

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

***O AMOR PELA FORMA NO CANCIONEIRO GERAL DE GARCIA DE
RESENDE***

Geraldo Augusto Fernandes
geraldoaugust@uol.com.br

São Paulo
2011

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

***O AMOR PELA FORMA NO CANCIONEIRO GERAL DE GARCIA DE
RESENDE***

Geraldo Augusto Fernandes

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Literatura Portuguesa

Orientadora: Prof^a Dr^a Lênia Márcia de Medeiros Mongelli

São Paulo
2011

Este estudo é dedicado à minha família, aos meus amigos, suportes que são das minhas alegrias e de minhas agruras.

Lênia Márcia de Medeiros Mongelli, *magistra amantissima*, repito o que escrevi durante meu Mestrado – agradeço imensamente pelos ensinamentos e pela paciência.

Maria Isabel Morán Cabanas e Leticia Erín Garcia, pela ajuda e carinho a distância.

Fernando Maués de Faria Júnior, Michel Sleiman e Raúl Cesar Gouveia Fernandes, pelo apoio.

RESUMO

Para se descobrir uma “poética” do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende é necessário que se analise a Compilação não somente pelo seu conteúdo, mas principalmente pela sua forma, constituída de ritmo, de rima e de métrica, e, sobretudo, de estruturas estróficas e de recursos retóricos. Esta Tese propõe definir uma *ars poetica* implícita na Compilação levada a cabo por Garcia de Resende, que, de 1449 a 1516, reuniu poemas, registrando neles uma época denominada “Pré-Renascimento”. Através de seis grupos de formas – a balada, o vilancete, a esparsa, a trova, a cantiga e os poemas de formas mistas, uma inovação do Compendio – e através do estudo dos artifícios retóricos empregados pelos poetas palacianos, é possível vislumbrar uma “poética” que não foi proposta por Resende em seu Prólogo, diferentemente do que ocorreu com os cancioneros castelhanos da mesma época. No entanto, através dos paradigmas encontrados no que se pode denominar “amor pela forma” daqueles poetas, e através dos gêneros cultivados por eles, percebe-se, também, uma poética no *Cancioneiro* resendiano.

Palavras-chave: *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, Poética, Poemas de Formas Mistas, Formas e Gêneros, Retórica

ABSTRACT

In order to find out a “poetics” of Garcia de Resende’s *Cancioneiro Geral* it is necessary to analyze the songbook not only through its content, but mainly through its form, constituted of rhythm, rhyme, metric and, above all, its stanza structure and rhetoric recourses. The purpose of this thesis is to define an implicit *ars poetica* of the compilation organized by Garcia de Resende, who collected poems from 1449 to 1516, registering in it an age called “pre-Renaissance”. Through six groups of forms – ballads, *vilancetes*, *esparsas*, *trovas*, *cantigas* and poems of mixed forms, an innovation of the compendium – and through the study of rhetoric artifices employed by the court poets, it is possible to catch a glimpse of a non proposed poetics by Resende in his Prologue, unlike what occurred with the Castilian *cancioneros* of the same epoch. However, through the paradigms found in what could be called “love of the form” by those poets, and through the genders they cultivated, it is possible to realize a “poetics” that characterizes Resende’s songbook.

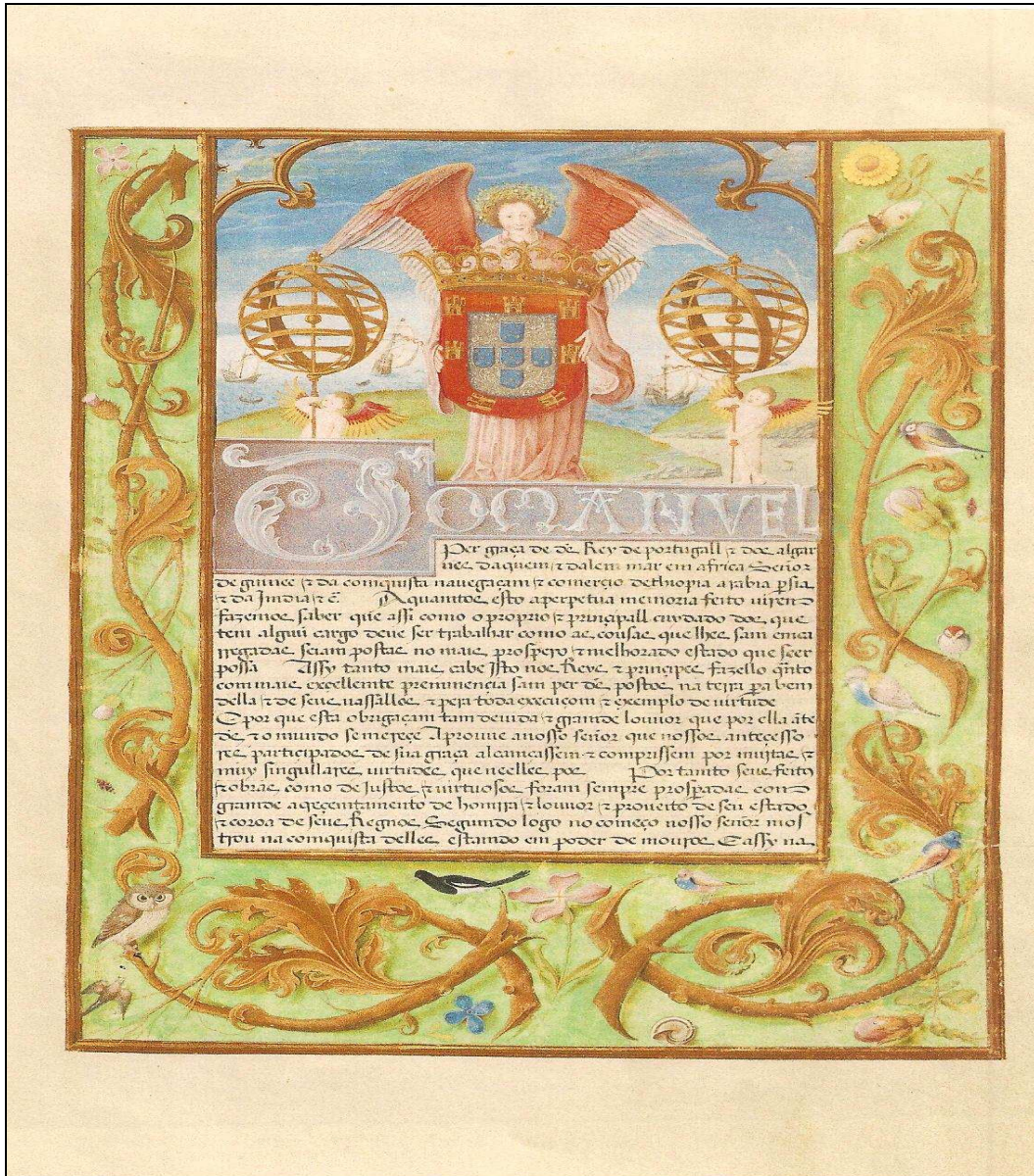
Key-words: Garcia de Resende’s *Cancioneiro Geral*, Poetics, Poems of Mixed Forms, Forms and Genders, Rhetoric

SUMÁRIO

Introdução.....	9
Capítulo I – O <i>Cancioneiro Geral</i> de Garcia de Resende e suas formas	17
Gênero e forma – As formas estróficas.....	19
A balada – A sátira erudita de Rui Moniz (um exemplo de <i>brevitas</i>).....	33
O vilancete – Uma inovação da forma e do gênero	47
A esparsa – Novos perigos, novos tempos, mas ainda um amor “mortal”	64
A trova – Os <i>arrenegos</i> de Gregório Afonso	75
A cantiga – pervivência de formas e temas.....	108
Capítulo II – O <i>Cancioneiro Geral</i> e os poemas de formas mistas.....	125
A cantiga com outras formas	137
A trova seguida de outras formas.....	142
O vilancete aliado a outras formas.....	150
Os oito poemas do quarto subgrupo das formas mistas.....	168
Capítulo III – Recursos retóricos no <i>Cancioneiro Geral</i>	181
Os <i>colores</i> da dicção: tradição e ousadias dos poetas palacianos	187
As “alterações artísticas”: adornos de estilo	250
Conclusão – Uma “poética” no <i>Cancioneiro Geral</i> de Garcia de Resende	311
Referências Bibliográficas.....	344
Fontes primárias.....	344
Bibliografia específica	347
Bibliografia geral	356
Obras de referência	361
Apêndice.....	363

C'est dire qu'il n'y a pas de coupure entre le moyen âge et la Renaissance. (...) Surtout, il transformera le formalisme du moyen âge en quelque chose de nouveau, qui est l'amour de la forme. Le changement s'opérera le jour où la recherche d'une discipline élégante sera, non plus un acte de conformisme, mais un art, non plus la soumission à l'autorité d'une croyance commune, mais un effort de création personnelle.

Pierre Le Gentil



Anjo custódio com escudo de Armas de Portugal, pintado pelo artista flamengo Antônio de Holanda, (1480-1557)

“Acabou-se de empremir o Cancioneiro Geeral, com privilegio do muito alto e muito poderoso Rei Dom Manuel nosso Senhor. Que nenhũa pessoa o possa empremir nem trova que nele vaa, sob pena de dozentos cruzados e mais perder todolos volumes que fizer. Nem menos o poderam trazer de fora do reino a vender, ahinda que lá fosse feito, sô a mesma pena atras escrita. Foi ordenado e emendado por Garcia de Reesende, fidalgo da casa d' El-Rei nosso Senhor e escrivam da fazenda do Principe. Começou-se em Almeirim e acabou-se na muito nobre e sempre leal cidade de Lixboa, per Hermam de Campos, alemam, bombardeiro d'El-Rei nosso Senhor e empremidor, aos XXVIII dias de Setembro da era de Nosso Senhor Jesu Cristo de mil e quinhentos e XVI anos.”

INTRODUÇÃO

Ó filho de nobre pai, eu também, sendo jovem, antigamente, mantinha, de um lado, a língua inativa e, de outro, as mãos laboriosas. Agora, chegando à experiência, vejo que entre os mortais a língua, não a ação, tudo conduz.

Sófocles, *Filoctete*

...la poésie et les poèmes ont un but et des règles qui leur sont propres et qui ne sont point ceux de l'histoire. La poésie jouit d'une liberté absolue et ne connaît qu'une loi, la fantaisie du poète...

Luciano, *Comment il faut écrire l'histoire*

Para Pierre Le Gentil, como visto na epígrafe que abre este estudo, *l'amour de la forme* cultivado pelos poetas medievais da Península Ibérica, principalmente os de fins de Quatrocentos e início de Quinhentos, transformar-se-á em arte no Renascimento. A partir da Renascença, o formalismo será uma disciplina elegante, em que o poeta deixará transparecer sua individualidade poética. Também quanto à forma, Andrée Crabbé Rocha comenta que “é a técnica exterior que se torna cada vez mais exigente, à medida que as regras do jogo vão aumentando”¹, para, mais à frente, dizer que os poetas do *Cancioneiro Geral* “trabalham a sua forma, procurando dar-lhe a maior perfeição possível. Isto pode dar-se em detrimento da beleza e da poesia, é certo, pois se trata dum esforço do intelecto mais do que da sensibilidade, mas contribui largamente para dotar os poetas imediatamente posteriores dum instrumento já posto à prova”².

Os vários artifícios presentes no *Cancioneiro* – e em toda produção Peninsular da época –, tais como “l'ingénieuse construction de l'arte mayor, genres à forme fixe, le villancico et la canción, l'estribote”, constituem, para Le Gentil, elementos de renovação poética “qu'on ne trouve pas (...) ailleurs”³. Sendo assim, a proposta deste estudo é sistematizar o “amor pela forma” dos poetas palacianos, cujas composições foram compiladas por Garcia de Resende em seu *Cancioneiro Geral*, publicado em 1516,

¹ ROCHA, Andrée Crabbé. *Aspectos do Cancioneiro Geral*. Coimbra: Coimbra Ed., [s.d]. (Coleção Universitas), p. 90.

² *Ibidem*, p. 94.

³ LE GENTIL, Pierre. *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen âge: les thèmes, les genres et les formes*. 2 vol. Rennes: Plihon, 1949-52, [1949, p. 470 *passim*].

reunindo poemas de 1449 até a data de sua publicação. Nos estudos empreendidos até agora, críticos e especialistas da obra resendiana comentam frequentemente a inovação formal a que se aplicaram os poetas palacianos. As referências ao formalismo são numerosas, mas não há ainda um estudo que tente explicá-lo, nem suas origens ou a motivação que levou aqueles poetas a – mesmo que calcados em temas tradicionais – montar quase mil poemas em que se destaca a inovação estrutural.

Estudiosos como Le Gentil, Crabbé Rocha e Jole Ruggieri afirmam que a poesia desenvolvida pelos poetas palacianos prenuncia estilos literários futuros, mais pela sua estrutura que pelo tema. Os vários artifícios presentes no *Compêndio* constituem, para o estudioso francês, elementos de renovação poética. É no *Cancioneiro Geral*, por exemplo, que se retoma um tema a se tornar clássico: o das visões infernais, alusão à passagem da descida aos Íferos na *Divina Comédia* de Dante. Na *Compilação de Resende*, percebe-se também que os poetas estavam atentos às mudanças por que passava o Portugal dos Descobrimentos. Lisboa tornara-se uma metrópole habitada tanto por europeus ávidos pelos resultados da expansão marítima, por genoveses e florentinos, quanto por um turbilhão de escravos africanos. Numa peça de Fernão da Silveira, por exemplo, o poeta reproduz com fidelidade a fala de um negro, principalmente quanto aos verbos não conjugados, no infinitivo. Mistura decassílabos com hendecassílabos, versos de *arte maior*, e rimas masculinas com femininas, de natureza e disposição várias, como compete aos poetas cancioneris de então⁴. Mas a questão social não se revela somente na língua enriquecida pelos Descobrimentos; revela-se também nas relações e nos sentimentos de temor ante um mundo em desconcerto, tema recorrente em muitos poemas quinhentistas.

Para exortar um sentimento, valem-se os poetas do *Cancioneiro* de Resende, com frequência, de figuras e formas que buscam fugir a qualquer sensaboria. É claro que tudo em excesso provoca o contrário em leitor atual, mas servia ao deleite dos apreciadores da “gaia ciência” da época. No processo do “Cuidar e sospirar”, primam os participantes no exercício da retórica, valendo-se do conceptismo e do cultismo, mostrando agudeza e labor na lapidação de suas intervenções. O artifício da epizeuxe, por exemplo, que usam para enfatizar uma ideia a ser defendida, é próprio da Retórica, de que o processo jurídico-

⁴ “Coudel-moor por breve de ùa / mourisca ratorta que mandou / fazer a senhora princeza, / quando esposou.” (CG, I, 44). Os poemas do *CGGR* serão identificados pela sigla *CG* (*Cancioneiro Geral*), seguida do número do volume e do número da composição.

poético é exemplo cabal. Se só a temática – a defesa de sentimentos de amor enunciada num feito processual – é novidosa, apuraram-se os poetas participantes da *tenção* em fazer com que a forma sobressaísse ao fundo. Para isso, evocaram quaisquer artes que pudessem favorecer o exercício de poeatar.

Muito cultivado na Península, no final do século XV, o “pé quebrado” era colocado pelos poetas na posição que lhes aprouvesse. Ele ora aparece no mote, para enfatizar um sentimento, ora para desqualificar um oponente ou mesmo para destacar uma personalidade do Paço. O recurso, ainda, pode aparecer duas vezes no mote, ou, agora mais ousado, começar uma *ajuda* com o “pé quebrado” e estender a cantiga para onze versos na glosa, quando o usual são oito a dez, como numa cantiga de Fernão da Silveira intitulada “De Dom Goterre aos gibões / de Fernam da Silveira e Dom / Pedro da Silva, que feze- / ram de bocado com / meas mangas e co- / lar de graam.”, número 590 do Volume III do *Cancioneiro Geral*.

Pôde-se perceber, nessa curta seleta de exemplos focados na forma, alguns traços próprios da produção poética do Quatrocentos português, considerados inovadores por muitos estudiosos. Na Compilação, se persistiam ainda temas da tradição peninsular, aparecem também temas e formas que retratavam o período de transição da Idade Média para o Renascimento. É assim que, como justificativa da pesquisa, o trabalho com as formas poemáticas poderá contribuir para melhor entendimento da poética concebida pelos poetas palacianos – e, por extensão, da mentalidade deles e dos frequentadores do Paço português de Quatrocentos/Quinhentos.

Tendo em vista as várias opiniões quanto à forma, uma questão, pelo menos, avulta: teriam os poetas palacianos, compilados por Garcia de Resende, à maneira dos poetas castelhanos dos cancioneros de Baena, de Hernando del Castillo, Juan del Encina, Marquês de Santillana, Imperial e outros da época, adotado uma nova forma poemática – ou imitado/emulado – apenas para fugir à sensaboria ou para reavivar a poesia trovadoresca, agora de modo diferenciado? Ao se estudar essas formas, seria possível perceber uma “poética implícita”, uma vez que a explícita não foi encontrada no Portugal de 1400 e 1500? A investigação é necessária e poderia contribuir para a lacuna relativa aos parâmetros estruturais que determinariam as poéticas propriamente medievais, em falta no lado ocidental da Península Ibérica. Em Portugal dos séculos XV e XVI, não se produziu

uma poética como a dos provençais – as *Leys d'Amors* (século XIV) – ou como a *Arte de Trobar* (séculos XIII-XIV) da poesia trovadoresca galego-portuguesa, para citar apenas duas. Pelo menos, não há registro de tal documento. Portanto, a resposta àqueles questionamentos poderia ajudar no melhor entendimento do processo composicional realizado pelos poetas portugueses do período delimitado para a investigação.

Tendo em vista essas reflexões, procurarei demonstrar que a estrutura composicional adotada por esses poetas não se restringiu à imitação dos vizinhos castelhanos; ainda, que esta estrutura foi deliberada e buscou as raízes eruditas na Antiguidade Clássica⁵, na poesia provençal e na poesia produzida pelos trovadores galego-portugueses, tendo sido renovada essencialmente segundo os novos tempos. Deve-se levar em conta, também, que o Humanismo teria começado no século XIV, protagonizado por Dante, Petrarca e Boccaccio, que já se valiam das obras da Antiguidade como marca das preocupações humanistas⁶. A primazia dos estudos e de obras representativas humanísticas dar-se-á em meados do século XVI. Contudo, o Humanismo começa a fixar suas bases com os poetas palacianos, como se pode observar em número expressivo de poemas recorrentes à época de ouro da literatura e da filosofia, a Antiguidade Clássica⁷. Nessa recorrência, valeram-se os poetas de uma forma composicional relida dos clássicos e, quanto aos temas, dedicaram-se à emulação do pensamento de Dante, Petrarca e Boccaccio, além de poetas e

⁵ Lembre-se que, para os poetas clássicos, o ideal de poesia era a conjugação de pensamento e arte, marcada na poesia de Camões, por exemplo: “Cantando espalharei por toda parte, / Se a tanto me ajudar *o engenho e a arte* (...)”. (Estrofe 2, Canto I). Grifo meu. Para Francisco da Silveira Bueno, “distingue o Poeta entre *engenho*, talento inventivo, natural, dom individual de cada um, e *arte*, técnica, fruto de aprendizado, ao alcance de todos”. É um conceito que tem por base a cultura greco-romana, haja vista que, ainda segundo Bueno, “a oposição ‘engenho’ e ‘arte’ é outro latinismo muito comum”. E cita, como exemplo, Ovídio: “Enim ingenio maximus, arte rudis”. (Cf. CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Comentados por Francisco da Silveira Bueno. [Rio de Janeiro]: Ediouro, [s.d.], p. 131 e 18).

⁶ Recorro a Luís de Sousa Rebelo, quem comenta que a fixação da norma linguística havia preocupado Petrarca, uma das grandes tarefas levadas a cabo pelo Humanismo (Cf. Movimentos. Humanismo. In: _____. *A tradição clássica na Literatura Portuguesa*. [s. l.]: Livros Horizonte, [s.d.], p. 70); mais adiante, diz que “as primeiras polémicas dos humanistas e dos seus precursores (Dante, Petrarca, Boccaccio) foram travadas contra religiosos, que agiam mais por moto próprio do que por injunção da alta hierarquia eclesiástica”. (*ibidem*, p. 74). Rebelo elenca, ainda, outras personalidades mais ilustres do primeiro Humanismo, além de Boccaccio: Luís Marsili (1330-1394), Salutati (1331-1406), Leonardo Bruni (1370-1444), Cosme de Médicis, Manuel Crisóloras, Poggio Bracciolini (1380-1459) e Ângelo Poliziano (1454-1494), este tendo sido mestre de João Rodrigues de Sá de Meneses, um dos poetas palacianos tradutor de Ovídio. (*ibidem*, p. 77).

⁷ Luís de Sousa Rebelo relata o que foi o Humanismo em Portugal e a relação deste com a Itália, que enviava para a península, desde D. João I até D. Manuel, nos inícios de 1500, humanistas italianos, os quais colocavam os portugueses em contato com a Antiguidade clássica. (*Ibidem.*, p. 78-79; 87-88). Para Jorge A. Osório “o Humanismo chega a Portugal no tempo que o *Cancioneiro* documenta”. (Cf. OSÓRIO, Jorge A. Do *Cancioneiro* “ordenado e emendado” por Garcia de Resende. *Revista da Faculdade de Letras, Línguas e Literaturas*, Porto, Universidade do Porto, II série, v. XXII, p. 335, 2005).

filósofos, como Horácio e Virgílio, e até da Baixa Idade Média, principalmente os contemporâneos castelhanos como Macias, Baena, Rodríguez del Padrón e Santillana, para citar os mais representativos.

Entretanto, por ser um momento de mudanças, não se restringem as formas e temas à releitura da tradição – esforçam-se os poetas por cantar seu sentimento de desconfiança e desilusão quanto ao mundo que começa a aflorar em Lisboa; daí que outros temas são cantados em versos, retratando o “desconcerto” geral. Tratam ainda com insistência, é verdade, do amor, tema tão caro à medievalidade, mas esse amor dos novos tempos terá faceta mais realista e mais sincera, como se poderá observar nos exemplos adiante analisados.

Para se entender as formas de que se serviram os poetas palacianos foi necessário sistematizar e estudar, primeiramente, as formas estróficas do *Cancioneiro Geral*; além destas, compilar e examinar, também, os artifícios retóricos e o sistema rítmico, rimático e métrico utilizados. Para isso, separando cada forma e juntando-a por suas semelhanças, dividiu-se o *Cancioneiro* em seis grupos, como se pode constatar no **Apêndice**. Essa sistematização dos componentes básicos da poesia foi necessária para se entender a poética implícita na Compilação de Resende, uma vez que, como já dito, não existe documento indicativo de uma arte de trovar quinhentista, a par daqueles produzidos por poetas castelhanos contemporâneos aos portugueses.

Para entender essa arte, o estudo foi dividido em três partes; no Capítulo I, relatam-se as diferenças teóricas entre “gênero” e “forma” e cada uma das seis formas básicas do *Cancioneiro* resendiano – a balada, a esparsa, a trova, o vilancete e a cantiga, exceto os “poemas de formas mistas”; a cada uma delas, foi dada sua definição, sua origem e aplicação nos poemas do Compêndio. No Capítulo II, estudam-se as origens e as características de cada um dos quatro grupos dos poemas de formas mistas no *Cancioneiro* – a cantiga, a trova, o vilancete e a esparsa, seguidos, cada um, de outra ou outras formas, vinculadas a uma mesma temática. Como se verá, a característica básica desses poemas é ser iniciado por uma forma que se distingue das outras na sequência – por exemplo, inicia-se uma composição por cantiga, e depois há trovas e/ou um ou mais vilancetes. Esse modo de composição é original e foi uma das grandes inovações dos poetas de 1400 e 1500, castelhanos ou portugueses. Ainda como metodologia, primeiramente será

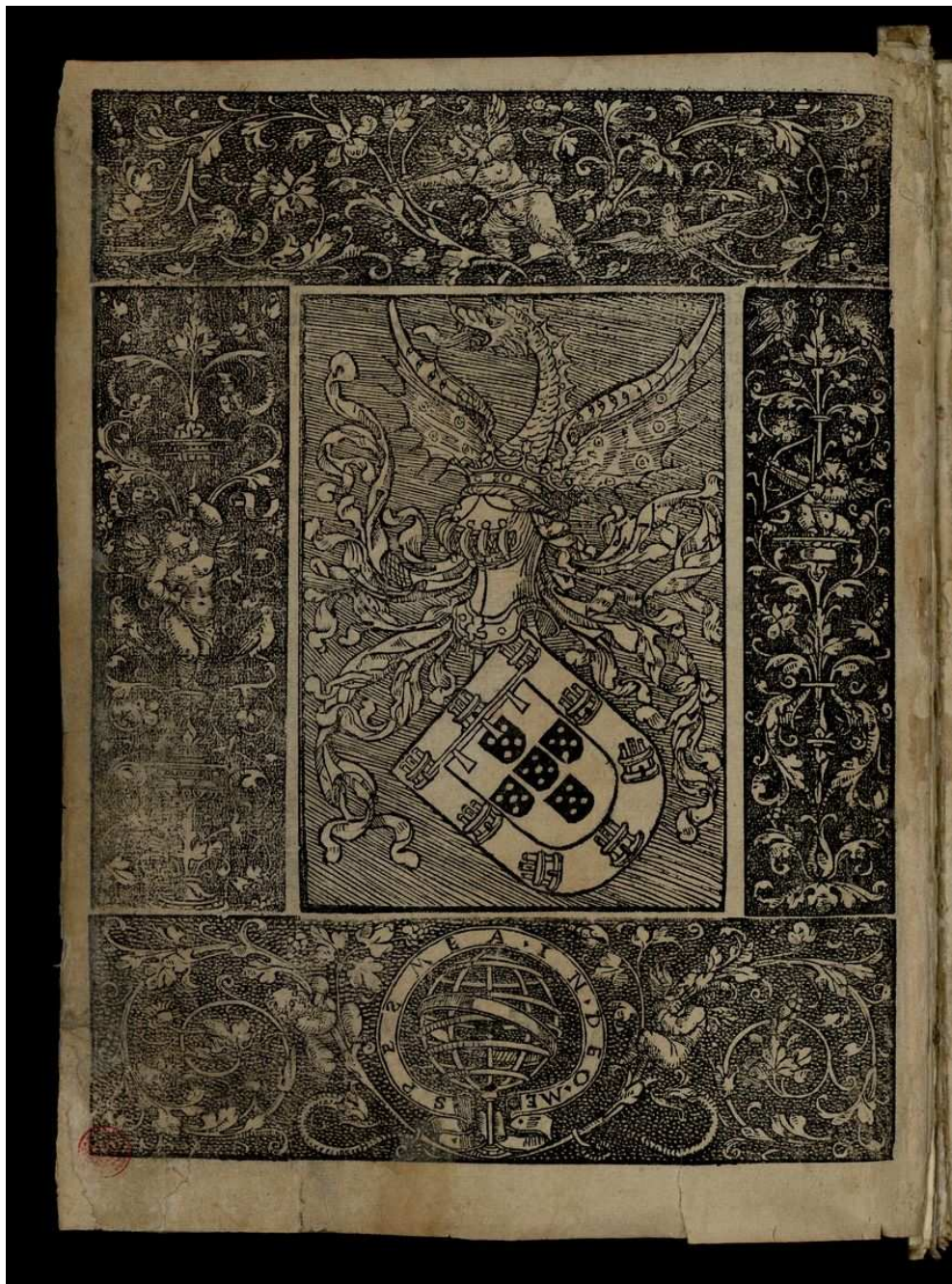
conceituada cada forma poética, procurando ser o mais abrangente possível quanto à sua origem, transformação e evolução; em seguida, serão apresentadas algumas características singulares e relevantes dessa forma estrófica na Compilação de Garcia de Resende. Entre os poemas de cada forma, serão escolhidos e analisados alguns dos mais representativos de cada grupo, com o intuito de se concretizar a conceituação empreendida. No Capítulo III, estudam-se os variados recursos retóricos utilizados pelos poetas palacianos. A Retórica, que na Antiguidade estava ligada à oratória, muito usada pelos poetas clássicos, passa a ser, com a rima, o ritmo e a métrica, parte essencial da elocução poética. Os tropos e as figuras serão mais um dos ornamentos a embelezar essa poética, e esses recursos foram muito pouco estudados nos poemas do *Cancioneiro*. Para tratar deles, vali-me da *Institutio oratoria* de Quintiliano, sem, contudo, deixar de recorrer a outros, como Heinrich Lausberg e Juan Casas Rigall, para citar apenas dois.

A forma, bastante referida por todos os que estudaram o *Cancioneiro Geral*, foi, no entanto, pouco vista em sua peculiaridade estrutural – além de que não se atentaram a alguns fatos que procurarei pontuar neste estudo. Veja-se o exemplo da “balada”: a maioria dos críticos toma o termo pelo lado melódico, podendo ele valer tanto para a trova quanto para a cantiga. No entanto, ao dividir o *Cancioneiro* em seis grupos de formas, pude constatar que a balada contém várias estrofes, muitas vezes isofórmicas, seguidas de um “cabo” com um número menor de versos. A cantiga, por sua vez, mostra-se inversa a este esquema – apresenta um mote com número de versos menores que as glosas. Do mesmo esquema vale-se o vilancete. As trovas não levam um mote estrófico, mas podem levar um “cabo”, cujo número de versos será o mesmo das estrofes que o antecedem, daí não poderem ser classificadas como “baladas”. Ainda mais: a engenhosidade dos poetas palacianos instiga-os a mesclar seus versos aos versos de outros poetas conhecidos ou anônimos, conferindo face mista ao poema. Também nas esparsas, monostróficas, não comportando, por isso, nem mote nem “cabo”, o desenvolvimento do tema poderá ocorrer por glosa de versos alheios. A tudo isso, deve-se adicionar o elemento que mais caracteriza o *Cancioneiro* de Resende: a irregularidade. Le Gentil já o havia observado e acredita ser esta peculiaridade a grande marca da Compilação, sua grande riqueza.

Ainda como procedimento de análise, algumas observações. Para cada forma foi escolhido um poema – em alguns casos mais de um, como a esparsa e a cantiga – para

melhor entender sua estrutura e tema. Quanto aos recursos retóricos, o estudo ficou centrado nos poemas de formas mistas, uma vez que os considero representativos do culto à forma pelos poetas palacianos e, sem dúvida, das diferentes formas cultivadas pelos trovadores do Quatrocentos/Quinhentos português. Rima, ritmo e métrica, característicos da poesia, serão ressaltados em seu relacionamento com o tema proposto pelo poeta.

Esse estudo consta de um **Apêndice**, como já mencionado, em que se elencam as características principais dos poemas do *Cancioneiro*: estrofes, versos, motes, métrica, gênero, língua, pés quebrados, além de uma coluna reservada para comentário breve de alguma peculiaridade de cada poema.



Frontispício do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, edição *princeps*, 1516
(Fonte: <<http://purl.pt/12096>>)

“Porque a natural condiçam dos Portugueses é nunca escreverem cousa que façam, sendo dinas de grande memoria, muitos e mui grandes feitos de guerra, paz e vertudes, de ciencia, manhas e gentileza sam esquecidos.”

Garcia de Resende, Prólogo

CAPÍTULO I

O CANCIONEIRO GERAL DE GARCIA DE RESENDE E SUAS FORMAS

A poesia não é ciência, mas arte, e arte é forma e nada mais que forma.

Jean Cohen, *Estrutura da linguagem poética*

La correction, la réinterprétation, la nouvelle conception d'une matière et donc de sa forme, sont les bases de l'art poétique médiéval.

Douglas Kelly, *Les inventions ovidiennes de Froissart: réflexions intertextuelles comme imaginations.*

O *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende apresenta, em seu *corpus* total, uma infinidade de formas e gêneros, em grande parte razoavelmente bem estudada. Contudo, uma sistematização do conteúdo formal⁸ – e de alguns gêneros⁹ – ainda se ressentem. A obra de Pierre Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen âge: les thèmes, les genres et les formes*, procura abranger, no volume II, todas as formas que chamaram a atenção do autor quanto à criatividade e originalidade dos poetas cortesãos, especialmente os de Portugal. Aliás, para Le Gentil, o que caracteriza a obra de Garcia de Resende são precisamente a criatividade e a originalidade do conjunto da Compilação. O estudioso francês deteve-se nas formas, gêneros e temas considerados por ele novidades no dealbar do século XV e despontar do século XVI – tanto em Castela quanto em Portugal –, configurando o prenúncio do Renascimento. Relembre-se, ainda, o que Andrée Crabbé Rocha comenta sobre a técnica exterior bem elaborada, mesmo que em detrimento da

⁸ No estudo da forma, será levada em conta não apenas a “camada exterior da obra”, mas principalmente “a linguagem que o poeta fala e que, na Poesia, se apresenta como um todo estruturado, em que cada elemento possui determinada função. A interpretação literária não deve satisfazer-se em descrever ou analisar cada um dos elementos que constituem a totalidade da obra, deve antes procurar compreendê-los como expressão de uma vontade criadora, que se realiza através das formas poéticas (‘Formville’) e se manifesta num princípio estilístico, o qual coordena a multiplicidade dos elementos formais numa unicidade significativa”. (Cf. IRIARTE, Rita. A distinção entre Classicismo e Maneirismo segundo Ernst Robert Curtius e Gustav René Hocke. *Revista da Faculdade de Letras*, Lisboa, n. 6, p. 160, 1962). Também como diz Emil Staiger, “na criação (...) metro, rima e ritmo surgem em uníssono com as frases. Não se distinguem entre si, e assim não existe forma aqui e conteúdo ali”. (Cf. *Conceitos fundamentais da Poética*. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997, p. 26).

⁹ Quanto a essa questão, refira-se o aparte que segue, em que se comenta a polêmica entre os conceitos de “gênero” e “forma”.

beleza e da poesia, como visto na **Introdução**. Outra estudiosa do *Cancioneiro* de Resende, Jole Ruggieri, ressalta a questão da forma: “Ancora un’altra tradizione raccolsero dal medio evo ormai declinante i poeti cortesi del canzoniere di Resende: il culto della forma, il tormento dello stile, che fu l’ideale dei *grands rhétoriciens*, e fu aspirazione già alla Rinascenza, in quanto fu una prima conquista nell’umanistica ricerca di contenuto grave e forma adeguata”¹⁰. Karl Strecker diz que há um maneirismo latino medieval e que “o aprendizado da língua na escola levou, por si mesma, a uma ênfase particularmente acentuada quanto ao formal. Essa predileção pela forma, pode-se dizer com frequência pelo fútil, é característica e deve ser estudada, caso se queira compreender a Idade Média”¹¹. Acredito que um levantamento sistematizado das formas e dos assuntos tratados no *CGGR*¹² poderá ser de suma importância para o entendimento da “poética” engendrada pelos autores portugueses e castelhanos que participam da Coletânea. A propósito da palavra “poética”, não se encontrou nenhuma obra que fosse própria do Quatrocentos e do Quinhentos português, ao contrário do que aconteceu em Espanha, onde muitos cancioneros traziam no Prólogo uma “arte de fazer poemas”¹³. Estando viceralmente ligados Portugal e Espanha, os procedimentos poéticos revelam-se idênticos – ambas criam uma mesma arte da imitação que se diferencia mais apropriadamente no quesito conteudístico, revelador de uma poética dos sentimentos próprios de cada uma das regiões. É através dessas “leis” da arte poética que se desenvolvem conceitos e padrões do exercício de poetar, mas esse gosto, tirado à Antiguidade, foi razoavelmente bem desenvolvido somente em Castela. É baseado nessas poéticas que pretendo desenvolver o estudo formal do *CGGR* e tentar estabelecer sua “arte versificatória”. Sendo assim, nesta parte do trabalho pretendo fazer uma reflexão sobre todas as formas presentes no *Cancioneiro* resendiano, começando pelas formas estróficas.

¹⁰ RUGGIERI, Jole. *Il canzoniere di Resende*. Genève: Leo S. Olschki, S.A., 1931, p. 102.

¹¹ *Apud* CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Europea e Idade Média Latina*. São Paulo: Ed. Hucitec, 1996, p. 363-364.

¹² A partir daqui usarei a abreviatura *CGGR* para indicar o *Cancioneiro Geral*. A edição utilizada é a mais recente, de 1990-1993, empreendida por Aida Fernanda Dias, que fixou o texto, estudou-o (no Volume V, “A Temática”, de 1998) e organizou um *Dicionário Comum, Onomástico e Toponímico* (Volume VI), de 2003. A publicação é da Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Maia. Dessa forma, todas as referências a número dos poemas, volume e às páginas em que estes se encontram remetem à edição da estudiosa.

¹³ Vejam-se, como exemplo, as obras de Enrique de Villena, *Arte de Trovar* (1433); Juan del Encina, *Arte de poesía* (1496); Juan Alfonso de Baena, *Prologus Baenensis* (1445-1550); *Proêmio* del Marqués de Santillana (1446-1449). Já Antonio de Nebrija, em sua *Gramática de la Lengua Castellana* (1492), além de um estudo da gramática do castelhano, elenca os elementos característicos da Retórica poética.

Para desenvolver uma análise do *corpus* escolhido, foi efetuado, primeiramente, um levantamento estatístico dos seis grupos que acredito estruturarem a Compilação. Esse levantamento encontra-se no **Apêndice** e é base de todo o estudo efetuado sobre as formas poéticas¹⁴ da Coletânea. Levando em conta os dados computados, proponho a divisão do *Cancioneiro* em seis grandes grupos: (1) baladas; (2) vilancetes; (3) esparsas; (4) trovas; (5) cantigas e (6) poemas de formas mistas¹⁵. Ressalve-se, contudo, que existem na Compilação dois poemas de extensão variada e que, por motivos de classificação, serão considerados “poemas com defeito”; são eles os de números 331 e 344, monostróficos, compostos de cinco e seis versos, respectivamente, os quais designarei por “esparsas”, já que essa forma se caracteriza por poemas monostróficos, apesar de variarem de 8 a 16 versos, próprios para o improviso.

GÊNERO E FORMA - AS FORMAS ESTRÓFICAS

A questão do “gênero” e da “forma” sempre foi polêmica nos estudos literários, daí a necessidade de um breve comentário quanto a esse assunto, uma vez que ambos os conceitos são essenciais para o desenvolvimento deste trabalho¹⁶. Muitos dos estudiosos, pelo que se percebe nos exemplos a seguir, tendem a usar os termos “gênero” e “forma” – e mesmo “estilo” – como sinônimos. Começando pelas definições, Massaud Moisés esclarece de pronto que, quanto à “forma”, muitos

tomam-no, por vezes, na acepção de “gênero” ou “espécie”, o que constitui emprego abusivo.” (...) Há que considerar, segundo ensina Coleridge (...) , a forma “mecânica” e a forma “orgânica”: a primeira, mais propriamente “forma”, corresponderia aos recursos expressivos preexistentes ao escritor, dos quais lança

¹⁴ Massaud Moisés prefere a locução “fôrmas poéticas” ao se referir às formas composicionais. Fazendo a distinção entre “gênero”, “espécie” e “fôrmas”, diz o estudioso: “as ‘espécies’ se desmembrariam em ‘fôrmas’: moldes em que se concretizam [as espécies, divisões do gênero]”. (Cf. *Dicionário de temas literários*. São Paulo: Cultrix, 2004, p. 199). O estudioso usa a mesma locução em outra obra sua, *Literatura: mundo e forma*. São Paulo: Cultrix, 1982). Para facilitar, mantereí o uso dos termos “forma” e “forma poética” ao referir-me ao que é o núcleo deste estudo.

¹⁵ A característica original desse último grupo é a mescla de várias formas numa só composição. Tome-se como exemplo o texto que abre o *CGGR*, conhecido por “O cuidar e sospirar”. Trata-se de 146 poemas de formas mistas numa só composição, desenvolvendo um único tema: 116 trovas, uma sextilha, cinco quadras, uma quintilha, 22 cantigas e um vilancete. Além desse poema, selecionei outros 95, cuja forma é mista e serão tema de estudo no capítulo II.

¹⁶ O alerta à polêmica foi dado pelo Prof. Dr. Raúl Cesar Gouveia Fernandes, quando da arguição de minha qualificação ao Doutorado.

mão para manifestar suas intuições; em síntese, um molde no qual deposita o conteúdo de sua imaginação¹⁷.

Quanto ao termo “gênero”, Moisés discorre mais longamente, uma vez ser esse o ponto em que a questão da troca de acepção é mais evidente. De acordo com o autor, é um dos problemas que, na nomenclatura literária, “remonta à Antiguidade greco-latina e, apesar do descrédito de uns e do ataque de outros, permanece vivo até nossos dias”¹⁸. Relata, então, as origens do tema ao citar *As Rãs*, de Aristófanes (séc. V-IV a.C.), a *República* de Platão e a *Poética* de Aristóteles¹⁹, entre outros. Na Idade Média, esses estudos entram em baixa, pois o problema dos gêneros nas várias artes de trovar não relevaria o cunho filosófico dos antigos; no entanto, a ciência da literatura terá continuidade com a Patrística e com Averróis²⁰. Em seguida, diz Moisés que “a pobreza doutrinária em assuntos literários no curso da Idade Média se compensou com a criação de variedades formais novas: na poesia lírica [de acordo com Cohen], ‘as formas estróficas tão sábias, tão musicais e tão puras; o

¹⁷ MOISÉS, *op.cit.*, 2004, p. 191-192. Em outra obra do mesmo estudioso, *Literatura: mundo e forma*, o conceito já vinha melhor expandido: “Um princípio fundamenta o conceito de forma: a estreita relação entre as partes de um todo, constituindo uma unidade orgânica, auto-suficiente, individualizada, uma unidade limitada contraposta ao ilimitado, determinada e consistente, contraposta ao caótico e fluente”. (*op. cit.*, 1982, p. 298). Para o autor, ainda: “a poesia parece-se por meio de várias formas/fôrmas, algumas fixas. (...) Sem contar as tentativas de concretização formal – transpondo para os versos o contorno de figuras do mundo físico, como entre os praticantes clássicos das *carmina figurata*, ou enfatizando o aspecto espacial do poema, como nos *Caligramas*, de Apollinaire, ou no Concretismo – o poema é, historicamente, uma forma, e mesmo, uma fôrma.” (*Ibidem*, p. 299-300). E complementa: “a forma é uma estrutura que se vê e que serve para ver”, e agora ligando a forma à metáfora: “vemos a forma como tal, arquitetura, contorno, estrutura, e a realidade que nela se hipostasia. Autêntica metáfora, é o que revela e o que segreda. Molde inventado para exprimir certo conteúdo e lente para captar a realidade: expõe-se ao mesmo tempo como figura e instrumento que permite ver”. (*Ibidem*, p. 301-302). No entanto, para Mark D. Johnston, a questão das formas na poesia de corte não parece ser problemática: “...the term ‘forms’ – applied to objects ranging from language, texts, and media to modes of experience, ideologies, and myths – discourages regarding these objects only as signs. Even when they result from signifying practices, it treats them as levels, structures, or patterns – ‘formations’, as it were – that are immanent in practice or discourse. (...) analysis of any cultural form always involves a certain abstraction, an operation that demands methodological self-awareness to avoid the facile reductions of cultural materialism or the insuperable structuralist dichotomies of signifier and signified. Discussion of the *gaya ciencia* in terms of practice, discourse, or form hardly seems problematic. After all, it is obvious that composition of court poetry was a practical activity and a mode of discourse that involved manipulation of conventional forms”. (*Cf. Cultural studies on the Gaya Ciencia. In: Poetry at court in Trastamaran Spain: from the Cancionero de Baena to the Cancionero general*. Temple, Arizona: Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1998, v. 181, p. 240).

¹⁸ MOISÉS, *op.cit.*, 2004, p. 196.

¹⁹ Num artigo sobre as causas da poesia, Adma Fadul Muhana usa de vários termos ao se referir a gênero, forma e espécie na poética aristotélica: “Pois as causas formal e final da poesia são indiscerníveis na Poética aristotélica. A forma de uma coisa, o seu conceito, o que a distingue na essência (imitação), nos gêneros (poesia, pintura, dança, aulética), nas espécies (trágico, épico, cômico) e nos indivíduos (cada poema) depende, por sua vez, do fim a que a coisa se destina: a forma cômica é diferente da trágica porque se destinam a fins diferentes...”. (*Cf. Causas da poesia na poética. Phaos*. Campinas, n. 4, p. 108, 2004).

²⁰ MOISÉS, *op.cit.*, 2004, p. 196.

verso silábico em todos os metros e cortes, o emprego generalizado da rima, sem mesmo excluir a alternância...”²¹. Isso teria levado os medievais a terem consciência de certos modelos “o que representa a própria noção de gênero”, de acordo com Pauphilet; no Renascimento, teriam ressurgido os gêneros e subgêneros antigos, somando-se a outros então descobertos²². Resume Moisés:

O ‘gênero’ designaria [levando-se em conta o sentido etimológico, não filosófico e estético] os aspectos primários, amplos e reiterativos de uma série de obras. Na esteira da história natural, o gênero divide-se em ‘espécies’: a reunião de obras que apresentam características secundárias comuns. E as ‘espécies’ se desmembrariam em ‘fôrmas’: moldes em que se concretizam”²³.

Tendo em vista essas definições, acredito que, como instrumento de trabalho, a designação final de Massaud Moisés seja suficiente para uma posição quanto à questão de gênero: “...a noção de gênero não tem caráter normativo, mas instrumental e operatório: constitui ponto de partida e não de chegada de qualquer tratamento do texto literário, seja analítico, interpretativo, histórico, seja crítico”²⁴. O mesmo parecer apresenta Olivier Reboul, focando o assunto pelo viés da retórica:

Uma questão capital na leitura retórica é a do gênero, que comanda estreitamente o conteúdo persuasivo do discurso. O gênero agrupa obras que apresentam características fundamentais em comum: tragédia, poema lírico, tese, etc. Sem dúvida é impossível fazer uma classificação exaustiva dos gêneros, porém o mais útil para a leitura retórica é a comparação. Se quisermos determinar as características de um gênero, precisamos perguntar o que distingue do gênero mais próximo; por exemplo o melodrama da tragédia, a novela do romance, a aula da conferência²⁵.

Ainda quanto à definição de gênero, observe-se o que escreve Jean Cohen: “a poesia pode ser definida como um *gênero de linguagem* e a poética como uma *estilística de gênero* que coloca a existência de uma linguagem poética e procura-lhe os caracteres

²¹ *Ibidem*, p. 196-197.

²² *Ibidem*, p. 197.

²³ *Ibidem*, p. 199. Em *Literatura: mundo e forma*, Massaud Moisés escreve: “Eis porque se pode visualizar o gênero como ‘uma perspectiva, uma estratégia que o crítico pode usar para organizar significativamente o fenômeno da arte’, ou ‘uma perspectiva para o artista. Não é uma estratégia por meio da qual organiza o seu trabalho entre outros trabalhos, porém, mais relevantemente, o como organiza o fenômeno do mundo. O gênero, para o artista, é o agente transformacional. É um alambique no processo criador” [citando Donald F. Castro]. (*op.cit.*, 1982, p. 266).

²⁴ MOISÉS, *op.cit.*, 2004, p. 202.

²⁵ REBOUL, Olivier. *Introdução à Retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p.143.

constitutivos”²⁶. O autor retoma a questão dos três grandes gêneros literários e inclui a poesia e a poética dentro dos limites da Linguística. Francisco Achcar lembra que Goethe se referia à divisão tripartite da Literatura como “formas naturais”, e explica porque ele, Achcar, prefere, ao analisar alguns temas de Horácio em português, o termo “gênero” não só para essa divisão, mas também para as subdivisões:

Utiliza-se aqui gênero, como já tradicional nos estudos de literatura antiga, para traduzir *genos* ou *eidos*; trata-se, pois, de designar o que habitualmente se indicaria com os termos *subgêneros*, *tipos*, *formas subordinadas* etc., observa Karl Viëtor, partindo da divisão da literatura nas três ‘formas naturais’ (Goethe) da épica, da lírica e do drama: ‘este conceito [de gênero] deve ser utilizado somente para as formas individuais nas quais se subdividem os três grandes domínios poéticos’ (...) Não vejo inconveniente, contudo, em usar a palavra seja para falar dos ‘grandes gêneros’ (épica, lírica e drama), seja para, conforme o contexto, designar as subdivisões de cada um deles²⁷.

À guisa de exemplificação, é interessante observar o tratamento dado ao assunto em diversos estudos. Ressalve-se que não é um levantamento exaustivo nem profundo, por não ser o propósito deste trabalho. Nos exemplos que seguem, alternam-se as referências a “gênero” e “forma” com designações tais como “tipo”, “tipologia”, “espécie”, “modalidade”, entre outros.

Especificamente quanto à poesia trovadoresca galaico-portuguesa, Giuseppe Tavani explica o que seriam as artes poéticas e como essas entendem o que sejam gêneros e formas: “O estudo das artes poéticas implica necessariamente, sobretudo no caso da poesia lírica vulgar dos primeiros séculos, a análise paralela dos respectivos gêneros literários”²⁸. Ou seja, pela frequência, colocar em ordem de descrição e de classificação os “‘textos-guia’ (ou textos-fundadores) ou então organizados segundo parâmetros categoriais pertencentes à cultura clássica e aproveitados (...) pelas novas concepções culturais do cristianismo”²⁹. Através do princípio da afinidade (traços caracterizantes que um texto partilha com outros) e da divergência (o que o distingue dos outros), a primeira função de uma arte poética seria justamente evidenciar esses dois princípios³⁰. A segunda função é a de classificar e definir

²⁶ COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. 2. ed. Trad. José V. Aragão. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1976, p. 21.

²⁷ ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar-comum. Alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: EDUSP, 1994, p. 26.

²⁸ TAVANI, Giuseppe. *Arte de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Lisboa: Edições Colibri, 1999, p. 7.

²⁹ *Ibidem*, p. 7.

³⁰ *Ibidem*, p. 8.

os gêneros e subgêneros (ou subparadigamas) segundo os dois princípios citados acima³¹. De acordo com Tavani, são gêneros as cantigas de amor, de amigo, as cantigas de escárnio e maldizer, o pranto e as tenções. No entanto refere-se a “tipologia” e a “modalidade” quando discorre sobre pastorelas ou bailadas, “que deviam ser consideradas modalidades da cantiga de amigo”; quanto ao sirventês moral, o *fin’ amor*, a sátira política e literária, o *partimen*, seriam modalidades da cantiga de escárnio e maldizer ou da tenção³². Ao referir-se ao *Tratado de Ripoll*, diz que este distingue oito modalidades poéticas, as “cançons, tençons, sirventesch, cobles, vers, dances, <desda>nçes e viaderes”, e que a *Doctrina de compondre dictatz* identifica dezesseis. Esta inclui gêneros muito importantes como a alba, o descordo, a pastorela, o pranto, que o tratado ripollense ignora³³ – observe-se que, agora, o autor refere-se a “gêneros”. A *Arte de Trovar*, segundo Tavani, é a que mais se preocupa com a forma e as *Leys d’Amors* seriam a mais completa de todas, pois “constituem (...) tudo o que é preciso saber sobre a ‘Gaya Ciência’”: definição do trobar, vícios nas canções, definição e ilustrações dos sons e acentos, versos e rimas, tipos de cobra e suas ligações com os gêneros e com a gramática³⁴. Nos estudos da poética implícita ou explícita na lírica trovadoresca, Maria dos Prazeres Gomes usa o termo “tipo” referindo-se às cantigas de amor, amigo e de maldizer/escárnio, e diz que

tal consciência [poética] manifesta-se no lirismo luso-galaico, explícita e implicitamente. Explícitamente, no *sirventés jogralesc*, em que os trovadores discutem questões da sua arte e técnica; implicitamente, nos três *tipos* de cantigas [de amor, de amigo, de escárnio e maldizer], quando consideram certos tópicos da preceptiva erótica, quando estes aparecem perversamente pelo avesso e, ainda, quando se detêm no trabalho de elaboração da linguagem³⁵.

Yara Frateschi Vieira também diversifica o número de termos ao se referir àquilo que para muitos estudiosos é gênero de cantigas presentes no cancionero trovadoresco luso-galaico: refere-se a espécies dentro das cantigas de amigo: *cantiga de romaria*, *barcarola* ou *marinha*, *alba*. Quanto à pastorela, define como

³¹ *Ibidem*, p. 8.

³² *Ibidem*, p. 16-17.

³³ *Ibidem*, p. 22.

³⁴ *Ibidem*, p. 23-28. Interessante notar que, diferentemente das artes poéticas dos séculos XV e XVI, em que há referência mais à forma – artifícios, recursos, cores, métrica, figuras etc. – nas poéticas anteriores, principalmente das que Tavani se ocupa na introdução da *Arte de Trovar*, o foco está mais dirigido para a questão dos gêneros, com exceção das *Leys d’Amors*.

³⁵ GOMES, Maria dos Prazeres. Trobar con gran sabor. *Revista de Letras*. São Paulo, v. 34, p. 217, 1994. Grifo meu.

gênero cultivado principalmente na França, cujo tema principal é um debate amoroso entre o cavaleiro e uma pastora (...) No caso da *pastorela*, que alguns consideram um gênero popularizante, o contexto bucólico seria usado como critério para classificá-la de cantiga de amigo [apesar de se apresentar sob perspectiva da corte, portanto aristocratizante]. De qualquer forma, a *pastorela* coloca um problema para a questão dos gêneros da lírica galego-portuguesa³⁶.

Lênia Márcia Mongelli refere-se a “modalidades” e aborda outro assunto que se mescla ao do próprio gênero, que é uma subdivisão dentro do gênero, o *subgênero* – já visto também no dicionário de Massaud Moisés e na citação de Francisco Achcar acima³⁷:

Se acrescentarmos a essas *modalidades* ‘estrangeiras’ [*chanson de change, de toile, comjat, escondit, mala cansó, alba, descort, pranto, pastorela, sirventês*] as nossas cantigas de *romaria* (...) e *marinhas* (...), com que os críticos de hoje procuraram definir motivos poéticos muito comuns nos Cancioneiros galego-portugueses, temos cá um rol de subgêneros e motivos de que a *Arte de Trovar* é pávida amostra³⁸.

Com relação aos cancioneros medievais dos séculos XV e XVI, mais especificamente aos *CGGR* e *Cancionero General* de Hernando de Castillo, as trocas dos termos são também muito frequentes. Veja-se o que comenta Álvaro Júlio da Costa Pimpão: “Além das composições em séries de ‘coplas’ (são as ‘trovas’ do nosso ‘Cancioneiro’), há os pequenos gêneros, mais propriamente cortesãos, formados por um ‘mote’, (ou ‘moto’), ‘vilancete’, ou ‘cantiga’ e respectiva ‘glosa’ (ou ‘grosa’)...”³⁹. O autor, explicitamente, troca gênero por forma. A mesma postura adotam Rodrigues Lapa, em seu

³⁶ VIEIRA, Yara Frateschi. *Poesia medieval*. São Paulo: Global, 1987, p. 16-17.

³⁷ Observe o que escreve José Oliveira Barata sobre a questão do subgênero ao estudar o *entremez*: “Da leitura da definição dada por Bluteau, desde logo ressalta que o *entremez* é um apêndice de outro espetáculo; um gênero ‘parasitário’, ou, como já escreveu alguém [William S. Jack] que bem lhe conhece a história, um ‘gênero secundário e dependente’”. A definição de subgênero liga-se a algo que é apenso, secundário ou dependente. (Cf. Entremez sobre entremez. *Biblos*. Coimbra, v. LIII, p. 389, 1977). Ao comentar a *Arte Poética* de Horácio, R. M. Rosado Fernandes escreve em seus comentários que “Horácio enumera depois da epopeia e da elegia a poesia sacral dos oráculos (v. 403), a poesia elegíaca de carácter gnómico, com a de Teógnis, no séc. VI a.C. (v. 404), e, seguidamente (v. 404), refere-se à poesia mélica coral (de Píndaro, Baquírides e Simônides), cujos cultores, nos epinícios, procuravam obter o favor dos reis. Finalmente (vv. 405-06) aparece a poesia dramática que é a cúpula de toda esta evolução, e à qual mais de perto se refere a *A. P.* (...) Acrescenta, contudo, aos gêneros já descritos algumas subdivisões, como é, no caso da poesia elegíaca, a poesia especial de Tirteu”. O tradutor usa o termo “subdivisões” para referir-se a “subgêneros”. (Cf. HORÁCIO. *Arte poética*. Intr., trad. e comentários de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Inquérito, 1984, p. 115-116).

³⁸ MONGELLI, Lênia Márcia (org). *Fremosos cantares. Antologia da lírica medieval galego-portuguesa*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009, p. XXXII. Grifo meu.

³⁹ PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa. *Poetas do Cancioneiro Geral*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1942. (Coleção Clássicos Portugueses), p. 14-15.

*Florilégio do Cancioneiro de Resende*⁴⁰, e José António Saraiva e Óscar Lopes, em *História da Literatura Portuguesa*⁴¹. Quanto ao “pranto”, entendido como gênero por vários estudiosos, João Nuno M. Alçada comenta: “O *Pranto*, porém, parece ser de facto a forma mais adequada para, através da voz e do gesto, se manifestar a interiorização de um sentimento profundo de tristeza-lamento tal como sintetizará Camões: Se ao canto dei a voz / Dei a alma ao pranto”⁴². E complementa o que seria um subgênero do *pranto*: “Na literatura medieval, coexistem duas formas de *planctus*, uma mariânica e outra de carácter profano. (...) Segundo Luciana Stegagno Picchio, outra forma, a das *fabulae funeraticiae* é, por sua vez, a de lamentos fúnebres confiados a um coro envolvendo formas decisivamente dramáticas”⁴³. Observe-se a recorrência ao termo “forma”. Também Juan Casas Rigall usa “forma” para aquilo que para muitos seria gênero, ao analisar o que ele chama de “formas dialogadas” – as *perguntas* e *respostas* e congêneres presentes nos cancioneros do medievo tardio. Veja-se, como exemplo, o título do capítulo em que este estudo é feito: “*Formas dialogísticas en el cancionero amoroso: preguntas y respuestas y modalidades conexas (perqué y debates)*”⁴⁴. Quanto a essas, também Paul Zumthor usa o termo “formas” para os discursos dialogados – incluindo o *jeu-parti* :

Je signale ici, à cause de son étroite parenté registrale (et sociologique) avec le grand chant courtois, une variété poétique bien caractérisée (...); il s’agit en effet d’un discours dialogué, depourvu de tout cadre narratif et pour là non sans analogie avec les formes ‘dramatiques’: le ‘jeu-parti’, ou ‘parture’. C’est un débat, ne comportant aucune référence externe, et que se déroule, à partir d’une proposition dogmatique, entre deux trouvères chantant alternativement des strophes de structure identique⁴⁵.

O que se relatou até agora refere-se à questão dos gêneros e formas no âmbito, mais especificamente, dos textos relativos ao medievo. No entanto, o polêmico uso desses dois termos estende-se a outros campos, tais como os dos gêneros do discurso – o deliberativo, o

⁴⁰ *Florilégio do Cancioneiro de Resende*. (Org.) M. Rodrigues Lapa. 4 ed. Lisboa: Seara Nova, 1973, p. 13-15, em que o autor discorre sobre “as formas versificatórias” do *CGGR*.

⁴¹ SARAIVA, A. J. e LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 16. ed. Porto: Porto Editora, Lda., [s.d.], p. 160-161.

⁴² ALÇADA, João Nuno M. Teatralidade e intertextualidade do tema da morte do príncipe Dom Afonso de Portugal nas literaturas culta e popular. *Revista Lusitana*. Lisboa, Nova série, n. 3, p. 86, 1982-1983. Grifo meu.

⁴³ *Ibidem*, p. 86-87. Grifos meus.

⁴⁴ CASAS RIGALL, Juan. *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*. Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1995, p. 138-146. Grifo meu em “formas”.

⁴⁵ ZUMTHOR, Paul. *Essai de poétique médiévale*. Paris: Seuil, 1972. (Collection Poétique), p. 264. Grifo meu.

epidítico e o judiciário. Na *Retórica a Herênio*, os gêneros podem ser graves, médios ou tênues, e os ornamentos “conferem dignidade” a cada um deles; o autor, além de defini-los, sugere a conveniência de seu uso quanto à variedade⁴⁶. O mesmo conceito será usado em algumas poéticas medievais do século XVI. Em *De Imitatione*, a tradutora Victoria Pineda relata que Fox Morcillo mantém igual definição para gêneros e seus graus, alterando os adjetivos: “La diversidad de materias origina los tres géneros del decir: humilde, medio y sublime”⁴⁷. Na tradução do original, escreve: “Todos los oradores observan tres grados principales en el discurso: uno sencillo, outro medio y outro sublime. La naturaleza de las cosas tratadas (que son graves, medias o humildes) muestra estos tres géneros de decir y a ellas debe acomodarse todo discurso y con ellas concordar”⁴⁸. No entanto, à mesma época, Torquato Tasso, no seu *Discorsi dell’ Arte poetica e in particolare sopra il poema eroico*, usa “forma de estilo” para o que seria “gênero” na *Retórica a Herênio* e para Fox Morcillo: “Tre sono le forme de’ stili: magnifica o sublime, mediocre ed umile”, mas antes refere-se a quatro gêneros de fábula que, pelos adjetivos, assemelham-se àqueles que usa para as “formas de estilo”: “Si che quattro sono i generi o le maniere, che vogliamo dirle, di favole: il semplice, il composto, l’affettuoso e ‘l morato”⁴⁹. Também Massaud Moisés diversifica no uso da terminologia relativa a esses discursos. Cita “estratégias” ao referir-se aos três gêneros do discurso⁵⁰, e usa, como o faz Tasso, “estilo” para os graus de gêneros: “Os Antigos postulavam uma classificação do estilo em *genus humile*, ou *subtile*, *genus medium* e *genus grande*”, citando Lausberg. Observe-se que os adjetivos se referem ao *genus*, “gênero”; mais à frente, classifica os mesmos estilos por “*estilos axiológicos* (elevado, médio ou neutro, baixo ou vulgar)”⁵¹. Pelo exposto, a polêmica vai além dos gêneros próprios da Literatura.

Duas outras questões relativamente à polêmica do gênero referem-se à problemática de classificação, *i.e.*, de se encaixar um texto dentro de determinado gênero e a concepção deste pelo autor e pelo leitor, o que leva ao assunto da “recepção”. William Paden, ao

⁴⁶ *RETÓRICA a Herênio*. [Cícero]. Trad. e Intr. Ana Paula C. Faria e A. Seabra. São Paulo, 2005, Livro IV, 16.

⁴⁷ FOX MORCILLO, Sebastián. *De imitatione* (texto latino). Librus primus. In: PINEDA, Victoria. *La imitación como arte literario en el siglo XVI español*. Sevilha: [s.e.], 1994, p. 74.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 147.

⁴⁹ TASSO, Torquato. *Discorsi dell’ Arte poetica e in particolare sopra Il poema eroico*. Milão-Nápolis: R. Ricciardi, 1959. p. 390-392, Discorso terzo.

⁵⁰ MOISÉS, *op.cit.*, 1982, p. 130.

⁵¹ *Ibidem*, p. 230-233.

estudar os princípios para classificação de textos líricos galego-portugueses, comenta que: “The lyric poetries of medieval Europe vary widely in the way they engage the notion of genre, that is, ‘a type of literary work characterized by a particular form, style, or purpose’” [de acordo com o *Oxford English Dictionary*]⁵². Relata que, à noção de gênero atém-se a noção de tema: “At the high end of generic consciousness, the Occitan poetry of the troubadours, as interpreted by poetic treatises either contemporary with the poets or a little later, displays some twenty distinct genres. They are primarily thematic in nature, love in the *canso* versus satire in the *sirventes*”. A partir de então, percebe-se um amálgama de noções de forma e gênero, pois “the third Occitan genre, in terms of frequency, is the *cobla* or ‘couplet’, with its name referring to its form. Less frequent genres based on theme include funeral laments (*planhs*) and dawn songs (*albas*); others referring to form includes debates (*partimens*), dialogues (*tensos*), and dance songs (*dansas*)”⁵³. O autor, baseado nessa diversidade genológica, diz que há alguns não reconhecíveis e já aponta para a questão da produção do texto e para a recepção dele como gênero:

These Occitan types sprang from poetic practice starting at generic degree zero, in which no genres were recognized, and developed gradually (...). A genre may be a way of writing, if the poets write with it in mind; or a way of reading, if readers think of it while reading, then or now; or both. In any case, a genre is not simply a set of poems; it is the idea that they are a set. That idea is a mental formation that has a history⁵⁴.

Este pensamento é complementado no fim de seu estudo pela constatação de que “the poets did not propose an overt genre system. It is up to the reader, critic, or philologist to discern whatever system may be implicit in what the poets wrote”⁵⁵. Para Paden, registre-se, a lírica galego-portuguesa compõe-se de três grandes gêneros: as cantigas de amor, de amigo e de escárnio/maldizer.

Nos estudos pesquisados relativos ao gênero, um sobressaiu-se e creio ser de suma importância para o entendimento da polêmica que o envolve. Fernando Lázaro Carreter entende que,

⁵² PADEN, William D. Principles of generic classification in the medieval european lyric: the case of galician-portuguese. *Speculum. A journal of medieval studies*, Cambridge, Massachusetts, v. 81, n. 1, p. 76, jan., 2006.

⁵³ *Ibidem*, p. 76.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 76-77.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 95.

para las actividades que se desarrollen en el ámbito de formas y contenidos estrictamente literarios, debe figurar una atenta consideración del ‘género’ a que pertenecen las obras comparadas. Me atrevería a afirmar algo quizá escandaloso y es la escasa fecundidad que, a efectos críticos, ha tenido tan permanentemente traído y llevado por los siglos como son los géneros literarios (...) El caso es que, en este terreno, los esfuerzos siguen siendo muchos y los resultados magros. Poca fecundidad podemos atribuir a intentos recientes para salirse de la secular tríada Epica – Lírica – Dramática, incluyendo sin mucha novedad la Didáctica (...) el ensayo, el folletón, el informe periodístico, la sátira polémica, etc. (...). Una red más tupida de géneros no va a facilitarnos la empresa de aprehender con mayor facilidad la obra concreta, que siempre hallará un agujero por donde escurrírsenos. No parece que deban producirse por ahí los intentos para proporcionar fecundidad crítica al concepto de ‘género’, porque lo máximo que podremos alcanzar con él es una clasificación aproximada.⁵⁶

O autor pergunta-se se não seria melhor renunciar a uma conceituação sobre “gênero”, mas diz que seria desrespeito ao leitor menos dotado de habilidades classificatórias; a história literária também reconhece a força expansiva de certos modelos e o próprio escritor, às vezes explicitamente, situa sua criação em coordenadas genéricas, às vezes movido a escrever na primeira pessoa (lírica), na terceira (narrativa) ou na primeira e na segunda (dramática)⁵⁷.

Prosegue o autor, evocando os responsáveis pela geração de um gênero – os gênios e os epígonos, e apresenta uma coincidência com Massaud Moisés quanto à classificação:

Los géneros pueden sufrir evoluciones lentas o revoluciones; estas las hacen siempre los genios, que destronan los cánones dominantes e imponen muchas veces los rasgos subordinados. Los epígonos, en cambio, prolongan la vigencia de un género, hasta hacerlo estereotipado y tradicional. De esta manera, no se puede intentar ninguna clasificación lógica y apriorística de los géneros, ya que su establecimiento y distinción es siempre histórica válida sólo para un tiempo dado. Y ello obliga a estudiarlos exclusivamente de un modo descriptivo, remplazando la clasificación lógica por ‘una clasificación pragmática y utilitaria que tenga sólo en cuenta la distribución del material en los cuadros definidos’ [referindo-se a Tomasevskij]⁵⁸.

Na sequência de seus estudos, o autor propõe seis inferências sobre o problema: 1) “el género posee un origen, normalmente conocido o que debe descubrirse”. Há sempre um gênio que produziu determinado gênero, repetido por outros ou por ele mesmo e ainda aperfeiçoado; 2) “La cuestión de cuándo se constituye un género es casi una aporía resoluble se se acepta que tal constitución se produce cuando un escritor halla en una obra

⁵⁶ LÁZARO CARRETER, Fernando. *Estudios de la poética. (La obra en si)*. Madri: Taurus, 1979, p. 114-115.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 115.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 116.

anterior un modelo estructural para su propia creación”; 3) “Esa estructura (...) consta de funciones dispuestas en un cierto orden y tensión mutua, y están desempeñadas, en el plano del contenido, por ciertos elementos significativos (...) que, aunque puedan ser sumamente diversos en las distintas obras del género, permiten su reducción a unas pocas categorías funcionales bien diferenciadas.” 4) “La acción de los epígonos no se limita a reiterar (...). El epígono suprimirá o alterará funciones, las refundirá, mezclará géneros, querrá ser original en el plano del contenido... (el crítico ha de estar muy atento a descubrir estas maniobras)”. 5) “La afinidad genérica no puede establecerse sobre aproximaciones argumentales, sino sobre el reconocimiento de funciones análogas. (...) Tampoco basta para persuadirnos de aquellas relaciones la mayor o menor coincidencia temática. (...) Tenemos también que prevenirnos contra la autclasificación de los propios autores”⁵⁹. 6) Cada gênero tem uma época de vigência, relativamente ampla, logo, “las razones de su triunfo pueden ser muy complejas, y su investigación sólo corresponde al crítico si este se desdobra en historiador de las costumbres, de la evolución social, de la política y del gusto”⁶⁰. Percebe-se que, de certa forma, o autor resume a problemática que tentei exemplificar. Além de coincidir com o que muitos estudiosos dizem sobre a questão, Lázaro Carreter aprofunda o estudo e apresenta soluções – não definitivas, como se pode notar.

Pelo que se constatou, o assunto é extenso, polêmico e, tendo em vista os diversos pareceres e usos dos termos, trata-se de algo cuja definição – se realmente necessária para os estudos literários – envolve um tipo de trabalho específico e, ao mesmo tempo, muito mais abrangente. De forma sintética, o termo “gênero” será usado para designar aquilo que, segundo Giuseppe Tavani, seriam os textos-guia ou fundadores, organizados de acordo com certos parâmetros e categorias, em que se mantêm os princípios de afinidade – como um novo texto compartilha as características próprias com as características afins de um texto-guia, produzido por um gênio ou epígono, como relata Lázaro Carreter, e de divergência – aquilo que permite enxergá-lo como distinto do texto-fundador⁶¹. Os subgêneros seriam, por sua vez, as subdivisões de cada gênero, os gêneros dependentes, secundários – os

⁵⁹ *Ibidem*, p. 117-118.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 118.

⁶¹ TAVANI, *op.cit.*, 1999, p. 7-8. Retornarei a esse texto de Tavani quando me referir especificamente à “arte poética”, seu sentido e função.

subparadigmas. No *CGGR* – e mesmo no *Cancionero* de Hernando del Castillo – os subgêneros seriam as *perguntas e respostas*, as *ajudas*, os *porquês* e os *poemas dialogados*, que pertencem ao gênero da *disputatio*. Para fins de ênfase, neste estudo referir-me-ei a eles indistintamente como gênero ou subgênero; nas tabelas, na coluna “gênero” ou ainda na coluna Comentários, relativas às esparsas, vilancetes e cantigas, não fiz menção a subgêneros; dessa forma, as *ajudas*, *perguntas e respostas*, o único *porquê* da Coletânea e *poemas dialogados* aparecerão na coluna mencionada pelas abreviaturas de cada um.

Há de se registrar, ainda, que, quanto à classificação dos gêneros, as opções se diferenciam conforme as intenções de análise do texto. Maria Isabel Morán Cabanas, em seus estudos sobre a teatralidade nas composições do *CGGR*, classifica os poemas de no. 1 da Compilação (o “Cuidar e sospirar”) e no. 260 (as “Trovas que mandaram o Conde do Vimioso e Aires Teles à Senhora Dona Margarida de Sousa...”) como “debate”, “processo”, “jogo de tribunal”, ou ainda “debate de tipo judicial”, os quais denominei “ajuda/pergunta/resposta” e “ajuda”, respectivamente. Os poemas de Henrique da Mota (Anrique da Mota) 797, 798 e 803 são classificados por Morán Cabanas como “diálogos dramáticos”, enquanto os considerei “ajuda/pergunta/resposta”, “ajuda/pergunta/oração” e “ajuda”, respectivamente. Coincidiram nossas classificações nos textos 174 e 300, “breves”, e 799 e 802, “diálogos”, a cujo termo a estudiosa acrescenta o qualificativo “dramáticos”⁶². Ainda com relação aos gêneros presentes no *CGGR*, pude observar que há poemas em que dois ou mais gêneros podem ser identificados. Portanto, classifiquei-os dentro de duas ou mais possibilidades, pois parece tratar-se de originalidade poética dentro da Compilação. Somente como exemplo, tomem-se as trovas em *arte maior* de João Rodriguez de Sá, no. 493. É uma *pergunta*, logo subgênero que se enquadra na *disputatio*, mas também é um *poema épico*, como se percebe pelo conteúdo, e é assim que o classifica Aida Fernanda Dias⁶³. Interessante notar que o longo poema é apenas uma *pergunta* – o interlocutor de Rodriguez de Sá, Aires Telez, não respondeu, deixando incompleto o esquema da disputa. Prevalece no poema, como hierarquia, se isso pode ser dito, o gênero épico, mas não deixa de comportar um outro. Não se trata apenas de ver na *pergunta* um

⁶² Cf. *Festa, teatralidade e escrita. Esboços teatrais no Cancionero Geral de Garcia de Resende*. A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, 2003a, p. 20-59.

⁶³ Cf. DIAS, Aida Fernanda. *Cancionero Geral de Garcia de Resende – A Temática*. Maia: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998. Volume V, p. 161-163.

subgênero. É notório que o poeta escolheu cantar os feitos portugueses e o fez através de um questionamento (que, como se verá, não teve *resposta*). Registre-se que há casos em que não pude identificar um gênero específico; conforme Willian Paden, isso é possível, uma vez que – diferentemente da forma – um gênero poderá não ser classificado. É o que ocorre principalmente nas esparsas e cantigas e nos vilancetes. Nestes, parece-me haver uma ligação entre gênero e forma, o que dificulta sua classificação. O fenômeno ocorre na poesia trovadoresca galego-portuguesa, tomando-a como exemplo: as cantigas de amor, de amigo e as de escárnio e maldizer, segundo se viu, são classificadas como gênero e as variações de forma são específicas de determinado período. Além disso, é característico das cantigas e vilancetes desenvolver o mote, seja ele do próprio autor ou alheio, o que inclui estas duas formas fixas no gênero “glosa”. No entanto, não há dúvida de que o assunto é polêmico.

Quanto à “forma”, esta deverá ser entendida pela estrutura que se vê e que serve para ver, conforme define Massaud Moisés: um molde em que se exprimem os conteúdos expressos em cada gênero. A estrutura, especificamente neste estudo, relaciona-se à estrofe e aos versos; a estes, juntam-se os sistemas de rima e ritmo, a métrica, a musicalidade e os recursos retóricos, principalmente aqueles em que há alteração na palavra, como se verá no capítulo em que trato desses artifícios.

As formas estróficas que aparecem no *CGGR* vão dos poemas em dísticos àqueles cujas estrofes se constituem de onze ou mais versos – chegando algumas a 25, 162 e 341 versos; cada uma dessas formas apresenta sua própria peculiaridade ou ainda peculiaridade de gênero e de conteúdo temático. Nas estrofes, versos monósticos, dísticos e *tercetos* geralmente são motes de vilancetes ou são *cimeiras* e *letras*; as *quadras* podem ser independentes ou intercalações, além de *cabos* (última estrofe do poema também chamado “fim”); as *quintilhas* independentes são apenas duas, uma no processo do “Cuidar e sospirar”, outra, uma esparsa (no. 331), mas aparecem também como intercalação e *cabo*; as *sextilhas* independentes são, também, apenas duas ocorrências – no “Cuidar e sospirar” e na esparsa 344; servem, ainda, de intercalação, *cabo* ou mote (em nove cantigas); as *sétimas* aparecem nas esparsas, trovas, vilancetes e cantigas e, excepcionalmente, no mote (cantiga 338); as outras estrofes são em *oitavas*, *nonas*, *décimas* e também um número

razoável com 11 ou mais versos, que ocorrem nas baladas, esparsas, trovas, vilancetes e cantigas⁶⁴. Os versos monósticos apresentam-se não só como motes⁶⁵ a serem glosados, mas também como versos alheios, os *versus cum auctoritate*⁶⁶, incorporados ao poema. A característica básica desses versos – assim como os dísticos e os tercetos – é a *brevitas*, que

supone la expresión concisa de una idea, expurgada de elementos no absolutamente imprescindibles. Este concepto teórico se concreta en las llamadas ‘figuras por omisión’ (...) [e] la categoría modificativa aristotélica correspondiente a la *brevitas* es la *detractio* o supresión de elementos, la cual tiende a la *obscuritas* y provoca, dada la parquedad a que se inclina, un efecto estilístico de sorpresa en el destinatario. Ambos aspectos sitúan la *brevitas* en la esfera de la agudeza⁶⁷.

De acordo com Juan Casas Rigall, o mote monóstico apresenta-se geralmente em oito sílabas, “normalmente usado como lema por caballeros y damas en la corte. A su lado se sitúa la invención de leyenda constituida por uno solo verso – en algún caso, un solo pie quebrado, aunque en esta ocasión lo literario se halle contextualizado por lo figurativo,

⁶⁴ Todas essas ocorrências foram identificadas nas tabelas em **Apêndice** e estudadas mais especificamente em cada seção deste e demais capítulos da Tese.

⁶⁵ Joaquín González Cuenca assim define “mote”, “sentencia breve, que incluye algún secreto u misterio, que necesita explicación (...) En conexión con la Heráldica, pero con vida propia, el mote se hace género literario y pasatiempo galante. (...) La moda de motejar (...) tuvo fuerte arraigo en las cortes reales y nobiliarias del XVI, siendo quizá su ejemplo más brillante el de la animada corte virreinal de los duques de Calabria, tal como la reflejó el mismo Luis de Milán en *El cortesano* (Valencia 1561). En su dimensión literaria, aparte de los casos en que aparece con autonomía, el mote se combina con elementos icónicos para formar las invenciones o (...) sirve de base para la composición de una glosa”. Comenta ainda que Keith Whinnon “distingue los motes que son ‘verdaderos epigramas originales’ y los que ‘no son más que puntos de arranque’, es decir, incitaciones a su glosa”. (Cf. CASTILLO, Hernando del. *Cancionero General*. Ed. Joaquín González Cuenca. Madrid: Ed. Castalia, 2004, p. 629, Tomo I). No *Proêmio à sua Arte D’Poesía*, Juan del Encina assim se expressa sobre o mote: “muchas vezes vemos que algunos hazen solo vn pie, y aquel ni es verso ni copla, porque avían de ser pies y no solo vn pie, ni ay allí consonante pues que no tiene compañero; y aquel tal suélese llamar *mote*. Y si tien dos pies, llamámosle también *mote* o *villancico* o *letra de alguna invención*, por la mayor parte. (Cf. Arte de poesía. In: *Las poéticas castellanas de la edad media*. Ed. Francisco López Estrada. Madrid: Taurus, 1984, p. 90).

⁶⁶ “Les poètes de langue latine utilisèrent la technique dite des *versus cum auctoritate* : chaque strophe commence ou se termine pour un vers emprunté à un classique. La langue vulgaire connaît un usage comparable quoique moins systematique : l’introduction de dictons ou d’expressions proverbiales aux articulations du texte”. (ZUMTHOR, *op.cit.*, 1972, p. 35). Ressalve-se que os poetas quatrocentistas e quinhentistas da Península Ibérica irão aplicar esses versos em qualquer parte do poema. Quanto a colocá-los no cabo ou no mote, Henry R. Lang, ao referir-se a um poema de D. João Manoel, “Outras suas, em que mete no cabo de cada copra uma cantiga feita por outrem” (trovas, no. 150), comenta: “This fashion of employing the first line or lines of favorite songs as a conclusion or refrain to each stanza of a poem, was known to the Gallego-Portuguese trobadores (...). Petrarch adopted it in *Canzone V* in which he quotes, among others, a song of Arnaut Daniel”. (Cf. *CANCIONEIRO Gallego-Castelhano*. Ed. de Henry R. Lang. New York/London: Charles Scribner’s Sons/Edward Arnold, 1902, p. 223).

⁶⁷ CASAS RIGALL, *op.cit.*, p. 121. Em *Brevis esse laboro, / obscurus fio*, Horácio “refere-se à *brevitas* como qualidade de estilo, sem que a admita, contudo, em proporções demasiadas. Nesse caso, origina-se a falta de clareza *obscuritas*”. (*Arte poética*. Intr., trad. e comentários de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Inquérito, 1984, p. 55).

vertido verbalmente en la rúbrica”⁶⁸. Casas Rigall, em *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, dedica-se ao estudo da agudeza e da retórica na poesia amorosa, como diz o título, exclusivamente nos cancioneros medievais castelhanos do século XV e início do século XVI, centrando-se em especial no *Cancionero general* de Hernando del Castillo, que, por sinal, serviu de inspiração para Garcia de Resende compilar o seu *Cancioneiro* português. Neste, não vale a classificação do “mote monóstico de oito sílabas”, uma vez que é variada a métrica. Veja-se, como exemplo, a cantiga número 80, de Álvaro de Brito, iniciada com um pé quebrado: *Sin pecar*, que compõe o primeiro verso, é mote para o poema, mas ao mesmo tempo enigma, pois com essas letras se forma o nome “princesa”. O enigma, aliás, é revelado na própria rubrica redigida por Garcia de Resende: “Cantiga D’alvaro de Brito polo / Príncipe Dom Afonso, quando / esperava pola Princesa, e / este primeiro pee, que / diz *sim* (sic) *pecar*, as mes- / mas letras dizem / *Princesa*.” Vê-se que a extensão métrica do verso não vale para os poemas reunidos no *CGGR*. A segunda parte do comentário de Casas Rigall sobre a métrica dos motes refere-se à “invención de leyenda”, que poderá ser um pé quebrado. O autor remete-se a frases usadas por cortesãos como se fossem máximas, provérbios, e que os portugueses chamavam “cimeiras”⁶⁹ ou “letras”⁷⁰. No *CGGR*, encontram-se vários versos compostos por *énfasis*; um em especial apresenta-se por inteiro nessa forma: o poema 614, que será estudado no capítulo dedicado aos “poemas de formas mistas”.

A BALADA – A SÁTIRA ERUDITA DE RUI MONIZ (UM EXEMPLO DE BREVITAS)

No *CGGR*, a balada aparece em número reduzido: são 22, sendo dez com a última estrofe em quadra, dez em quintilha e duas em sextilhas. O que se percebe nesse grupo é a diversificação de versos por estrofe; mas o que lhe é peculiar é trazer um “fim” ou “cabo” sempre em número de versos inferior ao das estrofes precedentes. A característica formal

⁶⁸ CASAS RIGALL, *op.cit.*, p. 122.

⁶⁹ “Ornato que enfeita o cimo de um capacete” (DIAS, Aida Fernanda. *Dicionário [Comum, Onomástico e Toponímico]*. Maia: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003, p. 183, Vol. VI).

⁷⁰ “Moto ou mote, palavras breves de que se usa nas medalhas, moedas, divisas, empresas, encerrando um pensamento, um ideal de vida, a afirmação de um sentimento.” (*Ibidem*, p. 398).

da balada tradicional é compor-se de seis estrofes em oitavas e uma última em quadra – o *envoi*, o que lembra a balada dupla (*double ballade*)⁷¹. Ressalte-se que o “*envoi*” corresponde à “*tornada*” provençal e à “*fiinda*” galego-portuguesa, ou ainda à “*finida*”, ao “*fin*” ou ao “*cabo*” espanhóis; em sua origem, século XIII, o “*envoi*” finalizava a balada ou o canto real e apareciam as palavras “*Príncipe*” ou “*Princesa*”, a quem eram “*enviados*” os poemas⁷². Para Pierre Le Gentil, as baladas identificam-se com os poemas de circunstância, pois “*les poètes peninsulaires paraissent, dans leurs poèmes de circonstance, se rapprocher bien plus des Italiens (...) que des Français*”. E quanto aos temas, diz o estudioso francês: “*une bague, une paire de gants, une ceinture, un coup de vent, tout est prétexte à rimes alambiquées. Il est fort possible que les Castellans et les Portugais de la fin du XVe. siècle aient connu quelques-uns de ces strambotti ou de ces sonnets...*”⁷³. Em realidade, o que se pode constatar, num estudo mais aprofundado, é que as baladas, como aqui classifico e defino os poemas cuja característica é se assemelharem à balada tradicional, variam intensamente de cunho temático, assim como ocorre com as outras formas de poemas que classifiquei para este estudo⁷⁴. Quando Le Gentil, assim como outros investigadores da poesia quatrocentista e quinhentista, se refere à balada, está generalizando qualquer forma que se assemelhe às trovas. É verdade que estas têm origem na cantiga trovadoresca, que aliava música ao texto, mas a forma das trovas é bem diferente da das baladas, pois nestas, o “*fim*” será sempre em número menor do que as estrofes que compõem o poema – a maioria das 22 baladas apresenta estrofes em oitavas e o “*fim*” em quadra. Como tudo o que acontece no *CGGR*, algumas delas não seguem essa regra, daí encontrarem-se, por exemplo, estrofes em oitavas e nonas e o “*fim*” em quintilha. Já as trovas, apesar de muitas

⁷¹ Como exposto, o poema “*lembra*” a balada: as divergências residiriam no fato de que a balada original se destinava à dança, com temas melancólicos, históricos, fantásticos, sobrenaturais, e a forma era mista (séc. XIII); a balada erudita era composta de três estrofes em oitavas, cada uma terminando com os mesmos versos (séc. XIV). No séc. XV, surge a balada propriamente dita, dividida em “*petite ballade*”, “*grande ballade*” e “*double ballade*”, em que cada estrofe culminava com o mesmo verso. (Cf. MOISÉS, *op. cit.*, 2004, p. 49-51).

⁷² *Ibidem*, p. 150.

⁷³ LE GENTIL, *op. cit.*, 1949, p. 210-211.

⁷⁴ Massaud Moisés descreve a balada como canção que se destinava à dança, com narrativa melancólica, fantástica, sobrenatural, compondo-se de drama e lirismo. Elenca as baladas folclóricas (Alemanha) e erudita e primitiva (França). A partir do século XV, em França, passam a ser seguidas pelo *envoi*. (*op. cit.*, 2004, p.49-51). Harry Shaw refere-se a elas como poemas narrativos, compostos por estâncias curtas e iguais, destinadas ao canto e à récita. O assunto tem caráter dramático ou emotivo; elenca as baladas populares (Norte da Europa), literárias ou de arte, cujos autores são sempre conhecidos. Refere-se, também, ao *envoi* quinhentista, estendendo seu uso para a Inglaterra (*DICIONÁRIO de termos literários*. [Org.] Harry Shaw. Trad. Cardigos dos Reis. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982, p.62).

apresentarem também um “fim”, terão número de versos igual ao das estrofes da composição – isto quando as estrofes forem regulares, mas nunca menores que as estrofes antecedentes.

A balada quatrocentista/quinhentista difere bastante da balada provençal. Martín de Riquer informa que a balada provençal

consta de los siguientes elementos: un *refranh* compuesto por un pareado, o sea dos versos de la misma rima (...); tres versos que constituyen la estrofa del solista, y que forman un pareado de rima diferente a la del refranh, seguidos de un tercero que consuena con él (...); finalmente se repite el refranh. Ahora bien, tras el primer verso de la estrofa que canta el solista, el coro repite el primer verso del refranh⁷⁵.

Percebe-se claramente a distinção entre a balada provençal e a cultivada pelos poetas castelhanos e portugueses do dealbar da Idade Média. Ademais, a balada provençal, assim como a “dansa” (similar à cantiga quinhentista), era utilizada para “bailar (*balar* en provençal) [y] se ejecutaban originariamente mediante la colaboración de un coro y de un solista y se caracterizaban por la presencia del refranh, destinado a ser cantado por el coro”⁷⁶. Tais elementos – o refrão (no sentido de “estribilho”), o coro e o solista – são desconhecidos pelos poetas palacianos, bem como, até onde se sabe, a notação musical.

Nem todas as 22 baladas compiladas por Garcia de Resende têm por “fim” ou “cabo” estrofes em quadras, como prega a definição de Massaud Moisés. Algumas baladas são de longa extensão, o que poderia caracterizar, dentro da forma “balada”, um canto real⁷⁷ ou romance. Outras têm números de estrofes inferiores a seis. Como classificá-las? Levando-se em conta que os poetas quatrocentistas e quinhentistas, tanto portugueses como castelhanos, praticaram ao extremo o culto aos antepassados, emulando-os frequentemente, não será sem propósito considerá-las como produto de uma releitura da tradição através da inovação, tão enfaticamente comentada por Le Gentil⁷⁸.

⁷⁵ RIQUER, Martín de. *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Barcelona: Ed. Ariel, S. A., 2001, p. 46, vol. I.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 45.

⁷⁷ De acordo com M. Moisés, o canto real compõe-se de cinco estrofes de onze versos e um *envoi* de cinco versos, completando 60 versos (*op.cit.*, 2004, p. 51).

⁷⁸ No *Cancionero General* de Hernando del Castillo, encontra-se um poema cuja forma estrófica é a mesma de seu congêneres português: sequência de estrofes mais “fim” em quadra, quintilha ou sextilha. É uma “obra de devoción” de Juan Tallante, “Otra obra suya, al triunfo de la Cruz” (no. 7); são 27 estrofes em décimas, mais “cabo” em quintilha. Na estrofe VI, canta o poeta: “Guarda que en esta balada / hay muchas espiraciones / (diminuida, puntada, / por bemol y becuadrada) / sobre todas las canciones. / Todo lo acuto y grave / y sobreacuto es un canto / de una armonía suave / y en tres líneas y una clave: / Padre y hijo, Espirtu Santo”. Ao

Quanto ao gênero, somam-se sete *epístolas*; uma de *conselho*; duas *glosas*; uma *pergunta/resposta*; uma de *oração* e outra de *louvor*; duas *ajudas* e um *porquê*, sobre o que se comentará na sequência. Não foi possível identificar o gênero das outras seis baladas⁷⁹. Em relação à língua, uma vem em castelhano e outra é bilíngue (português e castelhano); as restantes foram compostas em português. Quanto à métrica, todas são redondilhos maiores. É significativa a variação do número de estrofes por balada: vai desde 2 até 60 estrofes, variando também entre oitavas (a maioria), nonas, décimas e de 12 versos; algumas baladas são irregulares por apresentarem estrofes que se alternam em décimas e sétimas (no. 194) e décimas e nonas (no. 458). O pé quebrado⁸⁰, muito cultivado na Península durante o século XV, principalmente na poesia tardia, aparece em quatro baladas em posições regulares: na balada 33, nos sextos versos; na 157 e 736, nos terceiros, sextos, nonos e décimos segundos versos. Na balada 609, os pés quebrados apresentam-se regulares, nos sétimos e nonos versos (ímpares) e nos sextos e oitavos (pares). Interessante observar que, diferentemente da maioria dos poemas do *Cancioneiro* em que constam numerosos pés quebrados, nas

referir-se à balada, o poeta registra a forma estrófica que, para Joaquín González Cuenca, não é a forma métrica, mas a “canción o poema en general” (*op.cit.*, p. 245, Tomo I). Creio ser uma constatação real que a balada tardo-medieval peninsular tem sua própria estrutura, diferente da trova, muitas vezes confundida pelos estudiosos do *CGGR* como balada.

⁷⁹ Não encontrei um paradigma em que pudesse enquadrar essas seis baladas; recorro ao que discorreu William Paden sobre a dificuldade de se identificar alguns gêneros. (*cf.* p. 27, desta Tese).

⁸⁰ Conforme Juan del Encina, “ay outro género de trovar que resulta de los sobredichos (*i.e.*, ‘De lo principal que se requiere para aprender a trovar’, capítulo iiiij de sua *Arte D’Poesía*), que se llama *pie quebrado*, que es medio pie, así de arte real como de mayor; del arte real son cuatro sílabas o su equivalencia, y este suélese trovar el pie quebrado mezclado con los enteros, y a las veces pasan cinco sílabas por medio pie, y entonces dezimos que va la vna perdida, assí como dixo don Jorge [Manrique?]: como debemos. En el arte mayor quando se parten los pies y van quebrados, nunca suelen mezclarse con los enteros, mas antes todos son quebrados, según parece por muchos villancicos que ay de aquesta arte trovados”. (ENCINA, *op.cit.*, p. 88). Para o poeta, então, não há pés quebrados em arte mayor, somente hemistíquios. Não difere da definição de Antonio de Nebrija, apesar de esta ser mais erudita: “así que el verso que los latinos llaman monómetro, y nuestros poetas pie quebrado, regularmente tiene cuatro sílabas, y llámanle así porque tiene dos pies espondeos, y una medida de asiento...”. Em seguida, o gramático apresenta um exemplo dos *Provérbios* de Jorge Manrique. (In: *Gramática de la lengua castellana*. Disponível em: <www.antoniodebrija.org/indice.html>, L. II, Cap. VII). Ainda sobre o pé quebrado – artifício a que muito recorrerei, uma vez que, como dito acima, foi bastante cultivado na Península Ibérica nos fins de 1400 – uma observação de Pierre Le Gentil vem ao encontro das análises aqui empreendidas. O estudioso francês diz que “les poètes péninsulaires inserent le plus volontiers un ou deux verses courts. Lorsqu’il y a deux *quebrados*, il semble que l’on ait recherché parfois un effet de symétrie ; quand il n’y en a qu’un, le rimeur le place apparemment où bien lui semble (...). La plupart des exemples relevés par nous appartiennent au *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende ; très souvent plusieurs types on été essayés dans une même composition ; il est rare, en tous cas, que les combinaisons comportant un vers court soient employées d’une façon suivie : négligence ou volonté consciente ?” (*op.cit.*, 1952, p. 63-64). Quanto a esta última observação, além de não seguir um esquema único num poema, o pé quebrado quatrocentista/quinhentista tem a extensão que aprouber ao poeta ; é assim que, por exemplo, uma trova em versos octossílabos pode apresentar pés quebrados dissílabos, trissílabos e/ou tetrassílabos.

baladas eles parecem obedecer a uma sequência. Todos os pés quebrados desse grupo são trissílabos e tetrassílabos.

Tendo em vista as características da balada tardo-medieval, é necessário agora apontar algumas peculiaridades desse tipo de composição no *CGGR*:

- o poema de número 217 apresenta uma característica *sui generis* – são duas trovas de quatro estrofes cada, assim distribuídas: a primeira estrofe, uma *pergunta* em décimas, e o *fim* em quintilha, o esquema se repete na *ajuda*;

- o poema 368 é uma oração a Nossa Senhora, escrita em 1506, época de enfermidades e fome devido à peste, conforme registra a didascália de Garcia de Resende; o poeta intercala palavras e frases em latim levando em conta a *Ave Mari’Stela*, como também informa a didascália. Esse costume, muito usado nos poemas da época, será comentado no estudo da balada 195;

- a balada 458 é uma tradução do latim da epístola de Ovídio, de Penélope a Ulisses, realizada por João Rodriguez de Sá, e apresenta, nas duas primeiras trovas, versos do próprio poeta palaciano; intitula-se *Argumento*. Nestas duas trovas, o poeta faz um resumo da história de Ulisses e Penélope. O poema é metrificado em redondilho maior, o que configura a releitura do original latino adaptado à metrificação típica dos poemas compilados por Garcia de Resende. O mesmo poeta usa igual procedimento no poema 460, em que traduz do latim outra epístola ovidiana, de Dido a Eneias e, conforme a didascália de Garcia de Resende, “treladou[-a, Joam Rodriguez de Saa] a seu rogo”, ou seja, o poeta sentiu-se livre em adaptar o original latino à métrica vigente. Apresenta duas trovas introdutórias em décimas, dirigidas ao Conde de Portalegre, a quem dedica a tradução. Seguem duas outras estrofes com *Argumento*, também em décimas, todas de autoria do próprio João Rodrigues de Sá. Todo o poema é traduzido em redondilho maior⁸¹;

⁸¹ Para Cristina Almeida Ribeiro, ambas as epístolas “resultam de um trabalho de tradução-adaptação de textos clássicos, cujo principal interesse se situa no plano da divulgação humanística.” (Cf. *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. Apresentação crítica, selecção, notas, glossário e sugestões para análise literária de Cristina Almeida Ribeiro. Lisboa: Ed. Comunicação, 1991, p. 25). O mesmo poeta traduziu outra carta de Ovídio (*CGGR*, II, 459), em trovas. Quanto a essas três traduções, Manuel Cerejeira A. Carneiro diz que a “escolha destas três cartas pelos poetas do *Cancioneiro Geral* pode ser interpretada como vislumbre de determinados aspectos do Renascimento”, e que Joam Rodriguez de Saa [de Meneses] “preocupa-se essencialmente com entender o texto latino e interpretá-lo com bastante fidelidade para o tornar mais claro”. (In: Versão portuguesa de três cartas de Ovídio por João Roiz de Sá de Meneses (*Cancioneiro Geral*). *Revista da Universidade de Aveiro. Letras*, Aveiro, n. 2, p. 395; 465, 1985).

- o poema 615 apresenta 32 quadras e “fim” em quintilha; gênero único no *CGGR*, classifica-se como “porquê” ou “perqué”, em catalão. Conforme Juan Casas de Rigall, “el perqué es una composición constituida normalmente por una redondilla o una quintilla introductorias y una serie indeterminada de pareados, a cuyo fin, como opción, se puede repetir la estrofa inicial. En sus orígenes, los pareados están encabezados por la pregunta ¿Por qué? en anáfora, de ahí el nombre del subgénero”⁸². Joaquín González Cuenca, no *CGHC*⁸³, usa a mesma definição de Casas Rigall e complementa: “a la misma familia métrica pertenecen la *metáfora* y el *nunque* (...), responde al mismo esquema métrico que el *perqué*, cambiada la palabra anafórica que le da nombre”⁸⁴. O “porquê” do Anônimo, presente no *CGGR*, apresenta, de início, a estrutura tradicional: quadras (cujo conceito antigo era “redondilha de sete sílabas”⁸⁵) em pareados **abba**; no entanto, o autor do poema, em 16 estrofes, altera o esquema para **abab** e termina o poema em quintilha, quando, tradicionalmente, conforme os pareceres de Casas Rigall e Cuenca, a quintilha deveria ser a *cabeça* da composição. Mais uma vez, tem-se a releitura da tradição enfaticamente feita pelos poetas palacianos portugueses.

O *CGGR* é classicamente conhecido pelo cultivo dos temas amorosos – característica dos textos literários medievais⁸⁶. Nas baladas, não poderia ser diferente: o

⁸² CASAS RIGALL, *op. cit.*, p. 141.

⁸³ As próximas referências ao *Cancionero General* de Hernando del Castillo serão feitas por esta abreviatura.

⁸⁴ In: CASTILLO, *op.cit.*, p. 382, Tomo III. No *Cancioneiro* de Resende, registra-se um poema da família métrica a que alude Cuenca, o *nunque* (*nunca*, em português): é a longa estrofe de 162 versos, de no. 142, cujo gênero seria “palavras morais”, como o denominei. O esquema rimático é **abbaa** para os cinco primeiros versos, o que formaria uma quintilha; seguem-se os pares **abba**; no entanto, a quintilha final é alterada para **aabba**. (Vejam-se comentários a este poema em DIAS, *op.cit.*, 2003, p. 379-380 e análise da trova 561, “Arrenegos”, na seção das “trovas” deste meu estudo.) Note-se que Cuenca se refere a esses poemas como sendo “forma ou família métrica” e não “gênero” (*Ibidem*, p. 382); já Casas Rigall denomina os *perqués* como subgênero (CASAS RIGALL, *op.cit.*, p. 141). Aida Fernanda Dias prefere citar “textos” ou “composições” quando se refere a poemas palacianos que se identificam com os do *Cancionero* castelhano. (*Ibidem*, p. 379-398).

⁸⁵ Segismundo Spina usa o termo “redondilha” em outro sentido: a forma feminina designaria um tipo estrófico “isto é, os poemas de *forma redonda*, que são os poemas de mote glosado, cuja estrutura se caracteriza por um constante retorno do elemento final da estrofe (*cauda* ou *volta*) ao argumento da composição (o *mote*)”. (Cf. *Manual de versificação românica medieval*. Rio de Janeiro: Edições Gernasa, 1971. (Coleção Estudos Universitários, 3, p. 26).

⁸⁶ Erich Auerbach faz um resumo emblemático sobre a elevação do amor a um objeto poético, dizendo que “a poesia antiga só lhe conferia, em geral, dignidade média (...). A sua posição central na cultura cortesã foi modelar para o estilo elevado das línguas europeias vulgares, que ia se formando paulatinamente. O amor tornou-se um objeto do estilo elevado (como Dante o comprova no seu *De Vulgari Eloquentia* II 2) e foi amiúde o objeto mais importante do mesmo. Com isto ia, de mãos dadas, um processo de sublimação do amor, que leva à mística ou à galanteria; e, em ambos os casos, leva para muito longe da realidade concreta do mundo. Para a sublimação do amor, os provençais e o *stil nuovo* italiano contribuíram de maneira mais

amor é recorrência dos poetas palacianos e aparece em 12 poemas; seguem-se temas do “desconcerto do mundo”, também registrado com frequência em todos os grupos de poemas do *CGGR*. A religiosidade, o temor – explícitos na carta de Penélope a Ulisses; informações sobre lugares conquistados em decorrência dos Descobrimentos; desconfiança e qualidades de uma pessoa são outros assuntos incluídos nas baladas da Compilação. O tema da ingratidão é trabalhado de forma *sui generis* na balada de Luís d’Azevedo (no. 167): é uma elegia ao Infante Dom Pedro, morto em Alfarrobeira, e é o próprio Infante quem se revela no poema, em primeira pessoa. O poeta dá voz ao falecido, que, ao longo de 14 estrofes, mais *cabo* em oitavas e em redondilho maior, relata o desgosto pela ingratidão dos súditos. Inicia seu desabafo advertindo “Os que tinheis em mim noo / e folgais com minha morte / antre todos lançai sorte / qual seraa mais cedo poo”. Nas estrofes seguintes, faz um relato de sua biografia, de seus feitos, de sua linhagem, sempre pontuando a traição dos que ficaram:

E vós fostes os culpados,
causadores de meu dano,
que ja passa de ùu ano
que andais aconselhados.
5 E com rostros desvairados
ma falaveis cada dia,
mas de vós nam me temia,
porque ereis meus criados. (CGGR, I, p. 470)

No *cabo*, Dom Pedro enfatiza a ingratidão e a traição, referindo-se a Pilatos: “Todos fostes mui ingratos / e de pouco conhecer, / bem quisestes parecer / os do tempo de Pilatos”⁸⁷. A versificação de fatos históricos é usada em todas as formas estróficas do *CGGR*; na balada, destaca-se por se tratar de um texto próprio para “bailar”, devidamente adequado aos propósitos do poeta que, na Compilação, procura inovar. Registre-se que Garcia de

decisiva do que a épica cortesã, mas também esta tem parte importante na elevação da categoria do amor, pois o introduziu no campo do heroísmo e princípios de classe e fundiu com o mesmo” (Cf. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 123).

⁸⁷ Ao comentar esse poema, Jole Ruggieri diz que ele se distancia da forma usual do *pranto* e que Luís d’Azevedo foi “il primo portoghese che in Portogalo difendesse la memoria dell’Infante, e che è piuttosto un lamento posto sulle labbra dell’Infante D. Pedro che leva dalla tomba il suo triste viso scheletrico: così nel *decir* di Fr. Miguel (*CBa*. I 44), il re D. Enrico III di Castiglia innalza dalla profondità della sua tomba, celata nella penombra della cattedrale toledana un lamento sullo scomparire degli imperi e dei regni, della ricchezza e della potenza, conteso ad uno rimprovero per l’abbandono in cui i suoi fidi lo hanno lasciato. Per esso l’Infante rinfaccia a chi lo ha tradito, quanto male gli è stato arrecato...”. (*Op.cit.*, p. 80).

Resende se vale do mesmo recurso nas trovas epidíticas em louvor de Inês de Castro (no. 861), a qual relata às mulheres o galardão ganho por amar o Príncipe Dom Pedro. Também na balada a seguir, o poeta produz uma sátira de cunho amoroso: por sentir-se menosprezado pela dama servida, Rui Moniz usa artifícios eruditos para denegrir seu objeto de devoção.

No poema 195, uma “balada dupla”, o que se evidencia é uma acomodação de textos religiosos, subgênero também a ser explicado nos próximos parágrafos. Eis a balada, cujo título é “Rui Moniz, alegando ditos / da Paixam, pera mata- / rem ãa molher de / que s'aquei- / xava.”:

*Expedite unam mulie-
rem morti*⁸⁸.

	Por tal de nam perecerem	a	(1)
	as molheres virtuosas	b	(2)
	nem suas famas perderem	a	(1)
	as damas gentis, manhosas,	b	(2)
5	assi s'escreve, senhores,	c	(3)
	na Paixam por seu castigo,	d	(4)
	e eu assi vo-lo digo,	d	(4)
	avangelista d'amores.	c	(3)

*Nom licet mittere eam
in carbonum*⁸⁹.

	Nam é necessaria cousa	a	(5)
10	desta molher fazer vida	b	(6)
	em casa, onde repousa	a	(5)
	bondade tam conhecida.	b	(6)
	Porque seria pecado	c	(7)
	daquesta viver u nam	d	(8)
15	mora falso coração	d	(8)
	do que deve mal lembrado.	c	(7)

⁸⁸ “Tendo desejado que morresse uma única mulher. Frase moldada no *Evangelho de S. João*, 18-14: ‘Erat autem Caiphás, qui consilium dederat judaeis: Quia expedit unum hominem mori pro populo’” (DIAS, *op.cit.*, 2003, p. 864).

⁸⁹ “Non licet [...] Não é lícito lançá-la no fogo. Frase moldada no *Evangelho de S. Mateus*, 27-6: ‘Non licet eos mittere in carbonam, quia pretium sanguinis est’” (*Ibidem*, p. 866).

*Secundum legem debet mori*⁹⁰.

	Segundo lei morrer deve,	a (9)
	pois em si tanto mal traz,	b (10)
	a molher que se atreve	a (9)
20	a fazer o qu'esta faz.	b (10)
	As leis humanas o querem,	c (11)
	os direitos o consentem,	d (12)
	e os que dela se sentem	d (12)
	sempre sua fim requerem.	c (11)

*Tole, tole, crucifige eam.*⁹¹

25	Logo a crucifiquemos,	a (13)
	pois se nam quer correger	b (14)
	ou morte cruel lhe demos	a (13)
	por mais males nam fazer.	b (14)
	Porque se muito andar	c (15)
30	no lugar em que andamos,	d (16)
	com as que mais desejamos	d (16)
	nos ha sempre de trovar.	c (15)

*Hanc dimittis non es
amicus Cesaris*⁹².

	Se viva sobola terra	a (17)
	leixamos quem nos quer mal,	b (18)
35	destroindo o mais leal,	b (18)
	consentindo quem mais erra,	a (17)
	imigos das nossas vidas	c (19)
	somos verdadeiramente,	d (20)
	e nam das nossas soamente,	d (20)
40	mas das que temos servidas.	c (19)

*Tradidit eam illis ut
crucifixeretur*⁹³.

⁹⁰ “Segundo a lei deve morrer. Versículo 7 do capítulo 19 do *Evangelho de S. João*.” (*Ibidem*, p. 869).

⁹¹ “Mata-a, mata-a, crucifique-a. Frase moldada no *Evangelho de S. João*, 19-15: ‘Tole, tole, crucifige eum’”. (*Ibidem*, p. 869).

⁹² “Hanc dimittis non es amicus Caesaris. Se a soltas, não és amigo de César. Frase moldada no *Evangelho de S. João*, 19-12: ‘Si hunc dimittis, non es amicus Caesaris.’” (*Ibidem*, p. 864).

⁹³ “Entregou-lha para que fosse crucificada. Frase moldada no *Evangelho de S. João*, 19-16: ‘Tunc ergo tradidit eis illum ut crucifixeretur’”. (*Ibidem*, p. 869).

Com pregam seja levada	a	(21)	
desta gentil corte fora	b	(22)	
esta imiga provada	a	(21)	
da fama de ãa senhora.	b	(22)	(CGGR, II, p. 8-10)

Rui Moniz, nas palavras de Aida Fernanda Dias, caracteriza-se por ser o “mais libertino dos poetas da colectânea”⁹⁴, em poemas que foram alvo de censura no *Index Avctorvm dānatae memoriae* (1624), ordenados pela Real Mesa Censória, principalmente o intitulado “Outras de Rui Moniz a / tres freiras dum / moesteiro.”, no. 202 do volume II do *Cancioneiro* resendiano. Em trova de três estrofes, o poeta dirige-se às freiras que andavam de amores não só com frades, mas com qualquer um. O tom de infâmia perpassa o poema todo com alegações ao apetite sexual das três freiras – que poderiam até gerar o Anticristo; em tom jocoso e com sutil falta de decoro, o poeta pede que as religiosas ensinem a ele e a seus amigos a “solfar” – “solfejar, cantar marcando o compasso e pronunciando o nome das notas”, como nos versos “dizei-nos, em bemol, / se folgais por mi, fa, sol, / se por ut”⁹⁵, re.”. Nesses três últimos, que vêm no *cabo*, Rui Moniz insinua o ato sexual, ligando “folgar” ao ritmo das notas musicais⁹⁶. Percebem-se os motivos que levaram a Real Mesa Censória a incluí-lo no *Index*: o desregramento das religiosas e a alegação do ato sexual de forma “indecorosa” não condiziam com os princípios da cristandade.

No poema 195 aqui estudado, Rui Moniz vale-se da erudição para, na opinião de Aida Fernanda Dias, intercalar “os ditos da Paixão, adaptados às circunstâncias, (...) para justificar, de forma satírica, a morte de ãa molher de que s’aqueixava”⁹⁷. O poeta escolhe a

⁹⁴ Cf. DIAS, *op.cit.*, 1998, p. 368.

⁹⁵ “Nome da primeira nota da escala tipo na nomenclatura latina, que corresponde ao *dó*...” (*Ibidem*, 2003, p. 708).

⁹⁶ No *CGHC*, há umas trovas em décimas em que, ao longo de 18 estrofes, Tristán de Estúñiga, um personagem não identificado pelo editor, usa o mesmo artifício de Rui Moniz, o que revela o clima de obscenidade por “equivoco”, como diz Joaquín González Cuenca, nas duas cortes. Trata-se do poema 875, incluído na seção “Obras de burlas” do Tomo III, intitulado “Justa que hizo Tristán de / Estúñiga a unas monjas porque / no le quisieron por servidor / ninguna de ellas. Y él tóvose / por dicho que lo dexavan por / ser él de hedad de treinta y / cinco años”. Cuenca usa o termo “equivoco” porque, como em Moniz, o poeta serve-se da ambiguidade para esconder o erótico e o obsceno. (*Op.cit.*, p. 483-489).

⁹⁷ *Ibidem*, 1998, p. 142. Alan Deyermond denomina esse tipo de poema – em que há mistura de latim e uma língua vernácula – como “macaronic poems”. E comenta: “If, as is usually the case of macaronic poems, one is Latin and the other is vernacular, and the subject matter is religious, we should need strong evidence before accepting that the purpose of this linguistic mixture is comic (...) the most probable reason is that the poet wishes to exploit the comic possibilities of such mixture”. (*Cf. Bilingualism in the Cancioneros and its implications. In: Poetry at court in Trastamaran Spain: from the Cancionero de Baena to the Cancionero general*. Temple, Arizona: Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1998, v. 181, p. 164). Já Henry R Lang diz que o uso da linguagem das Sagradas Escrituras na lírica mundial “was yet natural enough at a time when

balada: seis estrofes em oitavas e uma última em quadra – o “envoi”, o que lembra a balada dupla (“double ballade”). A forma composicional é relida e reescrita de modo engenhoso por Rui Moniz, alterando o esquema rimático e a quadra final, apesar de haver uma recomendação – um envio/*envoi*, pois a senhora a quem fez o poema deve ser levada fora da corte através de um “pregam”, deixando subentendido um destinatário: a justiça. Pelo que se percebe nessa composição, cujo esquema rimático está exposto na transcrição do poema pelas letras do alfabeto dispostas no fim de cada verso, a irregularidade se apresenta na penúltima estrofe, **abbacddc**, entrelaçada, já que o poeta altera o esquema que seguia nas estrofes anteriores **abbacddc**, em que mescla alternadas com entrelaçadas. Observe-se, ainda, que a quadra final vem apenas com rimas alternadas, **abab**. Com foco nessa divisão rimática, note-se que na primeira estrofe existe uma declaração do poeta apresentando seu tema, tendo por objeto todas as mulheres; nas próximas três, refere-se a uma mulher específica e, na penúltima, seu alvo retorna às mulheres, como feito na estrofe de introdução; no “fim”, formula sua sentença. Como técnica composicional, atente-se também às 22 combinações de rimas diferentes, conforme se constata pelos números que seguem o esquema das rimas. O metro seguido por Moniz não difere da grande maioria das composições do *Cancioneiro*: o redondilho maior⁹⁸. Os redondilhos, tanto o menor quanto o maior, favorecem a musicalidade por sua extensão, pela inexistência de pausas ou incisões interiores, pelo destaque que a rima alcança, valorizando a sonoridade – são elas que favorecem o “ritmo fluente” (*fließender Rhythmus*), conforme teoriza Wolfgang Kayser⁹⁹. Quanto à natureza das rimas, em sua maioria são femininas, com exceção de algumas masculinas nas estrofes dois até cinco; isso, parece, deve-se ao “culto” à irregularidade tão própria dos poetas palacianos, ou, simplesmente, a defeito de composição. Há, ainda, uma mescla de rimas pobres e ricas, prevalecendo a primeira; a princípio, vale o mesmo comentário quanto à irregularidade rimática – talvez demonstre intencionalidade do poeta.

the Italian Renaissance had taught the poet to combine myth and miracle and to pay homage to the fair lady in the language of religion as well as in that of feudal life”. (*Op.cit*, p. 169).

⁹⁸ Talvez aqui haja uma identidade mais próxima à balada tradicional: poema para cantar e dançar. Lembre-se que os redondilhos são apropriados para o canto devido à sua extensão (de cinco e sete sílabas poéticas) e às suas rimas.

⁹⁹ Este ritmo fluente é próprio dos versos curtos, aqueles de até sete sílabas, conforme comenta Kayser; diz que “nos versos curtos, o final é ainda vivamente sublinhado pela rima”. (*Cf. Análise e interpretação da obra literária*. [Introdução à Ciência da Literatura]. 6 ed. Revisão Paulo Quintela. Coimbra: Arménio Amado, Ed., 1976. Coleção Studium, p. 282-283).

Em relação ao recurso retórico, o poeta usou o que Casas Rigall define como “acomodação” (*acomodación*), valendo-se dos estudos de Otis H. Green: “consiste su técnica en la *acomodación* – no tanto en la *cita* – de textos de tipo religioso, engastados casi siempre sin traducción – normalmente en latín – en el seno de una obra, y en general, con el propósito de mover a, cuando menos, la sonrisa”¹⁰⁰. Observe-se que, segundo o autor, há diferença entre “acomodação” e “citação” (*cita*): esta seria a repetição literal, tanto em forma quanto em conteúdo, e, ainda, insere-se num nível de subordinação ao discurso principal; a acomodação dá-se quando falta algum desses requisitos, não havendo qualquer subordinação¹⁰¹. Percebe-se que a diferença é sutil, mas parece-me adequada ao poema analisado. Os motivos poderiam ser: (a) as transcrições não são literais – as alterações que Moniz fez no texto têm a intenção mesma de acomodar nele as passagens bíblicas, pois no *Evangelho de São João* o objeto é um homem; na adaptação de Moniz, troca-se o masculino pelo feminino, o objeto do poema é uma mulher; (b) Aida Fernanda Dias, em seu *Dicionário*, comenta a “frase moldada no *Evangelho de São João*” (vide as notas referentes à tradução de cada trecho bíblico): o particípio do verbo “moldar” está em consonância com o verbo “acomodar” do qual derivou “acomodação”, cujo nome, para Casas Rigall, define o recurso retórico; (c) essa nova moldagem, principalmente quanto ao objeto – gramaticalmente modificado de masculino para feminino – não se subordina ao discurso original; o que há é o uso de uma passagem bíblica de forte conotação, para justificar de modo também conotativo – e hiperbólico – o sentimento do poeta; (d) as partes transcritas dos *Evangelhos* não estão em forma poética (não há rima, ritmo ou metro, não há musicalidade, enfim) – os trechos em prosa foram copiados, e apenas os pronomes e substantivos foram modificados.

¹⁰⁰ CASAS RIGALL, *op.cit.*, p.176-177.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 171. Paul Zumthor, por seu lado, diz que a citação é uma prática medieval tradicional e opera sob dois registros: “le proverbe ou dicton, emprunté à ce que l’on pourrait nommer le texte sapientiel commun; ou le vers, plus rarement la strophe ou une série de strophes, extraits d’un poème plus ancien (...). La citation-thème ou la citation-conclusive déterminent la technique des *versus cum auctoritate*, fréquents en latin ; la citation-amplificatrice fut, en français, une innovation des poètes du XIIIe. siècle”. (Cf. Le carrefour des rhétoriciens. Intertextualité et Rhétorique. *Poétique*, Paris, n. 27, p. 323, 1976). Note-se que a inovação a que se refere Zumthor se estende aos cancioneros dos séculos XIV ao XVI, casos específicos dos de Garcia de Resende e Hernando del Castillo.

Ainda de acordo com Casas Rigall, Green comentara que o uso de trechos da *Bíblia* é um costume antigo¹⁰² e faz parte da natureza humana. Durante a Idade Média, produziu-se uma clara discordância entre a consideração social e moral das paródias religiosas: socialmente, eram correntes e aceitas; moralmente, resultavam desprezíveis, vergonhosas. Quanto à peça de Rui Moniz, pode-se comentar que esse tipo de poesia era trivial; vejamos, como exemplos, a balada 368, de Luís Anríques, e a trova 19, de João de Meneses, ambas com tema religioso. Quanto a ser “desprezível” ou “vergonhoso”, isso talvez fosse verdade nos serões áulicos. No entanto, se essa poesia era admitida e usual, esses adjetivos depreciadores parecem apenas ferir o decoro; o que eles provocaram, isso é certo, em muitos casos e possivelmente com relação a esse poema de Moniz, foi a fúria dos censores. Lembre-se de que composições do próprio Rui Moniz, de fundo religioso, foram indexadas, conforme exposto acima.

Enfim, Rui Moniz produz uma paródia, em que transpõe passagens dos *Evangelhos* de São João e de São Mateus, ajustando-as à sua intenção: denegrir a *dame sans merci*, que não se rendia aos amores de seu servidor. Na primeira estrofe, define como são essas mulheres: virtuosas, gentis e manhosas¹⁰³. Contudo, essas qualidades, se positivas para as mulheres, têm cunho negativo para quem as serve, pois fazem-nas repudiar seus servidores. É por isso que, fazendo uma releitura da *Bíblia*, Moniz se diz evangelista dos amores e afirma que no texto sagrado, especificamente na Paixão, encontra-se o castigo que tais mulheres devem sofrer. Nessa estrofe, refere-se genericamente às mulheres dotadas daqueles três atributos citados; nas próximas estrofes, o alvo passará a ser uma mulher em especial.

E essa mulher especial não se deixa servir, não circula nos ambientes em que o poeta e seus colegas estão: prefere uma casa onde repousa a bondade e onde não mora alguém cujo coração é falso – o do próprio poeta (estrofes dois e três). Se andasse onde o poeta anda, no meio das que ele e os outros desejam, essa dama “que tanto mal traz” iria sempre “trovar” a todos, entendendo-se esse verbo por “perturbar”, “causar torvação”¹⁰⁴. Nessa

¹⁰² Já ocorria, por exemplo, nas cantigas de escárnio e nas religiosas, mas não nas de amigo e de amor durante o Trovadorismo (CASAS RIGALL, *op.cit.*, p. 177). Exemplos destas podem ser os poemas compilados no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*: de Fernam Soares [de Quinhone], no. 1469; de Joham Soares Coelho, no. 1663; de Ayras Perez de Vuytoron, no. 1390.

¹⁰³ “Que tem qualidades, virtudes”, *cf.* DIAS, *op.cit.*, 2003, p. 421.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 705.

estrofe, a quarta, percebe-se certo desejo do poeta de corromper a senhora a quem serve, pois se ele e os outros cortesãos desejam tanto as outras damas, por que quereriam a mais cruel e difícil delas? Talvez porque ela se equivalesse a ele, que se define como alguém que possui um “falso coração”. Ou talvez porque, andando ela com aquelas que todos tanto desejam, sua dama seria apenas servida – reclusa, ela instiga não só desejos de amor, mas de castigo, por ser absolutamente virtuosa. E o poeta encontra nas Escrituras um castigo último – a crucificação da dama, assim como aconteceu com Cristo. Aqui, Rui Moniz “radica en una hipérbole sagrada: la equiparación de los avatares que sufre el amador cortês con la vida y muerte de Jesucristo”¹⁰⁵. Ao exigir um castigo de tal magnitude, o poeta demonstra a força que o sentimento de recusa lhe provocou.

Magnitude vem a propósito. O uso da *amplificatio* é próprio da poesia medieval; recorrente, ela era parte de um código – o do “amor cortês”. No entanto, essa recorrência tem como objetivo ressaltar não só as virtudes positivas de uma dama – como nesse poema de Moniz e da maioria das composições registradas nos cancioneiros provençais, galego-portugueses e nos de Quatrocentos e Quinhentos –, mas também as virtudes do poeta como criador. Talvez, mais ainda, valorizar o texto, que só o é por um processo dialógico, o da intertextualidade. Em relação à *amplificatio*, é “através dessa linguagem superlativa, [que] os seres são considerados do ponto de vista do mais elevado. É a perspectiva dos sinos mais elevados da catedral, do topo mais elevado de uma torre, das alturas celestes. Desse ponto de vista, a linguagem descreve os limites das coisas, sua infinita pequenez”¹⁰⁶. Não me parece ousado, então, ver no poema de Rui Moniz – e em todos seus congêneres – uma hipervalorização do texto¹⁰⁷.

¹⁰⁵ Cf. CASAS RIGALL (*op.cit.*, 179), parafraseando o que escrevera J. Y. Tillier, relativamente à acomodação validada pelos *Evangelhos*. Maria Isabel Morán Cabanas, ao analisar o tema do deslouro às damas no *CGGR*, comenta que a imprecação amorosa é um tema presente na literatura universal, baseada no “*invicem flebis* horaciano – que condena a dama a sofrer tudo o que o amante tem padecido, fazendo mesmo invocação à justiça divina”. (Cf. O deslouro das damas no *Cancioneiro Geral*. *Agália, Revista Internacional da Associação Galega da Língua*, n. 59, Santiago de Compostela. p.335-336, Outono de 1999).

¹⁰⁶ SCHUBACK, Marcia Sá Cavalcante. Sancta Sonantia. Notas sobre a relação entre som e sentido à luz da mística medieval. *Signum*. São Paulo, n. 10, p. 135, 2008.

¹⁰⁷ Paul Zumthor, comentando a revolução que o texto impresso promoveu em relação aos textos manuscritos, relacionando ainda essa revolução a “une des pires crises de son [da Europa] histoire” – a crise do “fim” da Idade Média – conclui que o texto é fator determinante na constituição das literaturas: “Le discours poétique se replie, s’isole dans son propre plaisir et, de quelque prétexte thématique, cherche en lui-même sa justification et une liberté: cette intériorisation, due aux circonstances d’un monde transformé, fut sans doute le facteur constitutif déterminant de nos ‘littératures’”. (In: Y a-t-il une “littérature” médiévale?. *Poétique*, Paris, n. 66, p. 136-137, abr. 1986).

O poema de Rui Moniz é pleno de diálogo com outro texto, o bíblico, o que certamente agradava a audiência, na esteira do cotidiano do homem medieval. Para Casas Rigall, “el fenómeno literario de la *intertextualidad* (...) está constituido por técnicas como la cita, que desde antiguo fue incluida en la esfera de la agudeza”¹⁰⁸. A acomodação, cuja técnica aparece no poema analisado, é parte da citação, uma citação manipulada, engenhosa. Acomoda-se também à engenhosidade formal, pois o poeta recriou a balada dupla e amoldou-a aos redondilhos, cuja musicalidade é evidente. Acredito que, com esse exemplo, pôde-se oferecer não só uma amostra da nova balada medieval, mas também ver outras características da poética cancioneril do Quinhentos português: a irregularidade como modo composicional; o culto à Antiguidade e à cultura contemporânea aos poetas palacianos, tanto pela retórica empregada na composição quanto pela reprodução do latim e pela religiosidade. Além do mais, Rui Moniz revela uma outra peculiaridade da poesia de seu tempo: a mescla do profano com o sagrado¹⁰⁹.

O VILANCETE – UMA INOVAÇÃO DA FORMA E DO GÊNERO

Encontram-se no *CGGR* 76 poemas cuja forma é o vilancete. Pertencentes ao que se denomina “forma fixa”, a característica estrutural do vilancete (do castelhano “villancico”, vilão) é conter dois ou três versos como mote, e esses versos podem ser do próprio autor, de autor alheio ou mesmo anônimo; pode ser também composto por ditos populares, glosados em uma ou mais estrofes de sete versos (sétima). Contudo, na Compilação de Resende encontram-se poemas cuja glosa se estende para oito, nove e mesmo dez versos. Para Le Gentil, o “villancico”, nome castelhano do vilancete, é um gênero¹¹⁰ essencialmente popular e o

¹⁰⁸ CASAS RIGALL, *op.cit.*, p. 171.

¹⁰⁹ “Esta mistura entre o sagrado e o profano, resultante de uma concepção medieval e sacralizada do mundo e da vida, constituirá o quotidiano daquele tempo. Não se estabeleceu uma linha delimitadora entre o religioso e o profano: a mentalidade colectiva era marcada por uma concepção teológica e teocêntrica da vida, que se seguia confiadamente ou se rejeitava entre a timidez temerosa, a acrimônia mordaz e a marginalização explícita. O que não encontramos é a indiferença ou o agnosticismo”. (Cf. FERNANDES, Manuel Correia. Aspectos da temática religiosa e moral no *Cancioneiro Geral*. In: *Sociedade, Cultura e Mentalidades na época do Cancioneiro Geral. Congresso Internacional Bartolomeu Dias e a sua época. Actas*. Vol. IV. Porto: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1989. p. 41).

¹¹⁰ Observe-se que Le Gentil se refere a “gênero” e não “forma”.

villancico du XVe. siècle est un genre raffiné, qui relève, chez les poètes qui le cultivent, des préoccupations artistiques et érudites. Le *villancico* a d'abord été un pastiche littéraire; il chantait, interprété, stylisé, quelques thèmes de la chanson de danse primitive; mais, dans les milieux courtois, il ne pouvait manquer de se confondre peu à peu avec la *chanson d'amour* et, en fait, il ne s'en distingue bientôt plus parfois ni par le ton, ni par le contenu¹¹¹.

Ainda para o estudioso, a glosa – característica de vilancetes e cantigas medievais – adquire importância de destaque na literatura peninsular do fim do século XV, o que se estende para o Renascimento e mesmo posteriormente. Este gosto por glosar é bem medieval e próprio do pensamento escolástico, pois na glosa se cultivam hábitos dedutivos¹¹². Porém, esse gosto fazia parte do costume europeu, não só peninsular, o que revela a mentalidade do homem medieval. Para Le Gentil, enfim, caracteriza um certo respeito religioso¹¹³. Margarida Vieira Mendes, num estudo sobre o primeiro dos poemas apresentados na Compilação de Garcia de Resende, o “Cuidar e sospirar”, referindo-se à citação, diz que “equivale à argumentação pela autoridade, [e] serve também para revelar a destreza ou habilidade específica dos trovadores, a sua arte da memória e do ‘insert’ versificatório equivalente às ‘glosas’ que proliferam no *Cancioneiro geral*, o que é um traço característico de arte poética de 1500”¹¹⁴. O que se percebe no *CGGR* é que a glosa apresenta não só apreço e veneração pelos autores antigos, mas também pelos vizinhos – no caso dos portugueses, pelos castelhanos contemporâneos.

No *Tratado da Imitação*, Livro I, capítulo III, Dionísio de Halicarnasso refere-se à diferença entre “imitação” e “emulação”; o primeiro termo seria uma atividade que refunde um modelo, a partir de certos princípios teóricos, e o segundo seria “uma actividade do espírito que o move no sentido da admiração daquilo que lhe parece ser belo”¹¹⁵. Mais à frente, diz que

¹¹¹ LE GENTIL, *op. cit.*, 1952, p. 261.

¹¹² *Ibidem*, p. 296-297.

¹¹³ *Ibidem*, p. 301-302.

¹¹⁴ *O CUIDAR e Sospirar (1483)*. Fixação do texto, introdução e notas de Margarida Vieira Mendes. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997. (Coleção Outras Margens, Série Poesia do Tempo dos Descobrimentos), p. 29.

¹¹⁵ DIONÍSIO DE HALICARNASSO. *Tratado da imitação*. Ed. Raul M. R. Fernandes. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica. [1986], p. 49. João Adolfo Hansen, valendo-se do que escreveu o seiscientista Emanuele Tesauro, diz que “a emulação é a imitação que supera o modelo imitado” e ela “visa a produzir, por outros modos e por outros meios, um prazer semelhante ou superior à obra imitada. Para isso, pretende produzir agudezas mais agudas que as da obra imitada”. Mais à frente, conclui que “o modo de produzir semelhanças e diferenças agudas distingue *emulação* de *imitação servil...*”. (In: *Retórica da Agudeza. Letras Clássicas*. São Paulo, n. 4, p. 325-326, 2000).

a imitação não é a utilização dos pensamentos, mas sim o tratamento, como arte, *semelhante ao dos antigos*. E imita Demóstenes não aquele que diz o mesmo que Demóstenes, mas sim o que diz à maneira de Demóstenes. E o mesmo se diga quanto a Platão e a Homero. Toda a imitação se resume nisto: emulação da arte que refunde a semelhança dos pensamentos¹¹⁶.

O mesmo ponto de vista defende o autor de *Retórica a Herênio*, no Livro IV, quando questiona: “não é a própria autoridade dos antigos que torna as coisas mais prováveis e os homens mais dispostos a imitá-los?”¹¹⁷. O autor defende que “nisto reside a maior arte: escolher diligentemente coisas várias e distintas, dispersas e espalhadas entre tantos poemas e discursos, para poder subordinar cada tipo de exemplo a cada tópico da arte”¹¹⁸, para concluir, mais adiante: “Eis, portanto, a maior arte: poder também, em seu próprio tratado, *fazer uso de exemplos alheios*”¹¹⁹. Creio que ambos pontos de vista sejam a raiz do gosto medieval pela glosa – o respeito à autoridade e a recorrência à erudição com fins estéticos. Ernst Robert Curtius, ao se referir às sentenças e aos exemplos difundidos na Antiguidade, remete a Clearco de Soles, da escola de Aristóteles. Nos banquetes, um verso ou uma sentença eram proferidos, e a mesma ideia deveria ser respondida por outro poeta. Nessa *disputatio*, “era preciso saber de cor versos de Homero, começados e terminados com a mesma letra, ou cujas primeiras e últimas sílabas, reunidas, formassem um nome, um utensílio ou uma iguaria”¹²⁰. Parece-me que esse é um dos fatos que dará origem à *disputatio* medieval: a *tensó*¹²¹, o *partimen* ou *joc parti*¹²², o *tornejamen*¹²³, a *cobla*¹²⁴ ou

¹¹⁶ DIONÍSIO... *ibidem*, p. 50. Grifos meus.

¹¹⁷ Cf. *RETÓRICA*, *op.cit.*, 2005, Livro IV, 2. Neste Livro, o autor (Cícero? Cornificius? Pseudocornificius?) escreve sobre a elocução e o correto uso dos exemplos.

¹¹⁸ *Ibidem*, [1].

¹¹⁹ *Ibidem*, [3]. Grifos meus.

¹²⁰ CURTIUS, *op.cit.*, p. 95.

¹²¹ “La *tensó* (*contentio*, ‘disputa’) es un debate entre dos trovadores en el cual cada uno defiende lo que cree más justo, conveniente o está de acuerdo con sus preferencias”. (RIQUER, *op. cit.*, p. 67, vol. I). Joseph Ghamine López apresenta uma pequena distinção entre a *tensó* e o *partimen*: “Agora, a distinción que se fai entre un [tenção] e outro [*partimen*] xénero ten que ver coa maior ou menor ligazón entre os participantes no debate e as posturas que van defender, e non tanto con características formais do texto. (...) Máis ben se trataría de dous xeitos diferentes de afrontar o debate: no caso da *tenzón*, como disputa e no caso do *partimén*, como xogo dialéctico sobre asuntos relacionados co mundo trobadoresco”. (*In: A tenzón e o partimén: definición dos xéneros a partir das artes poéticas trobadorescas e dos propios textos. Madrygal. Revista de Estudos Gallegos. Madri*, v. 5, p. 67, 2002).

¹²² “En el *partimen* o *joc parti* el trovador que torna la palabra plantea a su adversario un problema que puede tener dos soluciones y se compromete a defender la alternativa contraria a la que escoja su interlocutor”. (RIQUER, *op.cit.*, p. 67).

¹²³ “Así como la ‘justa’ era el combate de un caballero contra otro y el ‘torneo’ el de varios caballeros contra varios, existe en literatura provenzal el *tornejamen*, poesía en la que debaten varios trovadores”. (*Ibidem*, p. 68).

ainda a *cobla tensonada*¹²⁵ provençais, além da “tenção”¹²⁶ galego-portuguesa e das *ajudas*, *perguntas* e *respostas*¹²⁷ cultivadas pelos poetas quatrocentistas e quinhentistas castelhanos e portugueses. Mas também poderia ser a origem do gosto pela glosa, uma vez que o processo é o mesmo: incorporação de sentenças, exemplos, versos de autores, antigos ou não, aos poemas desenvolvidos pelo poeta medieval. Glosar, parece, é nada mais que isso: buscar referência nos autores antigos e emular as ideias e mesmo – no caso concreto da glosa – copiá-los. Em *Los trovadores*, Martín de Riquer parece referir-se à glosa quando relata que “los textos de los trovadores se comparan con pasajes bíblicos y patrísticos, que demuestran el gran conocimiento que tenían los poetas provenzales de la literatura sacra”¹²⁸. É assim que a glosa incorpora tanto elementos sacros como profanos.

Quanto ao apreço e veneração pelos autores vizinhos aos portugueses, Aida Fernanda Dias pensa

nas afirmações, sistematicamente repetidas, sobre a projeção de muitos textos da colectânea e na admiração e culto que os poetas do *Cancioneiro* votavam aos seus congêneres castelhanos, aspecto que sobressai de uma primeira leitura da obra e que leva, obrigatoriamente, a citar o galego Macías, Juan de Mena, o Marquês de Santillana, Juan Rodríguez del Padrón, Jorge Manrique, Stúñiga, Garcí Sanchez de Badajoz e, mais raramente, Aguilar. São estes, para os estudiosos do *Cancioneiro*, os poetas do reino vizinho que os colaboradores da colectânea de Resende admiravam e até veneravam¹²⁹.

¹²⁴ “La *cobla* es un debate breve, en una o dos estrofas, a veces con tornada, y es término que no debe confundirse con la denominación genérica de la estrofa que integra una composición larga ni con la *cobla* no dialogada, por lo general moralizadora, epigramática o satírica” (*Ibidem*, p. 69). No *CGGR*, encontram-se vários exemplos de poemas assemelhados à *cobla* breve provençal (“ajudas”, “perguntas” e “respostas” de duas estrofes).

¹²⁵ “La que ‘Las leys d’amors’ (...) llaman *cobla tensonada* es una estrofa, o conjunto breve de estrofes, con tornada, en la cual los dialogantes intervienen en versos dentro de la misma estrofa”. (*ibidem*, p. 69).

¹²⁶ A “tenção” é a versão galego-portuguesa do debate poético medieval derivada da *tensó*, do *partimen* ou *joc parti*, do *tornejamen*, da *cobla* e da *cobla tensonada*.

¹²⁷ “Em qualquer subgênero cancioneril, como o vilancete ou a cantiga, por exemplo, há um mote, que é glosado (desenvolvido em versos) pelo proponente ou por outros poetas, dando surgimento às *ajudas* (quando a um outro poeta é solicitada sua opinião em relação a um questionamento feito pelo proponente), às *perguntas* (dúvidas propostas por um poeta em forma de pergunta, pedindo a outro que responda de acordo com sua sabedoria ou conhecimento sobre o lema) e às *respostas* (esclarecimentos da dúvida trazida no mote pelo poeta proponente)”. (FERNANDES, Geraldo Augusto. *Fernão da Silveira, poeta e coudel-mor: paradigma da inovação no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. 238p. Dissertação. [Literatura Portuguesa]. 2006. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006, p. 69). Pierre Le Gentil considera esses “gêneros dialogados” uma forma avançada do paralelismo primitivo. (Cf. *op.cit.*, 1949, p. 597).

¹²⁸ RIQUER, *op. cit.*, p. 97, vol. I.

¹²⁹ DIAS, Aida Fernanda. *O Cancioneiro Geral e a prosa peninsular de Quatrocentos. Contatos e Sobrevivências*. Coimbra: Livraria Almedina, 1978, p. 8. Cf. também MORÁN CABANAS, Maria Isabel. Mitificação de Macías o Namorado no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. In: *Mitos (Actas del VII*

A autora ainda complementa:

se, para muitas poesias e versos soltos, abonados no *Cancioneiro Geral*, vamos encontrar os originais em diversos cancioneros, quer tipicamente castelhanos, quer ligados por laços políticos ao reino vizinho, outros há que permanecem para nós verdadeiras incógnitas, enquanto mais afortunadamente, um que outro pode ser restituído à forma original e salvo da obliteração total, apenas porque alguns portugueses tiveram a feliz e oportuna ideia de os glosar¹³⁰.

Os poetas portugueses do Quinhentos ampliam, então, o culto à glosa ao trazer para seus textos não só a autoridade dos antigos, como também a de seus vizinhos contemporâneos.

Uma outra característica dos vilancetes, segundo Le Gentil, é que, como as cantigas e os *villancicos*, eles tinham formas musicais (melodia), e não eram para serem cantados, mas ditos. Havia uma clara separação entre música, agora polifônica, e poesia¹³¹. Massaud Moisés registra que a palavra “vilancete” vem do espanhol “villancete”, ‘villano’, vilão, habitante de vila, não fidalgo: cantiga de vilão, ou ‘cantiga vilã’, como registra a ‘Arte de Trovar’ que abre o CBN¹³²”. A origem seria galego-portuguesa e o mote, muitas vezes anônimo, “denunciava a filiação tradicional, popular, do vilancete”¹³². A própria composição do vilancete aponta essa origem popular. É necessário registrar que Le Gentil não distingue “villancico” de “vilancete” e aplica as mesmas características para os dois casos. Já Massaud Moisés distingue um do outro: o vilancico teria sido introduzido em Espanha pelo Marquês de Santillana e

designava um tipo de canção popular correspondente, na sua estrutura, ao *vilancete português*: uma estrofe inicial, de dois a quatro versos (...), acompanhada de uma sequência de estrofes (...); cada *volta* compõe-se de três versos ou mais rimando entre si (constituem as *mudanzas*, na terminologia espanhola), um verso que rima com o estribilho (é a volta propriamente dita) e a repetição do estribilho: AA, bbbaAA, cccaAA, etc.¹³³.

Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica. Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1996, vol. III, p. 196.

¹³⁰ DIAS, *op.cit.*, 1978, p. 19. Contudo, pondera que “alguns motos devem ter sido criados cá [em Portugal] pelos nossos cortesãos, naquela tendência tão em voga de exercitar a pena nos dois idiomas peninsulares, em parte determinada pelo contato frequente entre cidadãos de Portugal e de Castela, por motivos de casamentos régios e respectivos séquitos e pelas terçarias de Moura”. (*Ibidem*, p. 20). Alan Deyermond alega que “la influencia castellana fue casi tan fuerte en esta época como en el período que abarca el *Cancioneiro geral* (c.1450-1516). La influencia se dio en todos los aspectos de la poesía: la versificación, los temas, el estilo, el género”. (*In: Poesía de cancionero del siglo XV*. [Valência, ES]: 2007, p. 153).

¹³¹ LE GENTIL, *op. cit.*, 1952, p. 305-309.

¹³² MOISÉS, *op. cit.*, 2004, p. 472.

¹³³ *Ibidem*, p. 472. Grifo meu.

Percebem-se diferenças na estrutura e na maior liberdade de composição rimática e estrófica que os poetas portugueses aplicaram ao vilancete; já o vilancico segue maior rigor estrutural. Na prática, o que fazem os poetas do *CGGR* é marcar a diferença estrutural do vilancete em oposição ao vilancico.

Joaquín González Cuenca, editor do *CGHC*, informa que o *villancico* é um poema de forma fixa, composto, “en su versión más ortodoxa, por un estribillo inicial, llamado normalmente *cabeza*, y una o varias estrofas, que, tras unos versos de *mudanza*, se rematan con la *vuelta*, que recoge más o menos modificados todos o al menos el último verso de la *cabeza*”¹³⁴. Informa ainda que, segundo Sanchez Romeralo, não se deve confundir o *villancico* culto, presente no *Cancionero* de Castillo, do popular, que, apesar de seguir a mesma estrutura métrica, “responde a otros principios de composición, sobre todo en el uso de una fraseología y una tónica peculiares”¹³⁵. No *Cancioneiro* de Resende, muitos vilancetes diferenciam-se do *villancico* pelo tratamento dado às glosas: nem sempre, como se pode comprovar pelo levantamento estatístico apresentado no **Apêndice**, a modificação de um verso do mote é claramente observada nas glosas. Já António José Saraiva e Óscar Lopes apontam para o fato de que “esta forma, que tende para o comentário engenhoso de um dado tema, é especialmente adequada à mentalidade glosadora difundida pelos pregadores e pela Universidade, e, assim, presta-se admiravelmente ao gosto conceptista característico destes poetas palacianos”¹³⁶.

Eugenio Asensio, ao estudar o paralelismo, característica das cantigas trovadorescas, principalmente das cantigas de amigo, comenta que o vilancete, de certa forma, perpetuava o sistema paralelístico: “el villancico, con el retorno del estribillo, mantenía la técnica de replantear el mismo tema en cada estrofa, pero procuraba variar los términos, la distribución, las imágenes, con una libertad más amplia que el sentido semántico, para que la fórmula no ahogase la forma”¹³⁷.

Com relação ao número de versos por mote, apenas cinco vilancetes do *CGGR* apresentam dísticos; os outros são todos tercetos. A maioria é composta de uma estrofe em sétimas, oitavas, nonas ou décimas. Ressalte-se que as estrofes que não sejam em sétimas

¹³⁴ CASTILLO, *op.cit.*, p. 661, Tomo II.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 661.

¹³⁶ Cf. SARAIVA e LOPES, [s.d.], *op.cit.*, p. 160-161.

¹³⁷ ASENSIO, Eugenio. *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*. 2.ed. Madri: Ed. Gredos, 1970, p. 119.

fogem à “regra” da forma fixa própria do vilancete, pois sua definição clássica é ter estrofes de sete versos, haja vista os exemplares do próprio *CGGR* e os de seu congênera, o *CGHC*. Sete vilancetes são em castelhano, um bilíngue (português/castelhano) e os restantes em português. Dez vilancetes apresentam pés quebrados, colocados em posições alternadas e não regulares; alternam-se, também, entre trissílabos e tetrassílabos.

Quanto à métrica, com exceção dos vilancetes 297 e 825, em redondilhos menores, todas as outras composições deste grupo apresentam-se em *arte menor*¹³⁸. Em quatro poemas, os poetas não repetem o mote, desenvolvendo com outras palavras a ideia lançada; em alguns poemas, há repetição de apenas uma ou mais palavras ou mesmo de um ou mais versos do mote considerados “chave” no poema¹³⁹. Os poetas palacianos costumavam glosar tanto motes quanto refrões, alheios ou não. Registre-se que, ao redigir as didascálias, muitas vezes Garcia de Resende denomina o texto “cantiga”, em vez de “vilancete” (dez ocorrências). Percebe-se, com isso, que há uma linha muito tênue entre uma forma e outra, uma vez que a estrutura básica é ter um mote seguido de glosa. Observe-se também que, para Garcia de Resende, “vilancete” é sinônimo de “mote”, e a “glosa”, de “trova” – *cf.* os poemas 262, 709, 794, 825 e 877, onde isso está bem claro.

Há, ainda, outras características relevantes no *CGGR*, quanto à forma do vilancete e ao modo como os poetas a montaram. O vilancete 207 alterna estrofes em sétimas e oitavas, estas na primeira e última estrofes, registro da insistente irregularidade no *Cancioneiro* de Resende. O mesmo acontece com o vilancete 811: mote de três versos, duas estrofes de sete versos, mais uma (a do meio) com seis versos. Os vilancetes 709, 734 e 792 caracterizam-se por mote de dois versos e estrofes em quadras (seis no primeiro, quatro no segundo). Tal estrutura evidencia inovação dos poetas, uma vez que as glosas deveriam ser em sétimas. O poema 792 distingue-se dos outros dois por apresentar 42 estrofes em quadras, incluindo o *fim*, o que revela, novamente, inovação quanto à extensão do poema¹⁴⁰. A didascália de Garcia de Resende data-o como do “ano de Cristo de mil quinhentos. XVI”, ano em que foi

¹³⁸ Nebrija define *arte menor* como “el dímetero yámbico, que los latinos llaman cuaternario, y nuestros poetas pie de arte menor, y algunos de arte real, regularmente tiene ocho sílabas y cuatro espondeos”. (*Op.cit.*, L. II, Cap. VIII).

¹³⁹ Massaud Moisés registra que “os versos do *mote* podem ser repetidos: um em cada estrofe, um só em todas, ou com variante que conserve a mesma palavra da rima, ao fim de cada estrofe” (*Op. cit.*, 2004, p. 472). Isso permite que, nos critérios que montei, seja observada a incidência de uma palavra e de um ou mais versos considerados “chave” dentro da composição.

¹⁴⁰ Essa inovação, colocar um *fim* ou *cabo* nos vilancetes, aparece também em outros vilancetes.

publicado o *Cancioneiro* e revela, assim, a atualidade/releitura da forma “vilancete”. O de no. 742 distingue-se dos demais por apresentar dois vilancetes. Inovam também ao colocar um “cabo” nos poemas 825, 844 e 862. Os vilancetes 839 e 862 fazem alusão a partitura musical escrita pelo próprio Garcia de Resende, um dos poucos poetas músicos do *CGGR*: 839, “Vilancete de Garcia / de Resende, a que tambem / fez o som”; 862: “Garcia de Resende, indo para Ro- / ma, 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”.

O vilancete e a cantiga, conforme assentado, comportam o gênero “glosa”; no entanto, há casos em que a didascália declara explicitamente ser a glosa de algum refrão ou mote; mesmo assim, para que não haja duplicidade de gêneros idênticos, esses poemas não foram computados. Aliados à glosa, assim se apresentam nos vilancetes os gêneros daqueles poemas que se puderam classificar: dez de *conselho*, três de *louvor*, duas *respostas*, duas *orações*, dois de *glosa/louvor*, um de *glosa/anagrama*, duas *epístolas*, uma *pergunta*, um de *pergunta/conselho*, um *diálogo*, e, novidade, um longo *poema épico* em redondilho menor e estrofes em quadras (no. 792).

O tema do amor é recorrente também nos vilancetes: mais da metade desses poemas refere-se à temática amorosa. Trata-se ainda de um amor sofrido: o sentimento provoca desejo de morrer¹⁴¹, de matar-se; sofre-se pela perda do objeto amado; a beleza da dama e seu desprezo/maldade também são motivações e pena de sofrimento. Nesse conflito amoroso, a questão do bem, do contentamento e do prazer *versus* os males que o sentimento provoca é muito evidente; o desprezo da dama provoca desejo de vingança, fazendo emergirem enganos e desenganos, sentimentos de perdição etc. – tudo, enfim, desencadeia tristeza no poeta.

Um vilancete que destoa desse emaranhado de sofrimentos é o 687, em que o poeta se declara livre do amor que sentia pela dama. Em quatro vilancetes, o nome das amadas ou o lugar em que se encontra o poeta são motivos para brincadeiras poéticas¹⁴²; vejam-se os

¹⁴¹ Aida Fernanda Dias comenta que esse *topos* (“viver-morrendo”, em suas palavras) aparece inúmeras vezes, tornou-se clichê e atravessou séculos. Acredita que esse desejo pode estar ligado à história de Santa Teresa de Jesus. (*Op.cit.*, 1998, p. 297).

¹⁴² Pierre Le Gentil denomina “etymologie” essas brincadeiras, e teria sido Villasandino um dos primeiros a recorrer a essa prática: “Il s’agit ici, essentiellement, de dégager la valeur symbolique des lettres qui

vilancetes 26 (o poeta usa o sobrenome da amada – Guerra – e versifica o conflito em que vive por ela); 761 (o poeta, em Nossa Senhora da Pena, usa esse topônimo para cantar seu sofrimento de amor); 794 (o poeta toma um mote alheio, *já vitorea nam é*, e com ele, à moda do *senhal* provençal e galaico-português, esconde e versifica o nome da dama, Antonia Vieira) e o 862 (Garcia de Resende, amando uma dama chamada Esperança, diz o quanto sofre por não tê-la). Vilancetes jocosos ou satíricos são poucos, e isso talvez destoe da marca do *CGGR*, as *cousas de folgar*. Também se percebe certo preciosismo de tratamento nos vilancetes do último volume, bem mais numerosos. Ali estão presentes poetas que Jorge A. Osório identificou como da “nova geração”¹⁴³.

Esses “novos” apresentam uma certa desconstrução no tratamento dos temas: num vilancete tradicional pela forma (687), Jorge de Resende declara não mais amar a “mulher que servia”. Garcia de Resende, na didascália, registra esse sentimento usando o verbo “desavir”, que, entre outros sentidos, significa “malquistar”. O mote apresenta três versos de esquema **ABB**, com rimas masculinas no mote e nos dois últimos versos da glosa, como que marcando o regozijo de homem que venceu o amor; a glosa, em sétima, tem rimas misturadas em **ababbcc**, femininas nos cinco primeiros versos; o esquema é paralelístico, pois a sequência de rimas do mote é a mesma dos dois últimos versos da glosa. O poeta trabalha com as antíteses perder/ganhar no mote: a dama queria-o perdido, mas ele vence e regozija-se de se livrar dela. Eis o poema:

	Vós me quisestes perder,	A	
	eu, senhora, me guanhei,	B	
	pois de vosso me livrei.	B	
5	Eu compri quanto abastasse a		
	como quem vos muito amava, b		
	vós quisestes que cuidasse a		
	quanto contra mim errava. b		
	Contudo nam me pesava, b		
	mas agora qu’acordei, c		
10	conheço que me salvei. c		(<i>CGGR</i> , IV, p. 44)

composent un nom propre ou un prénom". (*Op.cit.*, 1949, p. 190). Casas Rigall denomina-as de *locus a nomine* (*Op.cit.*, p. 164).

¹⁴³ O autor dividiu o *CGGR* em três blocos, cada um deles subdivididos por características diferenciadoras. Neste terceiro bloco, diz o investigador, “alguns poetas pertencem a uma geração mais nova: Jorge de Resende, Duarte de Resende, Gil Vicente, Bernardim Ribeiro...”. (OSÓRIO, *op.cit.*, p. 307).

A dama continua sendo, neste vilancete, a *dame sans merci*, mas não é ela que vence – reflexo dos novos tempos.

Marcadas pelos Descobrimentos, as novidades trouxeram a Portugal não somente riquezas e glória, mas também “desconcertos”. Os grandes feitos portugueses foram registrados nas mais diversas áreas de cultura, como se sabe, e eram motivo para versificação de temas que não apenas os das conquistas ultramarinas. Todo o ambiente de descoberta e conquista ultrapassa o fato econômico e histórico e mexe com os sentimentos: fatos gloriosos são comparados ao sentir do poeta em relação a qualquer atividade. Na temática amorosa não foi diferente: no vilancete 146, D. João Manuel dirige-se aos Cuidados e pede-lhes que o deixem, pois está longe de sentir prazer. Valendo-se de termos próprios da Navegação, o poeta sente-se prestes a “dobrar / o cabo de desventura”. Diz aos cuidados: “nam vejo terra segura / onde me possa ancorar. / Pois me tam longe demora / sem ver porque me reger” e de tanto “a Fortuna correr / me fez (...) alijado” do descanso e do prazer, agora que só cuida da dor que sente e vai bradando – como se estivesse em uma nau conquistadora de terras impossíveis – pela senhora que ama e não o quer valer.

Se aqui o campo é a temática amorosa, em que o poeta recorre à terminologia própria das navegações, das conquistas, no vilancete a seguir a inovação está na forma e no gênero.

No longo vilancete 792 (42 estrofes em quadras, com mote de dois versos), Diogo Velho da Chancelaria metaforiza, pela *annominatio*, o substantivo “caça” e o verbo “caçar”, relacionando-os às Conquistas dos portugueses. É inovador o poema, primeiro pela forma: um número muito grande de estrofes, versificadas em quadra e não em sétimas, como prescreve a forma do vilancete; também é inovador quanto ao gênero, pois é um *poema épico*, cuja metrificação esperada seriam os versos em *arte maior*, próprios para a exaltação e a erudição humanista. No entanto, como o texto permite duas leituras, o uso da *arte real* poderia justificar a métrica. O poema localiza-se no último volume da Coletânea e registra, na didascália, sua contemporaneidade: essa nova caça é “feita no ano de Cristo de mil / quinhentos. XVI.”, ou seja, no mesmo ano em que Garcia de Resende publicava seu

Cancioneiro. O poema começa com um refrão¹⁴⁴ em rimas emparelhadas **AA**, altera-se para entrelaçadas – **abba** na segunda estrofe – e segue em monorrimas **aaab**¹⁴⁵ em todas as outras. Note-se que as sílabas finais do grupo **b** são todas em “-al”, cuja desinência finaliza a palavra “Portugal”, além de que, no mote, a rima dessa palavra é com “real”: é evidente a intenção do poeta de ligar os feitos de sua pátria à realeza. Tanto é verdade que o nome dos monarcas aparece ao longo do vilancete, exaltado e comparado aos antigos, sobrevalorizados em relação aos antepassados – e aí pode estar a segunda leitura, a satírica, pontuada pela ironia. Leia-se o vilancete:

Rifam.

	Oh que caça tam real	A
	que se caça em Portugal!	A
	Rica caça, mui real,	a
	que nunca deve morrer,	b
5	pera folgar de lhe correr	b
	tod'a jente natural!	a
	Linda caça mui sobida	a
	se descobre em nossa vida,	a
	a qual nunca foi sabida	a
10	nem seu preço quanto val!	b
	oh da gram mata Lixboa,	a
	onde toda caça voa,	a
	Arabia, Persia e Goa,	a
	tudo cabe em seu curral!	b
15	Calecud e Cananor,	a
	Melaca, Tauris Menor,	a
	Adem, Jafo Interior,	a
	todos veem per ùu portal.	b

¹⁴⁴ O refrão quatrocentista/quinhentista português não tem função de estribilho musical; ele é repetido no corpo do poema, mas integrado aos versos anteriores e posteriores. Quanto a ele, escreve Paul Zumthor: “Le terme de ‘refrain’ en effet, fréquent dans l’usage médiéval, s’y réfère à la récurrence d’une coupure (*frangere*) plus qu’à la répétition de mots, comme nous l’entendons aujourd’hui ; par extension *refrain* peut désigner, de façon plus ou moins plaisante, toute chanson, comme notre mot *retournelle*”. (*Op.cit.*, p. 246).

¹⁴⁵ António Feliciano Castilho vale-se desse mesmo poema para comentar a forma agradável do esquema rimático **aaab**: “Achamos também quadras, em que os três primeiros versos rimam entre si, e o quarto com o quarto da quadra seguinte”. Em seguida, toma como exemplo o poema de Diogo Velho. (CASTILHO, António Feliciano. *Tratado de metrficação portuguesa*. Lisboa: Sociedade, 1908, p. 63).

20	Talhamar da grã riqueza, Damasco com forteleza, Troia, Cairo com sa grandeza nom domarom nunca tal!	a a a b
25	O mui sabio Salamom, que fez o grande montom, teve [sa] parte e quinhom, mas nom todo o cabedal.	a a a b
30	Mida, Anglia com norte e Alexandre tam forte nom conservou esta sorte nem o seu vidro cristal.	a a a b
35	Priamo, Juba, Assueiro, Membrot, Pompeo guerreiro, nenhũ foi tam sobranceiro, nem tam pouco Anibal.	a a a b
40	Carina navegador navegou com muita dor, nunca foi descobridor deste tam rico canal.	a a a b
45	Hercoles, Cesar corredores tambem foram caçadores e nom foram achadores deste cetro tam real.	a a a b
50	Ciro, Porsena fronteiro, Afrons, Jupiter herdeiro, nenhũ foi tam verdadeiro nem Saturno paternal.	a a a b
55	Eneas, Ulixes caminheiro, Tolomeu, Prinio messejeiro, Nino, Remulo primeiro, jemerom, sabendo tal.	a a a b
55	Macabeu cos Doze Pares, com seus deoses e altares, nom tenerom tais lugares nem tal graça especial.	a a a b
55	Ouro, aljofar, pedraria, gomas e especearia,	a a

	toda outra drogaria	a
	se recolhe em Portugal.	b
60	Onças, liões, alifantes, moonst[r]os e aves falantes, porcelanas, diamantes, é ja tudo mui jeral.	a a a b
65	Jentes novas, escondidas, que nunca foram sabidas, sam a nós tam conhecidas como qualquer natural.	a a a b
70	Jacobitas, abassinós, cataios, ultramarinos, buscam godos e latinos esta porta principal.	a a a b
75	O avangelho de Cristo cinco mil leguas [é] visto e se crê ja lá por isto o Misterio Divinal.	a a a b
	Os das grandes carapuças, longas pernas, grandes chuças, fariseus, suas aguças, nem o Chinchés austerial.	a a a b
80	Amaro e o Ermitam em sua contemplaçom leixarom revelaçom deste horto terreal.	a a a b
85	Em o ano de quinhentos e com mil primeiro tentos descobrirom os elementos esta caça tam real.	a a a b
90	Em este segre cintel reina El-Rei Dom Manuel, que recolhe em seu anel sua devisa e seu sinal.	a a a b
	Porque é mui virtuoso, excelente e justiçaoso, Deos o fez tam poderoso rei de cetro imperial.	a a a b

95	Sua santa parçaria, Rainha Dona Maria, estas maravilhas lia por esprito divinal.	a a a b
100	Esta é gentil a andina pera cantar com a Mina, Çafim, Zamor, Almedina tambem é de Portugal!	a a a b
105	Rezam é que nom nos fique a alma do Ifante Anrique e que por ela se soprique ao nosso Deos celestial,	a a a b
110	Porque foi desejador e o primeiro achador d'ouro, servos e odor e da parte oriental.	a a a b
115	O poderoso rei segundo Joham Perfeito, jocundo, que seguio este profundo caminho tam divinal,	a a a b
120	A madre consolador de muito bem sostedor, em virtudes fundador, sua parte tem igual,	a a a b
125	D'El-Rei Dom Joham parceira, Dona Lianor, herdeira natural e verdadeira rainha de Portugal.	a a a b
130	Emanuel sobrepojante, rei perfeito, roboante, sojugou mais por diante toda a parte oriental.	a a a b

	Nunca sejam esquecidos, seus nomes sempre sabidos e de gloria compridos pera sempre eternal.	a a a b
135	Aquele grande prudente profetizou do ponente e de toda sua jente caçar caça tam real.	a a a b
140	O gram Rei Dom Manuel a Jebusseau e Ismael tomaraa e fará fiel a lei toda universal.	a a a b
145	Ja os reis do Oriente a este Rei tam exelente pagam parias e presente a seu estado triunfal.	a a a b
150	Pola grande confiança que em Deos tem e esperança é-lhe dada gram possança de memoria inmortal.	a a a b
	O dos mui lindos buscantes, rasteiros e tam voantes caçadores rastejantes que caçam caça real,	a a a b
155	Sam conhecidos de cujos sam estes lindos sabujos, é bem criar-lhe os andujos pera casta natural.	a a a b
160	É o tempo achegado pera Cristo seer louvado, cada ãu tome cuidado deste bem que tanto val.	a a a b
165	As novas cousas presentes sam a nós tam evidentes como nunca outras jentes jamais virom mundo tal.	a a a b

Fim.

	É ja tudo descoberto,	a	
	o mui lonje nos é perto,	a	
	os vindoiros têm ja certo	a	
170	o tesouro terreal.	b	(CGGR, IV, p. 148)

O poeta inicia seu poema com uma *annominatio*: “caça”, substantivo e “caça”, verbo¹⁴⁶; essas palavras têm a função de enfatizar tanto os feitos das Descobertas quanto a de registrar que o velho costume da realeza de caçar animais foi alterado para um novo prazer, justamente o das conquistas ultramarinas. Seria essa mudança o mote para a sátira sutil do poeta? Na primeira estrofe, cujo esquema rimático é diferente de todas as outras, o poeta registra que tipo de caça caracteriza essa nova modalidade: sempre real, por isso não acabaria nunca. Na segunda, dá um preâmbulo do que será relatado em seguida: uma linda caça, muito extraordinária, nunca vista antes, e o que não tem preço deve ser cantado. Continua a exaltação, referindo-se primeiro às grandes cidades antigas, mas começando por Lisboa, metaforizada pela designação de “grande mata”, “onde toda caça voa”, desde aquelas da Arábia até as de Troia e Cairo (estrofes 3 a 5); nas estrofes 6 a 15, louvam-se os grandes homens, tanto os da Bíblia – Salomão, por exemplo –, os da Mitologia – Hércules, Eneias e Ulisses –, como também os grandes nomes históricos – Alexandre, Pompeu, César, entre outros. Nas estrofes que seguem, relatam-se e exaltam-se o que se conquistou: riquezas minerais (estrofe 16), animais (17) e humanas (18 e 19). Essa conquista de “cinco mil léguas” leva aos novos povos a verdade cristã – o “avangelho de Cristo” (estrofe 18) – até Chinchés (Chincheo, na China)¹⁴⁷, revelando todo o “horto terreal”. Nas estrofes 22 a 31, homenageiam-se os grandes reis portugueses, todos conquistadores – Dom Manuel, o Infante Dom Henrique, Dom João – e enaltecem-se as esposas e mães desses fundadores do novo Portugal. No entanto, o grande louvado é Dom Manuel, que na estrofe 32 é chamado de Emanuel (*Deus conosco*)¹⁴⁸, numa clara referência a Cristo, através de seu nome hebraico; os elogios ao rei seguem até a estrofe 37. Daí à conclusão, Diogo Velho incita os portugueses a tomar cuidado “deste bem que tanto val”, pois as “jentes / jamais virom

¹⁴⁶ LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de Retórica literária*. Trad. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1966, p. 179) classificaria tal artifício como *poliptoto*; Casas Rigall (*op.cit.*, p. 228-229), como *derivatio*.

¹⁴⁷ Cf. DIAS, *op.cit.*, 2003, p. 178-179.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 252.

mundo tal”, este que foi descoberto e que, pelos feitos da navegação, faz com que “o mui lonje nos é perto”.

Apesar de exaltar as grandes conquistas portuguesas e o papel da realeza nesses feitos, algumas expressões soam irônicas, permitindo segunda leitura; o poeta estaria, na verdade, criticando o novo papel dos monarcas e a transformação de Lisboa em “mata”, como diz na terceira estrofe da glosa, realçada pelo termo depreciativo “curral”, onde tudo cabe. A nova modalidade de caça traz aos da realeza uma nova maneira de folgar, como atesta o poeta na segunda estrofe da glosa, e ninguém sabe o preço dessa folgança – “o preço quanto val” pode significar o valor material ou quanto custa (e custará) a Portugal a nova empreitada. Numa leitura literal, o encômio centra-se em Dom Manuel, que reina num mundo cintilante (segre cintel)¹⁴⁹. No entanto, se se observar o excesso de atributos de louvação ao rei, percebe-se um fundo irônico – é o monarca “mui virtuoso, excelente e justo, e tam poderoso” e, mais ainda: “sobrepojante, rei perfeito, roboante”, que “a Jebusseu e Ismael / tomaraa e fará fiel / a lei toda universal”. É o rei que “pola grande confiança / que em Deos tem e esperança / é-lhe dada gram possança / de memoria inmortal”, ou seja, sobrepuja todos os antigos imperadores e reis da Antiguidade. Esses novos caçadores servem-se de “lindos buscantes”, cães de busca¹⁵⁰, rasteiros e voantes, que são também “lindos sabujos”, cães de caça grossa¹⁵¹, e devem ser criados como “andujos”, cães novos¹⁵², “pera casta natural”, podendo estar o poeta referindo-se àqueles de que se servem esses novos caçadores do Quinhentos português, a “jente natural”. Nas estrofes finais, uma advertência, “cada ãu tome cuidado”: deve-se tomar cuidado desses novos caçadores ou deve-se cuidar “deste bem que tanto val”, que é a nova riqueza que aflora em Portugal?

Não há dúvida de que é um poema sobre as glórias de Portugal do Quinhentos; entretanto, a fina ironia, ressaltada pelo encômio hiperbólico, permite constatar que essas glórias estavam sendo conquistadas por um preço de que Portugal não poderia se orgulhar.

Ainda quanto a esses novos tempos, um vilancete especial deve ser citado: o 825, de Francisco de Souza, que glosa o mote alheio: “Abaix'esta serra, / verei minha terra.”. O

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 631; 183.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 139.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 616.

¹⁵² *Ibidem*, p. 71.

singelo poema exalta a terra de que o poeta tem saudade. Num dos poucos textos em redondilho menor, Francisco de Souza registra a saudade dos montes, das ribeiras do mar, da serra, evidenciando estar longe de sua terra participando de uma guerra – aliás, a rima vai sempre girando em torno das três paronomásias: “serra” e “terra”, obscurecidas pela “guerra”. O *cabo* traz uma sétima em que a saudade é explícita, eivada de sentimento – até na força das palavras do esquema a:

O sol escurece,
a noite se vem,
meus olhos, meu bem
já nam aparece.
5 Mais cedo anoitece
aaquem desta serra
que na minha terra. (CGGR, IV, p. 246)

Nestes exemplos de vilancetes, nota-se, como em todas as formas do *Cancioneiro* resendiano, que a procura central é a de inovação e adequação dos novos temas a formas já consagradas.

A ESPARSA – NOVOS PERIGOS, NOVOS TEMPOS, MAS AINDA UM AMOR “MORTAL”

As 81 esparsas do *CGGR* pertencem ao terceiro grupo de poemas a serem analisados. A estrutura básica da esparsa é monostrófica, variando de oito a 16 versos e é própria para o improviso¹⁵³. Pierre Le Gentil comenta que “les *esparsas* sont donc des *impromptus*, comme on les aime à toutes les époques de préciosité [e que] les *esparsas* se font particulièrement fréquents dans les recueils de caractère mondain”¹⁵⁴. Le Gentil inclui as esparsas, bem como as divisas e as ajudas em “genres mineurs”, e diz que os poetas

¹⁵³ RIBEIRO, *op. cit.*, p. 31. Já António J. Saraiva e Óscar Lopes dizem que a esparsa é um gênero livre, “de uma estrofe só, que varia entre oito, nove e dez versos” (*op.cit.*, [s.d.], p.161). António Corrêa de Oliveira e Luis Saavedra Machado definem a esparsa “do l. *sparsa*, p.p. de *spargere*, semear, espalhar, dispersar [por] uma composição de uma só copla, que pode ter 8, 9 ou 10 versos, raras vezes mais. O assunto é geralmente triste.” (*TEXTOS Portugueses Medievais*. (Org.) Luis Saavedra Machado & António de Corrêa Oliveira. Coimbra. Atlântida Ed., 1959, p. 202). No entanto, a ocorrência de esparsas longas vai muito além das “raras vezes”, e o assunto “triste” pode equiparar-se a assuntos mundanos, amorosos e filosóficos. Joaquín González Cuenca comenta que “la *esparsa* o *esparza* [Castillo prefiere siempre *esparsa*] es una composición lírica que consta de una sola estrofa. Abunda en el Cancionero general...”. (*In*: CASTILLO, p. 284, Tomo I). Repare-se que Resende usa tanto “esparsa” como “esparça”, quando não troca o termo por “trova” ou “copra”.

¹⁵⁴ LE GENTIL, *op. cit.*, 1949, p. 218-219.

peninsulares não somente tomaram as esparsas às *coblas esparsas* das *Leys d'Amors*, mas, principalmente, “ils ont encore imaginé des types nouveaux. On pourrait alors se demander s'ils ont eu connaissance du *strambotto* italien, et s'en sont aussi inspirés...”¹⁵⁵. Segundo Massaud Moisés, a origem das esparsas está nos madrigais e epigramas, nelas “se condensa um pensamento artisticamente empregado”¹⁵⁶. A definição do estudioso retrata um fato real quanto ao pensamento artisticamente trabalhado, pois, como se verá, mesmo a partir de um fato trivial, muitas *esparsas* podem ser consideradas adágios, ditos, exemplos¹⁵⁷.

Na Compilação de Garcia de Resende, no entanto, há alguns poemas cuja extensão é variada e que, por motivos de classificação, podem ser considerados “poemas com defeito”, como, por exemplo, os de números 331 e 344, monostróficos, compostos de cinco e seis versos, respectivamente. Neste estudo, serão considerados “esparsas”, justamente por conterem uma só estrofe.

Ainda é preciso levar em consideração as trovas que aparecem no poema no. 1, “O cuidar e sospirar”. Apesar de feito para leitura única, em que há várias formas em um só poema, com temática também única, muitas trovas ali podem ser consideradas “esparsas” se tomadas isoladamente, como se fossem um *exemplum*, um ditado ou mesmo um poema completo. Veja-se a trova em que Nuno Pereira se dirige a Jorge da Silveira, comentando o sofrimento que a senhora a quem serve lhe provoca no coração. Na verdade, como se pode observar, o coração é que aparece como interlocutor do poeta. Pela forma, uma décima, e pelo conteúdo, o poema poderia ser classificado como “esparsa”, se fosse lido isoladamente:

Sua a Jorge da Silveira.

Diz-m'a mim meu coração,
porque m'a isto nam calo:
– Pera que vos dou rezão,

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 221-222.

¹⁵⁶ MOISÉS, *op. cit.*, 2004, p. 165.

¹⁵⁷ Quanto a esse recurso, o *exemplum*, tão do gosto medieval, Maria Isabel Morán Cabanas comenta: “Quando o trovador ou o poeta deseja mostrar a maneira em que se manifesta uma determinada situação amiúde lança mão deste tipo de recurso, já que os *exempla* apoiam-se sobre a base de um ser ou de um facto famoso e, portanto, conhecido por todos, fazendo com que a comparação resulte mais simples e fácil de compreender para o ouvinte ou leitor de seus versos”. (*Cf.*: *O exemplum na lírica amorosa medieval Galego-Portuguesa e do Cancioneiro Geral*. In: *Retórica, Política e Ideología desde la Antigüedad hasta nuestros días. Retórica Clásica y Edad Média. (Actas del II Congreso Internacional)*. Salamanca, Logo, vol.I, p. 355, 1997). No capítulo sobre os recursos retóricos do *CGGR*, comentarei esse tópico mais largamente.

5 pois vos nam chega paixam
 deste cuidado que falo?
 Ca se vos ele apertasse
 assi como m'ele aperta,
 e o vosso assi penasse,
 dirieis que se julgasse
 10 o cuidar por morte certa. (CGGR, I, 1, p. 21)

Outro exemplo relevante é a participação de Gil Vicente em um poema misto, também um “processo”, em que vários contendores, uns em defesa, outros contra, debatem se a causa de Vasco Abul, o reclamante, é justa ou não. Abul teria presenteado com uma “cadea d’ouro”, que ele mesmo trazia ao pescoço¹⁵⁸, uma moça que bailava em Alenquer, e depois o galanteador queria de volta o presente dado. O processo, assim como “O cuidar e sospirar”, apresenta elementos de teatralidade¹⁵⁹ e, nesta trova de Mestre Gil, pode-se perceber certa independência do texto, podendo ser considerado um *exemplum*, somado à gradação e ao *adynaton*, mesmo que o número de versos seja nove:

 O principio do cimento
 assegura a fortaleza,
 se o cume tem fraqueza
 gerou-se no fundamento.
 5 É errada a qualidade
 deste caso na primeira,
 vem a tanta variedade,
 que na fim e na metade
 tem os pés por cabeceira. (CGGR, 803, IV, p. 212)

Tanto as esparsas quanto as trovas desenvolvidas pelos poetas palacianos diferenciam-se das baladas, dos vilancetes e das cantigas basicamente por não apresentarem estrofes como “fim” em número reduzido de versos, caso das baladas, ou como “mote”, caso dos vilancetes e cantigas; como é composta de apenas uma estrofe, a esparsa, diferente da maioria das trovas, dispensa o “fim”. A esparsa nunca ultrapassou, em Portugal, os 13 versos, diferentemente de seu congêneres francês, e, como todas as outras composições

¹⁵⁸ Parece ser moda da época o uso dessas “cadeas d’ouro”, provavelmente resultado do comércio marítimo: na trova no. 57, Álvaro de Brito Pestana diz: “... com ricos trajos finos, / cadeas d’ouro, colares, / engrandecem” (Cf. CGGR, I, p. 218); também na cantiga no. 364 de Duarte de Lemos aparece tal referência: “Senhor, vossa mercê crea / que despachei mal o moço, / por nam tirar a cadea / do pescoço. (Cf. CGGR, II, p. 255).

¹⁵⁹ Cf. estudo dessa peça em MORÁN CABANAS, *op.cit.*, 2003.

compiladas no *CGGR*, varia seu conteúdo temático, servindo quer para o nobre sentimento do amor, quer para a expressão da sátira¹⁶⁰.

As esparsas de Garcia de Resende estão espalhadas pelos quatro volumes do *Cancioneiro*. Percebe-se que o maior número delas se encontra no último volume e apresentam certa tendência ao refinamento. A maioria dos poemas deste volume foi escrita na proximidade do fim do Quatrocentos e no início do Quinhentos – atentando-se ao fato de que o *CGGR*, como dizem vários estudiosos, prenuncia o Renascimento português. Pode-se afirmar com segurança que o refinamento alegado tem a ver com esse prenúncio. As trocas culturais entre Portugal e Castela, e também com Itália e França, permitiram aos poetas cortesãos tal apuro estilístico e formal. Assim como a cantiga, a esparsa volta a ser cultivada numa época em que os poemas de *arte maior* despontavam como grande novidade. É possível que isso se explique pelo fato de os poemas de curta extensão serem apropriados ao improvisado e à sociabilidade paçã, mas também porque as esparsas trazem em seu bojo, mais especificamente em sua forma, a abertura para expressão de máximas, exemplos, ditos etc.

Das 81 esparsas, cinco vêm redigidas em castelhano; 22 apresentam pés quebrados – neste item, destaque-se que apenas uma (no. 526) apresenta um pé quebrado dissilábico e outro tetrassilábico; também nesse grupo, os pés quebrados estão alternados, *i.e.*, aparecem em versos não sequenciais. Assim como em muitas referências às outras formas, Garcia de Resende tende, algumas vezes, a confundir “esparsa” e “trova”. Essa troca dá-se nos poemas de número 64, 319, 332, 463, 470, 476, 544, 759, 820 e 826. Na esparsa 443, Resende prefere “copra” a “esparsa”. Todas as composições deste grupo estão metrificadas pelo redondilho maior.

Quanto a conteúdo, podem-se distinguir quatro espécies:

a) 33 esparsas de circunstância; dessas, três fatos triviais são mote para a criação de um dito; cinco são satíricas; uma faz referência à Antiguidade e uma usa o recurso da metalinguagem, fato um tanto inusitado para poesias medievais;

¹⁶⁰ A sátira em si não constitui um gênero. Leia-se o que comenta sobre esta questão Jean-Claude Mühlethaler: “Toute satire participe d’une esthétique propre à son temps. Mais elle comporte aussi des traits invariables, de sorte que les différentes actualisations du discours satirique gardent un air de famille de l’Antiquité à nos jours. On ne la considérera pourtant pas comme un genre, car le ‘contenu’ n’est pas nécessairement lié à une ‘forme’ déterminée ; il s’agit d’un registre d’expression qui, susceptible de se couler dans les moules les plus divers, reste néanmoins identifiable”. (Cf. *Le dévoilement satirique. Texte et image dans Le Roman de Fauvel. Poétique*, Paris, n. 146, p. 165, abr. 2006).

- b) 31 esparsas de amor; registre-se que a temática amorosa em cinco desses poemas decorre de um fato circunstancial, e duas esparsas condensam um *exemplum*;
- c) cinco esparsas relatam o novo tema do “eu” dividido;
- d) as outras esparsas podem ser assim distribuídas: uma sobre a tristeza; duas referem-se a um tema recorrente nos textos poéticos medievais, a “pena”, no sentido de sofrimento; uma constitui-se de uma prece, logo de assunto religioso; uma também trata da religiosidade (uma “devoção”, à moda das “devocións” do *CGHC*); uma é elegíaca: tradução do epitáfio a Tibulo¹⁶¹; duas têm por temática a vida, transparecendo nelas um cunho filosófico; uma recorre a outro tema característico da Idade Média: bem *versus* mal, e uma outra, a uma preocupação recente: os novos tempos, aqueles de transição, de descoberta de uma nova era.

Com relação ao gênero, também nas esparsas torna-se difícil identificá-lo com precisão, pois parece confundir-se forma e gênero, como se viu com os vilancetes e se verá com as cantigas. Os possíveis de se identificar assim se apresentam: onze *epístolas*, quatro *respostas*, três *conselhos*, duas *perguntas*, duas *glosas*, duas de *louvor*, uma de *deslouvor*, um *epigrama*, um *memorial*, um *breve*, uma *ajuda*, um *acróstico*, uma *oração*, uma *epístola com resposta*. Nas esparsas, desenvolvem os poetas o gosto pela comunicação – as “lettres missives”, que comentarei mais adiante.

Quanto às esparsas de circunstância, há de fato um grande número de poemas. Contudo, aquelas cuja temática é o amor, aliadas às de temática variada, mostram que esses poemas superam a simples circunstancialidade. Talvez Le Gentil tenha se prendido ao fato de que uma boa parte das composições cancioneris, em Resende, tenha por característica a preocupação com assuntos mundanos. Uma vista d’olhos nessas peças, entretanto, mostra que a esparsa vai além da preocupação com trivialidades. A começar pela constatação de que algumas delas levam à criação de um *exemplum*. É o que se observa nas esparsas 6, 39 e 868.

Ainda quanto a essa espécie de esparsas, vale registrar que, sem a intervenção didascálica de Garcia de Resende, o fato quase não poderia ser entendido. Há casos em que, para explicar a situação, Resende escreve um texto cuja extensão equivale à da própria esparsa. Veja-se a seguinte didascália, explicando uma esparsa de dez versos: “De Joam

¹⁶¹ “Poeta latino, nascido em Roma em 54 a.C. e que morreu cerca do ano 19 da era cristã”. (DIAS, *op.cit.*, 2003, p. 685).

Fogaça a ùu frade / d'oservancia, que ia por guar- / diam a Tanjere e pedio-lhe / que pedisse
 ao Conde / Prior que escrevesse / ao Capitam, seu fi- / lho, que o favo- / recesse laa. E /
 deu-lhe esta / trova pera / o Conde.”¹⁶². Tanto nesta esparsa quanto em algumas outras,
 Resende denomina os poemas “trovas” em vez de “esparsa”; conforme comentado
 anteriormente, um fio tênue separa ambas as formas quando compostas de apenas uma
 estrofe.

Ressaltem-se outras características: a 331 é um recado ao destinatário da esparsa; a
 360 está endereçada e parece ter sido escrita pelo próprio poeta, pois vem abaixo da
 didascália de Garcia de Resende (“*A ùa senhora que se chamava Costa*”). A esparsa 539
 distingue-se das demais por apresentar um mote em castelhano (“*Gram miedo tengo de
 mi*”).¹⁶³ e será glosado na mesma língua – tem, então, característica de um vilancete. O
 poema 672 é um acróstico, em que o poeta canta seu amor por Dona JIaria, valendo-se do
 “j” como som de “i”, certamente para se adequar a um jogo.

Na esparsa no. 6, composta por Dom João de Meneses, Garcia de Resende explica,
 na didascália, que Luís da Silveira parte de Lisboa para Tânger a fim de participar do cerco
 a essa cidade. Leia-se a “Trova sua que mandou a Luis / da Silveira, que partia / de Lixboa
 ao cerco / de Tanjer”:

	Co estes ventos d’agora	a	
	perigoso é navegar,	b	
	que se mudam cada hora,	a	
	e quem vai de foz em fora	a	
5	nunca mais poode tornar.	b	
	O navio pend’à banda,	c	
	a rezam nam é ouvida,	d	
	a vontade tudo manda,	c	
	e quem ha-d'andar desanda,	c	
10	quem tem alma nam tem vida.	d	(CGGR, I, 134-135)

A esparsa é uma décima com ritmo irregular, próprio dos redondilhos maiores¹⁶⁴, e
 com rimas misturadas **abaabcdced**; as rimas do grupo **a** são de natureza feminina (grave), e

¹⁶² CGGR, 319, II, p. 198-199.

¹⁶³ D. João de Meneses também glosou este mote em uma cantiga (Cf. CGGR, I, p. 155).

¹⁶⁴ Quanto a isso, comentarei especificamente o poema no. 570 e seguintes do próximo capítulo, baseado em SAID ALI, M. *Versificação Portuguesa*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948.

as do grupo **b**, masculina (aguda), na primeira quintilha; já na segunda quintilha, mantém-se apenas a rima feminina. Tal esquema rímico/rítmico coaduna com o tema da esparsa: os perigos de se navegar em direção à guerra. Contudo, o mais interessante é o fato de aflorar neste curto poema uma preocupação recente: as Conquistas ultramarinas. Nos quatro primeiros versos, o poeta relata os perigos do navegar – aquele que parte para uma empreitada marítima “nunca mais poode tornar”; na segunda parte da décima, Dom João reproduz o movimento do navio e como isso muda o estado de espírito do navegante. Sem dúvida, o fato circunstancial é nada mais do que o ponto de partida para o poeta criar uma máxima sobre as Conquistas: elas desestabilizam a vida de quem navega, o que está engenhosamente explicado pela *annominatio* antitética “andar desanda” e pela antítese “quem tem alma nam tem vida”¹⁶⁵. É de se notar que, como preceito básico de uma máxima, o poeta tende a personificar seres inanimados; é o que acontece com os termos “rezam” (que não é ouvida) e “vontade” (que tudo manda)¹⁶⁶.

Quanto ao segundo grupo de esparsas, cuja temática é o amor, o *CGGR*, como todas as outras composições, apresenta-as espalhadas pelos quatro volumes. No entanto, as esparsas de amor estão mais concentradas no quarto e último volume: dos 28 poemas distribuídos, 17 deles têm Amor por tema. Tomem-se como exemplos duas esparsas, uma de Fernão da Silveira, o coudel-mor¹⁶⁷, dos mais ativos e criativos poetas do *Compêndio*. Silveira compara seu sofrimento de amor àquele de Macías, trovador galego do século XV muito cultuado pelos poetas palacianos de Espanha e Portugal, menos por sua produção poética que por seu drama amoroso; tornou-se símbolo do amor sofrido e exemplo para os amantes¹⁶⁸. O poema, no. 55, está em décima e apresenta um esquema rimático clássico nos

¹⁶⁵ Casas Rigall classificaria tal recurso como *derivatio*, devido ao emprego do prefixo que altera o sentido do verbo “andar”. (*Op.cit.*, p. 228-229).

¹⁶⁶ Duarte da Gama fez umas trovas glosando esta esparsa: “Grosa de Duarte da Gama / à trova de Dom Joam de / Meneses, em contrairo / de sua grosa.”. Observe-se que Garcia de Resende dá nome de trova à esparsa. (*CGGR*, III, 531).

¹⁶⁷ O centro de estudos de minha dissertação de Mestrado foi a obra poética de Fernão da Silveira (*Cf. FERNANDES, op.cit.*, 2006).

¹⁶⁸ Aida Fernanda Dias explica que Macías era representado no *Cancionero de Baena* e que morreu pela lança do marido da mulher que amava. “Porque amou e serviu lealmente, tornou-se presença obrigatória nos chamados *Infernos de amor* e o exemplo para todos os fiéis amadores, que ousam algumas vezes afirmar a força do seu bem-querer superior àquela que viveu e matou o próprio Macías”. (*Ibidem*, p. 809). Quanto a essa *esparsa*, Maria Isabel Morán Cabanas comenta que “o nome de Macías faz parte de uma construção perifrástica que, com valor hiperbólico, refere a doença de amor ou o chamado *amor hereos*”. (*op. cit.*, 1996, p. 198). Joaquín González Cuenca, no *CGHC*, informa que “Macías, ‘el Enamorado’, trovador gallego al servicio de don Enrique de Villena (es su ‘doncel’), se convirtió pronto en continuo objeto de referencia (...)”

quatro primeiros versos - **abba**; nos outros, o esquema é de rimas misturadas **cdecde** e parece ter a ver com a intensidade das dores que transportam o enamorado para os Carregaes, topônimo no plural usado não somente para adequar a rima, mas para criar uma paronomásia com o verbo “carregar”, que segue no verso seguinte: tem sentido não de “trazer”, “levar”, mas de “pleno”, “cheio” de amores. É, no entanto, um amor que o faz perder-se. O Coudel-Mor ousa, ainda, deixar o último verso incompleto: usa um pé quebrado, e a incompletude é marcada pelas reticências¹⁶⁹. Ainda quanto ao sistema rimático, Silveira adota a rima interna nos versos cinco e seis, “saibaes/mortaes”, o que parece enfatizar sua vontade de mostrar a intensidade da dor de amar. Note-se que o poeta inicia sua esparsa registrando a data em que se sentiu ferido por essa dor. Fernão da Silveira, em muitas das suas composições, adotava esse procedimento, ou por motivos lúdicos ou por herança medieval. Segundo Ernst Robert Curtius “as razões decisivas para a propagação dessa técnica de composição [estariam], em primeiro lugar, no conceito sagrado do número e, em segundo lugar, na falta de ulteriores preceitos para a *dispositio*. Com o uso da composição numérica, o poeta da Idade Média atingia um duplo fim: um esqueleto formal para a construção e uma profundidade simbólica”¹⁷⁰. Jacques Le Goff também refere a questão de datação durante o medievo:

A Idade Média, tão ávida de datar como nós, não datava, porém, de acordo com as mesmas normas nem segundo as mesmas necessidades. O que, para datar, lhe importava era diferente do que a nós nos importa hoje (...). Simplesmente, quando não eram exactos era porque não sentiam necessidade de o ser, porque o quadro de referência do acontecimento considerado não era o dos números. Mas é raro que falte uma referência temporal¹⁷¹.

como prototípico mártir de amor y víctima de un marido celoso. A medio camino entre la realidad y la leyenda, antes que el Romanticismo lo consagrara como trágico enamorado, ya lo había hecho la tardía Edad Media (...) no faltando su presencia en las enumeraciones de amantes célebres o *infiernos de enamorados*, como el de Garci Sánchez de Badajoz. Cantigas suyas como *Cativo de miña tristura o Amor cruel e brioso*, copiados en cancioneros como el de Baena, son objeto de citas y glosas”. (CASTILLO, *op.cit.*, p. 19-20, Tomo II).

¹⁶⁹ Quanto a essa esparsa, escreve Jorge A. Osório: “O jogo entre o topónimo conhecido de toda a gente, ‘Carregaes’, e o sintagma ‘carregado d’amores’ pertence ao exercício retórico desta poesia, que trabalhava, no fundo, com um espectro relativamente pequeno de figuras e de vocabulário; por exemplo não avançava para o enriquecimento expressivo da metáfora”. Em nota, escreve ainda: “Trata-se claramente de uma trova (*sic*) inacabada; mas o compilador nada diz sobre a condição do texto”. (*Op.cit.*, p. 324). Quanto a não avançar para enriquecer a metáfora, examine-se o Capítulo III deste estudo, em que se mostra exatamente o contrário.

¹⁷⁰ CURTIUS, *op.cit.*, 1996, p. 622. Tive oportunidade de analisar outros poemas de Fernão da Silveira sob a perspectiva dos números (Cf. FERNANDES, *op.cit.*, 2006). As trovas nos. 78 e 81 (*CGGR*, I, p. p.251-254 e p. 259-260) também podem ser citadas como exemplos de enumeração.

¹⁷¹ LE GOFF, Jacques. *A civilização do ocidente medieval*. Lisboa: Ed. Estampa, 1983. Vol. I, p. 218.

Vale lembrar que, para Hilário Franco Júnior, “‘número’ não era uma quantidade exata, e, sim, mais um instrumento de decodificação do possível mundo”¹⁷². Percebe-se que não é o caso da datação usada, não só por Fernão da Silveira, mas por outros poetas do *CGGR*; provavelmente isso se deve ao aperfeiçoamento das técnicas de datação e, mais que tudo, à necessidade que o homem do fim do medievo, observando as mudanças de seu tempo e a importância que o registro histórico começava a ter, vê nesse procedimento um meio de registrar seu tempo. A esparsa de Fernão da Silveira intitula-se “Memorial do Coudel-Moor.”, cujo termo “memorial” já requer, de certa forma, uma datação. Leia-se o poema:

	D'Abril aos onze dias,	a	
	cinquenta e oito a era,	b	
	senti eu quanto é fera	b	
	a mortal dor de Mancias.	a	
5	Porem quero que saibaes	c	
	que com suas mortaes dores,	d	
	nam de jogo aficadas,	e	
	passsei polos Carregaes	c	
	tam carregado d'amores	d	
10	que ousadas...	e	(<i>CGGR</i> , I, p. 201)

A outra esparsa (no. 790), de Antoneo Mendez, faz parte do último volume. É uma décima, com rimas misturadas **abaab** no primeiro quinteto e **cdcdc** no último; as rimas do esquema **a** e **c** trazem palavras de forte intensidade e remetem ao sofrimento de amor: mal / mortal / tal / tormento / perdimento / consento – é um amor que traz sensação de morte e “perdimento”, mas que, no entanto, o enamorado “consente”, conforme o verbo que fecha o poema. Mendez começa o sétimo verso repetindo a palavra “tormento”, que encerra o sexto verso, para enfatizar o mal que o amor da dama lhe provoca. Esse recurso lembra as *coblas capdenals* e o *leixa-pren* trovadorescos, muito usados nas cantigas de amor e de amigo, consoante a leitura que os poetas palacianos faziam dos poemas provençais e trovadorescos, adaptando-os e renovando-os. Leia-se o poema – “Esparça sua.”:

	Oh maior bem de meu mal,	a
	descanso de meu desejo,	b
	meu cuidado tam mortal	a
	com que minha vida é tal	a

¹⁷² FRANCO JÚNIOR, Hilário. Modelo e imagem: o pensamento analógico medieval. In: IV Encontro Internacional de Estudos Medievais. 2001, Belo Horizonte, *Anais*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003. p. 41.

5 que mais que morto me vejo! b
 Remedeo de meu *tormento*, c
 tormento de meu sentido, d
 ante vós meu perdimento c
 nam deve ser esquecido, d
 10 pois por vós nele consento. c (CGGR, IV, p. 147)

O poeta inicia sua *esparsa* com a expletiva “oh”. Roland Barthes comenta que “a exclamação corresponde ao rapto brusco da palavra, à afasia emotiva; a dúvida, a *dubitatio* (nome de uma figura), à tortura das incertezas de conduta (Que fazer? isto? aquilo?), à leitura difícil dos ‘signos’ emitidos pelo outro...”¹⁷³. Quanto a essa figura, Le Gentil usa o termo “apóstrofe” e diz que os poetas do *CGGR*

renchérissent avec une habilité particulière, obtenant des effets analogues à ceux que recherchait Charles D’Orléans. Eux ne se bornent pas (...) à la pure et simple apostrophe (...) ils font néanmoins de leurs sentiments de vrais personnages (...) le ton est plus intime (...) vivent la même vie qu’eux-mêmes et souffrent comme eux.¹⁷⁴

Já Antonio de Nebrija chama de “interjección” esta parte da oração gramatical, classificando-a como “advérbio”, e vê nela certa “pasi3n del 3nima”¹⁷⁵. Esses coment3rios reforçam a intenç3o do poeta de expressar um amor sofrido, que o atormenta, mas que ele “consente”.

O pen3ltimo grupo de *esparsas* traz por tema um novo sentimento explorado pelos poetas medievais: o “eu” dividido – ou “desavindo”, para os poetas palacianos. A composiç3o 3 a de no. 539 e foi composta por Duarte da Gama. A forma dessa *esparsa* 3 inusitada, pois traz um mote, glosado pelo poeta.

ESPARÇA DE DUARTE DA GAMA A 3A SENHORA, QUE P3S EM

¹⁷³ BARTHES, Roland. A ret3rica antiga. In: *A aventura semiol3gica*. Trad. Maria de Sta. Cruz. Lisboa: Ed. 70, 1985, p. 88.

¹⁷⁴ LE GENTIL, *op.cit.*, 1949, p. 182. Edmond Faral diz que “l’apostrophe y est d’un emploi courant et, à partir du XIe. si3cle, en constitue une piece de style : apostrophes aux personnes d3funts ou disparues, apostrophes à des abstractions personnifi3es, la Mort, l’Amour, la Fortune, apostrophes à des objets inanim3s, la terre, un pays, une ville, une chambre, une 3p3e, etc.”. (Cf. *Les Arts po3tiques du XIIe et du XIIIe si3cle. Recherches et documents sur la technique litt3raire du Moyen 3ge*. Paris: Skalatine/Champion, 1982, p. 72).

¹⁷⁵ Assim se expressa Nebrija: “Los latinos (...) pusieron la interjecci3n por parte de la oraci3n distinta de las otras; pero nosotros, a imitaci3n de los griegos, cont3mosla con los adverbios. As3 que ser3 interjecci3n una de las significaciones del adverbio, la cual significa alguna pasi3n del 3nima con voz indeterminada, como ‘ai’, del que se duele; ‘hahaha’, del que se rie; ‘tat tat’, del que vieda; y as3 de las otras partecillas por las cuales demostramos alguna pasi3n del 3nima”. (*Op.cit.*, L. III, Cap. XVI).

ÛU LIVRO SEU Û MOTO
QUE DIZ:

Gram miedo tengo de mi.

	Temo yo lo que temia	a	
	y más lo que vos temeis,	b	
	temo más lo que solia	a	
	temer quando me partia	a	
5	donde vos os partireis.	b	
	Y con este tal sentido	c	
	tantos temores me di,	d	
	que sin ser de vos partido	c	
	com temor de vuestro olvido	c	
10	<i>gram miedo tengo de mi.</i>	d	(CGGR, III, p. 45)

A esparsa é uma das cinco que vêm compostas em castelhano, e, para enfatizar a perdição de si mesmo, o poeta usa o verbo “temer”, no primeiro verso, no presente do indicativo e no passado, mostrando com isso seu desencontro; o mesmo verbo é usado no segundo verso, agora na segunda pessoa, referindo-se àquela a que serve e que também teme o estado “desencontrado” do poeta. Nos versos três e quatro, recorre a esse verbo novamente, mas na primeira pessoa do singular, no tempo presente e no infinitivo. O verbo transformar-se-á em substantivo nos versos sete e nove – o primeiro no plural, indicando a intensidade do temor, palavra que reaparece no singular. Tanto a referência a “temer”, nas conjugações vistas, e a “temores” e “temor” antecipam a força do substantivo “miedo”, que, para o poeta, é a soma dos temores, pois de quem ele tem medo é de si mesmo, por achar-se perdido. O esquema rimático é também diversificado, já que apresenta rimas misturadas **abaab**, no primeiro quinteto, e **cdccd**, no último; as rimas são agudas, masculinas, exceto nos sexto, oitavo e nono versos, que são femininas e marcam o desencontro do poeta: sentido / partido / olvido. As rimas são formadas por verbos, logo rimas pobres, exceto as dos versos sete e dez, que são ricas, agudas e podem ser entendidas como algo que o poeta deu a ele mesmo: “tantos temores me *di* / *gram miedo tengo de mi*”.

Finalmente, uma *esparsa* que traz por tema outra preocupação dos poetas palacianos, ao menos daqueles que se voltam para a indagação sobre os “novos tempos”. O poema é de Francisco Homem, no. 759. Garcia de Resende parece novamente confundir a forma, trocando “esparsa” por “trova”. Eis a “Trova sua a ãu homem, que se queixava do tempo.”:

	Como o tempo é de mudanças	a	
	busca sempre meios tais	b	
	que no que mais desejais	b	
	daa mui longas esperanças.	a	
5	Nam quer senam que gasteis	c	
	somanas, meses e anos	d	
	e ele com seus enganós	d	
	traz encubertos os danos	d	
	de males que nom sabeis.	c	(CGGR, IV, p. 114)

A esparsa agora é composta em nona, com rimas misturadas **abba** no primeiro quarteto, mas alterna bruscamente para **cdcdc** no sexteto, como que para enfatizar as mudanças alegadas no primeiro verso. Para o poeta, este tempo de mudanças traz esperanças, o que se divisa nos quatro primeiros versos; no entanto, tudo é engano, pretexto do tempo para dissimular, por semanas, meses e anos os males que não se conhecem. Dirigido a quem reclamava do tempo, na verdade o poeta reforça o protesto, já que o tempo encobre a esperança e só desvela os males. É uma clara demonstração do estado de espírito do homem que assiste às mudanças: esperançoso, mas enganado. Observe-se que o tempo é personificado e é sujeito do poema.

Pôde-se verificar, nesses poemas analisados, que os poetas não se prendiam apenas aos fatos circunstanciais; pelo contrário, temas mais espirituais e mesmo recorrentes, como o amor, formam a maioria das peças. Além disso, muitas esparsas serviram para a produção de *exempla*. Ao persistirem duas formas antigas – a esparsa e a cantiga – em número razoável, percebe-se não só o culto à tradição, mas um motivo para inovar.

A TROVA – OS ARRENEGOS DE GREGÓRIO AFONSO

O quarto grupo de poemas no Compêndio de Garcia de Resende são as trovas, que se caracterizam por possuírem número indeterminado de estrofes e “por não estarem sujeitas a mote¹⁷⁶”. Para Cristina Almeida Ribeiro, às trovas “cabe uma maior liberdade face aos constrangimentos formais” e apresentam-se, no geral, em oitavas; devido a essa

¹⁷⁶ RIBEIRO, *op cit.*, p. 31. No entanto, há poemas em que motes alheios serão glosados ao longo das trovas, como é o caso de “Motos grosados a estas senho-/ras por Dom Joham de Mene-/ses, enderençados a / sua dama, em ùa / partida.”, no. 4, p. 129-133. O poema pode confundir-se com uma “seleção” de vilancetes. Parece que, não podendo recorrer a um mote, os poetas palacianos usaram em profusão os *versus cum auctoritate* em variados lugares do poema.

liberdade formal, não são sempre isométricas¹⁷⁷. Segundo Massaud Moisés, a trova era sinônimo de cantiga no Trovadorismo galaico-português; e, citando Manuel Rodrigues Lapa, nos séculos XV e XVI “‘tinha um significado retintamente popular’”, passando, a partir deste último século, a equivaler a “quadrinha”, pela desvinculação entre as palavras e a música¹⁷⁸.

Garcia de Resende selecionou 262 trovas. Quanto ao sistema métrico, é nas trovas que os poetas palacianos mais experimentaram, apesar de, em sua totalidade, prevalecer o redondilho maior. É nelas que aparecem os poemas em *arte maior* – decassílabos, hendecassílabos, dodecassílabos (se bem que ocorrem alguns casos nos poemas mistos). Giuseppe Tavani considera que estes versos são, na verdade, fórmulas rítmicas e não métricas, já que a base repousa na cesura¹⁷⁹. Polêmica conceitual à parte, cito o caso para registrar que, em seu levantamento, Tavani considera o sistema como um todo, denominando-o “arte maior”, denominação que adotarei. Para Le Gentil, “l’*arte mayor* est, au XVe. siècle, le vers de la *poésie dite* et des *preguntas*. Il est tout a fait exceptionnel dans les cantigas et les genres à forme fixe. Il convient tout particulièrement à ces longues compositions allégoriques qui eurent tant de succès à partir de Imperial”¹⁸⁰. Na verdade, no *CGGR*, os versos em *arte maior* aparecem somente nas trovas e nos poemas de formas mistas, não havendo registro deles nas cantigas, nas esparsas, nas baladas ou nos vilancetes¹⁸¹. Antonio de Nebrija, em sua *Gramática de la lengua castellana*, define os versos em *arte maior* como

el verso adónico doblado [que] es compuesto de dos adónicos. Los nuestros llámanlo pie de arte mayor. Puede entrar cada uno de ellos con medio pie perdido o sin él; puede también cada uno de ellos acabar en sílaba aguda, la cual, como muchas veces habemos dicho, suple por dos, para henchir la medida del adónico. Así se puede este género de verso tener doce sílabas, o once, o diez, o nueve, o ocho¹⁸².

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 31.

¹⁷⁸ MOISÉS, *op cit.*, 2004, p. 454.

¹⁷⁹ TAVANI, Giuseppe. *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*. Roma: Edizioni dell’Ateneo, 1967, p. 18-19.

¹⁸⁰ LE GENTIL, *op cit.*, 1952, p. 363. O estudioso refere-se a Francisco Imperial, poeta do séc. XV.

¹⁸¹ No *CGHC*, há duas baladas no gênero *pergunta/resposta* (no. 74) em *arte maior*. (Cf. CASTILLO, *op.cit.*, p. 612-617).

¹⁸² NEBRIJA, *op.cit.*, L. II, Cap. IX. Quanto aos versos adónicos, o gramático comenta que “se llamaron porque Adonis, poeta, usó mucho de ellos, o fue el primer inventor”. (*Ibidem*, L. II, cap. IX).

Para Nebrija, então, o verso de *arte maior* tem uma extensão que ultrapassa o que se viu anteriormente, e o autor dá exemplos, através de um verso de Juan de Mena, de como se desdobra essa diversidade de extensão. Para cada uma delas, Nebrija oferece de uma a seis maneiras de se ler o verso de Mena. Já Juan del Encina considera *arte maior* quando o verso “se compone de doze versos o su equivalencia (...). Digo su equivalencia, porque bien puede ser que tenga más o menos cantidad, mas en valor es imposible para ser el pie perfeto...”¹⁸³. Observa-se no poeta um conceito mais rigoroso daquele de Nebrija.

Para Fernando Lázaro Carreter,

el verso de arte mayor está presente en la literatura española desde finales del trescientos (...) como vehículo de temas cultos y elevados, y alcanza su culminación estética con los poetas Mena y Santillana. (...) El triunfo y la especial dedicación de ese verso fueron inducidos, probablemente, por el humanismo prerrenascentista: el prestigio omnímodo de las poesías latina e italiana, con sus versos largos, impulsó con toda seguridad la preferencia otorgada a un metro que proporcionaba también amplio espacio para el acomodo de contenidos prestigiosos. No sólo eso: sus caracteres lo hacían grosso modo equiparable a los modelos clásicos de verso¹⁸⁴.

Diz ainda que a adoção desse tipo de versos não foi um acontecimento exclusivamente métrico, mas envolveu todos os artifícios da expressão e da concepção mesma do poético e, devido ao esquema rígido, teria provocado “extraordinarias violencias” sobre a prosódia, o léxico e a gramática, servindo de suporte a um modelo peculiar de poesia. Ressalte-se que o autor considera a *arte maior* como um gênero, não simplesmente um artifício métrico¹⁸⁵.

Quanto ao sistema rimático, há ocorrência de 41 poemas cujo esquema é o dos “polos consoantes”¹⁸⁶; isso vem declarado por Garcia de Resende nas didascálias para os poemas compilados. Quanto ao gênero, puderam-se identificar os seguintes registros¹⁸⁷:

- 52 *perguntas/respostas*;

¹⁸³ ENCINA, *op.cit.*, p. 86-87.

¹⁸⁴ LÁZARO CARRETER, *op.cit.* p. 76.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 77. Quanto à questão de gênero, veja-se o que se disse da concepção deste autor sobre a polêmica que envolve o estudo de gênero.

¹⁸⁶ “Diz-se da rima cuja consonância é perfeita. *Responder pelos mesmos consoantes* – criar um texto utilizando as mesmas rimas daquele a que se responde” (DIAS, *op.cit.*, 2003, p. 198). Registre-se que alguns poetas chegavam ao extremo dessa perfeição ao usar não só as mesmas rimas mas as próprias palavras finais de cada verso da estrofe a que se responde. Um exemplo é a cantiga em que Fernão da Silveira, no processo do “Cuidar e sospirar”, responde a Dom João de Meneses em favor do suspirar. (Cf. *CGGR*, I, p. 42).

¹⁸⁷ Relembre-se que essa identificação é feita somente quando é possível classificar o poema dentro de um ou mais gêneros.

- 18 *epístolas*;
- 15 *glosas*;
- nove *respostas*;
- oito *ajudas*;
- sete de *louvor*;
- sete *elegias*;
- seis *perguntas*;
- cinco *visões* (geralmente, dantescas)
- quatro *diálogos*;
- quatro *orações*¹⁸⁸;
- três de *conselho*;
- dois de *ajuda/pergunta/resposta*;
- dois de *ajuda/resposta*;
- dois *poemas morais*;
- um de *conselho/resposta*; um de *confissões*; um de *menosprezo do mundo*; um *poema épico*¹⁸⁹; um *arrenego*; um *memento*; um *anagrama*; um de *glosa/visões*; um *epístola/visões*; um de *pergunta/resposta com epístola*; um de *ajuda/pergunta e oração*; um de *louvor/deslouvor*; um de *oração/glosa*, uma *pergunta com poema épico*, uma de *deslouvor*.

Percebe-se neste levantamento a prevalência daqueles poemas cujo gênero é a *disputatio*, o que demonstra um antigo gosto pela tenção advinda da Antiguidade e das poesias provençal e galego-portuguesa¹⁹⁰. Também relevantes são os poemas epistolares e os poemas de glosa. O primeiro revela o mesmo culto à Antiguidade, se se lembrar das epístolas ovidianas presentes no *CGGR*, traduzidas e adaptadas ao redondilho maior e nas formas de

¹⁸⁸ Esse gênero corresponde às “obras de devoción y moralidad” presentes no *CGHC*; são os primeiros 44 poemas da Compilação. O editor do *Cancionero*, Joaquín Gonzáles Cuenca, esclarece que essas obras de devoção derivam de certames literários comuns em Barcelona e em Valência, nos quais a religiosidade e a História cristãs são exaltadas. (Cf. CASTILLO, *op.cit.* p. 57-58, Tomo I). Percebe-se, na leitura de Resende, que o número de poemas religiosos corresponde a quase 10% daqueles de seu congêneres castelhano, levando-se em conta a edição de 1511 de Castillo. Num somatório global, percebe-se, ainda, que os poemas “morais” são em muito maior número no *Cancioneiro* de Garcia de Resende do que no de Hernando del Castillo (entre os 44 deste Cancioneiro, apenas um, o no. 19, é expressamente “de moralidad”, enquanto os outros são louvores a divindades cristãs, orações, glosas bíblicas etc.). Ressalte-se, no entanto, que a questão da moralidade não está representada apenas nos dois “poemas morais” do *CGGR*, ou nos de “conselhos”, mas, sim, em diversos poemas que já indicam certo “desconcerto do mundo”, tais como o poema de Gregório Afonso no. 561, denominado “arrenegos”.

¹⁸⁹ Registre-se que tais poemas ainda eram incipientes; a grande epopeia portuguesa somente aparece com *Os Lusíadas*, de Camões.

¹⁹⁰ O gosto pela disputa não se restringe, em Portugal e nos séculos XIV a XVI, à poesia. O anônimo da *Corte Enperial*, do século XIV, valeu-se do gênero para pregar contra os infiéis – os gentios, os cristãos cismáticos, os judeus e os mouros. Michel Sleiman comenta que “a apologia dialogada, forma característica da *CE*, especialmente a *disputatio* em clima ordeiro e pacífico, é conhecida do Cristianismo desde seus primórdios. Com a *CE* a apologia aprimora-se, favorecida que estava por circunstâncias religiosas e sociopolíticas que singularizavam a Península Ibérica em relação a outros cantos do mundo cristão: a Reconquista ibérica requeria uma política de conversão efetiva das massas infiéis”. (Cf. As reais cortes da “Corte Enperial”. In: MONGELLI, Lênia Márcia. *A literatura doutrinária na corte de Avis*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 12).

balada e trovas, além de ser um gênero recorrente no *Cancioneiro*, como se comentará. O segundo revela, como já dito acima, o gosto pela glosa.

Com relação à métrica, também é nas trovas que os poetas mais experimentam: apesar de a maioria seguir os redondilhos maiores, há quatro poemas em redondilhos menores e a grande novidade, além dos pés quebrados¹⁹¹ – os versos de *arte maior*. Registram-se 15 trovas compostas pela *medida nova*, observando-se que algumas delas são ainda incipientes, pois mesclam-se num só poema, por exemplo, decassílabos com hendecassílabos, ou estes dois mais dodecassílabos. Nos redondilhos maiores dos poemas 370, 477, 481, 739 e 802 há irregularidade métrica no primeiro; nos três seguintes, um dos versos está em redondilho menor e, no último, um verso é octossílabo.

Nas estrofes, a experimentação é também evidente: o mínimo delas, por trova, é de uma com 25, 162 ou 341 versos até o máximo de 125 estrofes com número de versos alternados e variados. Naqueles poemas que denominei “de formas mistas”, as trovas monostróficas são mais frequentes; neles, elas muitas vezes aparecem como *ajudas*, *perguntas* e *respostas* ou, ainda, como poemas independentes. Os versos por estrofe variam: aquelas trovas em que o número de versos por estrofe é regular assim se distribuem: sétimas, 2 trovas; oitavas, 87; nonas, 30; décimas, 71; estrofes com onze versos, 6; com doze versos, 10. As outras trovas são completamente irregulares, *i.e.*, alternam o número de versos em cada estrofe, mesclando-se dois tipos (oitava com nona, por exemplo) até quatro combinações. Os pés quebrados aparecem em profusão em 88 trovas e vêm distribuídos irregularmente, em sua maioria; são poucos os poemas em que há regularidade. Apresentam-se, ainda, em dissílabos, trissílabos ou tetrassílabos, também alternados. Nos poemas de nos. 78, 88, 131 e 329, um dos pés quebrados está em redondilho menor.

Nas trovas, o que se releva é a combinação bilíngue português/castelhano ou ainda a presença do polilinguismo. Em castelhano, são 31 trovas; 12, bilíngues: português e castelhano; 7 em português e latim; 1 em português, castelhano, francês e italiano (no.

¹⁹¹ Segismundo Spina comenta que as *Leys d'Amors* já tratavam do tetrassílabo usado sozinho, “mas dando a entender que se trata de uso muito raro; normalmente o metro de quatro sílabas é tido pela preceptiva provençal como um verso de ‘enxerto’ ou verso ‘quebrado’, pois costuma aparecer por entre versos mais longos; especialmente utilizados nos *lais* e nos *descorts*, o verso de quatro sílabas será muito praticado no século XV nos poemas de forma fixa”. (Cf. *op.cit.*, p. 21). Registre-se que os pés quebrados do *CGGR* variam entre os dissílabos (raros) e os trissílabos e tetrassílabos; note-se, ainda, que o uso deles não se dá apenas nos poemas de forma fixa, como se pode constatar numa leitura mais aprofundada do *Cancioneiro* resendiano.

150); 1 em português e francês (no. 229); 1 em português e hebraico (no. 392) e, finalmente, 1 em português, latim e grego (no. 370). Como se apresentam essas trovas em mais de duas línguas? Geralmente, aparecem como versos alheios ou mesmo como termos mesclados ao português e/ou ao castelhano ou ainda glosa de uma oração – sempre em latim – ou cantiga em outra língua. Aquelas bilíngues (português/castelhano ou castelhano/português) são ora bilinguismo puro, a maioria, ora motes e/ou versos alheios mesclados ou glosados¹⁹². Essa mescla de línguas¹⁹³ vem comprovar, ainda uma vez, a veneração dos poetas palacianos pelos seus vizinhos¹⁹⁴ e, muito mais, pela língua latina. Sobretudo, mostra o advento de novas possibilidades linguísticas pela incursão, por exemplo, de escravos negros na nova sociedade portuguesa. Segundo Alan Deyermond, há várias causas de bilinguismo nos cancioneiros, nas cortes que ele denomina “poéticas”, sob patronato de um monarca ou de um grande nobre: 1. o monarca e a alta aristocracia podem falar uma língua diferente do resto da população; 2. existe um genuíno reinado bilíngue; 3. o casamento do soberano com uma consorte estrangeira; e 4. a proximidade de um país cuja língua tem grande prestígio¹⁹⁵. Deyermond inclui o *CGGR* entre os cancioneiros em que a questão do bilinguismo é autêntica, assim como o *Cancioneiro de Vindel*, o *Carmina Burana*, o *Cancionero de la Catedral de Segovia*, entre outros. O autor justifica o fato de o *CGGR* ser bilíngue: “It is not only the number of Castilian poems in this Portuguese volume that makes it so clearly bilingual (though the number alone would suffice): their authors are usually Portuguese, and (...) Castilian poems are linked with Portuguese ones on

¹⁹² Ivo Castro divide o conceito de bilinguismo em dois: uma segunda língua, que “on entend une langue non maternelle que le locuteur apprend et emploie en immersion dans un territoire qui est propre à cette langue”; outra é a língua estrangeira, aquela “qui est apprise et employée par des locuteurs qui ne la possèdent pas comme langue maternelle, hors des frontières propres à cette langues”. Quanto aos poetas portugueses que escreviam em castelhano, comenta Castro: “Le public du Cancioneiro de Resende ou des vers castillans de Sá de Miranda et de Gil Vicente était surtout portugais et lusophone. Les écrivains des nouvelles générations, qui faisaient partie de ce public, s’inspiraient naturellement du castillan de leurs prédécesseurs quand ils voulaient écrire en castillan”. (Sur le bilinguisme littéraire castillan-portugais. *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*. Lisboa-Paris, v. XLIV, p. 14-15, 2002).

¹⁹³ Recorde-se que esse costume de misturar línguas já era cultivado pelos poetas goliardos (séc. XIII). Maurice van Woensel comenta que “cerca de 90% dos poemas buranos vêm em latim, os outros aparecem, parcial ou inteiramente, em alemão e francês arcaicos. Em alguns casos o poeta insere palavras em língua vernácula no meio de versos latinos: são os poemas chamados macarrônicos...” (*CARMINA Burana*. [Canções de Beuern]. Trad., intr. e notas de Maurice van Woensel. São Paulo: Ars Poética, 1994, p. 21).

¹⁹⁴ Jole Ruggieri deixa bem claro “che, usare il castigliano in Portogallo, non fosse mancanza di amore patrio, ma un dovere, fino a che durava il sogno d’unione politica”. (*Op.cit.*, p. 36).

¹⁹⁵ DEYERMOND, *op.cit.*, 1998, p. 137-138.

many occasions, and the Portuguese ones quote Castilian poets even more often than they quote in their own language”¹⁹⁶.

A inventividade e a liberdade são o campo das trovas, com algumas características peculiares:

- em cada estrofe da trova. 4, há um mote glosado para uma senhora da corte. O poema lembra um vilancete, pois encabeça a trova um mote de um ou dois versos (veja-se também o comentário da trova 785, abaixo);
- a trova 31 traz um “fim” e é um sobrescrito de carta do poeta a seu sobrinho, sobre as regras para se vestir e conviver no Paço;
- as trovas 44, 592 e 747 trazem “falas de negro”, registrando a afluência de escravos na corte portuguesa nos fins do Quatrocentos;
- os poemas 73 e 74 são denominados “versos pantogramáticos” (ou “pangramáticos”), artifício retórico conhecido também por *homoeoprophoron*¹⁹⁷. São dois poemas que Álvaro de Brito dedica aos Reis Católicos, Fernando e Isabel, de Castela;
- as rimas do poema 91 são todas em –dos;
- no poema 125 o poeta repete verso tirado do poema 124 de sua autoria (Duarte de Brito);
- o gênero das trovas 142 e 143 é “fala ou palavras morais”, como registra a didascália de Garcia de Resende. O primeiro é um poema com 162 versos em que Dom João Manuel, camareiro-mor de Dom Manuel, na recorrência ao lexema “nunca”, denuncia aspectos negativos da sociedade contemporânea, que não mais vê os valores morais que deveriam regê-la. No segundo, uma estrofe com 25 versos, o poeta apresenta “regras” para atenuar os vícios e defeitos que ajudariam o homem na formação de seu caráter;
- na trova 149, o poeta alterna a colocação dos pés quebrados em cada estrofe: na 1ª, o pé quebrado vem no oitavo verso, na 2ª, no sétimo, na 3ª, no sexto, na 4ª, no quinto verso e assim sucessivamente até chegar ao primeiro verso do *fim*; neste, ousa ainda em colocar dois pés quebrados (no primeiro e no nono versos);
- os poemas 172, 365, 513 e 880 apresentam dois “fins” cada;

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 145.

¹⁹⁷ Cristina Almeida Ribeiro assim define esta figura: “[obriga] a que todas as palavras de uma estrofe comecem pela mesma letra, e [impõe], combinado com o acróstico, a subordinação das estrofes sucessivas – e não apenas dos versos sucessivos – às diferentes letras de um nome” (RIBEIRO, *op.cit.*, p. 30).

- o poema 348 traz na didascália: “Pergunta de Duarte da / Gama a ele.” – o poeta pergunta, e ele mesmo responde, o que é uma inovação, uma vez que a tenção compreende a participação de dois ou mais contendores;
- a trova 383 pode ser definida como “metalinguística”, pois, metrificada em *arte maior*, Luís Anriquez dedica-a a “ũ homem que nam cria que ele fizera ãas trovas d’arte maior”;
- a trova 459 é uma tradução de carta de Ovídio (“De Laodâmia a Protesilau”), com argumento do poeta-tradutor João Rodriguez de Sá em duas estrofes em décimas;
- as trovas 565 e 566 também são uma tradução de carta de Ovídio (“De Ulisses a Penélope” e “De Enone a Páris”), do poeta-tradutor João Rodriguez de Lucena: a primeira não apresenta argumento do próprio poeta; na segunda, o argumento de Lucena vem em três estrofes em décimas;
- o poema 606 apresenta cinco versos em redondilho menor, combinados com versos em *arte maior* irregulares. Esses redondilhos tomam o lugar dos pés quebrados “normais”, já que são dissílabos, trissílabos ou tetrassílabos. Contudo, parece haver coerência do poeta, uma vez que concebe um pé quebrado como metade de um verso completo;
- a trova 607 traz uma interessante “fala” de um cavalo, *i.e.*, o poeta seria o “macho ruço” de Luís Freire¹⁹⁸;
- a trova 785 apresenta-se de forma *sui generis*: o poema é encabeçado por um texto latino (conforme diz a didascália: “D’Antoneo Mendez sobre estas palavras” – as quais estão em latim: *Cogitavi dies antiquos et annos eternos in mente habui.*). Parece tratar-se de um vilancete; no entanto, a didascália de Resende é colocada logo abaixo dessas “palavras”. Trata-se apenas de um “lembrete” ao poeta sobre os dias e anos passados, talvez um *memento*, pois o poeta recorre aos verbos “lembrar” e “cuidar”, no sentido de trazer à mente, recorrer à memória, às lembranças, termos característicos do gênero;

¹⁹⁸ À beira da morte, o cavalo reclama de seu dono e exalta a própria lealdade – sátira em que a identidade do poeta não aparece nem no texto nem na didascália. Jole Ruggieri, ao comentar poemas em que há fala de animais no *CGGR*, diz “il vecchio motivo medievale dei dialoghi fra uomini ed esseri inanimati, di cui si erano compiuti i Provenzali, come il conte Berengario e Bertran Carbonel che avevano scelto ad interlocutore il proprio cavallo, motivo che nella letteratura di Catalogna si continuò nella *Disputa del ase contra Frare Enselme Turmeda*, e nel conosciutissimo *pleyt* fra En Buch e il suo cavallo in cui si ricorda anche il genere del testamento burlesco”. A autora segue o comentário discriminando as várias referências medievais a esse costume. Especificamente quanto ao poema do macho ruço de Luís Freire, diz Ruggieri ser uma espécie de testamento, gênero também muito cultivado na Idade Média: “come il testamento era un atto importante della vita medievale, ed in cui si affermava lo spirito formalista e tetro del tempo, sovente esso era la conclusione di un’ appassionata meditazione sulla morte, in cui il senso della transitorietà trovava la sua espressione”; em seguida faz referências aos vários exemplos antecedentes ao poema. (*Cf. op.cit.*, p. 70-71).

- no poema 799 o poeta usa, além de um “fim”, uma “concrusam”, no intuito, parece, de realçar os diálogos apresentados como gênero nesta trova;
- a trova 815 apresenta um “Sobrescrito que vinha nestas trovas”, depois do “fim”. Tem certo cunho metalinguístico já que, depois do poema, refere-se à sua feitura;
- a trova 861 traz um “fim” de Inês de Castro, no fechamento de seu monólogo, e um “cabo” de Garcia de Resende.

Apesar da grande diversidade de temas tratados nas trovas palacianas, o que releva é a temática amorosa. Nelas, porém, e nas cantigas, os poetas exaltam o amor de modo diversificado. Explicitamente, a temática do amor toma 46% do total das trovas compiladas por Resende. Exaltam-se, ainda, os temas da sexualidade (trovas 30, 183, 202, 362, 477, 697), da crítica pessoal e de costumes (34, 75, 97, 129, 268, 321, 456, 464, 465, 467, 468, 469, 471, 473, 474, 478, 479, 480, 482, 487, 514, 517, 519, 524, 530, 531, 532, 550, 592, 593, 598, 606, 607, 618, 623, 711, 799, 801, 802, 864, 867, 879), da religiosidade (85, 86, 137, 138, 158, 369, 370, 545), da morte (132, 333, 365, 366, 367, 445, 784, 828) e um tema que se destaca não pela novidade, mas pelo tratamento diante de uma nova realidade, o da tristeza (trovas 91, 281, 701, 765, 772, 785, 804). Nos poemas de cunho crítico, tanto os relacionados à pessoa, quanto aos costumes, destacam-se várias trovas cujo gênero poderia ser classificado como “relato”: o poeta registra o estado dos relacionamentos sociais, econômicos, históricos etc., em forma de cartas ou simples trovas “documentais”, satíricas ou não. Para melhor conhecimento de como esses temas foram tratados, nomeadamente quanto à manutenção de um sentimento já reproduzido pelos antepassados, é necessário apresentar algumas trovas, ou trechos delas, uma vez que a maioria dessas formas tem número de estrofes muito vasto.

Nelas, o sofrimento amoroso assume o papel do grande vilão nos relacionamentos do amante e seu objeto de amor¹⁹⁹. Como exemplo, tomem-se as trovas amatórias de Duarte de Brito. O poeta, como a maioria dos compositores selecionados na recolha, participa em vários volumes e composições, mas, no volume I, os poemas de números 102 a 131 são

¹⁹⁹ Aida Fernanda Dias comenta sobre esse sofrimento característico dos poetas palacianos: “E o amor e a saudade, a dor e o desespero, o cuidado, a angústia e o ciúme, todos eles unidos e entrelaçados como que formando um todo muito coeso, foram captados nos textos ovidianos, deles arrancados e encastoados nas cartas do *Cancioneiro Geral*. E, na expressão da dor, que nasce de amores traídos, impossíveis ou ameaçados, temos almas que, dilaceradas e destruídas, cantam as suas mágoas, recordam momentos de felicidade já vividos e continuam proclamando a firmeza dos seus amores”. (*Op. cit.*, 1998, p. 351-352).

todos de sua autoria, constituindo seu Cancioneiro individual. Com exceção da trova 129, uma sátira em que o poeta deprecia João Gomez, com direito a resposta deste²⁰⁰, e da trova 108, uma contundente reflexão sobre a vida e a morte, cujo resultado é a tristeza que a vida dá, pois “qu'a vida é a que mata / e a morte a que me quita / de pesar”²⁰¹, todas as outras são de temática amorosa. No Cancioneiro de Brito, registre-se, não se encontram outras formas poemáticas. Um estudo das didascálias que Garcia de Resende escreveu para as trovas de Duarte de Brito já indica um certo estado de espírito do poeta: umas visões infernais em que descobre os sofrimentos dos enamorados (102), uma carta a Dom João de Meneses para que não servisse ninguém (105), uma dama que lhe perguntou por que andava triste (110), outra em que sua dama manda perguntar-lhe sobre a saúde (122), umas trovas em que “havia muito que nam vira sua dama” (127), um “espedimento”²⁰² de partida” (128), e a trova 125 em que, estando preso, escreve à sua dama. Essas didascálias mostram Duarte de Brito como um sofredor. Na última trova citada, estando o poeta preso, revela seu desejo de morrer pelo amor não correspondido; são cinco estrofes em décimas, cujo esquema das rimas é **abaababaab**, nas primeira, quarta e quinta estrofes, e **ababbabaab**, **abaababbab**, nas intermediárias. Inicia o poeta por dizer à sua dama que ela é esperança e causa do desejo e dos males dele e por isso vive penado, triste, sem esperança. Sendo da esperança roubado, quer ver trocada a vida pela morte. Esse desejo de morte amplia-se nas estrofes intermediárias, e já não sabe o poeta como combater o mal que “nam daa vida sem que mate / nem remedio sem dar morte”. Contenta-se em morrer descontente e esse pesar dá a ele prazer²⁰³, clara expressão de masoquismo tão frequente nesse tipo de poema. Na penúltima estrofe, o amor que o faz sofrer é expresso pelos dominantes²⁰⁴: “cativo”²⁰⁵,

²⁰⁰ O poema também se destaca por ter versos em que o poeta recorre ao seu processo de trovar, portanto, é metalinguístico: “assi eu com minhas trovas, / levemente, com saber, / vos furtei os consoantes / por ùas palavras novas / que d'agudas e galantes / nam lhe sabeis responder.” (Cf. *CGGR*, I, p. 391).

²⁰¹ Cf. *CGGR*, I, p. 351.

²⁰² Do verbo “espedir”, despedir. (Cf. DIAS, *op.cit.*, 2003, p. 272).

²⁰³ Aristóteles, no Livro III.11 da *Ética a Nicômaco*, já identificava esse sentimento ambíguo: “o desejo é acompanhado de dor, por mais paradoxal que pareça que a dor possa ser causada pelo prazer”. (Cf. *Ética a Nicômaco*. Tradução, Estudo Bibliográfico e Notas por Edson Bini. Bauru, SP: Edipro, 2002, p. 107).

²⁰⁴ Para um estudo sobre o “dominante”, cf. JAKOBSON, Roman. O dominante. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da Literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, p. 485-488. Volume I.

²⁰⁵ Colbert I. Nepaulsingh, em seu estudo sobre Micer Francisco Imperial, diz que “la palabra ‘cativa’ es empleada por muchos escritores medievales con relación al pecado carnal y al amor extramarital”. (Cf. IMPERIAL, Francisco, Micer. *El dezir a las syete virtudes y otros poemas*. Ed., Intr. y Notas de Colbert I. Nepaulsingh. Madri: Espasa-Calpe, 1977. Clásicos Castellanos, p. LXXIX). Portanto, em qualquer situação, o uso está ligado à questão amorosa.

“cuidar”, “mal”, “triste” e “tormento”, registrando, dessa forma, seu estado de sofrimento. No *fim*, lamenta sua pena, revela que gostaria de nunca ter servido a dama para quem compõe a trova, chora por ter nascido e confessa a ela que não quer que os suspiros lhe levem a alma:

Folgara por nam penar
 poder-vos nunca servir,
 por leixar de desejar
 a vida por vos amar,
 5 a morte por nam sentir.
 Chorarei, porque naci,
 meus males sempre comigo,
 ca, meu bem, des que vos vi
 meus sospiros apos si
 10 levam minh'alma consigo. (CGGR, I, 384)

Esse poema de Duarte de Brito é paradigmático não só entre suas 28 trovas amorosas, como também entre a maioria dos poemas amatórios do grupo das “trovas”. Brito recorre, mais frequentemente nas últimas estrofes de seus poemas, à vida e à morte, sendo esta seu maior desejo. Para isso, vale-se de um conjunto de palavras que marca todo seu Cancioneiro individual. Conforme estudo de Heinrich Lausberg, “estas palavras pertencem ao estilo pessoal” de um autor: a *immutatio verborum*, um conjunto mais reduzido que a *copia verborum*, característica da *elocutio* – a expressão linguística dos pensamentos²⁰⁶. Vejam-se os dominantes nessas trovas do poeta e quantas vezes aparecem nos poemas:

“males”: 186	“tristeza(s), triste”: 116
“morte(s)”: 81	“pena(s), penar, penado(a)(s)”: 76
“dor(es)”: 60	“cuidado(s), cuidando”: 51
“tormento(s)”: 38	“pesar” (verbo e substantivo): 37
“matar”: 28	“fim”: 28
“sospiro(s)”: 22	“cativo”: 18
“galardão”: 17	“morrer”: 14.

²⁰⁶ LAUSBERG, *op.cit.*, p. 115-117.

Percebe-se, então, que o poeta tomou alguns recursos linguísticos característicos do tema “amor” e os aplicou em suas trovas: um amor a exemplo daquele cantado nas cantigas provençais e galego-portuguesas, mas hiperbolizado pelos dominantes a que recorre. Apenas como exemplo, vejam-se as estrofes seguintes de duas trovas (nos. 4 e 7) de Dom João de Meneses, em que a temática é trabalhada da mesma maneira que em Brito. Em ambas, Dom João glosa versos alheios; quanto ao primeiro, diz a didascália: “Motos grosados a estas senho- / ras por Dom Joham de Mene- / ses, enderençados a / sua dama, em ãa / partida”, e no segundo, “Grosa de Dom Joam de Meneses / a esta cantiga que diz: / *di, amor, porque / quesiste.*”:

Quiça que terná la muerte.

Pues muriendo os dó plazer,
a la vida fim dar quiero,
sin la qual no puede ser
yo dexaros de querer
5 y querendoos desespiero.
Y despues de fenecida
mi dolor y pena fuerte
quedar puede guarecida
que lo que falta em la vida
10 *quiça que terná la muerte.* (CGGR, I, p. 132-133)

E na trova no. 7:

Acabo porque son tales
las penas triste que tengo
que de vivas son mortales;
ni son ya males los males
5 que sin ti por ti sostengo;
mas bienes si me quitaren
la vida que no tuviera,
y vida, si me mataren,
y muerte, si me dexaren,
10 *porque yo biviendo muera.* (CGGR, I, p. 137-138)

Dom João vale-se também de termos característicos da “coita de amor”²⁰⁷, ainda persistente nos estertores da Idade Média. Provavelmente, um sentimento fingido e fossilizado, mas

²⁰⁷ No estudo das cantigas de amigo, Eugenio Asensio comenta que a coita é a alma dessa espécie de cantigas galego-portuguesas, tornando-se sua palavra-chave, e cobre todo “el calvario de la pasión o paixão, palabra

que é parte de uma expressão própria do amor cortês. Essa evidência está presente também nas trovas 19, 63, 78, 82, 83, 90, 136, 150, 348, 728, 793, um farto arsenal para o estudo do amor quinhentista.

No *CGGR*, encontram-se 15 trovas em *arte maior*. Com exceção da trova 43, em décimas, da 439, em que se alternam oitavas e nonas, e da 606, em nonas, todas as outras são em estrofes de oito versos. Os temas explorados pelos poetas nessa nova métrica são a morte – quatro poemas, sempre uma *elegia* à morte de Dom João II (as trovas 333, 366 e 367) e de seu filho, Dom Afonso (132), o medo (43), os costumes de negros escravizados (44), o menosprezo do mundo (257), o amor (359 e 439), a crítica pessoal (603, uma sátira), as Conquistas, em gênero de *poema épico* (390 e 493) e um poema metalinguístico, em que o poeta é desafiado a versificar em *arte maior* (383). Conforme visto acima, os versos de *arte maior* serviriam para temas elevados e prenunciavam o culto a essa métrica no Renascimento. Nas trovas 43, 44, 299, 448 e 606, percebe-se que a questão do tom elevado está nas referências ora à mitologia, ora à própria técnica de se escrever versos em *arte maior*, ora às Conquistas. No poema 43, o coudel-mor Fernão da Silveira relata o medo por que passou indo de Évora para Tomar, sobre a ponte do Sor e Pavia. O poema é uma referência às “visões dantescas” e vem recheado de palavras desconhecidas, muitos neologismos e alusões à mitologia²⁰⁸. O poema seguinte, do mesmo autor, retrata a fala de negros escravizados e inova na questão da linguagem. As trovas 299 e 448, assim como a 43, caracterizam-se pelo hermetismo: ao ler os poemas, o leitor se pergunta “afinal, de que se trata?”. Provavelmente, instigados pela nova métrica, os poetas palacianos exercitaram, ainda diligentemente, os decassílabos, os hendecassílabos e os dodecassílabos, usando como conteúdo muita erudição, mas sem um tema que se pudesse dizer “elevado”. Nas trovas 299, o Conde do Vimioso faz apologia do destinatário a quem se dirige, sem o citar, tratando-o por “tu”; na quarta estrofe, sabe-se que se dirige a Garcia de Resende, que

que aún no se aplica al amor. Es *forte, grande, mortal, descomunal*, etc. El dolor y sus modalidades cuentan con una turba de palabras: *afán, cuidar, cuidado, doo, marteiro, pesar, soidade o suidade, morte.*” (*Op. cit.*, p. 108).

²⁰⁸ Aida Fernanda Dias considera esta poesia uma “paródia de visões infernais”. Diz que nem editores nem estudiosos do *Cancioneiro*, inclusive Carolina Michaëlis de Vasconcelos, conseguiram interpretar a composição devido ao vocabulário exótico e hermético. (*Op. cit.*, 1998, p. 339). Acredita que, com a paródia, Silveira “quis ridicularizar esta linha de poetas que, em muitos casos, pelas reiteradas abonações da Antiguidade e da mitologia, mais não são do que o patentear de uma erudição, que dominava certos espíritos, e que tornou o texto, para muitos leitores, desprovido de sentido”. (*Idem, ibidem*, p. 338-339). Este poema faz parte de meus estudos de Mestrado. (Cf. FERNANDES, *op.cit.*, 2006, p. 135-136).

escreve na didascália: “*Pergunta do Conde do Vimioso / a Garcia de Resende*”. Na apologia, o tom parece irônico: “por muitos que fazes em tudo falar / te deve quem ouve sempre servir!”, na primeira estrofe; em seguida, uma longa expletiva: “Ó doc'escondido, nojoso rumor, / que nome porei a tu excelencia, / que tu nam es obras nem es eloquencia, / mas daqui nace teu doce sabor!” e, na terceira estrofe, duas reflexões interrogativas referindo-se ainda a seu interlocutor – por exemplo a primeira: “Mas quem haveria que nada cuidasse / que de ti podia mostrar nem dizer, / se aquilo que fica par'o entender / em bem se calar se nam declarasse?”. O tom encomiástico, próprio do gênero *perguntas/respostas*, precede a pergunta que fará a Garcia de Resende:

Qual é quela cousa que nunca se vio
e é mais conhecida por seu parecer,
para a bem sentir ciencia comprio,
sendo sentida sem entender?
5 Contraira e amiga do seu mesmo ser,
querida de quem por ela padece,
a quem mais descansa mais avorrece,
do bem e do mal efeito a meu ver? (CGGR, II, p. 174)

A enigmática pergunta parece referir-se a algum sentimento amoroso, o que não se confirma na resposta de Resende, rimada “polos consoantes”:

Saber, gentileza, em vós s'investio,
virtude quis tanto em vós frorecer,
que quem vos nam serve nem inda servio
seraa por bem craro vos nam conhecer.
5 E eu, por servir-vos, vos quis responder
e digo qu'em vós se vê e conhece,
é cousa de sorte que, se desfalece,
falece amizade e gram bem querer. (*Ibidem*, p. 174-175)

O interlocutor, como é praxe da disputa, tece elogios ao contendor em retribuição aos que dele recebeu; ao usar o verbo “servir”, no terceiro verso, parece confirmar o tema amoroso. No entanto, no quinto verso, o mesmo verbo tem sentido de “respeitar”, pois é o próprio Garcia de Resende que se confessa servidor do Conde. Resende altera o tom, usando a segunda pessoa do plural, “vós”, o que dá certo prestígio, mas também distanciamento, ao clima do poema. Este parece nada mais nada menos do que o enquadramento da *disputatio*

numa nova modalidade métrica, em que os contendores esmeram em mostrar engenho na nova arte, aliando uma *respuesta polos consoantes*.

No poema 448, também uma *pergunta e resposta*, Fernão Brandão dirige-se de forma elogiosa²⁰⁹ a Henrique de Sá na primeira das quatro estrofes. Na segunda, pergunta:

Pregunto: - ¿Qual es aquela volante
do nacen escritos sem ter curruçam
y jera los todos em solo un estante
y sem se juntar com su semeiante
5 formam sus vidas em su perficiom?
Delha no tive jamas criaçam,
logo los dexa em serem nacidos,
y haze d'aquestos em partes sus nidos,
sim terem da madre nengun afeciom. (CGGR, II, p. 364)

O problema da decodificação centra-se no terceiro verso inteiro e na palavra “volante” (que voa). A que estaria se referindo o poeta? A resposta de Sá, depois de retribuir os louvores recebidos de Fernão Brandão, não é menos enigmática:

Es enojosa a todo trinchante
esta vuestra ave com mucha rezom
y tambien los hijos por su consonante
pera mantenelhos no es abastante,
5 mas criamse em carnes ajenas sim pam.
Esta es la materia de su formaçam,
donde de chicos se hazem crecidos,
es esta la mosca, segun mis sentidos,
madre de muchos que moscas no sam. (Ibidem, p. 365)

A ave a que se refere Brandão é aborrecida, enfadonha (*enojosa*), a todo *trinchante* (aquele que corta e separa as peças de carne à mesa), e assim seriam também os filhos dela; para mantê-los não há o que baste, mas eles se criam em carnes alheias sem pão. É esta a matéria de formação dos filhos e é nela que crescem; é esta a riqueza (*mosca*), de acordo com o entendimento do interlocutor. O problema recai, agora, no último verso, em que o termo “moscas” torna-se atributo: essa ave seria a mãe de muitos que não são ricos. Uma verdadeira mostra de engenho? Simples passatempo cortesão? Poderiam os poetas estar

²⁰⁹ De acordo com Heinrich Lausberg, os louvores introdutórios nos poemas podem ser considerados parte do discurso epidítico. (*Op.cit.*, p. 85;88).

referindo-se, de forma alegórica, à arte de compor versos? Sem maiores referências, o poema cai no campo do hermetismo.

Já a trova 493 é uma *pergunta*, sem que o questionado responda. Em doze estrofes, João Rodriguez de Sá faz uma pergunta a Aires Teles “quando o Duque ia a Azamor”. A personagem histórica a que se refere Sá é D. Jaime, Duque de Bragança, e o poema lembra a tomada de Azamor, conquista muito cantada pelos poetas palacianos²¹⁰. O tom é elevado e erudito, escrito por um poeta de sensibilidade humanista, que se dirige às Musas e faz referências à mitologia e a dados históricos, em tom de uma composição epopaica.

Destoando desse teor elevado, vejam-se as trovas em *arte maior* no. 606, “De Dom Rodrigo de Monsanto e / doutros ao Conde Prior, sendo / mancebo, porque acharam nũ / caminho ã seu moço d'espo- / ras com ãa trouxa de / vestidos aas costas.”. A didascália já indica o conteúdo: uma sátira em que é chufado algum personagem da corte ou não. São apenas duas estrofes em nonas, mas inovadoras: o autor usa em cada uma delas dois pés quebrados em redondilho menor. Inicia seu poema datando e localizando o fato a que assistiram durante o caminho, “aquem das Cabritas, alem da Landeira”. Toparam com um troteiro que cavalgava muito levemente, como sugere o uso dos advérbios “tam”, cinco vezes em quatro versos. Na segunda estrofe, refere-se o poeta à trouxa que o troteiro – um servidor de Dom João, o Conde Prior – trazia às costas e era tão leve que o barco navegou sem vela e sem leme, porque o fardo que o moço carregava estava vazio. Percebe-se que o motivo é circunstancial e apenas serviu para brincadeiras dos poetas. Além dos versos em *arte maior*, o que se destaca são os recursos de versificação: o poeta usa rimas internas e externas em “-eira”, “-eiro” e “-ava”, assonâncias em “tam”, “to-” e “tro-”, *annominatio* em “barca” e “embarcou”, além da comparação do troteiro com Çaid, um “indivíduo de origem árabe, conhecido dos cortesãos, e que vivia em 1505”²¹¹, e da gradação com o advérbio intensificador “tam” – eivando de musicalidade um tema tão banal. Percebe-se não apenas a destreza versificatória do poeta, mas também a adequação de uma nova métrica a quaisquer fins que instigassem compor poemas.

Ainda, renasce um tema que se tornará clássico e muito apreciado pelos poetas palacianos: o das “visões infernais”, ou “inferno dos namorados”, ou ainda “visões dantescas”, alegação à passagem da descida aos Ínferos na *Divina Comédia* de Dante. A

²¹⁰ Quanto a esse fato histórico, cf. DIAS, *op.cit.*, 1998, p. 154-158.

²¹¹ Cf. DIAS, *op.cit.*, 2003, p. 144.

temática é trabalhada em pelo menos oito trovas: a de no. 43, já citada acima, e as de nos. 102, 106, 150, 158, 334, 361 e 800. O poema 102, de Duarte de Brito, é antológico e sempre referido por estudiosos: em 80 estrofes de 11 versos cada, em redondilho maior, com pés quebrados nos 8ºs e 11ºs versos, a temática é o “galardão” que os enamorados ganham pelo sofrimento de amor. O poeta é guiado por um rouxinol e, à medida que avança em seu périplo pleno de imagens bucólicas e “infernais”, vai enfocando uma modalidade de tratamento do “espetáculo dos novos tempos”: o exercício do olhar – “Os olhos todos luzentes”, como diz o poeta, são o sujeito dessas trovas, e são eles que reconhecem o espaço em que se desenrola o “inferno dos namorados”. Destacam-se figuras e tropos recorrentes nesse gênero de poesia, ressaltando as apóstrofes (“excramação”), as comparações (“comparaçam”), as assonâncias (principalmente o advérbio de intensidade “tam”), a *prosopopeia* (o rouxinol²¹², que guia e dialoga com os caminhantes), as paronomásias e antíteses, às vezes as duas num só verso (por exemplo: “amadores desamados”; “leixa-nos chorar em quantas / dores vevemos morrendo.” e “Essa dama é Esperança, / que aas vezes desespera / esperando”), *definitio* (“- Amor é cousa tam alta, / preciosa cousa tanto, / que de Deos eterno salta / e no Filho s'esmalta, / tambem no Esprito Santo.”), perífrases (“Diana ja repousada / por seu curso natural, / de nossa vista privada, / os antipeles passava.”, tomando o poeta Diana pela Lua), a substantivação (“Seu calar me era reposta, / mas o eco polos vales / me seguia”), entre outros. Ao longo de todo o poema, num registro de tom erudito, o poeta refere-se aos deuses da mitologia e às alegorias, tais como Firmeza, Esperança e Fortuna. No *fim*, Brito vale-se de outro recurso muito cultivado na Idade Média, o *exemplum*:

Dos amores o que sento
todo o vivo contempre
que prazer, que daa tormento,
é groria de ãu momento
5 que condena pera sempre.
E seu bem é de tal sorte
em prazer que daa tristura

²¹² O pássaro seria o guia nessas regiões infernais, “símbolo das almas enamoradas, que sofrem os tormentos de amor, que todo se desentranha em maviosos e saudosos requebros até à aniquilação total, com largas raízes nos antigos *lais* da Bretanha”. (Cf. DIAS, *op.cit.*, 1998, p. 331). Henry R. Lang diz que “in the medieval poetry the nightingale, probably also in connection with the songs celebrating the coming of the spring, if not personified as the lover himself, figures in the symbolic office of the priest of love, the giver of counsel and glad tidings...”. (*Cancioneiro Gallego-Castelhano...*, p. 189).

10 com tanto mal
que se faz eterna morte
com pena que sempre dura
mui mortal. (CGGR, I, p. 337)

O mesmo poeta utiliza as “visões dantescas” nas trovas 106, “partindo de Santarem”. São 15 estrofes em oitavas e em redondilhos maiores, glosando alguns versos alheios e as várias expletivas “Oh” nas quatro primeiras estrofes, como demonstração de seu estado pela partida, uma vez que o poeta se afasta de seu bem. Como no poema anterior, Brito usa figuras e tropos, sendo a comparação a principal.

Dom João Manuel, na trova 150, ao glosar um texto alheio, intercala em sua composição versos tirados a uma cantiga, conforme indica a didascália, e relata sua “coita de amor”, em português, espanhol e francês:

- *Vuestr'amys vus vos ausem
d' atendre l'amurose grace,
altre que vus a plis la place
vuestro fançois em vão usem.* (CGGR, I, p. 429)

Alterna suas 11 estrofes em nonas e oitavas, enfatizando o desconcerto por que passava, antes de adormecer “quase de dia”, ao parecer-lhe ter ouvido uma voz, que começou a conversar com ele dizendo:

5 - *Esfuerça, triste amador,
no te congoxes ni penes,
qu'en las batalhas d'amor
el menos merecedor
alcança mayores bienes.* (Ibidem, p. 427)

Evocado o tema, passam os dois a dialogar sobre a “batalha de amor”, e o interlocutor desconhecido, para consolar o poeta, pede-lhe para segui-lo a “ũ boosco” cercado de montanhas terríveis e feras estranhas e disformes. Lá, diz o poeta:

Antr'estes grandes gemidos
ouvi d'homeens que andavam
tam tristes que bem mostravam
que d'amor eram feridos. (Ibidem, p. 428)

O desconhecido levou-o ao “inferno dos namorados”, onde pôde conhecer – e consolar-se de – todo o sofrimento dos que recebem o “galardão do amor”. Ao fim da jornada, surge uma dama, “a Faustina parecente”, que o conforta com os versos em francês acima transcritos. No *fim*, já resignado por não ser o único a sofrer de amor, declara:

Quisera mais declarar
se nam fora qu'acordey
e juntamente deixei
de dormir e d'esperar.
5 *Tornou-se de bravo manso
meu mal que nunca descansa,
e troquei a esperança
por outro tanto descanso.* (Ibidem, p.430)

D. João Manuel recorre às visões também nas trovas 158, cujo tema são os sete pecados, dirigidas a El-Rei. São 56 estrofes em castelhano, de nove versos cada, em redondilhos maiores. Nas primeiras estrofes, louva o rei e diz-lhe que vai relatar a maneira como foi levado a uma ribeira e a grandes montes. Diz ao rei que:

Alhi dos caminhos vi
qu'a principio se juntavan
y despues afeguravan
el pitagorico y. (CGGR, I, p. 446)

Esse “pitagorico y” é uma referência ao nome dado ao “y”, “pela moralidade que Pitágoras extraiu dos seus braços superiores, os quais indicavam ao homem duas possíveis vias de caminho, uma conduzindo ao bem, geralmente áspera, espinhosa, cheia de perigos; a outra, afável, ridente, convidativa aos prazeres, arrastá-lo-ia para a senda do mal”²¹³. Percebe-se que, a partir daí, o poema vai relatar os caminhos do bem. A peça compõe-se de todos os artificios próprios do gênero das *visões*, agora não o inferno dos namorados, mas a religiosidade e a moral. Ressalta-o Dom João:

5 Como [a] nuestra humanidad
es el malo más possible,
no por ser más elegible,
mas por su facilidad,
caminé por el camino
por do nuestro padrevino

²¹³ DIAS, *op.cit.*, 2003, p. 824.

de su mujer enganhado,
quando antepuso ù bocado
al mandamiento devino.

(*Ibidem*, p. 447)

D. João Manuel “pinta” por palavras cenas do Inferno, onde estão todos os pecadores que preferiram tomar a senda do mal, da mesma maneira que faria Bosch em seus quadros e trípticos alguns anos depois. No poema, as referências à mitologia têm por objetivo não só usá-la como recursos próprios desse gênero poemático, mas principalmente para mostrar ao público os castigos que sofrem os pagãos por não seguirem os preceitos das virtudes cristãs. O poeta ainda recorre a figuras e tropos similares, centrando-se na exemplificação²¹⁴.

Diogo Brandão, num poema de cunho amatório (334), endereça a Henrique de Sá umas trovas para registrar seu sofrimento pela ausência de sua dama. São 22 estrofes, em oitavas e em redondilhos maiores, e o sofrimento é pontuado por três pés quebrados em cada estrofe, no quarto, sexto e oitavo versos. Depois de um longo relato sobre seu estado, começa por descrever ao amigo os lugares por que passou: diferentemente dos outros poemas, neste são todos lugares aprazíveis, em contraste com a alma sofredora do poeta, excetuando-se umas serpentes que o viajante viu. O poema é exemplo da tradicional “coita de amor”, inovando nas referências ao *locus amoenus* que aparece em oposição ao estado do poeta. E, ainda quanto a esse lugar deleitoso, as únicas referências mitológicas são os “deoses [que] soiam” dar respostas graciosas e as “leteas aguas” que fartam o viajante. Ainda que a natureza ao redor seja agradável, o poeta deseja a morte:

E pois a tenho crecida,
algũ remedeo se cate,
esta seja dar-m'a vida
ou me mate.
5 E se mais com morte dar
se contenta,
outra vida m'acrecenta
em me matar.

(*CGGR*, II, p. 225)

Ainda de Diogo Brandão, cite-se o poema 361, “Fingimento de amores”, em que as visões retornam. São outras longas 27 estrofes em redondilho maior e em oitavas, com as

²¹⁴ Jole Ruggieri fez um longo estudo desse poema nas p. 107-111 (*Op.cit.*). A estudiosa diz que A. Farinelli crê haver D. João Manuel se baseado num debate homônimo de Juan de Mena. Ruggieri vê ainda, e analisa sob este prisma também, ligação entre as trovas de D. João e a *Amorosa Visione*: “A questi pochi ricordi confusi ed illanguiditi del poema di Dante, si aggiunge nel tradizionale Paradiso terrestre, una tenue reminiscenza dell’*Amorosa Visione*”. (*Ibidem*, p. 111).

referências de praxe: mitologia, figuras e tropos do gênero, calcados na “comparaçam”. Noutras 22 longas trovas (no. 800), Henrique da Mota responde à carta de um seu amigo, em que conta a “visam que vira e pedia conselho e decraraçam da dita visam”. Também em redondilhos maiores, em décimas e com dois pés quebrados nos versos seis e nove de cada estrofe, o poeta inicia seu périplo descrevendo o tempo por de perífrases, como a que troca o Sol por Febo:

Febo seus cabelos louros
reservava
e sem graça se mostrava. (CGGR, IV, p. 181)

Descreve o poeta todas as visões que teve tomando por guia Ramusia (Nêmesis), ou seja, a Fortuna, que o conduziu, assim como as outras alegorias sobre as visões, a um prado desabitado, um *locus horrendus*. Passando o tempo nesses lugares nefastos, roga o poeta a Cupido que o esclareça sobre tais regiões. O deus do Amor surge, e pergunta-lhe o poeta:

- Oo senhor,
se tu es o deos d'Amor,
livra, livra de tal dor
meu coraçam,
5 que nam moira de paixam! (Ibidem, p. 185)

É nesta trova, então, que o poeta mostra sua visão, ao que lhe responde Cupido:

- Eu sam o grande Cupido,
eu fui amado e temido
de quanta gente naceo!
E quem me nam conheceo
5 nem amou,
poucas cousas acabou,
nunca galante andou
nem viveo
10 quem sem amores morreo. (Ibidem, p. 185)

Depois de uma longa preleção de suas qualidades e poderes, o deus aconselha o poeta a que conte ao amigo (a quem as trovas são dirigidas) sobre a visão e a que este também se cuide dos males do amor. Interessante notar que nessas trovas de Mota o que prevalece, quanto às figuras e aos tropos, é a metáfora, sempre em alusão mitológica. Se a comparação é

prevalente nas outras trovas do gênero “visões dantescas”, nesta o refinamento se dá pela alegoria.

Percebe-se nos poemas citados a sua extensão, que vai do menos longo (no. 43, seis estrofes) ao de 80 estrofes, passando por outros de 22, 27 e 56. Mas o que aflora é o refinamento dos artifícios a que recorrem os poetas. Tomam por guia Dante em sua *Divina Comédia*, mais especificamente o *Inferno*, parodiando ou emulando uma das modalidades do gênero *visões*, e, a partir dessa fonte, vão adequando o tema do amor às trovas, recheando os textos de figuras e tropos. Esmeram-se nas referências à mitologia, à cristandade, a símbolos do amor ou da pessoa virtuosa.

Veja-se uma trova que traz como tema o desconsolo em relação ao novo mundo a que assistem os portugueses de Quatrocentos e Quinhentos. Entre as trovas, cujo tema é a crítica pessoal ou de costumes, satíricas ou não, destacam-se os poemas em que se reflete sobre as novas condições sociais, por assim dizer, devidas às Conquistas – são os poemas centrados no desconcerto do mundo. Na trova 561, que Garcia de Resende intitula “Arrenegos²¹⁵ que fez Gregorio /Afonso, criado do / Bispo d’Evora.”, o poeta preocupa-se com as desordens em uma nova Lisboa: o homem perdeu seus valores morais, seu viver honesto, cercado agora de vícios e defeitos. Leia-se o poema completo, que Jole Ruggieri considerou “il più antico monumento di questa forma di satira, che, potendosi improvvisare indefinidamente, tanto piacque al popolo alla fine del s. XVI”, cuja sátira teria sido imitada nos *Avisos para guardar, do Chiado, frade que foi em Lisbona*²¹⁶.

	Arrenego de ti, Mafoma,	a
	e de quantos creem em ti,	b
	arrenego de quem toma	a
	o alheo pera si.	b
5	Renego de quantos vi	b
	de quem foram esquecidos,	a
	arrenego dos perdidos	a

²¹⁵ “Arrenego” também tem sentido de “composição poética em pareados dissonantes, em que cada par de versos se inicia pelos lexemas arrenego ou renego”. (DIAS, *op.cit.*, 2003, p. 91). O mesmo teor desses arrenegos de Gregório Afonso encontra-se nas longas trovas de Álvaro de Brito Pestana, no. 57: “arrenego de tal uso / de ganhar oo que lhe mercam / o tresdobro; / por costume tam confuso / boons costumes nam se percam, / hajam cobro”.

²¹⁶ RUGGIERI, *op.cit.*, p. 90.

por cousas nom mui honestas. b
 Renego tambem das festas b
 10 que trazem pouco proveito, a
 arrenego do dereito a
 que se vende por dinheiro. b
 Arrenego do palreiro b
 e de quem em ele crê, a
 15 arrenego da mercê a
 mais pedida de ãa **vez.** b
 Arrenego de quem **fez** b
 o roim do boom senhor, a
 renego do julgador a
 20 que julga per afeiçam. b
 Renego da sem rezam b
 e de quem per ela usa, a
 renego de quem refusa a
 fazer bem a quem merece. b
 25 Renego do que padece b
 sem querer ser confessado, a
 arrenego do casado a
 mandado pela molher. b
 Arrenego de quem der b
 30 a roins e chocarreiros, a
 arrenego dos dinheiros a
 e tesouros soterrados. b
 Renego dos leterados b
 que nam usam do que leem, a
 35 arrenego dos que creem a
 nas riquezas deste mundo. b
 Arrenego do segundo b
 que viveo com outro homem, a
 arrenego dos que comem a
 40 o alheo sem pagar. b
 Arrenego do palrar b
 e falar muito sobejo, a
 arrenego de quem vejo a
 usar sempre do que quer. b
 45 Renego de quem disser b
 que ha i algũ amigo, a
 renego de quem consigo a
 nam despêdo do que tem. b
 Renego tambem de quem b
 50 favorece o roim, a
 renego tambem de mim a
 se creo em vaidades. b
 Renego das poridades b
 descubertas mais que a ãu, a

55	arrenego do jejum	a
	que se faz por nam ter pam.	b
	Arrenego da paixam	b
	sem nenhũa esperança,	a
	arrenego do que dança	a
60	sem ouvir tanger nem soom.	b
	Renego tambem do boom	b
	que usa de roins manhas,	a
	arrenego das façanhas	a
	feitas por quem pouco val.	b
65	Arrenego do casal	b
	que nunca estaa em paz,	a
	arrenego do rapaz	a
	que sempre serve chorando.	b
	Vou tambem arrenegando	b
70	de mil cousas que nam falo,	a
	arrenego porque calo	a
	cousas mais sustanciosas.	b
	Arrenego das fermosas	b
	cujas obras sam mui feas,	a
75	arrenego das candeas	a
	que nam dam mui craro lume.	b
	Renego de quem presume	b
	e mostra mais do que é,	a
	renego tambem da fe	a
80	dos que nam sam bautizados.	b
	Renego dos namorados	b
	que tendo tempo nam pegam,	a
	arrenego dos que negam	a
	parentes e natureza.	b
85	Arrenego da riqueza	b
	avara e mal usada,	a
	arrenego da casada	a
	que deseja ser solteira.	b
	Arrenego da bandeira	b
90	a quem segue pouca gente,	a
	renego de quem consente	a
	posturas em sua casa.	b
	Arrenego de quem casa	b
	com mulher muito garrida,	a
95	renego tambem da vida	a
	envolta em muitos vicios.	b
	Renego dos beneficios	b
	havidos com simonia,	a
	renego da zombaria	a
100	que logo daa na verdade.	b
	Arrenego da cidade	b

regida pelos tiranos, a
 renego dos mui mundanos a
 depois que ja sam dos **trinta. b**
 105 Arrenego da **infinta b**
 nam vivendo d'ouro trapo, a
 arrenego do maa papo a
 de roins meixeriqueiros. b
 Renego dos lejugeiros b
 110 e tambem dos mentirosos, a
 renego dos cobiçosos a
 e dos ricos avarentos. b
 Arrenego de quinhentos b
 ou de todos os judeus, a
 115 arrenego dos sandeus a
 que leevão as dos sesudos. b
 Arrenego dos cornudos, b
 dos que sabem que o sam, a
 renego do capitam a
 120 que sabe pouco da guerra. b
 Arrenego de quem erra b
 e jamais nam se emmenda, a
 renego tambem da renda a
 que é menos que o gasto. b
 125 Renego tambem do pasto b
 em que nam entra boom vinho a
 arrenego do vezinho a
 envejoso e sandeu. b
 Renego tambem do meu b
 130 amigo por interesse, a
 arrenego se quisesse a
 entender nem ver mil cousas. b
 Renego de quantas lousas b
 quantas arma o diabo, a
 135 renego do grande rabo a
 sem outros algũs honores. b
 Arrenego dos favores b
 com que se pagam serviços, a
 arrenego dos chouriços a
 140 e comer feito sem sal. b
 Renego do oficial b
 que muito folga com peita, a
 renego da que s'enfeita, a
 teendo o marido cego. b
 145 Arrenego tambem do prego b
 que é mais brando que o paao, a
 renego tambem do vaao a
 como chega aa orelha. b

	Arrenego da conselha	b
150	de moços e pouco lidos,	a
	renego dos arroidos	a
	e do homem revoltoso.	b
	Renego do perfioso	b
	que nam sabe o que diz,	a
155	arrenego da perdiz	a
	despois que passa dos dez.	b
	Renego tambem de Fez	b
	com toda sua mourisma,	a
	arrenego desta cisma	a
160	e revolta da Igreja.	b
	Renego de quem peleja	b
	e vai contra o Padre Santo,	a
	renego de trajo tanto	a
	quanto vejo desonesto.	b
165	Renego de tanto gesto	b
	quanto s'ora contrafaz,	a
	renego de quem nam traz	a
	o siso em seu lugar.	b
	Arrenego do falar	b
170	soberbo e descortes,	a
	renego de quem em tres	a
	pagas paga o que deve.	b
	Renego de quem ja teve	b
	e despois vem a pedir,	a
175	renego do muito rir	a
	e de quem chora de cote.	b
	Renego do sacerdote	b
	que vive como o leigo,	a
	renego tambem do meigo	a
180	e do homem mui fagueiro.	b
	Renego do cavaleiro	b
	que nam tem bem de comer,	b
	arrenego do fazer	a
	a lenha em roim mato.	a
185	Arrenego do barato	b
	que despois se torna caro,	a
	arrenego do avaro	a
	que jamais nunca se farta.	b
	Renego do que s'aparta	b
190	de comprir a lei devina,	a
	arrenego da doutrina	a
	de quem é mal doutrinado.	b
	Arrenego do julgado	b
	que se dá a quem o pede,	a
195	arrenego do que mede	a

maos e boons d'ũa maneira. b
 Renego da alcouviteira b
 e de quem sem causa mente, a
 renego de quem nam sente a
 200 o bem e mal que lhe fazem. b
 Renego dos que lh'aprazem b
 os roins mais que os boons a
 renego tambem dos toons a
 d'algũs doudos ou sam muitos. b
 205 Renego tambem dos fruitos b
 que se colhem da doudice a
 renego da bebedice a
 e dos que sam de mil **leis**. b
 Renego tambem dos **reis** b
 210 pelos tiranos mandados, a
 renego tambem dos dados a
 e jugar tanto corruto. b
 Renego tambem do puto b
 que em molher nunca entende, a
 215 arrenego de quem vende a
 a roim cousa por boa. b
 Arrenego da pessoa b
 que se nam lembra da morte, a
 renego tambem do forte a
 220 que, quando compre, é fraco. b
 Arrenego do velhaco b
 e do peço cortesãao, a
 renego do homem vãao a
 e dos mui presuntuosos. b
 225 Renego dos preciosos b
 e dos cheos de perfumes, a
 renego de mil costumes a
 e de mim se me contentam. b
 Renego dos que s'assentam b
 230 onde nam devem estar, a
 renego do passear a
 de contino pela praça. b
 Arrenego da maa graça b
 e de quem nam tem vergonha, a
 235 arrenego de quem sonha a
 sempre em cousas mundanas. b
 Arrenego das oufanas b
 e das que sam mui golosas, a
 renego das ouciosas a
 240 criadas em muitos viços. b
 Renego de seus feitiços b
 e das que têm roim fama, a

	renego da gentil dama	a
	que quer bem a homem vil.	b
245	Arrenego da sutil	b
	e aguda em maldades,	a
	renego das roindades	a
	quantas sabem ordenar.	b
	Renego de quem gastar	b
250	sua vida após elas,	a
	renego tambem daquelas	a
	que tomam muitos amores.	b
	Arrenego dos pastores	b
	que nam olham por seu gado,	a
255	arrenego do gram estado	a
	e a renda quasi nada.	b
	Arrenego da pousada	b
	em que ha mui pouca roupa, a	
	renego tambem da pouca	a
260	devaçam que vejo aqui.	b
	Renego se nunca li	b
	boas copras portuguesas,	a
	arrenego das defesas	a
	que provadas nam assolvem.	b
265	Renego dos que revolvem	b
	criados com seus senhores,	a
	renego dos servidores	a
	que nam sam muito fiees.	b
	Renego dos ministrees	b
270	que nam sam bem concertados,	a
	arrenego dos privados	a
	que conselham mal seu rei.	b
	Renego tambem da lei	b
	nam usada comumente,	a
275	arrenego do presente	a
	que çuja ambas as mãaos.	b
	Arrenego dos irmãaos	b
	que nunca sam bem avindos,	a
	arrenego dos mui lindos	a
280	e dos homens molherigos.	b
	Arrenego dos imigos	b
	que jamais nunca ameaçam,	a
	renego dos que apraçam	a
	e conversam com roins.	b
285	Arrenego dos malsins	b
	nem se ha i ja verdade,	a
	arrenego da bondade	a
	que traz dano pera si.	b
	Arrenego se ha i	b

290 nenhũa regra nem **ordem**, a
 renego da gram **desordem**, a
 que ha nos **ecresiasticos**. b
 Arrenego dos **fantasticos** b
 e dos fracos regedores, a
 295 renego dos pregadores a
 que mui rijo nam reprendem. b
 Renego dos que defendem b
 que se nam faça justiça, a
 arrenego da preguiça a
 300 e da grande agudeza. b
 Renego da gentileza b
 onde ha vil condiçam, a
 renego se acharam a
 oficial que nam roube. b
 305 Renego se sei nem soube b
 julgador sem duas tachas, a
 arrenego das borrachas a
 que bebem mais do que fiam. b
 Renego dos que perfiam b
 310 em cousas que nam entendem, a
 renego se os que prendem a
 nam deviam de ser presos. b
 Renego dos mui acesos b
 nestes amorinhos vãos, a
 315 arrenego dos vilãos a
 postos em algũa **honra**. b
 Arrenego da **desonra** b
 que vingada nam descansa, a
 renego da muito **mansa** a
 320 e tambem da muito **brava**. b
 Arrenego da que lava b
 e enxuga quando chove, a
 renego se ha i prove a
 nem boom homem estimado. b
 325 Renego do mui inchado b
 e do cheo de vãa gloria, a
 arrenego da memoria a
 nam do boom mas roim feito. b
 Renego de quem traz preito b
 330 com puta ou poderoso, a
 renego do mui iroso a
 e do homem muito manso. b
 Renego se ha descanso b
 neste mundo de miseria, a
 335 arrenego da materia a
 dos que servem ao demo. b

Renego se nam me temo b
 de dizerem que praguejo, a
 pelo que, com este pejo, a
 340 de muitos outros desisto b
 creendo bem na fe de Cristo. b

Fim.

(CGGR, III, p. 73-82)

O tema do desconcerto do mundo, tão vastamente cantado por Camões, foi uma das recorrências em Garcia de Resende. Da reunião desses poemas sobressai, nas composições denominadas didático-moralizantes, um sentimento de desilusão quanto a um mundo corrupto e decadente, resultado não só das Conquistas, mas também de um conjunto de outros fatos que marcaram as mudanças no final de Quatrocentos e início de Quinhentos. Entre eles, a crise do sistema feudal, a *Peste Negra*, as guerras – principalmente a dos *Cem Anos* –, a escassez de mão de obra, as mudanças nos relacionamentos sociais e, especialmente em Portugal, a centralização do poder nas mãos do monarca, o empenho dos burgueses pela proteção real para se consolidar como nova força econômico-social. O marco característico dessa fase é a Revolução de Avis, quando a burguesia, apoiando-se no povo, fortalece a nova dinastia que, por sua vez, protege os mercantilistas²¹⁷.

É desse modo que, no novo tipo de poesia criado pelos poetas palacianos, destaca-se já uma preocupação com o aspecto social, diferentemente daquelas composições em que o sentimento amatório é exacerbado e, mais extensamente, das peças satíricas, em que deixam transparecer a individualidade em detrimento do coletivo²¹⁸. Aida Fernanda Dias escreve que, excluindo-se a sátira “que se dirige aos ridículos e defeitos dos homens, o

²¹⁷ Quanto a esses temas, cf. MARQUES, A. H. de Oliveira. *História de Portugal*, 8. ed. Lisboa: Palas, 1978, vol. 1; SARAIVA, António José. *História da literatura Portuguesa*. 10. ed. Lisboa: Europa-América, 1970; SEVCENKO, Nicolau. *O Renascimento*. 2. ed. São Paulo: Atual/Campinas: UNICAMP, 1985. Jérôme Baschet discute longamente a questão da transição do sistema feudal para o capitalista: Os modelos da transição. *Signum*, São Paulo, no. 8, p. 9-31, 2005.

²¹⁸ A questão do indivíduo em relação ao coletivo tem sido uma preocupação constante dos estudiosos do medievo. Lênia Márcia Mongelli, ao comentar sobre a poesia galaico-portuguesa, diz que “não se pode esperar encontrar nela um ‘eu’ individual expresso com a densidade introspectiva romântica ou com o nível de verticalidade psicológica dos simbolistas ou com a consciência moderna de que ‘fazer’ é ‘revelar’”. Acredita, no entanto, que é preciso matizar os limites do “eu coletivo”, que “não se concebe fora dos parâmetros sociais e ideológicos do grupo”, pois “é nos desvãos dos versos, à revelia das normas e frases feitas, subjacente aos padrões e à rigidez dos preceitos (...) que o trovador medieval insinua as suas dores ‘verdadeiramente fingidas’, mostrando-se involuntariamente até mesmo quando se oculta”. (Cf. *Fremosos...*, *op.cit.*, p. XXIV-XXVI). Esse “mostrar-se quando se oculta” ainda persiste nos poemas do dealbar da Idade Média; no entanto, como se pode ver em muitas peças do CGGR, o indivíduo já começa a “aflorar”, para, depois, no Renascimento, se mostrar totalmente. Vejam-se os poemas em que o poeta evidencia o “eu” perdido, dividido, desavindo.

Cancioneiro Geral oferece outra mais relevante que atinge erros graves, vícios e crimes, que vão minando a sociedade”. Segundo a estudiosa, uma sátira mais “relevante” apresenta-se em dois campos: uma “graciosa e brejeira”, que se revela pela ironia e pelo riso, às vezes destrutivo, provocado pelo comportamento social dos paçãos; outra, “mais digna, mais séria, mais elevada, filha de experiências vividas e da observação atenta do mundo, em que seus autores estão integrados, foge do circunstancial e do particular, para se centrar no colectivo, revelando-se de um alcance social mais amplo”²¹⁹. Exemplos característicos dessa sátira moralizante apresentam Álvaro de Brito Pestana, Duarte da Gama, Garcia de Resende, Gil Vicente, Sá de Miranda e Gregório Afonso. Deste último, tomem-se as trovas acima transcritas, inovadoras na forma – compostas de uma longuíssima estrofe de 341 versos, à beira da prosa poética – e contundentes no conteúdo, pois o poeta “brinca” com os verbos *arrenego* e *renego*, em aliteração anafórica, mostrando a decadência moral do Portugal de fins da Idade Média. Ao longo de sua peça, Gregório Afonso vai deslindando todos os males por que passa a nova sociedade portuguesa, dissociada dos preceitos cristãos – por paradoxal que pareça²²⁰ –, interessada apenas nas conquistas materiais. Inicia sua extensa lista de vícios e desilusões aludindo à religião de Maomé, resquícios ainda da antiga luta contra os muçulmanos e que, segundo muitos poetas do *Cancioneiro*, seria uma das causas dos desvios da nova sociedade, aliados a outra religião, a judaica²²¹.

Continua Gregório Afonso a lista de abominações que condena, tudo numa só estrofe, em redondilho maior – iniciando, no entanto, com um verso octossilábico e repetindo esse mesmo número no verso 144²²² – e esquema rimático em pares **aabb**, o que parece evidenciar quadras (em número de 84); no entanto, os cinco primeiros versos seguem o esquema **ababa**. As rimas são de natureza diversa, ora ricas, pobres e/ou preciosas, ora agudas e/ou graves, excetuando-se a ocorrência de esdrúxulas, como nos versos 292/293, eclesiásticos/fantásticos. Algumas rimas se destacam: a *annominatio* em

²¹⁹ DIAS, *op.cit.*, 1998, p. 376.

²²⁰ O discurso subjacente às Conquistas é o de levar a fé cristã aos infiéis. O paradoxo, parece, está em usar esse discurso como meio de apropriação dos bens conquistados àqueles infiéis, preceito nada cristão. Hernâni Cidade, no volume I de sua *A literatura portuguesa e a expansão marítima*. 2. ed., Coimbra: Arménio Amado, 1963, discute o assunto com mais extensão.

²²¹ Observe-se trecho do poema de Álvaro de Brito Pestana, em que pontua o mesmo tema de cunho religioso: “(...) os letrados / e os outros entendidos, / todos querem / dos judeus ser avisados, / servidos e percebidos; nem esperem, / em cabo de seu serviço, / de sua negra aprestança / senam dano; / tanto cega seu inliço / que traz cor de bonança / sem engano!” (*CGGR*, I, p.202-222).

²²² A justificativa talvez seja, se não for defeito, o modo de pronúncia própria do português europeu, com contração das duas primeiras sílabas de “arrenego”.

casa (substantivo) e casa (verbo), portanto, rimas ricas, (vv. 92/93); a *sinérese* em trinta/infinta (vv. 104/105), com redução da palavra “infinita” para se ajustar à palavra anterior; a rima aguda em dez/Fez (vv. 156/157), em que se destaca uma palavra com “e” aberto e outra com “e” fechado²²³; a rima toante em roupa/pouca (vv. 258/259); as *antíteses* por *derivatio* em ordem/desordem (vv. 290/291) e honra/desonra (vv. 316/317), ou “puras”, como nos vv. 318/319, mansa/brava; vejam-se também as duas ocorrências de leis/reis (vv. 208/209) e rei/lei (vv. 272/273), em que o poeta enfatiza a relação entre o poder real e as leis, sempre de forma pejorativa. Estes destaques parecem-me de relevância, pois mostram não apenas o *modus operandi* estilístico do poeta, mas também como a composição poética nos séculos XV e XVI passa a ser uma expressão mais trabalhada e a visar uma técnica do poetar²²⁴.

Nessa trova, percebe-se a desilusão do poeta quanto à honestidade, à liberalidade dos costumes, aos que usam da agudeza como esperteza, encerrando com um apelo à fé cristã, em oposição ao clamor com que inicia seu poema, clamor contra os infiéis. Sua lamúria vai, a cada verso, enumerando os males que corrompem Lisboa, centro agora de diversas etnias e de comerciantes: aquelas, trazidas pelos Descobrimentos; estes, ávidos por levar proveito. Como figura de pensamento, Gregório Afonso focaliza a antítese, principalmente as oposições bom/ruim, bom/mau, mal/bem, em sete ocorrências, o que mostra a inversão de valores em um novo Portugal. No rol antitético entram fermosas/feas, riqueza avara, casada/solteira, rir/chorar, forte/fraco, iroso/manso, mansa/brava. Crítica

²²³ Isso se se atentar à pronúncia de hoje. Seria necessário confirmar se é um recurso poético ou se, à época, a pronúncia do topônimo “Fez” era aberto, o que foge aos propósitos deste trabalho (observe-se também, nos versos 16 e 17, a rima em timbre fechado de “vez” e “fez”). A mesma rima encontra-se no poema de formas mistas no. 589, com dúvida quanto à pronúncia do topônimo: Ireis toda d’ũu jaez, / aas outras fareis enveja, / falaram de vós em Fez, / e mais de dez / fareis rir de vós em Beja. (Cf. *CGGR*, *op.cit.*, p. 220, vol. III).

²²⁴ Entre essas técnicas, elege Boccaccio em sua *Genealogia dos deuses pagãos*: “poemas de los vates escritos con pluma de los poetas en *elegante estilo* a impulsos de la que lleva”. (p. 804); “en [la poesía] que leemos tantas persuaciones, consejos y enseñanzas de los poetas para la virtud, procedentes de éstos cuya preocupación fue escribir las meditaciones celestes *con sublime ingenio* y con gran honestidad, *ornamento de estilo y de palabras* (p. 815); si por casualidad quisieran condenar la *dureza del texto*, las *figuras de dicción* o el *colorido de las frases y la belleza*, (...) de las *palabras extranjerias* y por ello llamar a los poetas *oscuros*, no tengo otra cosa que decir a no ser que vuelvan [os filósofos] a ir de nuevo a las escuelas... (p. 833). (BOCCACCIO, Giovanni. *Genealogia de los dioses paganos*. Ed. Maria C. Alvarez. e Rosa M. Iglesias. Madri: Ed. Nacional, 1983, vol. I-III). Grifos meus. Em seu *Proêmio*, o Marquês de Santillana cita essa obra de Boccaccio, mostrando a influência do escritor ainda no dealbar da Idade Média e como se utilizar de seus ensinamentos. Já nos versos 333-346, Horácio relata o que deve atingir o poeta, através da *ars* e do *ingenium*: o utilitário (*prodesse*), o artístico e lúdico (*delectare*) ou a reunião de ambos (*iucunda et idonea*). (Cf. *op.cit.* p. 104-107, inclusive as notas do tradutor, R. M. Rosado Fernandes). Quanto à utilidade da poesia, também escreve Boccaccio, Capítulo VI do Livro XIV: “La poesía es una actividad útil”, *op.cit.*, p. 814-815.

costumes “novos”, tais como a homossexualidade: “Arrenego do segundo / que viveo com outro homem”; a degradação da Justiça: “julgador / que julga per afeiçam” ou “os que prendem / quem nam deviam de ser presos” ou ainda “presente / que çuja ambas as mãaos”; a pobreza: “do gejum / que se faz por nam ter pam”; a inflação: “arrenego da perdiz / despois que passa dos dez”; o papel da Igreja: “Renego dos beneficios / havidos com simonia” ou “Arrenego se ha i / nenhũa regra nem ordem, / renego da gram desordem, / que ha nos eclesiasticos. / Arrenego dos fantasticos / e dos fracos regedores, renego dos pregadores / que mui rijo nam reprendem” ou ainda “arrenego desta cisma / e revolta da Igreja”, aludindo à Reforma Protestante; os valores de “instituições” marcadamente medievais, como a cavalaria que se degrada: “Renego do cavaleiro / que nam tem bem de comer” ou a morte: “Arrenego da pessoa / que se nam lembra da morte”; a prostituição, nas referências aos “cornudos”, aos “putos” e às “putas”, aos “que tomam muitos amores” – os “homens molherigos”, à vaidade dos que se preocupam com “os preciosos / cheos de perfume”, à mulher que se embriaga. Critica também o desprezo pela poesia, pois “nunca li / boas copras portuguesas” e, como tudo deve ser renegado, nem o próprio poeta se salva: “renego tambem de mim / se creo em vaidades” ou “Vou tambem arrenegando / de mil cousas que nam falo, / arrenego porque calo / cousas mais sustanciosas”. Esse poema é exemplo de uma figura que, justamente por estar o mundo todo mudado, se denomina *adynaton* ou *impossibilia*. Consiste na expressão da “nostalgia dos tempos da juventude e um juízo pessimista acerca do mundo actual, moralmente decaído, conturbado, ao invés do que devia ser”²²⁵. Originário da Antiguidade Clássica, o artifício fez adeptos na Idade Média e atinge o auge nos cancioneros dos fins desta era, como comprovam algumas das composições publicadas por Resende.

Quanto a esse ambiente degradante a que assiste a nova sociedade portuguesa, já o historiador flamengo Clenardo (1493?-1542), quando morou em Lisboa, onde chegou em 1533 a convite da corte portuguesa de Quinhentos, época em que a Portugal afluíam artistas, historiadores, mercadores e toda sorte de outros povos europeus, assim comenta em uma de suas cartas sobre a sociedade lisboeta: “Os escravos pululam por toda a parte. Todo

²²⁵ Cf. COELHO, Jacinto do Prado. Alguns exemplos de adynata na poesia portuguesa. *Miscelânea de Estudos a Joaquim de Carvalho*. Figueira da Foz, n. 6, p. 634, 1961. Le Gentil toma como exemplo o poema 57 de Álvaro de Brito Pestana, em que dá a Luis Fogaça uma “maneira para os ares maos serem fora dela [de Lisboa]: “les regrets qu’il [Brito] exprime, reprenant le vieux thème d’Horace, *laudator temporis acti*, ne manquent pas de mouvement lyrique: ‘Faz o tempo outra volta’” (*Op.cit.*, 1949, p. 414).

o serviço é feito por negros e mouros cativos. Portugal está a abarrotar com essa raça de gente. Estou quase em crer que só em Lisboa há mais escravos e escravas, que portugueses livres de condição. Dificilmente se encontrará uma casa, onde não haja pelo menos uma escrava destas”²²⁶. Quanto a esse afluente africano, Segismundo Spina aponta como ele influenciou a própria língua portuguesa: “Desde meados do século XV o afluxo de negros escravos para o reino era uma realidade. Poetas do *Cancioneiro Geral* e várias peças de Gil Vicente atestam a vigência de uma fala típica, que se caracterizava por profundas modificações linguísticas no português de então”²²⁷.

Percebe-se que, aliado aos problemas causados pelas Conquistas, o homem que assistia aos estertores da Idade Média, mesmo que extático ante as maravilhas do Novo Mundo, depara-se com pelo menos duas – também novas – descobertas: o mal que elas trouxeram, favorecendo a degradação dos costumes, mas, por outro lado, o enriquecimento da língua, suas possibilidades de ampliar o modo de expressão e de reprovar esses próprios males.

A CANTIGA – PERVIVÊNCIA DE FORMAS E TEMAS

O penúltimo grupo de poemas do *CGGR* a ser estudado são as cantigas. Classificada como composição de forma fixa, a cantiga constitui-se de mote, de quatro ou cinco versos, e de glosa, de oito ou dez. Em ambos os casos, a glosa retoma e desenvolve o mote no início, ao longo do poema ou no “fim” (poucos casos). No *Compêndio*, entretanto, como acontece com a maioria dos poemas selecionados pelo eborense, a variação entre extensão e conteúdo não segue qualquer regra, apesar de, entre os seis grupos em que foi dividido o *CGGR*, a cantiga – e de certo modo, o vilancete – ser a mais próxima da regularidade, como se pode verificar nas tabelas em apêndice. Ao se referir a várias formas poemáticas, à cantiga inclusive, Pierre Le Gentil declara que “dans la Péninsule au XVe. siècle, les classifications ne sont pas toujours aisées à établir”. A cantiga foi alterando o significado entre música e forma poética até atingir a estrutura desenvolvida pelos poetas castelhanos e

²²⁶ CEREJEIRA, Dr. M. Gonçalves. *Clenardo – O Humanismo em Portugal*. Coimbra: Coimbra Ed., 1926, p. 273.

²²⁷ *História da Língua Portuguesa*. III. Segunda metade do século XVI e século XVII. São Paulo: Editora Ática, 1987, p. 24-25.

portugueses do fim da Idade Média, ou, como constata Le Gentil: “on sait que la chanson primitive est définie à la fois par les thèmes qu’elle développe et par les règles techniques qui déterminent ses formes”²²⁸. A releitura que os poetas cortesãos dos séculos XV e XVI farão, principalmente os portugueses, estende as possibilidades da cantiga tanto em forma como em conteúdo.

Registre-se, ainda, que a cantiga quinhentista se assemelha à “dansa” provençal quanto à forma. Segundo Martín de Riquer, “en la *dansa* (...) refranh y estrofas no se mezclan. Aquél suele estar formado por quatro versos (que riman, por ejemplo, en ABAB), y las estrofas pueden constar de ocho, los cuatro primeros de la rima diversa a la del refranh, los últimos consonando con él”²²⁹. Percebe-se, assim, uma estreita semelhança estrutural das duas formas de composição. No entanto, segundo o tratado de Ripoll citado por Riquer, a “dansa” “ha de versar sobre ‘materia d’amor o de lahor de dona’”²³⁰. E, ainda, a “dansa” não se confunde com a “cansó”; esta, de acordo com Riquer, é um “género exclusivamente amoroso en su concepto más puro, en la que hay que procurar que las ideas se desarrollen ordenadamente y sin desviaciones, sólo admisibles cuando son símiles pertinentes. Es fundamental que la cansó tenga melodía propia (...)”²³¹. Guilhem Molinier define a “canção” como uma composição “de cinco a sete cobras e deve tratar sobretudo de amor, ou de louvor, com belas e agradáveis palavras e graciosas ideias”; diz ainda que, nela, não se deve usar qualquer palavra grosseira, pois o enamorado “deve mostrar-se cortês”²³². O que se percebe, entretanto, pelo que será visto, é que os poetas palacianos continuam cultivando a cantiga, mas expandem seu campo temático.

Uma observação que acredito ser relevante é quanto à forma da cantiga quinhentista. Em relação às congêneres galaico-portuguesas, e também à balada, a grande mudança foi na inversão do *fim/cabo* para a cabeça do poema, denominado agora “mote” – embora as funções não se alterarem, a de conclusão nos *fins/cabos* e a de introdução nos motes. Quanto ao número desses poemas, Garcia de Resende compilou 343 cantigas, o

²²⁸ LE GENTIL, *op. cit.*, 1949, p. 75.

²²⁹ RIQUER, *op. cit.*, p. 47, vol. I.

²³⁰ *Ibidem*, p. 47.

²³¹ *Ibidem*, p. 53. Lênia Márcia Mongelli comenta que a *cansó* provençal é parente consanguínea da *cantiga de amor* galego-portuguesa, no entanto, distinguem-se pelo ambiente, pela argumentação, pelo processo de conquista, pelo olhar deitado à *senhor* e pela postura do amante. (*Op. cit.*, 2009, p. 5).

²³² MOLINIER, Guilhem. *Las flors del gay saber estier dichas* Las leys d’amors. *Apud* MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros & VIEIRA, Yara Frateschi. *A estética medieval*. Cotia: Ed. Íbis, 2003, p. 171.

grupo mais numeroso dentro da Coletânea. Esse número considerável indica que perdura um gosto essencialmente medieval, uma vez que a cantiga é produto próprio daquela época.

Nas cantigas compiladas no *CGGR*, nem sempre a glosa é o dobro de versos do mote, e nem sempre os pés quebrados justificam a irregularidade entre o número de versos no mote e o número de versos nas glosas, *i.e.*, se os pés quebrados duplos, por exemplo, formassem um só verso, a cantiga poderia ser “perfeita”. Quanto aos motes, uma novidade aparente e em número razoável: muitas cantigas são precedidas de refrão, desenvolvido tanto no mote quanto nas glosas²³³. Ainda relativamente aos motes, os poemas 11, 160, 165, 191, 206, 283, 311, 547 e 696 apresentam uma irregularidade: vêm em sextilha, assim como a cantiga 338 vem em sétima. Essa irregularidade chamou a atenção – não apenas no caso das cantigas – de Pierre Le Gentil, fazendo-o ver nos poetas palacianos criatividade e originalidade, artífices de um novo modo de poetar. Inovaram também no número de versos das glosas: em muitas cantigas, os versos ultrapassam o que deveria ser a regra, algumas cantigas apresentam 9 ou 11 versos por estrofe. Quanto ao número de glosas, há cantigas que vão de uma estrofe a 12, mas a prevalência é mesmo uma só estrofe. Assim como acontece com os vilancetes, em algumas cantigas os poetas não repetem o mote, mas desenvolvem a ideia deste na glosa; em outras, repetem-se na glosa um ou mais termos ou partes de verso que são “chave” no mote; há poetas que alteram essa “repetição” usando outros termos ou versos. Glosavam-se tanto motes quanto refrões, alheios ou não.

Um fato de relevância é a questão do indício explícito da temática. Nem sempre ela está aparente no mote e sua exteriorização ou sinal está na glosa; no mote, geralmente o poeta expressa o que sente em decorrência do tema da glosa. No exemplo que segue, (“Outra sua.”, no. 153), João Manuel começa a cantiga com uma espécie de máxima, para depois declarar que a culpa de seu sofrimento de amor é a senhora a quem serve:

	No falho en mis males culpa,	A
	porque [en] mi terrible pena,	B
	la causa que me condena	B
	me desculpa.	A
5	A muerte me condenastes,	a
	senhora, pues tanto os quiero	b

²³³ No *CGHC*, há uma seção dedicada a esse tipo de cantigas: “glosas de motes”; são 40 cantigas e uma trova, todas precedidas de mote de um verso. (Cf. CASTILLO, *op.cit.*, p. 627-657). As cantigas do *CGGR* ousam ao dobrar o número de versos desses “motes de motes”.

	y luego me desculpastes	a	
	en serdes vos por quen muero.	b	
	Pues vuestra beldad desculpa	A	
10	todos los males que ordena,	B	
	quen por vos no tiene pena	B	
	tiene culpa.	A	(CGGR, I, p. 431-432)

O mesmo procedimento adota Diogo Fogaça, na “Cantiga sua.”, no. 186, para referir-se ao desconcerto do mundo. O poeta compara seu sentimento de desconsolo às subidas e descidas do mundo – valendo-se do *adynaton*:

	Que m'algũs vissem sobir	A	
	e me vejã tanto em fundo,	B	
	nam s'espante quem me vir,	A	
	que assi entrou o mundo	B	
5	e assi ha-de sair.	A	
	O mundo faz movimento	a	
	pero nunca é movido,	b	
	do ganhado faz perdido,	b	
	do perdido guanhamento.	a	
10	Faz sobir e faz cair	A	
	do mais alto ò mais profundo,	B	
	pois nam prasme quem me vir	A	
	que assi entrou o mundo	B	
	e assi ha-de sair.	A	(CGGR, I, p. 495)

Com relação à métrica, o redondilho maior é o preferido; no entanto, o redondilho menor aparece nas cantigas 201 e 874. Nos poemas 196 e 276, mesclam-se redondilhos maiores e menores, e as cantigas 221 e 691 apresentam alguns versos irregulares, alternando redondilhos com octossílabos e eneassílabos, o que pode ser inovação ou defeito.

Quarenta e nove cantigas são em castelhano, e as cantigas 305 e 388 são bilíngues (português/castelhano). Em 87 delas, os pés quebrados aparecem, na maioria, em posições alternadas, em dísticos (duas ocorrências), trissílabos e tetrassílabos; o número parece não ser expressivo, se se levar em conta a profusão dos pés quebrados nas trovas e nas outras composições do *Cancioneiro*.

Assim como registrado nos vilancetes, o gênero nas cantigas apresenta problema de identificação, uma vez que parece mesclar forma e gênero, como já comentado. Além de

ser propriamente uma forma que serve para glosa, pode-se classificar o gênero em algumas cantigas, a saber: *perguntas*, 30; *conselhos*, 14; *louvor*, 11; *respostas*, 9; *deslouvor*, 5; *perguntas/respostas*, 5; *elegias*, 3; *anagramas*, 2; *diálogos*, 2; *ajudas*, 2; *epístola*, 1; *acróstico*, 1; *memento*, 1; *deslouvor/resposta*, 1; *louvor/resposta*, 1; *pergunta/ajuda*, 1. No grupo, como se vê, destacam-se as *perguntas*, feitas no mote, no corpo da glosa ou nos últimos versos, e, geralmente, com cunho reflexivo, em que o poeta se pergunta sobre seu estado, sentimento ou desventura, ou se dirige à amada ou ao coração, aos olhos ou a entidades abstratas. Também é relevante o número de *conselhos* – é neles que o poeta recomenda à dama não fazê-lo pensar mais ou às pessoas que não sejam vítimas do amor. As *respostas*, muitas vezes, são as que o poeta dirige a alguém identificado na didascália ou, raramente, no mote ou glosa – quase sempre a dama servida.

Registrem-se, ainda, algumas características singulares das cantigas do *CGGR*:

- a no. 46 apresenta interessante caso de paralelismo, o que demonstra apreço pela poesia imediatamente anterior;
- os poemas 72, 184 e 201 trazem na última estrofe um “fim/cabo”, incomum nesta forma;
- na didascália da cantiga 76, Garcia de Resende denomina o poema “trova” e o gênero dela é de fácil identificação: uma elegia de Álvaro de Brito à morte do príncipe Dom Afonso, singular se se atentar ao fato de que tal gênero foi mais desenvolvido nas trovas com *medida nova*. Também nesta cantiga, a última estrofe vem antecedida por um “fim”;
- as cantigas 191, 206, 311 e 547 têm motes de seis versos e glosas em décima, portanto irregulares;
- pode-se considerar a cantiga 196 *sui generis*, uma vez que o mote vem em redondilho menor e a glosa, em maior;
- o poema 220 é também original: são seis cantigas com motes de quatro e cinco versos alternados. Alternam-se, também, o número de estrofes (três e uma) e de versos por estrofe: 8 e 15. Os pés quebrados variam entre dísticos, trissílabos e tetrassílabos, e o gênero deste conjunto de cantigas é *ajuda e resposta*;
- na cantiga 249, alterna-se o número de versos entre oitavas e nonas, nas oito estrofes, com “fim”;

- os poemas 364 e 461 também são originais: duas cantigas em cada um, com motes de quatro versos e glosas em nonas; o gênero é *pergunta/resposta*. No conjunto das cantigas 461, as rimas terminam em –eiga e em “polos consoantes”;
- há irregularidade na cantiga 496: mote de cinco versos e glosa de oito;
- no poema 522, releva-se a originalidade: duas cantigas regulares (motes de quatro versos e glosas de oito), e o gênero é *pergunta/resposta*, com rimas “polos consoantes” na *resposta*;
- *idem*, nas de nos. 591 e 665: duas cantigas, com motes de quatro versos e glosas com três e duas estrofes em oitavas e nonas (591) e uma estrofe em nona e outra em oitava (665);
- a cantiga 705 tem mote de quatro versos e duas estrofes, a primeira em nona e a segunda em oitava;
- o poema 707 é composto por três cantigas: motes de quatro versos; estrofes de nove, oito e 11 versos em cada uma;
- a cantiga 762 faz releitura de um dito popular: “quem cos olhos ferio / com ferro se ha-de ferir”;
- na didascália do poema 874, Garcia de Resende registra “vilancete”²³⁴.

Quanto à temática, assim como nas outras formas estróficas, o que prevalece nas cantigas é o tema do amor, registrado em 61% das cantigas; seguem-se os temas do “mal” e da “crítica pessoal”, esta expressa sempre pelo tom satírico, cada um representando 6% das cantigas. Além desses, os poemas versando a “sexualidade”, a “tristeza”, o “mal x bem”, os “cuidados”, a “morte” e a “partida” ocorrem em número considerável.

Diferentemente do que acontece com as trovas, o amor nas cantigas tardo-medievais do *CGGR* revela um “eu” perdido, sofrido e sempre em confronto com o mal que corrói o bem de amar.

Também é de notar que em algumas cantigas o tema amoroso é percebido somente pelas didascálias de Garcia de Resende; há casos em que a expressão é tão hermética que pede uma explicação do compilador. Tome-se como exemplo a cantiga 230, “De Dom Goterre, porque se / casou sua dama em Benavente”, em que se descobre que o tema é o amor ou a perda do objeto amado, porque Resende diz que a amada de D. Goterre havia se

²³⁴ Uma vez que idênticos na estrutura, Resende, assim como confunde a esparsa com a trova, ou ainda esta com a balada, também o faz em relação à cantiga e ao vilancete.

casado. Sem ela, a apóstrofe é dirigida a Benavente, um topônimo, o que torna ambígua a expressão de perda:

	Lembrança nam é perdida	A	
	de vós, meu mal, Benavente,	B	
	dor que meu coraçam sente	B	
	e sintirá toda sa vida.	A	
5	Que prazer pode ja vir	a	
	que me possa dar prazer,	b	
	ou quem poderei servir,	a	
	porque d[e]ixe de sentir	a	
	a perda de vos perder?	b	
10	<i>Minha dor é tam crecida</i>	A	
	que por meu mal, Benavente,	B	
	sempre ja tenho presente	B	
	a morte bem conhecida.	A	(CGGR, II, p. 68)

Ou ainda na “Cantiga que fez Luis da / Silveira, estando sua / dama pera casar.”, 501 – sabe-se pela didascália que a grande dor do poeta foi o casamento da dama que servia:

	Enquanto m'a vida dura,	A	
	tempo vos peeço, nam al,	B	
	em que me minha ventura	A	
	ensine a sofrer meu maal.	B	
5	De quantas cousas perdi	a	
	a mais pequena vos peço,	b	
	vede se vo-la mereço	b	
	e senam peerca-s'assi.	a	
	Porque a gram desaventura	A	
10	ou o muito grande maal,	B	
	se o costume o nam cura,	A	
	nam no pode curaar al.	B	(CGGR, III, p. 8)

E do mesmo poeta, ainda constringido com o casamento de sua dama, “Cantiga de Luis da Silveira, / porque lhe disseram que / era casaada sua dama.” (no. 505):

	Sempr'achei pera viver	A	
	todalas vidas perdidas,	B	
	mas, quando quero morrer,	A	
	nunca me felecem vidas.	B	
5	Todalas fins esperaava,	a	
	desta só desesperei,	b	

	totalas outras buscaava,	a	
	e esta, que nam cataava,	a	
	esta achei.	b	
10	Tornei agoora a viver,	A	
	acho que tenho mil vidas,	B	
	porque nunca as quis perder	A	
	que as achasse perdidas.	B	(CGGR, III, p. 10)

Também vale registrar que o tema do amor pode ser inferido basicamente dos dominantes, *i.e.*, pelo vocabulário próprio da “coita” de amor. Um exemplo é a cantiga 548, “Outra de Pero de Baiam, partindo-se.”. Consideram-se termos relacionados à temática amorosa “partir” – o poeta está sempre partindo de onde fica seu objeto amado, “cuidados”, “prazer”, “suspiros”, “choros”, “desejar”. Na cantiga em castelhano, a amada é referida pela perífrase “mi pensamiento”. Note-se, também, que, no fim da glosa, o poeta repete as palavras-rimas dos três primeiros versos do mote; além disso, repete os dois últimos versos inteiros do mote, o que enriquece a eloquência poética:

	Venid, venid, pues parti,	A*	
	cuidados y pensamiento,	B*	
	que cierto ya despedi	A*	
	todo prazer que senti,	A**	
5	quando más me vi contento.	B**	
	Com vos seraa mi bevir	a	
	sin esperar alegria,	b	
	suspiros, lhoros, gemir,	a	
	deseando noche y dia.	b	
10	Porque quando me parti	A*	
	do queda mi pensamiento,	B*	
	naquel punto despedi	A*	
	todo prazer que senti,	A**	
	quando más me vi contento.	B**	(CGGR, III, p.61)

A ludicidade no tratamento do tema amatório está presente em muitas cantigas do *CGGR*, assim como em outros modos de manifestação poética, principalmente levando-se em consideração os poemas de “formas mistas”. São exemplos dessas brincadeiras com o nome das damas amadas: cantiga 17, “Cantiga sua a ãa cria- / da que se chamava / Correa.”, em que D. João de Meneses usa o verbo “acorrer” em correlação ao sobrenome da escrava nos dois primeiros versos do mote: “Acorrê a minha vida, / nam lhe deis tam triste fim.”. Na cantiga 288, o Conde do Vimioso, usando o nome da criada de sua dama,

Esperança, joga com as antíteses: “De quanto he trabajado, / triste, por vos conocer, / que tengo aprovechado / es que soy desesperado, / Esperança, de vos ver.”. Na 672, Diogo Brandão usa o acróstico para exaltar o amor por Dona Violante – cada verso começa com as letras dessas palavras (prevalece aqui o “j” com som de “i”, remanescente do latim); no poema 551, Gonçalo Mendez joga com o sobrenome da dama servida – Guerra –, rimando com terra e marcando por seu sentimento por antítese: “Vim alegre eesta terra, / parto triste, porque faz / minha paz ficar em guerra, / pois m'a Guerra satisfaz.”. Na cantiga 732, Pero de Souza também se vale do sobrenome da dama para rimar no mote: “A que meu descanso empeça / tempo é de a nomear, / oo minha senhora d'Eça, / parti-me sem vos falar!”, e na glosa: “Mas nunca a ninguem aqueça / convosco dessimular, / oo minha senhora d'Eça, / parti-me sem vos falar!”. O mesmo ocorre no poema 805, com o sobrenome da dama Maria Quaresma: “Ûs esperam a Quaresma / pera se nela salvar, / eu perdi-me nela mesma / pera nunca me cobrar.”, e para terminar: “Os que cuidam qu'a Quaresma / nam é pera condenar, / se a virem ela mesma, / mal se poderam salvar.”. Em 537, o poeta vale-se do antigo artifício provençal, o *senhal*, para declarar seu amor – proibido? impossível? – “Grosa de Duarte da Gama a / este moto, que ele fez, das / letras do nome d'ũa / senhora, e diz: *na vida maal e temor*.”.

Mas talvez o mais criativo e relevante dessa mostra seja a cantiga de Afonso Valente (no. 191) a uma destacada dama da Corte, Dona Guiomar de Castro²³⁵:

	Triste eu <i>segui o mar</i>	A
	donde fermosura mora,	B
	vi tam descreta senhora	B
	e dama tam sengular,	A
5	que nam compre navegar	A
	a desora.	B

	Este mar é mui brigoso,	a
	tem em si mui doces portos,	b
	é d'ares mui avondoso,	a
10	de navegar perigoso,	a
	que tem ja mil homens mortos.	b

²³⁵ D. Guiomar de Castro era donzela da casa da rainha D. Leonor, entre 1481-1482. Pela descrição de A. F. Dias, era D. Guiomar uma “azougada donzela de costumes desenvoltos” (DIAS, *op.cit.*, 2003, p. 165-166). Comprova-o o poema de formas mistas no. 586, em que a dama era “refiada, beijada e antrepernada” por outra dama, e a de no. 604, em que é satirizada por manter relações incestuosas com seu irmão, Rodrigo de Castro.

	Este mar é Guiomar,	c	
	a diesa que se adora,	d	
	esta se deve louvar,	c	
15	esta se deve adorar	c	
	por senhora.	d	(CGGR, II, p. 3)

No mote, o poeta utiliza temas relacionados à nova realidade portuguesa: o mar, as Descobertas, e as Conquistas. Estando “mar” incorporado ao primeiro nome da dama, o poeta atento vai jogando com a palavra nas rimas e nos significados: com tristeza, ele persegue o mar onde mora a discreta e singular dama que serve, e, nessas águas, não se deve navegar inoportunamente ou nas “horas mortas”. Nesse mar, há doces portos, apesar das águas revoltosas, movidas por ventos violentos, em que navegar é perigoso, e onde se encontram muitos homens mortos. “Mar” é metáfora de Guiomar, uma deusa que adora a si própria e que deve ser venerada como “senhora”, *i.e.*, no sentido de que lhe deve vassalagem – clara alusão ao antigo conceito feudal ligado à questão amorosa. Note-se que o poeta se vale de alusões às navegações não só de seu tempo, mas também das cantadas pelos poetas clássicos, gregos em especial. O esquema das rimas altera-se do mote para a glosa, e prevalecem as rimas ricas, gosto que se vai cultivando nessa época pré-renascentista. Quanto a elas, chamam atenção as rimas dos dois únicos pés quebrados do poema – o último verso do mote rimando com o último da glosa, “desora”, com sentido de “à deriva”, conforme se sente o poeta em relação à senhora de quem é vassalo. Além disso, o poeta não segue, nos últimos versos, o esquema que apresenta no mote, o que configura seu estado emocional desencontrado.

Mas o amor não é cantado apenas como sofrimento, às vezes, é como prazer. É pretexto, também, para as cantigas satíricas. Na cantiga 42, o Coudel-mor Fernão da Silveira diz que é bom que o homem a quem dedica o poema não faça ouvidos moucos, pois a dama não se cansa de amar, e é tão mansa que qualquer homem a toma, alusão à sua voracidade sexual. Na cantiga 178, de Henrique d’Almeida, adverte-se Dona Isabel que não se case com um velho, “avisan- / do-a do que aconteceu a / Joam de Melo, comenda- / dor de Casevel, que / velho casou com / ãa moça.”. O poeta brinca com o sobrenome do velho, Casevel, transformando-o de substantivo em adjetivo – “casável” –, um neologismo para dizer que a idade não é de quem pode “cumprir bem vossa [a dela] vontade”. Termina por

dizer, ainda brincando com as palavras, que o bom senhor Casevel é “cansevel” – cansado demais para casar-se com ela, “d’idade / pouco mais ou menos vossa”.

As insinuações à sexualidade, assim como a cantiga anterior, são evidentes, apesar de dissimuladas. Na cantiga de Diogo Fogaça, no. 185, o tema amoroso liga-se ao sexo. Dirige-se o poeta a uma mulher, dizendo temê-la, pois ela não se contenta de pertencer a um só homem e tal tipo de mulher, que quer mais de um homem, “o demo haja dela doo”. No mote e nas duas glosas, Fogaça adverte a mulher para que “ande co rabo quedo” e encerra a última glosa dizendo que “julga Luis d’Azevedo, / que tem a vara d’ El-Rei, / que moira, segundo a lei, / ou ande co rabo quedo.”. Luís Azevedo, tendo o cargo ou função de juiz, poderia decretar a morte da dama se não andasse com o “rabo” parado. Como a cantiga toda recorre dissimuladamente à libido da mulher, pode-se entender por disfarces linguísticos as palavras “pique” (arma ofensiva, a modo de lança, com um ferro pequeno e agudo)²³⁶; “corná” (corno, chavelho)²³⁷, “vara”, que além de significar alguém com o cargo ou função de juiz, referia-se a “antiga insígnia de juízes e de vereadores, a qual consistia num pau roliço e alto, sendo a dos primeiros branca (...), e a dos vereadores vermelha...”²³⁸. Não resta dúvida de que o campo semântico é o da pornografia sutil. Ainda dentro do mesmo campo, observem-se as cantigas 201 e 203 do “libertino” Rui Moniz: na primeira, o poeta aconselha umas senhoras a bem “cimbrar”, referindo-se à “cópula carnal”. Utilizando muitos vocábulos de baixo calão, Moniz vai incitando as damas à prática do sexo. Notem-se as referências vulgares – bem construídas, certamente, agradando ao público dos serões: “Ja se nam costuma / pedir virgindade / e que se presuma / nam ha i verdade. / Com mão ou com dedo / podês-vos furar / sem arreçar, / nem disso haver medo.”. E beirando a heresia: “E nam é mentira / que Deos disse a Adam: / - Fazei geraçam. / E daqui se vos tira / que folgar com cedo / nam é de prasmár, / mas de lhe tardar / deveis d’haver medo.”. Na outra cantiga (203), o mesmo poeta responde de forma chã a uma mulher que conhecia:

Dama do gentil despacho,	A
que pouco dais por ninguém,	B
eu sei que vós sabeis bem	B
se sam femea, se macho.	A

²³⁶ *Ibidem*, p. 533.

²³⁷ *Ibidem*, p. 202.

²³⁸ *Ibidem*, p. 711.

5	Eu vos nam avorrecia,	a	
	eu sei bem que vos coçava	b	
	e que quando m'aprazia,	a	
	em osso vos cavalgava.	b	
	Pois sequer havei empacho,	A	
10	vós molher de pouco bem,	B	
	de quem vos em Santarem	B	
	cavalgou sem barbicacho.	A	(CGGR, II, p. 19)

Note-se que Moniz provoca a dama, pois ela o conhece e sabe que ele é macho. Usa de vocabulário vulgar para referir-se ao relacionamento carnal entre os dois: “vos coçava” e, quando se dava prazer, em seu “osso cavalgava”, numa clara referência ao ato sexual. Aconselha-a a não ter vergonha dele, que nela cavalgou sem barbicacho – cabeção de cordas, próprio para animais.

Ainda com relação ao tema amatório, podem-se considerar as cantigas a seguir como “novas visões” do amor. Na cantiga 95, Nuno Pereira declara que ele e sua senhora são uma só coisa e isso não é apenas sentimento seu. O vínculo de amor parece tão sincero que foge dos estereótipos do amor fingido: “Somos ãa cousa nós, / em ambos ãa soo fim, / eu nam sam em mim sem vós, / nem vós nam estais sem mim.”. Já no poema 232 de Dom Goterre, o poeta segue perdido pela dama, e ela também, mas por outro. Na segunda glosa, diz o poeta: “Se vos ja servir nam posso, / senhora, vós o fizestes, / vós por outrem vos perdestes, / eu perdi-me polo vosso.”. Por vê-la assim perdida por outrem, como ele está por ela, declara “e por isso é minha vida / tam triste sem nenhũu bem.”. Na cantiga 187, Diogo Fogaça vê-se impedido de servir sua dama, pois ambos devem honrar os mandamentos de Deus e da sociedade; diz ele no mote: “Mal empregada, perdida / soes, senhora, em quem vos tem / e por isso é minha vida / tam triste sem nenhũu bem.”. A traição aflora nessa cantiga como elemento e consciência de um amor proibido, cantado sem as “flores” do fingimento. O Conde de Vila Nova faz uma cantiga, no. 249, lembrando-se do tempo em que era moço e servia uma dama impedida de vê-lo, e ele a ela, por determinação dos pais de ambos: “Que seraa, meu bem, de nós, / quando fará isto fim? / Vosso pai mandou a vós / e o meu matou a mim.”. Ao longo de oito glosas, o poeta vai relatando sua dor sem fim por estarem ambos apartados por decisão paterna; quanto a ela, o poeta aparentemente revela seu sofrimento, pois ele dá “ò deemo” o pai dela e diz-lhe: “vós podês-lhe dar o meu, / pois que polo caso seu / convosco tam mal me vai.”. No *fim*,

inconformado, culpa os pais pela perdição de ambos: “Mas pois é vossa naçam / perder o por vós perdido, / nam culpeis, senhora, nam, / se meu triste coraçam / em al puser o sentido. / Nisto que se faz a nós / perco eu quanto servi / e direi que guanhais vós, pois folgais perder a mim.”. Nessa cantiga, o impedimento do amor é claramente evidenciado por divergências de família: não se sabem as condições sociais da amada; quanto a ele, sendo conde, pertencia ao segundo estrato da sociedade medieval. Na cantiga de Simão da Silveira, no. 647, se o amor é ainda sofrido, a novidade está na linguagem: o poeta vale-se do ditado popular de que “mais vale um pássaro na mão do que dois voando”, relendo-o. A ave e sua propriedade – como tem penas, pode, conseqüentemente, ser depenada – são motivos para jogar com as palavras e transformar a peça em certa alegoria do amor, correspondido pela dama:

DE SIMÃO DA SILVEIRA AA
SENHORA DONA JOANA
DE MENDOÇA, SOBRE
ÛA AVE QUE LHE
LANÇOU D’ÛA
JANELA.

	Em a voss’ave tomando,	A	
	lhe senti no coraçam	B	
	que vos quer morrer na mam,	B	
	antes que viver voando.	A*	
5	Isto vem de conhecer-vos	a	
	de que todo mal s’ordena:	b	
	ûus se depenam por ver-vos	a	
	e outros vos vem com pena.	b	
	Estaa-se toda matando,	A	
10	queria por salvaçam	B	
	ir morrer na vossa mam,	B	
	antes que viver voando.	A*	(CGGR, IV, p. 16)

Finalmente, na cantiga 817, Manuel de Gois declara-se desavindo, ou seja, dividido, sem saber mais quem é. Não sabe se se perdeu e não sabe de si, pois o mal que a dama servida lhe fez não o deixa encontrar-se. Esse tema do “eu” perdido é também muito explorado, diga-se de passagem, naqueles poemas que não são de cunho amoroso. Vale um comentário: esse “eu perdido”, com quem o novo poeta se defronta, emerge no antológico poema de Francisco de Sá de Miranda (no. 415). Se tradicional pela forma, inovador é o

tema, pois o “perder-se” não está ligado, pelo menos explicitamente, ao amor. O esquema rimático é clássico e sem alterações em todas as ocorrências, **ABBA/abba/ABBA**; também são regulares em natureza, agudas combinando com graves, além de ricas gramaticalmente, exceto as pobres dos versos cinco a oito. Essa regularidade, pode-se dizer, contrasta com o sentimento de perdição. No entanto, o ritmo é irregular, como se pode ver nas sílabas em destaque, em consonância com o desencontro do enunciador. A tônica do ritmo dá-se, não coincidentemente, em “-im”, desinência da primeira pessoa do singular:

	Comigo me desavIM ,	A	
	vejo- M'EM grande perigo,	B	
	nam posso viver co MI go	B	
	nem posso fogir de MIM .	A	
5	Antes qu'este mal tevesse,	a	
	da outra gente fugia,	b	
	agora ja fugiria	b	
	de MIM , se de MIM podesse .	a	
	Que cabo espero ou que fim	A	
10	deste cuidado que sigo ,	B	
	pois trago a MIM co MI go	B	
	tamanho iMI go de MIM ?	A	(CGGR, II, p. 338)

A declaração no mote é incisiva e marca a prisão do “eu”, pois não pode viver consigo nem fugir de si. Das outras pessoas poderia fugir, mas não de si mesmo – enfatizado no oitavo verso e reforçado nos versos onze e doze, pois tudo se volta contra ele, inimigo que é de si²³⁹. Apesar de a palavra “cuidado”, motivo do perdimento do poeta, geralmente pertencer ao campo semântico do amor, não me parece ser o caso desse poema, uma vez que, nas composições amorosas, os cuidados, os males, as penas e outros termos estão sempre em associação, nunca sozinhos²⁴⁰ (vejam-se, acima, os dominantes nas trovas de Duarte de Brito).

²³⁹ Aristóteles já alertava, em sua *Ética a Nicômaco*, que “o melhor amigo de um homem é ele mesmo. E, portanto, deve ele amar a si mesmo mais do que a todos os demais” (*Op.cit.*, Livro IX.8, p. 253). Não pôde Sá de Miranda consigo mesmo, tornando-se seu próprio inimigo, o que vai de encontro à pregação aristotélica.

²⁴⁰ Sobre esse poema, Stephen Reckert comenta que “de todos os poetas do *Cancioneiro Geral*, Sá de Miranda, Duarte de Resende e Bernardim Ribeiro são os que confrontam mais directamente um dilema que no nosso tempo se tornou uma questão candente não só para a poesia e a filosofia mas também para a psicologia e a neurologia: o problema da identidade pessoal e do eu dividido. A sensação de pavor perante este dilema é mais agudo em Sá de Miranda...” (*Cf. Oásis num (quase) deserto: algumas poesias do Cancioneiro Geral. Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian. Homenagem a Maria de Lourdes Belchior, vol. XXXVII, Lisboa-Paris, Centro Cultural Calouste Gulbenkian, p. 44, 1998*).

Ainda quanto às cantigas de amor, considerem-se as de Aires Telez, 760, 766, 767, 770, 774, 778, que compõem parte de seu Cancioneiro individual. Todas relacionam o amor aos sentimentos conflituosos do bem *x* o mal, uma recorrência às cantigas do Trovadorismo. Registre-se que em alguns poemas o “mal” não é transparente, *i.e.*, não se sabe a que mal se refere o poeta. São exemplos as cantigas 350 e 355, de Rui Gonçalves, e as 343 e 346, de Diogo Brandão. Delas, tome-se o exemplo desta última de Brandão:

	Vejo tanto desengano	A	
	que nom tenho confiança,	B	
	mas eu com fals'esperança	B*	
	infindas vezes m'engano.	A*	
5	Comigo na fantasia	a	
	mil vezes tenho cuidado,	b	
	cuidando se poderia	a	
	ter ù dia descansado.	b	
	Por ver tanto mal e dano	A	
10	tenho pouca segurança,	B	
	mas eu com fals'esperança	B*	
	infindas vezes m'engano.	A*	(CGGR, II, p. 238)

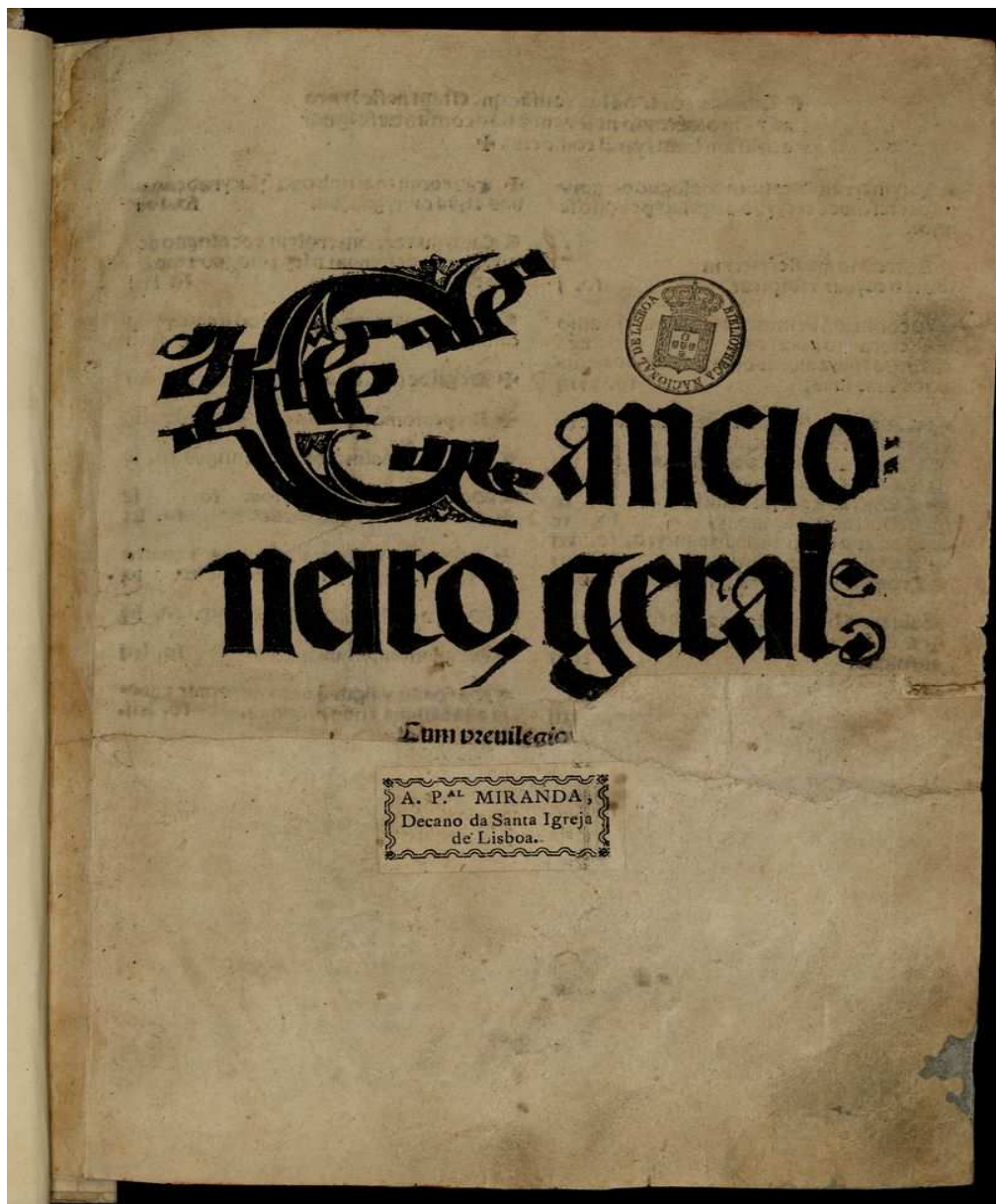
Jogando com as *antíteses* por derivação, enganos/desenganos, a *annominatio* cuidado/cuidando e as *gradações* mal/dano, o poeta enfatiza o mal de que sofre, mas não o determina.

Algumas considerações quanto às rimas, em relação às cantigas analisadas. Em todas, alternam-se ora rimas entrelaçadas com alternadas, misturadas com entrelaçadas, emparelhadas com misturadas, apenas misturadas, emparelhadas com entrelaçadas ou apenas entrelaçadas – note-se, então, que a marca é a irregularidade. Com exceção de uma cantiga, em todas repete-se, nos últimos versos da glosa, o esquema rimático do mote. Na cantiga 548, o poeta chega a repetir as palavras-rimas do mote e, ainda mais, a repetir os dois últimos versos completos do mote nos dois últimos da glosa. Na cantiga dedicada a D. Guiomar, no. 191, pelo fato de o número de versos da glosa não ser o dobro de versos do mote – este, com seis versos; aquela, com dez –, o poeta não segue à risca o esquema do mote nos últimos cinco versos. No poema 647, repete nos dois últimos versos da glosa as palavras-rima dos dois últimos do mote – são palavras-chave, pois “mam” e “voando” representam, para a coita de amor, prisão e liberdade. A mesma repetição ocorre na cantiga

de Sá de Miranda (415) e na de Diogo Brandão (346). Essas considerações são importantes, pois marcam uma “poética da irregularidade”, fato que chamou a atenção de estudiosos do *CGGR*: mesmo sendo as cantigas uma forma fixa, mais apropriadas para a regularidade, elas caracterizam, no entanto, o *modus operandi* dos poetas palacianos.

Apesar de calcadas na tradição, as cantigas desses palacianos ainda ousam inovar ao trazerem para essa “forma fixa” novos temas, adequados ao tempo em que viviam. Ousam na forma quando, por exemplo, o número de versos da glosa não corresponde ao dobro deles no mote; o refrão, que geralmente servia de mote, nas novas cantigas torna-se “mote do mote”; estendem o número de versos deste, de quatro ou cinco, para seis e sete; mesclam os redondilhos maiores com os menores; compõem duas ou mais cantigas em um só poema, principalmente as do gênero *pergunta/resposta*, entre outras audácias – tudo em consonância com a criatividade. Um profícuo arsenal para estudo da mentalidade cortesã, as cantigas são, na verdade, reminiscências de uma cultura de longa duração.

O sexto e último grupo de formas estróficas do *CGGR* constitui-se das composições que denominei “poemas de formas mistas”, estudados no capítulo a seguir.



Cancioneiro Geral de Garcia de Resende, *cum privilegio*. Edição princeps, 1516
(Fonte: <<http://purl.pt/12096>>)

“E por esta mesma causa, muito alto e poderoso Principe, muitas cousas de folgar e gentilezas sam perdidas, sem haver delas noticia, no qual conto entra a arte de trovar, que em todo o tempo foi mui estimada, e com ela Nosso Senhor louvado, como nos hinos e canticos que na Santa Igreja se cantam se veraa. E assi muitos emperadores, reis e pessoas de memoria, polos rimances e trovas sabemos suas estorias. E nas cortes dos grandes princeps é mui necessaria na jentileza, amores, justas e momos, e tambem para os que maos trajos e envenções fazem, per trovas sam castigados e lhe dam suas emendas, como no livro ao diante se veraa. E se as que sam perdidas dos nossos passados se poderam haver e dos presentes s'escreveram, creio que esses grandes poetas, que per tantas partes sam espalhados, nam teveram tanta fama como têm.”

Garcia de Resende, Prólogo

CAPÍTULO II

O CANCIONEIRO GERAL E OS POEMAS DE FORMAS MISTAS

Dévense escrever las coplas de manera que cada pie vaya en su renglón ora sea de arte real, ora de arte mayor, ora sea de pie quebrado, ora de entero (...) Y hanse de leer de manera que entre pie y pie se pare vn poquito, sin cobrar aliento; y entre verso y verso parar vn poquito más; y entre copla y copla, vn poco más, para tomar aliento.

Juan del Encina, *Arte de poesía*

... a versificação silábica inicia-se com a lírica, no século XV. Seja como for, os acentos tônicos exprimem nosso amor pela galhardia e pela elegância e, mais profundamente, pela fúria dançante.

Octavio Paz, *O arco e a lira*

No Capítulo I, foram delimitados os seis grupos de poemas que compõem o *corpus* total do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. A proposta para este capítulo, agora, é elaborar um estudo detalhado das composições que denominei “poemas de formas mistas”, tanto em termos de estrutura formal quanto temática. Além da análise de uma composição representativa de cada um dos quatro subgrupos que compõem os “poemas de formas mistas”, eles serão também estudados sob a perspectiva da *elocutio*, dos recursos estilísticos tirados à Retórica e cultivados pelos poetas palacianos portugueses.

Para referir a origem clássica desse tipo de composição, tome-se um ensaio de Enylton José de Sá Rego. O autor comenta que Quintiliano, nas *Institutio oratoria*, X, I, 95, sugeriu que a sátira menipeia fosse identificada como “prosimétrica”, ou seja, uma mistura de verso e prosa²⁴¹. O termo “menipeia” teria tido origem em Menipo de Gadara (séc. VIII a.C.), pensador sírio que parodiara, num dos seus textos (*Necromancia*), a descida aos infernos cantada por Homero, sátira desrespeitando as tradições literárias de então. Varrão (séc. II a.C.) imitou as sátiras de Menipo em que se misturam, nas palavras de Cícero, “temas especificamente filosóficos com assuntos de retórica e dialética, salpicados de hilaridade, para que os leitores menos informados pudessem ser atraídos à sua leitura por

²⁴¹ SÁ REGO, Enylton José de. *O calundu e a panaceia: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989. Coleção Imagens do Tempo, p. 29.

seu caráter jocoso”. Referindo-se a Varrão, Quintiliano afirma que a sátira anterior à de Lucílio, Horácio e Pérsio – em versos hexâmetros – caracterizava-se por ser “um gênero (...) que consistia não só numa diferença de metros, mas numa miscelânea de diversos elementos, cultivado por Terêncio Varrão, o mais erudito entre os romanos”. Sá Rego ainda relata que, pelo critério formal, a sátira menipeia grega não se limitava a nenhuma restrição, nem mesmo formal, já que escrita em diferentes metros, “mas era ainda uma ‘miscelânea de diversos elementos’. Portanto, em virtude de seu caráter *híbrido*, a sátira menipeia não podia ser formalmente considerada pelos romanos como um ‘gênero’ literário”²⁴². Além desses autores, Sá Rego refere-se ainda a Sêneca (?séc. I d.C.) e a Luciano (?séc. II d.C.). O primeiro escreveu uma sátira menipeia relativamente mais completa – a *Apokolokyntosis* ou *Ludus de Morte Claudii*, em que o hibridismo literário é aparente: transposições de textos de poetas clássicos para composições do próprio Sêneca, parodiando o convencionalismo do hexâmetro épico e o estilo dos poetas contemporâneos – enfim, um texto prosimétrico e satírico. A sátira começa, diga-se de passagem, no próprio título: jogo com os termos gregos *apotheosis* (deificação) e *kolokynte* (“abóbora”), com o intuito de ridicularizar o já morto imperador Cláudio, personagem central da sátira de Sêneca por ocasião de sua deificação pelo Senado Romano²⁴³. A obra de Luciano, prestigiado pela produção de sátiras menipeias maiores e mais completas,

compreende as mais variadas formas literárias, compondo-se de cerca de oitenta títulos (...) a simples variedade dessa obra já explica a dificuldade encontrada através dos tempos em classificá-las em termos de gêneros literários. Apesar desta dificuldade, as principais características da obra de Luciano podem ser resumidas em cinco pontos: 1) criação – ou continuação – de um gênero literário inovador, através da união de dois gêneros até então distintos: o diálogo filosófico e a comédia; 2) utilização sistemática da paródia aos textos literários clássicos e contemporâneos, como meio de renovação artística; 3) extrema liberdade de imaginação, não se limitando às exigências da história ou da verossimilhança (...).²⁴⁴

Ainda quanto à sátira menipeia, Dustin Griffin escreve que “a Menippean satire – with its mixture of prose and verse, its digressions, its mingling of forms, its openness to anything new – preserves the original spirit of satire as farrago”²⁴⁵. Élide Valarine Oliver

²⁴² *Ibidem*, p. 32-34.

²⁴³ *Ibidem*, p. 37-41.

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 42-45. Elenquei os pontos relativos à menipeia em relação aos poemas de formas mistas.

²⁴⁵ GRIFFIN, Dustin. The rhetoric of satire: inquiry and provocation. In: *Satire. A critical reintroduction*. [Kentucky]: The University Press of Kentucky, [s.d.], p. 40. O estudioso dedica-se a analisar a sátira pelo

reforça esta definição dizendo que, “em vista das temáticas e dos estilos empregados nesse tipo de sátira, haverá um uso sistemático de gêneros intercalares: mistura de prosa e verso, diálogos, cartas, discursos, simpósios, inclusive outros meios, tais como desenhos, grafismos, etc.”²⁴⁶. Pelos relatos acima, percebe-se que o costume de misturar formas e gêneros literários vem da Antiguidade e será ainda cultivado não só na Idade Média – observem-se os “poemas de formas mistas” dos poetas palacianos portugueses e espanhóis, objeto principal deste capítulo –, mas também na Renascença, avançando os séculos XIX e XX.

A presença dessa forma composicional na Idade Média está no “descordo” da poesia galego-portuguesa, a qual, por sua vez, bebeu em fonte provençal, que denominava *descort* a miscelânea estrutural. Como relata Martín de Riquer, o descordo já era conhecido pelos trovadores provençais e “se caracteriza, como su nombre indica, por ser una composición en la que cada una de las estrofas tienen una fórmula métrica distinta, y por lo tanto también una melodía individual, lo que va en contra del rígido principio de isometría a que obedecen los demás géneros. Ello supone una gran variedad y riqueza de metros, rimas y melodías”²⁴⁷. Giuseppe Tavani, ao comentar as funções das “artes poéticas”, dá exemplo do único descordo provençal, composto por Raimbaut de Vaqueiras, cuja definição na *Leys d’Amors* inspira-se no poema plurilíngue do próprio Vaqueiras:

O descordo é uma composição muito variada, e pode ter tantas cobras quantos versos tem [cada uma das cobras]: a saber, de cinco a dez, e estas cobras devem ser singulares, dissonantes e diferentes pela rima, pela melodia e pelas línguas. E devem ter todas a mesma ou uma diversa forma métrica, e [a composição] deve tratar de amor ou de louvores ou ser feita de maneira a expressar rancor – porque a minha senhor já não me ama como solia – ou de tudo isto junto²⁴⁸.

No seu descordo, Vaqueiras verseja em cinco línguas, uma em cada estrofe, ou seja, em *cobras* “singulares, desacordadas e variáveis em rima, em língua e muito provavelmente (...) em melodia: uma combinação da qual o texto rambaldiano oferece o único exemplo na

escopo da Retórica, pontuando o paradoxo e a ironia, principalmente nas sátiras clássicas e renascentistas. (O termo “farrago”, em inglês, significa “mixórdia, miscelânea”, características da sátira menipeia e, diga-se de passagem, dos poemas de formas mistas).

²⁴⁶ OLIVER, Elide Valarini. Introdução. In: *Rabelais e Joice. Três Leituras Menipeias*. São Paulo: Ateliê, [s.d.], p. 26.

²⁴⁷ RIQUEUR, *op. cit.*, p. 49, vol. I. Um dos exemplos citados por Riquer é o poema de Marcabru (...1130-1149...), *Estornel, cueill ta volada*, *op. cit.*, p. 211-212, vol. I.

²⁴⁸ TAVANI, *op.cit.*, 1999, p. 9. Pela definição das *Leys*, pode-se perceber que a evolução do descordo para os poemas de formas mistas foi em proporção expressiva, conforme os exemplos tirados ao *CGGR*.

poesia dos trovadores”²⁴⁹. O que se observa aqui é justamente o cerne da estruturação de um poema híbrido, que os poetas castelhanos e portugueses vão emular ao extremo e torná-lo característico do ato de compor poesias no Quatrocentos e no Quinhentos ibéricos.

Já o Anônimo da *Doctrina de compondre dictats* relaciona o “descordo” não só à dissimetria, mas também ao tema amoroso, aliando ao aspecto formal o aspecto temático:

Se quiseres fazer ‘descordo’, debes falar de amor, como quem está desamparado e, não podendo ter o amor da sua dama, vive atormentado. No cantar, onde a melodia deveria subir, que baixe; pois deve fazer o contrário de todos os outros cantares. E deve ter três cobras, uma ou duas tornadas e refrão. E podes colocar uma ou duas palavras (versos) a mais numa cobra que em outra, para que fiquem mais discordantes²⁵⁰.

Quanto ao descordo galego-português, o mais conhecido é o do trovador Nuneannes Cerzeo, compilado no *Cancioneiro da Ajuda* (389). No poema de Cerzeo, composto por quatro sextilhas decassilábicas e cinco estrofes heterométricas, ritmadas por várias sílabas poéticas, o poeta usa, também, uma *palavra perduda* e dois *enjambements*. Visualmente, desenha-se o alargamento e afunilamento dos versos, em que se ressaltam as assimetrias estróficas, rítmicas e rímic²⁵¹. Sobre o descordo galego-português, escreve ainda Giuseppe Tavani: “nella poesia lirica galego-portoghese la forma del discordo strofico è tutt’altro che frequente: non è infatti da considerare discordo il testo in cui, per una o più coincidenze di rime, varia lo schema delle strofe. Non più di tre sono dunque i testi che possono essere classificati a ragione sotto questa rubrica”. Esses três textos são os poemas de Nuneannes Cerzeo, supracitado, o de Martim Moxa (no. 94, 15, do *Repertorio Metrico*, de Tavani, “Per quant’eu vejo”) e também o de Lopo Lias (no. 87,16, do mesmo *Repertorio*, “Quen oj’ouvesse”). Além desses, Tavani elenca um poema de Johan Servando (no. 77, 10, “Don Domingo Caorinha”) e outro de Afonso Lopez de Bayan (no. 6,9, “Sedia-xi don Belpelho en hũa sa mayson”): o primeiro, porque “la discordanza risiede soltanto nella misura sillabica dei versi”, e o segundo, uma espécie de paródia da *chanson de geste*, porque “formata da una serie di tre lasse monorime di lunghezza variabile”²⁵². Entre os 1.685 textos analisados por Tavani, o número de descordos parece irrisório (0,003%)

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 10.

²⁵⁰ *Apud* MONGELLI & VIEIRA, *op.cit.*, p. 139.

²⁵¹ Tive oportunidade de analisar esse poema em minha dissertação de Mestrado (*Cf.* FERNANDES, *op.cit.*, p. 61-62).

²⁵² TAVANI, *op. cit.*, 1967, p. 282-284.

perante os 96 poemas de formas mistas encontrados no *CGGR* (0,109%). Giuseppe Tavani, ainda no *Repertorio*, faz referência a um tipo de métrica diversa, empregada pelos trovadores e jograis galego-portugueses: “si tratta di poesie evidentemente tarde, che rappresentano una fase recenziore di stratificazione della tradizione manoscritta, e che appartengono, per *forme* e contenuti, alla poesia di pallazzo tardotrecentesca e quattrocentesca”²⁵³. Interessante observar que, já nos fins de Trezentos e durante o Quatrocentos, as composições poéticas começam a sofrer alterações, o que vai se concretizar plenamente à época da recolha de poemas elaborada por Garcia de Resende. O que chama a atenção na assertiva de Tavani é que a mudança ocorre não apenas na métrica, mas também na forma e no conteúdo. E isso não é constatado apenas nas cantigas, vilancetes, baladas e trovas, mas, e principalmente, nos poemas de formas mistas do *CGGR*.

Ainda com relação ao descordo, Massaud Moisés informa que há “variedade ou divergência dos metros e das melodias, por meio do qual pretendia o trovador expressar a angústia que o sufocava, resultante de incontrolável paixão”, seguindo então o padrão occitânico. Já o descordo satírico, segundo Moisés, foge do modelo provençal. O estudioso cita os poemas amorosos de Afonso X (*CBN*, 470) e de D. Diogo Diaz (*CV*, 963) e o supracitado poema satírico de Cerzeo (*CA*, 389), além do de Martim Moxa (*CV*, 481), como registros de descordos²⁵⁴, com pequena diferenciação do que faz Tavani.

Mas a origem dessa forma estaria não apenas nas várias manifestações literárias, conforme se pode atestar no estudo de Erich Auerbach sobre a mistura de estilos em François Rabelais – que, diga-se de passagem, compôs seus “fatos e ditos heróicos” em conformidade com os preceitos da sátira menipeia. Auerbach liga a questão do hibridismo rabelaisiano ao “próprio ato da pregação cristã” dos fins do medievo:

Esta espécie de mistura de estilos não foi inventada por Rabelais; contudo, ele a pôs a serviço do seu temperamento e dos seus fins, mas a sua origem, paradoxalmente, está nos sermões de fins da Idade Média, nos quais a tradição cristã da mistura de estilos tinha se exacerbado até o extremo: estes sermões são, simultaneamente, populares, na mais crua das acepções, criaturalmente realistas, e sábios e edificantes no sentido bíblico-figural-interpretativo. A partir do espírito dos sermões de fins da Idade Média e, sobretudo, a partir da atmosfera que envolvia as ordens mendicantes, populares no bom e no mau sentido do termo,

²⁵³ *Ibidem*, p. 10. Grifo meu.

²⁵⁴ MOISÉS, *op. cit.*, 2004, p. 117.

esta mistura de estilos foi retomada pelos humanistas, especialmente para os seus escritos polêmico-satíricos contra a Igreja...²⁵⁵

Relativamente aos textos poéticos quatrocentistas e quinhentistas, Pierre Le Gentil, numa referência aos poemas reunidos nos cancioneiros de Baena e de Estúñiga, faz a seguinte reflexão sobre poemas curtos, particularmente as “strophes isolées”, ou seja, as esparsas: nelas, “les poètes tiennent à montrer encore leur ingéniosité et leur maîtrise; ils recherchent des *strophes de construction compliquée et des combinaison de rimes nouvelles*; de là, à côté des formes courantes et préférées pour leur simplicité, nombre de schémas rares ou même unique”²⁵⁶. Já no *CGGR*, o que se observa é que as estrofes de “construção complicada” e de “rimas novas” serão estendidas em número maior e, nelas, registram-se variáveis inovadoras – em rima, ritmo, métrica e tema, o que se evidencia principalmente nos poemas de formas mistas. Le Gentil, referindo-se ao processo do “Cuidar e sospirar”, observa que o tema não é de todo desconhecido, mas o que é de maior interesse é a mistura de formas e gêneros dialogados – “une autre innovation notable consiste à *intercaler* des compositions à forme fixe au milieu des plaidoiries”²⁵⁷. E essa mistura, como se pode constatar nos poemas de formas mistas, é uma constante não só dos gêneros dialogados, mas também daqueles em que, por exemplo, um só poeta se expressa. Ainda para Le Gentil, referindo-se ao descordo, “ces curieux poèmes conduisent à envisager un genre particulier, qui connut à partir du XVe. siècle, le plus vif succès en Espagne; nous voulons parler des *ensaladas* ou *ensaladillas*”²⁵⁸. Massaud Moisés não concorda, ao afirmar que o descordo “é às vezes confundido com a ensalada e o lai”²⁵⁹, fazendo referência a Le Gentil. Ainda para este, “la *chanson* ne convient plus, pour deux raisons: parce qu’elle est trop courte et parce qu’elle est chantée. Pour répondre à ces besoins nouveaux, naît et se développe une *poésie strophique libre*”²⁶⁰. Mais adiante afirma, sobre essa poesia estrófica livre : “la seule loi essentielle est la répétition d’une même formule strophique prise comme base”²⁶¹. Como se verá na seleção dos poemas de

²⁵⁵ AUERBACH, *op. cit.*, p. 236-237.

²⁵⁶ LE GENTIL, *op. cit.*, 1949, p. 10. Grifo meu.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 491-493. Grifo meu.

²⁵⁸ *Ibidem*, 1952, p. 190.

²⁵⁹ MOISÉS, *op. cit.*, 2004, p. 117.

²⁶⁰ LE GENTIL, *op. cit.*, 1952, p. 462.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 464.

formas mistas, a fórmula repetida a que alude Le Gentil não se confirma, pois numa mesma sequência há estrofes em oitavas, nonas e até décimas.

As *Leys d'Amors*, tratando da *dispositio*, relatam que

el asunto del poema puede seguir dos órdenes: el orden de la naturaleza y el orden del arte. En el orden de la naturaleza no hay más que un reglamento, o sea, el que se adhiere al orden cronológico de la ocurrencia de las cosas. El orden del arte se desarrolla por ocho métodos distintos: empezar con el medio, con el final, con un proverbio del principio, del medio o del fin, y con un ejemplo del principio, del medio o del fin. Para Vinsauf, el orden del arte tenía más méritos artísticos que el orden de la naturaleza²⁶².

Parece-me que estas afirmações estão, também, na raiz dos poemas de formas mistas. Na *Retórica a Herênio*, a referência à disposição dos ornamentos remete à variedade de alternância, assim como acontece com os palacianos na composição de seus poemas mistos:

Os ornamentos (...) conferem dignidade a cada gênero do discurso, ao grave, ao médio e ao tênue. Se dispostos espaçadamente, tornam o discurso distinto, assim como ocorre com as cores; colocados todos juntos, o fazem maculado. Mas, ao discursar, convém variar o gênero de figura – de modo que o médio suceda ao grave, o tênue ao médio, depois novamente se alternem; assim, a variedade evitará facilmente o fastio.²⁶³

É clara a referência a tipos de discursos oratórios; no entanto, se se pensar que as partes da Retórica se aplicam também à poesia, parece-me que o conceito é viável, como se verá no próximo capítulo.

O editor do *CGHC*, Joaquín González Cuenca, refere-se a casos em que dois ou mais textos estão “vinculados”, o que revela a mistura. Ao explicar a distribuição e numeração dos poemas que reeditou, Cuenca comenta que “ocorre a veces que un poema largo incluye uno o más poemas menores, generalmente canciones o quarteta, que *tienen autonomia propia*.”²⁶⁴ Em seguida, explica a metodologia usada para identificação desses poemas. São referências oportunas, pois revelam que essas formas mistas se caracterizam

²⁶² *Apud* IMPERIAL, *op.cit.*, p. LVI. Essas afirmações, de acordo com o editor, têm origem em Horácio, mais especificamente na *Ars Poetica*. (*Ibidem*, p. LVI). Em “De la disposition”, capítulo I, da segunda parte – “La Doctrine” – Edmond Faral assim registra o que se comentou atrás: “La rhétorique ancienne note qu’il y a deux façons de proceder dans la construction d’un discours. L’une consiste à suivre l’ordre naturel et à observer la distribution normale des parties, exorde, narration, division, confirmation, réfutation, conclusion. L’autre consiste à suivre l’ordre artificiel et à modifier la succession habituelle des parties à la demande des circonstances”. (*Op.cit.*, p. 55). Antonio de Nebrija também alude à ordem das partes. (*Op. cit.*, L. IV, Cap. II).

²⁶³ *Retórica...op.cit.*, 2005, Livro IV, [16].

²⁶⁴ CASTILLO, *op.cit.*, p. 115, Tomo I.

pela vinculação entre si e que os textos unidos, que ele denomina “menores”, têm autonomia própria. Isso é verdade, se se considerar o que foi dito no Capítulo I quanto às trovas, que poderiam ser consideradas esparsas, caso fossem desvinculadas do texto principal. No entanto, no *CGGR*, há textos que não são menores – em extensão, como alude Cuenca –, chegando mesmo a serem maiores que o principal. O exemplo cabal é o processo do “Cuidar e sospirar”, que começa por uma quadra contendo a temática, e as *perguntas* nela inseridas pelos contendores (Jorge da Silveira e Nuno Pereira) instigam a *disputatio*²⁶⁵.

A produção poética medieval deve ser relacionada à tradição, e para isso é necessário ver quando ela se mantém estável e quando deixa de ser monolítica. Recorro a Paul Zumthor: diz o estudioso que a poesia medieval pode ser considerada extremamente estável, “au cours du temps et dans les diverses parties du corpus, de techniques conditionnées, plus qu’à d’autres époques, par l’existence collective”. Se toda literatura é uma instituição, na Idade Média ela o é particularmente; além disso, certo número de constantes dominou a literatura da Europa ocidental do fim da Antiguidade à contemporaneidade. Acredita o estudioso que o período medieval se caracteriza por maior concentração das tendências estabilizadoras, que seriam a textura estilística, a organização da harmonia, traduzida pela fidelidade a certos modos de expressão e pensamento²⁶⁶. Contudo,

la vitalité, l’avidité inventive et la mobilité intellectuelle de l’esprit medieval associent, en fait, à l’exploitation systématique des legs du passé, une grande perméabilité aux influences exotiques les plus diverses ainsi qu’une notable capacité de redécouverte et de réutilisation d’un vieux fonds culturel, autochtone et paysan, demeuré sous-jacent à la civilisation romaine²⁶⁷.

É dessa forma que se pode entender a criação literária medieval, principalmente quanto ao exótico, à redescoberta e reutilização do “vieux fonds culturel”, nos quais os poetas dos fins do medievo peninsular tanto se esmeraram, ainda mais quando se pensa nos criativos “poemas de formas mistas”. Valendo-me novamente de Zumthor, esses “hommes du

²⁶⁵ Assim inicia o poema: *Pergunta Jorge da Silveira / e resposta de Nuno Pereira, / tudo neste rifam.*

- Vós, senhor Nuno Pereira,
por quem is assi cuidando?
- Por quem vós is sospirando,
senhor Jorge da Silveira. (CGGR, 1, I, p. 13).

Tecnicamente, é um mote que direcionará o processo e a verve poética dos contendores.

²⁶⁶ ZUMTHOR, *op.cit.*, 1972, p. 75.

²⁶⁷ *Ibidem.*

moyen age, surtout à partir du XIIIe. siècle, aimèrent à jouer des contrastes que permet la projection de l'une sur l'autre"²⁶⁸. São os contrastes e o jogo, parece-me, o motor da criatividade relativa aos poemas mistos.

Antes de estudá-los, creio ser necessário ater-se um pouco ao comentário de André Crabbé Rocha, uma das primeiras especialistas no estudo do *CGGR* em Portugal. Crabbé Rocha compara a Compilação às miniaturas, em oposição às grandes catedrais, uma vez que “os grandes conjuntos arquiteturais e literários já não são possíveis”; citando Julia Kristeva, diz que “o século XV será o século dos miniaturistas”²⁶⁹. Tal preceito se aplicaria ao *CGGR*, pois “estamos perante uma vastíssima colecção de miniaturas poéticas, o que acentua ainda as suas mútuas parecenças. Obrinhas fechadas, nascidas em condições pouco propícias à criatividade secreta e individual que preside às verdadeiras madrugadas poéticas, não se coadunam com a expressão de anseios muito profundos ou universais”²⁷⁰. Creio que tais afirmativas não são condizentes com o que se lê, por exemplo, nas 96 composições de formas mistas. Considerando-se apenas as esparsas, alguns vilancetes e também algumas cantigas e trovas, talvez a observação da estudiosa tenha sentido; no entanto, observa-se que, na verdade, a Coletânea resendiana prima justamente por um conjunto em que a grandeza transparece – tanto pelo valor estético quanto pela extensão dos poemas mistos, de muitas trovas, baladas, cantigas e vilancetes. Tomando-se como exemplo o famoso “Cuidar e sospirar”, pode-se claramente refutar o parecer de Crabbé Rocha.

Podem-se subdividir os 96 poemas de formas mistas em outros quatro subgrupos, alguns com a mesma mescla de várias formas composicionais, outros contendo apenas um poema, mas com composição também variada. A cantiga mesclada com outras formas (as trovas, principalmente) é o subgrupo que apresenta maior número de poemas (54). Em seguida, vem o subgrupo dos vilancetes misturados a outras formas poéticas (20 ocorrências) e o subgrupo das trovas aliadas a outras formas (14 poemas). O último

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 95.

²⁶⁹ ROCHA, André Crabbé. *Garcia de Resende e o Cancioneiro Geral*. 2 ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1987. Volume 31. (Biblioteca Breve), p. 24-25. Já António J. Saraiva e Óscar Lopes consideram o formalismo e o decorativismo da Coletânea de Resende “curiosamente análogos aos do gótico flamejante, seu contemporâneo nas artes plásticas”. (SARAIVA e LÓPES, [s.d.], *op. cit.*, p.163).

²⁷⁰ ROCHA, *op.cit.*, 1987, p. 24-25.

subgrupo compõe-se de oito poemas de formas mistas (esparsas com trovas, baladas com trovas, letras e cimeiras, *romance* com trovas e didascálias ritmadas, com motes e trovas). Por serem completamente distintos, foi necessário classificá-los num subgrupo à parte. Os dois poemas com esparsas e trovas e as baladas com trovas, por exemplo, poderiam pertencer ao subgrupo “Trovas”; contudo, parece-me que a ideia central está nas esparsas e baladas, e as trovas são complementos, daí não se justificar a inclusão no subgrupo das “trovas”. Será possível delimitar o que há de coincidência e dessemelhança entre todos esses poemas, cuja forma se destaca na Compilação.

Quanto ao gênero, o que se observa nesse grupo é que, além da excepcionalidade das formas, pode-se, quase que absolutamente, classificar todos os poemas, excetuando-se o de no. 814, trovas com cantigas e vilancete, e os de nos. 92 e 316, cantigas com *fim* em quintilha, apesar de se assemelharem a uma epístola. Assim se apresentam os poemas de formas mistas, com relação ao gênero: 56 *ajudas*, 12 *glosas*, 6 *respostas*, 4 *ajuda/pergunta/resposta*, 4 *pergunta/resposta*, 3 *epístolas*; as outras, uma de cada, são: *pergunta*, *breve*, *ajuda/resposta*, *glosa/resposta*, *pergunta/resposta/glosa*, *visões*, *divisas* e *romance/glosa*. Quanto às denominações, há casos em que a ordem de apresentação das formas não segue um padrão; naqueles casos em que há duas ou mais formas diferentes, considere “cabeça” de título uma das cinco denominações básicas adotadas para o levantamento do *Cancioneiro* (baladas, cantigas, esparsas, trovas, vilancetes). Como exemplo, o poema do Conde do Vimioso, no. 300, apresenta primeiramente um texto em prosa e, em seguida, uma cantiga. Em vez de classificá-lo como “Texto em prosa com cantiga”, fiz o inverso: “Cantiga com texto em prosa”. Para fins estatísticos, isso facilita, pois se tem uma visão mais completa do grupo das cantigas acrescidas de outra forma. Além do mais, considero “cabeça” desses poemas aquele texto em que o tema está proposto; os poemas seguintes fazem parte de uma nova espécie de *disputatio*, em que se mesclam várias formas para cantar um só tema.

Os poemas de formas mistas não foram invenção dos poetas palacianos portugueses – eles buscaram inspiração também nos similares castelhanos do *CGHC*. Há no *Cancionero* de Castillo 67 poemas mistos, o que representa 0,07% dos 930 poemas²⁷¹ reunidos pelo

²⁷¹ Para os dados comparativos, utilizei apenas a edição de 1511 do *CGCH*. Isso parece-me razoável, pois, uma vez que Resende se inspirou no *cancionero* de Castillo, é mais provável que o tenha feito tomando somente essa edição; a de 1514, ainda anterior ao *Cancioneiro* português, estaria muito próxima da edição do

compilador de Valência. A pequena diferença entre o de Castillo e o de Resende parece considerável se for levado em conta que o *Cancioneiro* daquele tem 50 poemas a mais, considerando-se apenas a edição, de 1511. Enquanto o subgrupo das cantigas é maior no *CGGR*, no *CGHC* são as trovas misturadas a outras formas (32); seguem-se as cantigas (28), as baladas (3), as esparsas (3) e apenas um poema com “letras” seguidas de trovas. Como se pode perceber, há uma inversão de preferências: mais “cantigas” no *Cancioneiro* português, mais “trovas” no castelhano. Provavelmente isso deve ter cunho cultural e regional; mas o que se nota é a propensão de ambas as compilações a apresentarem um número expressivo de trovas e de cantigas: aquelas permitiam ao poeta inovações; estas, a prevalência de uma forma cara ao homem medieval.

Na comparação entre as duas compilações, deve-se ressaltar como eram montados os poemas. Tanto no *Cancioneiro* português, quanto no castelhano, a maioria dos poemas é constituída de duas formas distintas (por exemplo, cantiga com trova ou esta com vilancete); no entanto, o *CGGR* ousou em relação ao de Castillo: em 18 poemas há mais de duas formas distintas ou às vezes duas, mas uma delas aparecendo mais de uma vez no mesmo poema. No *CGHC*, há apenas sete, assim constituídos: uma esparsa seguida de cantiga e trova; quatro com trovas mais cantiga e trovas; uma trova seguida de vilancete e outras trovas; uma trova seguida de cantiga e letras; dois poemas com cantiga mais trovas e esparsa, e dois originais: o de no. 447, composto por três trovas, quatro vilancetes e uma quadra, distribuídos alternadamente; já o poema 854 apresenta cinco conjuntos de trovas e cinco de vilancetes, um alternando com outro²⁷². Quanto à montagem dos poemas de formas mistas no *Cancioneiro* resendiano, os números e as alternâncias são expressivos; como exemplos, além do mais famoso e diversificado, o processo de “O cuidar e sospirar”, há os poemas 814, com trovas, quatro cantigas e quatro vilancetes; o 597, com três

CGGR, parecendo impossível que ele tivesse se baseado nas duas edições, mesmo porque o escrivão eborense levou muito tempo para “cumprir” sua recolha. Outro fato relevante: na edição de 1514 aparecem sonetos, forma poética não compilada por Resende.

²⁷² Registre-se que Cuenca considera poemas “vinculados” também os que são mistos em gênero, como o caso das *perguntas* e *respostas*, das trovas de “devoción y moralidad” ou ainda quando há duas cantigas, dois vilancetes ou duas baladas num só poema. Para o editor, para exemplificar, a *pergunta* é um poema, e a *resposta*, outro. Ou ainda no caso de uma só forma estrófica, tome-se o caso do longo poema devocional no. 25, “Los sietes salmos penitenciales, trobados por Pero Guillén de Segovia”. Cuenca dividiu-o em nove partes “vinculadas”, considerando o Prólogo, os sete salmos e a “Suplicación a los sabios”, a parte final. São todas trovas em oitava, de extensão variável, levando cada estrofe quatro pés quebrados e metrificados em redondilho maior. (CASTILLO, *op.cit.*, p. 315-348, tomo I).

vilancetes, trovas e uma cantiga; ou ainda o 587, com cinco cantigas mais trovas²⁷³. Não há dúvida de que esses poemas aguçaram a engenhosidade dos palacianos portugueses, não só pela numerosa diversidade como pelo engenho.

Uma vez analisados alguns poemas, mostrando suas características formais e conteudísticas, acredito que, para se entender mais acuradamente a poética do *Cancioneiro Geral*, faz-se necessário estudar, desta feita, a aplicação dos preceitos da Retórica nas composições de formas mistas, o que se pode estender àquelas em que há apenas uma forma. A proposta é analisar como os poetas palacianos desenvolveram a *elocutio*, tomando por base o que puderam observar não só nas composições de seus vizinhos castelhanos, mas também como se valeram dos ensinamentos da Retórica. Relembre-se que alguns dos poetas castelhanos produziram suas próprias *artes poeticae*, as quais, devido à intensa troca cultural e social na Península, foram de conhecimento dos poetas portugueses. Como exemplo desse intercâmbio, o Marquês de Santillana enviou suas composições ao condestável Dom Pedro de Portugal (1429-1466), dedicando-lhe a carta-proêmio; deste, por sua vez, será publicado seu “menospreço das cousas do mundo”, em castelhano no *CGGR* (no. 257), já publicado numa edição de Antón de Urrea, em Saragoça, no ano de 1490²⁷⁴ e recompilada por Resende. Essa troca também se evidencia nos poemas 256, “Do Ifante Dom Pedro, filho / d'El-Rei Dom Joam, em / louvor de Joam / de Mena.”, do mesmo Condestável, em que Juan de Mena retribui, em castelhano, os elogios recebidos de seu admirador português, e 413, em que o Doutor Francisco de Sá glosa uma cantiga de Jorge Manrique. Além disso, o poeta Fernão da Silveira – não se sabe se *O Bom* (o Coudel-mor) ou *O Moço* (cortesão que participou de conspiração contra D. João II)²⁷⁵ – aparece como contendor em duas “invenciones y letras de justadores” do *CGHC*, nos. 510 e 511, o que prova não só a troca de poemas, mas também a presença de poetas das duas cortes nos serões áulicos.

²⁷³ Cf. o **Apêndice** para detalhamento dessas características.

²⁷⁴ DIAS, *op.cit.*, 1998, p. 76.

²⁷⁵ Cf. minha dissertação de Mestrado, p. 44-46, em que há referências à homonímia característica das linhagens portuguesas do século XV. O editor do *CGHC* afirma ser o Coudel-mor o autor das “letras”, baseado em estudos de Brian Dutton e Ian Macpherson (*Cf. op.cit.*, p. 602).

A CANTIGA COM OUTRAS FORMAS

A característica principal deste grupo é iniciar-se o poema com uma cantiga seguida de outras formas. São 54 poemas, assim distribuídos: 47 cantigas com trova, 2 com “fim” em quintilha, 1 cantiga com texto em prosa, 1 com quadra e trovas, 2 com trovas e balada, 1 com trova e vilancete e 1 cantiga com mote e vilancete.

O gênero da maioria dos poemas do subgrupo “cantigas” é a *ajuda* (32 poemas); os outros dividem-se em *respostas*, *perguntas*, *glosas*, e dois (92 e 316) com gênero não identificado. Dos motes, como é próprio em muitas cantigas, alguns apresentam versos alheios que serão glosados ao longo da composição e das trovas, além de apresentarem alguns pés quebrados. As glosas variam em oitavas (a maioria), nonas e décimas; nelas, ocorrem alguns versos alheios e um grande número de pés quebrados. Ainda nas glosas, há alternância entre a repetição de versos do mote ou não, com variações entre a repetição exata ou alterada desses motes. O número de trovas varia de uma a vinte e nove estrofes. Algumas dessas peças apresentam o que Pierre Le Gentil e Paul Zumthor chamaram de *versus cum auctoritate*, isto é, distribuem-se ao longo das glosas os versos do mote e, quando há mais de uma trova em sequência, os versos da cantiga inteira são distribuídos em cada estrofe. Há casos em que a distribuição é de dois versos da cantiga original em cada estrofe da glosa. Alguns desses poemas terminam com a estrofe em “fim” ou “cabo”, característica das trovas e das baladas, conforme comentado. Quatro dessas composições apresentam mais de uma cantiga. Quanto à métrica, todas as composições deste subgrupo são redondilhos maiores.

Com relação à língua, oito poemas são em castelhano. Um deles (no. 588) apresenta interessante caso de polilinguismo, pois há português, castelhano e latim. O bilinguismo, como já apontado, é muito frequente no *Cancioneiro* e, nesses poemas de formas mistas, há exemplos suficientes para reconhecê-lo de modo mais extenso. O poema 256 é bilíngue: o infante D. Pedro, filho de D. João I, compõe, em português, trovas em louvor de Juan de Mena e, em quatro estrofes de 11 versos, o homenageado faz uma réplica ao que expôs D. Pedro²⁷⁶. O poema classifica-se, em gênero, como *disputatio*. Com o afluxo de escravos

²⁷⁶ Ao dizer que D. Pedro, o infante, foi um dos primeiros poetas portugueses a escrever em castelhano, Maria Amor Martín Fernández relembra o fato de Juan de Mena exercer grande influência na obra do Condestável. Por exemplo, nas “Coplas del menosprecio e contempto de las cosas fermosas del mundo”, D. Pedro alude à

advindos das terras conquistadas, aparece um fenômeno singular que é a fala de negros – a adaptação do português pelo escravo africano, mesclando sua língua à do colonizador. Quanto a isso, Ana Hatherly diz que

dentro do Maneirismo/Barroco português a prática do polilinguismo foi evidentemente importante e a ilustrá-la citaremos ainda o Soneto em Várias Línguas, do Conde do Vimioso – em latim, italiano, espanhol e português – assim como o artifício de escrever poesia ‘em língua de preto’, em voga no século XVIII e que consiste em misturar o português com uma imitação da fala dos negros, geralmente de Angola²⁷⁷.

Quanto ao tema, a maioria canta o amor, incluindo, em muitos casos, a questão do “eu” perdido e do “eu” dividido – que os poetas denominavam “desavindo”, a beleza feminina, a *dame sans merci* e uma “poética” dos olhos. Em seguida, também em grande número, vêm as sátiras de costumes, em que se exploram desde coisas mezinhas até o incesto, a bissexualidade, a homossexualidade e o preconceito social, religioso ou étnico. Alguns ainda trazem como tema uma visão filosófica da existência²⁷⁸ – a vida como cativo ou a soberba como modo de existir.

No poema a seguir, 570, pode-se observar um curioso caso de releitura da *cantiga de amigo* trovadoresca. como diz a didascália, é uma dama da corte a emissora do poema, a qual de certo modo “traveste-se” de poeta servidor, invertendo os papéis destinados ao poeta trovadoresco, que nas *cantigas de amigo* fingia ser a amada. Leia-se o poema:

DA SENHORA DONA FELIPA
D'ALMADA²⁷⁹.

O que recobrar nom posso	A
mundo d'oordem desigual,	B
faz que nam desejo vosso	A
bem nem quero vosso mal.	B

Fortuna, assim como o fez “Mena al comienzo del *Laberinto* y siguiendo la preocupación medieval de las fuerzas que dirigen el destino humano”. (Cf. Las “Coplas del menosprecio e contempto de las cosas fermosas del mundo” del Condestable don Pedro de Portugal. *Alfinge*. Córdoba, n. 5, p. 97, 1987-1988).

²⁷⁷HATHERLY, Ana. *A experiência do prodígio. Bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983. (Temas Portugueses), p. 256.

²⁷⁸ Conforme Luís de Sousa Rebelo, este é um dos temas que, no Renascimento, fará parte de outros muitos relacionados ao Humanismo: “a procura de uma filosofia da existência, que seja como que uma via média entre as incertezas e os reveses da Fortuna, desvelando ao mesmo tempo o sentido do poder e esclarecendo sobre o sentido dos governos, são graves temas [somados a outros que o autor relaciona] de meditação cuja ressonância chega às páginas dos humanistas portugueses”. (*Op. cit.* p. 94-95).

²⁷⁹ Aida Fernanda Dias informa que Braamcamp Freire se questiona se essas trovas teriam sido realmente de autoria da filha do Infante D. João, neta de D. João I. (DIAS, *op.cit.*, 2003, p. 59).

5	Mais me praz que assi viva	a
	no limbo destes favores	b
	que vossos tristes amores	b
	me darem vida cativa.	a
	Pesa-me que o mal vosso	A
10	ja cuidei de nam ser mal,	B
	praz-me porque sei e posso	A
	crer agora de vós al.	B

Ajuda do Coudel-moor.

	Visto quanto aventuro	a
	polo pouco bem qu'espero,	b
15	vosso mal sentir nom quero	b
	nem de vosso bem nom curo.	a
	Leixo-vos enquanto posso,	A
	pois vos conheço por tal,	B
	que nam é bem o bem vosso,	A
20	nem é mal o vosso mal.	B

Rui de Sousa.

	Nom hei por cousa segura	a
	nenhuñ vosso bem que veja	b
	e sei bem que nunca dura	a
	vosso mal que muito seja.	b
25	Conhecer est'erro vosso	A
	é ser cousa mui geeral:	B
	nam ser bem nenhũ bem vosso	A
	nem ser mal o vosso mal.	B

Rui Gonçalvez Reixa.

	Desamo vossos favores,	a
30	nom quero vossas lianças,	b
	pois usais de tais mudanças	b
	vós e vossos fazedores.	a
	Amigo fazer nam posso	A
	de vós bom nem cumunal,	B
35	pois desespero de vosso	A
	bem, nam quero vosso mal.	B

Fernam Peixoto.

	Conhecendo bem agora	a
	de vós mais que conhecia,	b

	do mal vosso, que sentia,	b
40	me lanço de todo fora.	a
	E do bem que fica vosso,	A
	por ser cousa em jeral,	B
	eu o leixo, se bem posso,	A
	pois que tudo pouco val.	B

Rui Gonçalves e fim.

45	Por sentir vosso sobir	a
	e ver vosso grande censo,	b
	teme o bem o mal inmenso	b
	que de vós se foi seguir.	a
	E do bem e favor vosso,	A
50	pois vejo que pouco val,	B
	eu m'arredo quanto posso,	A
	pois vos conheço por tal.	B

A cantiga inicia-se com uma referência ao “mundo às avessas”: o poeta sente-se impotente ante uma realidade cuja ordem não pode recuperar, pois encontra-se ante o dilema de não desejar o bem nem o mal para a amada, retomando um dos mais apreciados e antigos jogos antitéticos medievais. No mote, o poeta vale-se da *cohabitatio*, pois o sentimento de dois contrários no mesmo sujeito é o que resume as oposições de seu pensamento; além do mais, esses contrários remetem ao *adynaton*, uma vez que, sentindo-se partido, não encontra a ordem das coisas. Esse mundo alterado concretiza-se pela *sínquise* que compõe o mote, pois a completa desordem das frases demonstra o estado de espírito do poeta, ressaltado, ainda, pelos *enjambements* do segundo para o terceiro verso do mote, em que a quebra se dá justamente no termo “bem”, e nos sétimo e oitavo versos da glosa, cuja quebra se dá no verbo “crer”. O sentimento antitético prevalece na glosa, mas agora se torna paradoxal, pois ao poeta lhe praz viver nesse “limbo” – *i.e.*, numa prisão mais leve que os tristes amores poderiam lhe dar, sendo “tristes amores” a representação do comportamento da dama servida. No segundo quarteto da glosa, o paroxismo amplifica-se quando afirma que o mal dado pela amada na verdade não é mal – foi através do comportamento dúbio dela que ele aprendeu a conhecê-la.

O poema é representativo do gênero *disputatio*, em que, lançado e desenvolvido o mote, os contendores manifestam-se através da *ajuda* ou da *resposta*, no caso de haver *pergunta*. No poema acima, o subgênero é a *ajuda*, em que cinco poetas, todos homens,

debatem o tema proposto pelo mote. A estrutura da cantiga é perfeita, pois o mote de quatro versos é desenvolvido em oitavas, com esquema rimático em **ABAB** (entrelaçadas) no mote e **abba/ABAB** (emparelhadas com entrelaçadas) nas oitavas; as rimas do esquema **ABAB** são sempre em **-osso** (femininas) e em **-al** (masculinas). Observe-se o paralelismo desse esquema nos vértices dos versos em que há um jogo de rimas e de antíteses lançado no mote. Note-se, ainda, que as palavras-chave do mote coincidem com as palavras-rima reproduzidas na glosa e nas *ajudas* – são elas “posso”, que marca a expressão do próprio poeta, e “vosso”, o outro, que está em oposição aos sentimentos do poeta; o núcleo das oposições “eu/outro” é a palavra “mal”, resultado da coita de amor. As *ajudas* mantêm o mesmo clima e a mesma estrutura – estrofes em oitavas, conservando, inclusive, o mesmo esquema rimático, com exceção da intervenção de Rui de Souza, que o altera para **abab/ABAB** (entrelaçadas), provavelmente para concretizar, pelas rimas, a desordem proposta no mote. Quanto à natureza, prevalecem as rimas ricas, por exemplo, no mote, verbo com pronome e adjetivo com substantivo; são poucas as rimas pobres que, quando aparecem, vêm mescladas às ricas. O uso de rimas dessa natureza está concorde com o tema, a forma e o gênero, em tom elevado.

A composição toda vale-se tanto do *anthiteton* quanto da *ambiguitas*: o jogo antitético é reforçado pelos contrários lexicais, “bem” e “mal”, em seus sentidos latos ou equivocados – observe-se que eles são ora substantivos, ora advérbios, ora adjetivos, lembrando a *annominatio* como outro recurso retórico. O jogo de ambiguidades vale-se da *definitio*, uma vez que no poema todo se definem as contradições do bem e do mal, além da *equivocatio* expressa pelos significados que assumem os dois termos básicos da composição. No plano semântico, fica ambígua também a construção “não desejo... nem quero”, já que os poetas poderiam não estar *desejando* o bem ou mal à dama ou a si mesmos e, ainda, nem *querendo* o bem ou mal dela para si mesmos ou para ela. Quanto à *compositio* periódica, a *prótase* se dá nos dois primeiros versos do mote e a *apódose*, nos dois últimos. O mesmo esquema seguem as glosas, tanto a da cantiga quanto as trovas de *ajuda*, cujo esquema é semelhante ao do mote. Tudo isso cria um estado de tensão e distensão próprio do *anthiteton*. Note-se que as *apódoses* da glosa da cantiga e a da trova de

Rui de Sousa dão-se implicitamente; já nas outras glosas de *ajuda*, ocorrem explicitamente pela conjunção “pois”, a mais usual de todas no *CGGR*²⁸⁰.

Quanto ao ritmo, os poetas seguem o esquema próprio dos redondilhos maiores, não obedecendo a qualquer acentuação obrigatória; como atesta M. Said Ali, trata-se “de versos cuja estrutura se baseia na alternância combinativa (...). Castilho (...) declara por fim que em um poema de versos octossílabos (ou septíssílabos, como lhes chama) não só é cômodo para o autor, mas agradável ao leitor que os haja de todas as contexturas”²⁸¹. O estudioso ainda diz que essas contexturas abrangem todas as sílabas tônicas possíveis, desde que haja separação de uma ou duas sílabas não acentuadas²⁸². Conclui-se, desse modo, que, pelo esquema das rimas e dos ritmos do poema misto lido acima, puderam os poetas concretizar o mundo às avessas pregado na cantiga-mote. Diferente da maioria dos poemas do *CGGR*, neste o esquema das rimas e a estrutura das estrofes seguem certa regularidade; no entanto, a dissimetria característica do *Cancioneiro* apresenta-se no esquema rítmico.

Nesta peça, ainda, tanto o poeta instigador quanto os ajudadores produzem uma composição de cunho circular, apropriada à *argumentatio*, e querem, devido à ambiguidade da dama servida, afastar-se dela, o que é enfatizado pela *metáfora* de Fernão Peixoto: “do mal vosso, que sentia, / me lanço fora” e pela *sinonímia* de Rui Gonçalves no “fim”: “E do bem e favor vosso, (...) / eu me arredo quanto posso”.

A TROVA SEGUIDA DE OUTRAS FORMAS

Neste subgrupo de poemas de formas mistas, as trovas encabeçam a composição; são 14 poemas, e a diversidade é bem maior do que nas cantigas. O longo poema do processo jurídico amoroso, “O cuidar e sospirar”, é composto por trovas, cantigas, quadras, quintilha, sextilha e vilancete. Outros três poemas são compostos por trovas mais vilancete; outro, por trovas mais balada; cinco, por trovas mais cantigas; um por trovas mais motes;

²⁸⁰ Registre-se que, no processo de “O cuidar e sospirar”, o mais argumentativo dos poemas do *Cancioneiro* de Resende, a conjunção “pois” aparece 101 vezes, havendo casos de aparecer três vezes numa só trova, sem contar sua aparição nas didascálias do próprio processo.

²⁸¹ (Cf. SAID ALI, *op.cit.*, p. 34). O estudioso ainda aponta cinco possibilidades de acentuação tônica nos redondilhos maiores: 1-3-5-7; 3-5-7; 2-5-7; 2-4-7; e 1-4-7, (*Ibidem.*, p. 34-38), todas usadas à exaustão pelos poetas palacianos. O “Castilho” a que se refere Said Ali é António Feliciano Castilho, autor do *Tratado de metrificação portuguesa*.

²⁸² *Ibidem*, p. 34.

dois por trovas mais vilancete e cantiga e, finalmente, um por trovas mais vilancete e quintilha.

Quanto à métrica, apenas um poema (384) é em *arte maior*, todos os demais são redondilhos maiores; mas no citado processo jurídico-amoroso, há mescla de eneassílabos, octossílabos e redondilhos maiores. Os gêneros são assim distribuídos: duas *ajudas/perguntas/respostas*, uma *pergunta/resposta*, seis *ajudas*, uma *glosa/resposta*, uma *pergunta/resposta/glosa*, uma *epístola*, um de *visões* e uma composição cujo gênero não identifiquei (no. 814). A língua da maioria é o português, seguido de três bilíngues (português/castelhano) e um em castelhano. O número de estrofes por trova é muito variado, indo de 1 a 15. O que prevalece neste grupo, relativo ao tema, são os poemas satíricos contra os costumes e os chistes de pessoa, além do próprio amor; este aparece em dois poemas com tratamento inovador: no poema 260, o poeta comenta que “*Dous contrairos ñuu sogeito / nam se vio nem ham-de ver, / pera vir a bem de feito / desejo quer seu proveito, / amor quer tudo perder.*”, encerrando sua “divisão” com uma antítese.

No exemplo a seguir, Luís Anriquez (Luis Henriques) relata suas visões em *arte maior*, métrica apropriada ao gênero, uma vez que a maioria das visões dantescas do *CGGR* vem assim metrificada. No entanto, na cantiga que segue as trovas, a métrica é em *arte real*, ou seja, redondilhos maiores, o que é coerente, pois por ser uma forma apropriada ao canto – como o próprio nome diz – não caberiam decassílabos, hendecassílabos ou mesmo versos alexandrinos. Observe-se que o próprio poeta é quem pergunta e, ao responder, reproduz o diálogo que teve com uma das três “donas” com quem se depara em sua visão; através de reiteradas *apóstrofes* e expletivos, lastima sua angústia, sua tristeza. O poema leva o no. 384 e encontra-se no volume II²⁸³:

LUIS ANRIQUEZ EM QUE FINGE QUE
ESTANDO NA MINA, ANDANDO SOO, FOI
ACHAR EM Õ VALE A TRISTEZA
E CONGOXA E ESPERANÇA EM
FORMA DE DONAS, E COMO
LHE PERGUNTA QUEM
ERAM E A REPOS-
TA DELAS.

²⁸³ Jole Ruggieri faz uma breve análise deste poema e diz que Luís Anriquez provavelmente recorreu ao *Tre donne intorno al cor mi son venute*, de Dante (*Op.cit.*, p. 120-121).

	Doenhas muy dinas de gran cortesia,	a
	com gram reverencia suplico e demando	b
	perdon, se pregunto lo que nom devia	a
	y algo anojaré, senhoras, fablando.	b
5	El triste desseio me traye buscando	b
	las selvas, los valhes por más solitarios,	c
	los quales ham sido a mim tan contrarios	c
	que vostras mercedes falhé, non pensando,	b
	Em terras desertas de tales linages,	a
10	em terra de gente atam bestiales	b
	que delhas a brutas y feras salvages	a
	no som diferentes em seren iguales.	b
	Em terras sim bienes tam lhenas de males,	b
	tam desviadas de donde nacistes,	c
15	donde no viven sino los tam tristes	c
	que como yo siguen los terminos tales.	b
	Dezidme la causa de vuestra venida,	a
	dezidme la sorte de vosso bivar,	b
	dezidme si [e]n algo vos puedo servir,	b
20	que nesto ternia descanso mi vida.	a
	Dezidme la patria de donde nacida,	a
	los nombres, ventura que aqui me truxo,	c
	y no me hayades por tanto proluxo	c
	em demandarvos la merced pidida.	a
25	La una daquelhas responde diziendo:	a
	- Em tu demanda bien es conocido	b
	que tam tresportado está tu sentido	b
	que todas nosotras vas desconociendo.	a
	Contigo partimos, contigo viviendo,	a
30	nunca partidas de ti nos falhamos,	c
	conoce aora, pues te declaramos,	c
	las causas que assi nos estás preponiendo.	a
	Foy mi repoesta: - Descreta senhora,	a
	por cierto lo dicho yo no lo entiendo,	b
35	quanto más penso, voy menos sabiendo,	b
	los casos inotos muy más san aora.	a
	Mi alma, mi vida, senhora, implora	a
	que quieras lo cierto assi enformarme,	c
	que no t'emportune ni pueda quedarme	c
40	doblada la pena que nunca mejora.	a

Reposta delha.

- Quero dolerme de vossa passion, a
quero los nombres dezirvos daquelhas b
que tienem com vos a tal afecion a
que sempre vos siguen y vos seguis elhas. b
45 Oid, escuchad, las vuestras querelhas, b
tomad el entento daquelho que digo: c
si tanto no fuessedes vuestro enemigo, c
por cierto sus trajes diran quen son elhas. b
- Somos Tristeza, Congoxa, Esperança, a
50 poca que tienes pera tu remedeo, b
las quales em torno te toman el medeo b
e cada qual usa daquelho qu'alcança. a
Nacidas, criadas somos sin dudança a
naquelha gram casa que dizen d'amor, c
55 la ùa t'esforça, las dos dam dolor, c
tomando de ti muy larga vengança. a

Admiracion del autor.

Exclama.

- ¡Oh mis companheras tan comunicables! a
com los sentidos tam tristes, penados, b
dezdme aora:--¿Serés perdurables a
60 por siempre comigo con tales cuidados? b
Respondem: - Por certo nom som revelados b
estes secretos a nos, ni sabemos c
y baste lo dicho, que más no podemos c
dezirte daquelho que siguen los fados. b

Fim.

- 65 De[s]pues de ser delhas assi enformado, a
assi se somieram delante mis ojos, b
que no vide más sino los despojos b
que de mis fuentes haviam manado. a
Seria al tiempo qu'el Febo boltado a
70 de jus de la terra de nostro hemisperio, c
fahém' acostado con el refrigerio c
que quedam los tristes con tanto cuidado. a

Cantiga por fim desta obra.

- 75 ¡Oh sentidos desterrados A
de la gloria que perdistes, B

	pues que logo no moristes,	B
	fue por serdes más penados,	A
	lhorando los días tristes!	B
	¡Oh lastimada partida!	a
80	¡oh mi penado bevir,	b
	como puede ya sufrir	b
	tantas mortes una vida!	a
	Fueran mis bienes tornados	A
	em lhantos, sospiros tristes	B
85	y se logo no moristes	B
	fue por sermos ordenados	A
	a los males que quis[is]tes.	B
	¡Oh vos ravidas infernales,	a
	sacad, sacadme daqui,	b
90	pues que mis bienes perdi	b
	por troque de tantos males!	a
	Sentidos desventurados	A
	que tanta grorea perdistes,	B
	com lamentaciones tristes	B
95	acabem nuestros cuidados,	A
	con la fee que consentistes.	B

A composição é característica do gênero *visões*, marcada por elementos próprios da “alegoria do caminho”, como define Casas Rigall²⁸⁴. É marca desta *similitudo* a descrição do local em que se encontra o poeta – são terras desertas, povoadas por gente e feras selvagens (“bestiales”), onde residem o mal e pessoas tristes. Note-se que, sendo o estado do poeta de amargura, o lugar deveria ser o oposto, *i.e.*, um *locus amoenus*, segundo comenta Casas Rigall em seus estudos sobre esse gênero. No primeiro poema, o poeta declara ansiar por vales e selvas aprazíveis, pois onde se encontra tudo é o oposto de seus anseios, é, na verdade, sua prisão. O poema retrata o homem que viaja pela vida, em estreita relação com o papel do cristão em sua passagem pela Terra; é também uma referência à viagem alegórica narrada por Dante na *Divina Comédia*²⁸⁵.

Outro elemento do gênero são os entes abstratos personificados – a Tristeza, a Congoxa – “angústia” – e a Esperança. Uma das deusas dialoga com o poeta, apresentando não só a si mesma, mas às outras duas, e, inquirida pelo poeta que desejava saber a razão da vinda delas (terceira estrofe), responde-lhe que estranha por ele não as reconhecer, mas

²⁸⁴ Cf. *op.cit.*, p. 91.

²⁸⁵ *Ibidem*, p. 91.

entende o motivo: é o pesar que não lho permite. Alude a interlocutora às cores pelas quais cada uma delas é simbolizada e, em forma de enigma, diz que se ele não fosse inimigo de si mesmo, “por cierto sus [das três entidades] trajes diran quen son elhas”. É sabido que, durante a Idade Média, a Tristeza geralmente aparece vestida com trajes pretos, a Congoxa com amarelos e a Esperança é representada pelo verde²⁸⁶. Para o leitor/ouvinte da época, o enigma é, então, decifrado imagetivamente, sendo desnecessária a citação referencial. Casas Rigall diz que essa reflexão intelectual exigida do receptor é parte da alegoria obscura, e ambos os recursos – o do *enigma* e o do *símbolo* – são importantes técnicas de agudeza, a partir de um ponto de vista qualificativo²⁸⁷. Depois de se revelarem, quer o poeta saber se os cuidados que sente, representados pelas três, serão “perdurables por siempre”, ao que, numa referência implícita à Fortuna, respondem que tal segredo não lhes é revelado, pois não podem dizer-lhe “daquelho que siguen los fados”.

Uma vez que tal alegoria pertence, pode-se dizer, ao grau elevado do discurso, neste caso à elocução poética, a *compositio* deve conformar-se à temática. É assim que a métrica das trovas que iniciam o poema são os versos em *arte maior* – a medida nova, que começa a ser cultivada com grande apreço e, aliado a ela, segue uma cantiga em medida velha, os redondilhos maiores, cujo gosto, ainda em voga nos Quatrocentos e Quinhentos, vai declinar apenas a partir do Renascimento. As nove estrofes do primeiro poema são dodecassílabos alternados com hendecassílabos, com cesura na sexta sílaba do primeiro hemistíquio, excetuando-se alguns versos que o fazem na quinta sílaba e um único na sétima (sétimo verso da sexta estrofe). Este modo de alternar a métrica e a cesura é explicado por M. Said Ali:

O hendecassílabo ibérico é forma resultante da omissão de uma sílaba fraca no verso de doze, chamado de arte maior, verso muito cultivado na Espanha nos séculos XIV e XV. Linhas de onze sílabas podiam usar-se com bastante liberalidade, entremeadas nas dominantes de doze. Não se compunham poemas exclusivamente com versos de onze sílabas²⁸⁸.

²⁸⁶ Para as cores simbólicas da Tristeza e da Esperança, cf. MORÁN CABANAS, Maria Isabel. *Traje, Gentileza e Poesia. Moda e Vestimenta no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. Lisboa: Ed. Estampa, 2001b. Coleção Leituras, 9, p. 542-565, e CASAS RIGALL, *op.cit.*, p. 110-111. Para a cor simbólica da Congoxa, *ibidem*, p. 111. No entanto, o branco poderia ser entendido em sentido negativo, sendo oposto à esperança, conforme relata o mesmo autor, citando como exemplo os versos de Nicolás Núñez, referindo-se a uma rosa: “Lo verde me dio esperanza; / lo blanco me la negó; / el sabor me seguró / el temor de mi mudanza” (*Ibidem*, p. 112).

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 95-96.

²⁸⁸ SAID ALI, *op.cit.*, p. 43.

Quanto ao movimento anfibráquico, mostra Said Ali que a quebra se dá na quinta sílaba dos versos de onze sílabas não poéticas²⁸⁹; com relação à cesura na sétima sílaba, parece-me defeito, o poeta talvez não tivesse tido outra alternativa²⁹⁰.

Em relação ao ritmo, os versos em *arte maior* apresentam-se regulares, recaindo as tônicas nas 2^{as}, 5^{as}, 8^{as} e 11^{as} sílabas, ou seja, movimento anfibráquico, segundo os conceitos de Said Ali²⁹¹; excetuam-se alguns versos: no quarto da primeira estrofe, nos 6^o e 7^o da segunda estrofe, no último da terceira estrofe, no 3^o da quarta, nos dois 1^{os} versos da sexta e da sétima estrofes. O poeta recorre à diérese em alguns versos para ajustar-se ao ritmo, por exemplo, nas palavras “do-e-nhas” (primeira estrofe), “bi-en” (quarta estrofe) e “mu-y” (última estrofe); recorre ainda à eclipse na última estrofe, quando suprime a nasal para facilitar a sinérese em “toman el”. Dependendo da leitura, em alguns versos pode-se formar ora sinalefa, ora diérese, ora hiato para se ajustarem ao ritmo, além de que, também em alguns versos, a contagem das sílabas poéticas recai na última sílaba do verso²⁹². Na cantiga, alterna-se o esquema – 1^{as}, 3^{as} e 7^{as}, ou 3^{as}, 5^{as} e 7^{as}, ou 1^{as}, 4^{as} e 7^{as}, ou ainda 2^{as}, 5^{as} e 7^{as}. Essas variações rítmicas – algumas bruscas – parecem ter alguns propósitos: o estado de espírito do poeta sofredor, a procura de um ritmo que não fosse entediante e também o fato de que os redondilhos não requerem acentuação obrigatória nos versos, excetuando-se as últimas sílabas poéticas (a quinta, nos redondilhos menores, e a sétima, nos maiores).

A elocução poética é ainda enriquecida por vários recursos retóricos: a *apóstrofe*, que nos versos em *arte maior* é dirigida às três “donas” como *aversio*, *i.e.*, vocativo e alteração do discurso (interrogação ou exclamação). Na cantiga, a *apóstrofe* é dirigida às

²⁸⁹ *Ibidem.*, p. 43.

²⁹⁰ Antonio Candido comenta que o ritmo isocrônico, a pronúncia ao mesmo tempo de cada segmento do alexandrino, “corresponde ao desejo da simetria que animou as artes e a literatura do Ocidente em muitos períodos entre os séculos XV e o século XX, e que se reflete nas maneiras, na arquitetura, na pintura, na divisão do alexandrino em duas partes iguais de seis sílabas, do decassílabo das outras línguas românicas em duas partes aproximadamente iguais de seis e quatro sílabas, mas em uns e outros com cesura obrigatória na sexta *para os casos padrões*”. (Cf. *O estudo analítico do poema*. 3. ed. São Paulo: Humanitas, 1999, p. 57; grifo meu). O poeta palaciano parece, então, não ter seguido o padrão.

²⁹¹ *Op.cit.*, p. 51.

²⁹² Nebrija comenta essa técnica: “Los latinos pueden hacer consonante desde la sílaba penúltima o de la antepenúltima, siendo la penúltima grave. Mas los nuestros nunca hacen el consonante, sino desde la vocal donde principalmente está el acento agudo, en la última o penúltima sílaba. Lo cual acontece porque (...) todos los versos de que nuestros poetas usan, o son yámbicos iponáticos, o adónicos; en los cuales la penúltima es siempre aguda, o la última, cuando es aguda y vale por dos sílabas”. (*Op.cit.*, L. II, Cap. VI).

entidades que apareceram ao poeta, com reforço da lamentação dele: ao dialogar consigo mesmo, pontua seu estado através dos expletivos, portanto uma *aversio* exclamativa. Além da *sinonímia*, da *gradação* e da *enumeração*, usadas para enfatizar o estado “tam tresportado” do poeta, este vale-se também de recursos fônicos como a *anáfora* e a *aliteração*, para reforçar seu sentimento pesaroso. Ainda para enfatizar sua tristeza, observem-se os artifícios dos esquemas rimáticos das duas partes do poema: na primeira, o esquema das nove trovas em oitavas alterna-se em **ababbccb** e **abbaacca**, portanto, misturadas; na segunda, uma cantiga, o mote apresenta cinco versos em **ABBAB** e duas glosas em nonas (quando, pela “regra”, deveriam ser duas décimas), cujo esquema altera-se para **abbaABBAB**, alternando entrelaçadas com misturadas. As palavras-chave “triste”, “perdistes” e “moristes” do mote são repetidas nos últimos versos da glosa, o que ressalta o desespero do poeta. Estas variações, é notório, caracterizam o estado emocional do poeta, perdido em seu caminho. Mesclam-se rimas ricas e pobres, além de prevalecerem as rimas femininas, graves.

No entanto, o que se destaca do primeiro poema é a forma composicional altamente elaborada, como o exige a medida nova: *enjambements* (“com gram reverencia suplico e demando / perdon, se pregunto lo que nom devia”), *inversões* (“Em tu demanda bien es conocido / que tam tresportado está tu sentido / que todas nosotras vas desconociendo.”), a *silepse* de número (“em terra de *gente* atam *bestiales*”), um *zeugma* que beira a *sínquise* (“Dezidme la patria de donde nacida, / los nombres, ventura que aqui me truxo”) e outro semanticamente complicado (“com los sintidos tam tristes, penados, / dezidme aora” – quem está triste e sofre é o poeta, não as três donas). Além do mais, como recurso rítmico e/ou métrico, aparece o que Lausberg chama de “formas poético-arcaicas” usadas por licença: a *apócope* (“gran/gram”), a *prótese* (donde, daqui) e a *sinalefa* (d’amor, t’esforça, t’empertune, qu’el). A esse “requinte” de elocução, registrem-se – tanto nas trovas quanto na cantiga – o *oxímoro* (“no som diferentes em seren iguales”), o *paradoxo* (“Em tierras sim bienes tam lhenas de males” – com reforço antitético nos advérbios – e “sofrir / tantas mortes uma vida!”), a *definitio* (na sétima estrofe, em que as três deusas se nomeiam e se definem) a *perífrase* (“La una daquellas responde diciendo”), as *perífrases mitológicas* (“naquelha gram casa que dizen d’amor”, *i.e.*, onde mora Cupido, e “Seria al tiempo qu’el Febo boltado / de jus de la tierra de nostro hemisperio”, *i.e.*, pela manhã), a *prosopopeia* e a

alegoria (as três personificações, Tristeza, Congoxa e Esperança), o *parenthesis* (“Esperança, / poca que tienes pera tu remedeo”, indicando que tristeza e angústia são as verdadeiras companheiras do poeta), a *ironia* (“¡Oh mis companheras tan comunicables!”), a *hipérbole* (“sofrir / tantas mortes la vida”) e a *antítese* (“Fueran mis bienes tornados / em lhantos, sospiros tristes” e “pues que mis bienes perdi / por troque de tantos males!”).

Tomado pelo pesar, o poeta chora os males por que passa estando em São Jorge da Mina, na costa africana, rica em ouro e malagueta²⁹³, distante, então, da Corte. Na solidão, expressa seu estado de angústia sem revelar, porém, a origem dela. O clima e o léxico poderiam fazer supor tratar-se de coita amorosa, tão característica da poemática medieval. O que prevalece é a reiterada referência ao sofrimento e essa reiteração dá-se pelo primor da composição, em que um “eu” dialoga consigo mesmo, personificando os sentimentos.

O VILANCETE ALIADO A OUTRAS FORMAS

Quinze destes poemas mistos são encabeçados por vilancetes seguidos de trovas, um apresenta trovas e uma quadra na sequência, dois com trovas e cantiga e um com refrão mais trovas, totalizando 20 poemas. Com exceção do poema 610, em redondilho menor, todos os outros são redondilhos maiores; há 16 *ajudas*, 1 *glosa*, 1 *pergunta/resposta*, 1 *ajuda/pergunta/resposta* e 1 *epístola*. Onze poemas são em português, três em castelhano e seis são bilíngues: português e castelhano. O poema 597 constitui-se de 3 vilancetes intercalados, 41 trovas compostas por uma, duas e três estrofes, além de 1 cantiga, também intercalada; o de no. 611 apresenta 3 vilancetes intercalados e 24 trovas de uma, duas, três, quatro e seis estrofes, também alternadas no corpo da composição. Quanto aos temas, neste subgrupo prevalece o amatório, mas com certo refinamento: a divisão do “eu” sofrido de amor, o amor relacionado aos olhos, coração e razão, a retomada dos “fingimentos de amores” e a presença satírica. Outros temas são a crítica de pessoa e de costumes, alguns deles em conjunto no mesmo poema; três se distinguem pelo tratamento da temática: um em que o poeta não consegue decifrar o que sente, tratando tal sentimento por “cousa”, e dois em que a temática está centrada na questão existencial.

²⁹³ DIAS, op.cit., 2003, p. 457.

A sátira, quando realizada nos poemas de formas mistas, possibilita maior diversidade no uso de formas vinculadas a outra encabeçando a composição. É assim no poema 596, do volume III, um chiste à pessoa, composto de um vilancete, seguido de 47 trovas de *ajuda* e com “fim” em cantiga, da autoria de D. João Manuel.

DE DOM JOAM MANUEL A LOPO
DE SOUSA, AIO DO DUQUE, VINDO
DE CASTELA NO VERAM COM ÛA
GRANDE CARAPUÇA DE VELU-
DO, QUE OS CASTELHANOS
CHAMAM GANGORRA.

Rifam.

	Dessa gangorra faria	A
	ũu gibãao	B
	ou a traria na mão.	B
5	É cousa chãa coma palma	a
	que quem vo-la vir trazer	b
	e vós, qu'haves de morrer	b
	ũu de riso, outro de calma.	a
	Na cabeça a nam traria	A
	e na mão	B
10	traria antes ãu jibam.	B

Outra sua.

	S'outra tal soma de pano	a
	entrar por Riba de Coa,	b
	receberãao muito dano	a
	os rindeiros daquest'ano	a
15	d'alfandega de Lixboa.	b
	Mas muito mais perderia	A
	ũ cortesão	B
	em trazer tal envençam.	B

Do Baram.

20	Em tempo d'El-Rei Duarte,	a
	dizem que foram usadas	b
	mui grandes caperutadas,	b
	mas nunca foram dest'arte.	a
	Polo qual desta reria,	A

25 com razam, B
que fosse de meu irmão. B

Outra sua.

Mas pois qu'esta feita é, a
compre qu'outra se nam faça b
e desta se faça graça b
ao porteiro da See, a
30 para trazer co a maça. b
E contudo lhe diria A
qu'em Verão B
sempre a traga na mão. B

Pedr'Homem.

Saiba todo portugues, a
35 porque tal trajo o nam vença, b
qu'estas vêm d'ũa doença b
que se chama mal frances: a
pegou-se da frontaria A
a Perpinhão, B
40 morreo logo o capitão. B

Outra sua.

Ó gorra de grão valia, A
quem t'a ti bem contempresse, b
inda qu'em terra t'achasse, b
nunca se levantaria: A
45 à ã nam poderia, A
a outra rezão B
preguntem ò de Guzmão. B

Rui de Sousa.

Sobrinho, nam vos pareça a
qu'estais em Valhadoli, b
50 caa nam trazem na cabeça a
tres varas d'azeitoni. b
Eu a vós perdoaria, A
mas foãao B
nam digo quem nem quem nam. B

Dom Joam de Meneses.

55 Quem teus males bem soubesse a
e te visse como vi, b

	dovido que te trouxesse,	a
	ainda que se lhe desse	a
	ũu reino todo por ti.	b
60	Que nam te levantaria	A
	Dom Johão,	B
	em que t'achasse no chão.	B

Outra sua.

	Quem vio nunca portugues	a
	que gastasse tanto pano	b
65	em ã tam mao entremes?	a
	Que mais fizera ã frances	a
	ou castelhano?	b
	Foi mui grande grosaria	A
	e gorra nam	B
70	fazer-se tal envençam.	B

O Conde de Tarouca.

	E mui alta e poderosa	a
	por detras e por diante,	b
	seca d'aar e mui calmosa,	a
	das ilhargas perigosa	a
75	pera rirem d'ũu galante.	b
	Da face dela faria	A
	barquilãao	B
	ou do forro ãu balandrãao.	B

Outra sua.

	Esta gorra me semelha	a
80	que devia ser geerada	b
	nãa gram caperotada,	b
	cavalgada	b
	d'ũu sombreiro de guedelha.	a
	Polo qual a nam trairia	A
85	no Verão,	B
	senam se fosse na mão.	B

Jorge da Silveira.

	Nam é trajo de galante	a
	para meter em terreiro,	b
	inda qu'escuse sombreiro	b
90	por soãao nem por levante.	a
	Mas antes dela faria	A

ũu gabãao, B
pois errou de ser jubãao. B

Do Conde de Vila Nova.

95 Ûus perguntam que teraa a
de cera, linhas e pano, b
mas se me eu nam engano b
quatro quintais pesaraa. a
Por isso antes traria A
ũ piastrãao B
100 na cabeça ou na mão. B

Jorge de Vasconcelos.

Porque caa nam se pegasse, a
seria muita rezão B
quem de Castela chegasse a
que na corte nam entrasse, a
105 sem trazer recadaçam. B
E disto logo faria A
ordenação B
de fidalgo atee piãao. B

Vasco de Foes.

110 Nam deve ninguem zombar, a
pois faz Deos por melhor tudo, b
mas deve-se d'espantar a
qual foi o que foi achar a
fazer pasteis de veludo. b
Os quaes eu nam provaria A
115 no Veraão, B
com medo d'algum cajão. B

O senhor Dom Afonso.

Com'estara rependido a
quem naqui portou primeiro, b
fora-lhe melhor vendido a
120 o sobejo a bom dinheiro. b
É propia galantaria A
de castelãao, B
que nunca foi cortesãao. B

O Coudel-moor.

	Que nam seja de trazer	a
125	este trajo com qu'entrastes	b
	porque é d'escarnecer.	a
	Tod'esta corte obrigastes	b
	sobre aposta a nam traria,	A
	nem na mão	B
130	té nom passar o Verão.	B

Sua.

	Nam digo ser ardideza	a
	meter em corte real	b
	peça que nam tem igual	b
	em sabor e em grandeza.	a
135	D'ũu quarto dela faria	A
	ũu gibão	B
	e o mais fiqu'em trufão.	B

Outra sua.

	Renego de louçainha	a
	que consigo traz aviso,	b
140	que faz logo volvorinha	a
	com que mata mil [de] riso.	b
	Em arcaaz a fecharia	A
	com chavão,	B
	tee fazer dela gibão.	B

Afonso Furtado.

145	Bem era de reçar	a
	tal trajo, se s'apegasse,	b
	e homem que o louvasse	b
	mais dino de castigar.	a
	Log'hoje dela faria	A
150	ũu gibão,	B
	mas nam ja pera Verão.	B

Anrique Correa.

	Antes que mais dano creça	a
	daquesta negra gangorra,	b
	dêm co xastre na mazmorra.	b
155	E a quem na traz na cabeça	a

outra pena nam daria A
senão B
que a trouxesse ã Verãao. B

Antonio de Mendoça.

160 Qu'em Castela se custume, a
em Portugal eu concrudo b
que, segundo seu presume, a
fará muito mor volume a
de trovas que de veludo. b
E por isso a leixaria A
165 a Dom Joam, B
que nam mostrasse o rifam. B

Dom Martinho da Silveira.

170 Se riso, prazer nos dais, a
a carapuça o padeça b
e guardai de a pôr mais, a
que perdereis a cabeça. b
Venda-se na judaria A
e acharão B
por ela mais d'ũu milhão. B

*Sua em nome dos rindeiros
d'alfandega.*

175 Senhor, mande Voss'Alteza a
tornar-se Lopo de Sousa, b
que por causa desta cousa b
nam vêm galés de Veneza. a
A fama lá chegaria, A
e é rezão, B
180 deste grão carapução. B

Sancho de Pedrosa.

185 Esta negra cobertura a
menos mal que dizem faz, b
pois aquele que a traz b
nestes dias tanto dura. a
Oo que gram graça seria A
castelão B
com gangorra no serão! B

Anrique Anriquez.

Eu vi ja cem mil maneiras a
de trajos bem cortesãos b
190 e tambem vi cidadãos b
vestidos d'alvas cordeiras. a
Mas nam vi nem ver queria A
envenção B
tam fornida no Verão. B

Francisco de Sampaio.

195 Carapucinhas d'olão a
e barretinhos singelos b
seram estes caramelos b
que de frio os matarão. a
Nam se faça zombaria A
200 e sacaram B
outra forma d'envençam. B

Simão de Miranda.

Quem na traz por carapuça a
de siso a Portugal, b
trouzer'antes ùa murça a
205 ou mitra pontifical. b
Mais honesto lhe seria A
ser ladrão, B
que ver-lha trazer na mão. B

Nuno Fernandez d'Ataide.

Eu nam sei pera que seja a
210 ùa tam gram diadema, b
senam pera na igreja a
pendurar antro vos dema. b
Que é certo que faria A
devação B
215 ver ùu tal carapução. B

Jorge Barreto.

Nam se poderá fazer a
envençam mais a meu grado, b
para melhor poder ser, a
quem na trazer, apodado. b

220 Digo que a nam traria A
nũ serão, B
por me darem ã milão. B

Dom Manuel.

Se trouxerdes no Verão a
tres varas de terçopelo, b
225 nam vos ficará cabelo b
que vos nam leve na mão. a
E crede que nem tanquia A
com sabam B
mais prestes vos peleram. B

Dom Gonçalo Coutinho.

230 Quando per escaramuças a
nam poderam fazer danos b
franceses a castelhanos, b
lançaram-lhe carapuças. a
E com esta sajaria A
235 ficaram B
com elas por maldiçam. B

Joam Falcam.

A tesoirã do judeu, a
que cercea mil pelotes, b
por dar mais lugar òs motes b
240 ainda nela nam deu. a
Da volta soo se faria A
ũu faixam B
que cercasse o calaçã. B

Dom Jonm de Moura.

Gorra de **parminias**, a
245 segundo as novas qu'ouço, b
eu te farei ãu gamouço b
primeiro que tu te **vas**. a
Quem al tem na fantasia A
é cibrã B
250 assi com'eu sam cristã. B

Pero Moniz.

Antes me trosquiaria A
como anda Vasco Palha, b

	porque tal galantaria	A
	parece ser zombaria	A
255	feita per mão de missalha.	b
	Assi que m'afirmaria	A
	sem afeição	B
	qu'a gangorra é de Milão.	B

Rui de Sousa, o Cide.

	Qu'aqui nam seja defeso,	a
260	a ninguem nam aconteça	b
	fiar de sua cabeça	b
	cousa de tamanho peso.	a
	Antes m'aconselharia,	A
	porque nam	B
265	desse com tudo no chão.	B

Manuel de Goios.

	Se Martim Telez vivera,	a
	em Castela nam s'achara	b
	quem tal cousa cá trouxera,	a
	que o logo nam pagara.	b
270	Se a visse, matar-s'-ia	A
	com sua mão	B
	o bisconde Dom Joam.	B

Dom Lopo d'Almeida.

	Eu nam sei a quem pareça	a
	que tam poderoso é	b
275	que possa ter na cabeça	a
	o corucho desta see.	b
	Nam creio que poderia	A
	Sansão	B
	trazê-la todo ù Verão!	B

Dom Garcia de Castro.

280	Esta gorra é precedente	a
	a todo trajo galante,	b
	se nam fosse repunante	b
	par'a saude da jente.	a
	Ja diz Antam de Faria	A
285	qu'em Mourão	B
	morreo delas ù vilão.	B

Antam de Faria.

Se nam fosse por pendenza, a
eu certo nam na traria, A
peso com que Dom Garcia A
290 nunca fará reverença. a
Porque mais leve seria A
o morrião B
com qu'ele foi ter ò chão. B

O Marquês.

Eu houv'outra tal tiara, a
295 quando fui feito marquês, b
mas, se tam caro custara, a
marquesado nam tomara, a
se nam fora em que me pês. b
Ant'outra vez tomaria A
300 Tutuão B
que tomar esta na mão. B

*Desculpa de Lopo
de Souza.*

Eu me tenho por sesudo, a
pois por nam pagar direito b
de seis peças de veludo, a
305 meti em vestido feito. b
Ca sem isto o meu metia A
em condição, B
por mingua de descrição. B

Reposta do Conde de Portalegre.

Nam sei tal caso com'esse a
310 a quem nam pareça mal, b
que soo por vosso intaresse a
danes todo Portugal. b
Ca lá em Andaluzia, A
daqui nam, B
315 vós irês sem poniçam. B

Pero Farzam Buscante.

Senhores, leixá-las vir, a
nam corra ninguem de rosto, b
leixá-las chegar a Agosto, b

	fartar-nos-emos de rir.	a
320	Soltem-lhe da vozaria	A
	o rifam,	B
	as trovas o correram.	B

Antam Diaz, monteiro.

	Fazer todos gram calada,	a
	eu a erguerei por trela,	b
325	e depois d'alevantada	a
	leixá-la passar a armada,	a
	que se nam torn'a Castela.	b
	Que grande dano faria,	A
	num Veram,	B
330	escapar tal envençam.	B

Dom Alvaro d'Ataide.

	- Gangorra, porque vieste	a
	de Castela a Portugal?	b
	Pois é certo que fizeste	a
	a quem te traz muito mal.	b
335	Por te trazer merecia	A
	ũ coscorram	B
	aa corte de Roselham.	B

Outra sua.

	Gangorra, senhora mana,	a
	que ousadia foi esta,	b
340	que vós nam soes para festa	b
	nem menos para somana?	a
	Que fosseis vós de tauxia	A
	nem motam,	B
	nam vos traria na mam.	B

Outra sua.

345	Afirma o gram monarca	a
	filosofo sabedor,	b
	que se chama Luis d'Arca,	a
	das Pias comendador,	b
	que por feesta antes leria	A
350	porluçam	B
	que trazer carapuçam.	B

*Pergunta de Jorge de Vas-
concelos a Lopo de
Sousa e fim.*

	Dizei-me como trouxestes	A
	tam longe de Portugal	B
	ũu peso tam desigual,	B
355	pois que por maar nam viestes.	A
	Eu nam sei como se meta	a
	na cabeça co a mam,	b
	senhores, tal envençam,	b
	qu'haa mester ãa carreta	a
360	para a trazer nũ seram!	b
	E pois por maar nam viestes	A
	tam longe de Portugal,	B
	como tam descomunal	A
	gangorra trazer podestes?!	B

A sátira presente no *CGGR*, em sua maioria, expressa-se pelo ataque, ora a pessoas, ora a costumes cortesãos. Na longa composição mista lida acima, os cortesãos reúnem-se para motejar a enorme “carapuça”, que em Castela se denominava “gangorra”, um barrete ou sombreiro²⁹⁴, que Lopo de Sousa vestia quando do regresso do exílio de D. Jaime, Duque de Bragança²⁹⁵ em Espanha. A peça causou sensação na Corte pelo tamanho exagerado e por ser confeccionada em veludo. Além de poema em que se misturam formas distintas, o que se percebe é que as sutilezas vão do arranjo lexical – linguístico e semântico – ao retórico, primando pela erudição.

A didascália já anuncia ao leitor que o motejo se dará no nível da *amplificatio*, por ser o alvo um objeto cuja dimensão destoa da normal – pontuada pelo adjetivo “grande”, além do fato de o material de sua confecção ser inadequado para a estação – veludo *x* verão. A partir daí, espera-se que as chacotas girem em torno desses dois polos. E é o que acontece logo de início, no mote do vilancete que abre a composição: com uma “gangorra” do tamanho da de Lopo de Sousa far-se-ia um gibão.

Valendo-se da *hipérbole*, enriquecida pela *comparação* e pela *metáfora*, em todas as estrofes (motes incluídos), os poetas vão desenvolvendo, à exaustão, sua crítica contra a tão

²⁹⁴ *Ibidem*, p. 155-156; 326.

²⁹⁵ O Duque vivia refugiado em Castela, desde que seu pai, D. Fernando, fora degolado em 1483. (Cf. DIAS, *op.cit.*, 1998, p. 224 e 381).

inoportuna “invenção” (o termo aparece sete vezes) de Lopo de Sousa. Essa palavra parece pontuar, diga-se de passagem, todo o *CGGR* e difere do sentido que os poetas antigos e contemporâneos aplicavam ao termo²⁹⁶. Tudo o que era novidade e pudesse provocar chacota era denominado “invenção”, ou seus derivativos e correlativos²⁹⁷.

Quanto à estrutura do poema, observe-se que o esquema rimático do mote do vilancete inicial é repetido em todos os três últimos versos do vilancete e das trovas, excetuando-se na cantiga: **ABB**, incluindo a natureza e as sílabas dos vértices do poema, **-ia**, **-ão** e **-ão**, todas agudas (masculinas), condizentes com a pessoa chufada, mas não com a peça por ela usada. No entanto, esse poema caracteriza-se pela irregularidade, alternando estrofes de sete versos, iguais ao vilancete inicial, e oitavas; o esquema das rimas também é variado: **abba** ou **abab**, nas sétimas, e **abaab** ou **abbab**, nas oitavas. Nas 6^a, 35^a e 40^a estrofes, coincidem as rimas de final **-ia**, a mesma do mote; na 11^a estrofe, o pé quebrado, cuja sílaba final deveria ser em **-ão**, foi alterada para **-ada**, que coincide com as rimas dos dois versos anteriores; na 14^a estrofe, as rimas do grupo “b” repetem as rimas do mote em **-ão**. A cantiga que segue as trovas e dá cabo ao poema também apresenta irregularidade na estrutura – mote de quatro versos com glosa em nona, daí que o esquema se altera: **ABBA** no mote e **abbabABBA** na glosa, mesclando-se misturadas com entrelaçadas. Note-se, ainda, que a palavra-chave do mote é Portugal, cujo verso todo é repetido na glosa como para pontuar a “invenção” de Lopo de Souza.

Tão irregular como as rimas é o sistema do ritmo dos três poemas que compõem essa peça – o vilancete, as trovas e a cantiga. Conforme exposto no exemplo da cantiga com trovas no. 570, o esquema rítmico deste poema obedece a não obrigatoriedade de se acentuar rigidamente as sílabas poéticas, característica própria da métrica da *arte menor*. Esse ritmo amolda-se ao clima do poema, alegre, de chiste.

²⁹⁶ Essa palavra será estudada mais a fundo quando se tratar da questão da “arte poética” do *CGGR*. No sentido de “novidade”, comenta Maria Isabel Morán Cabanas: “cumpre ter em conta a especialização do ponto de vista semântico de que é objecto a palavra *envençam* no amplo *corpus* da poesia recolhida por Garcia de Resende, remetendo numa ampla maioria das suas ocorrências para a indumentária ou a moda em geral e manifestando-se de tal forma como um perfeito testemunho da competitividade pelo luxo e as aparências que vigoravam na corte nos finais da Idade Média. A ânsia de ser diferente e superior aos restantes cortesãos no seu vestir parece que levava à criação de novidade e à frequente quebra dos padrões estabelecidos, daí a sinonímia que se vem estabelecer nos textos da coletânea entre *trajo* e *envençam*”. (*Op.cit.*, 2001b, p. 85-86).

²⁹⁷ No poema de formas mistas que segue este, no. 597, a palavra aparece 32 vezes.

Aliadas à métrica em redondilhos maiores, colaboram como recursos retóricos a *aliteração* (“*que quem vo-la vir trazer*”; “*que nam seja de trazer / este traje com qu’entrastes*”; “*oo que gram graça seria*”); a *cacofonia* (“*t’a ti*”; “*porque caa*”; “*qu’aqui*”); a *anáfora* (“*nam digo quem nem quem nam*”; “*que consigo traz aviso, / que faz logo volvorinha*”); a *elisão* gráfica (entre as muitas, encontram-se: “*é cousa chãa coma palma*”; “*qu’havéis*”; “*s’outra*”; “*d’alfandega*”; “*d’El-Rei*”; “*dest’arte*”) e os pés quebrados, que têm a função de enfatizar, nos penúltimos versos do vilancete e das trovas, a progressiva melodia da composição. Outros recursos usados pelos poetas estão no léxico ou no deslocamento de frases, quase sempre para adequação das rimas ou para exercício de engenhosidade. São eles: a *sínquise* (S’outra tal soma de pano / entrar por Riba de Coa, / receberão muito dano / os rindeiros daquest’ano / d’alfandega de Lixboa.”); o *parenthesis* enfático num pé quebrado (“*polo qual desta reria, / com razam, / que fosse de meu irmão*”) ou explicativo (“*que, segundo seu presume,*”); a *inversio* (“*Mas pois qu’esta feita é*”; “*quem vio nunca portugues*”; “*pois faz Deos por melhor tudo*”; “*menos mal que dizem faz*”; “*Se Martim Telez vivera, / em Castela nam s’achara / quem tal cousa cá trouxera, / que o logo nam pagara*”); o *hipérbato* (“*polo qual a nam trairia*”; “*mas se me eu nam engano*”); o *arcaísmo* (“*eu houv’outra tal tiara*”); a *tmese* pronominal (“*fartar-nos-emos de rir*”; “*Se a visse, matar-s’-ia / com sua mão*”); o *aposto* (“*que se chama Luis d’Arca, / das Pias comendador,*”); o *estrangueirismo* (“*sajaria*”, do francês “*sagesse*”, sabedoria); podem-se citar também as formas arcaicas (*apócopas*: “*mui*”, “*propia*”, “*gram*”; *próteses*: “*naqui*”, “*preguntem*”; *aféreses*: “*rependido*”, “*te/tee*”; *epêteses*: “*trosquiaria*”, “*porluçam*”), algumas como reforços da métrica, do ritmo ou das rimas, outras como retrato da escrita de então.

Além da *amplificatio* e da *comparação*, necessárias para que a sátira contra o chufado se desenvolva, destacam-se a *antítese* de palavras (“*É mui alta e poderosa / por detrás e por diante*”; “*Mais honesto lhe seria / ser ladrão*”) e a *antítese* frásica (“*e vós, qu’havéis de morrer / ãu de riso, outro de calma*”); a *annominatio* em suas várias modalidades (“*Mas pois qu’esta feita é, / compre qu’outra se nam faça / e desta se faça graça*” e “*e te visse como vi*”); *poliptotos* verbais (“*inda qu’em terra t’achasse*” e “*em que t’achasse no chão*” – *diáfora* em que o sentido do verbo “*achar*” se confunde com “*tachar*”, devido à *elisão* com o pronome “*te*”); a *paronomásia* (“*que por causa desta cousa*”; “*de*

castelãao / que nunca foi *cortesãao*"); a *sinédoque* ("d'ũa doença / que se chama mal frances", i.e, a sífilis); a *definitio* ("É mui alta e poderosa / por detras e por diante, seca d'aar e mui calmosa", referindo-se à gangorra; "Quem al tem na fantasia / é cibrão / assi com'eu sam cristão"); as *enumerationes* trimembre ("de cera, linhas e pano") e zeugmática ("seca d'aar e mui calmosa"); a *gradatio* ("E disto logo faria / ordenação / de fidalgo atee piãao"); a *sinestesia* ("peça que nam tem igual / em sabor e em grandeza"); a *metáfora* ("Antes que mais dano creça / daquesta negra gangorra"; "e guardai de a pôr mais, / que perdereis a cabeça."; "Esta negra cubertura / menos mal que dizem faz"; "nam vos ficará cabelo / que vos nam leve na mão"); a *metonímia* ("parece ser zombaria / feita por missalha", sendo este um membro de importante família de armeiros milaneses [Missaglia], famosos em toda a Europa nos séculos XV e XVI²⁹⁸); o *zeugma* ("Se riso, prazer nos dais / a carapuça o padeça"); a *ironia* ("Mais honesto lhe seria / ser ladrão, / que ver-lha trazer na mão", que se aproxima ao dito popular; "Afirma o gram monarca / filosofo sabedor"); e a *antonomásia* ("- Gangorra, porque vieste / de Castela a Portugal?"; "Gangorra, senhora mana, / que ousadia foi esta", exemplos que pertencem também à *prosopopeia*). A composição enquadra-se no gênero da *disputatio* – uma ajuda com perguntas e respostas – e, num plano mais amplo, apresenta uma tese, o vilancete inicial, as argumentações (as *probationes*), representadas pelas trovas, e uma *conclusio*, a cantiga que fecha o poema.

Ainda sobre as expressões satíricas no *CGGR*, há significativa diversificação, partindo da crítica de costumes séria ou sarcástica, sempre irônica, muitas vezes contundente, mas sempre alegre, passando pela sátira em que os preconceitos são evidentes – os cristãos-novos, os judeus, a misoginia, a sexualidade. No entanto, excetuando-se aquelas de cunho sério, algumas acachapantes, outras não, as sátiras aos costumes e às pessoas são sempre divertidas e valem para deleite pação ou para exercício de habilidade poética²⁹⁹. Um exemplo é a carapuça de Lopo de Sousa, muitas vezes usada como

²⁹⁸ DIAS, *op.cit.*, 2003, p. 459.460.

²⁹⁹ Quanto ao papel aglutinador da poesia, escreve João Carlos Teixeira Gomes que a poesia quatrocentista era concebida "como atividade social (no sentido de *gregária*), cultivada como ato lúdico por homens e mulheres nos palácios da Corte" e "que ali pulsava também o mundo descontraído das coisas simples no seu dia a dia, homens de carne e osso (e não fantasmas acuados nos porões do tempo pretérito), confraternizando em torno de vida, alegria e prazer". (GOMES, João Carlos Teixeira. *Gregório de Matos, O Boca de Brasa*. Um estudo de plágio e criação intertextual. Petrópolis: Editora Vozes, 1985, p. 309-310). No *CGHC*, há uma seção especial para as sátiras, as quais Hernando del Castillo denominava "Obras de burlas". (*Op.cit.*, p. 453-592, Tomo III). Percebe-se que o lugar por excelência para a sátira nos dois cancionários é a corte, por onde transitam as personagens que representam os excessos.

antonomásia ou *metonímia*, ou ainda, nas *apóstrofes*, como um ser animado dotado de vontades humanas, para denominar e caracterizar o chufado. Quanto à dimensão da carapuça, o jogo vai progredindo de acordo como o ajudador vê a descomunal gorra. Em nove estrofes, dizem os ajudadores que seria melhor carregar o grande barrete na mão, repetindo sempre o termo “mão” nas rimas finais dos três últimos versos, do que na cabeça; outros usam a palavra “chão”, em posição de rima, para opor-se ao lugar onde a carapuça deveria estar ou aonde deveria ser atirada. Outros valem-se da estação – o verão – para dizer quão inapropriado era usar tal gangorra de veludo em clima quente. Enfim, o mote em **-ão** fornece aos contendores munição para realizar toda forma de *amplificatio* e *comparatio*.

O que se destaca também nessa composição são as várias alusões aos participantes. Na primeira trova, do próprio D. João Manuel, há referência a um fato econômico: se entrarem por Riba de Coa tantos panos para fazer uma carapuça, os reideiros³⁰⁰ de Lisboa serão prejudicados; os fatores econômico e financeiro aparecem também nas estrofes 12, 13 e 15. Encontram-se alusões históricas nas trovas 2 e 7 (referências a D. Duarte e a D. João) e mesmo fictícias (trova 47: Luis d’Arca, segundo Aida Fernanda Dias, possivelmente uma personagem inventada³⁰¹), além de alusão bíblica na trova 37 (recorre-se a Sansão, cuja força estava no cabelo e que não resistiria a uma tão grande gangorra³⁰²). Os ajudadores também dividem os motejos por estrato social: à Igreja, nas trovas 27, 28; aos próprios cortesãos ou seus costumes, trovas 15, 24, 25, 34, 36, 38, 40, inclusive uma irônica referência a Garcia de Resende (trova 39), também famoso pelo peso avantajado, o que lhe valeu um poema de formas mistas, 865, em que é achincalhado; à geografia regional ou estrangeira – a Gusmão (trova 5), a franceses e castelhanos (trovas 8, 21, 31, 40, 42, 44, 45); aos judeus, tidos por avaros (22 e 32); à lei, relatando as penas que deve sofrer o transgressor (trovas 19 e 20).

Pela repetição exaustiva, a peça pode não agradar a um auditório de hoje, mas é certo que dava ao ouvinte/leitor cortesão da Idade Média um prazer nada irrisório, pois o

³⁰⁰ “Cobreadores de renda ou impostos”, cf. DIAS, *op.cit.*, 2003, p. 591.

³⁰¹ *Ibidem*, p. 85.

³⁰² A propósito, Maria Isabel Morán Cabanas comenta: “Precisamente os *exempla* ou comparações com personagens famosas de que às vezes lançam mão os poetas palacianos nos seus discursos constituem um dos procedimentos retóricos que contribuem de forma mais eficaz para a troça das invenções”. (*Op.cit.*, 2001b, p. 306).

deleite estava justamente na hiperbolização: na glória dos feitos grandiosos, na vestimenta de cores fortes, na riqueza dos acessórios e, por que não?, na poesia. É nela, então, que os poetas se esmeram por fazer de seus poemas peças lúdicas. Os aparentes exageros que alguns contendores foram “obrigados” a cometer para seguir a rígida regra das rimas e da *hipérbole* – e isso pode parecer paradoxal em se tratando de um poema do *CGGR*, notadamente assimétrico – talvez levem o leitor de hoje a pensar em simples digressão ou defeito. Observe-se, no entanto, a estratégia adotada por Pedr’Homem na quarta estrofe: o poeta inclui o “mal francês”, *sinédoque* para “sífilis”, que se contrai na fronteira em Perpignan, na França, sem parecer ter qualquer relação com o tema. Maria Isabel Morán Cabanas faz um profícuo estudo sobre o nível linguístico e semântico desse poema, desvelando informações que atestam a criatividade dos poetas participantes da contenda. Ao comentar essa estrofe, explica a estudiosa: “Para a correta inteligência do texto cumpre atentar, antes de mais, na veemência com que o autor trata de dissuadir aqueles que sentem atraídos pela nova e extravagante peça”, pois

que relação pode existir entre a *gangorra* e o *mal francês*, entre um vestido e uma doença? A *gangorra* cobria ou usava-se para ocultar os sintomas e sinais provocados pelo *mal francês* na cabeça? A expressão *mal francês* possui apenas em tal contexto o sentido figurado de mania ou teima que têm os portugueses, caracterizados pela propensão a imitar as coisas e modas da França, baseando-se assim precisamente a graça destes versos na ambivalência semântica doença / emulação?³⁰³

A explicação estaria no fato de que, em França, no final do século XV, a designação *grande gorre*, *grand’gorre* ou apenas *gorre*, junto com o sentido de luxo, em toda sua exuberância atributiva, adquiriu o sentido de *morbo gálico*, *sífilis*, daí *mal francês*, “pois, segundo se pôde constatar, foram os ricos e faustosos elegantes de comportamento libertino os que antes contraíram e difundiram esta doença”³⁰⁴. O que se depreende dessa quarta estrofe é o fato de Pedr’Homem ter lançado o *mal francês* como mote para uma não disfarçada ironia contra franceses, cuja temática é retomada ao longo de outras não poucas estrofes, como, por exemplo, as de Jorge de Vasconcelos, 13^a, e de Dom Álvaro d’Ataide, 45^a.

Enfim, quanto a composições para deleite, o poema cumpre seu papel: o exercício da habilidade dos poetas cortesãos oferece, aqui, um exemplo singular.

³⁰³ *Ibidem*, p. 334-335.

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 335.

OS OITO POEMAS DO QUARTO SUBGRUPO DAS FORMAS MISTAS

Os poemas deste grupo são as esparsas seguidas de trova nos. 45 e 412, três baladas com trovas (nos. 216, 256 e 589), no. 614 com “letras” e “cimeiras”, um *romance* com trovas (no. 837) e uma composição com didascálias ritmadas mais motes e trovas (no. 865). O poema no. 45 destaca-se por ser uma *ajuda* de quatro esparsas de palavras, de forma labiríntica, que podem ser lidas horizontal ou verticalmente e mesmo de baixo para cima ou do fim para o começo³⁰⁵. Segue-se-lhe uma trova do autor a Álvaro de Brito Pestana e, nela, alude-se à forma do poema (um labirinto): Pestana teria composto um poema idêntico, o qual, no entanto, não aparece no *Cancioneiro* de Resende. O poema 412 é uma *epístola* e traz como tema o desespero; à esparsa, segue também uma trova. Todos os dois são em redondilhos maiores, caso as esparsas de palavras (no. 45) sejam lidas como frases, mas, lendo-se somente as palavras, alternam-se em dissílabos e trissílabos. Quanto às três baladas com trovas, duas são *pergunta/resposta*, outra é uma *ajuda*. Todas estas são em redondilho maior. Quanto ao *romance*, acima comentei que Joaquín González Cuenca considera poemas de formas mistas (poemas “vinculados”) não só as formas distintas num só poema, mas também os gêneros distintos ou não – por exemplo, a *pergunta* seria um poema e a *resposta* outro, vinculado ao primeiro. Contudo, no único exemplar do *CGGR*, o de no. 837, do próprio Garcia de Resende, em redondilho maior, além de se misturarem gêneros (*romance* mais *glosa*), as trovas apresentam-se de formas distintas: são cinco quadras no *romance* e uma trova de dez estrofes em décimas, com “fim”³⁰⁶. Note-se que, no *Cancionero* de Castillo, os *romances* se caracterizam por serem compostos por uma só trova, longa, e depois seguem-se as glosas, que podem ser de uma só estrofe ou mais. Com relação ao poema 865, pode-se considerá-lo um curioso caso de polimetria: alternam-se redondilhos maiores e menores, decassílabos, eneassílabos, octossílabos, heptassílabos e tetrassílabos, além de as didascálias serem ritmadas, o que é inédito. Em relação aos temas, quatro são de amor, um deles de cunho filosófico-existencial (o *romance* de Resende), uma

³⁰⁵ Esse poema foi o centro de minhas pesquisas para a dissertação de Mestrado (FERNANDES, *op.cit.*, 2006).

³⁰⁶ Conforme definição de Massaud Moisés, o *romance* é “composição poética tipicamente espanhola, de origem popular, de autoria não raro anônima e de temática lírica ou/e histórica, geralmente em versos de sete sílabas ou redondilhos menores. O vocábulo ‘rimance’ alterna-se com ‘romance’ e corresponde, até certo ponto, à *balada medieval*” (*Op.cit.*, 2004, 400).

sátira de costumes, outra de pessoa, mais um que trata do desespero; o 614, que será analisado em seguida, traz diversidade de temas, por tratar-se de poemas compostos por uma *sententia* ou *exemplum*.

A polimetria também se apresenta no poema 614, único composto por “letras” e “cimeiras” no *CGGR*³⁰⁷, o qual servirá de exemplo para este quarto subgrupo. Esse poema é conhecido também por *divisa* ou *empresa* (gênero explanado a seguir), com 29 tercetos, 6 dísticos e 1 quadra. Leia-se o poema:

A VINTE E NOVE DIAS DE
DEZEMBRO DE MIL E QUATROCEN-
TOS E NOVENTA, FEZ EL-REI DOM
JOAM, EM EVORA, ÛAS JUSTAS
REAES NO CASAMENTO DO PRIN-
CEPE DOM AFONSO, SEU FILHO,
COM A PRINCESA DONA ISABEL DE
CASTELA. E FOI O DIA DA AMOS-
TRA ÛA QUINTA FEIRA E AA SESTA
SE COMEÇARAM E DURARAM TEE
Ò DOMINGO SEGUINTE. E EL-REI
COM OITO MANTEDORES MANTEVE
A TEA EM ÛA FORTALEZA DE
MADEIRA SENGULARMENTE FEITA,
ONDE TODOS ESTAVOM DE DIA
E DE NOITE, QUE TAMBEM JUS-
TAVAM. E AS LETRAS E CIMEI-
RAS QUE SE TIRAM SAM ESTAS.

Os mantedores.

*El-Rei trazia ùus liames de nao
e dizia a letra:*

Estes liam de maneira	a
que jaamais poode quebrar	b
quem co eles navegar.	b

*O Prior de Sam Joam trazia
Alexandre em cima dos
grifos e dizia:*

³⁰⁷ No entanto, as “letras” aparecem no *CGGR* engastadas nas estrofes de alguns poemas, tais como o poema de formas mistas no. 587, em que há três letras: “Dom Goterre fez barguilha / cordeal, / vinde-a ver a Portugal!”, “Aqui jaz o encurtado / que o mundo mal logrou, / aqui jaz quem nom pecou / contra Deos ù soo pecado” e “Aqui jaz quem nom gostou / deste mundo ù soo bocado!”.

5 No es menor mi pensamiento, a
 mas ha quebrado tristura b
 las alas de mi ventura. b

*Dom Diogo d'Almeida trazia
ũa boca d'Inferno com
almas e dizia:*

 Nembraos de mis passiones, a
 animas, y descansareis b
 de quantas penas teneis. b

*Joam de Sousa trazia ãa
besta fera e dizia:*

10 Aquesta guarda sus armas, a
 mas a mi, qu'amor enciende, b
 nunca delhas me defiende. b

*Aires da Silva trazia um cam
Cerveiro e dizia:*

15 Guardas tu, mas no tan cierto, a
 como yo siempre guardé b
 la fee del bien que cobré. b

*Veopargas, frances, trazia ãa
cabeça de cabra e dizia:*

 Quien me tocare naquesta, a
 yo le romperé la testa. a

*Dom Joam de Meneses trazia
ũ icho com ã homem metido
tee cinta e dizia:*

20 Es tan dulce mi prision a
 que deve, pera matarme, b
 no prenderme, mas soltarme. b

*Alvaro da Cunha trazia ãa
harpa sem cordas e dizia:*

 Quanto más oye alegría a
 quien no alcança ventura, b
 tanto más siente tristura. b

*Rui Barreto levava ã banco
pinchado e dizia:*

25 Más quiero morir tras el, a
sus peligros esperando, b
que la muerte recelando. b

Aventureiros.

*O Duque trazia seis justadores
seus e ele e eles traziam
os sete planetas.*

*O Duque levava o deos
Saturno e dizia:*

El consejo qu'hee tomado a
deste mui antigo dios b
es dexar a mi por vos. b

*Dom Joam Manuel levava
o Sol e dizia:*

30 Sobre todos resplandece a
mi dolor, b
porque es el qu'es mayor. b

*Pedr'Homem trazia Venus
e dizia:*

35 Si esta gracia y hermosura a
puede darla, b
de vos tiene de tomarla. b

*Garcia Afonso de Melo
trazia a Lũua e dizia:*

Ante la luz de su lumbre a
de vuestra gran claridad, b
es la desta escuridad. b

*Lourenço de Brito trazia
Mercurio e dizia:*

40 No hay saber ni descriçion a
al que os mira, b
porqu'em vendos se le tira. b

*Joam Lopez de Sequeira
levava Mares, deos das
batalhas, e dizia:*

La vitoria que de aqeste a
he recebido b
es verme de vos vencido. b

*Antonio de Brito levava
Jupiter e dizia:*

45 Aqeste suele dar vida a
al que más servir se halha b
y vos al vuestro quitalha. b

*Os outros aventureiros que
vieram per si.*

*Dom Fernando, filho do Mar-
quê[s], trazia ãu forol e
dizia a letra:*

50 En el mar de mi deseo, a
viendo su lumbre segui b
a elha y dexé a mi. b

*Pedr'Aires, castelhano, trazia
ũa serpe e dizia:*

La vida pierde dormiendo a
el que muerde est'animal, b
y yo calhando mi mal. b

*Dom Anrique Anriquez
trazia ãa torre com
ãu sino e dizia:*

55 Este sona mi servicio a
ser com vos b
tan cierto como con Dios. b

*O Conde d'Abrantes trazia
ũa hidra de sete cabeças
e dizia:*

	Quando sanam d'um dolor los que como yo padecen, siete del se le recriecen.	a b b
	<i>O Capitam Fernam Martinz trazia ãa atalaia e dizia:</i>	
60	Ha descubierto mi vida desde aquí gran descanso pera mi.	a b b
	<i>Dom Rodrigo de Meneses trazia ãas limas e dizia:</i>	
65	Estas sueltan las prisiones de que muchos ham salido y a mi ham más prendido.	a b b
	<i>O Conde de Vila Nova levava ãa mão com ãs malmequeres e dizia:</i>	
	Cem mil destas desfojé, mas fue mi ventura tal que siempre quedo nel mal.	a b b
	<i>Jorge da Silveira levava ãas fateixas e dezia:</i>	
70	Van buscando mis servicios el gualardon que cayó donde nunca pareció.	a b b
	<i>Dom Diogo Pereira levava o Anjo Sam Miguel com balanças e dezia:</i>	
	Se a mi gram querer y fee gualardon tiene defesa, tu lo pesa.	a b b
	<i>Dom Rodrigo de Castro levava a torre de Babilonia e dizia:</i>	
75	Es tan baxa mi ventura y tan alto elh'edeficio que no basta mi servicio.	a b b

*O Barão Dom Diogo
Lobo trazia um liam
rompente e dizia:*

Con sus fuerças y mi fee a
todos mis males dobree. a

*Dom Pedro de Sousa trazia
ũ matador e dizia:*

80 Vuestra vista desbarata a
más do qu'este roba y mata. a

*Francisco da Silveira trazia
lũuas cheas e minguadas e dizia:*

Las minguadas son mis bienes a
y por mi dicha ser tal b
las lhenas son de mi mal. b

*Pero d'Abreu trazia
ũa aguea e dizia:*

85 Nam t'espantes do que faça, a
sigue-me bem e verás, b
eu te matarei a caça a
e tu a depenarás. b

*Diogo da Silveira trazia
ũu madronheiro com ma-
dronhos e dizia:*

90 Neste remedio de vida a
tengo la mia perdida. a

Sua.

Ferido busqué aquesto a
por remedio de mi mal, b
mas no puedo, qu'es mortal. b

*Nuno Fernandez d'Ataide
trazia ãus fetos e dizia:*

95 En el começo daquestos a
comencé b
y nelhos acabaré. b

*Garcia de Sousa trazia
ũs compassos e dizia:*

No puede ser compassada a
la fee que vos tengo dada. a

*Arelhano trazia ùa celada
e dizia:*

100 Es descanso de mi mal a
ser en aquesta celada b
toda mi vida gastada. b

*Diogo de Mendoça levava
ũas ancoras e dizia:*

Que venga toda fortuna, a
jamás sueltam vez nenguna. a (CGGR, III, p. 336-343)

Joaquín González Cuenca, na introdução da seção “Invenciones y letras de justadores” do *CGHC*, informa que eram essas invenções “juegos literarios o parateatrales cargados de simbolismo y alegoría, relacionados con los *momos*”³⁰⁸. Esta forma de poesia constitui-se de duas partes, uma icônica, portanto visual, em que são exibidas imagens, um objeto que se levava no elmo (a cimeira), uma pintura ou bordado, todos relacionados com o texto literário³⁰⁹; no entanto, há registro de “invenciones” e “letras” somente textuais³¹⁰, que constituem a outra parte desse tipo de composição. Continua Cuenca:

³⁰⁸ CASTILLO, *op.cit.*, Tomo II, p. 575. Segundo Fidelino de Figueiredo: “Os *momos* eram simples efeitos cenográficos com artifícios mágicos, mas como elementos literários só continham as *letras* ou *cimeiras* ou *breves*, isto é, pequenas explicações que os atores e certos lugares do cenário ostentavam: eram dizeres da galanteria ou esclarecimentos indispensáveis à boa inteligência da representação.” (Cancioneiro Geral de Garcia de Resende. In: *História Literária de Portugal – Séculos XII-XX*. 3 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966, p. 107). Maria Isabel Morán Cabanas informa que os *arremedilhos*, *momos* e *entremezes* (assim colocados segundo a ordem crescente de importância) são rastros de teatralidade medieval; os primeiros seriam imitações burlescas encenadas por jograis remedadores que simulavam a personagem a quem chufavam, teriam origem no século XII e têm por base o verbo *arremedar*. (Cf. MORÁN CABANAS, *op.cit.*, 2003, p. 32, *passim*).

³⁰⁹ José Manuel Lucía Megías diz que as imagens medievais “no son el espejo objetivo que refleja el público que las ha mandado crear; son, en cambio, un espejo ideológico, un espejo que termina por inventar el mundo ideal donde quisieran vivir sus *lectores*: la Edad de Oro que brillaría por encima de la Edad de Barro, esa que siempre se escribe con el nombre de la cotidianidad”. Mais à frente, afirma: “Las imágenes medievales, así como las de cualquier otra época, consiguen retener en un instante un complejo juego de gestos y de signos, de un lenguaje propio y específico. No reflejan la realidad: la explican. Las imágenes medievales (...) se articulan alrededor de una gramática simbólica codificada, fácilmente comprensible para el receptor coetáneo;

Como juegos de ingenio que son, suponen una provocación al lector o espectador y una prueba de su cultura; como parte integrante de las fiestas palaciegas, las invenciones en serie resultaban brillantes espectáculos, aptos para el lucimiento y competencia de los participantes (...) Para su confección echaban mano de alusiones y motivos extraídos de bestiarios, anecdotarios y, en general, de lo que posteriormente se llamaría *lato sensu* “erudición poética”, sin olvidar la intensa aplicación del código o, mejor dicho, de los códigos simbólicos de los colores empleados en la ropa. Las invenciones, arte efímero y bisutería con pretensiones de trascendencia simbólica, dieron mucho juego en la expresión sentimental, compartiendo frivolidad cortesana con la poesía y proporcionando vistosidad a la prosa de ficción y, como podría fácilmente esperarse, al teatro³¹¹.

O editor do *CGHC* diz ainda que as “letras” e “cimeiras” já apareciam nas crônicas do século XV, prolifera no XVI e inundam o teatro do *Siglo de Oro*³¹². Alan Deyermond comenta que Stephen Reckert denominou essas *invenciones* “micropoética”, pois se constituem de dois a seis versos e de uma variada estrutura quanto às sílabas métricas, além de se assemelharem a várias composições árabes, turcas, persas, chinesas e japonesas; e que “la micropoética no depende únicamente del número de versos o sílabas: implica la concentración poética y en la gran mayoría de las poesías citadas por Reckert hay simbolismo”³¹³. Quanto à interpretação desse tipo de poema, diz Deyermond: “una interpretación adecuada de estas poesías a menudo enigmáticas necesita un conocimiento del torneo en el cual nació la invención y de la vida y ambiente del poeta (...). Una invención es parte de un acontecimiento histórico, pero es también parte de la tradición lírica, y es esencial el análisis de cómo funciona como poema³¹⁴”. Note-se que o poema aqui analisado é parte de um acontecimento histórico, como registra Garcia de Resende na didascália.

Casas Rigall, valendo-se do que escreveu Geoffroy de Vinsauf em *Poetria nova*, classifica como *ênfasis* essas invenções, que poderiam vir em pé quebrado e somente teriam sentido dentro do figurativo, ou seja, o seu completo entendimento dependeria do contexto ou da rubrica. O mesmo autor informa que esse tipo de composição pertence à alegoria obscura, pois exige reflexão de quem a vê/lê; enquadra-se, quanto à dicção, na “clase de

algo más crípticas para nuestros ojos habituados al mundo del realismo”. (Cf. *El libro y sus públicos*. (Ensayos sobre la teoría de la lectura coetanea). Madrid: Ollero Ramos, 2007, p. 44; 83).

³¹⁰ CASTILLO, *op.cit.*, Tomo II, p. 575.

³¹¹ *Ibidem*, p. 575.

³¹² *Ibidem*, p. 575.

³¹³ DEYERMOND, *op.cit.*, 2007, p. 268. Citando Macpherson, registra que as *letras* que acompanham as *cimeiras* vêm em octossílabos de uma a cinco linhas. (*Ibidem*, p. 267).

³¹⁴ *Ibidem*, p. 279.

alegoría en que las analogías establecidas resultan especialmente oscuras³¹⁵”. Baltasar Gracián inclui as “empresas” – termo que usa para se referir às “invenciones de palabras y de escritos” – nas espécies de “agudeza fingida”, tema de seu Discurso LVII; para ele, as empresas são “el más sublime género”, como já diz o próprio nome, pois exprimem “empeños de valor”³¹⁶. Ressalte-se que no *CGGR* se encontram vários versos compostos por *énfasis*, não sendo necessariamente uma “invenção”³¹⁷. O poema lido acima é o único composto pelas “letras” e “cimeiras”; já no *Cancioneiro* de Castillo, há uma seção especial dedicada a elas com 106 “invenciones y letras”³¹⁸. Parece, então, que o gosto por esse tipo de manifestação literária foi melhor desenvolvido em Castela, apesar de os *momos*, os *entremezes*, as justas e os torneios fazerem parte da vida social dos cortesãos portugueses³¹⁹. Na didascália, Resende, como exímio cronista, faz uma longa explicação datando o evento, comentando-o (refere-se às justas por ocasião do casamento do príncipe Dom Afonso com Isabel de Castela), especificando dia da semana, duração, número de participantes e local. As “letras” e “cimeiras” vêm em português e castelhano, em redondilho maior, e sete delas trazem pés quebrados; são todas rimadas, e cada uma, como é próprio do gênero *abbreviatio*, expressa concisamente uma ideia.

Tomem-se algumas “letras”, para se entender este jogo peculiar que une máximas e teatralidade. Note-se que o esquema rimático parece seguir uma regra: os dísticos apresentam-se em **aa**, os tercetos em **abb** e o quarteto em **abab**; isso faz com que se

³¹⁵ CASAS RIGAL, *op.cit.*, p. 95.

³¹⁶ GRACIÁN, Baltasar. *Agudeza y Arte de Ingenio*. (Ed.) Evaristo C. Calderón. Madri: Clásicos Castalia, 1988., p. 212.

³¹⁷ No poema 102 de Duarte Brito, do gênero *visões infernais*, há uma trova em que uma “letra” é usada na vestimenta da Esperança: “De verde toda vestida, / de perlas toda borlada, / vi a outra emnobrecida / d’ũa roupa mui comprida, / per mil partes desfiada. / Û verde manto cobria / muito rico em derredor / e profundo / ãa letra que dizia: *Mal haya quien fizo amor / neste mundo.*” (*CGGR*, I, p. 321). Em outro poema (este de formas mistas), Fernão da Silveira imagina uma das damas dizer sobre sua suposta morte: “E canta mui entoada / esta letra que no coos / traz cosida: / Da morte sam lastimada, / porque sempre contra vós / fui na vida!” (*CGGR*, II, p. 33). Percebe-se, com essas mostras, que o recurso às “letras” fazia parte do cotidiano dos cortesãos palacianos.

³¹⁸ CASTILLO, *op.cit.*, p. 575-625.

³¹⁹ Quanto aos torneios *x o agon* – “una lucha en que la igualdad de oportunidades se crea artificialmente para que los antagonistas se enfrenten en condiciones ideales, con posibilidad de dar un valor preciso e indiscutible al triunfo del vencedor”, lembre-se o que comenta Roger Caillois: “fuera, o en los límites del juego, se encuentra el espíritu del *agon* en otros fenómenos culturales que obedecen al mismo código: el duelo, *el torneo*, ciertos aspectos constantes y sorprendentes de la llamada *guerra cortés*”. Mais à frente, diz sobre os torneios: “hasta ese grado es claro que la finalidad de los encuentros no es para los antagonistas infligir un daño grave a su rival, sino demostrar su propia superioridad. Los hombres sólo agregan los *refinamientos* y la precisión de la regla”. (Cf. *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*. México.D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 43-47).

entendam essas composições como peças literárias e não simples frases feitas. Quanto ao ritmo, assim como no exemplo anterior – vilancete com trovas e cantiga –, o esquema é diversificado. Valem-se as *letras*, para adequação rítmica e métrica, de diéreses, hiatos poéticos e muitas ênclisis.

Na primeira “letra”, diz a didascália que o rei trazia nas mãos os liames, “a madeira das curvas, com que se ligam e atam as peças dos costados dos navios; cordame de navio de vela”³²⁰. O pronome demonstrativo “estes” indica os objetos que o rei segura, e o verbo “liam” significa “ligam”, “atam”. O segundo também exige explicação: os “grifos” relacionados a Alexandre são animais fabulosos, com cabeça de águia e corpo de leão, quatro pés, garras recurvas, asas ligeiras e cauda de serpente; seriam inimigos do cavalo. Deduz-se que o Prior de São João apresentou uma “letra” com ilustrações, além do mote alusivo ao tema; o rei apresentou não só o objeto, mas a *letra* com mote também alusivo. No entanto, como diz Casas Rigall, as peças que se apresentam carentes “de elementos imprescindibles según la *consuetudo* de la lengua” são “incompletas sólo desde el punto de vista gramatical, no desde una perspectiva literaria, pues un poema nunca puede ser un discurso incompleto”³²¹.

O que se percebe nesse poema, portanto, é que o leitor não só conhece os códigos do poeta, mas ainda recebe de forma didática os ensinamentos que tais motes trazem. Também se nota que a *letra* de El-Rei oferece um dado histórico importante, uma espécie de exaltação dos feitos da expansão marítima engendrada pelos portugueses desde a descoberta de Ceuta, culminando com a das Índias e das Américas – o cordame do navio é, na verdade, um símbolo do poderio português, e aquilo que a corda ata nunca poderá ser quebrado. A *letra* do prior, por seu lado, mostra erudição e culto aos heróis e à mitologia antigos. Quanto ao conteúdo, o prior equipara a grandeza de Alexandre à do seu próprio pensamento. Na terceira *letra*, D. Diogo d’Almeida parece referir-se ao *Inferno* de Dante e pode ser considerada um *memento* – veja-se o verbo no imperativo que inicia o adágio; o poeta, ao dirigir-se às almas, nomeia-as em latim: *animas*³²², mais uma mostra de erudição

³²⁰ DIAS, *op.cit.*, 2003, p. 399.

³²¹ CASAS RIGALL, *op.cit.*, 123-124.

³²² Francisco López Estrada comenta que “ánimo”, na “letra” aquí estudada está no feminino plural, “es una aplicación del principio de la ciencia o teoría del conocimiento común en la época” [do Marquês de Santillana]. O Marquês dizia que, segundo Aristóteles, “nuestra ánima, al tiempo de su criamento es así como

dessas peças parateatrais. Algumas *letras* têm cunho amoroso, como as de João de Souza, de Dom João de Meneses, do Duque que levava Saturno, de João Lopez de Sequeira, de Dom Fernando, que alude ao “eu perdido”.

O poema é, então, uma mostra do costume festivo e “parateatral” da cortesia do Portugal de Quatrocentos e Quinhentos, e só pode ser entendido em sua completude ao aliar-se o texto literário às imagens a que recorrem os justadores.

Parece-me que a análise dos poemas de formas mistas forneceu indícios de como a poética do Quatrocentos e do Quinhentos português era desenvolvida: pela releitura e emulação das formas e conteúdos dos clássicos e dos contemporâneos aos poetas. Se as trovas isoladas foram veículo de muita experimentação, os poemas mistos o foram mais ainda, se se pensar nas várias possibilidades de se desenvolver um conteúdo. A engenhosidade dos poetas palacianos era aguçada ao valer-se de todos os recursos poéticos possíveis.

vna tabla rasa desnuda e imperfecta, e presta para perfección e sciencia e costumbres, pues sy asý es que la perfección del anima es la sciencia”. (*Op.cit.*, p. 97).



Brasão dos Resendes (Fonte: <<http://purl.pt/12096>>)

Nũ escudo em campo d'ouro
duas cabras ajuntadas,
de gotas d'ouro malhadas,
da cor qu'ee ã negro mouro,
desta mesma cor pintadas.
Quem bem em nobreza entende
achará que a de Reesende
foi grande per sua lança,
ha muitos tempos em França,
donde s'acha que descende.

“De Joam Rodriguez de Saa, declarando algũs escudos d'armas d'alguas linhajeens de Portugal, que sabia donde vinham.” (CGGR, II, 457)

CAPÍTULO III

RECURSOS RETÓRICOS NO *CANCIONEIRO GERAL DE GARCIA DE RESENDE*

...todos os poetas, a começar por Homero, não passam de imitadores de simulacros da virtude e de tudo o mais que constitui objeto de suas composições, sem nunca atingirem a verdade, o que também se dá com o pintor...

Platão, *A República*, Livro X

Shall I regard a farm as a model of good cultivation because its owner shows me lilies and violets and anemones and fountains of living water in place of rich crops and vines bowed beneath their clusters? Shall I prefer the barren plane and myrtles trimly clipped, to the fruitful olive and the elm that weds the vine?

Quintiliano, *Institutio oratoria*

Na Antiguidade, o orador servia-se da *elocutio* para fazer de seu discurso um rico ornato, com a intenção de convencer o auditório de que ele, orador, defendia uma tese justa e de que sua oratória era, antes de tudo, uma peça para deleite³²³. Já dizia Aristóteles: “de que serviria a obra do orador, se o pensamento dele se revelasse de per si, e não pelo discurso?”³²⁴. Na Idade Média, os ornamentos utilizados pelos oradores antigos continuam a fazer parte da composição poética³²⁵, acrescidos da rima, desconhecida pelos poetas da

³²³ Quanto a isso, Carlos Alberto Louro Fonseca, na Introdução de *Defesa de Arquias*, de Cícero, comenta: “prestava-se culto (...) ao brilho e ao prestígio dos dons naturais, mas juntava-se-lhes, como elementos de consistência, como forças permanentemente vivificadoras, a posse imprescindível de conhecimentos teóricos e a lição da experiência”. (In: CÍCERO. *Defesa de Arquias*. Lisboa/São Paulo: Verbo, [s.d.], p. 178). Assim comenta Quintiliano o papel do orador, “the orator, like the hawker who displays his wares, will set forth before his audience for their inspection, nay, almost for their handling, all his most attractive reflexions, all the brilliance that language and the charm that figures can supply, together with all the magnificence of metaphor and the elaborate art of composition that is at his disposal. For his success concerns himself, and not his cause. But when it is a question of facts, and he is confronted by the hard realities of battle, his last thought will be for his personal glory”. (Cf. QUINTILIANO. *Institutio oratoria*. Livros VIII e IX. Trad. H. E. Butler. Ed. Bill Thyer. Disponível em:

<http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Quintilian/Institutio_Oratotia/home.html>, VIII, II, 12-13. Acesso em 14 abr., 2010. Grifo meu).

³²⁴ ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. 3. ed. [Maia]: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, [1992], Capítulo XIX, 113, p. 131.

³²⁵ Quanto a esse fato, assim comenta Lênia Márcia Mongelli: “Das cinco partes em que estas obras [*De Inventione*, *Rhetorica ad Herennium*, *Epistula ad Pisonem* e *Institutio oratoria*] catalogaram a retórica –

Antiguidade. Os humanistas medievais, então, no seu culto à civilização antiga, transpõem para o ato de poetar os mesmos elementos e preocupações característicos dos oradores passados³²⁶. Para Silvia Magnavacca, “si hubo *en el seno del movimiento humanístico* una ‘batalla de las artes’ fue (...) la que se dio entre las disciplinas más estrechamente vinculadas con la poesía entendida (...) en su significado más amplio: la retórica y la filología”³²⁷. Assim, para se entender a poética do *CGGR*, são necessárias, além da observação minuciosa de sua estrutura conteudística e genológica, uma atenção também minuciosa aos artifícios retóricos, parte dessa estrutura.

Diferentemente do que se fez nos capítulos anteriores, aqui nem todos os poemas serão apresentados integralmente, mas apenas os versos e estrofes em que determinado artifício retórico tenha sido usado no desenvolvimento do poema.

De acordo com R. M. Rosado Fernandes, na “Breve introdução aos estudos retóricos em Portugal”,

em Portugal (...) o ensino da retórica deve ter-se feito, logo de início, em dois sentidos diferentes. O primeiro, de ordem profana, era observado por todos os que se ocupavam em escrever e desejavam formar o estilo, ou seja, pelos poetas e prosadores da época [Idade Média, séculos XII-XV]. Trata-se, portanto, de uma mescla de retórica e poética, imbuída talvez de conceitos gramaticais³²⁸.

Para Rosado Fernandes, a Retórica antiga vai conhecer seu auge e aplicação a partir do século XVI, “insuflada pelo ensino dos humanistas que, de agora em diante, se inspiram directamente dos bons textos clássicos, quer de Homero e Demóstenes, quer de Virgílio e de Cícero”³²⁹. No entanto, assim como o fizeram os contemporâneos castelhanos, os poetas palacianos portugueses se valiam de teorias retóricas que eram ensinadas nas universidades ou eram estudadas nos *officia* dos mosteiros, tal como o de Alcobaça, ou ainda faziam parte do acervo dos monarcas, cortesãos e poetas eruditos. Basta observar o numeroso uso dos ornamentos oratórios no *CGGR*. Relembre-se também que o infante D. Henrique, irmão de

inventio, dispositio, elocutio, memoria e actio – com vistas (...) a preparar o cidadão para bem falar nos tribunais, a Idade Média retomou com mais insistência a *elocutio*, desdobrada em requintamentos estilísticos e dividida em numerosas sub-categorias e classificações de linguagem”. (A arte retórica e a ciência da paixão. In: DE BONI, Luiz Alberto [Org.] *A Ciência e a Organização dos Saberes na Idade Média*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000, p.138).

³²⁶ “Uma vista d’olhos pelas poéticas medievais denuncia o arsenal de estratégias estilísticas à disposição do trovador para se fazer ouvir – com ênfase nos *tropos*”. (MONGELLI, 2000, *op. cit.*, p. 139).

³²⁷ *Ibidem*, p. 369. Grifo da autora.

³²⁸ In LAUSBERG, *op.cit.*, p. 14. O segundo sentido estaria ligado à arte de pregar.

³²⁹ *Ibidem*, p. 20.

D. Duarte e D. Pedro, todos da Casa de Avis, ampliou a Universidade de Coimbra (1431), dando ênfase aos estudos da Retórica, completando o *trivium*³³⁰. Ademais, nas artes poéticas castelhanas, mais especificamente nos “proêmios” das obras dos mais influentes poetas dos Quatrocentos e Quinhentos, a alusão aos *colores* do discurso é frequente. Juan Alfonso de Baena, em seu *Prologus baenensis*, afirma que os reis, príncipes e grandes senhores apreciam ler e entender livros e escritos dos feitos notáveis e magníficos, além das doutrinas santas e proveitosas, redigidas pelos antigos, “los quales libros e otras escripturas por muchos ser e de cosas nuevas e diuersas, son comparadas con los muchos e nobles e preciosos paños e vestiduras, ca por ser de *diuersos colores* e trajos nuevos e non vistos, agradan e aplazen mucho las voluntades de los señores”³³¹” Implicitamente, alude o poeta aos ornamentos retóricos, comparando-os à vestimenta e, mais adiante, a todos os “fechos” e “plazeres” desfrutados pelos monarcas e nobres cortesãos, para, na seção dedicada especificamente à poesia, declarar:

El arte de la poetrya e gaya çiençia es vna escriptura e conpussyçion muy sutil e byen graciosa, e es dulce e muy agradable a todos los oponentes e rrespondientes d’ella e conponedores e oyentes; la qual çiençia e avisaçion e dotrina que d’ella depende e es avida e rreçebida e a[ll]cançada por graçia infusa del señor Dios que la da e la enbya e influye en aquel o aquellos que byen e sabya e sotyl e derechamente la saben fazer e ordenar e conponer e limar e escandir e medir por sus pies e pausas, e por sus consonantes e sylabas e acentos, e por *artes sotiles e de muy diuersas e syngulares nobranças*.³³²

Neste trecho, o poeta refere-se às “artes sotiles”, *i.e.*, à Retórica como parte da composição poética. Para Baena, ainda, esta arte deve ser de “tan sutil engeño” e de “muy altas e sotiles inuenciones” que permitam ao poeta “que sea amator, e que siempre se preçie e *se finja de ser enamorado*”³³³, numa clara alusão aos artifícios retóricos. Percebe-se ainda que admite ser fictício o sentimento de amor na poesia dos novos tempos, nada mais do que pretexto para o poeta desenvolver sua retórica. Essa atitude será constante nas poéticas

³³⁰ Cf. PAIVA, Dulce de Faria. *História da Língua Portuguesa, II, Século XV e meados do século XVI*. São Paulo: Ática, 1988, p. 15. Informa ainda a autora que a Retórica era conhecida pelos religiosos e leigos; aqueles, para fins de pregação; estes, para a preleção política sob pretexto religioso (como em Fernão Lopes e Zurara), ou como recurso para aperfeiçoamento do estilo de prosadores e poetas. (*Ibidem*, p. 16).

³³¹ In: LÓPEZ ESTRADA, *op.cit.*, p. 35. Grifos meus.

³³² *Ibidem*, p. 37. Grifos meus.

³³³ *Ibidem*, p. 37-38. Grifos meus. O editor de “*El dezir a las syete virtudes*” y otros poemas, de Micer Francisco Imperial, comenta que o termo “sotil” (e “sotiles/sotilmente”) era “guardado por Baena para todo lo que estimaba excelente en cualquier aspecto del arte de la ‘gaya çiençia’”. Teria também o sentido de discurso obscuro, difícil. (IMPERIAL, *op.cit.*, p. LXI).

quatrocentistas e quinhentistas, como no vilancete seguido de trovas 577, uma *ajuda*, em que o tema é exatamente o do fingimento de amores³³⁴, como se pode constatar no “fim” de Francisco da Silveira:

Nisto nom haja debate,
ante todos seja crido
que quem quiser d'arremate
grande bem sem ser fengido,
5 este tal será perdido.
E por isso quem quiser
d'amores querer alguém,
fengido lhe queira bem.

O mesmo procedimento relativo à Retórica usa o Marquês de Santillana em sua carta-proêmio. De acordo com Francisco López Estrada, “coinciden en el *Proemio* la exposición de los conocimientos teóricos del Marqués sobre la literatura, la experiencia de sus lecturas y una defensa de la poesía, realizada de acuerdo con las normas de la retórica”³³⁵. Para o Marquês de Santillana, poesia é “un *fingimiento de cosas útiles, cubiertas o ueladas con muy hermosa cobertura*, conpuestas, distinguidas e scandidas por çierto cuento, peso e medida”³³⁶. É dessa forma que, para exaltar a poesia (que é “eloquencia dulce e hermosa fabla”³³⁷) em sua preeminência sobre a prosa, o Marquês refere-se àquela pela alusão aos vários eminentes poetas da Antiguidade, desde os da Bíblia, até os contemporâneos dele, passando pelos provençais, franceses, italianos e catalães, valencianos, aragoneses e galegos, velhos e novos. A poesia, enfim, é imitação dos grandes autores. Santillana refere-se, ainda, aos três graus da gaia ciência – sublime, medíocre, ínfimo:

Sublime se podría decir por aquéllos que las sus obras escribieron en lengua griega o latina, digo metrificando. Mediocre usaron aquéllos que en vulgar escribieron, asy como Guydo Janunçello, bolonés, e Arnaldo Daniel, proençal.

³³⁴ Nas trovas no. 361, a didascália diz: “Fingimento d’amores feito / per Diogo Brandam”; nessas trovas percebe-se que a denominação “fingimento de amores” está estritamente ligada às visões por que passa o amante.

³³⁵ LÓPEZ ESTRADA, *op.cit.*, p. 42.

³³⁶ *Ibidem*, p. 52. Grifos meus.

³³⁷ *Ibidem*, p. 53.

(...) Ínfimos son aquéllos que sin ningún orden, regla nin cuento façen éstos romances e cantares, de que las gentes de baxa e servil condiçion se alegran³³⁸.

Ele certamente conceituou esses três graus baseado na *Retórica a Herênio*, que assim se expressa:

há três gêneros, que denominamos figuras, aos quais todo discurso não vicioso se reduz: um chamado grave, outro médio e o terceiro tênue. O grave é composto de palavras graves em construção leve e ornada. O médio constitui-se de uma categoria de palavras mais humilde, todavia não absolutamente baixa e comum. O atenuado desce ao costume mais usual da simples conversa³³⁹.

No *CGGR*, tais graus revelam-se tanto nas composições cultas como nas sátiras, apesar de, como pregava a *consuetudo* antiga, pertencerem estas ao gênero “tênue”. Daí que, ao emularem as *auctoritates*, os poetas palacianos releem-nas e inovam.

Em sua *Arte de Poesía*, Juan del Encina, como convém a todas as *artes poeticae*, inicia seu próêmio com louvores a Cícero, Catão, Túlio e Ciro, numa clara homenagem às *auctoritates*³⁴⁰. O prólogo de Encina é o que mais se refere às artes retóricas, preocupando-se em diferenciar a poesia do “trobar”, a distinção entre poeta e trovador, o que é necessário para aprender a trovar, a medida e exame dos pés, as maneiras de trovar, as sílabas consoantes e assonantes, a diversidade dos versos e “coplas”, as licenças e “colores poéticos” e como se deve escrever e ler as “coplas”³⁴¹. Quanto aos *colores*, ensina que há cinco “galas en el trobar”: *encadenado*, correspondente ao *leixa-pren*; *retrocado*, que seria o *quiasmo*³⁴²; *redoblado*, i.e. o *poliptoto*; *multiplicado*, que corresponde ao *homeoteleuto*, e o *reyterado*, comparado à *anáfora*. E recomenda o poeta: “mas no las devemos usar muy a menudo, que el guisado con mucha miel no es bueno sin algún sabor de vinagre”³⁴³ – receita não muito observada pelos poetas quatrocentistas e quinhentistas.

Apesar de não se tratar de uma “arte poética”, nos moldes dos casos anteriores, a *Gramática de la lengua castellana* de Antonio de Nebrija dedica os capítulos quinto a

³³⁸ SANTILLANA, Marquês de. (Íñigo López de Mendonza). Comiença el prohêmio e carta quel Marquês de Santillana envio al Condestable de Portugal con las obras suyas. In: _____. *Obras*. Ed. Augusto Cortina. Madri: Espasa-Calpe, 1956. p. 33).

³³⁹ *Retórica...* op.cit., 2005, Livro IV, [11]).

³⁴⁰ ENCINA, op.cit., p. 77.

³⁴¹ *Ibidem*, p. 82-93.

³⁴² Francisco López Estrada, valendo-se de Pierre Le Gentil, diz que “retrocado” “se relaciona con los *rims retrogradatz per dictios* de las *Leys* provenzales, que son versos que pueden leerse en ambos sentidos”. (*Op.cit.*, p. 132).

³⁴³ ENCINA, op.cit., p. 91-92.

décimo do Livro Segundo, e os capítulos sexto e sétimo do Livro Quarto, às questões de Retórica poética. No caso do Livro Segundo, o enfoque dá-se na composição dos versos; no Livro Quarto, nas figuras, elencando 63 delas. Como todas as *artes* medievais, a de Nebrija vem antecedida por um prólogo dedicando sua *Gramática* à rainha D. Isabel, a Católica, com louvações bíblicas, mais especificamente à língua hebraica, e históricas, especialmente à grega e romana, além de algumas ao árabe.

Essas referências a três artes poéticas castelhanas e à arte da gramática de Nebrija são provas incontestes de que o conhecimento da antiga oratória era patente e que dela se valeram os poetas palacianos portugueses, através do intercâmbio cultural e social com seus contemporâneos ibéricos – e mesmo com as viagens constantes de intelectuais portugueses à Itália e França, cujo caminho inverso era também conhecido.

No Livro IV da *Retórica a Herênio*, o autor divide as figuras em dois grupos: as de dicção³⁴⁴, sendo os tropos uma subclasse, e as figuras de pensamento. Em sua *Institutio oratoria*, no Livro IX, Quintiliano concilia as teorias de Aristóteles e do pseudo-Cícero, distinguindo “figuras” de “tropos”. Para Quintiliano, as *figuras* estariam ligadas à forma, especificamente à linguagem em que, diferentemente dos *tropos*, não há alteração de ordem ou de sentido das palavras³⁴⁵. Nos tropos, partindo do conceito de metáfora definido por Aristóteles no Capítulo XXI de sua *Poética*, as palavras adquirem sentido distinto de sua expressão original, denotativa³⁴⁶. Ambos, no entanto, partilham do mesmo objetivo que é dar ornamento à elocução discursiva. Tendo em vista esta classificação, parece-me necessário estudar de quais artifícios retóricos se valeram os poetas palacianos portugueses, seguindo esses mesmos conceitos, uma vez que tanto Cícero como Quintiliano foram

³⁴⁴ No seu *A commentary on Aristotle's Poetics*, O. B. Hardison diz que Aristóteles “treats diction as an active concept and relates it closely to the poet's command of the meters. It is not ‘metrical composition’ but ‘the act... of making metrical compositions’ (l.13). This narrow definition is later expanded (Chapters XX-XXII) to include not only metrical composition but also word usage and imagery”. (ARISTÓTELES. *Poetics*. A translation and commentary for students of Literature. Trad. Leon Golden. Comentários por O. B. Hardison, Jr. Tallahassee: Florida State University Press, [1981], p. 121). O conceito de dicção expande-se, então, de arte de compor os metros para um processo de se produzir um texto literário (*Ibidem*, p. 121).

³⁴⁵ Para as figuras, Edmond Faral usa o termo “ornement facile”, *i.e.*, o *ornatus facilis* das poéticas medievais, e consiste “d’une part, dans l’emploi des ‘couleurs de rhétorique’ (figures de mots et de pensée) ; d’autre part, dans un certain usage de la ‘determination’”, que Vinsauf e Garlande consideravam um “nouveau procédé” (*Op.cit.*, p. 91;97).

³⁴⁶ Edmond Faral escreve que o *ornatus difficilis* se caracteriza pelo uso dos tropos, cujo princípio é empregar palavras num sentido diferente de sua própria significação (do denotativo para o conotativo). Matthieu de Vendôme enumera a metáfora, a antítese, a metonímia, a sinédoque, a perífrase, a alegoria e suas variações e o enigma, como tropos. (*Op.cit.*, p. 89).

respeitados na Idade Média. Portanto, numa primeira parte, dedicar-me-ei à observação dos recursos ligados à linguagem, estudando como os poetas desenvolveram a dicção; numa segunda parte, como procederam em relação aos tropos. No entanto, registre-se que a separação entre ambos os conceitos e usos é muito tênue³⁴⁷.

OS COLORES DA DICÇÃO: TRADIÇÃO E OUSADIAS DOS POETAS PALACIANOS

Dulce de Faria Paiva informa, em seu *História da Língua Portuguesa, II, Século XV e meados do século XVI*, que por volta do século XIV, “em razão de diversos acontecimentos históricos, o galego-português cedeu lugar à língua portuguesa”³⁴⁸. Com a independência de Portugal, a instituição da nova nacionalidade supõe circunstâncias sociais, econômicas e culturais que o galego-português não mais sustentará. Com “o eixo político da nação a deslocar-se do Norte para o Sul do país”, formou-se uma “língua de trânsito entre as camadas sociais, denominada *comum* (coiné) por Serafim da Silva Neto”³⁴⁹. Centralizada ora em Lisboa ora em Coimbra e outras cidades do Sul, a corte serviu-se desse português comum para o desenvolvimento da prosa, inclusive a literária. As fontes mais importantes foram as traduções do latim, empreendidas nos mosteiros de Alcobaça e de Santa Cruz, contribuindo para o enriquecimento da nova língua e cultura. Isso estendeu-se à expressão poética, como se pode constatar nas composições da Compilação resendiana, mas muito das contribuições viera justamente das conquistas ultramarinas. Servem-se os poetas não só dos arcaísmos, mas também dos neologismos, principalmente os ocasionais, como *mitrar* (tornar-se bispo ou abade), ou eruditos, como *pryminencia* (proeminência)³⁵⁰. Usam ainda os poetas portugueses dos castelhanismos e de palavras de outras fontes, tais como do francês, do hebreu, do italiano, do rico vocabulário que forneceu a cultura muçulmana e, ainda, das imitações das falas dos escravos negros.

³⁴⁷ Quanto a isso, Heinrich Lausberg faz menções frequentes à retórica literária (Cf. *Elementos... op.cit.*). Também se refere o autor à dificuldade de sistematizar as *figurae sententiae* (*Ibidem*, p. 214). Quintiliano, por sua vez, comenta que “the resemblance between the two is so close that it is not easy to distinguish between them”. (*Op.cit.*, IX, I, 3). Jean Cohen, em nota, diz que “a terminologia da retórica não era fixa. Alguns opõem tropos a figuras, outros tomam um dos termos como a espécie do outro”; o estudioso opta por este último critério, considerando figura um termo genérico e o tropo, a espécie lexical. (*op.cit.*, p. 40).

³⁴⁸ PAIVA, *op.cit.*, 1988, p. 8.

³⁴⁹ *Ibidem*, p. 8.

³⁵⁰ *Ibidem*, p. 31.

Note-se, no entanto, que a grande influência ainda eram os textos latinos, que, a partir dos mosteiros, formaram a base da língua portuguesa – basta a leitura do *CGGR* para que se constate tal fato; sem aqueles textos seria impensável a formação da língua³⁵¹. A esta, que começava por se normatizar, acrescenta-se a colaboração dos artifícios retóricos na elocução literária.

Aristóteles, em sua *Retórica*, Livro III, dedica-se aos aspectos formais do discurso, mais especificamente às formas de expressão dos argumentos e ao lugar – a ordem das partes – que deve ser atribuído a eles. Estuda a adequação do discurso ao cenário, a clareza como virtude, a frialdade da expressão, os símiles, o bom estilo e bom uso da língua, a majestade do estilo, a expressão apropriada a cada tema, como o ritmo, os aspectos fônicos e sintáticos, os ditos engenhosos, o modo de comover o público, os jogos de palavras, os chistes e hipérboles, a diferença entre escrita e fala, tudo isso antes de ocupar-se da ordem das partes do discurso, o que faz nos capítulos 13 a 19³⁵². Relativamente a isso, à elocução retórica, Quintiliano em sua *Institutio oratoria*, Livro VIII, começa por definir “retórica”: ciência do bem falar, a qual, além de útil, é mais do que uma arte, é uma virtude. Consiste a retórica, ainda, em tudo aquilo de que o orador se serve para discursar em qualquer das três espécies da oratória – a demonstrativa, a deliberativa e a jurídica. Um discurso se compõe de matéria e de palavras; quanto àquela, deve-se estudar a *inventio*; quanto a estas, o estilo; e quanto às duas, deve-se estudar o arranjo, sua disposição no discurso, pois é trabalho da memória apreender e discorrer a fim de tornar o resultado atraente. Comenta ainda que, quanto à graça deste, apesar de residir nos fatos e nas palavras, sua especial esfera é a do

³⁵¹ Em meados do século XV, D. Duarte incentivava os jovens da nobreza a estudarem o latim para adquirirem o conhecimento necessário a uma vida virtuosa. No *Leal Conselheiro*, o príncipe cita autores clássicos, gregos e latinos, além dos Padres da Igreja, mostrando erudição. Nos seus conselhos adverte que, ao se traduzir um texto latino, a tradução não deveria empregar “palavras latinadas”, mas a linguagem, ou seja, a língua portuguesa de uso corrente. No entanto, à falta de termos correspondentes em português, valia-se o príncipe, das palavras importadas do latim, o que comprova o fato de ser impensável a formação da língua portuguesa sem sua origem primeira, o latim. (Cf. FARIA, *op.cit.*, p. 12-13). Jole Ruggieri diz que no catálogo da biblioteca de D. Duarte se encontravam “opere classiche di Valerio Massimo, Seneca, Cicerone, Cesare, Vegezio, la *Dialettica* di Aristotele, e a quelle dei Santi Padri”, além de obras de moralistas, entre as quais a autora elenca vários títulos (*Op.cit.*, p. 35). O conhecimento e uso de textos antigos latinos também revela-se, por exemplo, no *Livro da virtuosa benfeitoria* do Infante D. Pedro e Frei João Verba. Paulo Roberto Sodrê, ao analisar o texto, comenta ser uma “compilação do tratado de Sêneca, ‘De beneficiis’, (...) iniciada em 1418 e terminada em 1429, por solicitação de D. Duarte, ainda infante. A concepção desse tratado vem ao encontro do ideal de formação cultural desejado pelo Infante e documentado na ‘Carta de Burges’”. (Cf. A “virtuosa compilação” do Infante D. Pedro e Frei João Verba. In: MONGELLI, *op.cit.*, 2001, p. 313).

³⁵² Raul Miguel Rosado Fernandes, em uma das notas ao *Tratado da imitação*, de Dionísio de Halicarnasso, diz que este, “acrescentando ‘e tem como finalidade o bem falar’, confere à retórica um objectivo artístico-literário, apenas implícito em Aristóteles”. (In: DIONÍSIO DE HALICARNASSO, *op.cit.*, p. 46).

estilo³⁵³. E estilo, para os romanos, é sinônimo de *elocutio* – cujo verbo “eloqui means the production and communication to the audience of all that the speaker has conceived in his mind, and without this power all the preliminary accomplishments of oratory are as useless as a sword that is kept permanently concealed within its sheath”³⁵⁴. Para Quintiliano, a matéria é o centro, portanto, a parte mais importante da oratória, sem, contudo, esquecer-se das palavras, as quais devem dar ao discurso elegância, um dom que, na sua acepção, é a mais bela de todas as glórias que a oratória pode favorecer; no entanto, esse dom, expresso pelas palavras, deve ser natural e não empolado. Para ele, ainda, a elegância estaria nos ornamentos que, sem abuso, enriquecem a eloquência, pois

by the employment of skilful ornament the orator commends himself at the same time, and whereas his other accomplishments appeal to the considered judgment of the learned, this gift appeals to the enthusiastic approval of the world at large, and the speaker who possesses it fights not merely with effective, but with flashing weapons³⁵⁵.

O retor latino define como ornamentos as *figuras* – de pensamento e de palavras – e os *tropos*. As primeiras referem-se às formas atribuídas à linguagem incomum, não óbvias; contudo, ao contrário dos tropos, elas não sofrem alterações – pelo menos não necessariamente. O termo “figura” contém, para Quintiliano, dois sentidos: o primeiro é aplicado a qualquer forma em que o pensamento é expresso; o segundo, também denominado *schema*, é uma alteração racional no significado ou na linguagem, de uma forma comum e simples para uma forma retórica e poética de se expressar. Os tropos, por sua vez, sofrem alterações nas expressões de sua significação literal, transferindo-se para outra esfera de sentido, conforme comentários e exemplos na sequência.

Antes de referir-me às figuras propriamente ditas, creio ser necessário fazer mais algumas referências ao sistema métrico em relação ao ritmo³⁵⁶. Como se sabe, pelos prólogos que Baena e Encina produziram, no qual escreveram suas *artes poeticae*, os

³⁵³ QUINTILIANO, *op.cit.*, VIII, I, 6-7.

³⁵⁴ *Ibidem*, VIII, I, 15.

³⁵⁵ *Ibidem*, VIII, III, 1-2.

³⁵⁶ A questão do ritmo mostra-se dificultosa em se tratando de poemas distanciados no tempo, como é o caso do *CGGR*. Jean Cohen comenta: “A poesia, é certo, é feita para a declamação. Mas nem todos os declamadores dizem da mesma maneira, e as diferenças são muitas vezes consideráveis. Os próprios foneticistas não estão de acordo sobre a maneira de dizer um verso. Donde vem este desacordo? A resposta é evidente. Os poetas nunca se preocuparam com anotar sobre a ‘partitura’, a menor indicação a este respeito. No que toca ao ritmo, em particular, não teria sido difícil indicar com um sinal o lugar dos acentos. Os poetas nunca o fizeram”. (*Op.cit.*, p. 64-65).

recursos próprios da poesia eram de suma importância. Baena escreve que a arte da poesia e da gaia ciência é feita por “aquele que byen e sabya e sotyl e derechalemente la saben *fazer e ordenar e conponer e limar e escandir e medir por sus pies e pausas, e por sus consonantes e syllabas e açentos*, e por artes sotyles e de muy diuersas e syngulares nonbranças”³⁵⁷. Para Encina, “el poeta contempla en los géneros de los versos, y de cuántos pies consta cada verso, y el pie, de quantas sílabas; y aún no se contenta con esto, sin examinar la cantidad dellas. Contempla esse mesmo qué cosa sea consonante y assonante; y cuándo passa vna sílaba por dos, y dos sílabas por vna”³⁵⁸, deixando para tratar tudo isso em pormenores nos capítulos V a IX (final). Antonio de Nebrija, em sua *Gramática*, trata desses artifícios nos capítulos V a IX do Livro II, e no capítulos VI do Livro IV.

Quanto ao verso, para se adequar ao ritmo, valem-se os poetas de reduções e repulsões de sílabas, classificadas em elisão, crase, hiato poético, sinérese, eclipse e diérese. Nebrija denomina esses artifícios **metaplasmos** que “es mudanza de la acostumbrada manera de hablar en alguna palabra, que por alguna razón se puede sufrir. Y llámase en griego metaplasmo, que en nuestra lengua quiere decir transformación, porque se trasmuda alguna palabra de lo propio a lo figurado, y tiene catorce especies”³⁵⁹. O gramático reitera o fato de esses recursos serem “figuras”, pois transmudam-se do literal para o figurado – percebendo-se a dissonância do que prega Quintiliano sobre a diferença entre tropo e figura. Inclui, ainda, a “écstasis” (quando uma sílaba breve se faz longa), a “sístole”, que é o oposto da anterior, a “enclisis”, que seria a eliminação da última letra de uma palavra coincidente com a primeira a seguir, como no exemplo “sutil ladrón”, a “antítesis”, que, ao contrário do nome que se dá a uma figura de linguagem, para ele é “cuando una letra se pone por otra, como diciendo ‘yo gelo dije’, por decir ‘yo se lo dije’, que quiere decir postura de una letra por otra”, e também a “metátesis”, que “es cuando se trasportan las letras, como los que hablan en girigonza, diciendo por ‘Pedro vino’, ‘drepo vino’, y llámase metátesis, que quiere decir trasportación”³⁶⁰. No Livro I, Capítulo 5, Quintiliano comenta que essas ocorrências escritas no discurso oratório são difíceis de ser citadas; contudo, na poesia, são diversos os exemplos, como “when the diphthong is

³⁵⁷ BAENA, Juan Alfonso de. *Prologus baenensis*. In: *Las poéticas castellanas de la edad media*. Ed. Francisco López Estrada. Madrid: Taurus, 1984, p. 37.

³⁵⁸ ENCINA, *op.cit.*, p. 84.

³⁵⁹ NEBRIJA, *op.cit.*, L. IV, Cap. 6.

³⁶⁰ *Idem, ibidem*.

divided into two syllables (...) or when the opposite fault occurs, called synaeresis or synaloephe by the Greeks and complexio by ourselves (...). Menciona, ainda, “anomalies peculiar to poetry the lengthening of a short syllable (...) or the shortening of a long (...)”. E completa, dizendo que “in poetry we cannot label these as actual faults”³⁶¹. Fernando Lázaro Carreter escreve que uma consequência das dimensões silábicas do vocábulo é o controle sobre elas; diz que o problema do ajuste de uma palavra para se encaixar em determinado lugar do verso,

se ha planteado (...) en todas épocas y a todos los poetas, y cuentan, como más constantes, la sinéresis y la diéresis. Otras – la apócope, la sincopa, la paragoge, etc. – han tendido a desaparecer progresivamente, junto con el recurso de emplear sucedáneos poéticos de recambio (*do, cual*, etc.). Los poetas del XV procedieron aquí a sus anchas. No abusan de la sinéresis (...), pero sí de la diéresis, que no sorprende apenas frente a otros recursos. El más moderado consiste en aprovechar la forma vacilante de ciertos vocablos y en elegir la que da la medida...³⁶²

No *CGGR*, encontram-se muitos desses recursos, e parece-me necessário registrar alguns para se ter uma noção de como os palacianos articulavam a engenhosidade poética; no entanto, nem todos foram identificados nos poemas de formas mistas, como a “metátesis”³⁶³.

Na contagem das sílabas poéticas, as adaptações se dão por redução na concorrência das palavras, através da elisão ou **sinalefa**, ou seja, a última sílaba da palavra une-se com a primeira da palavra seguinte, desde que ambas sejam vogais diferentes. Note-se que, em alguns casos, o próprio poeta efetua a elisão unindo as palavras com a aspa simples ou emendando as duas palavras:

Sendo sa mercê contente / *qu'a* ouvir-nos *se encline* / serei mais que recontente
/ que nossa questão presente / ela *veja e* determine. Nesse exemplo, há sinalefa e crase;

Ante tanta fremosura, / ante saber tam sobido, / ante quem siso *s'apura*, / hei
por mui grande baixura / de bater no ja sabido;

Cuidado paixam ordena, / cuidado nunca descansa, / cuidado redobra pena, /
cuidado nunca *s'amansa*, / cuidado sempre tem lena.

³⁶¹ QUINTILIANO, *op.cit.*, I, V, 17-18.

³⁶² LÁZARO CARRETER, *op.cit.*, p. 93.

³⁶³ Os exemplos das ocorrências foram tirados do poema “O cuidar e sospirar” (*CGGR*, I, 1).

Ainda por redução na concorrência das palavras, valem-se os poetas da **sinérese** – redução dentro da palavra, no caso dos hiatos que se aglutinam em ditongos:

Eu par'esta altrecação / tomo por ajudadores / *Joam* Gomez e Dom *Joam*, /
qu'ajudem minha tenção / como meus precuradores... A sinérese pode se dar em
qualquer um dos “Joam”;

E meus cuidados estranhos / alegar por si *enviam*, / por todos ficardes manhos, /
que sospiros dam tamanhos / na rua onde nam fiam. Nesse exemplo, uma elisão
entre “si” e “enviam” não deveria soar bem, daí a sétima sílaba poética cair em
“en-VI-am”.

Por repulsão na concorrência de palavras, há o **hiato poético**, que é o oposto da
elisão: as vogais finais e iniciais de duas palavras não se aglutinam:

Nam *que eu* suspiro indo / por quem cuidados me dá / e me vai assi ferindo, /
que de todo destroindo / me vai seu cuidado já;

Porque é de tal maneira / que por quem eu assi ando / deve *d'andar*
preguntando: / - Morreo ja Nuno Pereira? No primeiro exemplo, hiato poético;
no segundo, sinalefa;

A pena *que é* mais fera / na vida de bem amar / cuidado que persevera, / quanto
mais se o cuidar / é no que se desespera.

Na **diérese**, os ditongos transformam-se em hiatos, ocorrência muito incomum no
CGGR, o que contraria o estudo de Lázaro Carreter citado acima³⁶⁴:

Mas des que se lhe casou / por quem vevia penado, / suspirou pelo passado, /
despoes que suspirou / nam sentio mais o cuidado.

Exemplos de **crase** – quando duas vogais iguais se fundem, formando um só som:

E tenhamos nós maneira / d'irmos petição formando / de tal forma *qu'em* lha
dando, / ela por nós lho requeira;

Em cousa de si tam crara / escusado era debate, / *e eu logo* o escusara, / s'a
senhora o julgara, / que me mata, que nos mate. Para conformação métrica, a
crase pode dar-se em “e eu” ou em “logo o”;

Mas pois vós, senhor, metês / remo d'ajuda que vogue, / vos, irmão, acorrer-*m-*
ês, / entam lá consultares / onde sangue se nam rogue.

Na **ectlipse**, há uma supressão de som nasal em vogal final de uma palavra,
facilitando a sinérese ou a crase. São exemplos:

- Vós senhor Nuno Pereira, / por quem is *assi* cuidando?

³⁶⁴ É possível que os poetas castelhanos abusem da diérese, não da sinérese, por uma questão linguística ou mesmo de adaptação à métrica castelhana. No *CGGR*, observa-se, pelo menos nos poemas de formas mistas, a prevalência da sinérese por questões que demandariam um estudo mais amplo.

Mas ã cuidado *mui* vivo, / nacido no coraçam / do triste amator passivo, / é ãu
cabo de paixam / qual mais nam sofre cativo;

E ela, se d'enfadada / estando *cos* servidores, / sospira pola pousada, / levantai
qu'ee namorada / ou que vem isto d'amores. No destaque, parece-me haver
eclipse e ênclisis.

A **ênclisis**, que seria a eliminação da última letra de uma palavra coincidente com a
primeira seguinte, assim se mostra no *Cancioneiro*:

- Por quem vós *is sospirando*, / senhor Jorge da Silveira;

... que no al nos desempare / de todo vossa mercê, / sospirar, cuidar de care /
quem se neles vir ou vê / cuja morte *maes se crê*;

Porque sospirar nam vem / senam ja de nam ter vida, / o cuidar *cos'ee sabida* /
qu'outros *cem mil* furos tem.

Um exemplo de **sístole**, ou seja, quando uma sílaba longa se faz breve, vê-se nos
seguintes versos, em que o recurso foi usado pelo poeta para fazer coincidirem ritmo e
rima:

- Mil annos e nove dias, / ha que sam morto, finado, / comigo pousa Mancias, /
Mena, Padram das *ancias*, / e Tarquino desterrado.

Exemplo de **écstasis**, ou seja, quando uma sílaba breve se faz longa: o recurso foi
usado pelo poeta também para coincidência de ritmo e rima. Diferentemente dos exemplos
anteriores, tirados ao “Cuidar e sospirar”, o que se segue é do poema misto 582:

Vêm-lhe penas tam agudas / que sobe quam alto quer, / mas guarda de *Lucifer*.

Registre-se que, em alguns casos, o poeta não consegue formar, na métrica especial
do “Cuidar e sospirar”, as sete sílabas poéticas. No exemplo a seguir, os primeiro, terceiro e
quarto versos formam um octossílabo:

Narciso, Mancias morrerão / de soo cuidados vencidos! / *Oh, quantos*
ensandecerão / *mui sesudos, que perderão* / com cuidados seus sentidos!

O **enjambement** é recurso frequente entre os poetas palacianos e deve ser
destacado³⁶⁵. Observem-se alguns exemplos:

³⁶⁵ Os “pés quebrados” são uma forma de desalinhamento, pois, como o próprio nome diz, há uma quebra na
sequência frásica; no entanto, o “pé quebrado” é um recurso intencional – seu uso revela aquilo que o poeta
quer enfatizar.

A ti que poder en mi / *tienes por tu gran beldad*, / que temo desde te vi / no pierda la libertad. (CGGR, 139, I);

Mas sabes que outro bem / nunca vejo dahi jaa, / senam em servir a quem / *tam triste vida me daa...* (CGGR, 179, I);

Mas ay que ninguna buena / *vida por ti m'assegura*, / es mi mal mayor que suena, / es por ti clara mi pena... (CGGR, 192, II);

Que bem sabida a verdade / *de vosso dano presente*, / quem vos tem tam descontente / usa de mais piedade / que quem prende tanta jente. (CGGR, 564, III);

Por isso, senhora, tende / *muito grande coração* / ou mudai a condição... (CGGR, 564, III).

Entre as formas **poético-arcaicas**, observem-se as supressões de sílaba ou letra no início da palavra (aférese), no meio (síncope) e no fim (apócope)³⁶⁶, classificadas por Nebrija como “metaplasmos”³⁶⁷. Alguns exemplos:

Aférese:

Certo é que será seu / servidor desta senhora / quem nam for da que sam eu, / e esta *tirando-a* fora / todas leva à d'Abreu. (CGGR, 573, III);

Quem bem tiver na memoria / toda sua gentileza, / é cousa muito notória / haver por grande vitoria / sofrer por ela tristeza. / Polo qual m'afirmo eu / que qualquer que se *namora* / é sandeu, / se nam serve a senhora / Dona Felipa d'Abreu. (CGGR, 573, III);

Mas por quem me vejo ser / perdido, sem ter maneira / de me poder *repender*, / me faz ousar de vos ver. (CGGR, 584, III).

Síncope:

Senhora graciosa, discreta, eicelente, sentida, humana, / d'amores *immiga* (CGGR, 45, I);

Que meus olhos *dêm* cuidado, / tenho-lh'o medo perdido, / porqu'o mais fort'ee passado / e sofrido. (CGGR, 572, III);

Mas ter a morte perdida / nam me tira de perigo, pois quem é de si *imigo* / mais se recea da vida. (CGGR, 816, IV).

Apócope:

Socorrei, senhor, por vida / de vosso *propio* louvor / e verês mais encendida / vossa fama convertida / em maior. (CGGR, 535, III);

³⁶⁶ Nesses exemplos, uma vez que as referências serão à língua em fase de normatização, citarei apenas os poemas em português, deixando de lado os numerosos exemplos em castelhano.

³⁶⁷ NEBRIJA, *op.cit.*, L. IV, Cap. 6.

Nam vos ter eu conhecida, / pera vos ver nem servir, / *mui* mais fora de sentir / que por vós perder a vida. (CGGR, 568, III);

Quem menos vos tem servido, / tem mais que vos alegar, / pois *val* mais o mais perdido, / melhor me vem o partido / do perder que do ganhar. (CGGR, 579, III);

Par Deos, é *gram* maravilha / que tem de fazer ninguém / co que tem ou que nam tem Dom Goterre na barguilha! (CGGR, 587, III);

O qual *des* que passou Maio / ategora, qu'ee Setembro... (CGGR, 613, III).

Ao contrário das supressões, observe-se a inclusão de letras ou sílabas na palavra pela anteposição (prótese), interposição (epêntese) e posposição (paragoge), cujos recursos também são classificados como figuras por Nebrija e aparecem no mesmo capítulo em que relaciona os “metaplasmos” (Livro IV, Capítulo 6):

Prótese:

Pois tal homem foi matar, / pola querer, / esta dama de Vilhana / devia-lhe *d'alebrar* / qu'ha-de morrer! (CGGR, 216, II);

Que defronte da janela / *avoou* pera o cham / quem vos fez ficar piam. (CGGR, 611, III).

Epêntese:

... perfeita bondade, inteiro *enxemplo*, / sogeita à verdade, verdadeiro tempro... (CGGR, 45, I);

Respondeo-me com maa zelo: / - Senhor, é mongi forrado! - Pois eu *veijo*-lhe pegado / um capelo! (CGGR, 591, III);

Nam passou cousa que diga / *despois* que me decrarei, / senam soo esta cantiga / que lhe fiz e lhe mandei... (CGGR, 814, IV).

Paragoge:

Estaa *mui* aventurado / quem tam alto fantasia, / pois se mete num cuidado / que quanto mais aprefia / se *vei* mais desesperado. (CGGR, 574, III);

Mas compre-nos preguntar / quem é sua namorada, / por lhe mandarmos rogar / que vos *dei* sequer lugar / atee somana acabada. (CGGR, 601, III);

Eu lhe vi capuz frisado, / em que ainda nam falastes, / de prata todo franjado, / item mais fez um tabardo / com botões *d'ambalas* partes. (CGGR, 613, III).

Antonio de Nebrija inclui entre as figuras a **tmese** (“temesis”, como escreve o gramático), que “es cuando en medio de alguna palabra entreponemos otra, como si dijese:

‘E los siete mira triones’, por decir ‘mira los septentriones’; y llámase temesis, que quiere decir cortamiento de palabra”³⁶⁸. No *CGGR*, as recorrências às tmeses são variadas, prevalecendo as pronominais (mesóclises):

S'amor nam sabe o que quer / nem deseja quem quer bem, / *namorar-s'-ia* alguém / da pintura da molher. (*CGGR*, 260, II);

Qu'eu tambem, senhor, estou / de loba, mas nam na friso, / e porem morto de riso, / porque *se deos ençarrou*. (*CGGR*, 440, II). No exemplo, o substantivo é intercalado entre o pronome e o verbo para adequação da rima;

Pois o vosso mal tomamos / por descanso per'anos, / remedio *dai-no-lo* vós, / que o bem nós vo-lo damos. (*CGGR*, 574, III);

D'hoje avante nom me agacho / nem mais *hei assi d'andar*, / mas com mui gentil despacho... (*CGGR*, 586, III). Observe-se que, neste exemplo, o advérbio interpõe-se à locução “hei-de”;

Vi-lh'ũa manha fazer / que nam fizera ã mouro: / do estribo polo ver / tirar o pee e meter / em corro indo com touro. (*CGGR*, 613, III). Neste exemplo, a adaptação da tmese se dá por questão métrica e rítmica, denominado, como visto acima, de *elisão* ou *sinalefa*.

Entre os **solecismos**, alguns se destacam no *CGGR*, principalmente por se tratar, quase sempre, de licença poética, quando o poeta é forçado a adequar seu verso ao ritmo e à rima. Sendo desvio da sintaxe correta ou imperícia gramatical, seria necessário um estudo específico quanto à gramática no período do Quatrocentos e do Quinhentos portugueses, o que é tratado, por exemplo, na obra de Dulce de Faria Paiva. No Livro I, Capítulo 5, da *Institutio oratoria*, Quintiliano diz admitir que o defeito ou desvio pode ocorrer em uma única palavra, mas “the *solecism* arises from the faulty connexion of those symbols by which facts are expressed and purpose indicated”, e, para evitar “all suspicion of quibbling, I will say that a *solecism* may occur in one word, but never in a word in isolation”³⁶⁹. Esses desvios, segundo Quintiliano, ocorrem, em sua maioria, nos verbos, mas aparecem ainda em todos os outros elementos da morfologia sintática; comenta ainda que “the number of

³⁶⁸ *Ibidem*, L. IV, Cap. 7. No *CGGR*, não identifiquei, pelo menos na edição crítica consultada, tmeses de palavras, artifício usado em pelo menos quarenta poemas trovadorescos galego-portugueses, sendo vinte na lírica profana, conforme atesta Leticia Erín García, da Universidade da Coruña (Cf. Achegamento ao fenómeno da tmese na lírica medieval galego-portuguesa. In: *Estudos Linguísticos e Literários*, números 37-38, Salvador, Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia, janeiro de 2008-dezembro 2008, p. 265). Dessas ocorrências, Erín García estudou, em especial, o uso da tmese por D. Dinis, no poema “Assi me trax coitado”.

³⁶⁹ QUINTILIANO, *op.cit.*, I, I-5, 37-38.

the forms of solecism will depend on the number of subdivisions which you assign to the parts of speech”³⁷⁰. Antonio de Nebrija diz que

solecismo es vicio que se comete en la juntura y orden de las partes de la oración contra los preceptos y reglas del Arte de la Gramática, como diciendo: ‘el hombre buena corres’, buena descuerda con hombre en género, y corres con hombre en persona. Y llámase solecismo, de Solos, ciudad de Cilicia, la cual pobló Solón, uno de los siete sabios, que dió las leyes a los de Atenas, con los cuales (...) comenzaron a corromper la lengua griega³⁷¹.

Alguns exemplos do *Cancioneiro* de Resende ilustrarão essa figura e ajudarão a entender não só a poética dos palacianos, mas também sua concepção de correção. Relativamente a esta, Lausberg comenta que

o escritor ou poeta é um purista, que dá lugar inferior à importância das restantes virtudes, especialmente das do *ornatus* e da *maiestas* próprios à poesia, em favor da *puritas* (que, neste caso, não está necessariamente exagerada em si mesma): um tal purista não faz, deste modo, uso da *licentia poetarum*, exactamente no momento em que se devia servir desta *licentia*, para obter outras *virtutes* próprias do género literário³⁷².

Os solecismos, então, assim como outros recursos que pudessem ser considerados imperícia gramatical, devem ser considerados sob o ponto de vista da licença poética. Quanto aos pronomes, exemplos de **silepse de pessoa** encontram-se nos seguintes versos:

Nam vos ter eu *conhecida*, / pera vos ver nem servir, / mui mais fora de sentir / que por vós perder a vida. (CGGR, 568, III). O autor da composição é um poeta, portanto, a concordância deveria estar no masculino;

É de tantas perfeiçoes / que *todos* os que a *vemos* / lhe *devemos* / de dar nossos coraçoes. (CGGR, 573, III);

A *todas* muito *nos* pesa / por assi ser esta cousa, / triste de Pero de Sousa / que tomou tam maa empresa! (CGGR, 613, III).

No exemplo a seguir, o poeta troca o pronome “vós” por “tu” ao dirigir-se às calças do cortesão chufado. É claro que, pelos processos da antonomásia e perífrase, na mente do emissor está o dono das calças:

³⁷⁰ *Idem, ibidem*. O autor de *Retórica a Herênio*, por seu lado, comenta que “a vernaculidade conserva a fala pura, afastada de todo vício. Os vícios da linguagem, que depreciam o vernáculo, podem ser dois: solecismo e barbarismo. O solecismo ocorre quando, em meio a um grupo de palavras, uma delas não concorda com outra que a precedeu”. (*Op.cit.*, 2005, Livro IV, 17).

³⁷¹ NEBRIJA, *op.cit.*, L. IV, Cap. V.

³⁷² LAUSBERG, *op.cit.*, p.120.

Ó calças, tu nam me mentes, / eu entendo estas chamadas, / se te bem virem as damas, / todas bateram nos dentes / de frio, que nam de quentes, / com razam, / pois de dentro mais o sam. (CGGR, 597, III).

Ocorrem também alguns desvios na concordância de **número**, tais como a troca do singular pelo plural:

O primeiro está provado / que em si mais mal contem, / pois sospirar e cuidado / está assi tam abraçado, / que seu mal d'ambos lhe vem. (CGGR, 1, I);

Nam ha siso nem saber, descriçam nem ousadia, / que me possa dar poder / de poder por vós dizer / quanto se dizer devia. (CGGR, 569, III);

N'eestalajem da Guerreira / é certo que foi achado / muitas seestas / e sabeis de que maneira: / cum mui bom capuz chapado, / que lhe deu El-Rei nas festas. (CGGR, 613, III).

Muito usados são os **objetos diretos ou indiretos pleonásticos** com a intenção de ênfase. Tais recursos dão à dicção poética certa *maiestas*, apesar de parecerem solecismos. Vejam-se os exemplos no *CGGR*:

Quem te vir o teu bocado / e te for buscar o centro, / achará grande toucado / e chico recado dentro. (CGGR, 587, III);

Que a vós nam vos pareça, / nam foi pequena ousadia / quererdes trazer de dia / carapuça na cabeça. (CGGR, 595, III);

Dona Joana me disse / que vos podia dizer / que, se vo-la ela visse, / que se veria morrer. (CGGR, 595, III);

O de Sousa e mais do Sem / respondeo com grande sanha: / - Nam me cite a mim ninguém, / que não tenho jaa essa manha. (CGGR, 611, III);

*Eu eest'homem nam lhe vi / fazer cousa de tachar / nem som muito de louvar / algũas que dele ouvi. (CGGR, 613, III). Note-se que, no exemplo, o poeta teria caminhado contra a *puritas*, usando o objeto indireto pelo direto.*

Com relação aos **arcaísmos**, Heinrich Lausberg comenta que

a *vetustas* consiste no emprego de formas linguísticas arcaicas, especialmente para obter a *maiestas* poética. Por conseguinte, também pode ultrapassar a continuidade da tradição literária e ligar-se a modelos que na tradição já não vivem. A diferença entre ela e a *auctoritas* é, de resto, pouco definida e consiste, por exemplo, no facto de a *auctoritas* procurar a distinção social, ao passo que à *vetustas* está inerente a intenção de um estranhamento mais acentuado³⁷³.

³⁷³ *Ibidem.*, p. 120.

Quintiliano explica que a *obscuritas* pode resultar do emprego de palavras obsoletas; para ele, quem as emprega procura ganhar reputação por parecer erudito e querer ser considerado único depositário de certas formas de conhecimento³⁷⁴. Continua o retórico romano: “Words are *proper, newly-coined or metaphorical*. In the case of *proper* words there is a special dignity conferred by antiquity, since old words, which not everyone would think of using, give our style a venerable and majestic air: this is a form of ornament of which Virgil, with his perfect taste, has made unique use”³⁷⁵. Registra ainda que “archaic words not only enjoy the patronage of distinguished authors, but also give style a certain majesty and charm. For they have the authority of age behind them, and for the very reason that they have fallen into desuetude, produce an attractive effect not unlike that of novelty. But such words must be used sparingly...”³⁷⁶. Antes de Quintiliano, Horácio dizia que “o valor e a graça das palavras nem sempre são vivazes. Muitos vocábulos, já desaparecidos, voltarão à vida, e muitos outros, agora em moda, desaparecerão, se o uso assim quiser, pois só a ele pertencem a soberania e o direito e a legislação da língua”³⁷⁷. A recorrência ao arcaísmo não é desconhecida dos poetas do *CGGR*:

Sam por ela tam perdido / e por seu gram merecer, / que, a meu ver, / da chaga que sam ferido / jaa nom posso *guarecer*. (*CGGR*, 573, III);

Mil mortes d'ũa figura / sem lembrança da que tinha, / por m'acabar mais *asinha* / m'ordenou minha ventura. / É mui impidosa cura, / cada ã dig'oo que quiser / e d[e]ixe-m'ũa mulher. (*CGGR*, 582, III);

Porque soo pera vos ver / me compre buscar maneira, / tudo o *al* s'haa-d'esquecer / e que *al* podesse ser / nam entendo quem no queira. (*CGGR*, 584, III);

Todallas cousas provistas, / sem mais grosa, / *polos* quatro Avangelistas... (*CGGR*, 587, III);

Eu lhe vi capuz frisado, / em que ainda nam falastes, / de prata todo franjado, / item mais fez um tabardo / com botões *d'ambalas* partes. (*CGGR*, 613, III).

No que concerne aos **estrangeirismos**, Lausberg escreve que “o escritor ou poeta é um purista, porque se atém severamente à *auctoritas* e, em favor desta, despreza a

³⁷⁴ QUINTILIANO, *op.cit.*, VIII, II, 12-13

³⁷⁵ *Ibidem*, Livro VIII, III, 24. Grifo do autor.

³⁷⁶ *Ibidem*, Livro I, VI, 39.

³⁷⁷ HORÁCIO, *op.cit.*, p. 65.

*consuetudo viva*³⁷⁸. Segundo ele, há dois níveis de palavras importadas – as consideradas mais elevadas, porque advêm de povos cultos (tais como os gregos e latinos), e as importadas de outras culturas, não consideradas elevadas³⁷⁹. Quintiliano separa as palavras nativas e as estrangeiras. Numa clara alusão à grandeza de Roma, diz que estas chegaram até os romanos praticamente de todas as nações da terra. As palavras latinas derivam especialmente da língua grega; também diz que o inverso é verdadeiro³⁸⁰. Jole Ruggieri comenta sobre o uso de palavras estrangeiras no *CGGR* e, em nota, elenca vários termos derivados do latim, como: “ut supra, ab inicio, ser nichel nam pode ser, nam tu inventurus es a salvaçom, difformes, gimifera, insapiente, prefulgente, sussequente, elato coração, asperimo, clausura, por nihil, cum preverso preverteris, ifantes, que tanta de parte, dina virgem e decora, prepotente, perfulgente, desde ab inicio, jentilico, virgo singularis, que muera morte muy cruda, chitara, spiritus, vox clamante, saltem vos, amici mei”³⁸¹. Dos poemas de formas mistas, podem-se citar o galicismo, nos dois primeiros trechos, o castelhanismo (antepenúltimo) e o latinismo, no último exemplo:

De louvar quem a vós praz / aconselhar lealmente, / desto sabeis vós assaz / e
fazei-lo *sajesmente*. (*CGGR*, 256, II);

Cristam novo, *page* velho, / filho d'abade ou doutor, / doce mais que ã cantor /
morto ò paao como coelho. (*CGGR*, 865, IV);

E porem este que vi / das esporas, / polo ver todalas horas / eu daria ã *tomi*.
(*CGGR*, 617, III);

O que lhe fez parecer / que nam jazia nas custas / fazer as suas tam justas / que
nam ha i que dizer? / Mas pois a cousa vai crua, / lançai laa sobr'elas sortes, /
que vem a conceber motes / em *seneitute* sua. (*CGGR*, 624, III).

Entre os estrangeirismos, encontram-se numerosos **barbarismos**, considerando-se por definição o emprego de palavras estrangeiras de povos cuja cultura poderia parecer não tão elevada quanto o grego, o latim e a de povos já em considerável desenvolvimento, seja pela economia e saber, como o castelhano e o francês, seja pelas conquistas ultramarinas, como o próprio português. Quintiliano considera que esse tipo de barbarismo está

³⁷⁸ LAUSBERG, *op.cit.*, p. 120

³⁷⁹ *Ibidem*, p. 122-123.

³⁸⁰ QUINTILIANO, *op.cit.*, I, V, 55-60.

³⁸¹ RUGGIERI, *op.cit.*, p. 222-223.

relacionado às raças e cita alguns empregos de palavras espanholas e africanas³⁸². Para Nebrija, “barbarismo es vicio no tolerable en una parte de la oración, y llámase barbarismo porque los griegos llamaron bárbaros a todos los otros sacando a si mismos, a cuya semejanza los latinos llamaron bárbaras a todas las otras naciones sacando a sí mismos y a los griegos”; diz, mais adiante, que o barbarismo “se comete o en escritura o en pronunciación, añadiendo o quitando o mudando o trasportando alguna letra o sílaba o acento en alguna palabra...”³⁸³. Exemplos de palavras advindas das línguas árabes – “arabismo”, como se denomina nas gramáticas – podem ser bem demonstradas nos seguintes versos:

A sela seraa *mourisca* / a deste *mouro* das pazes, / e eu vejo quem se chisca / da gram trisca / e da grita dos rapazes. (CGGR, 589, III);

Mas vós ireis embuçada / *d'alfareme* de cendal, / de tres moços aguardada, / mui olhada, / pois nom vai nenhũa tal. (CGGR, 589, III);

Joeira velha, quebrada, / levarês por *açafate* / de redor encanelada, / remendada / d'um çambarco tal que mate. (CGGR, 589, III);

Levareis por *almofada* / ã mui grande camareiro, / em que vades assentada, / perfumada, / pera vós de lindo cheiro. (CGGR, 589, III);

Õ cabresto enrodilhado / levai oo redor que mate, / *almoface* nele atado / com noo dado / tal que nunca se desate. (CGGR, 589, III);

Que sejamos norte e sul / dizei por vida daleme / se saistes muito azul / dos punhos do *alfageme*. (CGGR, 594, III);

Vi outro maralecer, / vi gritar ãa judia, / *alfaramiz* vi prender / naquele dia! (CGGR, 601, III);

Eu a Deos e à ventura / vendera-a òs *açacaes*, para forrar *atafais* / ou cobrir enxalmadura. (CGGR, 611, III);

Mazaganis africanos / mui lindos trazem *jaezes*, / mas tirão outros das *fezes* / para matar castelhanos. (CGGR, 612, III);

Tudo isto nom é *taibo*, / antes era mui *marfuz*, / quero-lhe leixar ã saibo / com que traga / na sa boca a vera cruz. (CGGR, 613, III).

³⁸² QUINTILIANO, *op.cit.*, I, V, 8.

³⁸³ NEBRIJA, *op.cit.*, L. IV, Cap. V. A *Retórica a Herênio* afirma que “há barbarismo quando algo de vicioso se manifesta nas palavras”. Diferentemente de Nebrija, não há a referência ao barbarismo relacionado a outros povos ou nações; no entanto, o autor da *Retórica...* diz que esclarecerá os vícios do solecismo e do barbarismo numa arte gramática, outra obra sua. (*Op.cit.*, 2005, Livro IV, 17).

Um exemplo de palavra trazida pelas Conquistas encontra-se nos versos a seguir:

Quando de *zarzaganía* / se fizerão outras tais, / eu vi ùa profecia, / que dizia / que quem vivesse veria / outras mais especia[i]s. (CGGR, 597, III). Conforme Aida Fernanda Dias, o termo designa tecido de seda como o tafetá ou tecido fino de algodão de origem indiana³⁸⁴; Maria Isabel Morán Cabanas diz que, segundo parece, o termo é de origem árabe e teria semelhança ao tafetá e ao cendal³⁸⁵.

Em seu *Dicionário*, volume VI do *Cancioneiro Geral*, Aida Fernanda Dias registra algumas palavras reproduzidas do hebraico, o que revela a influência da cultura judaica nos fins de Quatrocentos e início de Quinhentos³⁸⁶. Nos poemas de formas mistas, identificam-se dois exemplos:

Dizem quem vem e quem vai, / qu'ouvem grande arroido, / chamam judeus *Adonay*, / as judias dizem guai / com cristam tam atrevido! (CGGR, 601, III);

Quem quiser ser despachado / deste tam novo cristão / fale-lh'antes num *pizmão* / que em Deos crucificado. (CGGR, 620, III).

Além desses barbarismos, há numerosos casos de representação da fala de negros escravizados, cujo exemplo mais concreto está no poema 797, intitulado “D'Anrique da Mota a ù / creligo sobre ùa pipa de / vinho que se lhe foi / polo cham e lemen- / tava-o desta / maneira.”. Como diz a didascália, o clérigo perdera o vinho guardado em uma pipa e culpa a escrava pela “desgraça”. Vale mostrar os diálogos em que a escrava usa pronomes oblíquos como sujeito, verbos no infinitivo, troca de feminino por masculino (pipa/pipo), marca de oralidade em “fora” (fórum) e supressão de letras e sílabas:

Fala com a sua negra.

- Oo perra de Manicongo,
tu entornaste este vinho!
Ùa posta de toucinho
t'hei-de gastar nesse lombo!
5 - A *mim nunca, nunca mim*
entornar,
mim andar augua jardim,
a mim nunca sar roim,
porque bradar?

³⁸⁴ DIAS, *op.cit.*, 2003, p. 736.

³⁸⁵ MORÁN CABANAS, *op.cit.*, 2001b, p. 101.

³⁸⁶ DIAS, *op.cit.*, 2003, p. 871-878.

- 10 - Se nam fosse por alguém,
 perra, eu te certefico
 bradar com almexerico,
 Alvaro Lopo tambem.
 - *Vós logo todos chamar,*
 15 *vós beber,*
vós pipo nunca tapar,
vós a mim quero pingar,
mim morrer!
- 20 - Ora, perra, cal-te ja,
 senam matar-t'-ei agora!
 - *Aqui star juiz no fora,*
a mim logo vai té laa.
Mim tambem falar mourinho
sacrivam,
 25 *mim nam medo no toussinho,*
guardar nam ser mais que vinho,
creligam.

Servem-se os poetas palacianos de alguns **neologismos** para ornamentar os poemas. Em sua *Arte poética*, Horácio, nos versos 53-58, refere-se às “palavras forjadas” que serão credenciadas se “com parcimónia, forem tiradas de fonte grega”; mais adiante: “...foi lícito e lícito será lançar um vocábulo cunhado com o selo da modernidade. Assim como as florestas mudam de folhas no declinar dos anos, e só as folhas velhas caem, assim também cai em desuso a velha geração de palavras e, à maneira dos jovens, as que há pouco nasceram em breve florescem e ganham pleno vigor”³⁸⁷. Para Quintiliano, “the coining of new words is (...) more permissible in Greek, for the Greeks did not hesitate to coin nouns to represent certain sounds and emotions, and in truth they were taking no greater liberty than was taken by the first men when they gave names to things”. Comenta, ainda, que os escritores latinos fizeram algumas tentativas quanto a esse costume, mas não teriam sido muito bem sucedidos³⁸⁸. No *CGGR*, em sua totalidade, encontram-se vários neologismos e, dos poemas de formas mistas, citem-se os abaixo³⁸⁹. Vale, no entanto, uma nota sobre umas trovas compostas pelo Coudel-mor Fernão da Silveira, em *arte maior*, identificada pelo

³⁸⁷ HORÁCIO, *op.cit.*, p. 62-63.

³⁸⁸ QUINTILIANO, *op.cit.*, VIII, III, 30-31.

³⁸⁹ Podem-se considerar neologismos as onomatopeias, cujos exemplos serão mostrados e comentados no subcapítulo dedicado aos tropos.

número 43. Apesar de pertencer ao *corpus* das trovas, é necessário um aparte para apontar nesse poema aquilo que Aida Fernanda Dias entende por paródia do gênero “visões”³⁹⁰. Nesta composição registra-se um grande número de palavras totalmente desconhecidas de qualquer estudioso que já se deparou com o *CGGR*, as quais podem ser tidas por neologismos: quinos, astres, vincasi brunho, lageo, lande, part’esquenterea, arelho cam geiro, boim esteirado, cadilhos, caldim, sorquinhos, pesciva, bordaloso, rim machidonio, cortifera, reste fornada, canda bovina, galiana, chilrada, Jaques Menin gateado, cipelheo e tintim nos tregeita. Um outro exemplo da criatividade dos poetas palacianos no quesito “invenção de palavras”: Nuno Pereira escreveu “per’alteza” num sobrescrito ao príncipe; segundo Mário Martins, em castelhano “peralto” significa “muito alvo” – a partir disso, vários poetas motejam em torno da impropriedade de Pereira pelo uso da expressão, pois não condizia com o príncipe, segundo os poetas, nada peralto, provavelmente no sentido português de “esperto”³⁹¹, mas também porque o título deve ser usado para referir-se ao monarca. Teófilo Braga escreve que Duarte de Brito, assim como outros poetas da corte, se vangloriava pela criação de palavras novas, como “boscagem”, para bosque, e “racontar”, por contar³⁹².

Nos exemplos a seguir, perceba-se que a maioria das palavras vem formada por prefixos e devem ser consideradas neologismos:

Grande fee e confiança / da senhora que chamamos, / do cuidar na esperança / com temor da *tribulança* / dali sae o sospiramos. (*CGGR*, 1, I);

O tenor *desacordava*, / mas o tipre, por ser boom, / algũas vezes errava, / porque se nas costas dava / nam soava / e ficava em somitoom. (*CGGR*, 588, III);

Cada ã sa carapuça / de gualteira com penacho, / cada um com sua chuça / e vós murça, / *refoufinhando* no macho. (*CGGR*, 589, III);

Tambem vos quero avisar / que leveis rebuço posto / polos nam *desnamorar*, / e guardar / que vos nam vejam no rosto. (*CGGR*, 589, III);

Eu nam sei pera que seja / ãa tam gram diadema, / senam pera na igreja / pendurar antro vos *dema*. (*CGGR*, 596, III). Sobre o termo em destaque, comenta Maria Isabel Morán Cabanas que, para enfatizar a ridicularização da

³⁹⁰ DIAS, *op.cit.*, 2003, p. 338-339.

³⁹¹ MARTINS, Mário. *O riso, o sorriso e a paródia na literatura portuguesa de Quatrocentos*. Lisboa. Instituto de Cultura Portuguesa, 1978, Biblioteca Breve, volume 15, p. 87.

³⁹² BRAGA, Joaquim Teófilo Fernandes. *Poetas palacianos*. História da Poesia Portuguesa. Eschola Hespanhola. Século XV. Porto: Imprensa Portuguesa Ed., 1871, p. 342.

peça (uma gangorra enorme que Lopo de Souza portava no serão, poema que analisei no Capítulo II), o poeta recorre a uma variante de “diadema” para efeitos de rima³⁹³.

Em sua sistematização dos recursos retóricos, Quintiliano observa que um verbo no infinitivo pode ser usado como nome, *i.e.*, pode sofrer processo de **substantivação**³⁹⁴. Comenta ainda, quanto a esse recurso, que

solecisms also occur with great frequency in connexion with parts of speech: but a bare statement on this point is not sufficient, as it may lead a boy to think that such error consists only in the substitution of one part of speech for another, as for instance if a *verb* is placed where we require a *noun*, or an adverb takes the place of a pronoun and so on. For there are some nouns which are cognate, that is to say of the same *genus*, and he who uses the wrong *species* in connexion with one of these will be guilty of the same offence as if he were to change the *genus*³⁹⁵.

Esse artifício foi bastante usado pelos poetas do *CGGR*, como nos exemplos:

Era *o cantar*, senhor, / mais forte do que cuidei, / dava-s'oo deemo o tenor, / dizendo com grande dor: / - Nom me val Deos nem El-Rei! (*CGGR*, 588, III);

De ver cerca el chamilote, / el jubon toma desmaio / y tambien recela el sayo / que le quepa algun'açote. / Que quien lhieva tanto mote / de invencion, / *el temelhe* es gram razon. (*CGGR*, 597, III);

No tempo *do contratar* / andam tam bem assombrados, / que nam venham namorados / que mais saibam lisonjar. (*CGGR*, 796, IV);

Este dar moveo amor, / porqu'amor gera franqueza / no ventre da escaceza, / por mostrar quanto é senhor. (*CGGR*, 803, IV);

O seu comer aguardei / e a mesa alevantada, / esta trova lhe lancei / a todas enderençada. (*CGGR*, 814, IV).

Os recursos anteriormente descritos estão relacionados à linguagem, mais especificamente à questão da *puritas*, e ao arranjo de certas palavras³⁹⁶ no discurso poético do *Cancioneiro* resendiano. Em seguida serão apresentados alguns recursos relativos à fonética. As referências serão sempre aos poemas de formas mistas. As três formas mais

³⁹³ MORÁN CABANAS, *op.cit.*, 2001b, p. 218.

³⁹⁴ QUINTILIANO, *op.cit.*, IX, III, 9.

³⁹⁵ *Ibidem*, Livro I, V, 49. Grifo meu, exceto para as palavras latinas.

³⁹⁶ Sobre o arranjo das palavras, Horácio, em sua *Arte poética*, escreve que “deverás também ser subtil e cauteloso e magnificamente dirás se, por engenhosa combinação, transformares em novidade as palavras mais correntes”. (*Op.cit.*, p. 59).

usuais no *CGGR* são a aliteração, o cacófato e o *homeoteleuton* – este com menor incidência. Quanto à **aliteração**³⁹⁷, a repetição mais frequente é a das consoantes em “v”:

Vive mais morto que vivo / o livre que se cativa, / ledó, forro, sempre viva / quem se livra de cativo. (CGGR, 58, I);

Vuestra vista me robó, / ¡ay de my desventurado! / lo que mi querer os dió / y quedé robado yo / con vuestra fuerça y mi grado./ Ved que milagro tamanho / si, stando desprecebido, / triste de mi, de mi danho, / comigo y con vuestro enganho / havemos a mi vencido. (CGGR, 413, II). Perceba-se que, além da repetição dos sons em “v”, repetem-se os sons em “m”;

Se nam fora conhecido / de vós nem vos conhecera, / nunca viva, se quisera, / sem ser vosso ser nacido. (CGGR, 568, III). Este poema todo, registre-se, caracteriza-se essencialmente pela constante repetição das consoantes velares.

Em “q”:

Pera os males, que laa / teraa vossa senhoria, / outro remedeo queria / e nom o que quer de caa, / que quem o tem nom o daa / a nenhũ seu natural, / por isso cuidai em al. (CGGR, 462, II);

Senhora, vivei contente, / nam vos dê nada paixão, / porque nam é sem razão / que quem prende tanta gente / saiba que cous'ee prisão. / / Porque sabendo a certeza / do mal qu'a tantos fazeis, / nam creio que querereis / usar de tanta crueza / cos cativos que prendeis. (CGGR, 564, III);

Cuido eu em quem seraa / a que tanto poderaa. / Acho qu'ee a que me tem, / sem me fazer nenhũ bem / que me ja nunca faraa. (CGGR, 582, III).

Em “m”:

El más mal que me fizeram / es que seram de más dura / mis dias, por más tristura. (CGGR, 454, II). A repetição de “más” caracteriza-se por anáfora;

Ainda que s'isto faça / pera m'a mim soo matar, / quem nam ha-de perdoar / olhos de garça? (CGGR, 572, III).

Em “f”:

Pois triste, quando queria / a mim mesmo afegurar-vos, / me falece a fantasia, / digo que melhor seria / nam gabar-vos mas mostr[a]r-vos. (CGGR, 569, III).

Em “s”:

... saber-s'-á, se for sabida, / que a minha dor resestir / nom posso nem descobrir! (CGGR, 462, II);

³⁹⁷ Nebrija denomina essa figura “parómeon”, como em Juan de Mena: “Ven, ven, venida de vira”. (*Op.cit.*, L. IV, Cap. VII).

Meteo porlação maior / *seis* que terceira *seis* que *sei* / que lhe deram grande dor,
/ com as quaes cantou, *senhor*, / tres vezes Aque d'El-Rei! (CGGR, 582, III).
Repare-se na rima interna em “seis/sei”.

Em “p”:

O que fica por falar / do que nos tem *parecido* / co que temos *padecido* / vo-lo
podemos *pagar*. (CGGR, 569, III).

Na fala, a união da última sílaba com a primeira da palavra subsequente pode produzir um som desagradável, cuja figura se denomina **cacofonia**. Nebrija define o fenómeno como “cacóphaton” ou “cacémphaton”, e não se restringe apenas à formação de uma palavra “torpe”, mas também à produção de uma “fea sentença”³⁹⁸. Quintiliano comenta isso no Livro VIII:

But since my first task is to point out the faults to be avoided, I will begin by calling attention to the fault known as κακέμφοτον, a term applied to the employment of language to which perverted usage has given an obscene meaning (...) it is one to be avoided, for we have perverted the purity of the language by our own corruption, and there is no course left to us but to give ground before the victorious advance of vice. The same term is also applied in the cases where an unfortunate collocation of words produces an obscene suggestion.³⁹⁹

Os exemplos do CGGR referem-se à “fea sentença” de Nebrija:

E se quiser meu servir / quem todo este prantear / fazer fez, / bem me pode
ressurgir, / entam tornar-*m'-á matar* / outra vez. (CGGR, 216, II);

Houvera-me por perdido, / *se se* tal acontecera, / ca se nam vos conhecera / pera
qu'era ser nacido? (CGGR, 568, III);

Nam *m'ee* mais de responder / a isto nem conselhar, / que se vos visse morrer /
ante mim sem vos poder em nada remediar. (CGGR, 608, III);

Pelo *qu' aqui* nam direi / por me dar mais disso qu'ela, / esta, senhor, lhe mandei
/ çarrada de mim chancela. (CGGR, 814, IV);

Quem *m'a mim* deu esta vida, / se a nam quer pera si, / porque a tira de mi?
(CGGR, 814, IV).

O **homeoteuton** é a igualdade de sons nos fins, *i.e.* nas sílabas finais das palavras, como define Heinrich Lausberg⁴⁰⁰, e também Quintiliano, “when clauses conclude alike,

³⁹⁸ *Ibidem*, L. IV, Cap. VII.

³⁹⁹ QUINTILIANO, *op.cit.*, VIII, III, 44-45.

⁴⁰⁰ LAUSBERG, *op.cit.*, p. 213.

the same syllables being placed at the end of each (...). This figure is usually, though not invariably, found in the groups of three clauses (...). But the device may be applied to four clauses or more. The effect may even be produced by single words (...)"⁴⁰¹. Na *Retórica a Herênio*, o recurso é definido como “similidesinencia” (*similiter desinens*) – “cuando las palabras, aunque indeclinables, terminan igual”⁴⁰². São exemplos:

Eu vi no tempo passado / afirmar-se por verdade / catividade de grado / ser inteira liberdade. (CGGR, 58, I);

Que *ando* triste mirando / no veo tu senhoria, / la muerte ando lhamando, / lhorando ando cantando / ¿qu'es de ti esperanca mia? (CGGR, 192, II).

Semelhante ao *homeoteleuton*, note-se a figura que Lausberg denomina **paromeose**, ou seja igualdade sonora de partes de palavras⁴⁰³:

Se de mis dolores / *descanso s'alcança*, / será em *lembrança* / de vuestros amores, / que san los mayores / que nel mundo son, / con mucha razon. (CGGR, 610, III).

Vejam-se algumas das outras muitas figuras de linguagem e de pensamento. Lausberg inclui a **apóstrofe** entre as *figurae per immutationem*, cujo recurso é também frequente no CGGR. O autor da *Retórica a Herênio* escreveu que esta figura “es la (...) que permite expresar dolor o indignación mediante la invocación a un hombre, ciudad, lugar u objeto cualquiera”; mais à frente, diz que “si utilizamos la exclamación en lugar apropiado, esporádicamente y cuando la importancia del tema parezca exigirlo, suscitaremos en los oyentes tanta indignación como queramos”⁴⁰⁴. Para enfatizar sofrimento, perplexidade, admiração, desejo, os poetas palacianos recorrem aos expletivos, geralmente nas formas “oh”, “ó” e “oo”.

As **apóstrofes** e **interjeições** ou exclamações são numerosas e podem, dentro dos poemas de formas mistas, ser assim classificadas:

Interjeição propriamente dita:

Que novas, *comendador*, / *meu senhor*, / correm cá por Santarem: / que vos chamam veador, / *inda bem!* (CGGR, 600, III). Nesta interjeição de alívio, o poeta mistura apóstrofe e aposto;

⁴⁰¹ QUINTILIANO, *op.cit.*, IX, III, 77.

⁴⁰² *RETÓRICA A HERENIO*. Introd., Trad. e Notas de Salvador Nuñez. Madri: Ed. Gredos, 1997, p. 255-256.

⁴⁰³ LAUSBERG, *op.cit.*, p. 212-213.

⁴⁰⁴ *Retórica...*, *op.cit.*, 1997, p. 247.

Oh que manhas de fouveiro, / *oh* que fim pera louvar, / melhor foi que ser ligeiro, / gastar na vida dinheiro / ei-lo na morte dar! (CGGR, 611, III). Nesta sátira, Diogo Brandão mostra-se perplexo porque João Gomes de Abreu, por estar apaixonado, não se sentiu entristecido pelo cavalo que acabara de perder. A partir desse fato banal, muitos poetas vão criticando a falta de compaixão do chufado, o qual, inclusive, teria vendido a pele do animal;

O Tinoco s'agravava / dizendo com grande dor / das que tinha: / - *Pardeos*, ee desonra brava / citar ã comendador / por bestinha! (CGGR, 611, III). No exemplo, o poeta usa o que Lausberg denomina *aversio*, ou seja, mudança da perspectiva do diálogo.

Invocação a **noções abstratas, coletivas** e a **partes do corpo**:

¡*Oh vida desesperada* / e nunca plazer sentir, / triste, muy desventurada, / deseosa de morir! / ¡*Oh cativos amadores*, / qu'el mal que siento sentistes, / doledvos de mis dolores! / ¡*oh* de mi mal causadores, / *ojos tristes, ojos tristes!* (CGGR, 140, I);

Lancem-vos fora do paço, / ou vos *levem* a Lixboa / ou vos *dêm* outra machoa / com que percais o raivaço. (CGGR, 586, III). Observe-se que, ao indeterminar o sujeito, o apelo generaliza-se – expresso pelos verbos no imperativo;

Oh que manhas de fouveiro, / *oh* que fim pera louvar, / melhor foi que ser ligeiro, / gastar na vida dinheiro / ei-lo na morte dar! (CGGR, 611, III).

Invocação a **noções abstratas**:

Amores, desd'hoje mais / nam me conteis / por vosso nem me queirais./ Nam quero nojos que dais / nem quero vossas mercês. (CGGR, 581, III).

Invocação a **partes do corpo** e também às suas **propriedades**:

Y con este sentimiento / vivo yo mucho quexoso, / pues por su contentamiento / tu recibes el tormento, / *triste coraçon pensoso*. (CGGR, 140, I);

Y pues nel mal que me vino, / *tristes ojos*, me posistes, / por mi tormento contino / haver fim yo determino / dezir de quien vos vencistes. (CGGR, 140, D);

Pois vós fostes causa disto, / *meus olhos, meu coraçam*, / sofrei, que tendes rezam. (CGGR, 572, III).

Invocação a **peessoas presentes** ou **ausentes**:

Despedistesme, *senhora*, / *vida mia* ¿ado m'iree? (CGGR, 141, I). Neste exemplo, há apostrofe e apóstrofe;

Pois que me mostraveis tanto, / *donzelas d'alta Rainha / e gram Princesa*, / fazei por mim ãu tal pranto / que digam da morte minha / que vos pesa. (CGGR, 216, II);

E diraa Dona Maria, / *a de Melo*: - Oh coitado, / *guai de ti*, / que quando t'alma saía, / triste desaventurado, / eu te vi... (CGGR, 216, II). O poeta imagina a tristeza de D. Maria, logo muda a perspectiva do diálogo (*aversio*) e, com isso, intensifica a dor pela suposta morte do poeta Fernão da Silveira, que se fingira de morto. Observe-se que a criativa *inversio* do sobrenome da dama tem função de aposto e é também um artifício para que a rima se desse em Maria... saía; caso se mantivesse a ordem nome/sobrenome não se obteria o efeito desejado, uma vez que o poeta quer ressaltar a metáfora “quando t'alma saía”.

Invocação a noções **abstratas** e a **pessoas**:

Ó morte, porque tardais? / Vind'asinha ser emparo / de quem vê o desemparo, / *senhora*, que nos leixaes. (CGGR, 171, I). Neste exemplo, a morte é perífrase de *senhora*, pois esta é sinônimo de morte para o poeta.

Invocação a **divindades**:

Ó Jesu, que homem era, / *oh*, que perda! / Quero ver dentro na cova / qu'envenções leva consigo / que lhe gabe. (CGGR, 216, II). Neste poema, ao recorrer a Jesus, o poeta – na boca de uma pretensa servidora, que expressa sua dor pela, também pretensa, morte do poeta – compara o sofrimento dele mesmo com o de Jesus, ao recorrer à invocação;

E juro por Deos dos celos / que estaa bem espiado / e visto qu'ee conselhado / polo de Vascoconcelos. (CGGR, 613, III).

Quintiliano chama **aposiopese** uma interrupção brusca na sentença para mostrar paixão ou raiva; os correspondentes latinos seriam *reticentia*, *obticentia* ou *interruptio*. No CGGR, podem-se distinguir três formas de interrupção do pensamento pela mudança brusca da elocução frásica; no entanto, uma dessas formas distingue-se pelo fato de se deixar uma sentença sem conclusão, “bringing our words to a close before the natural point for their conclusion”⁴⁰⁵, como diz o retor latino. A primeira forma de interrupção seria a própria “aposiopese”, cujos exemplos podem ser:

- Ora te dou oo diabo, / rogo-te ja que te cales, / que bem m'abastam meus males / que me vêm de cada cabo. / Olhai a perra que diz / que fará: / irá dizer oo juiz / o que fiz e que nam fiz / *e crê-la-á...* // E pois ela é tam roim, / bem será que me perceba, / diraa qu'ee minha manceba / para se vingar de mim. / Entam em provas, nam provas, / gastarei, / iram dar de mim más novas / *e faram sobre mim trovas...* / Que farei? (CGGR, 797, IV). O poeta recorre nesses trechos à *aversio*, *i.e.*, mudança nas perspectivas de diálogos e monólogos, a apóstrofes e exclamações, anáforas, antonomásia, antítese de negação e *annominatio*, o que poderia caracterizar tropos e figuras compósitos.

⁴⁰⁵ QUINTILIANO, *op.cit.*, II, 54-57.

Nos exemplos a seguir, a interrupção é apenas para deixar o interlocutor **completar o pensamento** do emissor:

Fui lá muito na maa hora / nesta era! / Em hora que nam devera / vi bailar ãa
senhora. / - *Sei que foram isso brigas...* / - Mas cuido que sam pecados! / Bem
mereço eu mil figas / e fadigas, / pois que perco meus cruzados! (CGGR, 803,
IV).

E o mesmo processo, estrofes mais à frente, do mesmo poema:

E que percais cinquenta / boons cruzados, / ãu homem dos mais honrados /
nestas cousas s'espermenta! / - Vós falaes bem do arnês / *e nam curais de vesti-*
lo... / - Fazei vós o que fazes / e ficares / autor de novo estilo. (CGGR, 803, IV).

O outro tipo de interrupção é o **anacoluto**, figura idêntica à “aposiopese”, mas a alteração se dá na sintaxe, em que uma possível construção frásica é interrompida para execução de uma outra. Quanto a ela, Oliver Reboul comenta: “o anacoluto não constitui um erro, mas é a incursão do código da língua oral no código da língua escrita, o que torna a expressão mais pessoal e a argumentação mais viva”⁴⁰⁶:

O amor acostumado / este nace do desejo, / que desejando o que vejo / tenho-
me por namorado, / digo qu'ee meu mal sobejo. (CGGR, 260, II);

A vista qu'ha-de salvar / tudo se perde por ela, / por isso nam sei cuidar / s'ee
mor perigo oulhar, / se moor dita conhecê-la. (CGGR, 582, III). Aqui, vale-se o
poeta do *dilema*, ou seja, da polaridade contraditório-disjuntiva, conforme
comentada por Lausberg⁴⁰⁷, marcada pelas conjunções “se”;

Louvar vossa perfeiçam, / gabar-vos ofensa é / se nam fosse a tençam / porque,
se mingua rezam,/ senhora, sobeja fee. (CGGR, 584, III);

O coraçam, quando tem / cuidado sem outro mal, / *parece rezam igual* /
perguntar donde lhe vem. (CGGR, 585, III);

A copra polo rumor / fee dela vos nam darei, / o vilancete, senhor, / certo foi
Aque d'El-Rei! (CGGR, 588, III).

Segundo Lausberg, a mudança de perspectiva de discurso denomina-se **aversio**⁴⁰⁸. Essa alteração se daria sem diálogo, quando o emissor representa a fala de uma personagem, pessoa ou ente através do discurso direto ou indireto. O poeta pode também

⁴⁰⁶ REBOUL, *op.cit.*, p. 129.

⁴⁰⁷ LAUSBERG, *op.cit.*, p. 189-190.

⁴⁰⁸ *Ibidem*, p. 253-254.

representar o diálogo em si, ou seja, o próprio processo dialógico, e também o monólogo. Como exemplo do primeiro caso, **sem diálogo**, vejam-se os trechos:

Diraa Senhora de Sousa: / - *Era este mal logrado / ãu Mancias! / Oh que milagrosa cousa, / que o vi tam namorado / ha tres dias!* (CGGR, 216, II);

Mas o tipre nam cantava / nem aguardava compasso, / o tenor mais que de passo / suas vozes altas dava. / O rifam: *Aque d'El-Rei!* / A copra: *Por Deos, senhor!* / A torna: *Moiro de dor!* / O vilancete *nam sei.* (CGGR, 588, III);

El-Rei nosso Senhor creio / que gabou o caparazam / e dobrou-lh'a presunçam, / que ja tinha do arreo. / *Diz que faz o peitoral / perder o sono, / mas o caparazam é tal / que fará perder seu dono.* (CGGR, 612, III).

Como **diálogo** entre duas pessoas:

Quando ouvi tal mistura / de vozes cuidei que era / pois com sobra de tristura / mi vida se desespera. / Quando a [e]les cheguei, / dizia o tipre: - *Senhor, / se fogires, matar-t'-ei!* / E respondia o tenor: / - *Aque de Deos e d'El-Rei!* (CGGR, 588, III);

Digo, padre, que pequei / e sam perdido / da envençam que saquei, / de que sam arrependido. / Nam tenho dela vãa gloria / mas contriçam, / que pequei por envençam. (CGGR, 597, III);

Se a vós veador dais, / *jurarei,* / segundo o que de vós sei, / vós mesmo vos apodais. (CGGR, 600, III).

Como **monólogo**:

Mas s'ousasse de falar, / *o qu'eu diria* / seria qu'era heresia / cuidar ninguem de louvar / quem nam pode comparar. (CGGR, 580, III);

Ooh que alto contraponto / e que baixa tam rastreira, / que encontro de tincheiral, / que assentar de pesponto! / O solfar ficou menor, / *segundo que certo sei,* / oh quem vio pena maior, / tam grande como passei? (CGGR, 588, III). Aqui, o poeta vale-se ainda do *parenthesis* – fala consigo mesmo, à parte;

¿Ado fuyré / del mal que me fiere? / ¿Si no os serviere / como biviré? / Pues triste diré / que la mi pasión / es sin redencion. (CGGR, 610, III).

Quintiliano diz que “words may have the same inflexion or termination or be placed in various antitheses, *our language may rise by gradations to a climax, or a number of words may be placed together in asyndeton without connecting particles...*”⁴⁰⁹, referindo-se à *gradatio* e à *enumeratio*, nas frases grifadas. Para enriquecer a expressão, os poetas dispõem as palavras ao longo dos versos de modos diversificados, procurando sempre o

⁴⁰⁹ QUINTILIANO, *op.cit.*, IX, I, 39.

embelezamento e a adequação à métrica, ao ritmo e à rima. Quanto à **enumeratio**, os exemplos podem ser assim classificados no *CGGR*:

Sem **conceito coletivo**⁴¹⁰, ou seja, enumeração simples de palavras:

Nunca fue despues ni ante / quien viesse *los atavios* / y *secretos de levante*, / sus *montes, insoas y rios*, / sus *calores y sus frios* / como vos, senhor Ifante. (*CGGR*, 256, II);

Se com vosso parecer / *condições, manhas* conseguem, / as outras damas de crer / devem qu'haveis de fazer / qu'os servidores as neguem. (*CGGR*, 579, III);

Em caçotes, em fraldilha, / em jubões, em tabardilha, / em outros deste metal / se gastam, e nam tam mal / como em Castilha. (*CGGR*, 597, III).

Com **conceito coletivo**⁴¹¹, em que uma palavra resume a enumeração anterior:

Que vemos *unas mesarse*, / *otras de fambre morirse, todas juntas apocarse*, / tu hazienda mezcabarse / *todo el tuyo destroi[r]se.* (*CGGR*, 395, II);

Com recheos de *pontilha*, / *raspa, lãa e isto tal*, faz ã cume de barguilha / tam mortal / que mao grado a Sandoval. (*CGGR*, 587, III);

Nam m'espanto ja da sela / nem das cитарas de fundo, / que *tudo* ha em Castela, / mas espanto-me ver nela / outro ja nomem segundo. (*CGGR*, 612, III);

Sejam-lhe logo arrincados, / por trazer a boca bem, / os colmilhos, ou ferrados, / pois que dana com *bocados / cordões, cruces, quanto* tem. (*CGGR*, 613, III);

Muitos remos, muita vela / tudo espero de meter / por mais cedo vos ir ver. (*CGGR*, 626, III).

Com **dois membros antitéticos**⁴¹²:

Ora vossa mercê veja / qual daquestes mais merece: / *quem quer bem e nam deseja / ou quem deseja e padece.* (*CGGR*, 260, II).

Com **intensidade semântica**⁴¹³:

Perder-me e ver-me perdido, / e meu mal *todo* sofrera, / mas se vos nam conhecera / nam quisera ser nacido. (*CGGR*, 568, III);

Descanso é por vós cansar / e sofrer *penas, prazer*, / nem hei dor de reear, / pois vos hei-de suportar / quanto quiserdes fazer. (*CGGR*, 568, III).

⁴¹⁰ LAUSBERG, *op.cit.*, p. 189.

⁴¹¹ *Ibidem.*

⁴¹² *Ibidem.*

⁴¹³ *Ibidem.*

Com enumeração de sentenças:

Mas *ni esta sogeicion, / ni los males que me di* / desvian mi coração / de la terrible passion / que temo desde te vi. (CGGR, 139, I);

Vi tam gram merecimento, / vi tam grande fermosura, / que perdi atrevimento / e ganhei desventura. (CGGR, 580, III);

Setent'anos ha que vivo, / mas eu *nunca vi tal canto, / nam vi tipre tam esquivo,* / *nem vi dar tam gram quebranto* / qual deu o tipre oo tenor / naquela rua d'El-Rei, / que sem duvida foi maior / qu'oo qu'em Tangere levei! (CGGR, 588, III). Neste caso, há enumeração de sentenças e gradação.

Com enumeração de três adjetivos e, em seguida, dois:

A dama que for *fermosa, / mui descreta, mui sentida,* / muito deve ser *servida / e temida* / da vida que daa penosa. (CGGR, 608, III).

Com enumeração zeugmática⁴¹⁴:

Voluntad no os trabajeis / que de *gloria y sossiego* / ùu momento possaida / pera siempre queda luego / *sospiros, lagrimas, fuego,* / por alcanzar buena vida. (CGGR, 282, II). Os dois primeiros termos grifados são de ordem abstrata; os três outros, de ordem diversa;

A quem souber *envençam, / jeitos, trajos e gibam,* / di-lo-aa logo sô pena / de pagar aquela pena / que se contem no rifam. (CGGR, 613, III).

A **gradação**, que, de acordo com Quintiliano, era chamada de “clímax” pelos gregos, “necessitates a more obvious and less natural application of art and should therefore be more sparingly employed”; além do mais, ela envolve “adição”, pois repete o que já foi dito⁴¹⁵. A *gradatio* ou concatenação aparece de várias formas:

Como intensificadora de qualidades:

Sei que vindes mui sentido / por trovas de Joam de Mena, / *oh homem grande, comprido,* / soes perdido / nesta terra qu'ee pequena! (CGGR, 92, I);

Pues es cierto a los que viven / penada vida por ti / que quanto mejor te sirven, / maiores penas reciben, / triste ¿que será de mi? / Si el que más te servir / *com fee, amor y lealtad,* / mayor pena ha de sofrer, / por mi mal puedo dizer / que miree tu gran beldad. (CGGR, 139, I).

⁴¹⁴ CASAS RIGAL, *op.cit.*, p. 128.

⁴¹⁵ QUINTILIANO, *op.cit.*, IX, III, 54-55.

Como **intensificadora de sofrimento**:

¡Oh vida desesperada / e nunca plazer sentir, / triste, muy desventurada, / deseosa de morir! / ¡Oh cativos amadores, / qu'el mal que siento sentistes, / doledvos de mis dolores! / ¡oh de mi mal causadores, ojos tristes, ojos tristes! (CGGR, 140, I);

Entam lembre como vou / *com gram dor, com grã fadiga* / desigual, / nam culpem quem me matou, / que nam quero que se diga / dela mal. (CGGR, 216, II);

Voluntad, n[o] os trabajeis / por alcançar buena vida, / que la mejor escogida / *que fue, ni será, ni es*, / cuidado es pera despues. (CGGR, 282, II). Além de intensificar o sofrimento, o poeta intensifica sua perdição por não se encontrar, enfatizando os tempos do verbo “ser”, não obedecendo a ordem cronológica, o que evidencia a “perdição”, mas também é recurso para adequar a rima “ni es... pera despues”;

Para mi som concertados / *dolores, desventura*, / la vida me daa tristura. (CGGR, 454, II);

O que se na vida mais preza, / que se na vontade mais traz, / esta é a que mais mal faz / e a de menos firmeza. (CGGR, 574, III).

Como **intensificadora de prazer**:

Ya la mi desventura / tarda mucho em dar placer / y *arreda la cordura* / y *acrecienta el querer*. (CGGR, 294, II).

Como **cronologia de ações** ou de **palavras**:

Nam m'atrevo a gabar / tal primor e prefeçam, / *cuidar, ver e contemprar*, / porque dar vida e matar / pode-o com a tençam. (CGGR, 574, III);

Dos olhos oo coração / vem o mal qu'o meu padece, / o cuidado dá rezam, / que se nam vê nem conhece. / Onde tudo desfalece, / *coraçam desenganado* / nam vive mui descansado. (CGGR, 585, III);

Sabeis a nova que anda / *do cavalo que morreo*, / *que a pele se vendeo* / e ha *sobr'isso demanda*. / *A contia recebida* / tem *Jam Gomez, qu'ee autor*. / *Queixa-se de mal vendida*, / *defende-se o comprador*. / *Vai a causa procedida*, / sendo ja a *pele cortida*. (CGGR, 611, III).

Como **lista de pessoas**:

Nam fizera mais *Marina*, / *a de Mendocha*, / *Lianor nem Caterina*, / *nem a outra de Medina* / *nem em velha nem em moça*. (CGGR, 603, III).

Como **lista de abstratos personificados**:

Sogeçam traz desejar, / desejar daa sentimento, / sentimento faz cuidar, / cuidar causa trabalhar, / trabalhar padecimento, / donde vem com desatento / ùu languido sospirar. / Sospiros devem chamar / pena de maior tormento. (CGGR, 1, I).

Para intensificar um sentimento ou uma ação, os poetas da Compilação recorrem a muitas figuras de repetição, tais como a anáfora, a *geminatio*, a *reduplicatio*, o quiasmo e o pleonasma. Antes de discutir estes ornamentos, Quintiliano diz que

an acceptable style is defined by Cicero as one which is not over-elegant: not that our style does not require elegance and polish, which are essential parts of ornament, but that excess is always a vice. He desires, therefore, that our words should have a certain weight about them, and that our thoughts should be of a serious cast or, at any rate, adapted to the opinions and character of mankind. These points once secured, we may proceed to employ those expressions which he regards as conferring distinction on style, that is to say, specially selected words and phrases, metaphor, hyperbole, appropriate epithets, *repetitions*, synonyms and all such language as may suit our case and provide an adequate representation of the facts⁴¹⁶.

A repetição seria, então, uma forma de conferir distinção ao estilo; no entanto, deve-se evitar a meiose, termo aplicado à escassez e inadequação expressivas, cujo emprego caracteriza mais um estilo obscuro. Diz ainda que a meiose pode ser empregada deliberadamente, tornando-se uma figura como a tautologia⁴¹⁷. Quintiliano comenta que, mesmo sendo um defeito, a tautologia era frequentemente usada por Cícero, como na passagem: "Judges, this judgment was not merely unlike a judgment"⁴¹⁸.

A primeira das figuras de repetição a ser analisada é a **anáfora**, muito empregada nos poemas do *Cancioneiro*. O pseudo-Cícero, de *Retórica a Herênio*, diz que consiste em começar frases consecutivas com as mesmas palavras, que expressem ou não uma mesma ideia; mais à frente diz que "esta figura tiene mucha elegancia y además presenta un alto grado de gravedad y energia. Por ello creo que se debe emplear tanto para adornar como para elevar el estilo"⁴¹⁹. Para Lausberg, "os sentimentos do ouvinte são agitados, por consequência, mediante a anáfora insistente ou a interrogação retórica, empregadas pelo sujeito falante, sem que aquele precise de dominar empiricamente estas ou de as conhecer do ponto de vista retórico-escolar"⁴²⁰. Ao comentar sobre a *compositio*, especificamente quanto à divisão dos períodos em *prótase* e *apódose*, o estudioso diz que, nos períodos

⁴¹⁶ *Ibidem*, VIII, III, 41-43. Grifo meu.

⁴¹⁷ *Ibidem*, VIII, III, 50. Nebrija exemplifica a tautologia com a oração: "yo mismo me voy por el camino", sendo tautologia porque "tanto vale como 'yo voy por el camino'". (*Op.cit.*, L. IV, Cap. VII).

⁴¹⁸ QUINTILIANO, *op.cit.*, VIII, III, 51.

⁴¹⁹ *Retórica...op.cit.*, 1997, p. 242-243.

⁴²⁰ LAUSBERG, *op.cit.*, p. 77.

longos, a anáfora serve de apoio articulante da memória⁴²¹. Não só para reforçar seu sentimento, mas também para embelezar o poema, vejamos alguns recursos anafóricos empregados pelos poetas do CGGR:

No **início** dos versos:

Nem das damas, seus amores, / nem dos que têm grandes rendas, / nem quais eram corredores, / nem quais senhores / alçaram primeiras tendas. (CGGR, 92, I). Além da anáfora, o clímax se dá pela gradatio;

O passado sem presente, / pois que foi, ser nam se tolhe, / pois que Deos todo potente / este poder nom recolhe. (CGGR, 98, I);

Quem ja perdeo o folgar / nam pode nunca partir-se / de paixam, / por ele devem chorar, / por ele devem carpir-se / com rezam. (CGGR, 192, II).

No **início** e no **meio** dos versos:

No que diz contr'oo que digo, / nas rezões que dei arriba, / ele soo luta consigo, / ele mesmo se derriba. (CGGR, 260, II);

Senhor, tende tal maneira, / sem brados e sem perfia, / que Joam Lopez de Sequeira / e o senhor Dom Garcia / vejamos esta derradeira. (CGGR, 324, II);

Los ojos que no ham vido / lo que com ver me perdi / no vieron lo que yo vi. (CGGR, 441, II);

A ela nos socorramos / a ela nos entregamos / e a ela soo peçamos / que nos guarde de seus danos, / pois mal lhe nam merecemos. (CGGR, 574, III);

Venha-me mal sobre mal, / venha-m'o que me vier, / venha por esta molher. (CGGR, 581, III).

Quando a repetição ocorre insistentemente, sem conjunções coordenativas, dá-se o nome de **epizeuxe**, cujo objetivo é amplificar, exortar, ordenar, como nos exemplos:

Quem cuidado quer contar, / cuidar é lançar em renda, / cuidar é vida tomar, / cuidar é sempre cuidar, / cuidar, cuidar na fazenda. / Cuidado tem quem tem brigas, / cuidado quem tem demanda, / outro cuidado se manda / com prazer, não com fadigas. (CGGR, 1, I);

Ansi qu'esta mi tristura, / ansi que los mis pecados, / ansi que mi desventura, / ansi que tu desmesura, ansi que los olvidados / tus prometimientos vanos / y falsos y desleales / ma haran morir a tus manos, / pues juzgas por tan livianos / mis servicios desiguales. (CGGR, 414, II);

⁴²¹ *Ibidem*, p. 261.

- *Ai, ai, ai, ai!* Que farei? / *Ai* que dores me cercaram! / *Ai* que novas me chegaram! / *Ai* de mim! onde me irei? / Que farei triste, mezuinho, / com paixam? / Tudo leva maaoo caminho, / pois que vai todo meu vinho / pelo cham! (CGGR, 797, IV).

Quanto aos **quiasmos**, pode-se perceber que, além do pequeno⁴²², os poetas palacianos diversificaram usando os quiasmos complicados⁴²³ e impregnando de requinte muitos deles:

Pequenos, dentro do mesmo verso:

Tenho rezam sem na ter, / *tenho vida* sem *ter vida*, / tenho a paga recebida / de meu mal soo polo ver. (CGGR, 572, III);

- Oo perra de Manicongo, / tu entornaste este vinho! / Ûa posta de toucinho / t'hei-de gastar nesse lombo! / - *A mim nunca, nunca mim* / entornar, / mim andar augua jardim, / a mim nunca sar roim, / porque bradar? (CGGR, 797, IV).

Pequenos, em versos diferentes com intercalação de palavra(s):

Mas tal es tu hermosura / que si pensa mi memoria / tu beldad y multitud / de tus gracias y tu *gloria*, / me da *gloria* tu vitoria / y tu terna juventud. (CGGR, 192, II);

Hame dado tanta pena / su fuerça y esquevidad / qu'a la muerte me condena / otra *voluntad* agena / que sierve mi *voluntad*. (CGGR, 395, II);

Que seja por vós *perdido*, / por mais *perdido* m'houvera, / se nunca vos conhecera / nem tevera conhecido. (CGGR, 568, III).

Quiasmos complicados⁴²⁴:

E bem se poderá achar / *desejar sem bem querer*, / grande bem sem *desejar* / no homem nam pode ser. (CGGR, 260, II);

Como quem fala de fora / ousara de vos gabar, / se nam fora / *ver-vos* eu, minha senhora, / meu cunhado assi matar. / Mas ficou-me de *vos ver* / tal medo que mais falar / nam ousa nem sei dizer, / que bom calar / é melhor par'escapar. (CGGR, 580, III);

Trazeis o *coraçam d'ouro*, / trazeis *d'ouro o coraçam*, / qu'ee maior que o d'ũ touro, / mais bravo qu'o d'ũ liam, mais leal qu'o mesmo mouro. (CGGR, 625, III).

⁴²² *Ibidem*, p. 232. Parece-me que Lausberg refere-se a “quiasmo simples”, em oposição ao “complicado”.

⁴²³ *Ibidem*, p. 233-234.

⁴²⁴ Na *Retórica a Herênio*, o recurso é denominado *conmutación*. Quanto ao uso, diz o autor: “No se puede negar la eficacia de esta figura, pues yuxtapone pensamientos contrapuestos al tiempo que invierte los términos”. (*Op.cit.*, 1997, p. 269-270).

Intercalados por um verso:

Desejo é ãu *sintir* / daquilo que pode ser, / *sintir* o qu'estaa por vir, / que obriga a servir / esperando merecer. (CGGR, 260, II);

Nam se pode chamar vida / a de quem nunca vos *vio*, / pois nunca *vio* nem sentio / fermosura tam sobida. (CGGR, 568, III).

Com **alteração** morfológica e **intercalação** de um verso:

Nam pode ninguem tomar / ãu *cuidado* tam crecido / que nom saia do sentido, / se nisso quiser *cuidar*. (CGGR, 569, III);

Quanto temos mais rezam / de louvar o que parece, / tanto menos nos merece / de louvar a condiçam. / Porque soo de a olhar, / *s'esperança* s'ha-de ter, / é de muito mal sofrer / e pouco *bem esperar*. (CGGR, 580, III).

Com **advérbios** de intensificação:

Tal riso e tal prazer / e graça de *tanto riso*, / quem te fez assi fazer / Deos lhe dê o paraíso. (CGGR, 600, III).

Como é praxe na Compilação, o **leixa-pren**, cujo correspondente provençal são as *coblas capdenals*, aparece ou na forma clássica, simples, ou de modo requintado. Lausberg insere-o numa das figuras de elocução, a *reduplicatio* ou anadiplose⁴²⁵. São exemplos de *leixa-pren* clássico:

Sogeçam traz *desejar*, / *desejar* daa *sentimento*, / *sentimento* faz *cuidar*, / *cuidar* causa *trabalhar*, / *trabalhar* padecimento, / donde vem com desatento / ãu languido *sospirar*. / *Sospiros* devem chamar / pena de maior tormento. (CGGR, 1, I);

Que posso dizer de mi / que chegue ao que sento, / pois por ver-vos me perdi / e depois que vos nam *vi*, / *vi* dobrado perdimento? (CGGR, 571, III);

... pois me deu minha ventura / tal *cuidado*. / *Cuidado* nam trazi'eu / em me namorar agora... (CGGR, 573, III);

De seus remedios nam *sei*, / *sei* muito de seu perigo, / que caa se veo comigo / onde me dele apartei. (CGGR, 574, III);

Naquestas damas que *vemos*, / *vemos* grande sobressalto, / porque só no qu'entendemos / pondelo risco mais alto / ca todas quantas sabemos. (CGGR, 580, III).

⁴²⁵ LAUSBERG, *op.cit.*, p. 167. Antonio de Nebrija comenta que os poetas castelhanos chamam a “anadiplosis” “deja prenda”, que significa “redobladura”. (*Op.cit.*, L. IV, Cap. VII).

Com **alteração** de número plural e singular:

Ojos tristes, ojos tristes, / triste coração pensoso, / estando ya de reposo / nuevo cuidado me distes. (CGGR, 139, I).

Com **intercalação** de palavra:

¡Oh si nacido no fuera! / ¡Oh fados, que m'otorgaastes / la vida que no tuviera, / tal vida no me prendiera / qual mis ojos me causastes! (CGGR, 140, I);

Diga mal sua ventura / quem neste mundo naceo, / se naceo e se morreo / sem ver vossa fremosfera. (CGGR, 568, III).

Com **alteração** nas palavras ou nos sentidos, o que denota certa engenhosidade do poeta:

Chorava Dona Maria / como aquela que perdera / mais que digo, / dizendo que nam queria / mais viver, pois lhe morrera / tal amigo! (CGGR, 216, II);

Naquesta pena y cuidado / que triste padesco yo, / pues por vida me lo dio / Dios deve ser el culpado / aunque de bien empleado / no culpo a El ni a mi, / pues en veros me perdi. (CGGR, 441, II);

No me pongas en olvido / tu muerte que tantos matas, / si con ellos ñã me catas, / catame, pues te lo pido. (CGGR, 454, II).

Um interessante recurso à poesia trovadoresca é a **cobla capfinida**, ou seja, iniciar o verso de uma estrofe com a última palavra do verso da estrofe precedente:

Ca por vos me fue venida / mi passion, despues que vistes / quien es con mi mal servida / y ser tan triste mi vida / vos fezistes, vos fezistes. // Vos fezistes mi tormento / tan grande ser y tan fiero... (CGGR, 140, I);

Pois a todos, se casaes, / o viver seraa tam caro, / lembre-vos o desemparo, / senhora, que nos leixaes. // Leixeis-nos toda trestura / levais-nos toda alegria... (CGGR, 171, I);

Que como vos vi prender, / logo tive sospeição / que havieis de querer / a muitos mais mal fazer / e que sendo solta então, // Entam compre de guardar, / que se vossa mercê sente / qu'algum ousa d'assomar, / entam pera vos vingar / prendereis muita mais jente. (CGGR, 564, III).

O **pleonasm**o consiste na repetição de uma palavra ou conceito, denominada *trductio*. É a repetição da primeira ou várias palavras situadas simetricamente em todas as

estrofes; seu abuso causa o *solecismo*⁴²⁶. Quintiliano diz que alguns autores distinguem três classes de solecismo, sendo o pleonasmo um deles⁴²⁷. Diz ainda, no Livro VIII,

another fault is *pleonasm*, when we overload our style with a superfluity of words, as in the phrase, “I saw it with my eyes”, where “I saw it” would have been sufficient. (...). Sometimes, however, the form of pleonasm, of which I have just given an example, may have a pleasing effect when employed for the sake of emphasis. (...). But whenever the addition is not deliberate, but merely tame and redundant, it must be regarded as a fault⁴²⁸.

No entanto, quando o artifício é utilizado para enfatizar essa obviedade, Quintiliano acredita ser um mérito. Para Nebrija, o pleonasmo acontece quando se junta alguma palavra supérflua a uma oração, e dá como exemplo um “romance”: “de los sus ojos llorando, y de la su boca diciendo”, pois ninguém chora senão pelos olhos e não se fala a não ser pela boca, daí serem “ojos” e “boca” palavras “del todo ociosas”⁴²⁹. Os poetas do *CGGR* fazem uso dos pleonasmos sempre com sentido enfático, contribuindo para a amplificação dos sentimentos.

Pleonasmos relacionados à **morte**, seja ela expressão de sofrimento ou satírica e metafórica:

Gabar-m'-á Dona Guiomar / e diraa: - Ó morte fera, / tam esquerda, / *que cousa foste matar!* (*CGGR*, 216, II);

Aqui jaz quem sem comer / jaz em som mais que de farto, / aqui *jaz sem se mover*, / que jaz fora de poder / o de matar ninguem de parto! (*CGGR*, 587, III). O objeto que “jaz sem se mover” seria o órgão reprodutor de D. Goterre, chufado por usar um gibão tão grande, oposto ao tamanho do membro motejado;

Pois vos hei-d'aconselhar / tudo o que me parecer, / convem-me de vos chorar, / que se nam pode escusar / ver-vos *morte padecer*. (*CGGR*, 608, III).

Pleonasmos relacionados aos **olhos**:

E elas sem mais ouvir / todas juntas começaram / nesse ponto / tam fortemente carpir / *qu'as lagrimas que choravam* / nam têm conto! (*CGGR*, 216, II);

No sé porque Dios me dio / *los ojos com que os vi*, / pues con elhos me perdi. (*CGGR*, 441, II);

⁴²⁶ CASAS RIGALL, *op.cit.*, p.232-233.

⁴²⁷ QUINTILIANO, *op.cit.*, I, V, 40.

⁴²⁸ *Ibidem*, VIII, III, 53.

⁴²⁹ NEBRIJA, *op.cit.*, L. IV, Cap. VII.

Todo ver dos olhos vem, / o olhar é com respeito, / mil cousas parecem bem / por querer, mas nam por jeito. (CGGR, 572, III);

Qu'eu nam seja pera ver, / tenho olhos com que vejo / que nam pode ver prazer / quem quer grande bem sobejo. (CGGR, 572, III);

Eu vi olheira nũ olho / a um judeu, / vi outro vezinho seu / lançar barbas em remolho. (CGGR, 601, III).

Pleonasmo relacionado à **vida**:

Oo que vida tem quem vive / neste mundo sem na ver / nem ouvir nem entender, / mas pois eu esta nam tive / desespero de a ter. (CGGR, 574, III).

Pleonasmo reforçado por duas **negações**:

Nam queiramos nada nam / de nenhũ grande pedreiro, / pois antre nós ha barão / que fez camara em braseiro, / fundada sobre carvam. (CGGR, 616, III). O tom é de oralidade e condiz com o clima da sátira a um cortesão que, não conseguindo segurar as necessidades fisiológicas, usou a chaminé (provavelmente uma lareira) como banheiro.

Pleonasmos com alto grau de **perspicuitas**, uma vez que a agudeza é seu elemento central:

Nunca tipe assi cantou / de tal modo cantochão, / nunca jamais o errou / enquanto o tenor achou / cuidai que nom deu no chão. (CGGR, 588, III);

Se a fizestes por leve, / é pesada, / se por doce, é salgada, / se por fria, é de neeve. (CGGR, 595, III).

O **paralelismo** pode ser considerado uma figura de repetição. Os exemplos são muitos em qualquer espécie de poesia. Creio ser interessante mostrar um caso especial de paralelismo que remonta àquele específico da poesia trovadoresca, o poema 436: os adjetivos do mote tornam-se substantivos na glosa e os dois últimos versos do mote são os mesmos dois versos que fecham a glosa. Pode-se denominá-la “cantiga circular”, pois o tema e as palavras são recorrentes na glosa, facilitando o processo mnemônico e contribuindo para a melodia da cantiga, redondilho maior e rimas interpoladas **ABBA abbaABBA**:

Toda fermosa nacida
ha-de morrer de tristeza,
pois toda arte de lindeza
soo de vós é possoida.

5 A vós soo quis Deos fazer
desigual em fermosura,
por nos dar a nós tristura
e [a] nossos olhos prazer.
Morreraa toda nacida
10 d'ũu mal que chamam tristeza,
pois toda arte de lindeza
soo de vós é possoida.

Em seguimento à cantiga, vêm duas *ajudas*, em que os poetas empregam os adjetivos e substantivos do mote e da glosa, fechando o círculo emitido pelo poema-chave, a cantiga, também em forma de imprecação.

Para designar um mesmo conteúdo através de palavras distintas, frases, cláusulas e seqüências, os poetas palacianos recorrem à **sinonímia**⁴³⁰. Quintiliano expressa dúvida sobre a questão de a sinonímia ser uma figura⁴³¹; Lausberg, ao analisar a *distributio*, enumera as sinonímias de dois e três adjetivos⁴³². Quanto à *definitio* propriamente dita, o estudioso refere-se a ela como um *adiectio* de pensamento, também denominada “definição”, *finitio* ou “horismo”. Diz ainda que a definição serve à *utilitas causae*, e, literariamente, é empregada para causar estranhamento⁴³³. Casas Rigall, recorrendo a Baltazar Gracián, diz que a *definitio* ou *finitio* pode ser soma de perífrase ou de metáforas, como nível secundário, e que a brevidade é uma de suas características⁴³⁴. Primeiro, discriminem-se as sinonímias:

Sem complementos:

Sei que vindes mui sentido / por trovas de Joam de Mena, / *oh homem grande, comprido*, / soes perdido / nesta terra qu'ee pequena! (CGGR, 92, I);

Em graças tam acabada / coma *discreta e prudente*, / em tudo tam eicelente, / pois sois de todos amada, / senhora, vivei contente. (CGGR, 564, III);

Que disso sintais paixam / nom vos deveis d'espantar, / que dos anjos é pecar / em *soberba e presunçam*. (CGGR, 583, III);

Vossa *graça e parecer* / vai, senhora, de maneira / que deve, quem quer viver, / de fazer por vos nam ver, / ahinda qu'ele nam queira. (CGGR, 584, III);

⁴³⁰ CASAS RIGALL, *op.cit.*, p. 52.

⁴³¹ QUINTILIANO, *op.cit.*, IX, III, 65.

⁴³² LAUSBERG, *op.cit.*, p. 193-194.

⁴³³ *Ibidem*, p. 222-223.

⁴³⁴ CASAS RIGALL, *op.cit.*, p. 65.

Eu achei caminhos cheos / dos judeus qu'iam fogindo, / ãus com *medo e receo*, / outros de riso cahindo. (CGGR, 601, III).

Com complementos, ora com advérbio, nos três primeiros exemplos, ora com atributo, no último:

¡Oh vida desesperada / e nunca prazer sentir, / *triste, muy desventurada*, / deseosa de morir! / ¡Oh cativos amadores, / qu'el mal que siento sentistes, / doledvos de mis dolores! / ¡oh de mi mal causadores, / ojos tristes, ojos tristes! (CGGR, 140, I);

Alhi siempre lhoraré / mi vida desventurada, / *triste y muy desconsolada*, / alhi tal vida faree. (CGGR, 141, I);

Soes de quien nunca os vido / amado publicamente, / *tan prefeto, esclarecido* / que por sirdes bien regido / Dios vos fizo su regiente. (CGGR, 256, II);

Congoxas, tristes cuidados, / pensamientos desiguales, / lhorando presentes males / m'acuerdan bienes passados. (CGGR, 414, II).

Sinonímia expressa por **frases**:

Eu quisera-me calar / e nam me pude sofrer / e tambem *nam sei dizer / quanto se deve falar*. (CGGR, 580, III).

Sinonímia e perífrase, o poeta estende o pensamento, quando poderia expressar-se com uma única palavra:

Isto me faz *nam dizer / e encobrir ãa cousa*, / que na minh'alma repousa. (CGGR, 578 III).

Sinonímia e definitio, o poeta vale-se dos sinônimos “conhecer-saber-entender” para significar a impossibilidade de expressar o sentimento que causa mal àqueles que amam:

Isto nunca vio ninguem, / por isso nam sei dizer / nem estaa no *conhecer / saber certo donde vem*. / O moor descanso que tem / quem *este meu mal tiver / é nam saber entender*. (CGGR, 582, III).

Ainda com relação às **definições**, o poeta simplesmente “traduz” o significado da palavra, usando atributivos:

Mas *tal es tu hermosura / y tu terna juventud*, / que con tu gentil feçura / me fieres y das salud. (CGGR, 192, II);

Ó morte *triste, roim*, / ó mal que todos engole / mui profundo, / desconsolada de mim, / ja nam ha quem me console / neste mundo! (CGGR, 216, II);

Vosso nome e *fermosura / sam duas cousas iguaes*, / porque melhor m'entendes / ãa delas daa tristura, / a outra penas mortaes. (CGGR, 584, III);

Barguilha de falso peito, / reboloa, / quando vem a ser no feito / nunca boa. (CGGR, 587, III);

Trazidas mas nam por doo / do coitado do çati, / que de velho, feito em poo, / tantas voltas fez de si. (CGGR, 624, III).

Uma **definição alegórica**⁴³⁵ apresenta-se nos versos amorosos:

Amor é conformidade / em toda cousa igual, / ãa gostosa amizade, / amor é ãa vontade / que nam pode querer al. (CGGR, 260, II);

Desejar e bem querer / sam, senhora, tam parceiro[s] / qu'os amores verdadeiros / sem ambos nam podem ser. (CGGR, 260, II).

Ainda, a definição pode estar no **corpo da própria palavra**⁴³⁶:

Mas este anjo, que me guarda, vendo que minha desesperança nam era por mingua de fee nem minha pena, por minha culpa se quis lembrar de mi e de quem me fez perder... (CGGR, 300, II). O poema é prosimétrico e o trecho de exemplo é a parte em prosa;

E pois is per'aa Batalha / a seer neste saimento, / ãs alforges com bitalha / que nemigalha / levai por aviso. (CGGR, 589, III). O poeta recorre ao calembur ao usar a palavra “batalha”, referindo-se ao “monumento mandado construir por D. João I, após a batalha de Aljubarrota, em cumprimento do voto que fizera pela vitória”⁴³⁷.

O poeta também pode não ter a palavra **correta** para aquilo que quer definir:

E por isso assi cuidar / me calo com soo saber / qu'o que se deve dizer / era acima de louvar. (CGGR, 580, III).

Ou também valer-se de um **exemplo** para reforçar sua definição:

Porqu'a graça, parecer / é, senhora, de maneira, / que deve, quem quer viver / contente de si, fazer / por vos ver, em que nam qu[e]ira. (CGGR, 584, III).

Outro interessante recurso é **traduzir** a palavra em outro idioma:

Hei-de fazer o partel, / castelhanos dizem prato, / muitos coscorões com mel, / atee fartel / nam de galinhas nem pato. (CGGR, 589, III).

Lausberg refere-se aos **epitheta ornantia poéticos**⁴³⁸, quando a definição já é parte inerente da significação:

Dou-vos mais ãa salsinha / pera ajuda da jueira, / d'ũa coor garcesazinha / ou chichorrinha, / mas nam ha-de ser inteira. (CGGR, 589, III).

⁴³⁵ LAUSBERG, *op.cit.*, p. 223. O tradutor de *Elementos...* dá como exemplo o antológico verso de Camões: “Amor é fogo que arde sem se ver; / é ferida que dói e não se sente...”

⁴³⁶ *Idem, ibidem.*

⁴³⁷ DIAS, *op.cit.*, 2003, p. 117.

⁴³⁸ LAUSBERG, *op.cit.*, p. 192.

Pode mesclar, ainda, **definição** e **descrição**:

Mas pardelha / assaz andam de roleiros, / pois decem a custureiros / *d'ezcarlata mal vermelha, / cor de telha.* (CGGR, 597, III).

Nos debates, há outro interessante recurso, quando o primeiro interveniente quer satisfazer sua curiosidade, **perguntando**:

Tambem queremos saber / atee onde foi metida / e qual era mais comprida, / mais solta no remexer. / Se veio tal falcatrúa / por sua parte ou por vossa, / nos dissei qual é mais grossa / se a vossa, se a sua.

Na “**Reposta de Dom Rod[r]igo.**”, vem a definição:

Mais comprida e mais delgada / achei a sua que a minha, / porque toda a campainha / me leixou escalavrada. / E fez-me tam grandes brigas / nos queixais, / que mos nom fizera tais / ã grande molho d'ortigas. (CGGR, 604, III).

Num dos poemas de *ajuda*, o de no. 865, “Alvaro de Sousa, paje da lança / d'El-Rei, e Rui de Melo, alcaide- / moor d'Elvas, e Alvaro Bar- / reto e Francisco da Cunha e / Francisco Homem, estribeiro- / moor d'El-Rei, e Manuel / Correa, estando juntos / nãa posada em Alme- / rim, mandaram estes / motos a Garcia / de Resende.”, os poetas usam, em todas as estrofes, a **definitio**. O poema é semelhante às cantigas de maldizer, uma vez que se deprecia o próprio Garcia de Resende, famoso por seu porte avantajado. Como exemplos, vejam-se alguns versos em que a definição é patente. Inicia-se o poema com a seguinte pequena didascália:

Senhor, pedimos a vossa mercê / que veja estes motos e por aqui / vereis *quam pipa sois*.

Seguem-se as depreciações enunciadas pelos participantes, todas precedidas de pequenas didascálias também desonrosas:

Pareceis-me almofreixe / prima mudado no ar.

Pareceis atabaque felpudo, / que vai polo virote.

Pareceis bufo embaçado / que luitou em eira.

Pareceis tonel passareiro⁴³⁹.

⁴³⁹ Quanto a essa efusão do verbo “parecer” nas composições satíricas, comenta Maria Isabel Morán Cabanas: “...a descrição física do alvejado desenvolve-se sempre quer a partir de um processo de coisificação e/ou animalização por meio de verbos atributivos com *parecer* e sinônimos, quer directamente a partir de uma ampla série de adjectivos indicadores de diferentes qualidades negativas (ou positivas, mas submetidas a alterações do âmbito do significado pelo contexto satírico expostas às consequentes distorções da valença de origem) muito concretas”. (*Op.cit.*, 2001b, p. 322; grifo da autora).

As respostas de Garcia de Resende não destoam do clima, todas cheias de ironia, como no exemplo a seguir, em que se faz apologia à condição de cristão-novo de Álvaro de Sousa, sua indeterminada paternidade e provável galanteria amorosa, além de outros atributos depreciadores:

Cristam novo, page velho, / filho d'abade ou doutor, / doce mais que ã cantor, / morto ò pao como coelho. / Galante de moesteiro, / douda andrina d'andadura, / castelhano sem fressura, / cristos molhado em ribeiro.

As duas figuras mais recorrentes no *Cancioneiro* são a **antítese** e a **annominatio**. Quanto à primeira, os antônimos “vida” e “morte” são as mais usuais, em qualquer forma: substantivo, adjetivo, verbo e nas combinações entre estas; os temas são, na maioria das ocorrências, relacionados à questão amorosa, resquícios ainda da poesia trovadoresca provençal e galego-portuguesa. Em seguida, opostos como paixão *x* razão, perder *x* ganhar e bem *x* mal ganham destaque, lembrando que tais expressões não se restringem às palavras discriminadas, mas estendem-se aos seus derivativos, sejam substantivos, adjetivos ou verbos. De acordo com alguns tratadistas, a antítese é a principal raiz da agudeza, pois aviva a criatividade do leitor, excita o riso ou cria surpresa com bases brilhantes e paradoxais; na *elocutio*, encontram-se as seguintes variantes: *contentio*, *cohabitatio*, oxímoro, paradoxo ou suspensão; na *dispositio*, ela é fundamento da disposição bipartida, um dos modelos básicos de estruturação das partes de um discurso⁴⁴⁰. O autor da *Retórica a Herênio* diz que “si embellecemos nuestro estilo mediante estas figuras [as antíteses] podremos alcanzar gravedad y ornato”⁴⁴¹. Para Lausberg, na seção dedicada ao *antitheton*, essa *figura sententiae* é uma contraposição de dois pensamentos de volume sintático variável. Enumera as antíteses de frase, de grupos de palavras e de palavras isoladas⁴⁴². Quintiliano, por seu lado, diz que a *antithesis*,

which Roman writers call either contrapositum or contentio, may be effected in more than one way. Single words may be contrasted with single (...), or the contrast may be between pairs of words (...), or sentence may be contrasted with sentence (...). Next to this another form may appropriately be placed, namely that which we have styled *distinction* (...). The same is true of the figure by which words of similar termination, but of different meaning are placed at the end of corresponding clauses (...). Nor is the contrasted phrase always placed

⁴⁴⁰ CASAS RIGALL, *op.cit.*, p. 193.

⁴⁴¹ *Retórica...* *op.cit.*, 1997, p. 246.

⁴⁴² LAUSBERG, *op.cit.*, p. 227.

immediately after that to which it is opposed (...). Again the contrast is not always expressed antithetically (...). Antithesis may also be effected by employing that *figure*, known as ἀντιμεταβολή [antimetábole], by which words are repeated in different cases, tenses, moods, etc (...) There is also a special elegance which may be secured by placing names in antithesis...⁴⁴³

Para cada uma dessas especificações de Quintiliano, há termos que correspondem a seus conceitos e exemplos. No *CGGR*, conforme comentado, o pensamento antitético é numeroso nos poemas de formas mistas.

Exemplos de palavras contrastantes, denominadas por Lausberg **palavras isoladas**⁴⁴⁴, e que Casas Rigall estende para dois vocábulos ou dois pensamentos opostos⁴⁴⁵, aparecem em abundância no *CGGR*. Observe-se que, em alguns casos, os contrários podem estar declinados, no caso dos nomes, ou conjugados de forma diferente, no caso dos verbos, principalmente nos opostos de pessoa:

Por cumprir minha promessa / como quem o som vos furta, / esta fiz mais que depressa / por voss'arte, *long'ee curta*. (*CGGR*, 45, I);

O *passado* sem *presente*, / pois que foi, ser nam se tolhe, / pois que Deos todo potente / este poder nom recolhe. (*CGGR*, 98, I);

Y con este sentimiento / vivo yo mucho quexoso, / pues por su *contentamiento* / tu recibes el *tormiento*, / triste coração pensoso. (*CGGR*, 140, I);

Será em extremo acabada / mi *vida*, mas no mi fee, / y por mi *muerte* cuitada / altas bozes bradaree. (*CGGR*, 141, I);

Leixeis-nos toda *trestura* / levais-nos toda *alegria*, / ditosa foi a ventura / de quem vio a sepultura / primeiro que tam mao dia. (*CGGR*, 171, I);

Chorava Dona Maria / como aquela que perdera / mais que digo, / dizendo que nam queria / mais *viver*, pois lhe *morrera* / tal amigo! (*CGGR*, 216, II);

Nunca fue *despues* ni *ante* / quien viesse los atavíos / y secretos de levante, / sus montes, insoas y rios, / sus *calores* y sus *frios* / como vos, senhor Ifante. (*CGGR*, 256, II);

Quem nam sente nada é morto / e de todo extremo ausente, / nam é *triste* nem *contente*, / nam tem *mal* nem tem *conforto*. (*CGGR*, 260, II);

Perguntaraa por novela, / responderaa *si e nam*, / e dos grandes de Castela / que faram / e em Navarra e Aragam. (*CGGR*, 324, II);

¿Adonde tienes las mientes, / pastorzico descuidado, / que se te *pierde* el *ganado*? (*CGGR*, 395, II);

⁴⁴³ QUINTILIANO, *op.cit.*, IX, III, 81-86.

⁴⁴⁴ LAUSBERG, *op.cit.*, p. 229.

⁴⁴⁵ CASAS RIGALL, *op.cit.*, p. 196-199.

E ainda que vejais / cousas feitas sem *razão*, / alargai o *coração*; / e que sejam muitas mais / nam vos dê nada paixão. (CGGR, 564, III);

Nem assado, nem cozido, / nem manjar que me fizera / ser mais *ancho* que *comprido*, / se vos eu nam conhecera. (CGGR, 568, III);

Eu mais que *outrem ninguem*, / porque nam desesperasse, / queria que vos lembrasse / que sem ver-vos nam ha bem. (CGGR, 571, III);

E em concrusam do feito / lá vam olhos e *rezam* / onde vai o *coraçam*. (CGGR, 572, III);

Em todos tendes poder, / todos matais, gentil dama, / os de *lonje* com a fama, / os *daqui* co parecer. (CGGR, 573, III);

Mas porqu'isto qu'eu queria / nunca *foi* nem *ha-de ser*, / gram trabalho é viver. (CGGR, 795, IV);

Destas idas, destas vindas, destas pagas dos amores, / por ùu prazer cem dolores. (CGGR, 796, IV);

E acabar: / eu lhe fiz satisfaçam, / ela a mim *ou si ou nam*. (CGGR, 814, IV);

Mas estas lembranças tais / deviês ja *d'esquecer* / que, se *lembram*, acordais / os meus sospiros e ais / e meu chorar e gemer. (CGGR, 832, IV);

...cuidado, grande *tormento* / nam vos dê *contentamento*... (CGGR, 834, IV).

Antítese de **grupo de palavras**⁴⁴⁶:

Quem haa muito que me tem, / quem é *meu mal* e *meu bem*, / *meus olhos*, *meu coraçam*, / cedo o descobriram. (CGGR, 572, III);

Fortuna, sortes, maaõ fado, / sempre vêm pola soberba / ou por quem muito despreza / qualquer mal-aventurado. (CGGR, 583, III).

De acordo com Casas Rigall, incluem-se os contrários representados pelos **prefixos**, **infixos** e **sufixos** que, apesar de serem parte da *annominatio*, mais especificamente da *derivatio*, trazem em si a antítese⁴⁴⁷:

Vind'asinha ser *emparo* / de quem vê o *desemparo*, / senhora, que nos leixaes. (CGGR, 171, I);

Compre que vos *desculpeis*, / tomando a *culpa* por vossa, / sem s'haver nada por nossa, / pois que soo a mereceis. (CGGR, 597, III);

E eu bradava: - Soltai-me, / deixai-me *resfolegar*, / que me quereis *afogar*! (CGGR, 604, III);

Nam sei porque *conheci* / quem m'assi *desconheceo*... (CGGR, 814, IV);

⁴⁴⁶ LAUSBERG, *op.cit.*, p. 228.

⁴⁴⁷ CASAS RIGALL, *op.cit.*, p. 228-229.

El parecer excelente, / la bondad que *sobrepoja* / ante mis ojos se *antoja*... (CGGR, 837, IV).

Com palavras isoladas e derivatio:

Descanso é por vós *cansar* / e sofrer *penas, prazer*, / nem hei dor de rechar, / pois vos hei-de suportar / quanto quiserdes fazer. (CGGR, 568, III).

Lausberg lista como casos de antítese aqueles em que há uma **tensão de qualidade** do substantivo, do verbo ou do sujeito em si⁴⁴⁸, como nos exemplos:

Senhora graciosa, discreta, eicelente, / sentida, humana, *d'amores immiga*, / garnida d'oufana, *d'honores amiga*... (CGGR, 45, I);

Grande bem daa coraçam, / grande bem faz tudo ousar, / grande bem faz desejar / *com rezam e sem razam*. (CGGR, 260, II);

Isto é por mal de quem / ha-de sofrer a paixam / *com rezam ou sem rezam*. (CGGR, 572, III);

...levai a todo rasgar / quanto poderdes cobrar / *com direito ou sem direito*. (CGGR, 620, III);

Mas eu certo nam dovido / por isto que se cá fez / *qu'ele nam seja atrevido* / em praça *nam escondido* / a emprestá-lo outra vez. (CGGR, 803, IV).

Antíteses frásicas⁴⁴⁹:

Nam é lei d'humanidade, / nem consente descriçam / *leixar homem liberdade* / *por viver em sujeiçam*. (CGGR, 58, I);

Pois *pregunto* com receo, / *respondei-me* com favor / qual das vidas é pior. (CGGR, 535, III);

Ca se jouver no teu leito / putarroa, / achar-t'-aa tam encolheito / e do nembro tam tolheito, / *qu'iraa maa e viraa boa*. (CGGR, 587, III);

Ex-me vou e ex-me venho / como barca de carreira, / quanto ganho, quanto tenho / tudo leva a taverneira. (CGGR, 796, IV);

Quem me tira desta vida / e a *mim fora de mi* / nam estaa *muito em si*. (CGGR, 814, IV).

Antíteses de palavras isoladas, frásicas e derivatio:

La *razon* me da la *Fe* / que cierto *bien* me seria, / diz mi *mal*:--Consentiré. / Mas *amor* me diz:--No se / si *desamarte* podria. (CGGR, 192, II);

⁴⁴⁸ LAUSBERG, *op.cit.*, p. 229.

⁴⁴⁹ *Ibidem*, p. 228.

Ya sabeis qu'este cuidado / tan extremo de pensar, / que por martirio cobrastes, / gostoso de *desgostar*, / qu'el *deleite* en el *pesar* / *más os mata que gozastes*. (CGGR, 282, II);

Se viraa ou nam viraa / o Princep'este Veram / ou que faraa, / que cousas *preguntaraa*, / que cousas *responderaa* / se lhe nam forem à mam. (CGGR, 324, II);

Quando cuido qu'*estou bem*, / entam acho qu'*estou mal*, / quando cuido ser *alem*, / sam *aquem* de Portugal. (CGGR, 796, IV);

Quando meu mal *começava*, / eu me vi tam *acabado* / que fui bem *desenganado* / que convosco *m'enganava*. (CGGR, 816, IV).

Antíteses que representam um **dilema**, conforme define Lausberg⁴⁵⁰. Esse recurso assemelha-se à *cohabitatio*, quando há dois contrários num sujeito ou num objeto, de acordo com estudo de Casas Rigall⁴⁵¹:

Mas não sei s'havera quem, / porque dos que *vivos são*, / *ũus morrem* por querer bem, / *outros vivos* se mantem / em mais esquiva prisão. (CGGR, 564, III);

Elha causa mi *partir*, / outra me fará *bolver* a morir en su poder. (CGGR, 582, III);

Luita sempre meu cuidado / *se direi*, *se calarei*. / *Se me calo*, sam penado, / *se o digo*, morrerei. / Que farei? (CGGR, 608, III).

Ocorrem também, no CGGR, várias outras espécies de antítese, como o paradoxo, o oxímoro, a *cohabitatio*, a enumeração copulativa, as antíteses de pensamento e as perguntas retóricas. Casas Rigall explica que o **paradoxo** ocorre no plano dos grupos de palavras e que os autores clássicos e medievais não o consideravam figura, pois “morte viva”, por exemplo, vai contra a lógica da dialética x retórica⁴⁵². Quanto a isso, o que se percebe é uma completa inobservância desses preceitos, haja vista o grande uso de tal figura, não só nos cancioneiros estudados por Rigall, como no CGGR – entre a pregação e a prática, há uma longa distância, pois ao poeta interessa a expressão que melhor cabe em seu poema. Para Baltasar Gracián, “son las paradojas monstruos de la verdad”, e um conceito paradoxal

⁴⁵⁰ *Ibidem*, p. 227.

⁴⁵¹ CASAS RIGALL, *op.cit.*, p. 201.

⁴⁵² *Ibidem*, p. 203. Hilário Franco Júnior explica que “o paradoxo não era apenas uma figura de linguagem, e sim uma manifestação profunda da visão analógica de mundo”: a essência dessa cosmovisão – a *coincidentia oppositorum* – estava na força dos símbolos, tais como o da Cruz, que reúne os quatro pontos cardeais, o homem microcósmino (oposto ao macrocosmo), o Andrógino primordial, o macho e a fêmea, seres paradisíacos anteriores ao Pecado e à Queda, e o Cristo, “síntese das sínteses”, pois é Deus e homem, celeste e terrestre, centro e circunferência, alfa e ômega. (*op.cit.*, 2001, p. 44).

requer “también el fundamento de alguna circunstancia especial, que favorezca y dé ocasión al extravagante discurso”; o retórico vê no paradoxo uma espécie de exageração, logo está em conexão com a hipérbole⁴⁵³:

Vive mais morto que vivo / o livre que se cativa, / ledo, forro, sempre viva / quem se livra de cativo. (CGGR, 58, I);

Por morir mi pena fuerte, / que mi coraçon recela, / vida me dará la muerte, / pues que viviendo mi suerte / en pena mal se consuela. (CGGR, 140, I);

Mas cuido que diferente / sois desta minha tenção / e que sendo solta então / prendereis muita mais gente / e em mais esquiva prisão. (CGGR, 564, III);

Nesta vida dama tal / creio que nam vio ninguem, / polo qual, / ainda que faça mal, / lhe devem de querer bem. (CGGR, 573, III);

Em meu mal estaa meu bem, / perdi-o em Almeirim, / ja nam tenho mais em mim / cos desastres que me vem. (CGGR, 578, III);

Se o sois e nam sois dama, / é mui bem que o digais / e tambem deve sua ama / nam querer que vós jaçais / soo com ela em ùa cama. (CGGR, 586, III);

Com estes tratos d'amor, / com estes beijos maa hora / vos nom ham ja por senhora, mas por ùu fino senhor. (CGGR, 586, III);

Por muitas razões me calo / do que se poode dizer, / nam sei quem poode fazer / a mouro morto matá-lo. (CGGR, 613, III);

...pois a agulha que levae / vos faz ja do norte, sul. (CGGR, 803, IV);

Os lugares em qu'andei / convosco ledo e oufano, / nesta tristeza os busquei, mas o que neles achei / foi a meu dano moor dano. (CGGR, 832, IV).

Quanto aos **oxímoros**, Lausberg mostra que seu uso representa *mala affectatio*; quando provoca estranhamento, é licença⁴⁵⁴. Para Casas Rigall, o oxímoro ocorre no plano da palavra, do léxico e insere-se no âmbito da *brevitas*, por ser condensado⁴⁵⁵:

Y seré yo cativado, / siendo livre nacido, / y no seré libertado, / antes seré sometido. (CGGR, 139, I);

Mas tal es tu hermosura / y tu terna juventud, / que con tu gentil feçura / me fieres y das salud. (CGGR, 192, II);

Mas em vós está soamente / meu prazer e meu pesar / e em vós é ordenar / que viver possa contente. (CGGR, 226, II);

⁴⁵³ GRACIÁN, *op.cit.*, Discurso XXIII, p. 224; 226.

⁴⁵⁴ LAUSBERG, *op.cit.*, p. 229.

⁴⁵⁵ CASAS RIGALL, *op.cit.*, p. 203; 207.

Como pode esperar / *prazer* quem por vós *padece*, / que, se bem nisso cuidar, / nam se pode desejar / cousa que se nam merece. (CGGR, 260, II);

Mas o meu, qu'ee sempre triste / e tam mal afortunado, / tem por *descanso cuidado*. (CGGR, 585, III);

Vem meu *mal* de tanto *bem* / que se paga com se dar, / quando mais me descansar, / se veraa donde me vem. (CGGR, 585, III);

Dous gostos podeis levar, / senhora, desta maneira, / pois sabeis de tudo usar: / ser *macho* pera Guiomar / e *femea* pera Nogueira. (CGGR, 586, III);

Se a fizestes por *leve*, / é *pesada*, / se por *doce*, é *salgada*, / se por fria, é de neeve. (CGGR, 595, III);

Si son ceruelas deveras, / Manuel fue contra la ley / en no las llevar a El Rey, / pues que fueron las *primeras* / y tambien seran *postreras* / de razón / si no es por maldicion. (CGGR, 597, III);

Vós falaes por *nossa* parte / e *contra* vós estudaes... (CGGR, 803, IV).

Exemplos de **oxímoro** com **palavras isoladas** e com **prefixos**:

Senhora, quem eu servira / *contente d'atormentado*, / dando vida por cuidado, / se a lei o permitira, / vosso *mal* por *bem* sentira, / que de vida perigosa / é a minha desejosa. (CGGR, 574, III);

Desespero de *prazer*, / sam tam fora d'alegria, / qu'em que ma amostrem de dia nam na hei-de conhecer. (CGGR, 575, III);

Emparar desemparedado, / *oo triste nom dar tristeza*, / aos firmes ter firmeza, / *esperar desesperado*. (CGGR, 583, III).

Exemplo de **enumeração copulativa**, que também pode ser classificada como antítese assindética⁴⁵⁶:

De vós e de mim queixoso / o tenor ouvi cantar, / *de vós, porque sois forçoso*, / *de mim, que sam tam gotoso* / que nunca pude apildar. (CGGR, 588, III).

Exemplo de **cohabitatio**, quando convivem dois contrários num só sujeito⁴⁵⁷:

E por isso, Dom Abrãao, / *nem judeu nem bom cristão*, / vendedor da lei inteira, como virdes na carreira / ã padrão / tomar o fugir na mão. (CGGR, 620, III).

Exemplos de **antítese de pensamento**⁴⁵⁸:

Vêm-lhe penas tam agudas / *que sobe quam alto quer*, / *mas guarda de Lucifer*. (CGGR, 582, III);

Eu a Deos e à ventura / vendera-a òs açacaes, / para forrar atafais / ou cobrir enxalmadura. (CGGR, 611, III);

⁴⁵⁶ LAUSBERG, *op.cit.*, p. 230-231.

⁴⁵⁷ CASAS RIGALL, *op.cit.*, p. 201.

⁴⁵⁸ LAUSBERG, *op.cit.*, p. 201.

E portanto estaa sabido / *por Deos vir esta reposta*, / porque certo nam dovido, / *segundo o mar é erguido*, / este colar ir à costa. (CGGR, 803, IV);

Eu sam o que me venci / e vós quem me conheceo, / pois em fim nam me perdeo / *e eu perdi-me a mim*. (CGGR, 814, IV);

Cessou sua maa vontade / *de quem era desprezado*, / mas tomou ãa amizade / que me deu novo cuidado... (CGGR, 814, IV).

Se nos exemplos anteriores se pode dizer que as antíteses são aquelas que se aproximam às do comum (excetuando-se as de pensamento, muito mais elaboradas), nas que seguem percebe-se que os poetas mostram **agudeza e requinte**:

Pois vai assi d'altrecar / vosso processo fundado, / digo que o *trespassado* / *presente* nam pod'estar. (CGGR, 98, I). Para fugir ao comum, o poeta não usa a palavra “passado” simplesmente, mas uma palavra conectada a prefixo que a intensifica, além do que, pela inversão, “trespassado” pode ter força de atributivo à palavra “presente”;

Desejar o coração / é natural e verdade, / mas na grande afeiçam / *dessimula a razam* / os *desejos* aa vontade. (CGGR, 260, II). O poeta usa “desejos” como oposição à razão, estando aqueles no lugar de “emoção”;

Que *bem mal* pareceria, / em cancionero posto, / homem sem vida nem gosto / vir-lhe tal à fantasia. (CGGR, 412, II). Nas antíteses de palavras isoladas, “bem” e “mal” formam um calembur, pois tanto uma como a outra pode ter função de advérbio;

Congoxas, tristes cuidados, / pensamentos desiguales, / lhorando *presentes males* / *m'acuerdan bienes passados*. (CGGR, 414, II). O poeta usa a *inversio* para antepor tanto a questão do tempo, quanto a dos sentimentos antitéticos;

Culpa bienaventurada, / senhora, devo lhamar / a la que em os mirar / *tiene mi vista turbada*, / que *vitoria* es acabada / *vencido* quedar assi / contento, porque naci. (CGGR, 441, II). As palavras isoladas têm formas diferentes, substantivo *x* particípio adjetivado;

Se se vio, eu nunca vi, / servida despiadosa / *tam doce, tam perigosa!* (CGGR, 574, III). Nestas antíteses frásicas, há tensão de qualidade dos adjetivos, reforçados pelos advérbios, além de ser, no contexto do poema, uma ironia, marcada também pela exclamação;

Nam m'atrevo a gabar / tal primor e prefeçam, / cuidar, ver e contemprar, / porque *dar vida* e *matar* / pode-o com a tençam. (CGGR, 574, III). Nesta antítese frásica, observa-se uma *amplificatio*, marcada também pela sequência dos assíndetos e dos polissíndetos;

Descanso nam no *espero*, / de tudo *desesperei* / como me determinei, / *nem faço a vida que quero* / *nem me quer a que tomei*. (CGGR, 578, III). O poeta

usa palavras isoladas e antíteses frásicas, além de revelar dois contrários em si mesmo, ou seja, vale-se da *cohabitatio*;

De meu *mal* ja desespero, / porqu'ha nele gram desvairo, / faz-me *bem o que nam quero / e quero o que m'ee contrairo*. (CGGR, 582, III). Outra clara recorrência à *cohabitatio*, além de que a palavra “bem” pode ser interpretada como advérbio intensificador;

Nam ha i tempo *passado*, / senam *presente e por vir*, / pera sentir / meu mal qu'estava guardado, / que tanto tardou em vir. (CGGR, 582, III);

Da soberba vem cahir / *do mais alto no mais fundo*, guarde-se quem neste mundo / folga *mal* de *bem* ouvir. (CGGR, 583, III). O poeta usa as antíteses como *exempla* nos primeiros versos e conclui com um *conselho*;

Houve ledice sobeja / da nova que me foi dada: / qu'a vossa barb'ee rapada / e rasada / que *muít'embora* vos seja! // (...) Que assi eu prazer veja, / deveerá ser festejada / a tua barba rapada / e rasada / que *muít'eramaa* te seja! (CGGR, 594, III);

Pois que s'isto j'assi faz, / venhamos logo à verdade: / este é o mais mao rapaz, / velhaco, grand'alcatraz, / mofatraz, / gram zeloso de maldade. / Nas estrelas bom cristão, / compridor da fee inteira, / porem mui roim vilão / e gram cão, / grande Jorge d'Oliveira. (CGGR, 620, III);

Desejando sempre vida, / foi gram dita *nam na ter* / pola agora *nam perder*. (CGGR, 771, IV). Nesta antítese frásica, o poeta usa a *obscuritas* para referir-se ao desejo da morte;

Em vos dar conta de mim / *nam erro, mas faço bem*, / pois nam deve haver ninguem / que vo-la nam dê de si. (CGGR, 814, IV). O poeta usa a lítotes para dizer, por sinonímia, que faz bem em deixar de servir a dama.

O outro grupo de figuras de linguagem a que mais recorrem os poetas palacianos é a **annominatio**, que, assim como a antítese, aparece expressa por várias espécies. Caracteriza-se pela repetição de um corpo léxico com variação fônica que provoca mudança no significado da palavra, propiciando a agudeza⁴⁵⁹; como antanáclase ou *reflexio*, pode ser a repetição da mesma palavra, mas com acepção distinta. A técnica já era conhecida desde as origens da poesia trovadoresca, e seu correspondente, segundo a *Leys d'Amors*, é a *rims equivocz*, que, em várias passagens da estrofe, torna-a uma *cobla equivocca*⁴⁶⁰. É, ainda, um jogo de palavras, quanto à significação, alterando-se parte da palavra, quase imperceptivelmente⁴⁶¹. Quintiliano comenta que a ambiguidade, caso

⁴⁵⁹ CASAS RIGALL, *op.cit.*, p. 219.

⁴⁶⁰ *Ibidem*, p. 47-49.

⁴⁶¹ LAUSBERG, *op.cit.*, p. 178.

inerente à *annominatio*, deve ser evitada, porque seu sentido é incerto; além desse tipo, há a ambiguidade que, apesar de não resultar em obscuridade, cai na mesma falha pela colocação errada das frases⁴⁶². No Livro IX, ao comentar a ênfase, o retórico refere-se a uma figura que se aproxima da *annominatio*, correspondente ao nosso “calembur” ou “trocadilho”, pela definição que dela faz:

Similar, if not identical with this figure is another, which is much in vogue at the present time. For I must now proceed to the discussion of a class of figure which is of the commonest occurrence and on which I think I shall be expected to make some comment. It is one whereby we excite some suspicion to indicate that our meaning is other than our words would seem to imply; but our meaning is not in this case contrary to that which we express, as is the case in *irony*, but rather a hidden meaning which is left to the hearer to discover⁴⁶³.

Parágrafos à frente, retoma o tema, e diz que há uma classe de figura que atrai os ouvidos da plateia e excita a atenção dela pela semelhança, igualdade ou contraste das palavras – a *paronomasia*, *adnominatio*, para os romanos. Tal artifício pode ocorrer de dois diferentes modos: pode haver semelhança entre uma palavra com outra precedente, apesar de estarem em casos⁴⁶⁴ diferentes e a palavra pode ser repetida com sentido amplificado; o oposto da paronomásia seria quando uma palavra repetida tem sentido diverso, processo que se denomina “antanáclase”. Algumas vezes, tal diferença de significado pode ser obtida usando-se a mesma palavra modificada; em outros casos, as palavras podem ser usadas com diferentes sentidos ou alteradas pelo alongamento ou encurtamento de uma sílaba – processo que Quintiliano abomina e diz que Cornifício o denomina *traductio*⁴⁶⁵, *i.e.*, a transferência de significado de uma palavra para outra. No entanto, esse processo torna-se elegante quando empregado para distinguir o significado exato das coisas ou, ainda, quando a alteração se dá pela mudança da preposição que compõe a regência do verbo. O efeito seria melhor e mais enfático quando nosso prazer derivasse da forma figurativa e da excelência do sentido, como em *emit morte immortalitatem* [Pela morte faz brotar a imortalidade]; mas o pior dos efeitos seriam os exemplos como *non Pisonum, sed pistorum* [Não dos Pisões, mas dos padeiros] ou *ex oratore arator* [A partir de um orador, um

⁴⁶² QUINTILIANO, *op.cit.*, VIII, II, 16.

⁴⁶³ *Ibidem*, IX, II, 65.

⁴⁶⁴ Quintiliano refere-se à declinação latina.

⁴⁶⁵ Na *Retórica a Herênio*, *traductio* é “transposición”. O tradutor dá os sinônimos gregos *ploké* e *antimetáthesis*, e diz: “También se la incluye dentro de la epanálépsis. Sólo la *Retórica a Herenio* y Cornificio utilizan el término *traductio* para referirse a esta figura”. (*Op.cit.*, 1997, p. 244).

arador]. No entanto, às vezes acontece que um conceito audacioso e vigoroso pode derivar de certa graça pelo contraste de duas palavras não dessemelhantes em som, como no exemplo que tira a seu próprio pai, *non exigo ut immoriaris legationi: immorare* [Não exijo que se lance à embaixada: demora-te (nela)]⁴⁶⁶. Diz que as duas palavras, diferentes em sentido, provocam um efeito prazeroso⁴⁶⁷.

Porque o recurso da *annominatio* aparece na estrofe e mesmo no verso do *CGGR*, apresentarei, primeiramente, os versos e/ou estrofes em que há uma só ocorrência, para depois discriminar aqueles em que há mais de uma espécie. Segundo Joaquín Gonzalez Cuenca, “la técnica del macho y hembra produce rimas forzadas o, mejor dicho, acepciones forzadas de las palabras en rima”⁴⁶⁸; Casas Rigall define o processo como mudança da vogal final nos vértices do verso, sem mudar-lhe o lexema, sendo exemplos muito frequentes nos cancioneiros amorosos os pares “amigo/amiga” e os pares por conjugação verbal como “defende/defenda”, “entendo/entenda”, ou ainda, de verbo com nome, como em que “eu pene/vós de pena”⁴⁶⁹. Os exemplos de **macho** e **fêmea**, poucos, nos poemas de formas mistas são:

Sendo contra si *esquivo*, / contra si todos *esquiva* / ... (*CGGR*, 58, I);

En mi mostraste tus sanhas, / olvidada de mi danho, / mas pues mi hazes *estranho* / irme he a tierras *estranhas*. (*CGGR*, 141, I);

O colar que ja foi *vosso*, / que é de quem nam é *vossa*, / buscai quem vos nisso *possa* / conselhar, pois eu nam *posso*. / E pois o tam bem fizestes / em o dar, / nam vos deve de lembrar. (*CGGR*, 803, IV).

O **mordobre**, correspondente à *rims derivatius* da *Leys d’Amors*, técnica retórica da poesia galego-portuguesa, consiste na utilização da *annominatio*, em várias partes do poema. Na *Arte de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, parece-me que o autor se refere às *annominations* relativas aos tempos verbais⁴⁷⁰, caso contrário, confundir-se-ia o mordobre com o poliptoto, como se verá mais à frente. Assim, por motivos

⁴⁶⁶ Ajudou-me na tradução dessas sentenças o Prof. Alexandre Agnolon, da Universidade Federal de Ouro Preto, a quem agradeço.

⁴⁶⁷ QUINTILIANO, *op.cit.*, IX, I, 66-74.

⁴⁶⁸ CASTILLO, *op.cit.*, p. 766, Tomo II.

⁴⁶⁹ CASAS RIGALL, *op.cit.*, p. 231.

⁴⁷⁰ TAVANI, *op.cit.*, 1999, p. 50.

de organização dessas espécies de repetições, considerarei as diversas formas de flexão verbal, relativamente aos tempos, cujos exemplos podem ser:

Ca se vos ele *apertasse* / assi como m'ele *aperta*, / e o vosso assi penasse, / dirieis que se julgasse / o cuidar por morte certa. (CGGR, 1, I);

O bem nunca se consume, / pecados *sam* nemigalha, / quem com vicios presume / faz alicerces de palha. / Devemos d'haver por fee / e que bem nam pode *ser*, / mas do que *foi* e sempre *é* / e *será* se deve crer. (CGGR, 98, I);

Por isso ãu saimento / me *façam*, pois que *fez* fim / meu conforto... (CGGR, 192, I).

Quanto ao **poliptoto**, Casas Rigall explica ser uma *annominatio* morfológica por flexão, cuja definição coincide com a de Lausberg, para quem tal procedimento não provoca alteração de significado, mas alteração da perspectiva sintática⁴⁷¹. Ainda, para Casas Rigall, a flexão verbal seria mais rica que a nominal, pois, por exemplo, usando-se o indicativo e o subjuntivo do mesmo verbo, provoca-se uma tensão entre realidade e irrealidade, e, quanto ao tempo, poderia indicar o infortúnio presente, a fortuna passada e a esperança futura⁴⁷². Para Henry R. Lang, o poliptoto “was in great favor with the medieval lyrists”⁴⁷³. Exemplos de poliptoto por **flexão verbal** não são muitos no CGGR, pelo menos nos poemas mistos, contrariamente ao que acontece com o poliptoto por flexão nominal:

Cuidados, como sabêis, / certo cousas *sam* geraes, / cuidados achá-los-êis / no *comprar*, quando *compraes*, / no *vender*, quando *vendêis*. (CGGR, 1, I);

Tristes de nós que *faremos?* / Vossa mercê que *faraa?* / Com quem nos *consolaremos* / ou quem nos *consolaraa?* (CGGR, 171, I);

¡Que triste *partir parti*, / que dolor y que deseo, / que vida tengo sen ti! (CGGR, 192, II);

Cousa de grande primor / por servir nam se *mereçe*, / *mereçe-se* por amor / de quem deseja e padece. / Desejo sem *merecer* / mil vezes, senhor, o vejo, / mas *merecer* sem desejo, / que vem de grande querer, / nam no ha nem pode ser. (CGGR, 260, II);

Mostrai, se quereis tirar / da dama algum bem querer, / que a nom quereis oulhar / nem ond'ela *está estar*. (CGGR, 577, III).

⁴⁷¹ LAUSBERG, *op.cit.*, p. 179.

⁴⁷² CASAS RIGALL, *op.cit.*, p. 224-226.

⁴⁷³ LANG, *op.cit.*, p. 212.

Quanto ao poliptoto por **flexão nominal**:

Cuidado traz à *memorea* / *memorea* de mil *tristezas*, / *tristeza* vos dá por *grorea*, / *porem grorea* e *nam vitorea* nunca dá contra *cruezas*. (CGGR, 1, I);

Vos de reys *engendrado* / y de reys *engendrador*... (CGGR, 256, II);

Aas vezes vem *liberdade* / de ver muitas *novidades* / e quem tem ãa *vontade* / faz-lhe ter muitas *vontades*. (CGGR, 646, IV);

A quem dam por *despedida* / *vontades* *fartas* e *cheas* / tem a *vontade* *comprida*... (CGGR, 646, IV);

...que quem *vive* sem ter *vida* / *nam* quer ver *vidas* *alheas*. / *Daqui* vem ter *liberdade* / e fazer mil *novidades*, / que por ãa *soo* *vontade* / vem perder muitas *vontades*. (CGGR, 646, IV). Percebe-se nestes três exemplos anteriores que a palavra “vontade” é muito usada no CGGR, e está ligada ao subgênero *exemplum* ou *conselho*.

Um tipo de *annominatio* frequente no *Cancioneiro* é a **derivatio**, que consiste na derivação a partir de um lexema, como em “pensamento/pensar”, ou nas derivações por prefixos, infixos e sufixos⁴⁷⁴. Os exemplos são bastantes no CGGR:

Y por mi gran *desventura* / *pienso* que te *conoci*, / *pues* tu mucha *hermosura* / *la* *muerte* no me *segura* / que *temo* *desque* te *vi*. / *Mas* ni solo este *temor* / *sostiene* mi *voluntad*... (CGGR, 139, I);

E pois *estaa* *conhecida* / *vossa* grande *gentileza*, / *a* *damas* *darês* *tristeza*, / *a* *galantes* *triste* *vida*. (CGGR, 436, II);

Por isso, *senhora*, *tende* / *muito* grande *coração* / *ou* *mudai* a *condição*, / *que* *razão* e *que* quem *prende* / *saiba* que *cous'ee* *prisão*. (CGGR, 564, III);

Qu'em *gabar* *desgalaria* / *vosso* grande *parecer*, / *pois* *dizendo* *ficaria*, / *amor*, *parte* por *dizer*. (CGGR, 569, III);

Artigo de *nossa* *fee* / é *nam* *desprezar* *ninguém* / e *fazer* a *todos* *bem*, / *segundo* *cada* ã *ee*. / *Emparar* *desemparedado*, / *oo* *triste* *nom* *dar* *tristeza*, / *aos* *firmes* *ter* *firmeza*, / *esperar* *desesperado*. (CGGR, 583, III).

A **paronomásia** é uma *annominatio* não morfológica, *i.e.*, consiste na semelhança fônica e dessemelhança semântica. Quanto ao uso dessa figura, o autor da *Retórica a Herênio* comenta:

En realidad, intentos de este tipo parecen más adecuados para el deleite que para su uso en una causa real, pues la credibilidad, la gravedad y la seriedad del orador disminuyen con la acumulación de estas figuras, que no sólo destruyen su autoridad sino que la perjudican porque tienen gracia y elegancia pero no

⁴⁷⁴ CASAS RIGALL, *op.cit.*, p. 227-229.

distinción y belleza. Así, la amplitud y la belleza pueden agrandar largo tiempo mientras que la gracia y la armonía cansan pronto al oído, el sentido más susceptible de fastidio. Por ello, si utilizamos frecuentemente esta clase de figuras, parecerá que nos complacemos en juegos de estilo propios de niños, pero si las insertamos ocasionalmente y las dispersamos de forma variada por todo el discurso daremos brillo al estilo con un ornato escogido⁴⁷⁵.

Baltasar Gracián, em seu Discurso XXXII, diz que “esta especie de concepto es tenuta por la más popular de las agudezas, y en que todas se rozan antes por lo fácil que por lo sutil; permítense a mas que ordinarios ingenios”⁴⁷⁶. O retor diz, ainda, que a paronomásia consiste na troca de alguma letra ou sílaba de uma palavra ou nome, “para sacarla a outra significación, ya en encomio, ya en sátira. Es tanta la variedad destas agudezas, cuanta la licencia del barajar las sílabas de nombre a verbo, y al contrario”⁴⁷⁷. Exemplos no *Cancioneiro* resendiano:

Pues veo de mi fuir / los *bienes* tan *bien* guanados, / mientras no puedo morir, / forçado m'es de sufrir / congoxas, tristes cuidados. (CGGR, 414, II);

Nos seus *olhos*, nos *alheos*, / *olhe* cada ã por si, / neles vejo eu em mi / o de qu'eles andam cheos. (CGGR, 572, III);

Sobre tres altas em supra / vi meter ãa *terceira* / assaz baixa na *trincheira*, / per modo de voz quadupra. (CGGR, 588, III).

Há um tipo de paronomásia definido por Casas Rigall como **ênfase por equívoco**, em que um vocábulo tem sentido literal e sua repetição tem função figurada, com valor enfático⁴⁷⁸. A esse recurso dá-se, também, o nome de “antanáclase”. No *Cancioneiro* resendiano, são exemplos:

Minha *vida* nam é *vida*, / coraçam nom me repousa / com desvairos d'ũa cousa. (CGGR, 578, III);

Quem menos vos tem servido, / tem mais que vos alegar, / pois val *mais o mais* perdido, / melhor me vem o partido / do perder que do ganhar. (CGGR, 579, III);

Sem tirar ninguem afora, / *senhora*, nisto me fundo: / que quantos haa neste mundo / vos devem ter por *senhora*. (CGGR, 580, III).

⁴⁷⁵ *Retórica...*, *op.cit.*, 1997, p. 260. Observe-se que o autor se refere ao uso da figura e de suas espécies na oratória e não na poesia.

⁴⁷⁶ GRACIÁN, *op.cit.*, Discurso XXXII, p. 45.

⁴⁷⁷ *Ibidem*, p. 48.

⁴⁷⁸ CASAS RIGALL, *op.cit.*, p. 36.

Como dito anteriormente, os casos de **mais de uma annominatio** numa só estrofe ou versos aparecem com relativa frequência:

Vive mais morto que vivo / o livre que se cativa, / ledo, forro, sempre viva / quem se livra de cativo. (CGGR, 58, I). Poliptotos verbal e nominal, derivatio e macho/fêmea;

Se filhos de quem nom teve / tendes mais que merecês, / a El-Rei muitas mercês, / que vos deu o que me deve. (CGGR, 62, I). Mordobre e paronomásia;

Da Rainha nem d'El-Rei / nam quero nada saber, / mas sabê vós que vos sei / e direi / quanto haveis de fazer... (CGGR, 92, I). Poliptotos verbais;

¡Oh vida desesperada / e nunca plazer sentir, / triste, muy desventurada, / deseosa de morir! / ¡Oh cativos amadores, / qu'el mal que siento sentistes, / doledvos de mis dolores! / ¡oh de mi mal causadores, / ojos tristes, ojos tristes! (CGGR, 140, I). Mordobre e paronomásia;

Mas mi ventura no buena / y mi hado desdichoso / dieron, por darne más pena, / a mi libertad cadena / estando ya de reposo. (CGGR, 140, I). Paronomásia e poliptoto verbal;

Nom vos será gram louvor / por serdes de mim louvado, / que nam sam tam sabedor / em trovar que vos dei grado. / Mas meu desejo de grado / a mim praz de vos louvar / e vós o podeis tomar / tal quejando vos é dado. (CGGR, 256, II). Derivatio e ênfase por equívoco;

Ya sabeis qu'este cuidado / tan extremo de pensar, / que por martirio cobrastes, / gostoso de desgostar, / qu'el deleite en el pesar / más os mata que gozastes. (CGGR, 282, II). Poliptoto verbal e derivatio;

Quem na vir nam perde ver / senam de si maaos pesar, / pois tem certo o padecer / e a paga do perder / soo com vê-la se pagar. (CGGR, 574, III). Poliptoto verbal e derivatio;

Descanso nam no espero, / de tudo desesperei / como me determinei, / nem faço a vida que quero / nem me quer a que tomei. (CGGR, 578, III). Derivatio e poliptoto verbal;

Aqui jaz quem sempre jaz / dormente, mas nunca dorme, / leixem o viver em paz, / pois que jaz e nunca faz / de si forma em que enforme. (CGGR, 587, II). Ênfase por equívoco e derivatio.

De todas as espécies de *annominatio*, o **calembur**, ou seja, o trocadilho, o jogo de palavras, *aequivocatio* ou *traductio*, é a que mais demonstra a agudeza e sutileza dos poetas. Nebrija denomina esse artifício – o trocadilho – “anfibologia” e dele diz: “anfibología es quando por unas mismas palabras se dicen diversas sentencias, como aquel que dijo en su testamento: ‘Yo mando que mi heredero dé a fulano diez tazas de plata,

cuales él quisiere’, era duda si las tazas habían de ser las que quisiere el heredero o el legatario”⁴⁷⁹. Para Baltasar Gracián, “las anfibologías, cuando son de industria, son conceptuosas. Especie de enigmas que hablan a dos luces, y se ha de entender en ellas todo lo contrario”⁴⁸⁰. No *CGGR*, o calembur aparece sob várias formas:

Por morir mi pena fuerte, / que mi coraçon recela, / vida me dará la muerte, / pues que viviendo mi suerte en *pena mal* se consuela. (*CGGR*, 140, I). O poeta joga com os termos “mal” e “pena”, pois, no último verso, “pena” é sinônimo de “mal”; este pode ser advérbio intensificador ou sinonímia, uma vez que o intuito do poeta é marcar seu sofrimento;

Por isso quem começar / de falar ou de dizer, / haa primeiro *bem* de ver / quam *mal* se pod'acabar. (*CGGR*, 580, III). Os opostos “bem/mal” podem ser lidos como substantivos ou como advérbios intensificadores;

E quem tam cego andar / qu'isto bem nam entender, / o *que mais vir nam é ver*, / que *ver* se possa chamar. (*CGGR*, 580, III). O poeta joga com a paronomásia “ver/vir” em relação antitética com a metáfora do primeiro verso, “tam cego andar”;

O remedio do cuidado, / que m'a mim pode sarar, / nam estaa em *bem oulhar*, / porque vem de *mal olhado*. / E quem disto for tocado, / guarde-se do qu'eu fizer / e olhe quem lh'eu disser. (*CGGR*, 582, III). O advérbio que modifica o verbo em “bem oulhar” virá, no vértice do próximo verso, em sua antítese, mas modificando o adjetivo, “mal olhado”;

Que mal me queres, Cabanas, / que senreira teens comigo, / que tanto pano me danas, / sendo sempre teu amigo? (*CGGR*, 730, IV). O trocadilho está em “mal me queres”: não gostar de alguém, e “malmequeres”: o bordado que Cabanas fazia em uma capa para um barão. Além do mais, “senreira” (cenreira) tem relação com a perífrase “mal querer”, ou seja, “birra”, “teima”⁴⁸¹.

Há um interessante uso ambíguo do termo **dobrar** e suas flexões, pois esse verbo comporta duas interpretações, *vergar* ou *duplicar*, sendo, dessa forma, um calembur:

Por mil penas que sofresse / todo meu mal se *dobrasse*, / se na vida que vivesse / tanto vos desacatasse / que algũ bem desejasse. (*CGGR*, 260, II);

Que por vos verdes vingada / por vossa consolação, / por dardes pena *dobrada*, / por fazer mal, apartada / sois desta minha tenção. (*CGGR*, 564, III);

Mostrou Deos este poder / por nos dar *dobrada* fee, / e em vos assi fazer / nos deu bem a entender / seu poder camanho ee. (*CGGR*, 569, III);

Tomastes gentil querela, / se de vós for bem seguida, / melhor é morrer por ela / que por outra *dobrar* vida. (*CGGR*, 573, III);

⁴⁷⁹ NEBRIJA, *op.cit.*, L. IV, Cap. VII.

⁴⁸⁰ GRACIÁN, *op.cit.*, Discurso L, p. 165.

⁴⁸¹ DIAS, *op.cit.*, 2003, p. 634.

De tam grande e tal cuidado / est'ee o bem que s'alcança: / perder homem
esperança / e ficar ele *dobrado*. (CGGR, 574, III).

De acordo com o autor da *Retórica a Herênio*, a **lítotes** “consiste en señalar que existe en nosotros o en las personas que defendemos algo extraordinario debido a la naturaleza, el azar o el esfuerzo, pero que debemos minimizar o atenuar en la expresión para evitar presentar un aspecto arrogante”⁴⁸². Nebrija chama esse recurso “tapinosis”, que “es cuando menos decimos y más entendemos”⁴⁸³. Para Casas Rigall, a lítotes ou isodinamia é uma figura em que se atenua semanticamente uma palavra, como no exemplo, “e donde, *no sin engaño*, <te> juro que en todas maneras” ou “de vós *no mucho apartado*”⁴⁸⁴. Exemplos no CGGR:

Mas mi ventura *no buena* / y mi hado desdichoso / dieron, por darme más pena,
/ a mi libertad cadena / estando ya de reposo. (CGGR, 140, I);

El morir triste consiento / que muy mejor me seria / que *no bevir* todavía / com
tristura y tormento. (CGGR, 294, II);

Que a vós nam vos pareça, / *nam foi pequena* ousadia / quererdes trazer de dia /
carapuça na cabeça. (CGGR, 595, III);

Ainda que é rezam, / e a mim mo parecia, / que morrendo o sindeiram, / partisse
logo Joham / co ela a correaria / e seria / *menos maa* ser esfolado, / pera algũ
cofre encoyrado. (CGGR, 611, III);

Ûa gentil bailadeira / d'Alanquer, / fremosa, gentil molher, / me chofrou desta
maneira: / por me *nam parecer fea*, / vendo-a bailar ù dia, / lhe mandei por boa
estrea / ùa cadea, / qu'eu no pescoço trazia. (CGGR, 803, IV). A lítotes é
confirmada pelos adjetivos “fremosa” e “gentil”.

A figura de linguagem denominada **zeugma**, frequente não só nos textos poéticos, mas na linguagem cotidiana, faz parte, segundo Quintiliano, das figuras que ele classifica “por omissão”, *i.e.*, omite-se uma palavra expressa em outra parte do texto, podendo, portanto, ser subentendida:

Others [autores] are consumed with a passion for brevity and omit words which are actually necessary to the sense, regarding it as a matter of complete indifference whether their meaning is intelligible to others, so long as they know

⁴⁸² *Retórica... op.cit.*, 1997, p.287.

⁴⁸³ NEBRIJA, *op. cit.*, L. IV, Cap. VII.

⁴⁸⁴ CASAS RIGALL, *op.cit.*, p. 43.

what they mean themselves. For my own part, I regard as useless words which make such a demand upon the ingenuity of the hearer⁴⁸⁵.

Já no Livro IX, antes de classificar os tropos, Quintiliano refere-se ao zeugma, mais especificamente ao verbal, incluindo-o numa terceira figura por omissão: nela um número de cláusulas pode ser completado pelo mesmo verbo, expresso no início, no fim ou no meio da frase. E conclui: “the same figure may join different sexes, as for example when we speak of a male and female child under the comprehensive term of "sons"; or it may interchange singular and plural”. Para ele, esses artifícios são tão comuns “that they can scarcely lay claim to involve the art essential to *figures*. On the other hand it is quite obviously a *figure*, when two different constructions are combined (...)”⁴⁸⁶. Segundo Matthieu de Vendôme, há duas maneiras elegantes de começar um poema: “l’une est d’employer le *zeugma*, c’est-a-dire la figure de grammaire qui subsume sous le commandement d’un verbe unique les éléments de plusieurs propositions ; l’autre est d’employr l’*hypozeuxis*, qui juxtapose des propositions complètes et pourvues chacune d’un verbe propre”⁴⁸⁷. Ambos os recursos são usados pelos poetas no *CGGR*, mantendo uma tradição que vem da Antiguidade, passa pela poesia provençal e atinge os séculos XV e XVI.

Tanto Lausberg quanto Casas Rigall recorrem ao que Quintiliano comenta sobre o zeugma – por ser figura de omissão, é ele um exemplo de *brevitas*⁴⁸⁸; Lausberg complementa dizendo que o zeugma e o quiasmo pertencem ao discurso sublime⁴⁸⁹. Exemplos de zeugma por **grupo de palavras** encontram-se em:

Qu'a navalha foi sobeja, / *destemperada*, / que rapou toda a papada, / *bigodes*,
mea queixada / e gizou laa pelooreja, / que muit'eeramaa te seja! (*CGGR*, 594,
III);

Para serem como sam / vossas culpas perdoadas, / valeo-vos esta razam: / ser de
camara o serão / *e bem de camara, ousadas*. (*CGGR*, 616, III);

E ainda é de maneira / que sem dinheiro na mão / *o judeu nem o cristão* / nam
tira dest'Oliveira / *desembargo nem padrão*. (*CGGR*, 620, III).

⁴⁸⁵ QUINTILIANO, *op.cit.*, VIII, II, 19. Na *Retórica a Herênio*, o zeugma vem definido por “conjunción (*coniunctio*) ou “adjunción” (*adiunctio*). (*Op.cit.*, 1997, p. 268).

⁴⁸⁶ QUINTILIANO, *op.cit.*, IX, III, 62-64.

⁴⁸⁷ FARAL, *op.cit.*, p. 58.

⁴⁸⁸ LAUSBERG, *op.cit.*, p. 195; CASAS RIGALL, *op.cit.*, p. 121-122.

⁴⁸⁹ LAUSBERG, *op.cit.*, p. 270.

Zeugma de **palavras isoladas por extensão**⁴⁹⁰:

Dou-vos tavoas concertadas / e dou-vo-las de cortiça, / quebradas e remendadas, / mal atadas, / com atilhos de tamiça. (CGGR, 589, III).

Quando o zeugma introduz modificações sintáticas ou semânticas no vocábulo original, está-se diante de um “zeugma complexo”. Distinguem-se dois tipos desses fenômenos: o primeiro é o zeugma **complicado semanticamente**, quando o tipo de discordância do plano lexical estende-se ao conteúdo léxico das palavras⁴⁹¹:

Deixo vossas esperanças / vãs e sem nenhũa repouso, / deixo-vos, porque nom ouso / sofrer mais vossas mudanças. (CGGR, 581, III).

O segundo seria o zeugma **complicado sintaticamente**⁴⁹², quando há discordância tanto no paradigma nominal como no verbal:

Seete varas de bragal / senhora, vos dou por touca, / porque em todo Portugal / nem em Arouca, / nam acharês outra tal. (CGGR, 589, III). O fenômeno dá-se no advérbio “nem” e na preposição “em”;

Lhoran lembrança / de su triste vida, / lhoran esperança / que tienem perdida. (CGGR, 610, III);

Nesta era de quinhentos, / veremos muitos sinais / e aquestes seram tais / que nos dêm contentamentos / pera folgarmos e rir/ e ser muito apodada / a quem cuida qu'em vestir / era boa a debrumada. (CGGR, 622, III);

Galante frances nem mouro / nunca tal fez atequi / mas é ja melhor assi / ca ser lavrada com ouro. (CGGR, 622, III);

Em vos dar conta de mim / nam erro, mas faço bem, / pois nam deve haver ninguém / que vo-la nam dê de si. / Ora ouvi, / que mil cousas achareis / com que e de que rireis. (CGGR, 814, IV). O pensamento está abreviado no último verso.

Heinrich Lausberg refere-se à **prosopopeia** ou personificação como sendo uma variante da alegoria; entram nessa classificação os apólogos – as fábulas de animais⁴⁹³. Para Quintiliano, de acordo com Cícero, a personificação demanda um grande esforço; para aquele retórico, é um recurso que empresta notável variedade e animação à oratória. As espécies são variadas: mostrar os pensamentos íntimos dos adversários como se estivessem

⁴⁹⁰ *Ibidem*, p. 200.

⁴⁹¹ *Ibidem*, p. 198; CASAS RIGALL, *op.cit.*, p. 126-127.

⁴⁹² *Ibidem*, p. 127; LAUSBERG, *op.cit.*, p. 198.

⁴⁹³ LAUSBERG, *op.cit.*, p. 249.

falando consigo mesmos, desde que os pensamentos sejam razoáveis e condizentes com a personalidade deles; criar diálogos entre nós mesmos e os outros ou entre estes, colocando palavras de aconselhamento, reprovação, queixa, prazer ou dor; trazer do céu os deuses e levantar os mortos. Para o retórico, algumas autoridades denominam esse processo “diálogos imaginários”, *sermocinatio*⁴⁹⁴ para os romanos. Por sua vez, ele adota ambos os termos, “diálogo” e *sermocinatio*, uma vez que não se pode imaginar um diálogo sem que se imagine também a pessoa que o profere; no entanto, quando se empresta voz a coisas, a figura pode ser suavizada. Fingir que temos diante dos olhos a imagem de coisas, pessoas ou sua elocução é, às vezes, conveniente – tais artifícios demandam um grande poder de eloquência, pois “with things which are false and incredible by nature there are but two alternatives: either they will move our hearers with exceptional force because they are beyond the truth, or they will be regarded as empty nothings because they are not the truth”⁴⁹⁵. Não se imagina apenas a expressão oral, mas também o que as pessoas poderiam ter escrito; e mais, frequentemente personifica-se o abstrato, como teria feito Virgílio com a Fortuna ou Xenofonte com Virtude e Prazer, ou Ênio com a representação da Vida e da Morte digladiando-se. Edmond Faral explica que, em sentido amplo, a prosopopeia é empregada para dar palavras aos mortos ou ausentes ou, ainda, aos objetos inanimados; em sentido restrito, consiste especialmente em fazer falar sejam os mortos, como se estivessem ainda vivos, sejam os objetos inanimados. Segundo o estudioso, a prosopopeia é estreitamente parecida com a personificação, cujo emprego na Idade Média é abundante⁴⁹⁶. Essas personificações abstratas, diga-se de passagem, são recorrentes e caracterizam mesmo a mentalidade do homem medieval; no caso do *CGGR*, aparecem em todos os seis grupos de formas poéticas elencadas no estudo aqui apresentado. Exemplos muito frequentes são as personificações dos **olhos** e do **coração**, em sua maioria enunciados nos poemas de cunho amoroso, com conotações de sofrimento do enamorado causado pela *impossibilia* amorosa. Quanto à constante recorrência a essas duas partes do corpo na poesia do século XV, assim se manifesta Pierre Le Gentil:

⁴⁹⁴ O artifício é extensamente tratado na *Retórica a Herênio*, *op.cit.*, 1997, p. 293-298 e, mais adiante, nas pp. 307-309.

⁴⁹⁵ QUINTILIANO, *op.cit.*, IX, II, 33.

⁴⁹⁶ FARAL, *op.cit.*, p. 72-73.

Les *yeux* et le *coeur* tiennent, dans la poésie du XVe. siècle, une place non moins considérable que le Dieu d'Amour lui-même. Pendant plus de trois siècles, des générations de poètes se sont transmis fidèlement l'une à l'autre, aussi bien en France qu'en Italie et en Espagne, les personnages, qui intéresseront encore les pétrarquistes du XVIe. siècle, et plus tard même nos précieuses. Depuis les troubadours, les *yeux* et le *coeur* sont en effet les *complices* d'Amour⁴⁹⁷.

Vejam-se essas manifestações no *CGGR*:

Y mi coraçõn dará / causa a mi mal tan crecido, / mas de si me vengaraa, / pues nunca libre seraa, antes seré sometido. (CGGR, 139, I);

Non tienen culpa los ojos / mas merecem em la verdad, / pues de sus tristes enojos / fue causa tanta beldad. (CGGR, 441, II);

Meus olhos me dam tal vida, / quando meu mal faz mudança, / qu'a razam nam daa saida / onde falece esperança. (CGGR, 572, III);

Ûs olhos andam aqui, / que, olhando oo desdem, / nunca passam por ninguém / que nam levem após si. (CGGR, 572, III);

Mas olhos e coraçam / nesta vida dovidosa / escolhem a mais perigosa. (CGGR, 574, III).

O **amor** e seus sinônimos são também frequentes:

Fala deos d'Amor.

Deos d'Amor muito espantado / respondeo nesta maneira: / - Fala, fala, mais pausado, / conta-m'o feito passado, / todo bem pela carreira. / Se trazes enformaçam / ou trazes o mesmo feito, / forma nisso petiçam / e descanse teu coraçam, que logo haveras dereito. (CGGR, 1, I);

Dous contrairos nũu sogeito / nam se vio nem ham-de ver, / pera vir a bem de feito / desejo quer seu proveito, / amor quer tudo perder. (CGGR, 260, II);

Nam quer proveito o querer, / nem tambem o desejar / cousa tam longe de ser / que se faz desesperar. (CGGR, 260, II). “Querer” está, nestes versos, por “amor”.

Outros exemplos, com personificações de **seres abstratos**, sozinhos ou em conjunto:

¡Oh triste! ¿ado fuiree / que no me mate tristura? (CGGR, 141, I);

La razon me da la Fe / que cierto bien me seria, / diz mi mal:--Consentiré. / Mas amor me diz:--No sé / si desamarte podria. (CGGR, 192, II);

Y los otros mi sentidos, / que libres de vos nacieron, / em os viendo se perdieron / y por vos son bien perdidos. (CGGR, 441, II);

⁴⁹⁷ LE GENTIL, *op.cit.*, 1952, p. 171. (Cf. também ROCHA, *op.cit.* 1987, e RUGGIERI, *op.cit.*).

Que vos mate seu cuidado, / porque viva vossa fama, / antes dela desamado, / pois soes tam bem empregado / caa vindo com outra dama. (CGGR, 573, III);

Mil mortes d'ũa figura / sem lembrança da que tinha, / por m'acabar mais asinha / m'ordenou minha ventura. / É mui impidosa cura, / cada ã dig'oo que quiser / e d[e]ixe-m'ũa molher. (CGGR, 582, III).

As personificações com **seres concretos**, muitas das vezes, aparecem nas sátiras:

Mas nam é grã maravilha, / em caso que venha tal, / ser um sonho da barguilha / ainda mal, / porque tudo é papassal. (CGGR, 587, III);

Mandai-a guardar mui bem / e fiái-vos vós em mim, / porqu'o Corpo de Deos vem / e comprar-vo-l'-aa Jooquim, / que é velho e parvoeja / e traz ã jaa çafada / e a vossa penteada, / anafada, / é tal qual ele deseja. (CGGR, 594, III). O “Corpo de Deus” é uma festa móvel da Igreja⁴⁹⁸, que funciona também como perífrase;

Las vuestras calças, senhor, / elhas andam em lugar / que merecem bien andar, / pues no puede ser pior. (CGGR, 597, III);

Ó calças, tu nam me mentes, / eu entendo estas chamas, / se te bem virem as damas, / todas bateram nos dentes / de frio, que nam de quentes, / com razam, / pois de dentro mais o sam. (CGGR, 597, III);

Õa estreela vi correr, / a terra toda tremia, / ora vede o qu'haa-de ser / naquele dia. (CGGR, 601, III). A estrela a que se refere o poeta é a estrela símbolo dos judeus – no poema, satiriza-se um cristão-novo que não saía da “judaria”.

Com seres concretos, como sinal de **louvor**:

Princepe todo valiente, / em los fechos muy medido, / el sol que naaçe en oriente / se tiene por ofendido / de vuestro nombre temido, / tanto luze en ocidente. (CGGR, 256, II);

As mãos vossas têm ja feito / em mim sempre tal louvor, / que em todo seu favor / som sojeito. (CGGR, 574, III).

Pierre Le Gentil, ao comentar os **genres dialogués**, refere-se aos “débats fictifs” e “débats narratifs”; o primeiro, “qui remonte au *conflictus* latin ou à la poésie goliardique, certains rimeurs castillans et portugais opposent des vertus et des vices”; o segundo, seriam os diálogos entre seres humanos⁴⁹⁹, os quais ocorrem nas muitas *ajudas*, *perguntas* e *respostas*. Para ele, esses debates são uma forma avançada de paralelismo primitivo e, quanto ao seu uso peninsular, “il y a dans les diverses transformations péninsulaires,

⁴⁹⁸ DIAS, *op.cit.*, 2003, p. 202.

⁴⁹⁹ LE GENTIL, *op.cit.*, 1952, p. 497-597.

quelque chose de spontané”⁵⁰⁰. Vejam-se exemplos do **débat fictif**; no primeiro caso, a prosopopeia manifesta-se pela fala de um animal:

*A mula vinh'espantada / e muito fora de si / de ver ãu marzagani / aa bastarda. /
Dezia: - Mocalami, / nas más horas, / ouvest'aquestas esporas / pera ti e pera
mi. (CGGR, 617, III);*

no segundo, todos tirados de um só poema, pessoas e seres animados e inanimados se mostram contra D. Anriques, filho do Marquês, que mandou um cruzado à senhora Dona Maria de Menezes, por quem “andava d'amores”. Observem-se três exemplos, pelas falas de uma cidade, de um conceito abstrato e de uma instituição:

Da cidade de Lixboa.

Nam vos ham-de consentir / que tenhais nesta cidade / tanto bem sem o partir /
com alguém por piadade. / É direito costumado / que a cousa mal vendida / se
perca vosso ducado / e fazenda e a vida. (CGGR, 621, III);

Da Misericordia.

Por ã pequeno prazer / que queima mais que a brasa, / nam queirais alma
perder, / pois que em breve tempo passa. / Tornai, filho, o mal levado, / porque
oo tempo da partida, / nam percais por ã ducado / todo o bem da outra vida.
(CGGR, 621, III);

Do Cabido da See.

Escomunham, antredito / lançaremos na cidade / polo retorno maldito, / que vos
vem contra verdade. / E pois isto é provado / e a verdade sabida, / tomai o vosso
ducado / e tornai-lhe sua vida. (CGGR, 621, III).

Nesse levantamento das figuras usadas pelos poetas palacianos, pode-se perceber o quanto eles se valeram dos artifícios poéticos da Retórica, em especial aquela estudada por Quintiliano. O que se apurou – 53 figuras, sem contar suas derivações e espécies⁵⁰¹ – serve de base para se estabelecer uma poética implícita que teria movido os poetas a diversificarem, relerem a tradição e, baseados nela e nas novas possibilidades de expressão, inovarem.

⁵⁰⁰ *Idem, ibidem*, p. 599.

⁵⁰¹ Jean Cohen informa que a Retórica clássica teria classificado 250 figuras. (*Op.cit.*, p. 45). Se se estender o número delas para todo o *CGGR*, talvez se alcance esse número, uma vez que 53 se referem aos poemas de formas mistas.

AS “ALTERAÇÕES ARTÍSTICAS”: OS ADORNOS DE ESTILO

Nesta segunda parte do capítulo dedicado aos recursos retóricos, pretendo, da mesma forma que em relação às figuras, apresentar como os poetas palacianos do *CGGR* se valeram dos “tropos” para adornar o estilo. De acordo com Quintiliano, “a *trope* is meant the artistic alteration of a word or phrase from its proper meaning to another”⁵⁰². São uma forma mais engenhosa de demonstrar agudeza e sutileza, pois demandam não só perspicácia do emissor como também do destinatário. No Livro IX, Quintiliano reforça a questão de que figuras e tropos estão em estreita relação, pois muitos autores – e ele mesmo – consideram aquelas idênticas a estes. Quanto ao emprego, ambos servem ao mesmo propósito: “they add force and charm to our matter”⁵⁰³. No entanto, mesmo que tão próximos em sentido e aplicação, crê ser necessário distinguir os dois processos:

The name of *trope* is applied to the transference of expressions from their natural and principal signification to another, with a view to the embellishment of style or, as the majority of grammarians define it, the transference of words and phrases from the place which is strictly theirs to another to which they do not properly belong. A *figure*, on the other hand, as is clear from the name itself, is the term employed when we give our language a conformation other than the obvious and ordinary⁵⁰⁴.

Elenca em seguida os tropos que se caracterizam pela substituição de uma palavra por outra, como a metáfora, a metonímia, a metalepse, a sinédoque, a catacrese, a alegoria e a hipérbole. Inclui entre os tropos a onomatopeia, porque é a criação de uma palavra e, por isso mesmo, envolve substituição de vocábulo. Quanto à perífrase, diz que se caracteriza pelo uso de várias palavras no lugar de uma só. Inclui também a antonomásia e o hipérbato, que muitos não consideram tropo, uma vez que é mudança da ordem frasal; contudo, é uma transferência de uma palavra ou parte de palavra, daí dever ser considerada um tropo, pois uma figura não envolve necessariamente qualquer alteração de ordem ou de sentido estrito. Quanto à ironia, é ora figura ora tropo, e admite ser complicada tal consideração devida às muitas discussões sobre a matéria⁵⁰⁵.

⁵⁰² QUINTILIANO, *op.cit.*, VIII, VI, 1.

⁵⁰³ *Ibidem*, IX, I, 1-2.

⁵⁰⁴ *Ibidem*, IX, I, 4.

⁵⁰⁵ *Ibidem*, IX, I, 5-7.

Às palavras que o tabu proíbe sejam ditas dá-se o nome de **eufemismo**. O retórico romano diz que “words require to be used in different ways. For example, horrible things are best described by words that are actually harsh to the ear. But as a general rule it may be laid down that the best words, considered individually, are those which are fullest or most agreeable in sound”. Palavras elegantes são sempre, então, preferíveis àquelas rudes, pois não há lugar para palavras ínfimas àquele que é culto. E mais: a escolha de palavras notáveis ou sublimes é determinada pela matéria⁵⁰⁶. No *CGGR*, o que prevalece é a atenuação da palavra “morte” ou do verbo “morrer”, cujos termos vêm quase sempre encobertos por perífrase:

El qual es de comportar / assi grave y tan profundo, / tan sin remedio penar, / que me haze desear / *lo que teme todo el mundo*. / Por morir mi pena fuerte, / que mi coraçon recela... (*CGGR*, 140, I);

Tamanho pranto fizeram / sobre vosso saimento, / ca segundo / as cousas qu'ali disseram, / *vós deveis partir contento / deste mundo!* (*CGGR*, 216, II);

E querendo começar / de louvar-vos sam segundo / e quem cuida de provar / *que com Deos podem estar / os que jazem no profundo?* (*CGGR*, 535, III);

Este remedio que temos / bem vejo quam caro custa / e, que a vida aventuremos, / por ser por cousa tam justa, / *é gram rezam que a demos*. / Porque mui p[o]juco perdemos / em vida tam dovidosa, / pois é pola Perigosa. (*CGGR*, 574, III). Neste exemplo, o poeta cria um entimema como conselho e também um *exemplum*;

Item entende provar, / se nom for ano bissexto, / que quem tem bem pode dar, / assi o diz outro texto / na Conquista d'Ultramara. / E no parrafo segundo / doutra caronica nova, / diz que El-Rei Sagismundo, / *que é ja no outro mundo*, / que faz muito à nossa prova. (*CGGR*, 803, IV).

Outros exemplos amenizam a perdição por amor – prisão para os poetas – o mau agouro, o azar, a deportação:

De la descuidança mia, / de la perdicion de mi, / de no ser el que solia / fue la causa, fue la via / *la libertad que perdi*. (*CGGR*, 395, II);

Porqu'es de tal condicion / *el mal que dió Fortuna* / que viendo mi perdicion, / no puede mi coraçon / hazer mudança ninguna. (*CGGR*, 395, II);

Se sois, senhor, enganado / com ser frias, fazeis mal, / qu'andareis mais afrontado / de zombado / que se fossem de saial. / Se levais a Portugal / tal envençam, / *aas Ilhas vos mandarão*. (*CGGR*, 597, III).

⁵⁰⁶ *Ibidem*, VIII, III, 17.

Na sátira 616, escatológica, já mencionada, os poetas mesclam eufemismos e disfemismos, a começar pela didascália de Garcia de Resende: “Do Conde do Vimioso a ã fi- / dalgo que no serão d'El-Rei / se meteo em ã chiminee / fez seus *feitos* nã bra- / seiro e diziam que era / ã dos capitães que / iam a Torqui[a] / com o Conde / de Tarouca.”. No vilancete que inicia o poema de formas mistas, escreve o Conde, usando também a hipérbole:

Foi *feito* tam atrevido / o dest'homem que devia / nam parar at'à Torquia.

Tome-se uma das muitas intervenções em que, eufemisticamente, D. Gonçalo Coutinho moteja sobre o “feito” do capitão:

Duas onças d'ũ serãao / tomadas por noite fria / fazem maior purgação / ca cinco d'escamonia. / E se for homem corrido / num braseiro, em ã dia / fará o qu'*eu nam diria*.

Quintiliano escreve que “our style need not always dwell on the heights: at times it is desirable that it should sink. For there are occasions when the very meanness of the words employed adds force to what we say”⁵⁰⁷. Refere-se, neste trecho, ao artifício do **disfemismo**. No caso dos exemplos da sátira supra (616), valem-se os poetas das *verba obscena* para registrar a incontinência do fidalgo:

O diabo lh'affirmou / que o faria envesivel / e aa cinza o levou / sem o entender o civel. / E depois que acolhido / o vio e vivo *fedia*, / abalou-se, que morria;

Quem os vir querer entrar / diraa que sam namorados / e entam de despejados, / salvaror⁵⁰⁸, vam-s'assentar / a *cagar*. / Fui peço e ando corrido, / porque aa porta nam via / qual era o que *fedia*;

Quem em tal lugar *cagou* / teve maior coração / e a mais s'aventurou / que Joam Andre que matou / o Grão Duque de Milão. / Devem d'haver por ardido / quem s'a tanto atrevia que em chemine sahia.

Como didascália para o “cabo”, não se descuidou o próprio Garcia de Resende ao explicitar o “feito”: “Desculpa do que *cagou*”. Já o infeliz capitão assim se diz arrependido, eufemisticamente:

Senhores, mestre Joam
diz que foi o que fiz nada,
segundo para serão
tenho a compreissãao danada.
5 Mas contudo é razam

⁵⁰⁷ *Ibidem*, 21.

⁵⁰⁸ Expressão popular para “salvo seja, com o devido respeito” (Cf. DIAS, *op.cit.*, 2003, p. 620).

qu'eu esteja repellido,
pois podia,
porque fora nam sahia.

Para embelezar o estilo ou para adequar a elocução ao ritmo e à rima, os poetas palacianos portugueses serviram-se, como visto até agora, de variadas figuras e tropos. Um destes é a **inversio**, ou seja, a inversão de palavras ou de frases. Lausberg comenta que a anástrofe, inversão, é a mudança de posição de membros da frase, contrária à *consuetudo*⁵⁰⁹. Entre os efeitos para ornar o discurso, Quintiliano cita “the elegant inversion of words”⁵¹⁰; quanto à expressão *inversio*, ele lembra que é o nome latino para “alegoria”, em que uma das possíveis inversões estaria na absoluta oposição do significado das palavras⁵¹¹. No *CGGR*, destaquem-se as inversões de palavras (a anástrofe propriamente dita) ou de frases, no hipérbato, no parênteses, no *adynaton* e na sínquise. Quanto a **palavras** ou **grupo de palavras**:

...sei que vindes mui ufano / por ùu anno / qu'andastes de Moura *fora*. (*CGGR*, 92, I);

Mazcarenhas Lianor / que tanto *senhora minha* / soia ser / diraa: - Sento grande dor, / morrerdes-me tam asinha sem vos ver! (*CGGR*, 216, II). A inversão é claramente proposital: o sobrenome antepõe-se ao nome para que este rime com “dor”;

Servir-vos nam *leixaria* / por mal que me ja viesse, / porque ser nam poderia / que outrem prazer me *desse*. (*CGGR*, 226, II);

Sabedor e bem falante, / gracioso em dizer, / coronista abastante / em poesias *trazer* / ou de novo as fazer / u compre, com gram meestria, / de comparar melhoria / dos outros deveis haver. (*CGGR*, 256, II);

Nam pode *amor* sem arte / querer grorea pera si, / que por ela vejo em mim / que cuidar na menos parte / traz *consigo* minha fim. (*CGGR*, 260, II). Na primeira inversão, é deslocamento de sujeito; na segunda, de objeto indireto, com intuito de embelezamento da estrofe;

Porque logo ao sentir / de tal maneira *o* achei / que por remedio *tomei* / principal *o* encobrir. (*CGGR*, 462, II). Observem-se especialmente as ênclises do pronome átono “o”;

Se fora no mal *passado*, / vosso conselho *tomara* / e podera ser qu'achara / este remedio provado. (*CGGR*, 582, III);

⁵⁰⁹ LAUSBERG, *op.cit.*, p. 202-203.

⁵¹⁰ QUINTILIANO, *op.cit.*, IX, I, 34.

⁵¹¹ *Ibidem*, VIII, VI, 44.

Que graça foi saber *eu* / que o pedio emprestado / e mui fino penhor deu, / ficando *porem* guardado. (CGGR, 591, III);

Nam consente *natureza* / que possaes louvada *ser...* (CGGR, 569, III);

Levarês de *pao espora* / soo ã gram chapim d'honesta, / os dedos dos pees de fora, / por agora / vos vades melhor da feesta. (CGGR, 589, III). Nota-se, no exemplo, a originalidade do poeta ao inverter duas palavras, querendo dizer “Levarês espora de pao”, tudo para se adequar à métrica.

Inversões na **frase** toda:

Da Veiga lá de Granada / e das estejas da guerra, / vos nam hei ja d'ouvir nada... (CGGR, 92, I);

Servir-vos *nam leixaria* / por mal que *me ja viesse*, / porque *ser nam poderia* / que outrem *prazer me desse*. (CGGR, 226, II). A inversão se dá nos vértices dos versos;

Del remedeo *desespero* / y de toda esperança, / que pues muerte no s'alcança, / no pido nada ni quiero, / sino la fee com que muero / me queda por mi ventura, / para ter mayor *tristura*. (CGGR, 454, II). Esta inversão na estrofe toda aproxima-se da sínquise.

Inversões no **verso**, como recurso embelezador do poema:

De mi vida trabajosa / ¿quien halharé que se duela? (CGGR, 140, I).

Inversões como **prolepses do substantivo** ou do **adjetivo**:

As damas têm jaa tomadas / *par'esta cousa janelas* / e andam tam abaladas, / que sam cheas as estradas / e terreiro para vê-las. (CGGR, 601, III);

O seu comer aguardei / *e a mesa alevantada*, / esta trova lhe lancei / a todas enderençada. / Tam gabada / foi a trova que ficaram / que nunca se mais falaram. (CGGR, 814, IV).

O **hyperbaton** é a troca da ordem direta dos termos da oração, dos nomes ou de seus determinantes. Para Quintiliano, o tropo pode ser considerado um “ornamento de estilo”, pois nossa linguagem seria frequentemente áspera, rude, hesitante ou desassociada, se as palavras estivessem sempre arranjadas em sua ordem natural e atadas uma a uma como é usual, apesar de não existir um vínculo real de união⁵¹². São exemplos de **hipérbatos** no CGGR com sua possível leitura, entre colchetes:

Para mi triste nacieram / cuidados, desaventura, / para mi nació tristura. / Nacieram triste, sem cuento, / cuidados, desaventura, / para mi nació tristura.

⁵¹² QUINTILIANO, *op.cit.*, VIII, V, 62-63. Nebrija chama esse tropo de “cacosyntheton” (*Op.cit.* Livro IV, Cap. VII). O autor da *Retórica a Herênio* identifica dois tipos de hipérbato, por inversão e por transposição. (*Op.cit.*, 1997, p. 277-278).

(CGGR, 454, II). [Para mi triste desaventura, nacieram cuidados.../ sem cuento, nacieram cuidados para mi triste desaventura];

Esta groria, quem na tem, / posto que folgue co ela, / nam lhe tirará ninguém / o receo de perdê-la. (CGGR, 579, III). [Esta groria, quem na tem, ninguem nam lhe tirará o receo de perdê-la, posto que folgue co ela];

E se me nam quis perder, / senhora, por vos servir, deveis crer e consentir / que foi por mais merecer. (CGGR, 589, III). [E se me nam quis perder, / senhora, deveis crer e consentir / que foi por mais merecer (e) por vos servir];

Eu, porem, tomo ã parceiro / que me veja por dinheiro / quantas vezes vei olhar / do seu pee at'ò colar / Pero de Sousa Ribeiro. (CGGR, 613, III). [Porem, eu tomo ã parceiro...quantas vezes vei Pero de Souza Ribeiro olhar...];

Nam tem Deos mais qu'arranhar / par'O eu sempre louvar / que me dar ã homem feito, / em que haja tanto geito / que me vai desfadar. (CGGR, 613, III). [Deos nam tem mais qu'arranhar para eu O louvar sempre...].

Quintiliano comenta que o **parenthesis**, “so often employed by orators and historians, and consisting in the insertion of one sentence in the midst of another, may seriously hinder the understanding of a passage, unless the insertion is short”⁵¹³. Já no Livro IX, diz que há duas espécies de parênteses: a *interpositio* ou *interclusio*, denominadas *parenthesis* ou *paremptosis* pelos gregos, “and consists in the interruption of the continuous flow of our language by the insertion of some remark”⁵¹⁴. São muitos os exemplos no *Cancioneiro* de Resende; usados para **explicação**, podem ser:

Os vivos, *que vos conhecem*, / é bem que disso se gabem, / os mortos, *se de vós sabem*, / seraa pena que padecem. (CGGR, 568, III);

Fizeste d'ũ mao retalho / de borcado, *feito em tiras*, / pera pequeno tassalho / grande outeiro de mintiras. (CGGR, 587, III);

Para namorar Don'Ana, / *que nam é peca*, / compre barba d'Afonseca / ou dos de Santa Susana. (CGGR, 594, III).

Parênteses usados como **aparte**:

Certefico-vos, senhor, / *isto nam saia daqui*, / que nestas festas a vi / a ã meu competidor. (CGGR, 575, III);

Em nenhũ reino nem ilha / nunca se vio trajo tal / com'esta tua barguilha, / *por teu mal*, / mui vazia do ilhal. (CGGR, 587, III);

⁵¹³ QUINTILIANO, *op.cit.*, VIII, II, 15.

⁵¹⁴ *Ibidem*, IX, III, 23.

Tive por morto o tenor, / *na vontade o soterrei*, / senam quando o vi, senhor, / que bradava Aque d'El-Rei! (CGGR, 588, III);

E se retrancas farpadas / quiserdes levar de caa, / de vossas cores bordadas, / debrumadas, levai-as, *tanto me daa*, e arralhaa. (CGGR, 589, III);

Eu fiquei bem espantado, / *se vistes bem amarelo*, / d'achar Tavora culpado / em capelo. (CGGR, 591, III).

Parênteses usados como **reforço**:

Estou na mais derradeira / maa ventura, *que cuidar / se pode*, pois a bandeira / ja nam hei-d'alevantar. (CGGR, 576, III);

Por fazer cousa ennovada, / irês oo reves na sela, / oo rabo mui bem pegada, / *escanchada*, / faça que[m] quiser burrela. (CGGR, 589, III).

Parênteses sugerindo **condição**:

Tem certo quem vos olhar, / *se vos souber entender*, / qu'haa-de ter / pera sempre em que cuidar. (CGGR, 580, III);

Disto soo lhe pode vir / o remedeo e, *quem mo der*, / é muito mais que molher. (CGGR, 582, III);

Para a pena por vos ver / desejo de ter maneira, porque sem isto viver, *se vida pudesse ter*, / nam sei para que se queira. (CGGR, 584, III).

Parênteses usados como **complementos**:

E quem esta puder ter, / senhora, *por vos servir*, / nam pode pena sentir / que nam sinta mais prazer. (CGGR, 579, III);

Porqu'ee tam pouco perder / ãa soo por vos servir, / que, *por mais grorea sentir*, / queria mais vidas ter. (CGGR, 579, III).

Parênteses usados como **oposição**:

E por isso nam vos tacho, / *antes vos quero louvar*, / nos trajos em que vos acho podereis vós emprenhar / outra molher como macho. (CGGR, 586, III).

Parênteses usados como **conformidade**:

Infundas cousas diria, / senhora, a este rifam, / se nam fosse, *porque sam*, / da senhora Dona Maria. (CGGR, 584, III).

Dois parênteses numa só estrofe, como explicação, oposição, justificativa, aposto, condição, adição:

Vê-la-eis por vos perder / e, *se nom quereis fazer / e lhe quiserdes gram bem*, / nam vo-lo quererá ninguem. (CGGR, 577, III). Um verso como condição, outro como adição;

A vida que tenho agora, / *essa hei sempre de ter*, / nem viraa dia nem hora / em que tenha mais prazer. / Desejo de a dizer, / *mas meu coraçam nam ousa*, que descubro grande cousa. (CGGR, 578, III). O primeiro, como reforço; o segundo, como oposição;

Se fosseis ja conhecida, / *pois curais mal em mudança*, / qu'em ter esta confiança, / Ataide, *minha vida*, / nam posso ter esperança. / Est'ee a que me faz mal, / *se remedio me nam der*, / nam mo dê outra mulher. (CGGR, 582, III). O primeiro é explicativo; “minha vida” funciona como aposto e o terceiro é condicional;

O coraçam, *quando tem / cuidado sem outro mal*, / parece rezam igual / perguntar donde lhe vem. / Mas o meu, *qu'ee sempre triste / e tam mal afortunado*, / tem por descanso cuidado. (CGGR, 585, III). Ambos, parênteses explicativos;

Pera isto mostrareis / meu alvara, *que levais*, / e, *se o nam der*, tomarei / e trarm'eis / estormento do qu'achais. (CGGR, 589, III). O primeiro, como reforço; o segundo, como condição.

O adynaton ou *impossibilia* é outro tropo muito usado pelos poetas palacianos; ele tem um objetivo bem fundado: os poetas, ante as Conquistas e os males que elas trazem à antiga vida idealizada de moralidade e de simplicidade, sentem estar o mundo virado ao contrário. No entanto, o recurso é usado também nos poemas satíricos e amorosos; Giuseppe Tavani escreve que “a cultura cómica tem isto de peculiar: não inventa, não cria, mas modifica, altera, inverte. Veja-se, por exemplo, o caso do motivo do ‘mundo às avessas’”⁵¹⁵. Segundo Tavani, a origem dos *adynata* estaria em Arquíloco, e os de Virgílio eram muito conhecidos na Idade Média, quando esse mundo da *impossibilia* passou a fazer parte de patrimônio cultural – aparece em Teodulfo de Orléans e Valafrido Estrabão, nos *Carmina Burana*, em Alan de Lille, Chrétien de Troyes, Arnault Daniel e outros, até o século XVIII; na poesia galego-portuguesa aparece “sob duas facetas contraditórias: a do lamento tradicional (...) e a da representação, pura e simples, do mundo subvertido como de um mundo normal”⁵¹⁶. Na “cultura carnavalesca” medieval, isto é, quando os papéis sociais se invertem, diz Mikhail Bakhtin que “a segunda vida, o segundo mundo da cultura popular, constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como um ‘mundo ao

⁵¹⁵ TAVANI, Giuseppe. O cômico e o carnavalesco nas cantigas de escarnho e maldizer. *Boletim de Filologia*. Lisboa, v. 29, n. 1-4, p. 68, 1984.

⁵¹⁶ *Ibidem*, p. 69-70.

revés”⁵¹⁷; nessa cultura, então, o que prevalece é a sátira, um jocoso modo de viver. Leiam-se alguns exemplos de *adynaton* no *CGGR* – os quais aparecem de forma satírica ou não:

Tornar-se de morte à vida / terá certo quem a vir, / e quanto mais a servir / terá pena mais crecida. (CGGR, 574, III);

Vem-se tam pouco honrar / e prezar / neste tempo a gineta, / que j'agora vem andar / em muleta. / Este mal veo aqui / polas esporas, / qu'este trouxe nas más horas / pera si. (CGGR, 617, III);

Quem nesta vida cuidar / pode bem certo saber / qu'ee gram trabalho viver. // Quem cuidar nesta mudança / qu'este triste mundo faz, / achará que nele jaz / a maior desconfiança. / E pois nunca dá bonança, / sem temor de se perder, / gram trabalho é viver. (CGGR, 795, IV);

O principio do cimento / assegura a fortaleza, / se o cume tem fraqueza / gerou-se no fundamento. / É errada a qualidade / deste caso na primeira, / vem a tanta variedade, / que na fim e na metade / tem os pés por cabeceira. (CGGR, 803, IV);

...pois a agulha que levas / vos faz ja do norte, sul. (CGGR, 803, IV).

Quintiliano comenta que os poetas, ao usarem do artifício embelezador das inversões, se valem da divisão dentro de uma mesma palavra, como em *Hyperboreo septem subiecta trioni*, o que é completamente inadmissível na oratória. Se a alteração não se faz no sentido, e somente produz uma variação da estrutura, prefere o retórico classificá-la como *verbal figure*⁵¹⁸. Ernst Robert Curtius emprega o termo “versos *rapportati*” para denominar essa técnica e dá como exemplo clássico o epitáfio de Virgílio, em que “três sentenças, de quatro membros de construção gramatical idêntica, são dissolvidas e reconstruídas”⁵¹⁹. Os exemplos, muitos, de alteração de estrutura das frases e estrofes no *CGGR* são denominados **sínquise**, e creio ser melhor incluí-los nos tropos, pois exigem do

⁵¹⁷ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 4 ed. Trad. Yara Frateschi. São Paulo/Brasília: Hucitec/Edunb, 1999. 419p. (Linguagem e Cultura), p. 10. O autor russo explica o que entende por cultura carnavalesca: “É isso que nós entendemos como carnavalização do mundo, isto é, a libertação total da sociedade gótica, a fim de abrir o caminho a uma seriedade nova, livre e lúcida” (*Ibidem*, p. 299). Essa carnavalização está representada, na Idade Média, pela festa popular, em que “a negação jamais tem um caráter abstrato, lógico. Pelo contrário, ela é sempre figurada, concreta, sensível. Não é o nada que se encontra por trás dela, mas uma espécie de objeto às avessas, de objeto denegrido, uma inversão carnavalesca” (*Ibidem*, p. 360). Para Bakhtin, então, a cultura popular carnavalesca dos fins da Idade Média estaria centralizada nas inversões, nas antíteses – um mundo próprio do *adynaton*.

⁵¹⁸ QUINTILIANO, *op.cit.*, VIII, VI, 66-67.

⁵¹⁹ CURTIUS, *op.cit.*, p. 358-359.

leitor uma releitura da estrutura para se entender o sentido (entre colchetes, mostro uma possível leitura do pensamento obscuro do poeta):

Por vuestra contemplacion / ordenoo mi triste suerte / a mi terrible passion /
pues vuestra conversacion / a mi coraçon es muerte. (CGGR, 140, I). [Por
vuestra contemplacion, mi triste suerte ordenoo mi terrible passion, pues
vuestra conversacion es muerte a mi coraçon];

Nem me culpem se o mato, / e os outros qu'isto virem, / se me querem, / pois
todolos azos cato, / pera m'eles nam servirem, / desesperem. (CGGR, 216, II).
[Nem me culpem se o mato, se me querem, e os outros, qu'isso virem,
desesperem, pois todolos azos cato, pera eles nam me servirem];

Por m'apartar da fee em que vivo, muitas vezes fui tentado deste diabo e de
todas minha firmeza pôde mais que sua sabedoria, porque tam verdadeiro amor
de tam *falsas tentações* nam podia ser vencido. (CGGR, 300, II). [“Todas” liga-
se a “falsas tentações”]. Este texto é o único em prosa no CGGR e antecede
uma cantiga do Conde do Vimioso; ambos os textos – em prosa e cantiga –
fazem parte de um “breve”, “texto que era lido ou que se entregava à pessoa a
quem era dirigido ou a quem presidia à representação dos momos e entremezes,
e também às justas e torneios”⁵²⁰;

Certo é que será seu / servidor desta senhora / quem nam for da que sam eu, / e
esta tirando-a fora / todas leva à d'Abreu. (CGGR, 573, III). [Certo é que será
servidor desta senhora quem nam for da que eu sam, e tirando fora esta, todas
leva(m) à d'Abreu];

Sempre vivam suas famas, / destes jibões que fizestes, / com que tanto prazer
destes / eestas damas. / Polo qual me dam cruzados, / mil presentes de lacões, /
por lhe dar bem apodados / o vosso par de gibões, / do teor destes colhões /
abradiados. (CGGR, 590, III). [...prazer pelo qual elas me dão cruzados, mil
presentes de presuntos, porque o vosso par de gibões dá o motivo para bem
motejar seus colhões feitos em brasa].

A **onomatopeia**, *nominatio* para o autor da *Retórica a Herênio*⁵²¹, caracteriza-se
pela representação escrita dos sons. Quintiliano comenta que esse tropo era recurso
aprovado pelos gregos, mas pouco cultivado pelos romanos. Explica que muitas palavras
são criadas por esse processo e que os fundadores da linguagem as adaptavam para
conformar-se com a sensação que elas expressam. O retor dá alguns exemplos em latim,
como *mugitus*, *sibilus* e *murmur* – palavras que representam os sons que enunciam⁵²². Não
são muitas as reproduções de sons no CGGR pelo processo onomatopaico:

⁵²⁰ DIAS, *op.cit.*, 2003, p. 133-134.

⁵²¹ *Retórica...op.cit.*, 1997, p. 274.

⁵²² QUINTILIANO, *op.cit.*, VIII, VI, 31-33.

Porque jaa o abadam / co tipre nam acordava / *fa, u[t]*, tipre co bordam, / o tenor por cantochão / um descanto que soava. (CGGR, 588, III);

Quant'eu nunca vi tal canto / nem tal *rogido* de vozes / e o de que mais m'espanto / é ver que soava tanto / o compasso como as vozes! (CGGR, 588, III);

Todos sam *azurradores* / estes *muus* que assi sam, / se forem os servidores / maos andadores / a vooz dele seguiram.(CGGR, 589, III);

A sela seraa mourisca / a deste mouro das pazes, / e eu vejo quem se *chisca* / da gram *trisca* / e da grita dos rapazes. (CGGR, 589, III);

O *ruje-muje* é tanto / sem conto apuridar: / em ãs enxergais espanto / e outros de canto em canto / de riso a rebentar. (CGGR, 601, III).

Para se referir a alguém ou a algo indiretamente e também, de certa forma, para evitar repetição, os poetas servem-se da **antonomásia** e de seus derivados. O fenômeno distingue-se pela substituição de um nome próprio que pode ser feita de duas maneiras: por um epíteto equivalente ao nome próprio ou pela indicação das características peculiares do indivíduo ou de seus atos⁵²³. Lausberg explica que a antonomásia é uma variante da perífrase e da sinédoque, quando aplicada aos nomes próprios; o lugar preferido para a aplicação da antonomásia seria o próêmio (*exordium*) de poesias descritivas, onde o tropo da perífrase serve ao protagonista⁵²⁴. Para Casas Rigall, existe também a “antonomásia perifrástica” que seria uma expressão do tipo “la bella entre las bellas”, que alude a certa dama; já no caso de “la que me hace sufrir” constituiria uma perífrase simplesmente, pois não exclui a possibilidade de que outro galã designe sua senhora de modo igual⁵²⁵. Entram ainda na classificação as alusões perifrásticas a Deus e à Virgem – o primeiro seria o responsável pela criação da dama perfeita; a segunda, a única com quem a dama poderia ser comparada. Quanto ao uso, o autor da *Retórica a Herênio* diz: “Así podremos hablar con elegancia, tanto para alabar como para ofender, de los rasgos físicos y morales o de circunstancias externas, empleando una especie de denominación en lugar de su denominación específica”⁵²⁶. Sobre a **antonomásia propriamente dita**:

Eis minha senhora vem, / como que nada nam erra, / se a viste, / diz: - Bem sei que me quer bem / lá u jaz de sô a terra / *esse triste*. (CGGR, 216, II);

⁵²³ *Idem, ibidem*, 29.

⁵²⁴ LAUSBERG, *op.cit.*, p. 154.

⁵²⁵ CASAS RIGALL, *op.cit.*, p. 37.

⁵²⁶ *Retórica...op.cit.*, 1997, p. 275.

¿Adonde tienes las mientes, / *pastorzico descuidado*, / que se te pierde el ganado? (CGGR, 395, II);

Nam s'espera outro remedio / de quem vir a *Perigosa* / senam vida dovidosa. (CGGR, 574, III). A “perigosa” é Beatriz de Vilhana, cujo epíteto caracteriza seu desprezo por seus servidores;

Pois cahirdes em pecado, / remiraa nossa tristeza, / da soberba e crueza / nam se queixe o *desprezado*. (CGGR, 583, III);

Porqu'a graça, parecer / é, senhora, de maneira, / que deve sempre viver / bem triste, sem vosso ser / *servidor* tee derradeira. (CGGR, 584, III);

Quem mo daa nam me consente / que lhe possa chamar seu, / e pois doutrem se nam sente, / este mal todo é meu. / Eu nam culpo *quem mo deu*, / senam se m'haa por culpado / de viver neste cuidado. (CGGR, 585, III);

Mangones, deeste pancadas / e Lopo bem te zopou / que se bõoas as levou, / aosadas, / que nam menos tas pegou. (CGGR, 588, III). Registre-se que “Mangones” é o apelido do tenor das *Trovas das pancadas dos cantores*, dirigidas ao Duque D. Diogo⁵²⁷;

Segund'is aparelhada / de tudo o que me parece, / pera vos nam minguar nada, / d'abastada, / aquisto soo vos falece: / oo pescoço campainha, / *por servidor Marramaque*, / falar muito ant'a Rainha / com bispinha / e sacudir ã grão traque. (CGGR, 589, III). “Marramaque” era o apelido de João Rodriguez Pereira, moço fidalgo de D. Afonso V;

Quem em tal lugar cagou / teve maior coração / e a mais s'aventurou / que Joam Andre que matou / o Grão Duque de Milão. (CGGR, 616, III);

Olhai a *perra* que diz / que fará: / irá dizer oo juiz / o que fiz e que nam fiz / e crê-la-á... (CGGR, 797, IV).

Exemplos de **antonomásias perifrásticas**:

No vio bienes *el nacido* / *que no vio vuestra figura*, / si no vio tal hermosura, / tod'el guanar es perdido. (CGGR, 441, II);

Aquesta dama fremosa, / causa de meu padecer, / oh quem podesse fazer / que me fosse piadosa / e sentisse meu sentido / da gram pena que sofrera, / se m'eu por seu conhecera / sem dela ser conhecido! (CGGR, 568, III);

A *gentil dama benquista* / pera tudo bem fazer / haa-se de perder de vista / e porem ganhar no ver. (CGGR, 572, III);

É de muitas estremada / e de muita perfeiçam / a *senhora nomeada* / no rifam. (CGGR, 573, III);

Ûus dizem qu'estava caa, / outros que vem de Castela, / em poder *d'ũa donzela* / de *que nunca s'haveraa*. (CGGR, 575, III);

⁵²⁷ DIAS, *op.cit.*, 2003, p. 420.

Fremosura tam guerreira / como nos podeis leixar? / Ou que seraa da bandeira / que me mandais abaixar? (CGGR, 576, III);

E por i nam haver grosa, / nam entendam todos isto, / senam em dama fermosa, / descreta e graciosa, / porque desta sam malquisto. (CGGR, 577, III);

Disto som escarmentado / pois triste por mim passou / com verdade namorado, / sem ã hora ser mudado / de quem morte me causou, / e folgou / de me ver assi morrer / por lhe querer grande bem, / moor que nunca quis ninguem. (CGGR, 577, III). Neste exemplo, a antonomásia perifrástica, nos quatro primeiros versos, refere-se ao próprio amado que sofre; nos cinco últimos, à amada;

Oo quam triste vida tem / pessoa que nam repousa, / com desvairos d'ũa cousa! (CGGR, 578, III). Nesse exemplo, a antonomásia recai sobre o próprio poeta;

A grorea de se perder / que teraa quem vos servir, / qui-la Deos soo descobrir / a quem quis dar mais prazer. (CGGR, 579, III). Idem ao exemplo supra – é ele, o poeta, que teve seu nome não definido.

Exemplos de **alusões perifrásticas a Deus**:

Nom se pode compreender / por rezão, saber, nem siso, / vosso gentil parecer, / pois quem fez o paraíso / nom fez pouco em vos fazer. (CGGR, 436, II);

O ceo trabalha tomar / co as mãaos de cá de fundo, / quem emprende de louvar / ãu homem que pode dar / ensinança a todo mundo? (CGGR, 535, III).

A **antonomásia vossiânica** “consiste na substituição de um apelativo por um nome próprio, portanto, na inversão da antonomásia”. O nome próprio seria uma pessoa ou coisa, que na História ou na mitologia fora um exemplo “excepcional” da qualidade que se deseja ressaltar a quem é aplicado o nome, segundo Lausberg⁵²⁸. Alguns exemplos no *Cancioneiro*:

Será lá ã Anibal, / fará feitos de Pompeo, / pois cá fez façanha tal, / com qu'esqueço o Cabral / e outros que nam nomeo. / Valente e mal sofrido / deve ser quem se vencia / no serão de tal porfia. / Foi despejo tam crecido / que nam sei como vevia / quem tanta aquela trazia! (CGGR, 616, III);

Pois que ja Arquiles nam es / nem menos Heitor troiano, / dize, mano, / que engano / te fez morrer polos pés. (CGGR, 617, III);

E por isso, Dom Abrãao, / nem judeu nem bom cristão, / vendedor da lei inteira, / como virdes na carreira / ã padrão / tomar o fugir na mão. (CGGR, 620, III);

Pois ja muito mais errastes / em pedirdes o Marquês, / per vós mesmo vos matastes, / o colar nos confirmastes, / pois que tal juiz querês. / E como vós nom sabês, / pois passou em vossos dias, / qu'este senhor que dizes / é Mancias portugues / e inda mais que Mancias. (CGGR, 803, IV);

⁵²⁸ LAUSBERG, *op.cit.* p. 156.

Galante godo meci, / e doutra parte badana, / pareceis *Madril Mangana*, /
qu'ensina a bailar aqui. / Nessa vossa fremosfera / quem acharaa que dizer, / pois
soes doce para ver / e todo al é pintura. (CGGR, 863, IV).

Casas Rigall refere-se a uma outra espécie de antonomásia que seria aquela determinada por um advérbio de lugar, geralmente “onde”, “donde” e seus derivativos, pois a senhora – nos poemas amorosos – é o “lugar” em que o poeta teria depositado seu amor:

Porqu'a vida qu'algũ tem / nam se sente nem padece, / senam segundo merece /
a causa *dond'ela* vem. (CGGR, 579, III);

E por isso quem tiver / siso deve de fogir / *donde* nam deixam sentir / a pena
que dá prazer. (CGGR, 579, III);

Senhora, laa ond'estais / perdoareis, / se disser que quero mais / à saudade que
me dais / ca d'outrem cem mil mercês. (CGGR, 581, III).

A antonomásia perifrástica conduz ao tropo denominado **perífrase** ou circunlóquio, quando se usa um certo número de palavras para descrever algo, que poderia ser feito com uma só palavra ou muito pouco delas. A distinção entre as duas é resvaladiça. Para Quintiliano, ela é uma espécie de “eufemismo”, pois é de “special service when it conceals something which would be indecent, if expressed in so many words” e acrescenta:

For whatever may have been expressed with greater brevity, but is expanded for purposes of ornament, is a *periphrasis*, to which we give the name *circumlocution*, though it is a term scarcely suitable to describe one of the virtues of oratory. But it is only called *periphrasis* so long as it produces a decorative effect: when it passes into excess, it is known as *perissology*: for whatever is not a help, is a positive hindrance⁵²⁹.

Dessa forma, a perífrase somente deve ser usada como ornamento, pois seu excesso se torna pleonasma vicioso. São exemplos no CGGR:

Dirá *aquela que se chama* / como quem por meu pecado / nam tem sê: / - Qual
foi a tam crua dama / que matou tal namorado / sem porquê? (CGGR, 216, II).
No exemplo, existe um enigma – não se identifica aquela que não tem “sê”, *i.e.*,
que não tem pecado, mácula⁵³⁰;

S'a excelencia e ser / doutrem faz nam desejar, / como me podeis negar / que
meu amor e querer / nam deseja descansar? (CGGR, 260, II);

⁵²⁹ QUINTILIANO, *op.cit.*, VIII, VI, 59-61. Diz Edmond Faral que Geoffroy de Vendôme, Évrard l'Allemand e Jean de Garlande “s'accordent pour la [a perífrase] classer parmi les procédés d'amplification. (*Op.cit.*, p. 68).

⁵³⁰ DIAS, *op.cit.*, 2003, p. 630.

Desejo muito saber / de quem foi leedo algum dia / que cous'ee esta alegria, / porque nunca a pude ver. (CGGR, 575, III);

Quando Deos da gentileza / quis que fosseis vós o cabo, / ordenou qu'era simpreza / dar-vos gabo. (CGGR, 580, III). Trata-se de uma perífrase mitológica, como a define Lausberg⁵³¹;

Quem vos fez ò galarim / sofrer todo mal dobrado, / quem vos deu tanto cuidado? (CGGR, 585, III);

O fidalgo de linhagem, / filho de pai mui honrado, / é de ãa tal carnajem / que sem mais fazer menajem / vos vem jaa desnaturado. (CGGR, 587, III);

Era de pardo forrado, / vestido mui cortesão, / feito bem de sobremão / com mangas todo çarrado. / Cheguei-me por conhecê-lo / com mui bom dessimular / e nisto fui-lh'enxergar / um capelo! (CGGR, 591, III). A estrofe toda é perífrase para o filho “meão” de Rui de Souza, o que se revela na estrofe seguinte; no exemplo, o capelo, espécie de capa pequena que cobria os ombros, serve também de metonímia;

Quem a som de manistreis / sahe tam demasiado, / que faria com cristeis / em lugar despovoado? / Faria maior sonido / co traseiro nũ soo dia / que dez quartaos em Torquia. (CGGR, 616, III). Perífrase metafórica indicando, nessa sátira já mencionada sobre o fidalgo de intestinos incontinentes, os gases que teria soltado;

Nam se deve consentir / qu'em reino tam sengular / vá Dom Anrique presumir / de lhe todo o bem levar. / Se o leva, é roubado / e a terra abatida, / se consent'em ã ducado / tirar a tantos a vida. (CGGR, 621, III). A estrofe vem antecedida pela didascália “*Dos Cristãos novos.*”, perífrase para judeus convertidos;

*Ooh meu bem tam escolhido, / que farei em vossa ausencia? / Nam posso ter paciência / por vos ver assi perdido! / Oo pipa tam mal fundada, / desditosa, / de fogo sejam queimada, / por teres tam mal guardada / esta rosa! (CGGR, 797, IV). No exemplo, “o bem” é o vinho que o clérigo perdeu; *idem*, quanto à palavra “rosa”⁵³².*

A **amplificatio**, em toda a poesia medieval, é recorrência de destaque, uma vez que o exagero ou a atenuação fazem parte da mentalidade do poeta. Já Aristóteles comentava que “de los argumentos comunes el más familiar a los discursos de exhibición es la

⁵³¹ LAUSBERG, *op.cit.*, p.148.

⁵³² Quanto a esse verso, comenta José David Lucas Baptista: “aparecem no ‘Cancioneiro Geral’ elementos, de longo uso em épocas posteriores, e que implicam um certo requinte e escolha quanto à noção de beleza que pretendem transmitir. Será este o caso de Anrique da Mota, quando diz ‘esta rosa’, se bem que se refira ao vinho que uma pipa tinha deixado verter. O efeito cômico a conseguir estará em primeiro lugar na mente do autor, tirado do contraste que ressalta da comparação que subjaz”. (*In: Objectos do mundo físico em imagens e metáforas no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende. Revista de Portugal, Lisboa, v. XXIII, série A, Língua Portuguesa, p. 280. Separata.*)

amplificación”⁵³³. O amor que o poeta sente é o maior de todos, bem como o sofrimento extremado que lhe causa a *impossibilia* de ter o objeto amado, por motivos dos laços sociais, hierárquicos – quando, por exemplo, ama a mulher de seu senhor, ou, ainda, porque a dama o despreza – a *dame sans merci*. Mas não se restringe a *amplificatio* às questões amorosas – tudo é pretexto para engrandecer um objeto, um fato, um sentimento. Característico do *Cancioneiro* resendiano são as alusões à vestimenta, pois todos querem aparecer na Corte e, para isso, é necessário exagerar, da mesma forma que se exagera na galanteria e na expressão verbal. Quintiliano deixou a “hipérbole” para o fim de seu Livro VIII, por se tratar de um tropo “audacioso”. É para ele uma elegante forma de alterar a verdade, usada de variadas maneiras: pode dizer mais do que os fatos em si; pode exaltar o tema através de um símile ou por comparação; ou dando indicações e mesmo empregando metáfora⁵³⁴. Pode-se incrementar a hipérbole adicionando a ela outra hipérbole; seu inverso, a atenuação, é usada da mesma maneira que o exagero. Adverte, no entanto, para o fato de que certa proporcionalidade deve ser observada, pois “although every *hyperbole* involves the incredible, it must not go too far in this direction, which provides the easiest road to extravagant affectation”, e, dessa forma, o público pode não acreditar no orador; no entanto, pondera que uma *hipérbole* sempre causa o riso⁵³⁵.

Heinrich Lausberg comenta que a função principal da amplificação do discurso ou do pensamento é o aumento vertical da expressão. “A execução deste aumento vertical pode dar como resultado um alargamento (horizontal) da expressão. Portanto, o que verticalmente se aumenta é a matéria do discurso ou de um pensamento, que serve para o seu tratamento, facto esse que geralmente acarreta um alargamento da formulação linguística”; por outro lado, chama-se *minutio, attenuatio suspicionis a amplificatio* que diminui⁵³⁶. Casas Rigall comenta sobre a hipérbole ou *superlatio* que, além de ser metáfora vertical, pode ser também gradual. Dá como exemplos uma hipérbole do “indizível”, quando o poeta não encontra palavras para ponderar seu estado de ânimo amoroso; o

⁵³³ ARISTÓTELES. *Retórica*. Intr., trad. y notas Alberto Bernabé. Madri: Alianza, 2005 (Clásicos de Grecia y Roma), Livro II, 18, p. 190. Maria do Amparo Tavares Maleval aponta a amplificação como recurso maior do discurso epidítico. (Cf. Da Retórica medieval. In: MASSINI-CAGLIARI, Gladis (Org.) *et alii. Série Estudos Medievais I: Metodologias*. Disponível em: <www.fclar.unesp.br/poslinpor/gtmedieval/interno.php?secao=publicacoes>. Acesso em 17 mar.2010, p. 4.

⁵³⁴ QUINTILIANO, *op.cit.*, VIII, VI, 67-69.

⁵³⁵ *Idem, ibidem*, 72-74.

⁵³⁶ LAUSBERG, *op.cit.*, p. 106

“sobrepunção”, quando o poeta usa como comparação pessoas que superaram outras em matéria de amor ou a dama comparada aos feitos dos deuses, como nos casos de um “*exemplum* mitológico”⁵³⁷. O mesmo ocorre quando a dama é obra perfeita da Natureza ou de Deus, ou de ambos⁵³⁸; as virtudes da dama ou os sofrimentos do amador relacionados a situações sagradas denominam-se “hipérbole religiosa”. Há ainda a hipérbole numérica, em que a multiplicação é a referência – a tão grande beleza dela é comparada à sua também grande crueldade⁵³⁹. Dos exemplos no *CGGR*, a **hipérbole numérica** é a mais recorrente:

Y a quien dezir devria / halhome tan temeroso / *que mil vezes en el dia* / dezirle mi mal podria, / ojos tristes, y no oso. (*CGGR*, 140, I);

Y con esta turbacion / *do mil consejos rodeo*, / que te fuya mi passion / me concluye la razón... (*CGGR*, 192, I);

E posto qu'haja mil anos / que nom chego a vos olhar, / nom creais que ham-d'acabar / sem a vida meus enganós. (*CGGR*, 462, II);

E por isso digo eu / *duas mil vezes cad'hora* / *que sam sandeu* / d'amores pola senhora / Dona Felipa d'Abreu. (*CGGR*, 573, III);

Quem se decrarou por vosso, / acho eu que se tirou / de muitos danos, / porque eu triste nam posso / chamando-me de cujo sou / *haa mil anos*. (*CGGR*, 573, III).

Há muitas recorrências à amplificatio ligada ao **tempo** (horas, dias, anos):

- ¿Do está la mi senhora? / *No biviree sola un'hora*, / cierto es que moriree. (*CGGR*, 141, I);

No reposo noche e dia, / em todo lo despoblado / no puedo caber coitado. (*CGGR*, 395, II);

Mas é tamanho o mal meu, / *ũ ano e meio ha agora*, / *que sam sandeu* / por ãa minha senhora, / que nunca me quis por seu. (*CGGR*, 573, III);

Saiba-se que digo [eu] / *cada dia e cada hora* / que nam sam meu, / mas sam todo da senhora / Dona Felipa d'Abreu. (*CGGR*, 573, III);

⁵³⁷ María Rosa Lida de Malkiel dedicou boa parte de seus estudos a essa tópica; num deles comenta: “la Creación elude la condena ascética al ser admirada como obra de Dios; su belleza, lógicamente no suscita en elogio directo, sino la bendición de su Creador. Tal actitud, estrictamente fiel a la tradición, implica un delicado equilibrio que, en contexto amoroso, es fácil romper a favor de la criatura – afirmando, por ejemplo, que la hermosa está hecha con las manos mismas de Dios, o es su obra maestra, que no podría repetir, etc.” (*In: Estudios sobre la Literatura Española del siglo XV*. Madrid: Ed. José Porrúa Turanzas, 1977, p. 206).

⁵³⁸ “El ENLACE de Dios y Natura (al cual se agrega a veces Amor, al modo provenzal (...), a veces el arte o ingenio) es un concepto favorito de Petrarca, por ejemplo, en la *Canción LXXIII*: ‘Poi che Dios e Natura et Amor volse / locar compitament ogni virtute / in quei be’ lumi ond’io giocoso vivo’; en los *Sonetos CXCIII*, que acaba: ‘Allora insieme in men d’un palmo appare / visibilmente quanto in questa vita / arte, ingegno, Natura e’l ciel po fare’”. (*Ibidem*, p. 220).

⁵³⁹ Casas Rigall trata de todas essas hipérboles em *Agudeza... op.cit.*, p. 114-119.

Será primeiro o meu, / *que ja nunca tem ã hora* / de descanso polo seu /
daquesta nossa senhora / Dona Felipa d'Abreu. (CGGR, 573, III).

Algumas hipérboles usam a **gradação** para amplificar o estado de espírito do poeta;
aproximam-se da *congeries* comentada por Lausberg⁵⁴⁰:

Siempre mi pena empeora, / siempre crece mi cuidado, / pues sin vos
desventurado / no biviree sola un'hora. (CGGR, 141, I);

E mui cubertas de luto / mostrareis, senhoras todas, / gram sentido, / *chorareis*
por mi mui muito, / olhai bem pera que vodas / vos convido. (CGGR, 216, II);

No reposo noche y dia, / momento, punto ni hora, / ni bivo como queria, /
porque la ventura mia / sempre mi mal empiora. (CGGR, 395, II).

O poeta ainda amplifica seus sentimentos em relação ao **espaço físico** ou à extensão dele:

No puedo caber coitado / *en todas estas montanhas,* / todo ando afortunado, /
muy ardido y debrasado / del fuego de mis entranhas. (CGGR, 395, II);

Por nam cair em certeza, / nam falo na fermosura, / em manhas nem gentileza, /
pois daqui atee Veneza / nam naceo tal criatura! (CGGR, 574, III);

Todos meus dias perdi / em buscá-la, / Castela, França corri, / outras mil
terras que vi, / sem achá-la. (CGGR, 575, III). Além de espaço, liga-se a
hipérbole à numeração e à gradação, aproximando-se da *congeries*;

Irei eu daqui a Roma / por ver isto que se diz, / meteras-lh'o teu nariz / e siquer
fizera soma, / ora toma! / Porque s'aqueste barguilha / nesta festa do Natal / que
jaa vai a Bobadilha / de Freixinal nova dela e que tal. (CGGR, 587, III);

Foi feito tam atrevido / o dest'homem que devia / *nam parar at'à Torquia.*
(CGGR, 616, III).

O amor provoca no poeta total **desalienação** da realidade, o que o faz perder a razão:

Y ando loco sin seso, / deseoso sin ventura, / de mil passiones aceso / todo mi
plazer despeso. (CGGR, 192, I);

Mis cuidados som crecidos / desd'el dia que os vi, / pues en veros me perdi.
(CGGR, 441, II);

Meu mal remedio nam tem, / a dor disto é desigual, / mas em mim nam ha mais
bem / que esperança de seu mal.(CGGR, 574, III).

Não é incomum o exagero estar ligado à **morte**:

Eu vivo *tam* enleado / com *tam* mortais desfavores, / que ando maravilhado, / e
pasmado, / *porque me mato d'amores.* (CGGR, 573, III);

⁵⁴⁰ Conglomerado de sinônimos ou de membros de enumeração, que não ascende forçosamente por graus e
pode ser caótica. (*Ibidem*, p. 109).

Se ja nam fora tomado / *d'amor mortal* que me tem, / segundo pareceis bem, /
cos vossos fora contado. (CGGR, 573, III).

São exemplos de hipérboles por **sobrepujamento**, *i.e.*, amplificação física ou moral, pela superioridade do objeto amado:

*Esta tem mais perfeçam / de quantas no mundo sento, / polo qual, que de
paixam / é sofrida com rezam / por seu gram merecimento. (CGGR, 573, III);*

*Est'ee o cabo dos louvores / que a dama se podem dar: / minha senhora a
louvar, / sendo a maior das maiores. / Oo que primor de primores / ãa dama
tam fermosa / louvar a gram Perigosa! (CGGR, 574, III);*

*Õa me parece bem, / nam sei se dizeis por ela, / que se bem quiserdes vê-la, /
nam vos lembraraa ninguem. / Tanta jentileza tem, / tam fermosa é, quando
quer, / *qu'ee muito mais que molher. (CGGR, 582, III).**

Hipérboles em que a dama é **obra-prima feita por Deus**:

*A vós soo quis Deos fazer / desigual em fermosura, / por nos dar a nós tristura /
e [a] nossos olhos prazer. (CGGR, 436, II);*

*Fermosura tam sobeja / lhe deu Deos qu'antre nós / que nam sei quem na bem
veja / que nam diga como vós. (CGGR, 573, III);*

*S'esta senhora vos veio / mostrar seu parecer, / [f]oi porque houve Deos receo /
de O ela preceder / e a lá quisesse ter. (CGGR, 580, III).*

Exemplo de hipérbole em que a dama é uma **obra-prima feita pela Natureza**:

*Que saber que sabe nada / conhecer-se sem poder / i isto tanto saber / *ca
ind'estaa por nacer / pessoa tam acabada. (CGGR, 580, III).**

Hipérbole da **dame sans merci**:

*Como saará meu mal / quem folgou de mo fazer / e folga de me perder, /
cuidando que pode ser, / devendo de cuidar al? / E por mais certo sinal, /
*enquanto vida tiver, / nom verei outra molher. (CGGR, 582, III).**

Outra espécie de amplificação, citada por Lausberg entre as quatro *genera*, é a **ratiocinatio**, amplificação por ênfase de pensamento⁵⁴¹. No poema 601, “Do Coudel-Moor Francisco da / Silveira a Pero de Sousa Ribeiro, sobre louçainhas que / mandava fazer secretas / e foram achadas na / judaria, porque / ele nam sahia / de laa.”, uma sátira de maldizer, há várias estrofes em que tal espécie de amplificação pode ser identificada:

⁵⁴¹ *Ibidem*, p. 109.

O ceo andava trovado / e a noite fez trovam, / sol sahio ensanguentado, / ver o dia nevoado / me fez gram maginaçam. / Ûa estreela vi correr, / a terra toda tremia, / ora vede o qu'haa-de ser / naquele dia. Observe-se a criatividade do poeta na *mixtura verborum*: metáforas, prosopopeias e *inversio*;

As damas têm jaa tomadas / par'esta cousa janelas / e andam tam abaladas, / que sam cheas as estradas / e terreiro para vê-las.

Em outro poema, já comentado, uma sátira em que um dito fidalgo fez suas necessidades fisiológicas no braseiro, recorre o poeta à *ratiocinatio* ao referir-se ao odor deixado pelo fidalgo na chaminé:

Se nam fora em chemine, / que foi logo polo vão, / pastilhas, lenho-[a]loe / nem os cheiros de Guine / nam bastaram no serão. / Porqu'era tam desmedido / o grão olor que sahia / que por fora recendia! (CGGR, 616, III).

Quintiliano, em seu Livro IX, diz não estar certo se a **comparação** é uma figura de linguagem ou de pensamento, “for the only difference lies in the fact that universals are not contrasted with universals, but particulars with particulars”⁵⁴². No Livro VIII, em que trata dos tropos, refere-se ao **símile**, cujo recurso “has also provided an admirable means of illuminating our descriptions”. Mas recomenda que, ao se empregar tal ornamento, deve-se tomar cuidado especial para que a matéria escolhida não seja obscura ou desconhecida, pois o que se seleciona para iluminar algo deve ser mais claro do que aquilo que deverá ser exemplificado – no entanto, os poetas têm licença para o fazer. Quanto à agudeza desse ornamento, diz que “the more remote the simile is from the subject to which it is applied, the greater will be the impression of novelty and the unexpected which it produces”⁵⁴³. Mais à frente, acrescenta que

in every comparison the simile either precedes or follows the subject which it illustrates. But sometimes it is free and detached, and sometimes, a far better arrangement, is attached to the subject which it illustrates, the correspondence between the resemblances being exact, an effect produced by *reciprocal representation*, which the Greeks style ἀνταπόδοσις⁵⁴⁴.

⁵⁴² QUINTILIANO, *op.cit.* IX, II, 101.

⁵⁴³ *Idem, op.cit.*, VIII, III, 72-74.

⁵⁴⁴ *Idem, ibidem*, 77. Edmond Faral comenta que os retóricos antigos tratavam a comparação não somente como argumentos oratórios, mas também como ornamentos de estilo, largamente usada pelos poetas. Vendôme, Évrard e Vinsauf não condenam o uso, desde que parcamente. Diz ainda Faral: “Dans la pratique, et pour ce qui est de la comparaison abrégée, la littérature en fournit, à toutes les époques, en latin et en langue vulgaire, des exemples extrêmement nombreux”, como em “plus bele que fée, noir comme diable, rouge comme charbon, fier comme lion, plus isnel que chevreus, etc.”. (*Op.cit.*, p. 69).

Fica claro que, como simples comparação, o recurso é uma figura – seja de pensamento, seja de linguagem – e o símile, um tropo, pois as palavras adquirem sentido conotativo e fazem, como diz o retórico, com que se criem imagens através da comparação, servindo, dessa forma à agudeza.

Hilário Franco Júnior liga os conceitos de comparação, símile, metáfora e, por extensão, de alegoria, ao pensamento analógico, constituintes que são do imaginário do homem medieval. Ao se transferir as propriedades de algo conhecido para outro menos conhecido, estabelece-se uma correlação de semelhanças que estariam na aproximação de “pontos estruturais” comuns entre coisas diferentes. Esse processo, no plano linguístico, permitiria a formação da metáfora, da metonímia e da sinédoque. Valendo-se do raciocínio analógico, a mentalidade cristã medieval encontrou meios para explicar os fatos divinos e/ou terrenos a partir de um modelo único: Deus. Através das comparações por semelhança – as analogias – podia-se alcançar o inatingível, tendo por base a concepção platônica, “tudo que existe se reporta a um Primeiro Modelo, cuja totalidade não pode ser colocada em fragmentos da realidade material. Como tudo que existe sob forma material foi antes concebido e depois criado por Deus, todos os seres e coisas são imagens, são reflexos, são espelhos, instrumento que permite a revelação de alguma coisa mas ao mesmo tempo deforma essa coisa”. O Cristianismo vê o mundo como imagem de modelos contidos na mente de Deus e materializados através de suas palavras ou de seus gestos. Dessa forma, o homem medieval, ao ligar os conceitos clássicos às necessidades de entender seu mundo, o faz pelo raciocínio analógico, cujo resultado é sempre hipotético⁵⁴⁵.

Exemplificar tanto as comparações como os símiles neste subcapítulo é de considerável importância, uma vez que ambos estão diretamente ligados à metáfora, estudada na sequência. Exemplos de **comparação propriamente dita**, calcada muito frequentemente no advérbio “como”:

Por cumprir minha promessa / *como quem o som vos furta*, / esta fiz mais que depressa / por voss'arte, long'ee curta. (CGGR, 45, I);

Chorava Dona Maria / *como aquela que perdera* / mais que digo, / dizendo que nam queria / mais viver, pois lhe morrera / tal amigo! (CGGR, 216, II);

D'amor trovador sentido / *com'a quem seu mal sentio* / e o houve bem servido... (CGGR, 256, II);

⁵⁴⁵ FRANCO JÚNIOR, *op.cit.*, 2001, p. 39-51.

E quem quiser ajudar / haja a vista / e pode-s'alevantar / daqui tamanha conquista / *como foi a d'ultramar*. (CGGR, 324, II);

Como quem fala de fora / ousara de vos gabar, / se nam fora / ver-vos eu, minha senhora, / meu cunhado assi matar. (CGGR, 580, III);

Mantilha color de telha / *como costumão na Beira*, / e, por vos dar a conteira / más inteira, / levai peloína vermelha. (CGGR, 589, III);

Mais que francelha / andam os gibões maneiros / e decem, nam referteiros, / *a ezcarlata que semelha* / *coor de telha*. (CGGR, 590, III);

E é cousa tanto forte / em Aragam / *mais que de Peropinhão*. (CGGR, 597, III);

Temos-vos em grand'estima, / *cremos que sois deos segundo*, / pois o qu'andava de fundo / foi por vós posto em cima. (CGGR, 603, III);

Pois medistes assi crua / *a sua lingua co a vossa*, / dizei-nos qual é mais grossa, / se a vossa, se a sua. (CGGR, 604, III).

Exemplos de **símile** podem ser os seguintes versos, uma vez que, como explica Quintiliano, pode-se fazer uma vívida imagem do objeto com que se compara:

E fazia tam gram pranto / que o que digo é nemigalha, / nem falei / e *nam foi maior nem tanto* / *o que se fez na Batalha* / *por El-Rei!* (CGGR, 216, II). Nesse poema, Fernão da Silveira, o Moço, faz-se de morto e provoca nas damas um grande sofrimento; no exemplo, hiperbólico, o pranto de Dona Maria teria sido maior do que o causado pela Batalha de Aljubarrota;

Quant'eu nunca vi tal canto / *nem tal rogado de vozes* / e o de que mais m'espanto / *é ver que soava tanto* / *o compasso como as vozes!* (CGGR, 588, III). Observe-se a impropriedade do verbo “ver” quando deveria ser “ouvir”;

Eu disse qu'eram corais / *deles coma de centolas* / *ou bicos de tarambolas* / *ou d'algũas aves tais*, / *ou pernas, pees de perdizes*, / *qual quiserdes destas tres*, / *ou os vermelhos narizes* / *de Jam Garcês*. (CGGR, 590, III). A imagem aqui vai se produzindo por enumeração;

Devereis coma guineu / de fazer a carne em postas / ou trazer a pele às costas / *como Sam Bertolameu*. / *Mas vendê-la coma judeu* / desmedrado, / fostes mal aconselhado. (CGGR, 611, III). Usa o poeta uma comparação hagiológica – São Bartolomeu, apóstolo de Cristo, “que levou o Evangelho aos confins da Índia. Depois de operar muitas conversões e de sofrer por Jesus Cristo, encontrou a coroa do martírio na Arménia Maior, onde os inimigos da verdade cristã o esfolaram vivo, cortando-lhe depois a cabeça, no ano 71”⁵⁴⁶;

Neste vosso desbarato / que houvestes do serãao, / se nam foreis tam hinhato / *cobrirei-lo coma gato*, / co a mão, / com da cinza e do carvam. / Nam fora nunca sabido / e com tal galantaria / saireis ind'outro dia. (CGGR, 616, III).

⁵⁴⁶ DIAS, *op.cit.*, 2003, p. 122.

“Let us begin, then, with the commonest and by far the most beautiful of *tropes*, namely, *metaphor*, the Greek term for our *translatio*”⁵⁴⁷ – é assim que Quintiliano começa a tratar da **metáfora**, deixando claro seu apreço pelo tropo. Para Aristóteles, no Capítulo XXI da *Arte poética*, metáfora é o nome “forjado” que o poeta usa, por sua própria autoridade, para designar alguma coisa em que haja entre ambos os termos uma similaridade. Para o Estagirita, dos quatro tipos de metáforas, as feitas por analogia são as melhores: gênero pela espécie, espécie pelo gênero, espécie pela espécie ou por analogia (proporcional) – os três primeiros estariam, então, relacionados à metonímia⁵⁴⁸. Para Quintiliano, a metáfora é tão atraente e elegante que tem luz própria. Quando correta e adequadamente aplicada, ela nunca será um lugar-comum, não será medíocre nem desagradável⁵⁴⁹. Justifica Quintiliano o uso da metáfora: “We do this either because it is necessary or to make our meaning clearer or, as I have already said, to produce a decorative effect. When it secures none of these results, our metaphor will be out of place”⁵⁵⁰. Para ele, os melhores efeitos sublimes que se produzem é quando se exalta o tema através de uma metáfora audaciosa e quase arriscada em que se dá vida a objetos inanimados. Quanto ao uso, diz que “while a temperate and timely use of metaphor is a real adornment to style, on the other hand, its frequent use serves merely to obscure our language and weary our audience, while if we introduce them in one continuous series, our language will become allegorical and enigmatic”. Quanto ao uso pelos poetas, diz Quintiliano que eles “aim solely at pleasing their readers and are compelled in many cases to employ metaphor by sheer metrical necessity. For metaphor should always either occupy a place already vacant, or if it fills the room of something else, should be more impressive than that which it displaces”⁵⁵¹. O autor da *Retórica a Herênio* identifica as seguintes espécies de metáfora: por brevidade, para evitar-se uma obscenidade – que se equipara ao eufemismo – para aumentar ou diminuir a importância de algo e para adornar o discurso⁵⁵². Antonio de Nebrija, ao definir metáfora – “cuando por alguna propiedad semejante hacemos mudanza de una cosa a otra” – usa

⁵⁴⁷ QUINTILIANO, *op.cit.*, VIII, VI, 4.

⁵⁴⁸ Cf. ARISTÓTELES. *On Rhetoric. A theory of Civic Discourse*. Trad., Introd. e Notas de George A. Kennedy. New York/Oxford: Oxford University Press, 1991, p. 246

⁵⁴⁹ QUINTILIANO, *op.cit.*, VIII, VI, 5.

⁵⁵⁰ *Idem, ibidem*, 6.

⁵⁵¹ *Idem, ibidem*, 14-17.

⁵⁵² *Retórica... op.cit.*, 1997, p. 280-281.

exemplo tirado a Aristóteles, em sua *Poética*: “‘es un león’, ‘es un Alexandre’, ‘es un acero’, por decir fuerte y recio”⁵⁵³.

Baltasar Gracián dedica o Discurso LIII à metáfora, que denomina também “semelhança”, e assim se manifesta quanto ao seu emprego: “La semejanza o metáfora, ya por lo gustoso de su artificio, ya por lo fácil de la acomodación, por lo sublime a veces del término a quien se transfere o se asemeja el sujeto, suele ser la ordinaria oficina de los discursos, y aunque tan común, se hallan en ella compuestos extraordinarios, por lo prodigioso de la correspondencia y careo”⁵⁵⁴. Para ele, quando se ajustam as circunstâncias e adjacências do sujeito ao termo da *translatio*, sem violência e com consonância, a composição – “el compuesto” – está em “su maior exaltación”⁵⁵⁵. Casas Rigall comenta que a metáfora, “transferencia trópica por analogía”, pertence ao âmbito dos *verba singula* e é constituída por uma palavra isolada ou, valendo-se de Lausberg, por uma construção perifrástica; diz ainda que “cuando el proceso trópico-analógico sea sostenido a través de dos o más asociaciones de idéntico dominio semántico se hablará de alegoría o *permutatio*”⁵⁵⁶.

João Carlos Teixeira Gomes, em seu estudo sobre Gregório de Matos, dedica uma seção especial ao *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, em que “a força da experimentação formal e da visão histriônica e crítica já ali se cultiva com frequência e desembaraço, antecipando caminhos que seriam consolidados no século XVII”, justamente quando o Boca do Inferno escreve sua obra. Causa estranheza, no entanto, o comentário de Teixeira Gomes sobre o uso dos artifícios retóricos no *CGGR*; o estudioso diz que “os poemas do Cancioneiro ainda são pobres em recursos retóricos mais audaciosos, usando com parcimônia as metáforas, imagens e tropos potencializadores da expressão poética (...)”⁵⁵⁷. Por outro lado, Fidelino Figueiredo acredita ser o *Cancioneiro* de Resende a “essência do culteranismo”, pois a “sutileza do conceito, anfibologias e perífrases, trocadilhos e calemburgos, pleonasmos e aliteraões, inversões e transposições, toda a

⁵⁵³ NEBRJA, *op.cit.*, L. IV, Cap. VII. Hilário Franco Júnior vê nesse exemplo aristotélico uma alegoria, “uma espécie de metáfora prolongada”: “já que Aquiles por sua coragem parece um leão, pode-se dizer que ‘Aquiles é um leão’”. (*op.cit.*, 2001, p. 42).

⁵⁵⁴ GRACIÁN, *op.cit.*, p. 179.

⁵⁵⁵ *Ibidem*, p. 180.

⁵⁵⁶ CASAS RIGALL, *op.cit.*, p. 67-68.

⁵⁵⁷ GOMES, *op.cit.*, p. 310. Grifo meu. Posição parecida toma Jorge A. Osório, conforme se pôde constatar o que registrei na nota 169, desta Tese.

procurada obscuridade – está já debuxado com relativa nitidez nos versos do *Cancioneiro Geral*. O coudel-mor Fernão da Silveira e Álvaro de Brito são pré-gongóricos e pré-academicistas pela especiosidade dos temas e pela expressão sutil deles⁵⁵⁸. Quando, de início, mencionei faltarem estudos mais acurados sobre o *CGGR* quanto à sistematização de formas, referia-me justamente à dedicação detalhada a elas, incluindo os ornamentos retóricos. Como se pôde comprovar até agora – e ao contrário de algumas opiniões – não houve parcimônia no uso de quaisquer artifícios, lembrando que, quanto à Retórica, este terceiro capítulo dedica-se apenas aos poemas de formas mistas.

Listem-se algumas das numerosas metáforas⁵⁵⁹:

Nam contar jente por lanças / antemão vos logo aviso, / contai de vossas privanças / e esperanças / com que des infindo riso. (CGGR, 92, I);

E assi quem for Tomé, / meta a mão se sabe ler, / e o que foi e nam é / verá nam leixar de ser. (CGGR, 98, I);

Si el que más te servir / com fee, amor y lealtad, / mayor pena ha de sofrer, / por mi mal puedo dizer / que miree tu gran beldad. (CGGR, 139, I);

Leixeis-nos toda trestura / levais-nos toda alegria, / ditosa foi a ventura / de quem vio a sepultura / primeiro que tam mao dia. (CGGR, 171, I);

Nom me es tu, coração, / no seo menos que brasa, / buscas minha perdiçam / e es-me nisso um ladram / que sab'os cantos da casa. (CGGR, 179, I);

De quantos vossa crueza / tem lançados a perder / e vidas fazeis sofrer / tristes mais que a tristeza, / por se mais vingar de vós / quem mais servida vos tem, / que milagre faria Dios / se penasseis por alguem. (CGGR, 180, I);

Y con esta turbacion / do mil consejos rodeo, / que te fuya mi passion / me concluye la razon, / mas al fim cativo creo, / segum el luengo cimientto / del gran amor, que me guía...(CGGR, 192, II);

- O coração se me faz / em pedaços! / E canta mui entoada / esta letra que no coos / traz cosida: Da morte sam lastimada, / porque sempre contra vós / fui na vida! (CGGR, 216, II);

El qual es seguro puerto / de lembrança tan sentida, / galardam, descanso cierto, / que tarda por no ser muerto. (CGGR, 282, II);

Ansi qu'esta mi tristura, / ansi que los mis pecados, / ansi que mi desventura, / ansi que tu desmesura, / ansi que los olvidados / tus prometimientos vanos / y

⁵⁵⁸ FIGUEIREDO, *op.cit.*, p. 105. Quanto à metáfora, diz Figueiredo: “A metáfora conquista domínios novos; é, nas peças de fôlego, artifício obrigado e com relevo maior, parte distinta, tipograficamente salientada com seu título: ‘Comparaçam’” (*Ibidem*, p. 104). Como se viu nos exemplos, seu uso vai além das “comparações”.

⁵⁵⁹ As metáforas não foram separadas por espécie, como fazem alguns estudiosos. Casas Rigall, por exemplo, seleciona metáforas relacionadas à sexualidade, aos olhos, ao coração, à morte, pictóricas, gastronômicas, etc.

falsos y desleales / ma haran morir a tus manos, / pues juzgas por tan livianos / *mis servicios desiguales*. (CGGR, 414, II);

Culpa bienaventurada, / senhora, devo lhamar / a la que em os mirar / *tiene mi vista turbada...* (CGGR, 441, II)⁵⁶⁰;

Como quem naveg'aa toa / contra vento vai d'espaco, / assi vai minha pessoa / na vossa pondo a proa, / temendo dar no adarço. (CGGR, 535, III);

Que nam vos fez Deos fermosa / pera matar nem mateis, / mas quanto mais poderosa / deveis ser mais piadosa / cos cativos que prendeis. (CGGR, 564, III);

Ja me quiseram comer, / porqu'esta perfia tive: / se pode dizer que vive / o que nam vos pode ver. (CGGR, 568, III);

As vidas seram perdidas, / nós seremos os guanhados, / pois que sendo vós servidas / nos livramos dos cuidados. (...) / Oo, nam nos desempareis, / oo senhoras, nam percais / todo bem que nos fazeis / p[o]is que vendo nos matais! (CGGR, 571, III);

Ainda que s'isto faça / pera m'a mim soo matar, / quem nam ha-de perdoar / olhos de garça? (CGGR, 572, III);

Cuidado nam trazi'eu / em me namorar agora, / mas mal viv'eu / se me nam dou aa senhora / Dona Felipa d'Abreu. (CGGR, 573, III). No caso, “dar-se” está por “entregar-se”;

Quem bem tiver na memoria / toda sua gentileza, / é cousa muito notória / haver por grande vitoria / sofrer por ela tristeza. / Polo qual m'afirmo eu / que qualquer que se namora / é sandeu, / se nam serve a senhora / Dona Felipa d'Abreu. (CGGR, 573, III);

Em tudo nova maneira / tomou meu bem d'acabar, / em levantando a bandeira, / comprio logo de baixar. (CGGR, 576, III);

Eu cuidei qu'era passado / ja meu mal e meu tormento, / e é vento, / que sinto novo cuidado / de mui velho pensamento. (CGGR, 578, III);

Cuidar em dar-vos louvores / é lançar agua no mar, / sem jamais nunca chegar / a vossos grandes primores. / Mas sei que quem bem sentir / fará o qu'hei-de fazer, / qu'ee morrer por vos servir / e sem isso nam viver. (CGGR, 579, III); Além da metáfora ligada às navegações, observe-se a metáfora da beleza feminina e a da morte;

Mas porem nam na quis dar / tam barato qu'escusasse / de passar, quem na buscasse, / grandes tormentos d'amar / antes qu'a porto chegasse. (CGGR, 579, III);

⁵⁶⁰ João Adolfo Hansen diz que “na poesia da agudeza, uma coisa ou tópica da invenção pode ser significada por meio de três espécies de signo e relações: 1ª. por mera convenção; 2ª. pela relação de inclusão ou sinédoque entre a coisa significada e a significante; 3ª. pela semelhança entre elas”. O estudioso dá como exemplo o cristal, “que pode significar qualquer coisa lisa, transparente, úmida, fria ou líquida”; entre estas coisas estão os olhos. (*Op.cit.*, 2000, p. 330).

Por me tirar desta briga / de quem mal ouço dizer, / *quero servir ãa amiga* / qual melhor me parecer. (CGGR, 581, III);

Bem vejo o risco que corro / *naqueste meu cativoiro*, / mas sam seu tam verdadeiro, / qu'inda que me dêm dinheiro / *nam quero dele ser forro*. (CGGR, 582, III);

Segundo a tençam minha, / quem barguilha assi guarnece / quer soprir com louçainha / *o que por obra falece*. (CGGR, 587, III);

O cheirar a raposinhos / seria cousa galante, / rimaria cos fucinhos / nestes caminhos / qu'havês d'andar d' hoj'avante. (CGGR, 589, III);

O ceo andava trovado / e a noite fez trovam, / *sol sahio ensanguentado*, / ver o dia nevoado / me fez gram maginaçam. (CGGR, 601, III);

Se vos doer o cabelo / do qu'alguem poode fazer, / guardar d'amostrar má zelo, / meter tudo no capelo, / sem no ter. / Dar debaixo do mantão / figa a quem der na trincheira, / guardar de comer cação / nem leitão, / que o denfend'à primeira. (CGGR, 620, III);

Que negra entrada de Março! / Se todo vai por est'arte / e as terças doutra parte / ham-me de dar um camarço. / Oo vós outros que passais / pelas vinhas, / respondi, assi vivais, / se vistes dores iguais / co as minhas! (CGGR, 797, IV).
Nessa estrofe, a “negra entrada de Março” está pela expressão “mau agouro”, fazendo alusão à célebre passagem de César referindo-se aos idos de março;

Esta nao que navegaes / por parte de Vasc'Abul / medo hei que a percaes, / pois a agulha que levaes / vos faz ja do norte, sul. (CGGR, 803, IV).

Para Quintiliano, na **alegoria** apresenta-se uma coisa em palavras e outra em significado, ou ainda algo absolutamente oposto ao que as palavras significam, o que a aproxima da ironia. O primeiro tipo de alegoria a que se refere é o produzido por uma série de metáforas, usando um antológico exemplo de Horácio, em que o Estado é representado pelo navio, as guerras civis pelas tempestades e a paz e a boa vontade pelo céu. Mas a alegoria pode ser expressa sem qualquer metáfora ou, ainda, a mais comum, a alegoria mista, que é composta por metáforas e pelo uso das palavras em seu sentido literal. A alegoria faz parte da conversação cotidiana, tal como se vê nas expressões “lutar braço a braço”, “atacar o pescoço” ou “deixar sangrar”, apesar de não chamarem a atenção; no entanto, a alegoria que agrada é aquela que traz novidade e mudança, pois tudo o que é inesperado dá um prazer especial. Uma alegoria deve ser precedida de explicação e, quando

é muito obscura, dá-se-lhe o nome de “enigma”, o que considera defeito, pois a clareza é a verdadeira virtude do retórico, embora a alegoria obscura seja usual nos poetas⁵⁶¹.

O sarcasmo, o dito espirituoso, a contradição e os provérbios fazem parte da alegoria⁵⁶². Para o autor da *Retórica a Herênio*, existem três categorias de alegoria: por comparação, “cuando se utilizan varias metáforas que comparten una misma forma de expresión”; em forma de referência, “cuando se establece alguna similitud con una persona, lugar o cosa con la intención de amplificar o minimizar”; e de contraste, se se constrói uma alegoria, por exemplo, em que alguém qualifica ironicamente um homem pródigo e esbanjador de parco e moderado⁵⁶³. Boccaccio comenta que a alegoria é a quarta espécie de fábulas, termo que ele entende se originar do verbo “falar” e, daí, confabular, que não significa outra coisa senão “colóquio”. Essa quarta espécie – a que o poeta chama “fábula” ou “ficção” e os teólogos, “alegoria” – “no tiene absolutamente ninguna verdad ni en la superficie ni en lo recóndito, puesto que es una invención de las extravagantes viejecillas”; diz ainda que alguns a chamam “exemplo”, outros “parábolas”, referindo-se, quanto a este último termo, às parábolas bíblicas. Conclui Boccaccio: “Con fábulas muy a menudo se restituyen las fuerzas a los espíritus de los hombres ilustres agotados por cosas más importantes, lo que no sólo se demuestra con un ejemplo antiguo sino con los cotidianos (...). Con fábulas alguna vez se ofrece consuelo a los que se fatigan bajo el peso de la adversa fortuna...”⁵⁶⁴. Antonio de Nebrija relaciona sete espécies de alegoria: “hironía”, quando dizemos o contrário do que queremos, ajudando-nos com gesto e pronúncia; “antiphrasis”, quando em uma palavra dizemos o contrário do que sentimos; “enigma”, quando dizemos alguma sentença obscura por “oscura semejanza de cosas”; “cálepos”, “cuando cogemos alguna sentencia de sílabas y palabras que con mucha dificultad se pueden pronunciar”; diz que Quintiliano manda que os meninos sejam educados a não cometer esse “género”, porque, quando grandes, “no haya cosa tan difícil que no la pronuncien sin alguna ofensión”, e dá exemplos: “Cabrón pardo paze en prado, Pardiós, pardas barbas ha”. A quinta espécie são os “carientismos”, que se assemelham ao

⁵⁶¹ QUINTILIANO, *op.cit.*, VIII, VI, 44-52.

⁵⁶² *Idem, ibidem*, 57.

⁵⁶³ *Retórica...op.cit.*, 1997, p. 281-282.

⁵⁶⁴ As referências a BOCCACCIO neste parágrafo estão em *Genealogía de los dioses... op.cit.*, p. 823-825.

eufemismo – "quando lo que se diría duramente decimos por outra manera más grata"⁵⁶⁵. Para Hilário Franco Júnior, a alegoria “é uma espécie de metáfora prolongada, uma comparação que funde dois termos em um único”, diferindo do símbolo, pois este não funde “os elementos em questão, preserva a identidade de ambos ainda que detectando os pontos comuns, homologias (semelhança de estrutura) e analogias (semelhança de função)”. A analogia seria o fundamento do símbolo, que é a “expressão verbal e/ou visual” da alegoria, “constituindo-se ambos em formas complementares de entrever a realidade intangível”. Franco Júnior complementa o conceito, dizendo que “a alegoria é dedutiva, é conceitual, é construção de algo no lugar de outro”, ampliando, dessa forma, os conceitos clássicos⁵⁶⁶.

Também a alegoria, assim como muitos outros tropos e figuras, aparece de forma recorrente e em número razoável no *Cancioneiro* resendiano. A mais frequente, como não poderia deixar de ser, é a **relacionada ao amor**. O processo do “Cuidar e sospirar” prima por ser a composição em que os ornamentos retóricos são usados em profusão e em agudeza – o próprio gênero, a *disputatio*, e seu discurso especificamente judiciário fazem dele o repositório de grande parte desses artifícios, mais ainda os engenhosos. Estando intimamente ligados, o “cuidar” e o “suspitar”, estes sentimentos têm por base a questão amatória. Eivado de *exempla*, conselhos e entimemas, as alegorias ao amor são a base de todo o processo:

Deos d'Amor em sa cadeira / cos de seu conselho estando, / vendo Jorge da
Silveira / andar com Nuno Pereira / em seus males altrecando, / sabendo qu'esta
perfia / ante vós s'aderçava, / quis dar forma todavia / como vossa senhoria /
visse o que determinava. O pronome “vossa” refere-se a Dona Leonor da Silva,
juíza do processo; após cientificar-se da “perfia” entre os partidários do cuidar e
os do suspitar, seguem-se várias trovas, cantigas e vilancetes, as quais
culminam na fala e na sentença do Deus do Amor, em que seu caráter alegórico
é realçado. Na estrofe que segue, Nuno Gonçalves, secretário do deus, narra o
mal que um homem sofre por amor:

(...)

Estando estoutro dia, / deos d'Amor desembargando, / veo ãu homem que
gemia / bradando e se carpia, / dos olhos muito chorando, / dizendo: - Ouve,
senhor, / ouve ãu tam grande mal, / ouve ãu tam grande error, / que se faz
contra Amor / no reino de Portugal;

⁵⁶⁵ NEBRIJA, *op.cit.*, L. IV, Cap. VII. Faltam, em seu livro, duas alegorias.

⁵⁶⁶ FRANCO JÚNIOR, *op.cit.*, 2001, p. 42.

Fala deos d'Amor.

Deos d'Amor muito espantado / respondeo nesta maneira: / - Fala, fala, mais pausado, / conta-m'o feito passado, / todo bem pela carreira. / Se trazes enformaçam / ou trazes o mesmo feito, / forma nisso petiçam / e descanse teu coraçam, que logo haveras dereito;

Fala o autor.

E o qual como discreto, / avisado cortesam, / tornando a cor despeto, / acodio logo desperto / co propeo feito na mão. Dixe-lhe: - Senhor, verás / aqui ãu feito muito feo, / dentro nele acharás / cousas bem per que farás / grandes justiças arreo. Após algumas trovas de “provicaçam”,⁵⁶⁷ e de “tençam”, o secretário recorre a Macias, Tarquínio, Juan de Mena e João Rodriguez de la Camara em defesa do cuidar. As intervenções são longas, feitas por trovas e cantigas. Somente como exemplo, tomem-se a “tenção” de Macias e sua “comparaçam”; isto é necessário pois, no *CGGR*, o sinônimo para “comparaçam” é alegoria ou símile, como se veem nos diversos exemplos do *Cancioneiro* e nas trovas a seguir; o mesmo recurso é usado pelos outros três poetas a que recorreu o secretário:

Põe Mancias sua tençam.

Sospiros e sospirar, / messageens d'atrebulado, / o meu mal podem mostrar, / mas nam me podem matar / como me mata cuidado. / Cuidar é ãa negrura / que nam tem consolaçam, / sospiros ãa folgura / qu'aliva minha paixam;

Sospirar nunca sessega, / vai e vem como sezam, / cuidado, depois que pega, / chupando no coraçam, / chupando todo prazer, / tira-lhe toda folgança, / fá-lo todo emnegrecer, fá-lo secar e morrer, / quando tem desesperança;

Comparaçam.

Vejo ãa grande fervura, / fervura d'agua viva, / se a panela bafura, / lança fora da quentura, / é certo que logo aviva. / A meu coraçam impiro, / que anda todo em fogo, / que al tem senam sospiro, / que al tem senam respiro, / porque nam se fina logo? Depois de várias “petições”, “deferenças” e alegações, Deus do Amor dá sua sentença a favor do cuidado e

Aqui assina deos d'Amor / a sua sentença.

Dez mil chagas, dez mil dores, / ãu soo bem com muito mal, / bravos fogos, mil ardores, / mil cuidados matadores / isto trago por sinal;

⁵⁶⁷ Conforme DIAS, *op.cit.*, 2003, p. 571, o termo entende-se por “publicação. Acto de publicar ou efeito de publicar, de fazer vir a público, de divulgar”. Note-se, então, que é termo ligado ao discurso judiciário, assim como muitos recorrentes do processo do “Cuidar e sospirar”.

*Selo do coraçam de deos / d'Amor, com que mostra / que sam amores.*⁵⁶⁸

Ûu fogo que nunca cansa, / ùu amor de meu sentido, ùu fogo que nam s'amansa
/ ùu mal que nunca descansa, / de secreta dor ferido. / Mil agravos, mil
despreços, / mil tristezas, mil cuidados, / mil achaques, mil começos, / mil
antojos, mil empeços, / mil tormentos mui dobrados;

No melhor muitos embates, / abrolhos d'agudos pregos, / mil ceumes, mil
rebates, / muitas raivas, mil combates, / e os olhos ambos cegos. / Mil
desmaios, muitos medos, / esforços desconfiados, / desfavores d'olhos quedos, /
muito mais bastos que dedos, / desconfortos magoados;

Mil desdenhos, mil quebrantos, / mil robores, mil vergonças, / mil beocos, mil
espantos; / de gemidos sabês quantos? / mil quintaes e dez mil onças! / Mas o
lindo namorado / Que lealmente guerreia / tem o grao mais esforçado, / mais
limpo, mais esmerado / que comprido a Garrotea;

E depois de acabado / este negro encantamento, / vem ùu bem tam apurado, /
ùu prazer tam graduado / em que mil ganha por cento. / Sua dama descaída /
com amor mui aficado, / mea morta, esmorecida, / se outorga por vencida / em
Galardam do passado;

Em que cobra toda grorea, / toda bem aventurança, / que melhor grorea, que
vitorea, / que leixar grande memorea / de tal amor, tal folgança! / Que tam
sabido prazer / e tam grande galardam! / Que digo que o entender / destas cinco
copras sam / meu selo, meu coraçam. Nestas cinco "copras" – trovas – expressa
o deus sua sentença a favor do cuidar, todas elas representativas da alegoria do
amor.

Conforme comentado insistentemente, o amor percorre todo o *CGGR* e será interessante uma pequena amostra de outras alegorias relacionadas ao tema; tais alegorias podem ser denominadas **alegorias breves**⁵⁶⁹:

Coraçon desventurado, / tu que siempre me acompanhas, / bivrás desconsolado
/ vida con las alimanhas. / Las yervas siempre comiendo / mis lagrimas beveree,
/ mis males siempre gemiendo / tal consuelo me daree. (*CGGR*, 141, I). O poeta
evoca o coração e prediz o sofrimento por que passará por amor. Note-se que o
"coração desventurado" é perífrase e personificação do próprio poeta;

Amor é conformidade / em toda cousa igual, / ùa gostosa amizade, / amor é ùa
vontade / que nam pode querer al. / Amor nam sabe o que quer, / como pode

⁵⁶⁸ Assim comenta Jole Ruggieri sobre o selo do coração do Deus Amor: "Visto su di uno sfondo che molto risente di quello dei numerosi Inferni di innamorati, di cui si compiaceva la romantica sensibilità dei Castigliani, il Dio Amore è proprio quello che nel poema francese *De Venus, la déese d'Amour*, dava all'amante una lettera sigillata con il suo sigillo affinché la recasse alla dama, che dopo averla letta prometteva di amarlo fedelmente. Lo stesso particolare del sigillo, che nel canzoniere di Resende è ispiratore di parecchi versi, è comune all'altro poemeto francese intitolato *Jugement d'Amour*" (*Op.cit.*, p. 42-43).

⁵⁶⁹ Ao estudar a alegoria, Lausberg diz que a parábola é uma espécie de alegoria, e pode ser longa ou breve. (*op.cit.*, p. 237).

desejar? / Amor nam pode querer / outra cousa senam ser / e em si mesmo estar.
// Desejo é ùu sentir / daquilo que pode ser, / sentir o qu'estaa por vir, / que
obriga a servir / esperando merecer. / Como pode esperar / prazer quem por vós
padece, / que, se bem nisso cuidar, / nam se pode desejar / cousa que se nam
merece. (CGGR, 260, II). Nestas duas estrofes, o amor e o desejo, ambos em
estrita relação, são definidos de forma alegórica pelo Conde do Vimioso;

Amorio m'haa robado / mi fuerça com su poder, / hame descanso quitado, /
hame todo apartado / de lo que causa prazer. / Hame dado tanta pena / su fuerça
y esquevidad / qu'a la muerte me condena / otra voluntad agena / que sierre mi
voluntad. (CGGR, 395, II). Nesta estrofe – uma das dez de uma trova em
décimas – João Rodrigues de Castel Branco glosa o vilancete-mote de
composição alheia, intercalando em cada uma um verso do vilancete;

Alvaro Fernandez / d'Almeida.

O coração, quando tem / cuidado sem outro mal, / parece rezam igual /
perguntar donde lhe vem. / Mas o meu, qu'ee sempre triste / e tam mal
afortunado, / tem por descanso cuidado. (CGGR, 585, III). O poema é um
vilancete-mote de Garcia de Resende, em que 13 poetas glosam o “propósito”
lançado no mote do vilancete: “Coração, coração triste, / triste coração,
coitado, quem vos deu tanto cuidado?”;

Dom Pedro de Sousa.

Dama de tal perfeiçam / quem seraa o que nam quisesse, / por penas qu'ela lhe
desse, / servi-la de coração? / E pois certo é sem par, / hei por cego quem nam
assela / que se deve desejar / perder por ela. (CGGR, 608, III);

Jorge da Silveira.

Dama que todos aqueixe / se algũ nam traz contente, / desta quero em que me
leixe / ser seu sempre firmemente. / Ca mais é pera folgar / de perder por tal
donzela / do que é de reçar / serviço dela. (CGGR, 608, III). Nestes dois
exemplos, duas das 30 trovas que seguem uma cantiga em que Francisco da
Silveira pede uma resposta ao seu mote: “Faz-se muito reçar / de servir ùa
donzela, / ver muita gente queixar / sempre dela.”, os dois poetas recorrem à
alegoria do amor pela perfeição da dama e pelo serviço dela.;

Reposta do Conde do Vimioso.

Quem diz qu'o meu coração / é de metal, / anda lonje de seu mal. // Se metal
quereis que seja, / lavra-se com gram fadiga, / funde-se de dor sobeja, / sam
seus males sua liga. / Queira Deos qu'alguem persiga / este mal, / que o tem
d'outro metal. Este exemplo é um vilancete em que o Conde do Vimioso
responde a Luís da Silveira, o qual comentava sobre o barrete com um coração
de ouro que o Conde trazia; o coração de metal é pretexto para três contadores
discorrerem sobre o mal do amor. (CGGR, 625, III).

Casas Rigall relata sobre um tipo de alegoria em que o poeta faz um balanço de gastos que teve com a empresa amorosa – **alegoria econômica**⁵⁷⁰. Sobre esse tipo de alegoria, Maria Isabel Morán Cabanas comenta que

no lado oposto a toda a beleza da galantaria, ao prestígio que supõe a morte por amor e a todo um código (...) de procedimentos cavalheirescos de origem cortês, por vezes deixa-se entrever nos textos satíricos do ‘Cancioneiro’ português o poder dos interesses e o carácter meramente prático e realista de certos comportamentos, aparecendo assim os presumíveis amadores fazer contas dos gastos acarretados pelo princípio de liberalidade estabelecendo entre as leis que devem reger no coração apaixonado⁵⁷¹.

O poema de formas mistas 803, outro processo judicial, é representativo desta alegoria. Vasco Abul, ao ver uma “bailadeira” dançar, apaixona-se por ela e dá-lhe de presente uma “cadea d’ouro”, isto é, uma corrente de ouro. No entanto, a moça não quis devolver-lhe o presente. Abre-se, então, um processo em que se julga se o querelante agiu por avariza ou por amor. Vejam-se, nas estrofes a seguir, como Vasco Abul narra as despesas a que se deixou levar pela paixão. O processo todo é eivado de diálogos⁵⁷², *exempla* e conselhos:

Fui lá muito na maa hora / nesta era! / Em hora que nam devera / vi bailar ùa senhora. / - Sei que foram isso brigas... / - Mas cuidoo que sam pecados! / Bem mereço eu mil figas / e fadigas, / *pois que perco meus cruzados!*

Ûa gentil bailadeira / d'Alanquer, / fremosa, gentil molher, / me chofrou desta maneira: / por me nam parecer fea, / vendo-a bailar ù dia, / *lhe mandei por boa estrea / ùa cadea, / qu'eu no pesçoço trazia;*

Alexandre foi louvado, / porque foi *mui liberal* / e vós, se fizerdes al, / *podereis ser mui tachado.* / E pois ja o tendes dado, / dai ò demo este colar, / nam vos deve de lembrar. Começa o poeta com uma alusão a Alexandre, o Grande, quem considera “liberal”;

E porqu'isto se navegue / por ù caminho mui santo, / a cadea se entregue / a est'orfãa entretanto / e o seu nom se lhe negue. / E pera maior firmeza / nomeamos a fiança, / se o manda Voss'Alteza: / *o tesouro de Veneza / qu'ee açaz em abastança.* Observe-se a recorrência a outra alegoria breve – a da navegação – nos dois primeiros versos;

⁵⁷⁰ CASAS RIGALL, *op.cit.*, p. 81.

⁵⁷¹ MORÁN CABANAS, *op.cit.*, 2001b, p. 457. A estudiosa cita, além do poema em que Vasco Abul é protagonista (803), os poemas de números 40, 322, 323, 519 e 618, como composições em que se encontram alegorias econômicas, todos analisados no subcapítulo “As dōas e/ou ‘invenções de gastadores””; nenhum deles pertence aos poemas de formas mistas.

⁵⁷² Além do estudo citado nas notas anteriores, Maria Isabel Morán Cabanas faz outro pormenorizado desse poema, classificado por ela como subgênero denominado “diálogo dramático” (*Cf. Festa, teatralidade... op.cit.*, 2003a).

Nom sabeis quantos milhares / tem despesos de cruzados, / quantas joias e colares, / quantos ricos alamares / por amores tem gastados, / sem mais serem demandados / nenhũs destes despendidos, / porque antre os namorados / nam é erro serem dados / e é erro ser pedidos.

Outra espécie de alegoria a que se refere Casas Rigall é a **alegoria do caminho** – um caminhante atravessa um *locus amoenus*, que contrasta com seu estado de espírito, com as personagens, com os animais, e/ou com entes abstratos personificados; segundo o estudioso, essa alegoria tem relação com o Cristianismo, que considera o homem um viajante pela vida, e com as visões dantescas, descritas na viagem que Dante empreendeu ao Inferno⁵⁷³. São exemplos no *CGGR*:

Algũs indo caminhando, / cuidando fora de tento, / que fazês? Ihe preguntando, / respondem: -Ia cuidando / em mil castelos de vento. / Mas fazendo tal questão / onde suspiro se poussa, / responde: --Por ãa cousa / que me chega ò coração. (*CGGR*, 1, I);

Quantos jazem sô a terra/ que foram mal navegados, / quantos amor fazem guerra - que na sua lei mal erra, / todos sam meus convidados. / Laa no limbo dos ardores / onde têm algũu poder, / ali sofrem disfavores, / ali tormentos e dores, segundo seu merecer. (*CGGR*, 1, I);

Comecei de caminhar / ã caminho povoado / por ã mui craro lumar, / o que me fazia parar / a cada passo pasmado. / Pus os olhos nas estrelas/ por nam ver donde andava, / olhando por todas elas / lagrimas, tristes querelas / escuro tudo tornava. (*CGGR*, 832, IV).

⁵⁷³ CASAS RIGALL, *op.cit.*, p. 91. De acordo com Carol G. Zaleski, Gregório Magno em seus *Diálogos*, Livro I, “for his own merit, the visionary should wish to conceal his experience, but for the sake of others, the story should be told. This double convention – the reticence of the visionary and the didactic purpose of the narrative – is a standard feature of medieval visions”. (Cf. Patricks’s purgatory: pilgrimage motifs in a medieval otherworld vision. *Journal of the History of Ideas*. [Filadélfia], v. XLVI, n. 4, p. 477, out./dez. 1985). Mais à frente, escreve sobre a ideia da vida como peregrinação: depois das invasões bárbaras dos séculos IX e X, as viagens foram viabilizadas e a peregrinação cresceu; para ela, no entanto, isso não significava que a peregrinação como metáfora fosse uma invenção medieval. Os primeiros Pais da Igreja “often spoke of the Church as a pilgrim or exile in the world, embarked on a collective journey through the *saeculum* to the day of Judgement. In the high Middle Ages, however, Christian pilgrimage became a symbol for the individual’s journey through life and death”. (*Ibidem*, 479-480). Lênia Márcia Mongelli assim se refere a esse papel do *homo viator* medieval, ao analisar a obra *Boosco deleitoso*, de autor anônimo do século XIV: “Etimologicamente, ‘peregrino’ é o expatriado, o exilado da convivência divina (sentido ‘próprio’ de *peregrinitas, tatis* = ‘condição de estrangeiro’)” e cita as palavras do próprio autor: “‘porque me ssentia embargado dos meus pecados, que haviam feito departamento entre mi e o Senhor Deus (...). Sua estrada é a do sacrifício, da ‘peendença’, que reatualiza o Calvário de Cristo”. (*Op.cit.*, 2001, p. 152). Percebe-se, pelo que se lê no *CGGR*, que esse sentido primitivo perdura nos séculos XIV e XV.

Frequentes, no *Cancioneiro*, são as **alegorias náuticas**, cujo gosto se explica, no contexto das Descobertas⁵⁷⁴:

Mas porem nam na quis dar / tam barato qu'escusasse / de passar, quem na buscasse, / grandes tormentos d'amar / antes qu'a porto chegasse. / Para se poder soster / a groria de vos servir, / deu mal para resestir / a tam sobejo praze[r]. (CGGR, 579, III);

Cessou sua maa vontade / de quem era desprezado, / mas tomou ãa amizade / que me deu novo cuidado: / um pinchado / que se quis nela salvar / como em tavao no mar. (CGGR, 814, IV);

Tendes vento por d'avante / e ha i grande baixia / e nam ha nenhũ galante / que de vós se nom espante / navegardes por tal via. / Tomai, tomai outra via, / acordai ja deste sono, / porque toda esta porfia / por razam s'acabaria / em dar o seu a seu dono. (CGGR, 814, IV).

No *CGGR*, é também frequente a alegoria alusiva a coisas abstratas, tais como tempo, soberba, existência, idade, vontade e virtude. No exemplo a seguir, o poeta faz uma **alegoria do tempo**. Trata-se do único “romance” no *CGGR*, glosado por Garcia de Resende:

Tiempo bueno, tiempo bueno, / ¿quien te me llevó de mi? / Qu'en acordarme de ti / todo prazer m'es ajeno. // Fue tiempo y horas ufanas / em que mis dias gozaron, / mas en elhas se sembraron / la simiente de mis canas. (...) ¿Quien m'apartoo del prazer / y descanso que tenia? / ¿Quien causa mi padecer / si no verte fenecer / cada hora e cada dia? / Corres muy suelto, sin freno, / tan rezio passas por mi, / por te ver ir tanto peno / qu'en acordarme de ti / todo prazer m'es ajeno. (CGGR, 814, IV)⁵⁷⁵.

O tema da **soberba**, na estrofe seguinte, é tratado de forma alegórica:

Da soberba vem cahir / do mais alto no mais fundo, / guarde-se quem neste mundo / folga mal de bem ouvir. / Quem cahir neste pecado, / nom se fie em

⁵⁷⁴ Márcia Arruda Franco, citando estudo de João Adolfo Hansen, comenta que, na obra de Sá de Miranda, “as imagens náuticas, que a retórica antiga lia como alegorias do Estado político, da guerra e da paz, ganham (...) uma determinação histórica, referindo-se agora às Grandes Navegações” (Cf. *A viagem dos portugueses e a outra viagem de Sá de Miranda*. In: CORRADIN, F. M. & JACOTO, L. *Literatura Portuguesa: ontem, hoje*. São Paulo: Paulistana, 2008. p. 162). Essa determinação histórica vale também para outros poemas contidos no *CGGR*, em que se cantavam as navegações portuguesas. (Recorde-se que Sá de Miranda era contemporâneo a muitos poetas da Compilação, tendo, inclusive, dela participado em *ajudas*, cantigas e esparsas, somando 13 composições, todas com temática amorosa).

⁵⁷⁵ Quanto a esse poema, comenta Aida Fernanda Dias: “Uma nuvem de nostalgia o invade [Garcia de Resende] e, nas suas sombrias meditações, faz o confronto entre o tempo presente e o passado, *leitmotiv* que poetas dos séculos XV e XVI (e ainda de tempos posteriores) trabalharam, muitos deles glosando o velho e famoso romance peninsular [‘Tiempo bueno, tiempo bueno...’]” (*Op.cit.*, 1998, *A Temática*, p. 68).

gentileza, / porque quem muitos despreza / seu valer é desprezado. (CGGR, 583, III).

Uma preocupação recente no dealbar da Idade Média concerne à **existência**, representada na cantiga de Henrique da Mota a seguir. Nela, o poeta glosa um mote de autoria alheia – *Gram trabalho é viver*:

Pois nam s'escusa perder / a vida com grande afronta, / lançando bem esta conta / gram trabalho é viver. // Es vida tam estimada / quanto sam breves teus dias, / que sendo por sempre dada, / quanto es agora amada, / tam desamada serias, / E pois nunca dás prazer / que nam venha com afronta, / lançando bem esta conta / gram trabalho é viver. (CGGR, 795, IV).

A **idade** é tomada como alegoria por uma das poetisas do CGGR, Joana Ferreira:

Assi faz Deos a quem quer / fazer honras e mercês, / deste officio saltares / mui cedo ser esmoler. / D'aturar bem aturai, / qu'ee conselho d'amizade, / e ãus oculos comprai / que requerem a tal idade. (CGGR, 600, III).

Veja-se uma cantiga em que Pero Secutor invoca a **vontade**, tratada de forma alegórica:

Voluntad, n[o] os trabajeis / por alcançar buena vida, / que la mejor escogida / que fue, ni será, ni es, / cuidado es pera despues. // Qu'acordaros del pasado / dulce tiempo en que os folgastes, / ya sabeis qu'este cuidado / más os mata que gozastes. / Por tanto no os congoxeis, / voluntad, por buena vida, / pues es cosa conocida / que su gloria muerta es / com la memoria despues. (CGGR, 282, II).

Finalmente, um exemplo em que a **virtude** é alegorizada:

Da Misericordia.

Por ã pequeno prazer / que queima mais que a brasa, / nam queirais alma perder, / pois que em breve tempo passa. / Tornai, filho, o mal levado, / porque oo tempo da partida, / nam percais por ã ducado / todo o bem da outra vida. (CGGR, 621, III).

Casas Rigall, no seu estudo dos cancioneros amorosos medievais de Espanha, refere-se à **alegoria da vestimenta**⁵⁷⁶, recorrência no CGGR, como nestas trovas do “Cuidar e sospirar” (1, I):

⁵⁷⁶ CASAS RIGALL, *op.cit.*, p. 90. Quanto a essa espécie de alegoria, consulte-se em especial a obra de Maria Isabel Morán Cabanas, *Traje, Gentileza e Poesia. Moda e Vestimenta...*, *op.cit.*, 2001b.

Ó tu gentil terçopelo, / color de mea esperança, / tu, d'escuro Set'Estrelo, / tu,
d'amores cotovelo, / donde dor nam faz mudança. / Quem te poderaa vestir /
com viva paixam d'amores, / que te mais possa despir, / salvo se em ti sentir /
sospirar ou desfavores.

(...)

O veludo que tecestes / no tear que daa cuidado / laa nos liços lhe metestes / ùa
esperança que destes / ò galante namorado. / E pois teme esperança / cuidado
nem traz perdido, / que cuidado na bonança / grorea de i, s'alcança, / conforta
todo o sentido.

No exemplo a seguir, poema 624, o Conde do Vimioso moteja Luís da Silveira por ter feito
“ũas mangas de cetim co avesso para fora.”. O poema começa com a seguinte cantiga,
seguida por umas trovas em *resposta* de Luís da Silveira:

Senhores, nam seja sôo / a ùas mangas que vi / d'avesso e nam por doo / senam
se for do çati. / / Altas mangas, doce geito, / gram maneira d'antremes, / tam
cheas de seu respeito / que por nam terem direito / sam trazidas oo revés. /
Trazidas mas nam por dôo / do coitado do çati, / que de velho, feito em poo, /
tantas voltas fez de si. (CGGR, 624, III).

Em outra cantiga do Coudel-mor Fernão da Silveira, D. Goterre moteja os gibões do
próprio Coudel-mor e de D. Pedro da Silva, feitos de brocado com meias mangas e colar de
grã:

Mais que francelha / andam os gibões maneiros / e decem, nam referteiros, / a
ezcarlata que semelha / coor de telha. / / Û pouco mais efaimados / do outro que
se desdoura, / os gibões aguiarados / filharam polos costados / ùa toura /
daquestes perros fanados. / Mas pardelha / assaz andam de roleiros, / pois
decem a custureiros / d'ezcarlata mal vermelha, / cor de telha.

Para Jean Cohen, “o recurso fundamental de qualquer poesia, o tropo dos tropos, é a
metáfora sinestésica, ou semelhança afectiva”⁵⁷⁷. A **sinestesia** consiste na fusão de dois ou
mais sentidos numa elocução. São exemplos no *CGGR*:

Neste *canto dolorido* / desta ausencia que poseo, / *con este negro d'olvido*, / es
gran cuidado venido / a mi que verte deseo. (CGGR, 192, II);

Levareis por almofada / ù mui grande camareiro, / em que vades assentada, /
perfumada, / pera vós de *lindo cheiro*. (CGGR, 589, III);

Pequenas son las calores / d'Aragon / pera tam *fresca invencion!* (CGGR, 597,
III);

⁵⁷⁷ COHEN, *op.cit.*, p. 186.

Quem havia lá, senhor, / d'enventar essa frieza, / senam quem de natureza / *era frio e sem sabor*. (CGGR, 597, III);

Nessa vossa fremosfera / quem acharaa que dizer, / *pois soes doce para ver* / e todo al é pintura. (CGGR, 865. IV).

A tradução correta da palavra **catacrese** é, para Quintiliano, “abuso”, e consiste em se adaptar o termo mais próximo à coisa que se quer denominar⁵⁷⁸. Quanto ao uso pelos poetas, “they indulge in the abuse of words even in cases when proper terms do exist, and substitute words of somewhat similar meaning”⁵⁷⁹. São poucas as recorrências nos poemas mistos; eis alguns deles:

Pois torna, torna, senhor, / por as tuas dez mil chagas, / amansa teu gram furor / que com todo mal apagas. / E nós todos, com gram femença / e com mui abertos braços, / recebemos ta sentença, / sairemos em pendenza / com os pees todos *descalços*. (CGGR, 1, I);

Por vos nam ver em trabalho / co eles nem alvoroço, / levarês dous *dentes d'alho* / num chocalho, / por reliquias oo pescoço. (CGGR, 589, III);

Desta vez que foi aa Ilha, / *desembarcou* em Sevilha / sem tocar em Portugal, / e por isso o fez tam mal / em Castilha. (CGGR, 597, III);

Dom Diogo d'Almeida trazia / ãa *boca* d'Inferno com / almas e dizia: / Nembraos de mis passiones, / animas, y descansareis / de quantas penas teneis. (CGGR, 614, III);

O principio do cimento / assegura a fortaleza, / se o cume tem fraqueza / gerou-se no fundamento. / É errada a qualidade / deste caso na primeira, / vem a tanta variedade, / que na fim e na metade / tem os *pés por cabeceira*. (CGGR, 803, IV).

Diz Quintiliano que um pequeno passo separa a sinédoque da **metonímia**, o qual consiste na substituição de um nome por outro e, conforme conta Cícero, é chamada “hipálage” pelos retóricos⁵⁸⁰. Estes artifícios seriam empregados para indicar uma invenção em lugar do nome do inventor ou a posse pelo possuidor. Quintiliano adverte que o processo inverso se torna desagradável; existe ainda o tipo que indica a causa pelo efeito, comum tanto entre os poetas como entre os oradores; além destes tipos, há o processo

⁵⁷⁸ QUINTILIANO, *op.cit.*, VIII, VI, 34.

⁵⁷⁹ *Idem, ibidem*, 35.

⁵⁸⁰ QUINTILIANO, *op.cit.*, VIII, VI, 23. Para Massaud Moisés, a metalepse relaciona-se com a metonímia a ponto de se confundir com ela ou de ser uma variedade dela; consiste em colocar um sinônimo semanticamente inapropriado no contexto correspondente. (*Dicionário...*, p. 289).

metonímico quando se troca o plural pelo singular ou a parte pelo todo⁵⁸¹. Para o autor da *Retórica a Herênio*, é difícil classificar todas as espécies de metonímia, pois é um recurso de uso habitual não só entre poetas e oradores, mas também na língua cotidiana⁵⁸² – o que vale igualmente para a metáfora. Nos poemas de formas mistas, são poucos os exemplos:

Concreto pelo abstrato e vice-versa:

Linaje d'emperador, / *cabeça de gram senado*, / de lealtad y d'amor...(CGGR, 256, II);

Mi dolor foy tam crecido / *por ver vossa fremosura*, / que sabendo ser perdido / quise dar a mi ventura / yo tristura. (CGGR, 608, III).

Lugar pelo produto:

Os guarnimentos d'Irlanda / feitos de manto de Frisa, / do de Vasco de Miranda / tal qual anda / por nos mais matar de risa. (CGGR, 589, III).

Continente pelo conteúdo:

Esta cousa é muito dina / para no *tombo* jazer, / haa mester qu'a Rui de Pina / se faça logo saber. / Por ficar dela memorea / é rezam / que s'escrev'esta envençam. (CGGR, 597, III).

Possuidor pela posse:

Mas segundo, senhor, sei / *que de todo estais sem pelo*, / s'estivera aqui El-Rei / cavalgareis no camelo / ou trabalhai por havê-lo / d'Aragam / e espantarês Lorvam. (CGGR, 611, III).

Posse pelo possuidor:

Hei gram medo / de vermos alguém calçado / da *pele deste coitado*. (CGGR, 611, III). No caso, o calçado seria feito da pele de um cavalo que morrera e que seu dono “nam fez nojo”;

Vieste tam enganado / por trazeres trajo novo, / qu'em entrando todo o povo / e riso foi abalado. / Bradam todos: - Acudi, / senhores, log'essas horas, / *a rirdes destas esporas* / que vem aqui. (CGGR, 617, III).

Lugar pela pessoa ou pessoas:

Nam ha i saber nem siso / que se triste nam fizesse, / *se nos Castela nom desse* / tantos bocados de riso. (CGGR, 612, III);

Vejo o *paço alvoroçado*, / vejo-os todos remexer, dizei que fostes fazer, / cunhado, ja pousentado. (CGGR, 613, III).

⁵⁸¹ QUINTILIANO, *op.cit.*, VIII, VI, 23-28.

⁵⁸² *Retórica...op.cit.*, 1997, p. 277.

Produto pelo produtor:

Será lá ã Anibal, / fará feitos de Pompeo, / pois cá fez façanha tal, / com qu'esqueço o Cabral / e outros que nam nomeo. / Valente e mal sofrido / deve ser quem se vencia / no serão de tal porfia. / *Foi despejo tam crecido* / que nam sei como vevia / quem *tanta aquela* trazia! (CGGR, 616, III).

Enquanto a metáfora é designada para mover sentimentos, dar distinção especial às coisas e colocá-las vividamente perante os olhos, a **sinédoque**, de acordo com Quintiliano, “has the power to give variety to our language by making us realie many things from one, the whole from a part, the *genus* from a *species*, things which follow from things which have preceded; or, on the other hand, the whole procedure may be reversed”. É mais frequentemente empregada pelos poetas do que pelos oradores, mas que ela não é apenas um ornamento retórico, porque usada na linguagem cotidiana⁵⁸³. Exemplos no CGGR:

Singular pelo plural:

Desejar e bem querer / *sam, senhora, tam parceiro[s]* / qu'os amores verdadeiros / sem ambos nam podem ser. (CGGR, 260, II).

Plural pelo singular:

Receos tenho passados / e sinto agora paixam, / que *sam* meus tristes cuidados / *tam* penados / que matam meu coração! (CGGR, 608, III).

Parte pelo todo:

Aqui jaz o encurtado / que o mundo logrou, / *aqui jaz quem nom pecou* / contra Deos ã são pecado. (CGGR, 587, III);

Quando vir ter oo tenor / um *pontinho* na meetade / da coroa d'outra cor / assentei caa na vontade / qu'era porlação maior. (CGGR, 588, III). O “pontinho” é a ferida resultada pelo tapa que o tenor levou de um tiple⁵⁸⁴;

... *pois a agulha que levae* / vos faz ja do norte, sul. (CGGR, 803, IV). A agulha está pela bússola.

Espécie pelo gênero:

Como terra frutuosa, / Joam de Mena, respondestes, / com messe mui abastosa / *do fruto que recebestes*. (CGGR, 256, II);

Õ macho vos tenho havido, / que traz Pero de Queiroos, / se o rabo for comprido, / desmedido, / dar-lh'-emos ã par de noos. (CGGR, 589, III).

⁵⁸³ QUINTILIANO, *op.cit.*, VIII, VI, 19-21

⁵⁸⁴ “Tiple”, como se lê no CGGR, era palavra que designava as vozes (de registro agudo) dos meninos do coro e das mulheres; como adjetivo em latim, *triplum* era usado para designar a terceira voz, a mais aguda de todas. (Cf. DIAS, *op.cit.*, 2003, p. 686).

Quintiliano considera a **ironia** pertencente tanto às figuras – *figures of thought* – quanto aos tropos, conforme já comentado. Como figura, não concorda com outros retóricos que a denominam *dissimulatio*, pois o nome não cobre sua abrangência, por isso prefere o nome grego. Diz que “*irony involving a figure does not differ from the irony which is a trope, as far as its genus is concerned, since in both cases we understand something which is the opposite of what is actually said; on the other hand, a careful consideration of the species of irony will soon reveal the fact that they differ*”⁵⁸⁵. A ironia, ainda, pode não se referir apenas a pessoas, mas também a coisas⁵⁸⁶. No Livro VIII, ao tratar da ironia como tropo, o retor romano diz que ela é uma classe de alegoria a que chama *illusio*⁵⁸⁷. Torna-se evidente pela maneira de se fazer um discurso, pelo caráter do falante ou pela natureza da matéria. E explica:

For if any one of these three is out of keeping with the words, it at once becomes clear that the intention of the speaker is other than what he actually says. In the majority of *tropes* it is, however, important to bear in mind not merely what is said, but about whom it is said, since what is said may in another context be literally true. It is permissible to censure with a counterfeited praise and praise under a pretence of blame. Sometimes, again, we may speak in mockery when we say the opposite of what we desire to be understood...⁵⁸⁸.

Rosado Fernandes, na introdução aos *Elementos...*, de Lausberg, comenta que a ironia está ligada à *equivocatio*, pois na Retórica, ambas servem à “*dissimulatio* retórica, na medida em que encobrem a ironia propositada”⁵⁸⁹. Casas Rigall constata que ela é pouco usada nos cancioneros amorosos⁵⁹⁰, e isso, creio, refere-se à ironia como definida por Quintiliano e outros retóricos, já que ela se revela noutras formas, por exemplo, nas amplificações e nas atenuações, como a lítotes, e mesmo nas antíteses, todas vistas com certa evidência nos exemplos do *Cancioneiro* de Resende. Nele, a **ironia propriamente dita**, baseada nos estudos de Quintiliano, realmente não aparece em muitos poemas, daí, creio, poder ser catalogada nesta seção de tropos. Eis os exemplos:

⁵⁸⁵ QUINTILIANO, *op.cit.*, IX, I, 3; 43.

⁵⁸⁶ *Idem, ibidem*, II, 46-50.

⁵⁸⁷ *Ibidem*, VIII, VI, 54. Valendo-se desse mesmo trecho do estudo de Quintiliano, Jean-Claude Mühlethaler escreve: “l’ironie joue, elle aussi, sur le double sens, car le discours explicite y laisse entendre ‘autre chose’ que le message véhiculé par le discours implicite. De Quintilien à Jankélévitch, l’ironie, créatrice d’illusion, a volontiers été considérée comme une forme de l’allégorie. Expressions d’une écriture oblique, l’une et l’autre exigent du lecteur qu’il connaisse le code d’accès”. (*Op.cit.*, p. 167).

⁵⁸⁸ QUINTILIANO, *op.cit.*, VIII, II, 54-56.

⁵⁸⁹ LAUSBERG, *op.cit.*, p. 19.

⁵⁹⁰ CASAS RIGALL, *op.cit.*, p. 35.

Elas ficam saudosas, / todas cheas de paixam / até nam mais, / *porem andam tam fermosas* / como vós sabeis que sam / lá ond'estaes. (CGGR, 216, II). A ironia está no fato de que as damas entristecidas e enlutadas pela morte de Fernão da Silveira, o Moço, na verdade, pelo seu fingimento de morte, continuam formosas;

Antontem sahio à tarde / guedelha mais que ninguem, / e Nosso Senhor me guarde / *deste filho que cá tem*. / Nunca ja ouvi dizer, / antes de Ramos passado, / *ser Cristo ressuscitado*. (CGGR, 440, II). O filho a que se refere o poeta não é Jesus Cristo, mas, sim, Jesu d'Abreu;

E muy justo Emanuel / en chamilote calçado, / porque fuesse reparado / el burlar burlando del. / *Fue más dulce que la miel* / esta invencion, / para nuestra redencion. (CGGR, 597, III). Manuel de Noronha teria feito umas ceroulas de chamalote;

Nas aguas de chamalote / pareceo seu mal sem cura / e corre risco de morte / soo de frio sem quentura. / *Oh que grão desventura / de garçam / morrer de tal envençam!* (CGGR, 597, III). A ironia está na exclamação, uma das classes de ironia catalogada por Lausberg⁵⁹¹;

Depois de bem apodadas, / cheas de pena e de *mel*, / seram logo empicotadas / ou enforcadas / pois nos gastaram papel. / Fora melhor d'ouropel, / *meu coraçam*, / esta vossa envençam. (CGGR, 597, III). “Mel” seria uma metáfora para referir-se ironicamente ao chamalote usado por Manuel de Noronha para confeccionar suas ceroulas;

O Tinoco s'agravava / dizendo com grande dor / das que tinha: / - Pardeos, ee desonra brava / citar ã comendador / *por bestinha!* (CGGR, 611, III);

Dou oo demo vossos feitos / que vos trazem tanto dano, / homem feito pelicano / que cos olhos fer'os peitos. / Nũ amor tam verdadeiro / coma o meu e tam inteiro, / nam deveis de tocar, / pois i havia trovar / Pero de Sousa Ribeiro. (CGGR, 613, III);

Serv'homem coma soço, / anda sempre em pendenza / por haver dez mil de tença / em pago de seu serviço. / E em fim se haa padrão / inda corre esta tranqueira, / que quasi tudo na mão / *fica a este bom cristão / d'Oliveira*. (CGGR, 620, III);

Quem quiser ser despachado / *deste tam novo cristão* / fale-lh'antes num pizmaõ / que em Deos crucificado. / E se nam desta maneira / doutra nam m'affirmaria, / que quite chancelaria / esta potra d'Oliveira. (CGGR, 620, III);

Dom Pedrinho a todos faz / mil queixumes do irmão, / por ir fazer envençam / com que a todos muito praz / e a ele nam. (CGGR, 622, III). A ironia está no diminutivo.

⁵⁹¹ LAUSBERG, *op.cit.*, p. 250-251.

Quintiliano, no Livro VIII, antes de definir e especificar os vários tropos a que se dedicou, para os fins de bem educar o retórico principiante, diz que iria discutir uma forma de ornamento que muitos consideram o chefe de todos, quase o único adorno da oratória – as *sententiae*. Quando os antigos usavam essa palavra, queriam designar um sentimento, uma opinião, cujo sentido ainda era mantido pelos oradores de seu tempo e até usado na conversação cotidiana. Na verdade, os antigos consideravam *sensus* para se referir aos sentidos do corpo; mas nos tempos em que escreve sua *Institutio oratoria*, *sensus* passou a ser aplicado aos conceitos da mente, enquanto a *sententia* referiria reflexões notáveis, como as que encerram a enunciação de um período. Em seguida, enumera as várias manifestações de tais *reflexiones*. Começa pelos aforismos, que alguns consideram parte de um entimema; outros classificam as *sententiae* em dez divisões. Como tudo na oratória, uma *reflexio* deve ser empregada com cuidado, não devendo ser usada com muita frequência nem à revelia, principalmente quando se pensa em “reflexões de aplicação universal”, que devem obedecer a critérios de uso. Para ele, tais reflexões são melhor empregadas por aqueles cuja autoridade é tal que o caráter de quem as usa, por si só, dará peso às palavras⁵⁹². Nesta seção, inclui os entimemas, os *exempla*, as máximas, as alusões, os conselhos e os ditos populares, suas credices e expressões, no âmbito das *sententiae*. Como característica da mentalidade do homem medieval, calcada no culto às *auctoritates*, mas também como característica do homem em conformidade com um mundo em transformação, parece-me condizente e apropriada a reunião desses elementos no âmbito das *reflexiones*.

Aristóteles considera o **entimema** o método retórico por excelência; por ser conciso, facilita a expressão do pensamento e pode incluir uma demonstração ou uma refutação. Diz o Estagirita que há duas espécies de entimemas – o demonstrativo (conclui-se que algo é ou não é; e obtém-se a conclusão a partir de premissas com as quais se está de acordo), e o refutativo – a conclusão é obtida através daquilo de que se está em desacordo⁵⁹³. Quintiliano diz que o entimema significa uma reflexão extraída dos contrários, que é a supremacia das reflexões – “which we may compare to that of Homer

⁵⁹² QUINTILIANO, *op.cit.*, VIII, V, 1-8. O autor da *Retórica a Herênio* diz que “os exemplos ocupam o lugar de testemunho” e “são apresentados para confirmar algo, por isso não podem ser tirados senão daqueles que gozam de total aprovação, para que aquilo que serve de confirmação não careça de ser confirmado”. (*Op.cit.*, Livro IV, 2).

⁵⁹³ ARISTÓTELES, *op.cit.*, 2005, Livro II, Capítulo 22.

among poets and Rome among cities”⁵⁹⁴. O uso do entimema não está confinado às provas (processuais), podendo também ser empregado como ornamento, quando se encerra, por exemplo, um período – que ele denomina de “epifonema”, uma exclamação que fecha uma sentença ou uma prova que cria um certo clímax⁵⁹⁵. Outra forma de entimema seria o *noema* – todo tipo de conceito empregado no sentido de coisas que devem ser entendidas, apesar de não terem sido pronunciadas; outro tipo é a *clausula* – a conclusão de um pensamento lógico. Outras *reflexiones* seriam as que causam surpresa, as que fazem alusões, as que são transferidas de um contexto a outro, as que são produzidas pela duplicação de uma frase e – as melhores – aquelas em que o efeito se dá pelo contraste dos opostos, cujo efeito apreciável só se revelará se for introduzido por uma comparação⁵⁹⁶. Explica, mais, que há reflexões boas e más, que agradam seus autores somente pela aparente sutileza; outras formas são meras presunções ou pura extravagância⁵⁹⁷. Os poetas quatrocentistas e quinhentistas, parece, escolheram especialmente o vilancete e a cantiga como veículos para difundirem a *argumentatio*, através de premissas e conclusões, argumentos e contra-argumentos, em especial nos textos de cunho amatório. Dois exemplos são representativos do pensamento silogístico. O primeiro, composto por um dos dois vilancetes que encerram as “Trovas que mandaram o Conde do / Vimioso e Aires Telez à Senhora / Dona Margarida de Sousa, so- / bre ãa perfia que tiveram / perante ela, em que dizia / Aires Telez que nam se / podia querer grande / bem sem desejar, / e o Conde dizia / o contrario.”. Pela didascália, já se percebe o clima da *disputatio* revelado na palavra “perfia”, o que remete ao que Aristóteles e Quintiliano comentam sobre os entimemas compostos pelos contrários. Leia-se o vilancete que encerra o poema de formas mistas 260:

Meu amor, tanto vos quero
que deseja o coraçam
mil cousas contra rezam.

⁵⁹⁴ QUINTILIANO, *op.cit.*, VIII, V, 9. Na *Retórica a Herênio*, o autor refere-se a “razonamiento mediante contrarios”, figura que consiste em utilizar duas proposições opostas para demonstrar, breve e facilmente, uma delas. (*Op.cit.*, 1997, p. 251).

⁵⁹⁵ QUINTILIANO, *op.cit.*, VIII, V, 10-11. Para Baltasar Gracián, “las ponderaciones por epifonema son muy conceptuosas y consisten en un encarecimiento, no hiperbólico, sino con mucho fundamento en lo que se va ponderando”. E, ainda, o epifonema às vezes se constitui de uma sentença, uma máxima. (*Op.cit.*, Discurso L, p. 163;164).

⁵⁹⁶ QUINTILIANO, *op.cit.*, VIII, V, 12-19.

⁵⁹⁷ *Idem, ibidem*, 20-24.

5 Porque se vos nam quisesse,
 como poderia ter
 desejo que me viesse
 do que nunca pode ser?
 Mas com quanto desespere
10 é em mim tanta afeiçam
 que deseja o coraçam.

O poeta começa o vilancete com uma apóstrofe a coisas abstratas, e os contrários se revelam pela antítese “coração/razão” e pela *amplificatio* quantitativa. Quanto à *compositio* periódica, o período argumentativo inicia-se pela conjunção “porque” e inclui ainda, para que o argumento seja sutil, uma pergunta retórica (*immutatio syntatica*); a *conclusio* é mais aguda: começa por uma adversativa, e a *immutatio syntatica* se mostra na *exclamatio* em que o poeta revela – também pelo processo da *ratiocinatio* – quão desesperado se encontra pelos desejos do coração.

O segundo exemplo é tirado do poema de formas mistas 564, “De Joam Rodrigues de Lucena / aa Senhora Dona Joana de / Mendoça, porque lhe / mandou a Rainha / que nam saisse / ãs dias da / pousada.”. O texto é composto por uma cantiga, uma balada e quatro trovas e seu gênero é “glosa”, pois o poeta desenvolve sua própria cantiga; por “cabo” da composição João Rodrigues de Lucena apenas uma trova dirigida à senhora, explicando o motivo – em louvor da dama servida.

5 Senhora, vivei contente,
 nam vos dê nada paixão,
 porque nam é sem razão
 que quem prende tanta gente
 saiba que cous'ee prisão.

10 Porque sabendo a certeza
 do mal qu'a tantos fazeis,
 nam creio que querereis
 usar de tanta crueza
 cos cativos que prendeis.
 Mas cuido que diferente
 sois desta minha tenção
 e que sendo solta então
 prendereis muita mais gente
15 e em mais esquiva prisão.

Valendo-se da apóstrofe, no mote, o poeta dirige-se à dama e dá-lhe um conselho; no terceiro verso, D. João argumenta por que ela deve viver contente. A força do *versus cum auctoritate* que fecha o mote dá não só erudição, mas força argumentativa ao poeta. A glosa inicia-se pela conjunção “porque” e é reforço da ideia que o poeta lançou no mote, o que faz a dama sentir-se também em prisão. Conclui o pensamento com uma conjunção adversativa, indo contra o que pede e, mais ainda, contra a eficácia de seu pedido – se a dama se soltar da própria prisão, pontencializará sua maldade e prenderá muito mais servidores⁵⁹⁸.

No *CGGR*, os muitos entimemas são expressos pelo uso das conjunções “pois”, “se”, “logo”, “ca”, “pelo qual”, “porque”, entre outras próprias da expressão silogística. Eis alguns exemplos:

Pois vai assi d'altrecar / vosso processo fundado, / digo que o trespassado / presente nam pod'estar. / Se confessaes que nam é / ja nam pode vida ter, / logo, quem foi e nam é / tanto é como nam ser. (*CGGR*, 98, I);

Pues es cierto a los que viven / penada vida por ti / que quanto mejor te sirven, / maiores penas reciben, / triste ¿que será de mi? / Si el que más te servir / com fee, amor y lealtad, / mayor pena ha de sufrir, / por mi mal puedo dizer / que miree tu gran beldad. (*CGGR*, 139, I);

Mas no se dev'entender / que quien causa desto fuesse / se no deva condoler / de la que hizo perder / el poder pera valerse. / Ca pues fue causa evidente / de mi muerte tan ravisosa / qu'es el efeito siguiente / sentir deve el mal que siente / mi anima querelhosa. (*CGGR*, 140, I);

¿Donde está que no la veo? / muestrame mi matadora, / ca pues tal vida posseo / no biviré sola un'hora. / Y a mi triste sentido / con verla descansaree, / que pues me ha despedido / cierto es que moriree. (*CGGR*, 141, I);

Com quanto nojo me desse, / coraçam, tua porfia / e por mal que me fizesse, / tudo se perdoaria / se fosses meu algum dia. (*CGGR*, 179, I);

Pois pena tam desigual / me fazeis sempre sentir, / pois nam presta nem me val / amar-vos nem bem servir, / pois que tam certo de vós / é dar mal e nunca bem, / que milagre faria Dios / se penasseis por alguem. (*CGGR*, 180, I);

Y las penas quantas son / nesta vida yo las siento, / porque nace mi passion / de muy alto pensamiento. (*CGGR*, 454, II);

⁵⁹⁸ Tanto neste exemplo quanto no anterior (260), vale o comentário de Yara Frateschi Vieira quanto à linguagem da coita amorosa nas cantigas de amor, em que a argumentação persuasiva é parte fundamental. Segundo a estudiosa, a coita de amor “se expressa através de sintaxe complexa, com muita subordinação, abundância de conjunções causais, temporais, conclusivas, adversativas”. (*Op.cit.*, p. 16).

Ainda qu'outrem tenhaes / que cuideis que mais vos quer, / ao tempo do mester / jaa vedes bem quem achaes. / Servir-vos nom me tolhaes / e por esta liberdade, / eu solto à vossa vontade / as mercês a quem as daes. (CGGR, 462, II);

Se prazer é ser perdido, / grande dita foi a minha, / pois com tanto mal sofrido / me fui perder tam asinha. (CGGR, 579, III);

Por este contentamento / que decrara este rifam, / quando tiver mais tormento / terei mais satisfaçam. / Que se pode acontecer / nem que posso ja sentir, / pois que quando me perder / haa-de ser por vos servir. (CGGR, 579, III).

Ligadas ao entimema são as **perguntas retóricas**⁵⁹⁹, muito comuns nos poemas cujo gênero é o de *perguntas*, *respostas* e *ajudas*. Lausberg denomina-as *immutatio syntatica*, em que há alteração na forma da frase pelo uso da *interrogatio*, da *exclamatio* e da *syntaxis obliqua*⁶⁰⁰. São muitas as ocorrências dessas perguntas:

E por este fundamento / como s'affirma ninguém / que teraa merecimento / quem nam sente *mal* nem *bem*? (CGGR, 260, II);

Y pues fui mi enemigo / em me dar como me di, / ¿quien quererá ser *amigo* / del *enemigo* de si? (CGGR, 413, II);

Mas a culpa que cometo / vossa primeza ma tira, / minha simpreza remeto / a vós, que, dando no preto, / concertais tudo sem ira. / Pois pergunto com receo, / respondi-me com favor / qual das vidas é pior. (CGGR, 535, III);

Nom hajais por maravilha / preguntar donde vos vem / quererdes saber que tem / *Dom Goterre na barguilha*. (CGGR, 587, III);

¿Quien no lhora lo *pasado* / viendo qual va lo *presente*? (CGGR, 837, IV).

Quintiliano, sem dúvida, refere-se ao uso dessas *sententiae*, *reflexiones*, entimemas, assim como aos vários tipos de tais manifestações, estritamente na elocução oratória. No entanto, todos os artifícios da Retórica serviram aos propósitos dos poetas, em todas as épocas, fato aqui comentado e também pelo retor romano. Para Baltasar Gracián, na sentença concorrem a vivência do engenho e o acerto do juízo; são as sentenças e as crises que temperam a história, pois,

sin estos dos resabios es insulsa la narración, a gustos juiciosos, a profundas capacidades. Y aunque cualquiera sentencia es concepto, porque esencialmente es

⁵⁹⁹ Lembre-se que as *perguntas retóricas* diferenciam-se das *perguntas* – estas, subgênero da *disputatio*. A pergunta retórica não objetiva uma resposta ou informação, mas provocar um efeito no interlocutor e ajudar na argumentação. (*Ibidem*, p.91; 235; 250; 257, *passim*).

⁶⁰⁰ LAUSBERG, *op.cit.*, p. 257.

acto del discurso una verdad sublime, recóndita y prudente, pero las que son propias de esta arte de agudeza, son aquellas que se sacan de la ocasión y les da pie alguna circunstancia especial, de modo que no son sentencias generales, sino muy especiales, glosando alguna rara contingencia por ellas⁶⁰¹.

Ao classificar e sistematizar toda a Retórica clássica, Lausberg – de certa forma como o fez o próprio Quintiliano – refere-se às reflexões como **exemplum**, termo exaltado no medievo, tanto pelos poetas como pelos prosadores. O estudioso alemão diz que o *exemplum* é o domínio mais finito do símile, em que se emprega o fato histórico, o mitológico ou o literário em comparação com o pensamento, e ele pode ser expresso de forma extensa ou breve⁶⁰². Uma demonstração de “forma longa” seria uma comparação antecedida de um *exemplum*, e a “breve”, as letras e cimeiras, muito apreciadas pelos poetas peninsulares. Lausberg refere-se ainda às “alusões”, que servem para a *obscuritas* ou os gracejos⁶⁰³. Entram no elenco das *reflexiones* as sentenças como verificação, como perguntas retóricas e como exclamação, e também as máximas, os ditados ou provérbios populares, os epifonemas – a sentença no fim de um raciocínio, como já discriminado por Quintiliano – e as sentenças como conselho⁶⁰⁴ – o que terá grande apreço nos poemas dos poetas palacianos⁶⁰⁵. Casas Rigall, ao comentar os exemplos como *probatio* por analogia, cita ainda as alusões à vida cotidiana⁶⁰⁶; quanto às *sententiae*, acrescenta o fato de serem as máximas cultas ou os refrões citações de ditos alheios, cuja categoria probatória distinta caracteriza-se pelo *praeiudicium*, i.e., a prova extratécnica⁶⁰⁷. Karlheinz Stierle, por sua vez, alega uma dimensão antropológica como base do *exemplum*: “The validity of the *exemplum* as a rhetorical form of narration that tends towards its own conceptual or ideological structure has an anthropological basis. It presupposes that over time, there is more analogy in human experience than diversity, or that in all situations of civil and political life the pole of equality is stronger than that of difference”; mais à frente, escreve

⁶⁰¹ GRACIÁN, *op.cit.*, Discurso XXIX, p. 22.

⁶⁰² LAUSBERG, *op.cit.*, p. 240.

⁶⁰³ *Ibidem*, p. 245-246.

⁶⁰⁴ *Ibidem*, p. 235-236. Maria do Amparo Tavares Maleval cita que o exemplo é o recurso principal do discurso deliberativo. (*Op.cit.*, p. 4).

⁶⁰⁵ Nas alusões, “cria-se ou confirma-se a comunhão com o auditório por força de referências a uma cultura, a uma tradição, a um passado comuns entre o emissor do discurso e o ouvinte ou leitor”. (Cf. GUIMARÃES, Elisa. In: *Retóricas de ontem e de hoje*. Lineide do Lago Salvador (org.). 2. ed. São Paulo: Humanitas, 2001, 156).

⁶⁰⁶ CASAS RIGALL, *op.cit.*, p. 153-158.

⁶⁰⁷ *Ibidem*, p. 167.

que o “*exemplum* is based upon a positive anthropology where basic human attitudes can be distinguished and where norms of behavior can be established”⁶⁰⁸. Johan Huizinga diz que “a tendência de dar a cada caso particular o carácter de uma sentença moral ou de um exemplo de maneira que se torne alguma coisa de substancial e de indiscutível, a cristalização do pensamento, em suma, encontra a sua mais geral e natural expressão nos provérbios”. Para o estudioso do declínio da Idade Média, os provérbios representariam uma função viva e eram comuns a todas as nações europeias – “a sabedoria que deles transparece é por vezes profunda e benéfica. Nunca pregam a resistência”⁶⁰⁹.

No *CGGR*, começo por enumerar as **máximas**:

Vive mais morto que vivo / o livre que se cativa, / ledo, forro, sempre viva / quem se livra de cativo. (*CGGR*, 58, I);

Toda bem-aventurança / passada nos é memoria, / e faz com sua lembrança / haver-nos presente gloria. (*CGGR*, 98, I);

Quem d'amores tem o cume, / quem vive vida acabada, / este nam deseja nada. / Nam se julga por costume / cousa desacostumada, / quem ousa de desejar / cuida o contentamento, / se o cuido, logo o sento, / e em meu mal nam pod'estar / prazer nem por pensamento. (*CGGR*, 260, II);

Nem me compre d'estar quedo, / porque mais mal nom aguarde, / que depois s'aqueixa tarde / quem se nom prove de cedo. (*CGGR*, 462, II);

Todalas cousas provistas, / sem mais grosa, / polos quatro Avangelistas / nestas vistas / nom vem cousa tam pomposa. (*CGGR*, 587, III).

Muito usual no *Cancioneiro* de Resende são as alusões históricas, bíblicas, literárias, mitológicas e aos contemporâneos dos poetas, de Portugal ou de Castela. Essas alusões servem como comparação ou *exemplum*, sempre com o sentido de embelezar o texto e mostrar erudição, inclusive em poemas de expressão satírica. São **alusões históricas**⁶¹⁰:

Os feitos de *Gudrufee* / de *Bulhom* nos fazem crer / que o que foi e nam é / ser nichel nam pode ser. (*CGGR*, 98, I);

⁶⁰⁸ Cf. STIERLE, Karlheinz. Three moments in the crisis of exemplarity: Boccaccio-Petrarch, Montaigne, and Cervantes. *Journal of the History of Ideas*. [Filadélfia], v. 59, n. 4, p. 581; 588, out. 1998.

⁶⁰⁹ Cf. HUIZINGA, Johan. *O declínio da Idade Média*. Trad. Augusto Abelaira. [Lousã]: Ulisseia, [1985], p. 239.

⁶¹⁰ Baltasar Gracián assim se refere às alusões históricas: “Bien es verdad, que la relación a la historia a que se alude es correspondencia que sirve para la acomodación, pero esta correspondencia es el medio común, es como el instrumento general para todas las especies de agudeza que se forman por el careo y correlación”. (*Op.cit.*, Discurso XLIX, p. 158).

Esse *Duque* que dizeis, / que ganhou Jerusalem, / e outros de que também /
memoria nam fazeis, / consirai se vam à ree, / e por i poderês ver / se o que foi e
nam é / tanto é como nam ser. (CGGR, 98, I);

Vossa pendenza fareis / como fez *El-Rei Rodrigo*, / mas em moimento vivo /
com cobra nam entrareis. (CGGR, 611, III);

Nunca i nem acharam / n'*Avicena* nem *Rasis* / que fizesse purgaçam, / mais que
aguarico, serão / de damas muito gentis. / O que me tem parecido / é que o
tresandaria / o aar da galantaria. (CGGR, 616, III);

Ja nos nam dará fadigas / Branc'*Alvarez* com suas mãos, / aas boticas dou mil
figas / pois i ha-d'haver serãos. / *Hipocras* estaa corrido, / porque quanto ele
sabia / soubemos em ù soo dia. (CGGR, 616, III).

Outra alusão usada é aquela em que se compara um sentimento, geralmente o
amoroso, às **navegações**:

Como quem naveg'aa toa / contra vento vai d'espaco, / assi vai minha pessoa /
na vossa pondo a proa, / temendo dar no adarço. (CGGR, 535, III).

Casas Rigall cita também as analogias com a **vida cotidiana** como parte da
probatio; no CGGR, fazem-se alusões a poetas contemporâneos ao autor do poema, como
segue:

Sepa todo cortesano, / porque par'otras s'acuerde, / que calças de raso verde /
causaram muerte a *Lezcano*. (CGGR, 597, III);

Ya vi calças de demasco, / de que huve gram manzilha, / y oí dizer em Castilha
/ de *Dom Sancho de Valasco*. (CGGR, 597, III);

E compre que *Calçadilha* / no sermão diga em Castilha, / em voz alta, especial,
/ que nam soes de Portugal / mas soes da Ilha! (CGGR, 597, III).

Exemplo de **alusão histórica mesclada à bíblica**:

Querês outras sobre vistas / quem cercou *Terçanibal* / nos pôs dous
avangelistas, / ambos por ùu principal. / Se por segundo nom é / que nunca se
pode crer, / per inteiro como é / fez tambem Portugal ser. (CGGR, 98, I).

Os poetas palacianos ousaram, ainda, valer-se de **comparações históricas** em
relação a sua **contemporaneidade**, ou seja, mesclar o antigo com o novo, valorizando o
fato atual pela analogia aos grandes do passado:

Será lá ù *Anibal*, / fará feitos de *Pompeo*, / pois cá fez façanha tal, / com
qu'esqueço o *Cabral* / e outros que nam nomeo. / Valente e mal sofrido / deve
ser quem se vencia / no serão de tal porfia. (CGGR, 616, III).

O Humanismo, no *Cancioneiro* de Resende, apresenta-se de várias maneiras e uma delas é a recorrência à mitologia. São exemplos de **alusões mitológicas**:

Pois que ja *Arquiles* nam es / nem menos *Heitor troiano*, / dize, mano, / que engano / te fez *morrer polos pés*. / Fiquei perdido por ti / log'essas horas / e monseor das esporas / acudi. (CGGR, 617, III);

Senhor, a quem *Febo* deu / *lingua virgiliana*, / de que corre, de que mana / quanta fama ouço eu. / E alem deste primor, / o mui alto *deos d'amor* / triunfante / vos fez ãu gentil galante, / de damas gram servidor. (CGGR, 796, IV);

E pois vós soes ã *Teseo* / em esforço e bom destinto, / *livrai-me do laberinto* / e que sair nunca creio. / Porque acho desta vez / que o que *Dedalo* fez / nam foi tal, / pois que *Fedra* nam me val / nem o gram pelouro de pez. (CGGR, 796, IV).

No exemplo a seguir, misturam-se **alusões mitológica e literária**:

E por menos sospeçam, / por testemunhas lhe dou / ã paje do Gram Soldam, / qu'a esta terra chegou / em tempo *d'El-Rei Ispam*. / E tambem ã boticairo / que se chama *Janes Breca*, / que ora vive no Cairo, / e ã mouro qu'ee vigairo / dentro na casa de Meca. (CGGR, 803, IV).

No exemplo a seguir, misturam-se **alusões histórica, literária e bíblica**:

Item o *Dalfim de França* / e *El-Rei de Tremezem* / e *Joham Pirez de Bragança*, / *Jan Espera Deos* também / sabe muito desta dança. / E damos tambem *Elias*, / que sabe bem deste feito, / e o *profeta Jeremias* / e aquele que *Hurias* / fez matar d'amor sogeito. (CGGR, 803, IV).

Para elogiar seu interlocutor, nessa estrofe o poeta vale-se de **alusões alegóricas** – às artes liberais e às virtudes cardeais:

De nobreza e fidalguia / escuso de vos louvar, / pois vosso claro solar / como sol resplandecia. / E das *artes liberais* / e *vertudes cardeais* / nam vos gabo, / porque nisto nam tem cabo / a gram fama que cá dais. (CGGR, 796, IV).

Na estrofe a seguir, alusões **jurídicas, bíblicas** e de **personagem contemporânea**:

Quem mete *Bartolo* aqui / nem os *doutores legistas* / nem os *quatro Avangelistas*? / Mas os namorados si! / Mande, mande Voss'Alteza / este processo o *Arelhano*, / vereis com quanta graveza / busca leis de gentileza / no *lindo estilo romano*. (CGGR, 814, IV).

No poema misto 572, um vilancete seguido de trovas com uma quadra por “cabo” do vilancete, na qual o Conde do Vimioso pede a ajuda dos colegas, o tema dos “olhos” em

oposição ao “coração” e à “razão” é trabalhado, todo ele, por *exempla*, **conselhos** e **alusões**. Creio ser interessante ler o vilancete-mote da composição, para que se observe a engenhosidade da construção do Conde, resultando em trovas de *ajuda* não menos agudas e sutis:

Olhe bem no seu olhar
quem quiser seguir rezam,
qu'ee sinal do coraçam.

5 Nas cousas que daa vontade
ela soo tem o poder,
o engano é verdade,
a rezam é o querer.
Tudo vem a parecer
10 honesto co a paixam
senam o que é razam.

Sua.

Todo ver dos olhos vem,
o olhar é com respeito,
mil cousas parecem bem
por querer, mas nam por jeito.
15 E em concrusam do feito
lá vam olhos e rezam
onde vai o coraçam.

Sua.

20 Olhos haa pera culpar
de cousas que nam tem cura,
outros que com fermosura
naceram pera matar.
Guai de quem haa-de passar
ambas estas no serão,
se nũs soos olhos estão!

Sua.

25 Se alguem for agravado
dos seus olhos como sam,
assi seja descansado
qu'acuda a este rifam.

No mote, o Conde dá um conselho seguido de *exemplum* composto por uma *definitio* – o coração é espelho da razão. Na primeira glosa, dois exemplos completam o pensamento lançado no mote, compostos, também, pela *definitio*. Observe-se que o poeta vai jogando com as similaridades entre olhos, coração e razão – aqueles não seguem esta quando se trata de paixão. Num jogo em que entram *annominatio*, hipérbole, aliteração, *inversio* e antítese, o Conde constrói uma espécie de silogismo, em que demonstra como a razão e o coração são submissos aos olhos, e esse sentido é explorado por todos os intervenientes, numa composição eivada de figuras e tropos.

Casas Rigall comenta que o **exemplum literário** não é muito frequente nos cancioneros amorosos – “las tradiciones que, en este sentido, más ilustraciones brindan son el romancero y la narrativa de ficción”⁶¹¹. Cita *exempla* em que Macias, o arquétipo do amador desafortunado, é o centro das analogias⁶¹². Exemplos no *CGGR*:

Narciso, *Mancias* morrerão / de soo cuidados vencidos! / Oh, quantos ensandecerão / mui sesudos, que perderão / com cuidados seus sentidos! (*CGGR*, 1, I);

Se o dissesse *Oriana*, / e *Iseu* alegar posso, / diriam quem se engana, / que sospiros sam oufana, cuidado, quebranto nosso. (*CGGR*, 1, I);

Bem posso eu com razam, / por ser dos orfãos juiz, / aceitar a tal auçam, / o direito assi o diz / nas *Sergas d'Esprandiam*. / E também por nam cuidar / nos meus beens, que se me perdem, / pois ando tam devagar / quero, Senhora, ordenar / qu'esta orfãa nam deserdem. (*CGGR*, 803, IV);

Item entende provar, / se nom for ano bissexto, / que quem tem bem pode dar, / assi o diz outro texto / na *Conquista d'Ultramar*. / E no parrafo segundo / doutra caronica nova, / diz que *El-Rei Sagismundo*, / que é ja no outro mundo, / que faz muito à nossa prova. (*CGGR*, 803, IV).

Muito frequentes são os **exempla bíblicos**, como não poderia deixar de ser quando se trata de obra do Medievo:

Quem quiser levar caminho / de a louvar na verdade, / é saudade, / pois é certo *qu'Agostinho* / s'embaraçou na Trindade. / E pois nisto fui sandeu, / lanço o tal cuidado fora e confesso que sam seu, / da senhora / Dona Felipa d'Abreu. (*CGGR*, 573, III);

E vede o que seraa / *o dia do parecer* / ou quem entam poderaa / escapar de nam morrer. (*CGGR*, 601, III);

⁶¹¹ CASAS RIGALL, *op.cit.*, 157.

⁶¹² *Ibidem*, p. 156.

Mais vos soffreo *Jesu Cristo* / oos que fostes n'O matar, / e o mais quero calar, / porque sei que tudo isto / é zombar. (CGGR, 620, III);

Judas, outros que lá estão / t'aparelham na carreira, / dizem todos a ãa mão: / Venha, venha este cristão / d'Oliveira / povoar esta caldeira. (CGGR, 620, III);

Item quer provar também / que ela quer a cadea / e que contra ela vem / o Doutor Pero Correa, / *primo de Matusalem*. / Mas Vossa Alteza lhe mande, / pois que parece paul, / que algũs dias cá ande / e o direito demande / por parte de Vasc'Abul. (CGGR, 803, IV).

São muitos os **conselhos** no CGGR, cujo emprego, aliado aos *exempla*, eram muito apreciados:

O que s'houver por provido, / guarde-se de vos louvar, / ca louvor nam s'haa-de dar / em lugar tam merecido / e sabido. (CGGR, 569, III);

D'hoje avante quem quiser / que lhe queira mal alguem, / diga-lhe que lhe quer bem. (CGGR, 577, III);

Quem podeer tanto consigo / precure sa liberdade, / mas eu nam posso comigo / nem posso mudar vontade. (CGGR, 581, III).

Também comum é vir um **exemplum** seguido de um **conselho**:

O bem nunca se consume, / pecados sam nemigalha, / *quem com vicios presume / faz alicerces de palha*. / Devemos d'haver por fee / e que bem nam pode ser, / mas do que foi e sempre é / e será se deve crer. (CGGR, 98, I);

A quem nesta terra o tem / é tam conhecido jaa / a causa donde viraa / que nom s'esconde a ninguem. / Nom desejeis mal nem bem / de caa, que certo / logo ha-de ser descuberto. (CGGR, 462, II).

Outra forma muito usual no CGGR é dar um **conselho, seguido de argumentação**, geralmente iniciada pela conjunção “porque”:

Nam cureis de vos queixar, / nem deis lugar aa tristeza, / folgai, dama, de folgar, / nam cureis de vos matar, / porque sabendo a certeza / da grande pena crecida, / que dais aos que prendeis, / sei que toda vossa vida / vivireis arrendida / do mal qu'a tantos fazeis. (CGGR, 564, III).

Quintiliano comenta, como já registrado acima, que uma das formas da *reflexio* é o de **contrast of opposites**, cujo efeito apreciável só se produzirá se for introduzido por comparação. Um exemplo disso nos seguintes versos:

O qu'ee bom pera viver / é mau pera quem nam vive, / de quantas más vidas tive / esta soo mo fez saber. (CGGR, 578, III).

Porém, os poetas palacianos não se valeram apenas de máximas eruditas como ornamento poético – as **crendices**, as **expressões** e os **ditos populares** são numerosos. Quanto a eles, Casas Rigall diz relacionarem-se às *probationes* e *sententiae*. Seriam, assim como o adágio culto, empréstimos e podem aparecer como citação ou acomodação; quando citados, podem vir introduzidos por um *verbum dicendi*; podem ser modificados para adequar-se à métrica ou virem como acomodação perifrástica – reescritos de forma explicativa e mais longa. São sutis quando criam surpresa⁶¹³. Augusto Cortina, editor das *Obras* do Marquês de Santillana, comenta que o marquês apreciava o popular e cita a coleção “Refranes que dicen las viejas tras el fuego”, primeiro repertório de provérbios em língua romance. No “Decir contra los aragoneses”, Santillana inclui vários “refranes” de feição popular. Cortina comenta que “si la poesía place a los hombres de cualquier condición, si frecuenta plazas y lonjas (como siguiendo a Casiodoro dice don Íñigo), resulta evidente que para él no es tan sólo arte aristocrático, divorciado de lo popular”⁶¹⁴.

O uso dos ditos populares nos séculos XV e XVI não se restringe, como se vê, aos poetas portugueses – os poetas cortesãos castelhanos têm apreço por eles e, ao mesclarm-nos ao que se considera erudito, valorizam o costume⁶¹⁵. Graça Videira Lopes comenta que os provérbios (populares) são um recurso linguístico frequente nas cantigas satíricas, e “mais uma prova da ligação deste género com as tradições e as linguagens populares, de que os provérbios certamente são um dos elementos típicos”⁶¹⁶. Vejam-se os exemplos no *CGGR*, numerosos, somente nos poemas de formas mistas, começando pelos **ditos populares**:

⁶¹³ CASAS RIGALL, *op.cit.*, p. 186-190.

⁶¹⁴ SANTILLANA, *op.cit.*, 1956, p. 16-17.

⁶¹⁵ Vale dizer que esse costume sobrevive na oralidade. Cristina Macário Lopes adota a designação “literatura tradicional de transmissão oral” que se constitui de “contos, lendas, provérbios, adivinhas, canções e jogos de palavras que circulam oralmente, ao longo das gerações, entre as classes não hegemónicas”. (LOPES, Cristina Macário. Literatura culta e literatura tradicional de transmissão oral: a bipartição da esfera literária. *Cadernos de Literatura*. Coimbra, n. 15, 1983, p. 45). Carlos Alvar registra que o uso de estribilhos e refrões populares já fazia parte de algumas composições de alguns trovadores, como Guillem de Berguedà e Cerverí de Girona, que “recurrieron a estribillos populares en sus creaciones cultas o bien utilizaron los esquemas métricos que les ofrecían algunas composiciones de gran difusión...” (In: *Lírica tradicional, y cantigas de escarnio gallego-portuguesas*. In: V Encontro Internacional de Estudos Medievais. 2003, Salvador, BA. *Anais*. Salvador, BA: Quarteto, 2005, p. 12).

⁶¹⁶ LOPES, *op.cit.*, 1994, p. 192.

Quem nam sente nada é morto / e de todo extremo ausente, / nam é triste nem contente, / nam tem mal nem tem conforto. (CGGR, 260, II);

Eu vi olheira nũ olho / a um judeu, / vi outro vezinho seu / lançar barbas em remolho. (CGGR, 601, III);

A vertude desta pele / é rezam que se celebre, / qu'ainda que se querele, / nam podem dizer por ele / que vende o gato por lebre. (CGGR, 612, III).

Como diz Casas Rigall, o poeta pode fazer uma **releitura do dito popular**⁶¹⁷ para adequação rítmica ou rímica:

Ha mester que lh'hajais medo, / porque sam d'openiam / que vos tomaram a mãao / sem lhe vós dardes o dedo! (CGGR, 462, II).

A quem se meteo em bando / antre perigo e rezam / mais val viver desejando / duvidas, que vam volando, / que ter certezas na mão. (CGGR, 574, III);

Dom Joam despois que ceou / potajeos, pastés de pote, / ã rabo de porco achou, / que por muito qu'esfregou / nam pôde fazer virote. (CGGR, 599, III). Nestes versos, o poeta faz uma releitura do provérbio “de rabo de porco nunca bom virote”, ou seja, os mal nascidos poucas vezes têm condição de nobres, (segundo Covarrubias)⁶¹⁸;

Outra graça sabereis, / em que ando / cada dia contemprando, / quantos castelos fareis: / d'ũas idas a Castela / e d'esperanças / de manterdes vossas lanças, / sem ferver vossa panela. (CGGR, 600, III);

Espanto-me, pois vendestes / a pele de tal maneira, / como a carne nam comestes / ou tasalhos a fizestes, / pera vender na Landeira / ou na Silveira, / que nelas comem salgado / o cavalo por veado. (CGGR, 611, III).

Além dos ditos populares, como forma de desenvolvimento folclórico⁶¹⁹, próprio de qualquer povo, os poetas palacianos valeram-se também de **expressões populares** como

⁶¹⁷ Segundo Cristina Macário Lopes, todo intérprete tem uma liberdade relativa para atualizar a tradição, introduzindo novidades pontuais enriquecedoras do que é tradicional “sem, no entanto, o alterarem substancialmente: as diferentes versões de um mesmo conto-tipo atestam esta relativa liberdade”; dessa forma, “inovação não significa (...) renovação absoluta e radical da ‘matéria prima’, mas apenas reordenação dos seus elementos constitutivos e eventual adição de elementos figurativos que não modifiquem a lógica profunda dos ‘esquemas’ prescritos. Há assim um jogo dialéctico entre tradição e inovação, sujeito a um certo número de restrições”. (*Op.cit.*, p. 47).

⁶¹⁸ DIAS, *op.cit.*, 2003, p. 728.

⁶¹⁹ No prólogo dos *Proverbios de gloriosa doutrina e frutuosa enseñanza*, o Marquês de Santillana assim se expressa quanto à transmissão dos provérbios: “podría ser que algunos (...) dixiessen yo aver tomado todo, o la mayor parte destes *Proverbios* de las doutrinas e amonestamientos de otros, asy como de Platón, de Aristóteles, de Sócrates, de Virgilio, de Ovidio, de Terençio e de otros filósofos e poetas. Lo qual yo no contradiría; antes me place que asy se crea e sea entendido. Pero éstos que dicho he, de otros lo tomaron, e los otros de otros, e los otros d’aquello que por luenga vida e sutil inquisición alcançaron las experiencias e cabsas de las cosas.” (*In: SANTILLANA, 1956, op.cit.*, p. 48). A isso também se refere Francisco López Estrada citando Florence Street, para quem o Marquês “se convierte en el primer escritor culto que aprecia de algún modo un orden de poesía folklórica”. (*In: LÓPEZ ESTRADA, op.cit.*, p. 107). Para Jacques Le Goff, referindo-se à Idade Média Central, “com os provérbios (...) chega-se ao nível essencial da cultura folclórica.

artifício poético. Note-se que nem todos significam uma queda do decoro, nem mesmo há alteração do *genus sublime* para o *genus humile*:

Des que se punha a chorar, / dizendo como ereis sua / *carne e unha*, / era maa d'acalantar, / em que partes tende crua / pol'alcunha. (CGGR, 216, II);

¿Adonde ire por remedio, / pues quien me lo puede dar / *nom tiene cabo ni medio*? (CGGR, 462, II);

Sem fazer bem nem mercê, / olha sempre com tal jeito, / *que a torto ou a direito* / tudo leva quanto vê. (CGGR, 572, III);

E dizei, que digo eu, / que naceo muito em bo'hora / *quem perdeo o siso* seu / com amores da senhora / Dona Felipa d'Abreu. (CGGR, 573, III);

Vejo-vos, senhor irmão, / eu nam sei se tendes dama, / vir chorando do serão / e *dar cem voltas na cama*. (CGGR, 575, III);

Quem algũ siso tiver / diraa que nam vos gabemos, / pois que saiba o que quiser, / que diga mais que souber, / é nada par'o que vemos. (CGGR, 580, III);

Quem cahir neste pecado, / nom se fie em gentileza, / porque quem muitos despreza / seu valer é desprezado. (CGGR, 583, III);

Porque quer ninguem dizer / mal daquesta vossa cousa, / pois a vid'ha ja de ser / *tam certo como o morrer* / em Castela Rui de Sousa. (CGGR, 597, III);

Tal riso e tal prazer / e graça de tanto riso, / quem te fez assi fazer / *Deos lhe dê o paraiso*. (CGGR, 600, III);

Tambem estou descontente / de nam serdes conselhado, / ante de fazer presente / o que ja tinheis passado. Como o demo é arteiro / e *vós useiro e vezeiro* / tomou-vos, fez-vos falar, / que fora melhor calar, / Pero de Sousa Ribeiro. (CGGR, 613, III).

Também muito frequentes são as **crendices populares**:

Nam parti com boas aves / e com *pee esquerdo entrei*, / pois achei males mais graves / de quantos fantasiei. (CGGR, 576, III);

E dai tres figas aa morte, / se vós nam andardes quente, / que nam sabe esta gente / que calças de chamalote / sam mais frias que o norte. (CGGR, 597, III);

Pera vos desesperar / rinchou aqieste cavalo, / *como cantou morto o galo* / pera Judas s'enforçar. / Vós deveis logo d'andar, / sem tardar, / a buscar assolviçam / ò moesteiro de Lorvam. (CGGR, 611, III). A alusão ao galo morto que cantara é uma lenda portuguesa ligada ao caminho de Santiago de Compostela, originada em Barcelos, cidade portuguesa fronteiriça com a Galiza. Um galego teria parado em Barcelos, a caminho de Santiago de Compostela, para pagar uma promessa a São Tiago, por estar seu irmão gravemente doente. Numa das

Nesta sociedade campesina tradicional, o provérbio desempenha um papel capital. Mas em que medida será ele a elaboração erudita de uma sabedoria terrena ou, pelo contrário, o eco popular da propaganda das classes dominantes?". (Op.cit., vol. 2, p. 90).

variantes da lenda, o penitente é acusado de roubo, por não gastar muito e andar com uma grande bolsa. Sem defesa, é considerado culpado e condenado a morrer enforcado. Mas é-lhe concedido um último desejo, que seria uma audiência com o juiz que o condenou. Levado à presença deste, durante um banquete, reafirma sua inocência, mas é desacreditado. Em desespero, repara que se servia um galo assado e solta, então, a frase: *É tão certo que estou inocente como é certo este galo cantar quando me enforcuem*.⁶²⁰

Para encerrar esse estudo das figuras e tropos representativos do *CGGR*, creio ser necessário mostrar o que Heinrich Lausberg, referindo-se a trabalhos mais recentes sobre a Retórica, menciona como **métalangage**, ou seja, o tratamento do discurso no próprio discurso, como o denomina a Linguística Estrutural⁶²¹. Também Roland Barthes alia a retórica à metalinguagem, dizendo que no Ocidente, entre os séculos V a.C. e o XIX d.C., “essa metalinguagem (discurso sobre o discurso) comportava várias práticas, presentes, simultânea ou sucessivamente, segundo as épocas, na retórica”. O estudioso relaciona tais práticas, denominando-as “técnica”, “de ensino”, “ciência” ou “protociência”, “moral”, “de prática social” e “de prática lúdica”⁶²². Ao comentar os *versus cum auctoritate* e os ditados e provérbios inseridos nos poemas, Paul Zumthor denomina esse uso uma “littérature dans la littérature”⁶²³. Apesar de ser estudo mais moderno, seu uso – o do discurso no discurso – foi sempre patente, como se vê pelo relato de Barthes, e não o deixou de ser no *Cancioneiro* de Resende. As referências ao fazer poético são constantes nos poemas de formas mistas e, como estes foram a base para a análise retórica deste capítulo, espelham todo o *CGGR*. Nos exemplos que seguem utiliza-se um vocabulário próprio de tal fazer poético, como glosa, cantiga, vilancete, rima, ajuda, mote e outros; no entanto, não se restringem à simples citação, pois prestam-se a analogias, definições, estruturas e enunciados:

⁶²⁰ Não encontrei referências bibliográficas a essa lenda, por isso vali-me da pesquisa eletrônica. A história adaptada encontra-se em <www.imaginacaoativa.wordpress.com/2009/02/19/um-galo-cantou-depois-de-morto/>. Acesso em 13 mar., 2010.

⁶²¹ LAUSBERG, *op.cit.*, p. 92. Num “dezir” de Alfonso Alvarez de Villasandino encontra-se um exemplo de poema metalinguístico, cuja primeira estrofe segue transcrita: “A mi bien me plaze porque se entienda / la gaya ciência em bocas de tales, / que sean do nossos fydalgos [*¿cabales?*] / e troben limado syn pauor de emienda; / mas pues que los torpes ya sueltan la rryenda, / quemem sus libros doquiera que son / Virgilio e Dante. Oraçio e Platón, / e otros poetas que diz la leyenda”. Entre chaves, está uma proposta de rima do editor. (*In*: LOPEZ ESTRADA, *op.cit.*, p. 25).

⁶²² BARTHES, *op.cit.*, p. 20-21.

⁶²³ ZUMTHOR, *op.cit.*, 1972, p. 35.

A vida por gentileza / seja a da tam perigosa / por ahi nam haver *grosa*. (CGGR, 574, III);

Seja a *cantiga* adorada, / senhores, que o nam mereça, / nam ela, mas a cabeça / onde ontem foi mostrada. / Esta nam teraa pecado / d'enveja nem de soberba, / pois nam pode a natureza dar-lhe mais do que lh'ee dado. (CGGR, 583, III);

O *vilancete*, senhor, / depois do Aque d'El-Rei, / diz que dizia o tenor: / Qu'eramaa vo-las eu dei. (CGGR, 588, III);

O cheirar a raposinhos / seria cousa galante, / *rimaria* cos fucinhos / nestes caminhos / qu'havês d'andar d'hoj'avante. (CGGR, 589, III);

Que quien lhieva tanto *mote* / de invencion, / el temelhe es gram razon. (CGGR, 597, III). Mote aqui significa “versos ou ditos de escárnio e maldizer⁶²⁴;

Vos traes calças de risa, / porque son de chamilotes, / tambien son calças de *motes* / que son pior que de frisa. / Si se saca la *pesquisa*⁶²⁵ / delh'envencion, / que mueraes es gran razon. (CGGR, 597, III);

Nam fizera mais Marina, / a de Mendoça, / Lianor nem Caterina, / nem a outra de Medina / nem em velha nem em moça. / Para estas tudo *rima* / e para as outras do mundo, / mas saio qu'andou de fundo / mao lustro daraa de cima. (CGGR, 603, III);

Nam teremos cá quem ria, / nem nós outros de quem rir, / nem quem faça *poesia*, / nem quem ouse cada dia / de cair. / Se quereis, senhor, servir / as damas de perfeiçam / nam vos vades a Lorvam. (CGGR, 611, III);

Em cuidar que sam partido / todos ousam de falar, / mas vós crede qu'eu envido / para quando laa tornar. / *Quem quiser trovas fazer* / seja bem certificado / que seraa rijo cimbrado. (CGGR, 611, III);

Vejo o paço alvoroçado, / vejo-os todos remexer, / dizei que fostes fazer, / cunhado, ja pousentado. / Dou-m'oo demo todo inteiro / co *trovar* ja de fumeiro, / *que quisestes renovar*, / porque dais em que falar / Pero de Sousa Ribeiro. (CGGR, 613, III). Estaria o poeta referindo-se a uma renovação da poesia?;

Nam vos espante *trovar*, / amigo, rabi perfeito, / levai a todo rasgar / quanto poderdes cobrar / com direito ou sem direito. / Enchê vós vosso bolsam, / seja de qualquer maneira, façam eles quantos sam / muitas *trovas* e *rifam*, / tud'ee vento aa derradeira. (CGGR, 620, III);

Se por contentar algûs / enventou cousas tam novas, / deve de sofrer as *trovas*, / pois fez tam novos debruns. / E se isto bem nam vio, / quando fez a debrumada, / guarde tudo na pousada. / Porque à carne se chegou / tanto esta vestimenta, / diz Gaspar que na emmenta / a El-Rei a nam levou, / mas em lugar a leixou, /

⁶²⁴ DIAS, *op.cit.*, p. 470-471.

⁶²⁵ De acordo com o *Dicionário Eletrônico Houaiss*, a palavra é de origem espanhola e sua origem é de 1155; viria de “*pesquisada*, lat.vulg. *pesquisita*, fem. substv. de *pesquisitus,a,um* pelo lat.cl. *pesquisitus,a,um*, part.pas. de *perquirere* 'buscar com cuidado, procurar por toda a parte; informar-se, inquirir, perguntar; indagar profundamente, aprofundar”.

que seraa bem resgatada / a *motes* a debrumada. (CGGR, 622, III). O poeta, nesta estrofe, parece dizer a que serve a nova poesia que se faz em Portugal;

Custuma-s'em Portugal / a dama muito fermosa / mandar-lhe mula de Loosa, / mas nam *cantiga sem sal*. / Nem nas damas nem em al / nom deis vosso parecer, / sem vos eu primeiro ver. (CGGR, 626, III). Mostra inequívoca do grande apreço dos poetas pela cantiga: não se admite cantiga mal feita e, parece, ela tem mais valor que as outras formas;

E pois que ja comecei / querer-vos, senhor, dizer / tudo quanto cá passei, / des que vos leixei de ver, / e *escrever* / quero tambem nestas *novas* / minhas *cantigas* e *trovas*. (CGGR, 814, IV). Neste exemplo, o poeta anuncia que vai comparar “amar” com “trovar”, o que o faz no poema⁶²⁶;

Nam cuideis que me prestava / bem servir nem *mal trovar*, / que tudo me desprezava / por me mais desesperar. / Quis-lhe mostrar / nesta *cantiga* mudança / e fiquei em mais bonança. (CGGR, 814, IV). O poeta, no mesmo poema do exemplo anterior, compara o ato de poeatar com o de servir à dama.

Em consonância com os “novos tempos” e, mais ainda, com a arte de fazer poesias, os poetas do CGGR não envidaram esforços para mostrar que no próprio texto há um tema de que se servem e que veneram – a palavra. E isso pôde ser observado nos recursos retóricos que utilizaram para expressar engenhosidade e agudeza.

⁶²⁶ Em um artigo de Pierre Guiraud de certa forma se corrobora a vinculação entre “amar” e “trovar”, através de uma cantiga, como é o caso desse poema composto de sete trovas com número variável de estrofes, mais quatro vilancetes e quatro cantigas. Nele Manuel de Goios dá conta ao Conde do Vimioso o que passou pelo amor de uma dama, fazendo uma relação entre amar e trovar. Guiraud escreve “qu’il existe une conception ancienne (sacrée et/ou profane) qui fait de la chanson le mode pur et exemplaire de l’expression lyrique qui confond dans une même forme, et dans un même désir de perfection formelle, l’objet de l’amour et l’expression de cet amour”. Mais à frente, depois de analisar os quatro tipos de entusiasmo que o amor provoca em quem ama, segundo Platão (entusiasmos poético, divino, profético e erótico), Guiraud diz: “La Dame est à la fois image idéale de la femme aimée et figure allégorique de la Poésie et, à travers elle de tout amour”. O poema de Manuel de Goios parece ser uma mostra do que estuda Pierre Guiraud. (Cf. GUIRAUD, Pierre. Les structures étymologiques du “Trobar”. *Poétique*, Paris, n. 8, p. 422-423, 1971).



Dom João III (1502-1557), a quem Garcia de Resende dedicou seu *Cancioneiro Geral*, quando o monarca era príncipe

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

Garcia de Resende, Prólogo

CONCLUSÃO

UMA “POÉTICA” NO *CANCIONEIRO GERAL* DE GARCIA DE RESENDE

Toda a poesia obedece às regras da moda na sua época: estilos preferidos, processos obrigatórios, recursos convencionalmente efectivos, temas vedados e temas favorecidos.

W. J. Entwistle, *A originalidade dos trovadores portugueses.*

...definir ‘una poética’ no es definir ‘una poesía’ y menos un estilo. Pero constituye un punto de partida, que juzgamos necesario, para acometer las otras empresas.

Fernando Lázaro Carreter, *Estudios de la poética.*

Os 880 poemas do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende podem ser divididos em seis grandes grupos: baladas, vilancetes, esparsas, trovas, cantigas e poemas de formas mistas, como foi mostrado, e essa divisão não é distribuída de modo organizado na Compilação – Resende reuniu seus poemas e os foi sequenciando à medida que os recebia⁶²⁷. Parece simplificadora essa divisão, mas a variedade dentro de cada grupo é tão grande que é mesmo de se perguntar se cada um dos poemas não é uma forma especial. A divisão efetuada serviu para a constatação do que Le Gentil referia persistentemente: a irregularidade, não como defeito ou desconhecimento das técnicas da poesia, mas como

⁶²⁷ Muitos estudiosos do *CGGR* referem-se a esse fato, pois no afã de divulgar o que ajuntou – “algũas obras que [põde] haver d’algũs passados e presentes e ordenar este livro, nam pera mostrar quaes foram e sam, mas para os que mais sabem s’espertarem a folgar d’escrever e trazer aa memória os outros grandes feitos” –, Garcia de Resende não conseguiu “ordenar” sua Compilação, como queria e como se lê nesse trecho de seu “Prólogo” (Cf. *CANCIONEIRO GERAL*, 1990, vol. I, p. 10-11). Deve-se ponderar essa questão, pois, sendo um cancionero coletivo (“geral”), torna-se impossível qualquer ordenação, ainda mais se for levado em conta que “cinco anos foi o tempo necessário para [Resende] reunir os originais, para os ordenar, para imprimir a colectânea” (DIAS, *op.cit.*, 1998, p. 74). Mesmo Hernando del Castillo, cujo *Cancioneiro* apresenta uma “melhor organização” que o de Resende, encontrou dificuldades em ordenar os poemas em que o gênero disputativo é evidente ou naqueles em que se mesclam várias formas de um ou mais autores, por exemplo. No entanto, Jorge A. Osório relata que “não deixa de se pressentir nele [no *CGGR*] certa arrumação do material. Não se trata de partes ou sectores formalmente individualizados e dotados das correspondentes marcas separadoras, mas de agrupamento onde é possível detectar algumas características que, no entanto, não estão relacionadas com qualquer indicação previa do compilador”. A partir desse fato, Osório considera haver três “grandes grupos de poesias no interior do *Cancioneiro* resendiano: “uma primeira parte ocupa os 142 primeiros fólhos; uma segunda que depois vai até ao fólho 182; e uma terceira daí até ao fólho 226 final”. Em seu longo artigo, o autor discrimina detalhadamente essas três divisões, cada uma tendo suas subdivisões. (Cf. *op.cit.*, p. 301-302).

algo que dava ao *Cancioneiro* qualidade e prestígio⁶²⁸. É ela que permitiu aos poetas palacianos serem criativos e originais, em conjunto com o que mais apreciavam: a forma.

Pierre Le Gentil, Andrée Crabbé Rocha e Jole Ruggieri dedicaram-se à questão da forma no *CGGR*. E se perguntaram: como entender esse “*amour de la forme*”, como dizia o estudioso francês? Por que teriam os poetas se dedicado com afinco a ela? Para se chegar a uma resposta, foi necessário dividir o *Compêndio* e estudar a particularidade de cada grupo – particularidade que não se restringe à sua assimetria formal, mas ao próprio fazer poético, tomado pelos autores como uma *gaya sciencia*, ou seja, conforme se perguntava e se respondia o Marquês de Santillana:

¿E qué cosa es la poesía – que en nuestro uulgar gaya sciencia llamamos – sino fingimiento de cosas útiles, cubiertas o ueladas con muy fermosa cobertura, conpuestas, distinguidas e scandidas por cierto cuento, peso e medida? (...) E sy por uentura las sciencias son desseables, asy commo Tulio quiere, ¿quál de todas es más prestante, más noble e más digna del hombre, o cuál más extensa a todas espeçies de humanidad? Ca, las escuridades e çerramientos dellas ¿quién las abre? ¿quién las esclareçe? ¿quién las demuestra e faze patentes sino la eloquencia dulce e fermosa fabla, sea metro, sea prosa?⁶²⁹

Para se entender melhor as formas no *CGGR*, foi necessário, uma vez que não há estudo delas em suas particularidades, empreender um levantamento estatístico quanto à maioria dos itens propostos. A maioria, porque ritmo e rimas não foram identificados em cada um dos poemas – estudados em alguns textos que serviram para exemplificação, na medida em que eram relevantes. No entanto, a questão das estrofes, motes, glosas, pés quebrados, métrica, língua e gênero pareceu-me indispensável para fundamentar o estudo. Foi justamente no estudo de formas e gêneros que uma problemática avultou: muitos investigadores tomam um pelo outro, o conceito e seu uso; daí a pesquisa para encontrar, então, um norte que apontasse como seriam considerados esses elementos, essenciais para esta Tese.

A partir desse “norte”, o estudo mostrou que cada forma e gênero têm sua origem ora na Antiguidade, ora na Idade Média provençal ou galaico-portuguesa, mas todos, invariavelmente, foram relidos e reconstruídos pelos poetas palacianos, primeiramente em respeito aos antepassados – por meio da emulação e das alusões a eles, os poetas

⁶²⁸ LE GENTIL *op.cit.*, 1952, p. 187-188.

⁶²⁹ SANTILLANA, Marquês de. (Íñigo López de Mendonza). Proêmio e carta. In: *Las poéticas castellanas de la edad media*. Ed. Francisco López Estrada. Madri: Taurus, 1984. p. 52-53. Grifos meus.

mantiveram a longa tradição – e por se sentirem instigados a inovar perante o mundo do Pré-Renascimento em transformação. Assim é que a *balada*, de origem provençal, mas sem comportar os elementos constitutivos desta (o refrão, o coro e o solista), assistiu às alterações na extensão do número de estrofes, na alternância de temas ora elevados ora medíocres ou mesmo humildes. As novas baladas não servem mais para bailar, como sua congênere primitiva, pois servem a todos os temas, do nobre – o amor – ao satírico – o chiste; e servem também a todos os gêneros – da *epístola* ao *louvor*. Estudiosos têm tratado as baladas pelo termo “trovas”, talvez porque o levantamento a que me propus não tivesse sido efetuado ou talvez porque o próprio Garcia de Resende as tratasse por esse denominativo.

As 22 baladas do *CGGR*, assim como os demais grupos, têm “amor” por tema principal – e este, diferente do que se pôde constatar nas outras formas, é cantado de modo diversificado. Talvez por ser pequeno o número de baladas em relação às outras formas, nelas não se encontra um modo mais recorrente do que outro. É assim que um poeta pede alvará à dama para liberá-lo do amor que lhe tem, e outro confessa amor leal à sua senhora; o ressentimento, o despeito, a paixão trágica, a crueldade da dama, o desejo de morrer também se revelam nas baladas. Em dois poemas inovadores, os poetas pedem às damas que os matem, pois não querem mais viver com amor não correspondido. É notória neste grupo a erudição – as várias glosas tiradas ao Latim, por exemplo, a balada analisada de Rui Moniz, as traduções de cartas ovidianas e as referências históricas (o interessante monólogo do já falecido príncipe Dom Pedro criticando a traição de seus súditos, texto epidítico em primeira pessoa, em que o tom não chama definitivamente à dança), são exemplos do tom elevado dessas composições.

Quanto aos 76 vilancetes compilados – assim como o que aparece nos outros grupos – o que se destaca é o culto a um gosto bem medieval, o da glosa. Sua origem é a “cantiga de vilão” galego-portuguesa e seriam feitos não para o canto, mas para serem falados. No entanto, a musicalidade deles é patente, uma vez que são compostos por redondilhos maiores e alguns menores – métrica essencialmente musical. Tanto pela forma quanto pela ideia, os vilancetes continuaram, com alterações, o paralelismo das cantigas trovadorescas, já que o tema se fixava na repetição do mote, de alguns versos ou na reconstrução da ideia lançada nele. E essa forma “fixa” – um dístico ou um terceto, seguido de glosa em sétimas

– é algumas vezes desvirtuada, pois os poetas mais criativos ousam estender o número de versos. Ela é também frequentemente confundida por Resende, quando troca “vilancete” por “cantiga” – o que revela a fragilidade de suas dessemelhanças; o compilador ainda se refere a “vilancete” quando quer dizer “mote” e a “trova” quando quer dizer “glosa”.

Isso tudo, parece, poderia confundir um investigador moderno, mas não traria ao ouvinte/leitor medieval qualquer dificuldade. Os pés quebrados, uma das grandes novidades da poesia quatrocentista e quinhentista, não constam em profusão dos vilancetes, como se pôde constatar. A inovação aparece quando, em vez de sétimas, o poeta constrói seu vilancete em quadras ou quando, num mesmo poema, compõe dois ou mais vilancetes. O tema principal dos vilancetes é um amor eivado de antíteses – bem/mal, prazer/sofrimento, enganos/desenganos – de tudo, enfim, que traz sofrimento ao servidor: a beleza e crueldade da *dame sans merci*, a partida e a perdição. Esses vilancetes pertencem à “nova geração”, *i.e.*, aos poetas mais novos e presentes no quarto volume do Compêndio, destacando-se pelo refinamento, antevisão das produções poéticas da Renascença.

As esparsas, monostróficas, por isso desprovidas de “mote” e “fim”, continuam o gosto medieval cortesão das poesias provençal e galego-portuguesa. Em Portugal, sua extensão não passou dos 13 versos, oposto ao seu congêneres francês de 16. Nas 81 esparsas do *CGGR*, assim como acontece com os vilancetes, nota-se o esmero das composições no último volume, afeitas, basicamente, ao *exemplum*. Diversificadas nos temas, centram-se as esparsas em circunstancialidades e no amor “mortal”, motivos para uso de máximas, buscando retratar o sentimento do homem medieval em relação ao mundo em mudança.

Depois das cantigas, o maior grupo é o das trovas: são 262 composições, cuja característica principal é não levar “motes”, mas comportar, em alguns poemas, um “fim”, – às vezes mais de um, sempre designado como “fim”, “cabo” ou “concrusam” –, além da diversidade em experimentação métrica, conteudística, genológica e mesmo de outros elementos formais. Diferente do “fim” da balada, o das trovas apresenta sempre o mesmo número de versos das estrofes do poema. Sua origem está no Trovadorismo galaico-português, quando eram consideradas “cantigas”. Diversificados são também o número de estrofes, que vai de uma a 125, e o número de versos por estrofe – uma só estrofe chega a conter 341, como o poema sobre os *arrenegos* de Gregório Afonso; no mais, variam de sétimas a 12 versos por estrofe, nem sempre de maneira regular: alternam-se os números de

versos por estrofe, muitas vezes em consequência dos inúmeros pés quebrados, usados até nas trovas em *arte maior*. É nas trovas que os poetas palacianos cultivam esta nova métrica, além do gênero designado por “visões”, uma referência à visita de Dante ao Inferno. A *arte maior*, como prenúncio de gosto especial no Renascimento e no Barroco, apresenta-se ainda incipiente, mas lugar apropriado para o poeta experimentar as várias possibilidades de seu engenho. Ainda quanto à variedade, ressaltem-se os “gêneros dialogados” – a *disputatio* – em que os poetas se esmeraram, escolhendo-os como *locus* privilegiado para as *ajudas*, *perguntas* e *respostas*, com precedentes nas poesias trovadorescas provençais e galego-portuguesas. O amor continua o tema mais cantado e nele pôde-se perceber o *topos* do *morrer vivendo*, como se pôde constatar pelos dominantes no Cancioneiro individual de Duarte de Brito, paradigma de muitas outras trovas.

Finalmente, as cantigas. De todas as formas poéticas do *CGGR*, são as que mantêm certa regularidade, ficando a exceção para um número não muito considerável – é nessas cantigas que se expressam as novidades do *Cancioneiro*. A cantiga quatrocentista / quinhentista expande as possibilidades do versejar: se na maioria das composições antigas o amor sobressai, a nova cantiga serve a muitos outros temas e até, dentro de um mesmo tema, vê-se a presença de duas ou mais cantigas, às vezes para desenvolvimento de disputas. Em suma, a nova cantiga apresenta-se complexa, mesmo que emoldurada por certa regularidade. Peculiar é o fato de ela perdurar ainda nos fins da Idade Média, o que mostra o grande apreço de seus cultivadores⁶³⁰. Quanto ao tema dessas 343 cantigas compiladas no *CGGR*, são elas o espaço do “eu perdido” ou em confronto com o mal que destrói o bem do amar, com as “mudanças” e o “desconcerto do mundo”. Os “olhos”, observadores, e o “coração”, desconsolado, revelam-se num mundo contraditório. Ainda mais: a terminologia relativa às “conquistas ultramarinas” mostra o poeta deslumbrado por elas ou temeroso delas.

Quanto ao sexto grupo – a grande novidade da poesia do Quatrocentos e do Quinhentos peninsular – os “poemas de formas mistas” podem ser considerados a marca genuína da *Poética do Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. Os 96 poemas agrupam,

⁶³⁰ Quanto a esse culto, lembre-se que Dante, de acordo com estudo de Jorge A. Osório, citando as *Opere* do poeta italiano, considerava as *cantiones* mais nobres que as *ballatas*, “até porque o seu nome provém de *cantio* (“cum quicquid versificamur sit cantio, sole cantiones hoc vocabulum sibi sortite sunt”) e o seu ‘modus’ é o mais ‘nobre’ de todos”. (OSÓRIO, *op.cit.*, p. 292).

numa só composição, dois ou mais poemas “vinculados”: a partir de um primeiro, a “cabeça”, que poderia ser considerado mote, seguem os outros, que desenvolvem o mesmo tema proposto no texto principal. De origem clássica – a sátira menipeia greco-romana – e provençal e galego-portuguesa – o descordo –, esses poemas foram dos mais criativos veículos usados pelos poetas palacianos dos fins da Idade Média. Proveram, ainda, os futuros poetas de uma nova possibilidade de expressão – pense-se nos poemas camonianos, como as “Estâncias na medida antiga, que têm duas contrariedades, louvando e deslouvando uma dama”, nos de Bocage, a releitura do clássico tema medieval português sobre Inês de Castro (“À morte de Inês de Castro”) ou em “A Tempestade”, de Gonçalves Dias, para se chegar, no século XX, às expressões concretistas e experimentalistas, mesclando linguagem verbal e não verbal, recursos gráficos e poesia.

No *CGGR*, o processo do “Cuidar e sospirar” tornou-se o paradigma desses textos mistos, explorados em todos os sentidos: mesclam-se gêneros e formas, prosa e verso; experimenta-se com a polimetria; casam-se didascálias com motes e trovas; servem ao deleite da sátira, mas também ao discurso grave de temas clássicos. Incentivados pelas antigas divisões do discurso, os poetas palacianos inovam ao verem na *dispositio* meio para “fixar” a “ordem da arte”, que não obedece à da “natureza”. Se cultivaram os ornamentos que “conferem dignidade a cada gênero do discurso” – como pregava a *Retórica a Herênio* – fizeram-no de modo a variar não só o gênero, mas também a forma, no intuito de evitar o fastio.

A maioria dos poemas mistos centra-se no gênero disputativo, sendo a *ajuda* o mais explorado. Isso indica que, podendo variar, cada poeta escolhe o melhor meio para continuar a proposição apresentada no poema principal, mesmo que preso à métrica ou à rima – e quanto a essas, não parecia ser o caso de uma “prisão” atormentadora; pelo contrário, eram recursos que podiam ser transgredidos, quando os poetas necessitavam enfatizar qualquer sentimento – de prazer ou de dor. Principalmente o sentimento amoroso, seu tema central.

O termo “agudeza”, citado em várias partes deste estudo, não era desconhecido desses poetas engenhosos⁶³¹. Tome-se como exemplo uma trova de Nuno Pereira no

⁶³¹ Margarida Vieira Mendes comenta que o termo “agudeza” e seu epíteto, “agudo”, já eram registrados no *CGGR*, não só literalmente como pelas técnicas que usavam os poetas palacianos: “Nos desafios, apreciava-se a rapidez e virtuosismo da versificação (as ‘respostas polos consoantes’), ou seja, a engenhosidade. Enigmas,

processo do “Cuidar e sospirar”. Na petição à senhora, juíza do processo, alude o poeta aos “outros modos d’arte” que os defensores do suspirar deram como informação de fora, mostrando-se a parte contrária ao cuidado “mais agudo”, estando o adjetivo no masculino, provavelmente uma silepse, por se referir Pereira a um pensamento, como se pode ver na trova:

Foi-me caa dito, senhora,
que o qu’ee contra mim parte
vem com petiçam de fora,
por mostrar que quer agora
5 meter *outros modos d’arte*.
Quer demanda perlongada
por se mostrar *mais agudo*,
eu nam dou por isso nada,
nam seja cousa assentada
10 sem haver vista de tudo⁶³².

Percebe-se que, para desenvolver um silogismo no processo todo, as partes disputantes deveriam ter um pensamento não só silogístico mas agudo, do mesmo modo que o teve a maioria dos participantes do volumoso Compêndio ao compor seus poemas, para deleite dos monarcas e cortesãos do Paço, e também para tê-los, os poemas, como indício do Portugal em expansão.

Os estudos da Retórica em Portugal já eram conhecidos desde o século XII e sempre tiveram por base os textos clássicos greco-romanos, em especial Cícero e Quintiliano. No século XV, como comentado, os principais poetas castelhanos, como Baena, Santillana, Encina, além do gramático Nebrija, valeram-se desses dois retóricos. Aqueles, em suas *artes poeticae* – sempre enunciadas nos proêmios de suas obras maiores –, indicaram aquilo que, de certa forma, deveriam seguir os que se dedicam à “divina arte de poetar”. A locução “divina arte” é proposital, pois, para muitos poetas dos Quatrocentos e Quinhentos, fazer poesia era dom de Deus – tome-se como exemplo o que diz Juan Alfonso de Baena: “la qual çiençia e avisaçion e dotrina que d’ella depende e es avida e rreçebida e a[]cançada

labirintos, acrósticos, pangramatismo e outras dificuldades maneiristas iniciaram a destreza no uso poético da língua lusa, que os séculos seguintes se encarregaram de desenvolver”. (Cf. Cancioneiro Geral. In: *História e Antologia da Literatura Portuguesa – século XVI*. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian, 1999, p. 12). Quanto à palavra “agudeza”, veja-se seu emprego no poema de Gregório Afonso sobre os “arrenegos” (verso 300), cuja análise se fez no Capítulo I.

⁶³² Grifos meus.

por graça infusa del señor Dios”⁶³³, ou ainda o Marquês de Santillana: “Commo es çierto este sea un zelo çeleste, vna affecçión diuina, vn insaçiable çibo del ánimo; el qual, asy commo la materia busca la forma e lo imperfecto la perfecçión, nunca esta sçiençia de poesía e gaya sçiençia buscaron nin se fallaron synon en los ánimos gentiles, claros e eleuados spíritus”⁶³⁴. Mas, como diz o Marquês no *Proêmio*, a poesia é também imitação dos grandes autores – Petrarca, Boccaccio, Horácio, Dante. Sem exceção, o Marquês, Baena, Encina e Nebrija dizem-no: é nas *auctoritates* que se encontra a correta emulação e deles devem servir-se os poetas. É neles, então, que os poetas palacianos buscam os modelos; mais especificamente quanto à forma, na retórica antiga, e até mesmo nas artes poéticas e no paradigma provençal e galego-português – são eles que lhes sugerem o enriquecimento da *dictio*.

Diferentemente de uma grande parte dos cancioneiros medievais de Quatrocentos e Quinhentos, e mesmo diferentemente do que aconteceu com os cancioneiros das poesias provençal e galego-portuguesa, não se registra no Portugal daquelas duas centúrias nenhum documento que “normatize”, ou dê uma direção para, o ato de fazer poesias. É possível que, com outros estudos sistemáticos do *corpus* poético como o que empreendi, se possa tentar encontrar um denominador que remeta a uma linha de coincidências, a um estilema, a uma poética do *CGGR*. Creio que um caminho é fornecido e traçado pelos poetas paçãos: as formas estróficas, os recursos retóricos, a irregularidade e mesmo alguns gêneros que têm seu ápice nos poemas de formas mistas resumem o que significava, então, a arte de trovar. Parece que a chave para esta arte está na palavra “invenção”, que Resende cita em seu prólogo e que, inúmeras vezes, aparece nos poemas do *Compêndio*. Esta palavra, pela amostra até agora recolhida, não se refere apenas à ousadia na vestimenta, mas também significa ousar em atitudes e em poetar. E esta ousadia, uma vez mais, concretiza-se nos poemas de formas mistas. Buscando uma “poética” do *Cancioneiro Geral*, valho-me de Francisco López Estrada. Para o autor, existem dois tipos de “poéticas”, uma explícita, ou seja, formulada em tratados, outra implícita, “influyendo desde el ejemplo magistral que representan las obras que han adquirido prestigio por el alto grado de perfección (eficacia

⁶³³ BAENA, *op.cit.*, p. 37.

⁶³⁴ SANTILLANA, *op.cit.*, 1984, p. 52. O editor de *Las poéticas castellanas...*, Francisco López Estrada comenta que “la concepción de que la poesía es un don de Dios, enunciada en el *Prólogo* de Baena [ver nota anterior] reaparece aquí: los términos *zelo celeste*, *afección diuina* y *insaciable cibo del ánimo* se sitúan en la línea del pensamiento medieval que considera al poeta inspirado por Dios”. (*op.cit.*, p. 97).

comunicativa) que mostram; ao mesmo tempo esta Poética estabelece os princípios por los cuales las obras se agrupan en ‘géneros’ reconocidos por determinadas características comunes”⁶³⁵. É desse modo que, tanto no Prólogo de Garcia de Resende quanto no conjunto de seus poemas, surge uma poética implícita, baseada em formas e gêneros com características comuns.

Porém, seria possível ter existido uma “arte poética” portuguesa escrita entre os séculos XIV-XVI? Alan Deyermund, em *Poesía de Cancionero del siglo XV*, discorre sobre essa possibilidade:

Sería imprudente no contemplar la posibilidad de que la pérdida de uno o más *cancioneiros* pudiera habernos privado de la obra de una floreciente generación de poetas galaico-portugueses posterior a Dinis (...). La tardía fecha de *Vaticana* y *Colocci-Brancuti* (...) hace probable que estuvieran vinculados al arquetipo por una serie de manuscritos hoy perdidos, y varias características de los existentes *cancioneiros* (...) sugieren que el arquetipo estuvo precedido por muchos manuscritos que contenían la obra de poetas individuales o de un solo género. Entre tantos manuscritos perdidos ¿no es posible que hubiera *cancioneiros* que difirieran de la tradición que representan los que se conservan?⁶³⁶

Em seguida, refere o estudioso as várias alusões a tais cancioneros perdidos, valendo-se de estudos e, inclusive, do registro feito por Dom Pedro, o Condestável, em seu *Prohemio* ao Marquês de Santillana, em 1449, descrevendo um cancionero que teria visto quando jovem⁶³⁷. A existência de outros cancioneros é revelada mesmo numa das esparsas do *CGGR* (871), do próprio Garcia de Resende: nela, pede a Diogo de Melo, que partia para Alcobaça, que lhe trouxesse “ũ cancionero d'ũ abade que chamam Frei Martinho”:

Decorai polo caminho,
té chegardes ò moesteiro,
qu'ha-de vir o cancionero
do abade Frei Martinho.
5 E s'esperardes de vir
sem mo mandardes trazer,
podeis crer
que quem tinheis em poder
para sempre vos servir
10 *olhos que o viram ir...*

⁶³⁵ LÓPEZ ESTRADA, *op.cit.*, p. 11.

⁶³⁶ DEYERMOND, Alan. Baena, Santillana, Resende y el siglo silencioso de la poesía cortesana portuguesa. In: *Poesía de cancionero... op.cit.*, 2007, p. 141.

⁶³⁷ *Ibidem*, p. 142. Aida Fernanda Dias comenta sobre a possível existência de outro cancionero contemporâneo ao de Resende, o *Cancioneiro Português*, como relatam Gil Vicente, André Falcão de Resende e Bernardo Rodrigues (*op.cit.*, 1998, p. 100-103).

Nesses supostos cancioneiros perdidos, poderia haver algum em que se discorria sobre a arte de trovar? À falta desta, proponho, então, descobrir uma possível “arte poética” do *CGGR*, implícita, levando em conta a proposta de López Estrada: da reunião dos gêneros e das características próprios de um cancioneiro, pode-se determinar sua poética. O *Cancioneiro* resendiano, além de gêneros e poemas de “alto grado de perfección”, que, como diz o estudioso, podem revelar um sistema poemático, reúne uma marca específica: sua forma.

No entanto, antes de desenvolver essas proposições, são necessárias algumas considerações. Primeiramente, relacionadas ao contexto histórico influenciando o fazer poético. De acordo com Paul Zumthor, durante o período que envolve a arte dos *Grands Rhétoriciens*, quando também surgem os cancioneiros portugueses e castelhanos, a Europa atravessava uma das piores crises de sua história e

une classe dominante menacée exerce ses répressions au nom d’un ordre auquel plus personne ne croit. Le discours poétique se replie, s’isole dans son propre plaisir et, de quelque prétexte thématique qu’il se décore, cherche en lui-même sa justification et une liberté: cette intériorisation, due aux circonstances d’un monde transformé, fut sans doute le facteur constitutif déterminant de nos “littératures”.⁶³⁸

Em Portugal isso é retratado na ascensão da dinastia de Avis, quando o poder se concentra nas mãos do monarca, apoiado pela burguesia mercantilista, e na grande saga dos Descobrimentos. Em segundo lugar, relativamente ao ambiente palaciano, recorro ainda a Zumthor: é o lugar da teatralidade por excelência, e a corte do príncipe, o fim último de todas as artes: “protocole du geste quotidien (manger, se vêtir, parler, lire, mais, aussi bien, naître et trépasser), musique, peinture, poésie; et histoire qui est l’une des formes de l’éloquence, non moins que tout ce que nous nommons les sciences et qui s’appelle encore les *artes*”⁶³⁹. É assim que a arte do Quatrocentos e do Quinhentos está estreitamente associada à aristocracia e é reconhecida, no caso de Portugal e de Castela, como “poesia palaciana”. No *Prologus baenensis*, tomando somente este como exemplo, Baena diz que

⁶³⁸ ZUMTHOR, *op.cit.*, 1986, p. 136-137.

⁶³⁹ *Idem, op.cit.*, 1976, p. 318.

aqueles que conhecerão a História e que têm a leitura por prazer são os cortesãos⁶⁴⁰; Garcia de Resende reproduz em seu Prólogo algo semelhante, quando escreve que é “nas cortes dos grandes príncipes” que a arte de trovar “é mui necessária na jentileza, amores, justas e momos”.

Em terceiro lugar, como a proposta é tentar conhecer a poética do *CGGR*, creio ser necessário entender o que é uma *ars poetica*. Para isso, sirvo-me de um dos estudos que resume, de certa forma, o que são as artes poéticas medievais. Lênia Márcia Mongelli, ao estudar as cantigas trovadorescas galego-portuguesas, descreve dois aspectos concernentes a elas no âmbito das poéticas das *Leys d'Amors*, da *Ars versificatoria*, da *Poetria Nova* e da *Parisiana poetria*, emuladas, nos séculos XII e XIII, do pensamento de Donato, Cícero e Quintiliano; o primeiro aspecto é a constatação de que as artes poéticas do medievo

não diferem substancialmente dos tratados de Gramática e de Retórica antigos – atentas que estão à maneira de começar, desenvolver e terminar bem o discurso, a narração, o poema; à forma das palavras e à qualidade da expressão, que entendiam por “ornamento de estilo” (*ornatus difficilis / ornatus facilis*) ou “cores da retórica”; à utilização correta e eficaz dos *tropos*; à catalogação de assuntos mais adequados a uma determinada forma de composição.⁶⁴¹

Quanto ao segundo aspecto, as poéticas que se voltam para a produção dos trovadores, compostas a partir do século XIV, “têm por fim, no geral, sistematizar, colocar alguma ordem teórica, conceitual e distributiva no conjunto da poesia profana então ‘velha’ de três séculos. São, então, de efeito retroativo e evidenciam uma intenção didática prospectiva de ensinar a compor à moda dos trovadores”; para Mongelli, *De vulgari eloquentia* (1304-1305) de Dante Aleghieri foi o contributo principal⁶⁴². A ele, no âmbito de Castela e Portugal, eu acrescentaria as artes poéticas aqui referenciadas várias vezes, as de Baena, Santillana, Encina, Villena e Nebrija.

Com essas considerações e tomando-as por parâmetro, começo pelo Prólogo de Garcia de Resende, onde alguns índices são fornecidos. Nele, a palavra “memória” aparece três vezes, além de expressões que remetem a ela: “a natural condiçam dos Portugueses é

⁶⁴⁰ Isto está longamente desenvolvido nas seções “Los nobles señores han de conocer la historia”, I, e em “La vida cortesana. La lectura es un placer cortesano que hay que unir con los otros”, II. (BAENA, *op.cit.*, p. 34-36).

⁶⁴¹ MONGELLI, *op.cit.*, 2009, p. XXXIII.

⁶⁴² *Ibidem*, p. XXXIV.

nunca escreverem cousa que façam”; “se podiam escrever (...) dos tempos passados como d'agora”; “outras notaveis cousas que se nam podem em pouco escrever”; “muitas cousas de folgar e gentilezas sam perdidas”⁶⁴³; de “muitos emperadores, reis e pessoas de memoria, polos rimances e trovas sabemos suas estórias”; “as [trovas] que sam perdidas dos nossos passados se poderam haver e dos presentes s'escreveram”; “determinei ajuntar algũas obras que pude haver d'algũs passados e presentes”⁶⁴⁴. Assim, segundo Resende, o papel do poeta é cantar os grandes feitos – e no *CGGR*, eles vêm cantados numa abrangência que não se restringe apenas às grandes Conquistas, mas incluem aqueles que são característicos do homem – as indagações sobre o ser e o estar numa sociedade em mutação.

Nos prólogos de seus congêneres castelhanos, a memória é recorrente. Tome-se como exemplo o *Prologus baenensis*: Baena, ao discorrer sobre a escritura, memória da História, pergunta-se “Ca sy por las escripturas non fuesse ¿qual sabydurya o qual engeño o memorya de omnes se podrye membrar de todas las cossas passadas?”⁶⁴⁵. E a resposta estaria nos escritos, através dos quais os homens tomam conhecimento de todos os feitos e de todas as ciências. A memória, no *Cancioneiro* resendiano, vem registrada de numerosas maneiras: no gênero epistolar; nos poemas em que o tema do desconcerto do mundo é a preocupação primeira do poeta – de cunho saudosista; nas numerosas críticas de costumes e de pessoas, geralmente como sátira maldizente; nas descrições e referências a lugares conquistados durante as empresas ultramarinas; nas várias alusões a estas, em que o poeta compara os feitos concretos dos portugueses a grandes nomes da Antiguidade; nos textos em que subjaz uma “saudade da terra”; nos poemas de louvor a poetas e a figuras da História de Portugal; nas linhagens de famílias, cujo poema representativo são as trovas 457, de João Rodrigues de Sá, declarando alguns escudos de armas “d'algũas linhajeens de Portugal, que sabia donde vinham”.

Há um exemplo muito claro numa esparsa (868) do próprio Garcia de Resende, repreendendo Jorge de Vasconcelos “porque nam queria escrever ãas trovas suas”; nesse

⁶⁴³ Note-se que Garcia de Resende alude a textos perdidos, corroborado por Deyermond.

⁶⁴⁴ As referências ao Prólogo de Garcia de Resende encontram-se nas páginas 9 a 11 da edição usada para este estudo.

⁶⁴⁵ BAENA, *op. cit.*, p. 32.

poema, ligam-se as ideias do Prólogo com o próprio *Cancioneiro*, sempre à volta da memória⁶⁴⁶:

Neste mundo a moor vitoria
que se daa nem pode ter
qualquer pessoa
é ficar dela *memoria*.
5 Ora deixai d'escrever
cousa boa!
E olhai que os antigos
davam ò deemo as vidas
soo porque falassem neles,
10 e nós, por sermos imigos
de nós, temos esquecidas
mil cousas moores qu'as deles!

Outro termo a que recorre Garcia de Resende são as “virtudes”, as quais os portugueses se esquecem de cantar. O escrivão reúne poemas em que esta preocupação aflora – textos de cunho filosófico, em que os poetas refletem sobre a Virtude como entidade, sempre ligada ao conceito clássico e medieval das virtudes cardeais. Estas virtudes revelam-se, também, nos poemas em que o mundo está ao revés, em que a figura do *adynaton* é artifício central; nas sátiras, elas vêm cantadas quando o poeta critica um costume que macula a moral ou quando os cortesãos se deixam levar pela novidade exterior.

A esta liga-se outra palavra que Resende põe em seu Prólogo: as “manhas”. De acordo com Aida Fernanda Dias, são os costumes, as habilidades, os jeitos⁶⁴⁷, criticados, às vezes louvados, nas sátiras de costumes. A ciência, junto com guerra, paz, virtudes, manhas e gentileza, é esquecida. Quanto à guerra e à paz, os termos vêm expressos ao longo do *Cancioneiro* ligados às Conquistas, e, ainda, os conflitos do amador desprezado pela dama que serve, chegando os poetas a “brincar” com a palavra, quando sua amada tem por sobrenome Guerra, por exemplo. Já a palavra “gentileza” aparece três vezes no Prólogo: refere-se à cortesia, tanto etiqueta no trato do Paço, quanto gentilezas do amor, tema

⁶⁴⁶ Jorge A. Osório comenta, quanto à questão da memória no Prólogo, que se a perda das “estórias” tão úteis do passado devia ser lamentada, “então mais se avolumavam os méritos da tarefa editorial do *Cancioneiro*, porque este ia permitir que as obras de ‘arte de trovar’ dos ‘presentes’ ficassem *escritas* e se juntassem num conjunto, dotado de instrumentos facilitadores da consulta, já que ‘per tantas partes sam espalhadas’. Com tal iniciativa editorial se assegurava *fama* dos poetas do seu tempo”. (*Op.cit.*, p. 314-315).

⁶⁴⁷ DIAS, *op.cit.*, 2003, p. 420.

majoritário na Compilação. A “gentileza” ligada ao amor é aquela definida por Paul Zumthor como o “grand chant courtois”, reminiscência nos séculos XV-XVI do amor provençal e galego-português.

Já a palavra “ciência” traz um questionamento – estaria ligada ao conhecimento obtido pela observação e experiência? Ou à “gaia ciência”, tão venerada pelos poetas e também recorrente nos proêmios de Baena, Santillana, Encina e Villena? O termo vem por enumeração na terceira linha do Prólogo: “de ciencia, manhas e gentileza sam esquecidos”. O conjunto permite ambas interpretações, pois os portugueses se esquecem de escrever sobre os grandes feitos, como diz Resende, aqueles relacionados à prática – a ciência e a manha – e aqueles relacionados à arte de trovar – a gentileza. No entanto, para ambos os sentidos, encontra-se no *CGGR* sua expressão – na observação do homem e suas práticas e nos poemas em que os poetas registram o tempo em que vivem. Nas trovas de no. 129, o termo está relacionado à arte de trovar, como se pode verificar na estrofe que segue:

Nam vos toco mais azedo
por nam desfechar em vãao,
mas nam ja com vosso medo,
porque sei que tarde ou cedo
5 m'haveis de cair na mão.
Precurai outra *ciencia*
leixar a mim o trovar,
nam vos quero mais picar
por cargo de conciencia.

Já nas trovas 257, o sentido é ligado ao conhecimento divino e humano:

Dame tu escudo claro, cristalino,
y armame todo con armas seguras,
para que contraste al mortal venino
y ravidas caninas, feroces muy duras.
5 Tu, sabia maestra, tu que nos procuras
sciencias santas, humanas, divinas,
arriedra mi seso de mundanas curas,
distila em mi tus dulces doctrinas.

E também na estrofe que segue, das trovas à morte de D. João II, 333, em que a palavra “ciência” está ligada essencialmente ao conhecimento divino:

Teve nas cousas de Deos eicelencia,
aquelas amava, honrava, temia,
em fabricas santas mui bem despendia
assaz largamente com manificencia.
5 Com justa medida e gram providencia,
suas esmolas mui bem repartia,
quem se prezava de santa *ciencia*
muito por certo ant' ele valia.

Relacionado às gentilezas, aparece ainda o verbo “folgar”, pelo menos em duas acepções no Prólogo: refere-se aos poemas em que se declama o prazer deletério de viver e, muito mais, às sátiras, numerosas no Compêndio, concorrendo de perto com a temática amatória. Na primeira aparição, o termo remete ao passado e, na segunda, ao futuro – quanto àquele, liga-se ao fato de que as “cousas de folgar”, assim como tudo que é a “natural condiçam dos Portugueses”, são esquecidas; com relação ao futuro, é um apelo de Resende aos poetas, vindouros ou contemporâneos seus: devem estes, espelhados no *CGGR*, “s'espertarem a folgar d'escrever e trazer aa memoria os outros grandes feitos”. A poesia que tivesse por espírito o ato de folgar era para os poetas tão importante que, somente nos poemas de formas mistas, jocosos ou sérios, o verbo, no infinitivo ou conjugado, e seus derivativos em substantivo (folgança) e adjetivo (folgado) aparecem 55 vezes. Este ato de “folgar” remete a outro termo intimamente ligado a ele: “desenfadamento”. Esta, afinal, é a justificativa, confessa Garcia de Resende, para entregar-se à sua Compilação. Dedica-a ao príncipe, futuro D. João III, e deseja que ele “fosse servido e tomasse desenfadamento”, através das “cousas de folgar”. O desenfadamento aparece nos poemas de formas mistas, em suas variantes - verbos e substantivos – pelo menos cinco vezes, juntamente com seu contrário, o enfadamento.

Percebe-se, então, que a poesia do *CGGR* deve propiciar prazer, pelas numerosas referências ao folgar. No entanto, contra o que escreveu António de Bragança, não é só a isso que se presta essa poesia; diz o estudioso, ao comentar o Prólogo: “poesia para ele [Resende] tinha uma missão: *folgar e satirizar*. Esqueceu-se da função essencial da poesia lírica que é a expressão do sentimento, o que ele parece não considerar”⁶⁴⁸. Talvez Bragança se refira às muitas alusões ao folgar e desenfadar, mas, no Prólogo mesmo, as referências à arte de trovar, às gentilezas, à ciência e à invenção e, mais, a “amores”, que

⁶⁴⁸ Cf. BRAGANÇA, António de. Capítulo XIV. In: *Lições de Literatura Portuguesa*. 2 ed. Porto: Livraria Escolar Infante, [s.d.], p. 212.

parecem resumir o lirismo, estão, de certa forma, contemplados não só na abertura do *CGGR*, mas em muitas das suas expressões⁶⁴⁹.

Como todos os tratados medievais, as referências e louvores à Cristandade são significativos. No Prólogo, Garcia de Resende conta que os portugueses pelejam “debaixo da bandeira de Cristos (...) tornando tantos reinos e senhorios com inumeravel jente aa fee de Jesu Cristo, recebendo agua do santo bautismo”. Com a arte de trovar, será “Nosso Senhor louvado, como nos hinos e canticos que na Santa Igreja se cantam”. Diz que tudo isso “se veraa” no livro que entrega ao Príncipe, e sua declaração é confirmada pela variedade de poemas religiosos: imitando ou glosando uma oração, parodiando textos bíblicos, louvando e cantando as personagens das Sagradas Escrituras, aludindo a santos, implorando ou invocando Deus, através dos expletivos, vendo na beleza da dama servida uma obra Dele, ousando nas sátiras unir o sagrado ao profano. No entanto, diferente dos proêmios castelhanos quinhentistas comentados nos capítulos anteriores, essas referências ao divino não se relacionam ao “trovar” como obra de inspiração de Deus ou dos deuses. Em alguns poemas, no entanto, os poetas pedem inspiração a estes, como nas trovas 361, de Diogo Brandão, em que canta o fingimento de amor:

Ó divina sapiencia,
de todos tam desejada
e de mim pouco gostada
por nom ter suficiencia,
5 faze-me tam sabedor
que possa dizer aqui,
com favor de teu favor,
as grandes cousas que vi!

E nas trovas 598, uma sátira em que os poetas motejam Nuno Pereira por ter tratado o Príncipe “per’Alteza’:

Par Deos, eu me maravilho,
quem nam morre de pasmar

⁶⁴⁹ Ao contrário do que escreveu A. de Bragança, assim se manifesta Joaquim Correia: “A poesia cortesanesca ficou, para alguns críticos, irremediavelmente limitada à designação que lhe deu Resende de *cousas de folgar e gentilezas* – meros passatempos de fidalgos que se viram, sob as circunstâncias, coagidos a adoptar apenas novos cânones de galantaria. Mas, se como hoje sabemos já, depois dos estudos efectuados sobre o *Cancioneiro Geral*, tal juízo é excessivamente injusto para com bom número de poetas e de composições que figuram na colectânea de Resende, muito mais injusto se torna se o aplicarmos a Sá de Miranda”. (*op.cit.*, p. 148).

em ver meu gentil trovar
e ja agora o de meu filho?!
5 *Benza Deos sua agudeza,*
a mim guarde o Salvador
para serviço d'Alteza
do Princepe nosso Senhor.

Ou, ainda, na cantiga 16, em que Dom João de Meneses roga a Deus não errar nas gentilezas de amor à dama, como mostra o mote:

Nam me deixe Deos errar
sem primeiro m'acabar
nesta regra que mandais,
pois a vida para mais
5 *nam se poode desejar.*

O Prólogo todo do *CGGR* é uma apologia aos “mui e muitos grandes feitos” dos portugueses. Garcia de Resende usa o verbo que resume as Conquistas, os “grandes feitos” – “navegar”, que será mote para muitas composições, como se pôde verificar. Diz Resende “que nenhũas armadas do Soldam nem outro nenhum gram rei nem senhor nom ousam navegar com medo das nossas, perdendo seus tratos, rendas e vidas”. Nos poemas em que navegar é motivo para poetar, a ação e o verbo adquirem conotação alegórica e nem sempre o resultado é somente exaltação – é razão também de insegurança e de temor.

Deixo para o fim essas alusões, no Prólogo, ao ato de fazer poesia, à arte de trovar. Resende discorre sobre ela com certo ressentimento pelo descaso com que os portugueses têm tratado a gaia ciência: “muitas cousas de folgar e gentilezas sam perdidas, sem haver delas noticia, no qual conto entra a arte de trovar” – arte que para ele é a mais “dina” de todas. Sua Compilação vem, de certa forma, preencher o vazio deixado por tantas “cousas perdidas”, pois é “polos rimances e trovas [que] sabemos suas estórias [as dos imperadores, reis e pessoas de memória]”; e ela “nas cortes dos grandes princepes é mui necessaria na jentileza, amores, justas e momos”, enfocando onde se desenvolve a gaia ciência e através do quê: da poesia cortês, da exaltação do amor, da poesia disputativa e teatral. Sem dúvida, aqui Resende resume boa parte do seu *Cancioneiro*, uma vez que a temática cortês, amatória, disputativa e dramática – mesmo que ainda incipiente, mas bem representada pelos gêneros dialogados – é o cerne de sua Compilação. Quanto a essa arte “dina”, Resende discorre sobre uma série de poemas que tem por alvo aqueles cortesãos que, pelos

“maos trajos e envenções [que] fazem, per trovas sam castigados e lhe dam suas emendas, como no livro ao diante se veraa”, ressaltando a poesia que tem por função desfadar por meio das “cousas de folgar”, mas também uma poesia didático-moralista, já que os que transgridem a sociabilidade cortês “sam castigados”.

Como comentei anteriormente, a palavra “invenção” é recorrente nas artes trovadorescas desde as provençais até as castelhanas. Se no Prólogo Garcia de Resende a toma no sentido de “novidade” especificamente ligada à vestimenta, parece-me que sua intenção era maior justamente porque a ela está referida toda a arte de trovar. A esta palavra, creio, está ligado o termo “ciência”, sobre o que já discorri acima, mas que permite outra interpretação, mesmo que relacionada à gaia ciência – poderia significar engenho, talento, da maneira como o definem os tratadistas e poetas. Lênia Márcia Mongelli resume a “história” do termo aliado à poesia: “vê-se que ‘antigos’ e ‘modernos’ fazem girar seu conceito de *poética* em torno do mesmo princípio da *invenção*, que não significa necessariamente ‘criar’, ‘fantasiar’, mas sim ‘organizar’, ‘arranjar’, ‘dispor’ as ideias, da melhor maneira possível, no arcabouço de um discurso que deve ser, antes de tudo, coerente”⁶⁵⁰. Creio, então, que o uso do termo tem muito a ver com o ato de fazer poesias, e este ato deve ser ousado. Sem dúvida, Garcia de Resende usou o termo não apenas para se referir à vestimenta; seu sentido é mais amplo e vem da tradição, aplicável a um novo modo de poetar cortês, de fins de Quatrocentos e início de Quinhentos, cuja expressão máxima é o *Cancioneiro Geral*. Para se ter uma dimensão da importância desse termo no *CGGR*, encontram-se, nos poemas de formas mistas, 63 recorrências à palavra, assim enunciadas: *inventurus*, envenções, envençam, envenção, invencion, envencion, inventadores, envencionar, envencionado, enventar, enventou, inventar, enventados. Dessas ocorrências, apenas cinco não se relacionam com a vestimenta ou indumentária: duas relacionadas ao amor, uma à crítica política, uma aos costumes e outra ao preconceito. Vinculados à acepção de “novidade”, aparecem nos poemas mistos os termos “fantasia” (fantasia, fanteseando), no sentido de imaginação, criatividade – dezoito ocorrências, sendo apenas cinco relacionadas à vestimenta/indumentária. Outro termo em estreita ligação com as novidades da “invenção” é “maravilha” (maravilho, maravilheis, maravilhado), no sentido de algo que traz admiração; são 15 ocorrências e, entre elas, somente sete relacionadas à

⁶⁵⁰ Cf: As poéticas medievais têm uma face oculta? In: OLIVEIRA, Terezinha (org.). *Luzes sobre a Idade Média*. Maringá: Eduem, 2002. p. 156-157.

vestimenta; além desses termos, vem a palavra “novidade”, nas seguintes derivações: emnovar, renovar, novidades, nova, enovada; aparecem sete vezes, sendo quatro ligadas aos trajes. É interessante notar, nessa numerosa aplicação de termos relacionados ao ato de “criar”, de “aparecer com algo novo”, de “destacar-se”, que o cortesão sentia necessidade de se superar – em tudo, nos trajes exuberantes e luxuosos, mas também como poeta, num trabalho que deixasse registro de sua dedicação à arte de trovar.

O Prólogo de Garcia de Resende parece exíguo nas alusões à arte de poesia, se se tomar como paradigmas os proêmios de seus contemporâneos castelhanos, mas não deixa de acentuar que é a poesia a arte enobrecedora do emergente império lusitano. Para ele, à luz de Horácio, a arte de trovar é *prodesse*, é *delectare* e a reunião dos dois, *iuncunda et idonea*.

Parece-me claro, no entanto, que os indícios de uma poética do *Cancioneiro* de Resende não se restringem ao Prólogo – ela se revela muito mais no *corpus* das poesias “ordenado” por seu organizador. López Estrada diz que uma arte poética se pode inferir dos gêneros de destaque de um determinado cancionero; creio serem eles que, de certo modo, indicam a predileção por alguns elementos repetitivos e retratam o espírito do poeta de um determinado período. Por sua insistência, alguns gêneros se destacam no *CGGR*: se não completamente novos, revelam a técnica de que se serviram os poetas palacianos para inovar. O primeiro deles é a *disputatio*: é ela de tal importância, que o mais longo, mais famoso e inovador dos poemas do *CGGR*, o “Cuidar e sospirar”, abre a Compilação e toma um terço do volume I. De origem provençal e galego-portuguesa, as *ajudas*, as *perguntas* e as *respostas*, subgêneros da *disputatio*, aparecem não só com nova denominação, mas com nova forma e novo conteúdo. Pelas regras do gênero, o ideal seria que o respondente ou ajudador se manifestasse pelo mesmo sistema rimático e métrico, o que absolutamente não acontece no *CGGR*, excetuando-se os poemas em que a *resposta* ou *ajuda* vem “polos consoantes”, quando a consonância das rimas é perfeita, um exercício de agudeza do poeta, principalmente se ele usa as mesmas palavras-rima do poema a que responde ou ajuda. Acontece, também, que tanto as *perguntas* quanto as *respostas* podem aparecer isoladas, por estranho que seja. No caso destas, o poeta poderá responder a uma pergunta, como as trovas de no. 2, em que D. João de Meneses responde a um homem que acabara de sair de “ūs amores” e queria saber como poderia “entrar em outros”, pedindo que a resposta fosse

em castelhano; as trovas de no. 110, em que Duarte de Brito, “jazendo doente”, responde à sua dama sobre como estava; ou ainda a de no. 126 do mesmo poeta, respondendo a uma carta de sua dama, e a de no. 208, um conselho de Jorge D’Aguiar ao Conde de Borba, “que lhe mandou perguntar que faria em amores”. Em todos esses casos, não há “pergunta” na composição, mas se sabe dela pela didascália. Quanto às *perguntas*, vejam-se as trovas 88, que Nuno Pereira mandou a Francisco da Silveira, nas quais a pergunta aparece depois de seis estrofes e ocorre em outras duas, seguidas de um “cabo”:

Pergunta.

E vós lá galantear
e eu com foce e padam,
vós damejar,
eu enxertos enxertar,
5 quem teraa menos paixam?
Vós na corte cortesãao,
eu com meu fogo e meu lar,
vós louçãao
e eu com açor na mão,
10 qual é mais certo folgar?

Outros exemplos são as trovas 225, em redondilho menor, de João Gomes da Ilha, em que, em quinze estrofes, o poeta vai refletindo sobre o amor, cuja primeira estrofe é representativa do clima do poema, começando com uma pergunta indireta:

Queria saber
u vive razam,
se na entençam,
se em bem fazer,
5 se em bem querer
a quem bem me quer,
se a quem me der
eu conresponder.

O subgênero *ajuda* é inovador e único no *CGGR*, pois não há registro dele, por exemplo, no *Cancionero* de Hernando del Castillo; neste, há uma seção especialmente dedicada a *Preguntas y respuestas*, composta de 56 poemas. Não se trata a *ajuda* de pergunta nem de resposta, mas o poeta, ou poetas, é instigado a ajudar o proponente e, quase sempre, é este quem pede. Le Gentil comenta que “les *ajudas* rappellent, aussi bien

par leur forme que par leur contenu, les *esparsas*, les unes et les autres remontant, semble-t-il, aux *coblas esparsas* des Provençaux. Il est curieux de voir ainsi renaître et se développer, en plein XVe. siècle, un genre qui paraissait oublié...”⁶⁵¹. A proposição pode estar na primeira estrofe ou numa longa sequência de estrofes, na cantiga ou no vilancete – caso dos poemas de formas mistas – ou ainda somente na didascália, e a *ajuda*, ou *ajudas*, segue em uma ou mais estrofes. Os exemplos de diversidade de *ajudas* são numerosos; adquirem uma importância tal no *CGGR* que, somente nos poemas de formas mistas, aparecem isoladamente em 56 composições (58% do total de poemas mistos); compostas com outros gêneros ou subgêneros, somam cinco peças. O conjunto *pergunta/resposta* aparece em quatro poemas; a *pergunta* isolada aparece em apenas um e as *respostas*, em seis. O gênero disputativo, em sua totalidade, representa 77% dos 96 poemas de formas mistas, sendo, portanto, o gênero que caracteriza a poética do *Cancioneiro* de Resende e a *ajuda* é o grande destaque.

Outros gêneros que se distinguem pela recorrência no *CGGR* e que podem marcar sua poética são as *glosas* e as *epístolas*. No cômputo geral, aparecendo isoladamente, as *glosas* somam 29 poemas, e o gênero epistolar, 28. Quanto a este, Pierre Le Gentil, comentando a arte dos *Grands Rhétoriciens* franceses, já registrava que as “*êpitres*” ou “*lettres missives*” foram bem desenvolvidas por aqueles e que os poetas peninsulares conheciam suas obras. Também Paul Zumthor, num artigo dedicado exclusivamente à poética destes *rhétoriciens*, comenta sobre o gênero epistolar e a importância dele no desenvolvimento da poesia do fim de Quatrocentos e início de Quinhentos. Começa por definir os motivos de tais textos, os quais se assemelham aos dos poetas cortesãos do *CGGR*: “En vertu de la dispersion géographique à la fois, et de la force des liens personnels entre membres du grand jeu de la cour, l’*êpitre* est l’une des formes de discours les plus profondément enracinées dans la pratique des *rhétoriciens*”⁶⁵². Em seguida, Zumthor descreve os pretextos para a escritura de cartas poéticas:

Mais, sous le prétexte d’un échange de messages, les énoncés les plus divers revendiquent – et s’intègrent – valeurs et significations contextuelles propres à la situation épistolaire. La variable ici réside dans la référence liant le texte à cette situation : de la représentation d’une pratique vécue, à la pure fiction rhétorique. *Missives* versifiées, qu’adressent à un protecteur, à un confrère, un ami (...).

⁶⁵¹ LE GENTIL, *op.cit.*, 1949, p. 221.

⁶⁵² ZUMTHOR, *op.cit.*, 1976, p. 328.

Épîtres amoureuses, où l’imaginaire fonctionne dans les limites du vraisemblable “courtois”, parfois parodiquement inversée. Épîtres d’outre-tombe, que légitime l’autorité des *Heroïdes* ovidiennes (...) Épîtres enfin adressées à une collectivité sommairement définie, classe d’individus supposée réceptive de la communication...⁶⁵³

Também no *CGGR*, tudo é motivo para se dirigir a alguém através das “lettres missives”. As cartas ora estão designadas como tal na didascália ou no corpo do poema, ora seu enunciado permite inferir pertencer a composição ao gênero epistolar. Portanto, considerarei como “carta” somente aqueles poemas em que tal intenção é clara; isto é importante, porque há uma infinidade de composições dirigidas a alguém, mas não se tem certeza de que tenha sido enviada pela forma tradicional de destinatário/remetente.

Para registro das numerosas cartas, vejam-se as que apontam para o Humanismo seiscentista – as traduções das cartas de Ovídio, que aparecem sob a forma de balada ou de trovas, todas em redondilho maior. De modo genérico, podem-se classificar assim as cartas do *CGGR*: o poeta pede a outro que interceda por ele na tratativa de alguma pendência, de qualquer cunho, inclusive amorosa (nos. 33, 35, 391 e 796); o poeta explica a Garcia de Resende o motivo de ter escrito as trovas que lhe mandara (nos. 412 e 492); cartas em que o poeta se declara servidor ou em que sofre da “coita de amor” (nos. 105, 124, 125, 157, 334 e 855); o poeta pede ou dá novas, estando distante de seu remetente, muitas vezes devido às Conquistas, (nos. 28, 97, 155, 156, 159, 279, 280, 540, 556, 627, 697, 711 e 836). No poema a seguir, o Coudel-mor Fernão da Silveira dá conselhos de como se vestir e tratar no Paço, exemplo de um manual de etiqueta (no. 31) – observe-se no trecho final o formato epistolar e de conselho, próprio do gênero:

*Dezia o sobreescrito destas, por-
que iam cerradas
em forma
de carta.*

5 O que vos vai na presente,
sobrinho, vos apresento
c’ũa vontade contente,
porque de vós me contento.
O podre lhe lançai fora,
guardae pera vós o são,
e des i beijae a mão
ò senhor e à senhora.

⁶⁵³ *Ibidem*, p. 328-329.

Outras composições do mesmo teor são as de nos. 34 e 838. Entram no cômputo poemas em que se motejam os cortesãos ou seus costumes (32, 393 e 606); cartas em que se critica a situação da corte devida às Conquistas, sendo emblemática a de no. 57, de Álvaro de Brito Pestana, em que “daa maneira para os ares maos serem fora dela” (Lisboa); cartas fictivas, referidas por Zumthor, cujo exemplo é o poema 800, em que se mescla o gênero epistolar ao das visões dantescas: o poeta descreve o lugar onde se encontra, as visões que tivera e pede ao amigo conselho sobre tais visões. Zumthor refere-se ainda a cartas “d’outré-tombe” desenvolvidas pelos *Rhétoriciens*, cujo exemplo é balada 167.

O outro gênero de destaque no *CGGR* é a *glosa*, que se liga a outra característica marcante da arte de trovar da Compilação, o culto às *auctoritates*. Ao tratar da poética dos *Rhétoriciens*, também Paul Zumthor se refere a esse gênero e ao tratamento a ele dado por aqueles poetas franceses. O estudioso denomina tal procedimento de “variation”, num sentido mais largo do que o da *variatio* retórica; seria a introdução, no texto, de partes de outro pré-existente, de modo literal ou alusivo, de citações concretas ou de reminiscências delas. Quanto às citações, há dois registros: o provérbio ou dito, “emprunté à ce que l’on pourrait nommer le texte sapientiel”, e os *versus cum auctoritate*.

Mas não se restringe o *CGGR* a estes gêneros; além da mescla de dois ou mais deles numa só composição, há os conselhos, as imitações de orações religiosas, os louvores e deslouvores, os diálogos, que se ligam à *disputatio* (mas aqui como subgênero que retrata a conversa entre as personagens ou do poeta consigo mesmo), os poemas épicos, as visões e a elegia. Não menos importantes no *Cancioneiro* de Resende são aqueles gêneros pequenos em quantidade, mas reveladores de uma poética característica ou de seu tempo ou de qualquer cancionero: o “porquê”, as “palavras morais”, os “arregos”, o *memento* – todos ligados por temática que deixa o poeta da era dos Descobrimentos perplexo ante um mundo em desconcerto. Outros, como os anagramas e os acrósticos, relacionam-se com a atividade lúdica da poesia; alguns mais ligam-se, ainda, ao gênero disputativo, pois exigem certa teatralidade, como os “breves” e as “divisas”, ambos compostos para encenar, além de requererem um complemento visual, unindo a palavra ao ícone. No “memorial”, nas confissões e no menosprezo do mundo, poucos no *CGGR*, revelam-se preocupações mais filosóficas; no único “romance” do Compêndio, mesclam-se gênero e forma para o tratamento que Garcia de Resende dá à temática amatória.

Após a questão dos gêneros, a segunda marca da arte de trovar é a métrica. Não é novidade afirmar que o sistema preferido pelos poetas palacianos é o redondilho maior; o menor só aparece em nove composições e também alternado com os redondilhos maiores ou como “pé quebrado” em algumas outras. Isso sem dúvida registra, também na métrica mista, o gosto pela irregularidade. Muitos estudiosos têm associado o gosto pela *arte menor* dos poetas do *CGGR* ao fastio e à monotonia. Se o número é exagerado na Compilação, isso aponta o gosto da sociedade cortesã do Quatrocentos/Quinhentos por essa métrica e marca o apreço definitivo pela melodia, numa época em que a música se desassociou da poesia⁶⁵⁴. São estas duas modalidades, então, as que dão ao *CGGR* o sabor da novidade: os pés quebrados, como uma técnica que permite ao poeta destacar qualquer sentimento ao quebrar os versos, e a *arte maior*, como índice de renovação poética, explorada por movimentos estéticos futuros.

Não se pode dizer que a temática principal do *CGGR*, o amor, seja a que marque definitivamente sua poética – o número de poemas amatórios é enorme, mas isso assinala, na verdade, qualquer cancionero medieval. No entanto, que amor é esse? É ainda “cortês”, mas com elementos que prenunciam estéticas vindouras, como afirma, por exemplo, Massaud Moisés:

...num movimento psicológico que semelha prenunciar o Romantismo, os poetas quatrocentistas “descobrem” a Natureza, ainda graças a Petrarca (...) Um quê de renascentista, e portanto “moderno”, se mostra nessa transformação operada no âmbito das convenções lírico-amorosas: sente-se que os poetas palacianos da Corte de Avis preparam, com seus paradoxos e indagações acerca do Amor, o Camões lírico e, mesmo, o advento do Barroco.⁶⁵⁵

Ou ainda Jole Ruggieri, ao declarar que “mentre si attardano i sogni, canteranno *romances*; come un preannuncio dei poeti romantici e preromantici, già sul cadere del secolo XV e

⁶⁵⁴ Quanto a essa associação, cito apenas dois exemplos: A. J. Saraiva e Óscar Lopes escrevem que “a grande maioria dos poetas do *Cancioneiro Geral* adopta o verso de redondilha maior, então chamado de ‘arte menor’ ou ‘arte real’, o que dá ao conjunto da colectânea uma marcada monotonia, em contraste com a extrema variedade métrica dos cancioneros dos séculos XIII e XIV” (*op. cit.*, [s.d.], p. 160). Já Rómulo de Carvalho, contradizendo as assertivas dos dois estudiosos, diz que “a leitura seguida dessas cantigas [as de amor, do Trovadorismo] causa verdadeiro cansaço pela insistência nos mesmos temas, nas mesmas expressões, nas mesmas rimas, e quase sempre também nas mesmas estruturas estróficas e métricas” (*O texto poético como documento social*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995, p. 50-51). Contrariamente a estas opiniões, Johan Huizinga diz que “a graça depende da sonoridade, do ritmo e da imagem; com efeito, quanto mais a canção artística da época se aproximava da canção popular maior encanto revelava”. (*O declínio da Idade Média*. Trad. Augusto Abelaira. [Lousã]: Ulisseia, [1985], p. 305).

⁶⁵⁵ MOISÉS, Massaud. Humanismo (1418-1527). In: *A Literatura Portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1981, p. 49.

all'inizio del secolo XVI...”⁶⁵⁶. Mantém esse “amor cortês”, então, a mesma essência daquele exaltado pela poesia trovadoresca galego-portuguesa; no entanto, ele avança e, tomando por base o culto do sentimento cantado por Dante e Petrarca, dá os primeiros sinais da sensualidade que iria ser mais largamente explorada no Renascimento. Nos fins do século XV, em Portugal, os poetas palacianos deixam-se arrebatados ainda por essa temática, arrastando-se, inclusive, pelo erotismo pornográfico (muitos) ou bissexual (poema misto 586) ou por um relacionamento incestuoso (604).

Nota-se, também, que a casuística amorosa adquiriu, no fim da Idade Média, um tom mais melancólico, próprio da alma portuguesa, o que já se sentia nas antigas *cantigas de amor e de amigo*, e que se depurou pelas sutilezas e pelo requinte formal. Para Pierre Le Gentil, a expressão amorosa apresenta-se, no *CGGR*, como “formes de expression plus musicales”, em comparação com seus vizinhos castelhanos, e essa musicalidade vem renovada “plus ou moins consciement” do lirismo galego, reproduzindo um romantismo “douloureux et nostalgique”⁶⁵⁷. Isso está, de certa forma, presente nos dominantes do Cancioneiro individual de Duarte de Brito, em que as expressões remetem a um amor que mata. À forma inovadora, são acrescentados elementos de individualidade, sinceridade e espiritualidade, pois a língua, agora, permite ao poeta expandir sua sentimentalidade, aliada ao exercício do *poietes*, por meio de muitos artifícios retóricos.

Se na poesia trovadoresca, o trovador, por convenção, não divulgava quem era o objeto de seu amor, quase sempre não correspondido, nas peças compiladas no *CGGR* observa-se uma inversão de prioridade: ao trovador, já denominado poeta, interessa fazer saber a quem “serve”. Mais do que isso, ao novo trovador não cabe apenas explorar seu estado de espírito quanto ao amor, correspondido ou não; esse novo trovador deseja compartilhar seus sentimentos – daí que, ao se referir à dama, não o faz através do *senhal*, pois dá a saber de quem é servidor, como nos poemas mistos que se estendem do no. 579 até o 582, incluindo os de no. 316 e 584.

Entretanto, se formalmente o poeta segue os preceitos comuns, e no conteúdo pontua um termo “nuclear na poesia de temática amorosa”⁶⁵⁸ – o bem e/ou o mal, há de se

⁶⁵⁶ RUGGIERI, *op. cit.*, p. 67.

⁶⁵⁷ LE GENTIL, *op. cit.*, 1952, p. 471.

⁶⁵⁸ *OBRAS de Álvaro de Brito*. Edição, introdução e notas por Isabel Almeida. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997, p. 33.

verificar no *CGGR* um ponto de vista já conceptista, reforçado, geralmente, por antíteses. Esses contrários, na designação de Arnold Hauser, são “um reflexo direto da divisão dentro do indivíduo e sua alienação do mundo”⁶⁵⁹. Sobre essa “divisão”, note-se que a expressão do amor agora é a do “eu dividido” e a do “eu perdido”, em função da coita de amor. O “eu perdido” revelado pelo poeta palaciano é aquele que, perdendo seu objeto de amor ou por ele desprezado, não se encontra. Note-se, ainda, que o “eu perdido” não se revela apenas nos poemas de cunho amoroso, surge também em inúmeras composições cuja temática central é o desconcerto do mundo, que faz o poeta balançar entre o passado concreto e o futuro incerto. Essa nova casuística amorosa vem também eivada de egocentrismo, particularidade que não aflora apenas nessa fase da Literatura, mas que nela se exacerba chegando muitas vezes ao fingimento da coita amorosa.

Concorrendo com os temas amatórios, elencam-se as sátiras aos costumes e ao indivíduo, frequentemente ligadas à vestimenta e à indumentária, elementos que deixam o cortesão “maravilhado”, para usar um termo recorrente nas composições do *CGGR*. Nos chistes ao indivíduo, também relacionados à vestimenta ou a um desvio nas normas da cortesia, o ataque emula as *cantigas de escárnio e maldizer*, pois sempre o cortesão transgressor é identificado.

Acima comentei sobre um artigo de Paul Zumthor, em que o autor estuda especificamente a poética dos *Grands Rhétoriciens* – “Le Carrefour des rhétoriciens. Intertextualité et Rhétorique”. Além do que foi examinado, alguns outros pontos dessa arte desenvolvida pelos poetas franceses espelham-se no *Cancioneiro* de Resende. Entre eles, os jogos interlinguísticos que mesclam num só poema duas ou mais línguas. Zumthor comenta que

la parodie, entendue précisément comme procédé, ne diffère pas de la réminiscence, dont elle constitue une réalisation particulière. On sait l'importance qu'elle eu dans les pratiques "littéraires" du moyen âge (...) Elle est l'un des moyens par où s'introduit dans les textes du XVe. siècle cette "part du rire", cette "culture comique" dont Bakhtine a montré comment elle envahit alors le discours

⁶⁵⁹ HAUSER, Arnold. *Maneirismo: a crise da Renascença e o surgimento da Arte Moderna*. 2 ed. Trad. J. Guinsburg e M. França. São Paulo: Perspectiva, 1993. 464p, p. 395. Baltasar Gracián recorre ao mesmo conceito quando diz: “Protágoras decía que en las cosas no había bien ni mal, pesar ni gusto, sino en la imaginación y en el modo de concebir cada uno. Más verdadera y más provechosa fue la de San Juan Crisóstomo, que: *Nemo laeditur nisi a seipso*: que de nadie podemos recibir daño, sino de nosotros mismos”. (*Op. cit.*, Discurso XXIII, p. 233).

noble et savant, religieux même, "jeux honnestes, brocardz et dictons convenables" à la majesté de la parole de Dieu⁶⁶⁰.

Mas estes jogos no *CGGR* não se resumem à paródia de textos antigos e bíblicos; também se revelam nos numerosos versos e palavras latinas e gregas, castelhanas, italianas e francesas, muçulmanas e hebraicas, além daquilo que se mostrou novidoso, a adaptação da língua portuguesa aos falares dos escravos trazidos pelas Conquistas.

Outra característica que aponta Zumthor são as “lettres” e “figurations”, cujo exemplo é o poema 614. Em Portugal, denominavam-se “letras” e “cimeiras”. Para o estudioso, esse recurso chama-se “duplication” e é “la combinaison disjonctive de deux discours, entre lesquels s’établit, dans le texte, une relation de type ‘allégorique’, impliquant oppositon entre *lettre* et *figuration*. Chacun des ces deux termes se réalise en une série de formes-sens, les deux séries constituant une surface textuelle unique, productrice d’une double signification”⁶⁶¹.

O autor ainda refere as alusões mitológicas nos *Grands Rhétoriciens*. O mesmo se nota no *Cancioneiro* resendiano, conforme se viu no Capítulo III, sobre a Retórica. Diz Zumthor: “l’usage, très fréquent dans les textes d’argument ‘politique’ ou religieux, de désignations empruntés à la mythologie antique” estaria relacionado ao conhecimento da mitologia antiga, principalmente através de Boccaccio, em sua *Genealogia dos deuses pagãos*. Completa o autor: “La poésie [nome dado a esse recurso durante o século XV] s’y présente sous la forme d’une sorte de dictionnaire historique, dont les lemmes sont des noms de héros, monstres ou dieux du paganisme, mêlés à ceux de personnages bibliques ; et les articles, constitués d’anecdotes diverses leur rapportant des actions données pour réelles ou fictives”. Para ele, ainda, esse uso tem três funções: uma conotativa geral – “le rhétoricien procède souvent par longues séries accumulatives, concentrées en des lieux stratégiques de son texte”; outra qualificativa: “transformant en son substitut hyperbolique le nom littéral que le lecteur a révélé plus haut ou relèvera plus bas dans le texte, dans le titre peut-être, voire dans le contexte circonstanciel”, quando se comparam, por exemplo Hércules ou Titã, ou ainda, no caso cristão, Salomão e Davi, às personagens contemporâneas ao poeta. A terceira função seria emblematicamente denotativa: “Mars pour la Guerre; pour l’Amour,

⁶⁶⁰ ZUMTHOR, *op.cit.*, 1976, p. 324. A expressão citada é de Mikhail Bakhtin em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*.

⁶⁶¹ *Ibidem*, p. 325.

Vénus ou Cupidon. La figure se distingue à peine ici de la *personificatio*, à laquelle la liait depuis Jean de Meung la pratique de l'allégorèse"⁶⁶². Estas três funções estão presentes nas alegorias mitológicas do *CGGR*.

Paul Zumthor elenca ainda três outros recursos dos poetas franceses do Quatrocentos e Quinhentos: composições alfabéticas, acrósticos e aqueles com notas musicais⁶⁶³. Nos poetas palacianos, veja-se o poema 794, em que se joga com o nome de Antonia Vieira, como um *senhal* que diz: *já vitorea nom é*, e ainda a cantiga 196, de Rui Moniz, em que brinca com as letras "x.p.f.a.til", ou outra, de Duarte da Gama, que fez um mote com as letras do nome de sua dama: *Na vida maal e temor*; acrescentem-se o acróstico 339, com o nome de Dona Ilaria, o poema 672, com o nome de Dona Violante, e o 202, em que Rui Moniz brinca com as letras musicais, relacionando-as aos movimentos do ato sexual.

Dois outros recursos comenta ainda Zumthor: a homofonia e, às vezes, a homografia, que dão margens a interpretações obscenas⁶⁶⁴; do *CGGR* podem-se citar, neste caso, as cantigas 42, 178, 185, 201, 202 e 203, em que as palavras estão relacionadas ao ato sexual. Outra prática seriam as múltiplas leituras que permite um texto:

Les lectures multiples font intervenir dans la décolage du poème, le facteur de spatialité, alors que l'équivoque micro-textuelle fonctionne dans le temps linéaire. Leur caractère commun se définirait comme l'intrusion, dans un discours, d'un autre discours présumé, contraignant le lecteur a dissocier le message, a reconnaître au texte une structure dialogique"⁶⁶⁵.

São exemplos no *Cancioneiro* de Resende, o poema labiríntico no. 45 de Fernão da Silveira, os compostos em forma pantogramática, trovas nos. 73 e 74, de Álvaro de Brito Pestana em louvor aos Reis Católicos, Fernando e Isabel, além das trovas no. 880, do próprio Garcia de Resende, que em 48 estrofes, 24 em louvor e 24 em deslouvor de homens e de damas, podem ser lidas do modo que convier ao leitor.

Tudo o que se tomou desde o Prólogo do *CGGR* até agora parece indicar a poética seguida pelos poetas palacianos portugueses. No entanto, o que mais se revela identificador de sua arte é a estrutura formal do poema, como tentei demonstrar, tomando por base as

⁶⁶² *Ibidem*, p. 326-327.

⁶⁶³ *Ibidem*, p. 331.

⁶⁶⁴ *Ibidem*, p. 333.

⁶⁶⁵ *Ibidem*, p. 334.

formas estróficas e os *colores* das composições. Aliada à veneração pelas *auctoritates*, nas suas mais distintas expressões, está o culto pela forma, tendo por princípio a total irregularidade – visível em tudo o que se refere à Compilação de Garcia de Resende. Quanto a estas duas características, recorro, uma vez mais, a Le Gentil. Diz o estudioso que, na lírica peninsular, os poetas se dedicam a encontrar as formas e as combinações entre elas, mesmo sendo uma poesia aristocrática, e que

elle n'a pas la superstition des règles. Sans la rechercher systématiquement, elle ne recule pourtant pas devant la difficulté. Ce mélange de raffinement et de facilité, qu'on pourrait qualifier dans bien des cas de *pédantisme à la cavalière*, donne à la technique péninsulaire un caractère très particulier, qui l'apparente et l'oppose à la fois à la technique des poésies étrangères⁶⁶⁶.

Quanto à irregularidade estrófica, questiona o autor:

Parlerons-nous alors de *licence poétique*? Parlerons-nous plutôt de *versification irrégulière*? (...) il est clair que la poésie péninsulaire n'a pas la superstition des règles et que les poètes castillains et portugaises, à part quelques esprits scrupuleux comme Juan de Mena et le Marquis de Santillane, n'attachent pas au métier une importance excessive (...) Improvisateurs, les rimeurs de la fin du XVe. siècle le sont presque tous ; ils en ont les défauts et aussi les qualités, car leurs dons naturels, leur souplesse, leur virtuosité sont parfois remarquables⁶⁶⁷.

Le Gentil distingue três características dessa irregularidade: (1) as rimas lançadas no mote ou no poema que abre uma composição mista não são idênticas nas glosas; (2) as *pièces de citation* que terminam as estrofes com alguns versos de canções ou poemas alheios – em latim, chamados “poemas *cum auctoritate*”; e (3) irregularidades arbitrarias⁶⁶⁸, em maior número, como se discriminam no **Apêndice**. Primavam os palacianos pela destreza formal, pela condensação do que é próprio do espírito peninsular: o apreço pelo lúdico e pela necessidade de desconstruir o comum. Massaud Moisés vê nesse culto uma autêntica “renovação poética”, “no emprego de trocadilhos, acrósticos, labirintos, anagramas, aliteraões, bem como de latinismos (...), de referências à linguagem musical (...), de expressões francesas (...) e mesmo hebraicas”⁶⁶⁹.

Creio que a melhor palavra para defini-los como cultivadores da irregularidade, no entanto, não seja a de “improvisadores”, como diz Le Gentil; esses poetas, apesar dos dons

⁶⁶⁶ LE GENTIL, *op.cit.*, 1952, p. 208.

⁶⁶⁷ *Ibidem*, p. 187-188.

⁶⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁶⁹ MASSAUD, Moisés. *As estéticas literárias em Portugal. Séculos XIV a XVIII*. Lisboa: Ed. Caminho, 1997, p. 56.

naturais, aptidão e virtuosidade, valeram-se de técnicas poéticas que ultrapassam o improvisado. Quanto à irregularidade, Octavio Paz, no antológico *O arco e a lira*, diz:

Durante muitos anos o prestígio da preceptiva neoclássica impediu uma justa apreciação de nossa poesia medieval. A versificação irregular parecia titubeio ou hesitação de aprendizes. A presença de metros de diversos comprimentos em nossos cantares épicos era fruto da inépcia do poeta, embora os entendidos advertissem certa tendência à regularidade métrica. Suspeito que essa tendência à “regularidade” é uma invenção moderna. Nem os poetas nem os ouvintes ouviam as “irregularidades” métricas, mas eram muito sensíveis à sua profunda unidade rítmica e imaginativa. (...) Por volta do fim do Medievo, inicia-se o apogeu da versificação regular. Contudo, a adoção de metros regulares não fez desaparecer a versificação acentual porque (...) não se trata de sistemas distintos, mas sim de duas tendências dentro da mesma corrente. Desde o triunfo da versificação italiana, no século XVI, somente em dois períodos a balança inclinou-se para a versificação amétrica: no romântico e o moderno⁶⁷⁰.

Finalmente, à questão da dessimetria formal, da destreza e do lúdico, há que acrescentar uma relevante qualidade às peças de engenho de alguns poetas palacianos. Creio que, para fugir ao fastio, estes poetas procuraram distinguir-se pela *variatio*. É ela que se opõe à invariabilidade, provocando a vivência do estranhamento e fazendo com que a sensorial retórica se amenize pelo *delectare* e pelo *movere* afetivos. No primeiro caso, os poetas são suaves nas suas enunciações; no segundo, agressivos. É usando o recurso do *docere* informativo que os poetas palacianos engenhosos intentarão causar estranhamento através do *genus obscurum*, com tropos e figuras que procuram a *obscuritas*; e através do *genus admirabile* – paradoxos, hipérbole e ironia – vão recheiar suas composições no intuito de provocar surpresa e deleite. Essa procura da *variatio* pode-se verificar em algumas produções analisadas e em muitas arroladas no *Cancioneiro* de Garcia de Resende.

Muitos críticos do *CGGR*, citados neste estudo, montaram, aqui e ali, as características que marcam a Compilação e revelam sua “arte poética”. Alguns veem uma função estritamente utilitária nesse *Cancioneiro*, esquecendo-se da literalidade dos textos palacianos; outros unem ao papel específico da poesia o que de útil ela teria trazido para a sociedade cortesã dos 1400 e 1500: uma poesia que expressa o lirismo, mas também a ludicidade e a destreza poéticas, marcadas pela *ars* e pelo *ingenium*.

É certo poder afirmar-se que as raízes das formas composicionais dos poetas palacianos vêm da Antiguidade, das poesias provençal e trovadoresca galego-portuguesa,

⁶⁷⁰ PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 111. Observe-se que a irregularidade a que se refere é a métrica, diferentemente da constatada no *CGGR*, que não se restringe apenas ao metro.

mas, relidas e remodeladas em e para um novo contexto, o do Pré-Renascimento. Já se reflete no *Cancioneiro Geral* a expressão humanista e ela faz parte da mentalidade de muitos poetas cortesãos, o que se percebe nas composições estreitamente vinculadas à Antiguidade, via Dante, Boccaccio e Petrarca. Aliada a esse culto à tradição, surge outra característica própria do *CGGR* e que marca sua poética: a incorporação de expressões, credices e ditos populares, tornados parte da erudição. De acordo com Hilário Franco Jr., se “toda definição de cultura popular tem um componente erudito”, pode-se pensar “em cultura popular como aquela praticada, em maior ou menor medida, por quase todos os membros de uma dada sociedade independentemente de sua condição social”⁶⁷¹. Dessa forma, o que se percebe nas composições dos poetas palacianos é sua perspicácia em aliar ao tradicional a cultura popular – fato que antecede muito do que se produzirá nas futuras estéticas literárias. O resultado foi dar autoridade à cultura popular, conforme observará mais tarde Mikahil Bakhtin: “a fala culta é a fala refratada através do meio canônico e dotado de autoridade”⁶⁷².

Se um mesmo tema podia ser tratado de maneiras tão diversas e mistas, parece que o amor pela forma citado na epígrafe que abre este estudo vai além de um simples sentimento. É através da forma que os poetas do *CGGR* querem registrar a história da poesia de Quatrocentos e Quinhentos, uma poesia marcada pela irregularidade que, longe de ser defeito, é qualidade e distinção de um novo mundo, descoberto não somente pelos “grandes feitos”, mas pela arte de arranjar as palavras e delas se servir para a expressão de novidades, ainda que calcadas na longa tradição. Enfim, não é só amor pelas formas, mas culto: “Ses formes préférées seront encore des formes médiévales, venues il est vraie d’Italie. Mais ici encore, un acte de foi artistique transfigurera la préciosité traditionnelle en quelque chose qu’on pourra véritablement appeler, par opposition à la simple virtuosité technique, *le culte de la forme*”⁶⁷³.

A divisão do Compêndio resendiano em seis grandes grupos permitiu comprovar porque o amor pela forma é mais do que mero molde em que se encaixa um conteúdo, pois

⁶⁷¹ FRANCO JÚNIOR, Hilário. Meu, teu, nosso. Reflexões sobre o conceito de cultura intermediária. In: *A Eva barbada: ensaio de mitologia medieval*. São Paulo: EDUSP, 1996. p. 34.

⁶⁷² BAKHTIN, Mikhail. A tipologia do discurso na prosa. In COSTA LIMA, Luiz (Org.) *Teoria da Literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975. p. 482.

⁶⁷³ LE GENTIL, *op. cit.*, 1952, p. 476. Grifo meu.

é nela que o poeta vê a possibilidade de melhor expressar seu sentimento – seja nobre ou mesquinho, tradicional ou novo, de exaltação ou de crítica. A atenção dedicada às “cores da retórica” foi dada apenas aos poemas de formas mistas; um estudo delas no *Cancioneiro* como um todo poderá mostrar que os poetas palacianos estavam longe de usá-las com parcimônia. Diga-se, ainda uma vez, que não há estudo das figuras e dos tropos especificamente no *CGGR*, pois os que existem são dedicados a parte da Compilação. O enfoque nas formas e nos recursos retóricos aplicados aos poemas de formas mistas ofereceu possibilidades de melhor entender a poética do *Cancioneiro Geral*.



Caravelas portuguesas à época dos Descobrimentos

*Co estes ventos d'agora
em que tanta parte temos,
tendo mais que merecemos,
cada hora,
cada momento dizemos:
Perigoso é navegar,
mandando sobela jente,
que se mostra descontente
em negar
a mercê que tem presente.*

Trovas de Duarte da Gama, *CGGR*, 531, III

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FONTES PRIMÁRIAS

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Tradução, Estudo Bibliográfico e Notas por Edson Bini. Bauru, SP: Edipro, 2002.

_____. *On Rhetoric. A theory of Civic Discourse*. Trad., Introd. e Notas de George A. Kennedy. New York/Oxford: Oxford University Press, 1991.

_____. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. 3. ed. [Maia]: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, [1992].

_____. *Poetics*. A translation and commentary for students of Literature. Trad. Leon Golden. Comentários por O. B. Hardison, Jr. Tallahassee: Florida State University Press, [1981].

_____. *Retórica*. Intr., trad. y notas Alberto Bernabé. Madri: Alianza, 2005 (Clásicos de Grecia y Roma).

BAENA, Juan Alfonso de. *Prologus Baenensis*. In: *Las poéticas castellanas de la edad media*. Ed. Francisco López Estrada. Madri: Taurus, 1984. p. 29-38.

BOCCACCIO, Giovanni. *Genealogía de los dioses paganos*. Ed. Maria C. Alvarez. e Rosa M. Iglesias. Madri: Ed. Nacional, 1983, v. I-III.

CANCIONEIRO Gallego-Castelhano. Ed. de Henry R. Lang. New York/London: Charles Scribner's Sons/Edward Arnold, 1902.

CANCIONEIRO Geral de Garcia de Resende. Fixação do texto e estudo por Aida Fernanda Dias. Maia: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990-1993. Volumes I a IV.

_____. Apresentação crítica, selecção, notas, glossário e sugestões para análise literária de Cristina Almeida Ribeiro. Lisboa: Ed. Comunicação, 1991.

CANCIONERO General de Hernando del Castillo. Ed. Joaquín González Cuenca. Madri: Ed. Castalia, 2004, Tomos I-V.

CARMINA Burana. [Canções de Beuern]. Trad., intr. e notas de Maurice van Woensel. São Paulo: Ars Poética, 1994. 215p.

CÍCERO. *Defesa de Árquias*. Intr., trad. e notas de Carlos Alberto Louro Fonseca. Lisboa/São Paulo: Verbo, [s.d.].

_____. *Les deux livres sur la Rhétorique (appelés de l'invention). Rhetorici libri duo (qui vocantur de inventione)*. Trad. H. Bornecque. Paris: Garnier, [s.d.]. p. 1-77.

CORONICA troiana em linguagem portuguesa. Coord. Irene F. Nunes. Lisboa: Colibri, [s. d.], p. 36-54.

CRESTOMATIA arcaica. (Org.) José Joaquim Nunes. 7 ed. Lisboa: Livraria Clássica, Editora, 1970.

CUIDAR e Sospirar (1483, O). Fixação do texto, introdução e notas de Margarida Vieira Mendes. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos

Portugueses, 1997. (Coleção Outras Margens, Série Poesia do Tempo dos Descobrimientos).

DIONÍSIO DE HALICARNASSO. *Tratado da imitação*. Ed. Raul M. R. Fernandes. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica. [1986], p. 45-69, Livros Primeiro, Segundo e Terceiro.

ENCINA, Juan del. *Arte de poesia castellana*. Disponível em: <www.librodenotas.com/poeticas/Archivos/001564.html#001564>. Acesso em 10.4.08.

_____. *Arte de poesía*. In: *Las poéticas castellanas de la edad media*. Ed. Francisco López Estrada. Madri: Taurus, 1984. p. 77-93.

FLORILÉGIO do Cancioneiro de Resende. (Org.) M. Rodrigues Lapa. 4 ed. Lisboa: Seara Nova, 1973.

FOX MORCILLO, Sebastián. *De imitatione* (texto latino). Librus primus. In: PINEDA, Victoria. *La imitación como arte literario en el siglo XVI español*. Sevilha: [s.e.], 1994. p. 131-149.

_____. *Sobre la imitación* (version castellana). Libro primero. In: PINEDA, Victoria. *La imitación como arte literario en el siglo XVI español*. Sevilha: [s.e.], 1994. p. 177-202.

GARLANDE, John de. (Org.) MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros & VIEIRA, Yara Frateschi. *A estética medieval*. Cotia: Ed. Íbis, 2003.

GÓRGIAS. Elogio de Helena. *Cadernos de Tradução*. São Paulo, n. 4, p. 15-19, 1999.

_____. *Elogio de Helena*. Estudo introdutório, cópia do texto original e trad. por Humberto Z. Petrelli. Disponível em: <conciencia.org> Acesso em 25.3.07.

GRACIÁN, Baltasar. *Agudeza y Arte de Ingenio*. (Ed.) Evaristo C. Calderón. Madri: Clásicos Castalia, 1988. Tomos I e II.

HORÁCIO. *Arte poetica*. Intr. e comentários de A. Rostagni. Turim: Loescher Ed. 1986. 132p.

_____. *Arte poética*. Intr., trad. e comentários de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Inquérito, 1984. 132p.

IMPERIAL, Francisco, Micer. *El dezir a las syete virtudes y otros poemas*. Ed. Intr. y Notas de Colbert I. Nepaulsingh. Madri: Espasa-Calpe, 1977. Clásicos Castellanos.

LUCIANO. Comment il faut écrire l'Histoire. In: _____. *Oeuvres completes*. Trad. Émile Chambry. Paris: Garnier, [s.d.]. p. 1-30.

MANRIQUE, Jorge. *Coplas a la muerte de su padre*. Ed. bilíngue. Intr., trad. e notas de Rubem Amaral Jr. [Montevideú]: Oltavier S. A./Consejería de Educação de la Embajada de España en Brasil, 1993. Coleção Orellana, v. 7.

MOLINIER, Guilhem. *Las flors del gay saber estier dichas Las leys d'amors*. (Org.) MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros & VIEIRA, Yara Frateschi. *A estética medieval*. Cotia: Ed. Íbis, 2003.

NEBRIJA, Antonio de. *Gramatica Castellana*. Texto estabelecido sobre la ed. “princeps” de 1492 por Pascual Galindo Lombo y Luis Ortiz Muñoz. Madri: Edición de la Junta del Centenario, 1946.

_____. *Gramática castellana*. Ed. Miguel Angel Esparza e Ramón Sarmiento. Madri: Fundación Antonio de Nebrija, 1992.

_____. *Gramática de la lengua castellana*. Disponível em: <www.antoniodenebrija.org/indice.html>. Acesso em: 26.3.08.

OBRAS de Álvaro de Brito. Edição, introdução e notas por Isabel Almeida. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997.

OVÍDIO. Carta VI – De Hipsípila a Jasão. In: _____. *Heroides: a concepção do amor em Roma através da obra de Ovídio*. Ed. W. Vergna. Rio de Janeiro: Museu de Armas Ferreira da Cunha, 1975, p. 70-76.

PLATÃO. *A República. Livro X*. In: _____. *Diálogos*. Trad. Carlos A. Nunes. Belém, PA: Ed. Universitária, 2000, p. 433-453.

POÉTICAS castellanas de la Edad Media, Las.. Ed. Francisco López Estrada. Madri: Taurus, 1984.

QUINTILIANO. *Institutio oratoria*. Livros VIII e IX. Trad. H. E. Butler. Ed. Bill Thayer. Disponível em:

<http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Quintilian/Institutio_Oratortia/home.html>

RETÓRICA a Herênio. [Cícero]. Trad. e Intr. Ana Paula C. Faria e A. Seabra. São Paulo, 2005, Livro IV.

_____. *Introd., Trad. e Notas de Salvador Núñez*. Madri: Ed. Gredos, 1997. (Biblioteca Clásica Gredos, 244).

SANTILLANA, Marquês de. (Íñigo López de Mendonza). *Comiença el prohemio e carta quel Marqués de Santillana envio al Condestable de Portugal con las obras suyas*. In: _____. *Obras*. Ed. Augusto Cortina. Madri: Espasa-Calpe, 1956. p. 29-41.

_____. *Obras*. Ed. Augusto Cortina. Madri: Espasa-Calpe, 1956.

_____. *Proêmio e carta*. In: *Las poéticas castellanas de la edad media*. Ed. Francisco López Estrada. Madri: Taurus, 1984. p. 51-63.

TASSO, Torquato. *Discorsi dell' Arte poética e in particolare sopra Il poema eroico*. Milão-Nápolis: R. Ricciardi, 1959. p. 349-410.

TEXTOS Portugueses Medievais. (Org.) Luis Saavedra Machado & António de Corrêa Oliveira. Coimbra. Atlântida Ed., 1959.

VILLENA, Enrique de. *Arte de Trovar*. Ed. F. J. Sánchez Cantón. [s. l.]: Visor Libros, [s.d.].

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar-comum. Alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: EDUSP, 1994.

ALÇADA, João Nuno M. Teatralidade e intertextualidade do tema da morte do príncipe Dom Afonso de Portugal nas literaturas culta e popular. *Revista Lusitana*. Lisboa, Nova série, n. 3, p. 69-101, 1982-1983.

ASENSIO, Eugenio. *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*. Madrid: Gredos, [1970].

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BADEL, Pierre-Yves. Pourquoi une poétique médiévale? (sur l'Essai de Poétique médiévale de Paul Zumthor). *Poétique*. Paris, n. 18, p. 246-264, 1974.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 4 ed. Trad. Yara Frateschi. São Paulo/Brasília: Hucitec/Edunb, 1999. 419p. (Linguagem e Cultura).

_____. A tipologia do discurso na prosa. In COSTA LIMA, Luiz (Org.) *Teoria da Literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975. p. 462-484.

BAPTISTA, José David Lucas. Objectos do mundo físico em imagens e metáforas no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende. *Revista de Portugal*, Lisboa, v. XXIII, série A, Língua Portuguesa, p. 279-296. Separata.

BARATA, José Oliveira. Entremez sobre entremez. *Biblos*. Coimbra, v. LIII, p. 389-457, 1977.

BARTHES, Roland. A retórica antiga. In: *A aventura semiológica*. Trad. Maria de Sta. Cruz. Lisboa: Ed. 70, 1985.

BELTRAN PEPIÓ, Vicenç. The typology and genesis of the *Cancioneros*: compiling the materials. In: *Poetry at court in Trastamaran Spain: from the Cancionero de Baena to the Cancionero general*. Temple, Arizona: Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1998, v. 181, p. 19-46.

BRAGA, Joaquim Teófilo Fernandes. *Poetas palacianos*. História da Poesia Portuguesa. Eschola Hespânica. Século XV. Porto: Imprensa Portuguesa Ed., 1871.

BRAGANÇA, António de. Capítulo XIV. In: *Lições de Literatura Portuguesa*. 2 ed. Porto: Livraria Escolar Infante, [s.d.], p. 209-229.

BRIK, Óssip. Ritmo e Sintaxe. In: *Teoria da Literatura*. Formalistas Russos. 4 ed. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1978. p. 131-139.

BROWNLEE, Marina S. Francisco Imperial and the issue of poetic genealogy. In: *Poetry at court in Trastamaran Spain: from the Cancionero de Baena to the Cancionero general*. Temple, Arizona: Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1998, v. 181, p. 59-78.

CAILLOIS, Roger. *Los juegos y los hombres*. La máscara y el vértigo. México.D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1986.

- CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 3. ed. São Paulo: Humanitas, 1999, reimpressão.
- CARNEIRO, Manuel Cerejeira A. Versão portuguesa de três cartas de Ovídio por João Roiz de Sá de Meneses (Cancioneiro Geral). *Revista da Universidade de Aveiro. Letras*, Aveiro, n. 2, p. 391-467, 1985.
- CARUSO, Pedro. Linhagem de Duarte de Brito: poeta do *Cancioneiro Geral*. *Convergência. Revista Cultural do Centro de Estudos do Real Gabinete Português de Leitura*. Rio de Janeiro, ano II, n. 4, p. 41-46, jan./jun. 1978.
- _____. O “Cancioneiro Geral” de Garcia de Resende. História da edição. *Linguagem. Revista para estudos da Língua e Literatura*. Rio de Janeiro, n. 4-5-6, p. 49-56, 1984-1985.
- CARVALHO, Rómulo de. *O texto poético como documento social*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.
- CASAS RIGALL, Juan. *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*. Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1995.
- CASTILHO, António Feliciano. *Tratado de metrificação portuguesa*. Lisboa: Sociedade, 1908.
- CASTRO, Ivo. Sur le bilinguisme littéraire castillan-portugais. *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*. Lisboa-Paris, v. XLIV, p. 11-23, 2002.
- CEREJEIRA, Dr. M. Gonçalves. *Clenardo – O Humanismo em Portugal*. Coimbra: Coimbra Ed. Lda., 1926.
- CHOCIAY, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: McGraw-Hill, 1974.
- COELHO, Jacinto do Prado. Alguns exemplos de adynata na poesia portuguesa. *Miscelânea de Estudos a Joaquim de Carvalho*. Figueira da Foz, n. 6, p. 634-637, 1961.
- COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. 2. ed. Trad. José V. Aragão. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1976. 240p.
- CORREIA, Joaquim. Sá de Miranda – poeta à maneira antiga. *Revista da Universidade de Aveiro. Letras*, Aveiro, n. 1, p. 143-165, 1984.
- CRISPIM, Maria de Lourdes. Le Connétable D. Pedro: écrire en castillan... Et pourquoi pas? *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*. Lisboa-Paris, v. XLIV, p. 41-57, 2002.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. São Paulo: Ed. Hucitec, 1996.
- DABROWSKA, Elzbieta. Passeport pour l’au-delà. Essai sur la mentalité médiévale. *Le Moyen âge. Revue d’Histoire et de Philologie*. Bruxelles, n. 2, tomo CXI, 313-337, 2005.
- DEYERMOND, Alan. Bilingualism in the Cancioneros and its implications. In: *Poetry at court in Trastamaran Spain: from the Cancionero de Baena to the Cancionero general*. Temple, Arizona: Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1998, v. 181, p. 137-170.
- _____. Poesia de cancionero del siglo XV: poetas palacianos. In: _____. *Poesía de cancionero del siglo XV*. [Valência, ES]: 2007, p. 133-305.

DIAS, Aida Fernanda. *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende – A Temática*. Maia: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998. Volume V.

_____. *O Cancioneiro Geral e a prosa peninsular de Quatrocentos. Contatos e Sobrevivências*. Coimbra: Livraria Almedina, 1978.

DUBY, Georges. *As três ordens ou o imaginário do Feudalismo*. Lisboa: Estampa, 1994.

ECO, Umberto. A mensagem persuasiva. In: _____. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 72-82.

_____. Estruturas, estrutura e estruturalismo. In: _____. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 251-257.

_____. Retórica e ideologia. In: _____. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 83-94.

ERÍN GARCIA, Leticia. Acheamento ao fenómeno da tmesis na lírica medieval galego-portuguesa. In: *Estudos Linguísticos e Literários*, números 37-38, Salvador, Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia, janeiro de 2008-dezembro 2008.

FARAL, Edmond. La disposition.. In: _____. *Les arts poétiques du XII.e et du XIII.e Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*. 1. ed. Paris: Skalatine/Campion, 1982, P. 55-103, capítulos I, II, III,IV.

FERNANDES, Geraldo Augusto. A intertextualidade no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende: a *ajuda* e o poema *cum auctoritate*. 2006, Uberlândia (MG), *Anais*. Uberlândia: EDUFU, 2008. p. 680-688.

_____. A ludicidade na poesia visual, um passeio do olhar através dos tempos. 11º Congresso brasileiro de língua portuguesa – 2º Congresso internacional de Lusofonia do IP PUC-SP. 2006, São Paulo, *Anais*. São Paulo: APT Núcleo de Mídias Digitais, 2008.

_____. A poesia de Fernão da Silveira, no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende: mote para a convivência social. In: *Anais I Ciclo Internacional e V Ciclo de Estudos Antigos e Medievais*, 2005, Assis, SP: UNESP, 2005. [s.p.]. CD-ROM. Faculdade de Ciências e Letras, Núcleo de Estudos Antigos e Medievais do Departamento de História.

_____. Beijar, “rafiar”, “antrepernar”: sátira da homo/bissexualidade no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. *Cadernos do IL*. Porto Alegre, n. 32, p. 29-49, jun. 2006, impresso em set. 2007.

_____. Da necessidade – e do prazer – em se estudar o *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. *Alétheia: Revista de estudos sobre Antiguidade e Medievo*. Volume I, p. 48-60, jan./jul, 2010. Disponível em <www.revistaaletheia.com>

_____. De música e poesia no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. VI Encontro Internacional de Estudos Medievais. 2005, Londrina, *Anais*. Londrina: ABREM/UEL/UEM, 2007. p. 49-56.

_____. Fernão da Silveira e um mundo em desconcerto no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. In: *Agália. Publicação Internacional da Associação Galega da Língua*. Santiago de Compostela, no. 97/98, 1º Semestre, 2009, p. 33-43.

_____. Fernão da Silveira: paradigma da criação poética de vanguarda no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. In: *Anais V Encontro Internacional de Estudos Medievais*, 5, 2003, Salvador: Quarteto, 2005. p. 341-346.

_____. *Fernão da Silveira, poeta e coudel-mor: paradigma da inovação no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. 238p. Dissertação. (Literatura Portuguesa). 2006. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

_____. “*L’amour de la forme* no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende”. In: *Anais. VII Encontro Internacional de Estudos Medievais*. Fortaleza/Rio de Janeiro: UFC/ABREM, 2009, p. 319-325.

_____. No *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, a criatividade palaciana em Fernão da Silveira. *Revista Eletrônica Labirintos*, n. 3, 1º sem. 2008. Disponível em <http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/01_2008/01_2008.htm>.

FERNANDES, Manuel Correia. Aspectos da temática religiosa e moral no *Cancioneiro Geral*. In: *Sociedade, Cultura e Mentalidades na época do Cancioneiro Geral. Congresso Internacional Bartolomeu Dias e a sua época. Actas*. Vol. IV. Porto: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1989.

FIGUEIREDO, Fidelino de. *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. In: *História Literária de Portugal – Séculos XII-XX*. 3 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966, p. 102-108.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. Meu, teu, nosso. Reflexões sobre o conceito de cultura intermediária. In: *A Eva barbada: ensaio de mitologia medieval*. São Paulo: EDUSP, 1996. p. 31-44.

_____. Modelo e imagem: o pensamento analógico medieval. In: IV Encontro Internacional de Estudos Medievais. 2001, Belo Horizonte, *Anais*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003. p. 39-55.

FRANCO, Márcia Arruda. A viagem dos portugueses e a outra viagem de Sá de Miranda. In: CORRADIN, F. M. & JACOTO, L. *Literatura Portuguesa: ontem, hoje*. São Paulo: Paulistana, 2008. p. 161-170.

GOMES, João Carlos Teixeira. *Gregório de Matos, o boca de brasa*. Um estudo de plágio e criação intertextual. Petrópolis: Editora Vozes, 1985.

GOMES, Maria dos Prazeres. Trobar con gran sabor. *Revista de Letras*. São Paulo, v. 34, p. 215-227, 1994.

GRIFFIN, Dustin. The rhetoric of satire: inquiry and provocation. In: *Satire. A critical reintroduction*. [Kentucky]: The University Press of Kentucky, [s.d.], p. 35-70.

GUIMARÃES, Elisa. In: *Retóricas de ontem e de hoje*. Lineide do Lago Salvador (org.). 2. ed. São Paulo: Humanitas, 2001.

GUIRAUD, Pierre. Les structures étymologiques du “Trobar”. *Poétique*, Paris, n. 8, p. 417-426, 1971.

HANSEN, João Adolfo. Retórica da Agudeza. *Letras Clássicas*. São Paulo, n. 4, p. 317-342, 2000.

HATHERLY, Ana. *A experiência do prodígio*. Bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983. (Temas Portugueses).

HAUSER, Arnold. *Maneirismo: a crise da Renascença e o surgimento da Arte Moderna*. 2 ed. Trad. J. Guinsburg e M. França. São Paulo: Perspectiva, 1993. 464p.

HISTÓRIA da Vida Privada. DUBY, George e ARIÈS, Philippe (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1990. Volumes 1-5.

HUIZINGA, Johan. *O declínio da Idade Média*. Trad. Augusto Abelaira. [Lousã]: Ulisseia, [1985].

IRIARTE, Rita. A distinção entre Classicismo e Maneirismo segundo Ernst Robert Curtius e Gustav René Hocke. *Revista da Faculdade de Letras*, Lisboa, n. 6, p. 142-163, 1962.

JAKOBSON, Roman. O dominante. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da Literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, Volume I.

_____. Linguística e Poética. In: *Linguística e Comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1999.

_____. O que é poesia? [s.n.t.]

JAUSS, Hans Robert. Littérature médiévale et expérience esthétique. *Poétique*. Paris, n. 31, p. 322-336, set. 1977.

JOHNSTON, Mark D. Cultural studies on the Gaya Ciencia. In: *Poetry at court in Trastamaran Spain: from the Cancionero de Baena to the Cancionero general*. Temple, Arizona: Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1998, v. 181, p. 235-253.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. (Introdução à Ciência da Literatura). 6 ed. Revisão Paulo Quintela. Coimbra: Arménio Amado, Ed., 1976. Coleção Studium.

LAPA, M. Rodrigues. *Lições de Literatura Portuguesa: época medieval*. Coimbra: Coimbra Ed., 1952.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de Retórica literária*. Trad. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1966. 293p.

LÁZARO CARRETER, Fernando. *Estudios de la poética. (La obra en si)*. Madri: Taurus, 1979.

LE GENTIL, Pierre. *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen âge: les thèmes, les genres et les formes*. 2 vol. Rennes: Plihon, 1949-52.

LE GOFF, Jacques. *A civilização do ocidente medieval*. Lisboa: Ed. Estampa, 1983. Vol. I.

_____. O imaginário medieval. *Signum*. São Paulo, n. 10, p. 63-72, 2008.

_____. *A la recherche du Moyen Age*. Paris: Audibert, 2003.

LOPES, Cristina Macário. Literatura culta e literatura tradicional de transmissão oral: a bipartição da esfera literária. *Cadernos de Literatura*. Coimbra, n. 15, p. 43-55, 1983.

LOPES, Graça Videira. *A sátira nos Cancioneiros medievais galego-portugueses*. Lisboa: Estampa, 1994.

LÓPEZ GRIGERA, Luisa. La retórica griega post-aristotélica en el Siglo de Oro. In: _____. *La retórica en la España del Siglo de Oro. Teoría y práctica*. Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca, [s.d.]. p. 69-83.

LÓPEZ, Joseph Ghamine. A tenzón e o partimén: definición dos xéneros a partir das artes poéticas trobadorescas e dos propios textos. *Madrygal*. Revista de Estudos Gallegos. Madri, v. 5, p. 61-72, 2002.

MAGNAVACCA, Silvia. Escolasticismo y Humanismo: una confrontación ajena a la “Batalla de las artes”. In: DE BONI, Luiz Alberto. *A Ciência e a organização dos saberes na Idade Média*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000. p. 361-371.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. Da Retórica medieval. In: MASSINI-CAGLIARI, Gladis (Org.) et alii. *Série Estudos Medievais 1: Metodologias*. Disponível em <www.fclar.unesp.br/poslinpor/gtmedieval/interno.php?secao=publicacoes>. Acesso em 17 mar.2010.

_____. *Fernão Lopes e a retórica medieval*. Niterói: EdUFF, 2010. v. 1.

MALKIEL, María Rosa Lida de. *Estudios sobre la Literatura Española del siglo XV*. Madri: Ed. Jose Porrua Turanzas, 1977.

_____. *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*. México: Fondo de Cultura Económica, 1950.

MARTÍN FERNANDEZ, María Amor. Las “Coplas del menosprecio e contempto de las cosas fermosas del mundo” del Condestable don Pedro de Portugal. *Alfinge*. Córdoba, n. 5, p. 89-102, 1987-1988.

MARTINS, Mário. *O riso, o sorriso e a paródia na literatura portuguesa de Quatrocentos*. Lisboa. Instituto de Cultura Portuguesa, 1978, Biblioteca Breve, volume 15.

MAULPOIX, Jean-Michel. Exclamation et development. *Littérature*. Paris, n. 72, p. 55-61, dez. 1988.

MENDES, Margarida Vieira. A citação no primeiro Inferno de amores português: O cuidar e sospirar. *Românica*. Lisboa, n. 5, p. 119-128, 1996.

_____. *Cancioneiro Geral*. In: *História e Antologia da Literatura Portuguesa – século XVI*. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian, 1999, p. 11-13.

MIGUENS, Sofia. Metáfora. *Revista da Faculdade de Letras. Filosofia*. Porto, 2ª. Série, n. 19, p. 73-112, 2002.

MOISÉS, Massaud. Humanismo (1418-1527). In: *A Literatura Portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1981b, ...12-109...

_____. *Literatura: mundo e forma*. São Paulo: Cultrix, 1982.

MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros (Coord.). *A literatura doutrinária na Corte de Avis*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. A arte retórica e a ciência da paixão. In: DE BONI, Luiz Alberto. *A Ciência e a organização dos saberes na Idade Média*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000. p. 135-144.

_____. As fontes da lírica profana galego-portuguesa. In: MASSINI-CAGLIARI, Gladis (Org.) et alii. *Série Estudos Medievais 1: Metodologias*. Disponível em <www.fclar.unesp.br/poslinpor/gtmedieval/interno.php?secao=publicacoes>. Acesso em 24 mar.2010.

_____. As poéticas medievais têm uma face oculta? In: OLIVEIRA, Terezinha (org.). *Luzes sobre a Idade Média*. Maringá: Eduem, 2002. p. 151-164.

_____. Estudos interdisciplinares sobre o trovadorismo galaico-português. In: MASSINI-CAGLIARI, Gladis (Org.) et alii. *Série Estudos Medievais 1: Metodologias*. Disponível em:

<www.fclar.unesp.br/poslinpor/gtmedieval/interno.php?secao=publicacoes>. Acesso em 27 jan.2010.

_____. *Fremosos cantares. Antologia da lírica medieval galego-portuguesa*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

_____. Rastreado a seriedade do riso lírico. In: CORRADIN, F. M. & JACOTO, L. *Literatura Portuguesa: ontem, hoje*. São Paulo: Paulistana, 2008. p. 117-131.

MORÁN CABANAS, Maria Isabel. O deslouro das damas no *Cancioneiro Geral*. *Agália, Revista Internacional da Associação Galega da Língua*, n. 59, Santiago de Compostela. p.335-336, Outono de 1999.

_____. O *exemplum* na lírica amorosa medieval Galego-Portuguesa e do *Cancioneiro Geral*. In: *Retórica, Política e Ideología desde la Antigüedad hasta nuestros días. Retórica Clásica y Edad Média. (Actas del II Congreso Internacional)*. Salamanca, Logo, 1997, vol. I, p. 355-362.

_____. *Festa, teatralidade e escrita*. Esboços teatrais no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, 2003a.

_____. A História de Portugal revisitada por Rômulo de Carvalho / António Gideão: ilustrações sobre o quotidiano medieval para crianças e adultos. *Revista Eletrônica Labirintos*, n. 4, 2º sem. 2008. Disponível em:

<http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/02_2008/02_2008.htm> Acesso em 18 dez.2008.

_____. Humor e obscenidade na poesia cortesã do Portugal quatrocentista. Ed. Jorge Figueroa Dorrego et al. In: *Estúdios sobre humor literário*. Vigo: Universidade de Vigo, Servicio de Publicacións, 2001a. p.25-32.

_____. Mitificação de Macias o Namorado no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. In: *Mitos (Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica)*. Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1996, vol. III, p. 195-201.

_____. Sobre o debate entre *Cuidar e Sospirar* e a visualização poética do Deus de Amor. *Revista Camoniana*, 3ª série, vol. 13, Bauru, SP, p. 77-98, 2003b.

_____. *Traje, Gentileza e Poesia. Moda e Vestimenta no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. Lisboa: Ed. Estampa, 2001b. Coleção Leituras, 9.

- MORROS, Bienvenido. Concepto y simbolismo en la poesia del Cancionero General. *Revista de Literatura Medieval*, XII, Alcalá de Henares, p. 193-246, 2000.
- MUHANA, Adma Fadul. Causas da poesia na poética. *Phaos*. Campinas, n. 4, p. 97-109, 2004.
- MÜHLETHALER, Jean-Claude. Le dévoilement satirique. Texte et image dans *Le Roman de Fauvel. Poétique*, Paris, n. 146, p. 165-179, abr. 2006.
- OLIVEIRA MARQUES, Antônio Henrique de. As viagens quatrocentistas no seu quotidiano. *Signum*. São Paulo, n. 1, p. 123-144, 1999.
- OLIVEIRA MARQUES, A. H. de e DIAS, João José Alves. A população portuguesa nos séculos XV e XVI. *Biblos*. V. LXX, Coimbra, p. 171-196, 1994.
- OLIVER, Élide Valarini. Introdução. In: *Rabelais e Joice. Três Leituras Menipeias*. São Paulo: Ateliê, [s.d.], p. 19-28.
- OSÓRIO, Jorge A. Do Cancionero “ordenado e emendado” por Garcia de Resende. *Revista da Faculdade de Letras, Línguas e Literaturas*, Porto, Universidade do Porto, II série, v. XXII, p. 291-355, 2005.
- _____. Trovador e poeta do séc. XIII ao séc. XV. Algumas considerações. *Revista da Faculdade de Letras do Porto. Línguas e Literatura*. Porto, II série, v. X, p. 93-108, 1993.
- PADEN, William D. Principles of generic classification in the medieval european lyric: the case of galician-portuguese. *Speculum. A journal of medieval studies*, Cambridge, Massachusetts, v. 81, n. 1, p. 76-96, jan., 2006.
- PAIVA, Dulce de Faria. *História da Língua Portuguesa. II. Século XV e meados do século XVI*. São Paulo: Editora Ática, 1988.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. Coleção Logos.
- PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa. *Poetas do Cancionero Geral*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1942. (Coleção Clássicos Portugueses).
- PINEDA, Victoria. *La imitación como arte literario en el siglo XVI español*. Sevilla: [s.e.], 1994.
- QUINT, Anne-Marie. Comment écrire à ses amis. Théorie et pratique de l'épistolaire au Portugal (XVIe.-XVIIe. siècles). *Centre de Recherche sur les pays lusophones-CREPAL*. Paris, n. 11, p. 13-26, 2004.
- RAMALHO, Américo da Costa. D. Diogo de Sousa e o introdutor do Humanismo em Portugal. *Bracara Augusta*. Braga, v. XX, n. 43-44 (55-56), p. 6-23, jan./jun. 1966.
- REBELO, Luís de Sousa. Movimentos. Humanismo. In: _____. *A tradição clássica na Literatura Portuguesa*. [s. l.]: Livros Horizonte, [s.d.]. p. 69-97.
- REBOUL, Olivier. *Introdução à Retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- RECKERT, Stephen. *From the Resende songbook*. Londres: Queen Mary and Westfield College, 1998.

_____. Oásis num (quase) deserto: algumas poesias do *Cancioneiro Geral*. *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*. Homenagem a Maria de Lourdes Belchior, vol. XXXVII, Lisboa-Paris, Centro Cultural Calouste Gulbenkian, 1998.

RETÓRICAS de ontem e de hoje. Lineide do Lago Salvador (org.). 2. ed. São Paulo: Humanitas, 2001.

RIQUER, Martín de. *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Barcelona: Ed. Ariel, S. A., 2001, Tomos I, II e III. Colección Letras y Ideas.

ROCHA, André Crabbé. *Aspectos do Cancioneiro Geral*. Coimbra: Coimbra Ed., [s.d]. (Coleção Universitas).

_____. *Garcia de Resende e o Cancioneiro Geral*. 2 ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1987. Volume 31. (Biblioteca Breve).

RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio. Introdução. In: *Cancionero General*. Recopilado por Hernando del Castillo. Madri: Real Academia Española, 1958, p. 7-41.

RUGGIERI, Jole. *Il canzoniere di Resende*. Genève: Leo S. Olschki, S.A., 1931.

SAID ALI, M. *Versificação Portuguesa*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948.

SARAIVA, A. J. e LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 16. ed. Porto: Porto Editora, Lda., [s.d].

SARAIVA, Antonio J. O “conceito” segundo Baltasar Gracián e Matteo Peregrini ou duas concepções seiscentistas do discurso. In: _____. *O discurso engenhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 125-144.

_____. O discurso engenhoso no Sermão da Sexagésima. In: _____. *O discurso engenhoso*. São Paulo: Perspectiva, [s.d.]. p. 113-124.

_____. O pregador, Deus e seu povo na Bahia em 1640. Estudo do sermão “Pela vitória de nossas armas contra as dos holandeses”. In: _____. *O discurso engenhoso*. São Paulo: Perspectiva, [s.d.]. p. 91-111.

SARAVIA, Leonor Arias. El rol de la *metáfora* y la dimensión cognoscitiva. *Cuadernos de Sur. Letras*, Bahia Blanca, AR, n. 30, p. 97-112, 2000.

SÁ REGO, Enylton José de. *O calundu e a panaceia: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989. Coleção Imagens do Tempo.

SIMÕES, João Gaspar. Lirismo Medieval. In: *História da Poesia Portuguesa (Das origens aos nossos dias, acompanhada de uma antologia)*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1955. Volume I, p. 109-125.

SPINA, Segismundo. *História da Língua Portuguesa*. III. Segunda metade do século XVI e século XVII. São Paulo: Editora Ática, 1987.

_____. *Manual de versificação românica medieval*. Rio de Janeiro: Edições Gernasa, 1971. (Coleção Estudos Universitários, 3).

SPIVAK, Gayatri. Allégorie et histoire de la poésie. Hypothèse de travail. *Poétique*, Paris, n. 8, p. 427-441, 1971.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da Poética*. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

STRÔNGOLI, Maria Thereza de Q. G., *Metáfora: encruzilhada de signos e símbolos*. *Revista da Anpoll*. São Paulo, n. 12, p. 187-215, jan./jun. 2002.

TAVANI, Giuseppe. *Arte de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Lisboa: Edições Colibri, 1999.

_____. O cômico e o carnavalesco nas cantigas de escarnho e maldizer. *Boletim de Filologia*. Lisboa, v. 29, n. 1-4, p. 59-74, 1984.

_____. O texto medieval e as suas “misérias e desventuras”. In: III Encontro Internacional de Estudos Medievais. 1999, Rio de Janeiro, *Atas*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2001. p. 110-129.

_____. *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*. Roma: Edizioni dell’Ateneo, 1967.

TUCCI, Patrizio. Modes de la citation dans la poésie du XVe. siècle. Charles d’Orléans, Jean Regnier, François Villon. *Poétique*, Paris, n. 150, p. 199-215, abr. 2007.

VARGA, Aron Kibédi. La rhétorique et les arts. *Littérature*. Paris, n. 149, p. 73-82, mar. 2008.

VIEIRA, Yara Frateschi. *Poesia medieval*. São Paulo: Global, 1987.

VITZ, Evelyn Birge. La lecture érotique au Moyen Âge et la performance du roman. *Poétique*. Paris, n. 137, p. 35-51, fev. 2004.

ZUMTHOR, Paul. *Essai de poétique médiévale*. Paris: Seuil, 1972. (Collection Poétique).

_____. Le carrefour des rhétoriciens. Intertextualité et Rhétorique. *Poétique*, Paris, n. 27, p. 317-337, 1976.

_____. Y a-t-il une “littérature” médiévale?. *Poétique*, Paris, n. 66, p. 131-139, abr. 1986.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ABU SHURA, Edna Sala Ibrahim. A presença da cultura helênica no contexto ibérico medieval. In: VI Encontro Internacional de Estudos Medievais. 2003, Londrina, *Anais. Medievalismo: leituras contemporâneas*. Londrina: ABREM/UEL/UEM, 2007. p. 126-137, volume III.

AGNEW, Michael. The “Comedieta” of the *Sátira*: Dom Pedro de Portugal’s monkeys in the margins. *MLN*. Baltimore, v. 118, n. 2, p. 298-317, mar. 2003.

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ALMADA, Leonardo. A influência da ética aristotélica em Santo Agostinho. In: VI Semana de Estudos Medievais. 2005, Rio de Janeiro, *Atas*. Rio de Janeiro: Programa de Estudos Medievais/UFRJ, 2006. p. 70-78.

- ALVAR, Carlos. Lírica tradicional, y cantigas de escarnio gallego-portuguesas. In: V Encontro Internacional de Estudos Medievais. 2003, Salvador, BA. *Anais*. Salvador, BA: Quarteto, 2005, p. 12-19.
- ARTAZA, Elena. Introducción. Teoría. In: *El Ars narrandi en el siglo XVI español. Teoría y práctica*. Bilbao: Universidad de Deusto, 1989. p. 15-25.
- ASSIS, Ângelo A. Faria de. Palavra e intolerância: inquisição e leituras proibidas no mundo ibero-americano (séculos XVI-XVIII). 2006, Uberlândia (MG), *Anais*. Uberlândia: EDUFU, 2008. p. 190-198.
- BAQUERO MORENO, Humberto. La noblesse portugaise pendant le regne D'Alphonse V. *Arquivos do Centro Cultural Português*. Lisboa-Paris, v. XXVI, p. 399-411, 1989.
- BASCHET, Jérôme. *A civilização feudal*. Do ano mil à colonização da América. Trad. Marcelo Rede. Rio de Janeiro: Globo, 2006.
- BRAGA, Paulo Drumond. Estrangeiros em Portugal no reinado de D. João II. As cartas de Naturalização. In: III Encontro Internacional de Estudos Medievais. 1999, Rio de Janeiro, *Atas*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2001. p. 268-276.
- BRAGANÇA JÚNIOR, Álvaro Alfredo. A Idade Média nos provérbios rimados. In: III Encontro Internacional de Estudos Medievais. 1999, Rio de Janeiro, *Atas*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2001. p. 277-290.
- BRAIDA, Francesca. A escrita poética do sonho enquanto instrumento de transmissão do saber na Idade Média. *Signum*. São Paulo, n. 10, p. 15-34, 2008.
- BUESCU, Maria Leonor Carvalhão. *Literatura Portuguesa Medieval*. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.
- CALDERÓN, Manuel Calderón. Laudas, cantigas y contemplaciones portuguesas del siglo XV. In: IV Encontro Internacional de Estudos Medievais. 2001, Belo Horizonte, *Anais*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003. p. 208-214.
- CARVALHO, João Cerineu Leite de. As ordenações de D. Duarte e o perfil do estado português. In: VI Semana de Estudos Medievais. 2005, Rio de Janeiro, *Atas*. Rio de Janeiro: Programa de Estudos Medievais/UFRJ, 2006. p. 112-118.
- CASSIN, Barbara. A máscara e a efetividade, ou *Philosophia enim simulari potest, eloquentia non potest*. *Discurso*. *Revista do Departamento de Filosofia*. São Paulo, n. 21, 1993, p. 151-169.
- COSTA, Sônia Bastos Borba. A questão dos empréstimos linguísticos nas primeiras gramáticas do português. In: V Encontro Internacional de Estudos Medievais. 2003, Salvador, *Anais*. Salvador: Quarteto, 2005. p. 118-121.
- DOMINGUES, Thereza da C. A. Inês de Castro em Camões e Garcia de Resende. *Boletim Informativo*. São Paulo, 2ª. série, ano 7, n. 9, p. 3-11, jan./dez. 1981.
- DUBY, Georges. *A Idade Média*. História Artística da Europa. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002. Tomos I e II.
- ELIOT, T. S. What is a Classic? In: *On poetry and poets*. Londres/Boston: Faber and Faber, [s.d.], p. 53-71.

- FRAGA, Maria Tereza. *Humanismo e Experimentalismo na cultura do século XVI*. Coimbra: Almedina, 1976.
- FRANCO JÚNIOR, Hilário. O fogo de Prometeu e o escudo de Perseu. Reflexões sobre mentalidade e imaginário. *Signum*. São Paulo, n. 5, p. 73-116, 2003.
- GARCÍA BERRIO, Antonio. Tipología textual de los sonetos clásicos españoles sobre el “carpe diem”. *Dispositio (ESTUDIOS)*. Michigan, v. III, n. 9, p. 241-2289, outono, 1978.
- GERLI, E. Michael. Reading Cartagena: blindness, insight and modernity in a Cancionero poet. In: *Poetry at court in Trastamaran Spain: from the Cancionero de Baena to the Cancionero general*. Temple, Arizona: Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1998, v. 181, p. 171-183.
- HANSEN, João Adolfo. Apresentação dos epitáfios joco-sérios portugueses e castelhanos. *Signum*. São Paulo, n. 3, p. 75-99, 2001.
- HUCHET, Jean-Charles. Les femmes troubadours ou la voix critique. *Littérature*. Paris, n. 51, p. 59-90, out. 1983.
- HUTTON, Patrick H. The art of memory reconceived: from rhetoric to psychoanalysis. *Journal of the History of Ideas*. [Filadélfia], v. XLVIII, n. 3, p. 371-392, jul./set. 1987.
- KELLY, Douglas. Les inventions ovidiennes de Froissart: réflexions intertextuelles comme imaginations. *Littérature*. Paris, n. 41, p. 82-92, fev. 1981.
- KRISTELLER, Paul. Humanismo e Escolástica no Renascimento italiano. In: _____. *Tradição clássica e pensamento do Renascimento*. Lisboa: Ed. 70, [s.d.]. p. 95-128.
- LAUAND, Jean. *Rábano Mauro e o significado místico dos números*. Disponível em <www.hottopos.com/videtur23/jean.htm>. Acesso em: 16.4.08.
- LEJEUNE, Rita. La femme dans les littératures française et occitane du XI^e au XIII^e siècle. *Cahiers de civilisation médiévale*. Poitiers, ano XX, n. 2-3, p. 201-217, abr./set. 1977.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. *El libro y sus públicos*. (Ensayos sobre la teoría de la lectura coetânea). Madri: Ollero Ramos, 2007.
- MASSINI-CAGLIARI, Gladis. *Cancioneiros medievais galego-portugueses*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- MATTOSO, José. *Identificação de um país. Ensaio sobre as origens de Portugal, 1096-1325*. I – Oposição. 5.ed. Lisboa: ReferênciA/Estampa, 1995.
- _____. Pecados secretos. *Signum*. São Paulo, n. 2, p. 11-42, 2000.
- MEDEIROS, Itatismara V. O campo lexical da sexualidade dos religiosos nas cantigas de escárnio e maldizer galego-portuguesas. 2006, Uberlândia (MG), *Anais*. Uberlândia: EDUFU, 2008. p. 781-785.
- MELLO, Ieda Avênia de. Cerimônia da homenagem – poder e juramento na Dinastia de Avis (Portugal- 1438 a 1495). In: VI Semana de Estudos Medievais. 2005, Rio de Janeiro, *Atas*. Rio de Janeiro: Programa de Estudos Medievais/UFRJ, 2006. p. 213-219.

MUNIZ, Márcio R. Coelho. Encenação da *Arte de morrer* no teatro de Gil Vicente. In: XI Simpósio Nacional e I Simpósio Internacional de Letras e Linguística. 2006, Uberlândia (MG), *Anais*. Uberlândia: EDUFU, 2008. p. 1617-1623.

NASCIMENTO, Renata Cristina de S. Nobreza/poder concelhio: conflitos existentes no reinado de D. Afonso V (1449-1481). In: VI Encontro Internacional de Estudos Medievais. 2003, Londrina, *Anais. Medievalismo: leituras contemporâneas*. Londrina: ABREM/UEL/UEM, 2007. p. 533-537, volume III.

NAVARRETE, Ignácio. Sá de Miranda et Diogo Bernardes, imitateurs de Garcilaso. *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*. Lisboa-Paris, v. XLIV, p. 25-40, 2002.

OLIVEIRA, Célia Therezinha G. V. e CALLOU, Dinah M. I. Rítmica pura e métrica sintagmática. *Littera*. Rio de Janeiro, ano IV, n. 10, p. 102-106, jan./abr. 1974.

PEDROSA, Mário. Arte culta e arte popular. *Arte em Revista*. [São Paulo], ano 2, n. 3, p. 22-26, mar. 1980.

PEREIRA, Rita de Cássia Mendes. Representações da nobreza nas fontes históricas e literárias da Idade Média em Portugal. In: *Relações de poder, educação e cultura na Antiguidade e Idade Média. I CIEAM-VIII CEAM*. Santana de Parnaíba: Solis, 2005. p. 105-114.

PEREIRO, Carlos Paulo M. Em volta da retoricidade do trovadorismo profano galego-português: amor e/ou morte. In: VI Encontro Internacional de Estudos Medievais. 2003, Londrina, *Anais. Medievalismo: leituras contemporâneas*. Londrina: ABREM/UEL/UEM, 2007. p. 138-152, volume II.

QUILLEN, Carol E. A tradition invented: Petrarch, Augustine, and the language of Humanism. *Journal of the History of Ideas*. [Filadélfia], v. LIII, n. 2, p. 179-207, abr./jun. 1992.

QUINT, Anne-Marie. Les masques de la ville dans la littérature pastorale portugaise (XVI-XVII siècles). *Centre de Recherche sur les pays lusophones-CREPAL*. Paris, n. 4, p. 25-37, 1997.

REY-FLAUD, Henri. Le vilain ânier. *Littérature*. Paris, n. 59, p. 85-91, out. 1985.

RIBEIRO, Victor André. As heranças da Antiguidade no imaginário da nobreza medieval. In: VI Encontro Internacional de Estudos Medievais. 2003, Londrina, *Anais. Medievalismo: leituras contemporâneas*. Londrina: ABREM/UEL/UEM, 2007. p. 311-323, volume II.

RODRIGUES, Marina Machado. A recorrência da tradição medieval na poesia quinhentista. In: III Encontro Internacional de Estudos Medievais. 1999, Rio de Janeiro, *Atas*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2001. p. 539-546.

SANTOS, Aida. A égloga quinta de (ou sobre?) Bernardim Ribeiro. *Revista da Faculdade de Letras, Línguas e Literaturas*, Porto, Universidade do Porto, v. XIV, p. 289-315, 1997.

SCHUBACK, Marcia Sá Cavalcante. Sancta Sonantia. Notas sobre a relação entre som e sentido à luz da mística medieval. *Signum*. São Paulo, n. 10, p. 117-137, 2008.

SODRÉ, Paulo Roberto. Um rosto sem vez na fortuna crítica das cantigas de amigo. In: IV Semana de Estudos Medievais. 2001, Rio de Janeiro, *Atas*. Rio de Janeiro: Programa de Estudos Medievais, 2001. p. 310-317.

_____. Unos con otros contra natura, e coitũbre natural: sobre a sodomia na sátira galego-portuguesa. *Signum*. São Paulo, n. 9, p. 121-150, 2007.

SOUZA, Arivaldo S. Para uma construção do campo lexical da sodomia na poesia satírica galego-portuguesa. 2006, Uberlândia (MG), *Anais*. Uberlândia: EDUFU, 2008. p. 237-241.

SOUZA, Risonete B. de. Sortilégios, agouros e superstições na lírica profana galego-portuguesa. 2006, Uberlândia (MG), *Anais*. Uberlândia: EDUFU, 2008. p. 1447-1451.

STIERLE, Karlheinz. Three moments in the crisis of exemplarity: Boccaccio-Petrarch, Montaigne, and Cervantes. *Journal of the History of Ideas*. [Filadélfia], v. 59, n. 4, p. 581-595, out. 1998.

TEIXEIRA, Ivan. Literatura como imaginário: introdução ao conceito de poética cultural. *Revista Brasileira*, n. 37, fase VII, p. 42-67, ano IX, out./nov./dez., 2003.

TELLES, Célia Marques. Reflexões sobre a linguagem na Idade Média. In: VI Encontro Internacional de Estudos Medievais. 2003, Londrina, *Anais. Medievalismo: leituras contemporâneas*. Londrina: ABREM/UEL/UEM, 2007. p. 304-315, volume III.

TORRES, Thais Menezes. O amor cortês e a Igreja no Medievo. In: VI Semana de Estudos Medievais. 2005, Rio de Janeiro, *Atas*. Rio de Janeiro: Programa de Estudos Medievais/UFRJ, 2006. p. 431-438.

VAILLANT, Alain. Pour une poétique du vers syllabique. *Poétique*. Paris, n. 143, p. 259-281, set. 2005.

VANCE, Eugene. Désir, rhétorique et texte. Semences de différence: Brunet Latin chez Dante. *Poétique*. Paris, n. 42, p. 137-155, abr. 1980.

VERDELHO, Evelina. A mulher na historiografia portuguesa dos reinados de D. Afonso V e D. João II. Imagens e palavras. *Revista da Universidade de Aveiro. Letras*, Aveiro, n. 6-7-8, p. 201-219, 1989-1990-1991.

VIEIRA, Yara Frateschi. As glosas marginais e as origens da lírica galego-portuguesa. In: VI Encontro Internacional de Estudos Medievais. 2003, Londrina, *Anais. Medievalismo: leituras contemporâneas*. Londrina: ABREM/UEL/UEM, 2007. p. 180-187, volume III.

WEINBERG, Bernard. Castelvetro's theory of poetics. In: *Critics and criticism ancient and modern*. Ed. R. S. Crane. [Chicago]: The University of Chicago Press, [s.d.], p. 348-371.

_____. Robortello on the Poetics. In: *Critics and criticism ancient and modern*. Ed. R. S. Crane. [Chicago]: The University of Chicago Press, [s.d.], p. 319-348.

WINN, Colette H. La femme écrivain au XVIIe. siècle. Écriture et transgression. *Poétique*. Paris, n. 84, p. 435-451, nov. 1990.

ZALESKI, Carol G. St. Patrick's purgatory: pilgrimage motifs in a medieval otherworld vision. *Journal of the History of Ideas*. [Filadélfia], v. XLVI, n. 4, p. 467-485, out./dez. 1985.

OBRAS DE REFERÊNCIA

DIAS, Aida Fernanda. *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende* – Dicionário (Comum, Onomástico e Toponímico). Maia: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003. Volume VI.

DICCIONARIO de términos literarios. Demétrio Estébanez Calderón. Madri: Alianza Ed., 2006.

DICIONÁRIO de termos literários. Harry Shaw. Trad. Cardigos dos Reis. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982.

DICIONÁRIO de termos literários. Massaud Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004.

DICIONÁRIO Temático do Ocidente Medieval. (Org.) LE GOFF, Jacques & SCHMITT, Jean-Claude. Bauru/São Paulo: EDUSC, 2003, Volumes I-II.

E-DICIONÁRIO DE TERMOS LITERÁRIOS. Ed. e org. Carlos Ceia. Disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl>>

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FONTES Primárias da Idade Média. Séculos V-XV. Org. Lênia Márcia Mongelli. Coord. Paulo Roberto Sodré. Cotia, SP: 2005. Vol. 3.

LANCIANI, Giulia e TAVANI, Giuseppe. *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho S. A., 1993.



Regunta que fez Jorge da silueyra a Nuno pereira porq̃ hyu/
do ambos por huũ caminho Aynha Nuno pereira muyto cuy
doso: e Jorge da silueira do otra parte dando muytos sospiros
sendo ambos seruidores da senhora dona Xpauor da sylua.

Regunta Jorge da silueyra: e rreposta de Nuno pereira tudo neste rrifam.

Cos senhor Nuno pereyra
por quem his assy cuydando
por que vos hye sospirado
senhor Jorge da Sylueyra.

Jorge da sylueyra.

Cham que eu sospiro jmdo
por quem cuydaaos meda
e me vay assy ferymdo
que de todo destruyndo
me vay seu cuydado ja.
cuydar he causa primeira
mas despoys deu yr cuydado
meus sospiros vam dobrado
ta matara derradeyra.

Nuno pereyra

Cter poder de sospirar
a say he senhor cunhado
pera maye de labafar
mas eu nam tenho lugar
ca mo tolhe meu cuydado.
po que he de tal maneyra
que por quem eu assy amdo
de se daindar preguntando
mo rrecoia Nuno pereyra.

Jorge da sylueyra.

Cpoys vosso cuydar q̃res
efforçar e defender
e mostrar no que fazes
que moor pena recebes
que sospirar e gemer.

com se de seruyr jnteyra
a quem n̄ fere matando
vamos tristes de mamado
que julgar isto n̄ queyra.

Nuno pereyra.

Cendo sa merce comete
qua ouyrnos se em dyne
serey maye que rrecomente
que nosa que são plesade
e la veja e deter myne.
e tenhamos nos maneyra
dyrmos petyção foimando
de tal forma que lha daindo
e la por nos lho rrequeyra.

Cde Jorge da sylueyra e
de nuno pereyra abosjunta
mete em modo de peticam.

Cpoys q̃ senhora nascestes
por dar morte e nunca vida
poys q̃ ambos n̄ vengestes
co vosso m̄all que n̄ dehyes
de morte não conhecyda.
que no all n̄ delem pare
de todo vossa merce
sospirar cuydar de crare
quem senelas vyr ou ve
cuya morte maes se cre.

Cde fêbargo posto nas co
stas desta petyçã por mãda/
do da dyta senhora.

Cse este competidores
querem segayr este f̄yto
ordenem p̄ rrecuradores
e digam de seu deryto.

Cde nuno pereyra em que
toma sens rrecuradores pa
ajudar e sua temçã por parte
do cuydado segundo man/
dado da dyta senhora.

Cen paresta alrrecação
tomo por ajudadores
Joam gomes e dom Joam
qua judem mynha temçã o
como meus rrecuradores.
e façam ser esta cousa
n̄ amores conhecyda
que quem sospyra repoula
e tu cuydado bem poula
nom tem sospyros nem vida.

CJorge da sylueyra em q̃
satisfazendo ao delembar/
go toma se rrecuradores
por parte do sospirar.

Cem cousa de s̄y tam crara
escusado era debate
e eu logo ho escusara
sa senhora o julgara
que me mata que nos mate.
mas poys vos senhor metes
rremo da juda que vogue
vos jrmaõ aco: rermes
em tam la consultares
onde sangue senam rroque.

O Cuidar e sospirar, página inicial do processo jurídico-amoroso, edição *princeps* do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, 1516 (Fonte: <<http://purl.pt/12096>>)

*Pregunta Jorge da Silveira
e reposta de Nuno Pereira,
tudo neste rifam.*

- Vós senhor Nuno Pereira,
por quem is assi cuidando?
- Por quem vós is sospirando,
senhor Jorge da Silveira.

APÊNDICE

Para melhor entender a estrutura dos poemas do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, as formas estróficas foram classificadas em seis grupos, conforme demonstrado nas tabelas que seguem. Antecedendo cada Tabela, foram elencados alguns critérios, gerais e específicos. Os seis grupos são: baladas, vilancetes, esparsas, trovas, cantigas e poemas de formas mistas.

Abreviaturas das classificações dos poemas

ACR	<i>acróstico</i>	LOU	<i>lovor</i>
AJ	<i>ajuda(s)</i>	ME	<i>memento</i> ⁶⁷⁴
AM	arte maior (versos em)	MEEm	<i>memorial</i> ⁶⁷⁵
ANA	<i>anagrama</i>	MMd	<i>Menosprezo do mundo</i>
ARR	<i>arrenego</i> (subgênero)	MT	mote(s)
BL	balada(s)	OC	octossílabo(s)
BR	<i>breve</i> (gênero)	OR	<i>oração</i> (subgênero poético)
CA	castelhano	PA	palavra(s)
CO	<i>confissões</i>	PE	<i>pergunta(s)</i>
CS	<i>conselho(s)</i>	PL	polimétrico(s)
CTG	cantiga(s)	PMo	<i>palavras morais</i>
DC	decassílabo(s)	PO	português
DLO	<i>deslouvre</i>	PoC	polos consoantes
DI	dissílabo(s)	POe	<i>poema épico</i>
DIa	<i>diálogos</i>	PQ	pé(s) quebrado(s)
Did.	didascália(s)	PrQ	<i>porquê</i> (subgênero poético)
DV	<i>divisas</i> (gênero)	QA	quadra(s)
DO	dodecassílabo(s)	QI	quintilha(s)
EL	<i>elegia</i>	QD	quantidade (de estrofes ou versos)
EN	eneassílabo(s)	RE	<i>resposta(s)</i>
EPG	<i>epigrama</i>	RF	refrão(ões)
EP	<i>epístola</i>	RI	rima(s)
ES	estrofe(s)	RMa	redondilho maior
ESP	esparsa(s)	RMe	redondilho menor
FR	francês	RO	<i>romance</i> (gênero)
Gên.	gênero(s)	SX	sextilha
GL	glosa(s) (também gênero)	TE	tetrassílabo(s)
GR	grego	Trad.	tradução
HB	hebraico	TRI	trissílabo(s)
HE	hendecassílabo(s)	TRO	trova(s)
HP	heptassílabo(s)		
IT	italiano		
LA	latim		

⁶⁷⁴ "Lembra-te". (DIAS, *op.cit.*, 2003, p. 868).

⁶⁷⁵ "Escrito em que estão consignadas as lembranças de quem escreve" (*Ibidem*, p. 441).

v verso
vv versos

VS *visões* (gênero)
VLC vilancete(s)

CrITÉrios gerais para todas as tabelas que seguem

- a) Na primeira coluna de cada tabela, mostra-se, em números arábicos, o poema e, em números romanos, o volume em que se encontra cada poema;
- b) Nas tabelas, não há um levantamento de rimas e ritmos, porque isso foi efetuado no estudo do *corpus* selecionado;
- c) Garcia de Resende usou indistintamente *fim* ou *cabo* para designar as últimas estrofes ou poemas que encerravam a composição. Nas tabelas, foi usado apenas o termo *fim*;
- d) Os asteriscos (*) remetem a alguma observação feita em Comentários e referem-se a alguma peculiaridade própria daquele poema;
- e) Os números em ordinais 7^{as}, 8^{as}, 9^{as}, 10^{as} referem-se à estrofação: sétimas, oitavas, nonas e décimas;
- f) Quando a didascália contradiz a forma, segue uma observação em Comentários. Por exemplo, o poema é um vilancete, mas Garcia de Resende denomina-o “cantiga” na didascália;
- g) Nos Comentários, buscaram-se as observações mais pertinentes e de destaque de cada poema, sem se pretender exaurir o número de observações;
- h) Usou-se negrito para irregularidades aparentes;
- i) Considerou-se como gênero das “letras” e “cimeiras” o termo “divisa(s)”;
j) Quanto ao gênero, nos poemas em que é possível uma classificação – a maioria – optei por uma, duas ou três denominações; no entanto, prevalece uma só escolha para a maioria dos poemas. Observe-se, também, que a *epístola* apresenta uma certa dificuldade: muitos poemas assemelham-se a cartas de um poeta a outro, ou mesmo a outra pessoa ou a uma dama; porém, assemelham-se também a uma apelação, a uma apóstrofe, a um pedido. Considerei, então, “gênero epistolar” aqueles poemas em que tal definição seja clara pela didascália ou pelo modo de o poeta se referir a tal gênero em qualquer um dos versos da composição. Nas esparsas, vilancetes e cantigas, com algumas exceções, não fiz referência a gênero, pois parecem confundir forma e gênero. Quanto às cantigas e aos vilancetes, o gênero principal é sempre o de *glosas*, embora, em alguns poemas fosse possível definir um gênero concomitante, o que está expresso na coluna Comentários.

TABELA 1 – BALADAS

As 22 baladas (0,025% do total de 880 poemas do *Cancioneiro*) podem ser assim classificadas:

BALADAS										
No., Vol.	ESTROFES			MÉTRICA	GÊNERO	LÍNGUA	PÉS QUEBRADOS			COMENTÁRIOS
	QD.	VV	FIM				DI	TRI	TE	
33, I	10	8as	QA	RMa	EP	PO		X*	X*	*Nos 6ºs vv da GL e 2º do <i>fim</i>
35, I	10	8as	QI	RMa	EP	PO				
67, I	3	8as	QA	RMa		PO				
99, I	6	9as	QI	RMa		PO				
157, I	11	12vv	SX	RMa	EP	CA		X*	X*	*Nos 3ºs, 6ºs, 9ºs e 12ºs vv da GL e 3º e 6º do <i>fim</i>
159, I	8	10as	QI	RMa	EP	PO				
167, I	15	8as	QA	RMa	EL	PO				
169, I	13	8as	QA	RMa	CS	PO				
189, I	6	8as	QA	RMa		PO				
194, II	5	10as/7as*	QA	RMa		PO				*3 ES: 10ª.; 1 em 7ª.
195, II	6	8as	QA	RMa	GL	PO*				*VV alheios em LA
199, II	8	8as	QA	RMa		PO				
200, II	5	9as	QI	RMa	GL	PO/CA*				*Com vv alheios
217, II	4	10as	QI	RMa	PE/RE*	PO		X**		*Duas BL. **No último v do <i>fim</i>
368, II	8	8as	QI	RMa	OR	PO*				*Intercala LA
374, II	4	10as	QI	RMa	LOU*	PO				*Satírico(?)
458, II	42	10as*/9as**	QA	RMa	EP***	PO				*No <i>Argumento</i> . **NA EP. ***Trad. de carta Ovídio
460, II	60	10as	QI	RMa	EP*	PO				*Trad. de carta Ovídio. 2 ES: <i>Dedicatória</i> ; 2 ES: <i>Argumento</i> ; 56 ES: EP
602, III	4	8as/9as/10ª	QA	RMa	AJ	PO				
609, III	6	8ª/9as	QI	RMa	AJ	PO		X*	X*	*7ºs e 9ºs e 6ºs e 8ºs vv. 1 ES e <i>fim</i> sem PQ
615, III	33	QA	QI	RMa	PrQ	PO				
736, IV	7	12vv	SX	RMa		PO		X*	X*	*Nos 3ºs, 6ºs, 9ºs e 12ºs vv da GL e nos 3º e 6º do <i>fim</i>

TABELA 2 - VILANCETES

Encontram-se, no *Cancioneiro* de Resende, 76 poemas cuja forma é o vilancete (0,086%) e podem ser classificados de acordo com a tabela que se segue a “critérios específicos”.

Critérios específicos do grupo dos vilancetes

- a) Nos Comentários, a frase “Não repete mote” significa que palavras ou versos do mote não foram repetidos na glosa; contudo, o poeta desenvolve com outras palavras a ideia lançada no mote;
- b) Quando há repetição de apenas uma ou mais palavras ou mesmo de um ou mais versos do mote, a observação também vem em Comentários, significando palavras ou versos considerados “chave” no poema;
- c) Observe-se que eram glosados tanto motes quanto refrões, alheios ou não;
- d) Quando foi possível identificar os gêneros, eles estão na coluna Comentários.

VILANCETES											
No., Vol.	MOTES		ESTROFES		MÉTRICA	LÍNGUA	PÉS QUEBRADOS			COMENTÁRIOS	
		2vv	3vv	QD.			VV	DI	TRI		TE
15, I			X	1	7ª	RMa	CA				Did.: CTG. Repete 1v do MT com alteração
20, I			X	5	7ª	RMa	PO				Did.: CTG. Repete PAs do MT. Com <i>fim</i>
21, I			X	3	7ª	RMa	PO				Repete PAs do MT
22, I			X	6	7ª	RMa	PO				Não repete MT. GÊN.: RE. Com <i>fim</i>
23, I			X	3	7ª	RMa	PO		X*	X*	*Nos 6ºs vv. Não repete MT.
26, I			X	1	8ª	RMa	CA				Repete PA do MT
27, I			X	1	7ª	RMa	PO				Repete 1v do MT
146, I			X	2	7ª	RMa	PO				Não repete MT
147, I			X	1	7ª	RMa	PO				Repete 1v do MT. GÊN.: LOU
207, II			X	6	7ª/8ª	RMa	PO				Repete 1v do MT. GÊN.: CS. Com <i>cabó</i>
219, II			X	1	9ª	RMa	PO		X*		*Na GL. Não repete MT. Did.: CTG
242, II			X	1	7ª	RMa	PO				Repete PA do MT. GÊN.: CS
259, II			X	1	7ª	RMa	PO				Repete PA do MT
261, II			X	3	7ª	RMa	PO			X*	*No MT e na GL. Não repete MT nas últimas ES. Did.: CTG. GÊN.: CS
262, II		X		1	10ª	RMa	PO				MT: vv alheios repetidos na GL
297, II			X	1	7ª	RMe	PO				Repete 1v do MT
347, II			X	1	7ª	RMa	PO				Repete 2vv do MT com alteração
352, II			X	6	7ª	RMa	PO				Repete PAs do MT. GÊN.: OR. Com <i>fim</i>
375, II			X	1	7ª	RMa	PO				Não repete MT. Did.: CTG. GÊN.: RE
400, II			X	1	7ª	RMa	PO				Repete último v do MT

VILANCETES											
No., Vol.	MOTES		ESTROFES		MÉTRICA	LÍNGUA	PÉS QUEBRADOS			COMENTÁRIOS	
		2vv	3vv	QD.			VV	DI	TRI		TE
411, II			X	1	7ª	RMa	PO				Repete 1v do MT
433, II			X	1	8ª	RMa	PO				Repete PA do MT
451, II			X	1	7ª	RMa	CA				Repete PAs do MT
498, III			X	1	7ª	RMa	PO				Did.: CTG. Repete PAs do MT
500, III			X	1	8ª	RMa	PO		X		Repete PA do MT. Did.: CTG
503, III			X	1	7ª	RMa	PO				Repete último v do MT. Did.: CTG
506, III			X	1	7ª	RMa	PO				Did.: CTG. Repete PA do MT
507, III			X	1	7ª	RMa	PO				Repete PAs do MT. Did.: CTG
515, III			X	1	8ª	RMa	PO		X*		*No 5º v. Repete PAs do MT
552, III			X	1	7ª	RMa	PO				Repete PAs do MT. GÊN.: CS
560, III			X	2	8ª	RMa	PO				Repete MT. GÊN.: CS
632, IV			X	1	7ª	RMa	PO				Repete 1v do MT. GÊN.: CS
639, IV			X	2	7ª	RMa	PO				Repete PAs do MT
640, IV			X	1	7ª	RMa	PO				Não repete MT. GÊN.: LOU
643, IV			X	1	7ª	RMa	PO				Repete 1v do MT com alteração
644, IV			X	1	7ª	RMa	PO				Repete PA do MT. GÊN.: PE
650, IV			X	3	7ª	RMa	PO				Repete PAs do MT. Com <i>fim</i>
658, IV			X	3	7ª	RMa	PO		X*		*No MT: 2º v; na GL: 6º v. Repete PA do MT. GÊN.: PE/CS. Com <i>fim</i>
676, IV			X	3	7ª	RMa	PO				Não repete MT. Com <i>cabo</i>
682, IV			X	1	7ª	RMa	PO				Repete PA do MT
683, IV			X	1	7ª	RMa	PO				Repete 1v do MT. GÊN.: CS
684, IV			X	1	7ª	RMa	PO				Repete PA do MT
685, IV			X	1	7ª	RMa	PO				Repete PA do MT
687, IV			X	1	7ª	RMa	PO				Não repete MT
688, IV			X	1	7ª	RMa	PO				Repete 1v do MT
698, IV			X	2	7ª	RMa	PO			X*	*No MT: 2º v; nas GL: 6º v. Repete 1PQ do MT na 2ª ES
709, IV		X		6	QA*	RMa	CA				*Defeito? Inovação? Não repete MT. GÊN.: DIa. Com <i>cabo</i>
734, IV		X		4	QA*	RMa	PO				*Defeito? Inovação? Não repete MT. GÊN.: OR
738, IV			X	1	7ª	RMa	PO				Repete PAs do MT

VILANCETES											
No., Vol.	MOTES			ESTROFES		MÉTRICA	LÍNGUA	PÉS QUEBRADOS			COMENTÁRIOS
		2vv	3vv	QD.	VV			DI	TRI	TE	
742*, IV			X	9/1*	7ª	RMa	PO			X**	*Dois VLC, 9 ES no 1º; 1, no 2º. **No 1º VLC, 6ºs vv. Não repete MT. GÊN.: LOU
743, IV			X	3	7ª	RMa	PO				Repete PA do MT
744, IV			X	1	7ª	RMa	PO				Did.: CTG. Não repete MT
745, IV			X	2	7ª	RMa	CA				Repete vv do MT. MT alheio. GÊN.: LOU
750, IV			X	2	7ª	RMa	PO				Repete PAs do MT
751, IV			X	1	7ª	RMa	PO				Não repete MT
752, IV			X	1	7ª	RMa	PO				Não repete MT
758, IV			X	2	7ª	RMa	PO				Repete PAs do MT
761, IV			X	1	7ª	RMa	PO				Repete PAs do MT
781, IV			X	1	7ª	RMa	PO				Repete PA do MT
786, IV			X	2	7ª	RMa	PO				Repete PAs do MT
792, IV		X		42*	QA	RMa	PO				*Inovação? Repete PA do MT. GÊN.: Poe. Com <i>fim</i>
794, IV			X	2	7ª	RMa	PO				RF: v alheio repetido nos últimos vv do MT e da GL. GÊN.: ANA
810, IV			X	2	7ª	RMa	PO				Não repete MT
811, IV			X	3	7ª/6v*	RMa	PO				*2ª ES: SX. Não repete MT
812, IV			X	2	7ª	RMa	PO				Repete PAs do MT. GÊN.: CS
813, IV			X	3	7ª	RMa	PO				Repete PAs do MT
819, IV			X	1	7ª	RMa	PO				Repete PA do MT
822, IV			X	1	7ª	RMa	PO				Did.: CTG. Não repete MT. GÊN.: CS
825, IV		X		3	7ª	RMe	PO				Repete PA do MT. GÊN.: LOU. Com <i>cabo</i> .
835, IV			X	1	7ª	RMa	PO				Não repete MT
839, IV			X	4	9ª	RMa	PO			X*	*Nos 1ºs do MT e GL; mais um nos 4ºs e 7ºs vv das GL. Repete PA do MT. GÊN.: CS. Com <i>cabo</i>
844, IV			X	4	8ª	RMa	PO				Repete PAs do MT. GÊN.: EP. Com <i>cabo</i>
846, IV			X	2	7ª	RMa	CA			X*	*No 2º v do MT e 6º das GL. Repete PA do MT
862, IV			X	4	7ª	RMa	CA				Repete PA do MT. GÊN.: EP. Com <i>cabo</i>

VILANCETES											
No., Vol.	MOTES		ESTROFES		MÉTRICA	LÍNGUA	PÉS QUEBRADOS			COMENTÁRIOS	
		2vv	3vv	QD.			VV	DI	TRI		TE
876, IV			X	1	7ª	RMa	PO				Não repete MT
877, IV			X	2	7ª	RMa	PO/CA				Repete último v do MT nas GL. MT alheio.

TABELA 3 – ESPARSAS

Registram-se 81 poemas em forma de esparsas (0,092%), identificadas após os critérios específicos.

Critério específico do grupo das esparsas

a) Quando foi possível identificar os gêneros, estes estão na coluna Comentários.

ESPARSAS							
No., Vol.	ESTROFES	MÉTRICA	LÍNGUA	PÉS QUEBRADOS			COMENTÁRIOS
	No. de VV			DI	TRI	TE	
6, I	10	RMa	PO				GÊN.: EP. Did.: TRO
18, I	10	RMa	PO				
39, I	9	RMa	PO				
41, I	8	RMa	PO				GÊN.: EP
52, I	10	RMa	PO				
55, I	10	RMa	PO		X*		*No último v. GÊN.: MEM
64, I	8	RMa	PO		X*	X*	*Nos vv pares. Did.: TRO
65, I	8	RMa	PO		X*		*Nos 2º e 6º vv
69, I	8	RMa	PO				
70, I	12	RMa	PO			X*	*Nos 2º, 5º, 9º e 11º vv
71, I	10	RMa	PO		X*		*Nos 2º e 8º vv
144, I	8	RMa	PO				
174, I	9	RMa	PO				GÊN.: BR
263, II	9	RMa	PO				GÊN.: GL. Did.: TRO
264, II	10	RMa	PO			X*	*No 2º v
296, II	10	RMa	CA				
319, II	10	RMa	PO				Did.: TRO. GÊN.: EP
320, II	9	RMa	PO		X*		*Nos 7º e 9º vv. GÊN.: EP
322, II	8	RMa	PO				
323, II	9	RMa	PO		X*		*No 7º v
328, II	9	RMa	PO				
330, II	8	RMa	PO			X*	*No 6º v
331, II	5	RMa	PO				O poema é um recado ao destinatário da esparsa
332, II	8	RMa	PO				Did.: TRO. GÊN.: CS
344, II	6	RMa	PO				
353, II	9	RMa	PO				GÊN.: CS
360, II	11	RMa	PO				Abaixo da did., cita-se a destinatária
377, II	10	RMa	CA				
418, II	8	RMa	PO				
422, II	9	RMa	PO				

ESPARSAS							
No., Vol.	ESTROFES No. de VV	MÉTRICA	LÍNGUA	PÉS QUEDRADOS			COMENTÁRIOS
				DI	TRI	TE	
425, II	11	RMa	PO				
426, II	8	RMa	PO				GÊN.: EP
430, II	12	RMa	PO				GÊN.: OR
434, II	10	RMa	PO		X*		*No 7º v
443, II	11	RMa	PO		X*		*No 6º v. Did.: copra. GÊN.: RE
444, II	10	RMa	PO		X*		*Nos 7º e 10º vv. GÊN.: LOU
449, II	11	RMa	PO		X*		*No 10º v
455, II	10	RMa	PO				
463, II	12	RMa	PO				Did.: TRO. GÊN.: EP
470, II	10	RMa	PO				Did.: TRO. GÊN.: CS
476, II	9	RMa	PO				Did.: TRO
488, II	10	RMa	PO				Trad. do epitáfio de Tíbulo. GÊN.: EPG
491, II	9	RMa	PO				GÊN.: RE
509, III	11	RMa	PO		X*		*No 3º v. GÊN.: EP. Did. TRO
510, III	8	RMa	PO				
525, III	9	RMa	PO				GÊN.: RE
526, III	11	RMa	PO	X*		X*	*Nos 4º e 8º vv. GÊN.: DLO
529, III	10	RMa	PO				
534, III	8	RMa	PO				
539, III	10	RMa	CA				Com RF alheio. GÊN.: GL
543, III	11	RMa	PO		X*		*Nos 3º e 6º vv. GÊN.: LOU
544, III	10	RMa	PO				Did.: TRO. GÊN.: RE
605, III	10	RMa	PO		X*	X*	*Nos 4º e 8º vv. GÊN.: EP
645, IV	9	RMa	PO				
670, IV	11	RMa	PO				
671, IV	12	RMa	PO		X*		*Nos 9º e 12º vv. GÊN.: PE
672, IV	10	RMa	PO				GÊN.: ACR
673, IV	9	RMa	PO				
674, IV	11	RMa	PO				
675, IV	10	RMa	CA				
680, IV	9	RMa	PO				
681, IV	10	RMa	PO				
702, IV	8	RMa	PO				
715, IV	10	RMa	PO				
717, IV	11	RMa	PO			X*	*No 10º v
727, IV	10	RMa	PO				
741, IV	8	RMa	PO		X*	X*	*Nos 3º e 8º vv
746, IV	8	RMa	PO				
759, IV	9	RMa	PO				Did.: TRO
777, IV	13	RMa	CA		X*	X*	*Nos 2º, 4º, 7º, 9º, 11º e 12º vv (somados estes dois: RMa)
790, IV	10	RMa	PO				
807, IV	8	RMa	PO				
808, IV	8	RMa	PO				GÊN.: PE
809, IV	9	RMa	PO				
820, IV	9	RMa	PO				Did.: TRO. GÊN.: AJ
826, IV	10	RMa	PO				Did.: TRO. GÊN.: EP
827, IV	8	RMa	PO				GÊN.: EP/RE
829, IV	10	RMa	PO				
842, IV	10	RMa	PO				

ESPARSAS								
No., Vol.	ESTROFES		MÉTRICA	LÍNGUA	PÉS QUEBRADOS			COMENTÁRIOS
	No. de VV				DI	TRI	TE	
868, IV	12		RMa	PO		X*	X*	*Nos 3º e 6º vv. GÊN.: EP
871, IV	10		RMa	PO		X*		*No 7º v. GÊN.: EP. Did.: TRO. V alheio no último v.

TABELA 4 - TROVAS

Garcia de Resende selecionou 262 trovas (0,298%), com características assim resumidas:

TROVAS										
No., Vol.	ESTROFES			MÉTRICA	GÊNERO	LÍNGUA	PÉS QUEBRADOS			COMENTÁRIOS
	QD	No. de VV/ES	Fim				DI	TRI	TE	
2, I	5	10	X*	RMa	RE	CA				*Fim e comparacion
4, I	8	10		RMa	GL	CA/PO				Cada ES: um MT alheio glosado para cada senhora
5, I	4	10	X	RMa		PO				
7, I	10	10	X	RMa	GL	CA				Com vv alheios
13, I	15	10	X	RMa		PO				
19, I	3	7	X	RMa	GL	PO/LA				Com MT alheios em LA
28, I	19	8	X	RMe	EP	PO				
29, I	3	8		RMa		PO				
30, I	8	8	X	RMa	DLO	PO				
31, I	28	8	X*	RMa	EP	PO				*Uma TRO, fim. Última ES: sobrescrito
32, I	23	8	X	RMa	EP	PO				
34, I	9	8	X	RMa	EP	PO				
36, I	6	9	X	RMa	GL	CA				Com vv alheios
37, I	4	8		RMa	PE/RE	PO				
38, I	2	9		RMa	PE/RE	PO				
43, I	6	10	X	AM*	VS	PO				*DC/HE
44, I	2	8		AM*		PO**				*DC/HE. **Com fala de negro
57, I	60	12	X	RMa	EP	PO	X*	X*	X*	*nos vv 3, 6, 9,12
63, I	10	10	X	RMa	GL	PO				Com vv alheios
73, I	8	8	X	RMa	LOU	PO				VV pantogramáticos
74, I	8	8	X	RMa	LOU	PO/CA				VV pantogramáticos
75, I	21	10		RMa	LOU	PO				
77, I	13	10	X	RMa	LOU	PO				
78, I	10	9	X	RMa		PO	X*	X*		*Nos 6ºs e 9ºs vv. Na 7ª ES, um RMe, 9º v. VV alheios na 4ª ES
79, I	16	8	X	RMa	OR	PO	X*	X*		*Nos 3ºs e 7ºs vv. Did.: Copras

TROVAS										
No., Vol.	ESTROFES			MÉTRICA	GÊNERO	LÍNGUA	PÉS QUEBRADOS			COMENTÁRIOS
	QD	No. de VV/ES	Fim				DI	TRI	TE	
81, I	5	9	X	RMa	LOU	PO				Enumera louvor da dama em cada ES
82, I	10	10	X	RMa	GL	PO/CA				Com MT alheios
83, I	2	8/9		RMa	PE/RE	PO		X*		*Dois, na PE. Com 2vv alheios na RE
85, I	10	9	X	RMa		PO				
86, I	16	9	X	RMa	GL	PO/CA				Com vv alheios
87, I	23	10	X	RMa	AJ	PO		X*	X*	*Em vv variados nas AJ. Um <i>cabo</i> em cada AJ
88, I	9	10	X	RMa	PE	PO			X*	*Em vv variados. RMe nas 5ª e 8ª ES
89, I	4	8	X	RMa		PO				
90, I	12	8/9*	X	RMa		PO		X**	X**	*No cabo. **Nos 4ºs e 8ºs vv. <i>Idem</i> no 4º v do <i>cabo</i>
91, I	6	10	X	RMa		PO		X*	X*	*Nos 2ºs, 4ºs, 7ºs e 9ºs vv. Todas as RI em –dos
93, I	12	8	X	RMa		PO				
96, I	12	9/8*	X	RMa	EP/PE/RE	PO				*Na 4ª, 8ª ES e no <i>cabo</i>
97, I	14	9/8*	X	RMa	EP/AJ	PO				*3ª e 11ª ES
102, I	80	11	X	RMa	VS	PO		X*	X*	*Dois em cada ES: 8ºs e 11ºs vv. Com vv alheios
103, I	6	9		RMa		PO		X*	X*	*Nos 5ºs vv
104, I	5	10	X	RMa		PO		X*	X*	*Dois em cada ES: 5ºs e 10ºs vv
105, I	10	10	X	RMa	EP	PO				Com vv alheios
106, I	15	8	X	RMa	VS	PO				Com vv alheios
107, I	8	10	X	RMa		CA				
108, I	4	12	X	RMa		PO		X*	X*	*Nos 3ºs, 6ºs, 9ºs e 12ºs vv
109, I	6	9	X	RMa		PO				Com v alheio
110, I	7	8	X	RMa	RE	CA		X*	X*	*Dois em cada ES: 6ºs e 8ºs vv. Com vv alheios
111, I	12	9*/10		RMa	GL	CA				*1ª ES. VV alheios nos últimos vv de cada ES
112, I	6	10	X	RMa		PO		X*	X*	*Nos 4ºs vv. Com 1v alheio na 5ª ES
113, I	9	10	X	RMa		PO		X*	X*	*Nos 5ºs e 10ºs vv
114, I	2	9		RMa	PE/RE	PO				RI: PoC
115, I	7	10	X	RMa		CA				Com vv alheios na 6ª ES
116, I	6	8	X	RMa		PO				
117, I	7	8*/10	X	RMa		CA		X**	X**	*Na 1ª ES. **Nos 4ºs e 9ºs vv
119, I	10	8	X	RMa		PO				

TROVAS										
No., Vol.	ESTROFES			MÉTRICA	GÊNERO	LÍNGUA	PÉS QUEBRADOS			COMENTÁRIOS
	QD	No. de VV/ES	Fim				DI	TRI	TE	
121, I	6	11	X	RMa		CA		X*	X*	*Nos 8ºs e 11ºs vv
122, I	5	10	X	RMa	RE	CA		X*	X*	*Nos 7ºs vv. OC no 1º v da 1ª ES
123, I	6	10	X	RMa		PO				Com vv alheios
124, I	9	11/10*	X	RMa	EP	PO		X**	X**	*Na 3ª ES. **Nos 6ºs e 10ºs vv. 3ª ES: um PQ: 6º v
125, I	5	10	X	RMa	EP	PO				Na 4ª ES, repete v tirado do poema 124
126, I	6	10	X	RMa	RE	PO				
127, I	5	10	X	RMa		CA				Com vv alheios
128, I	6	8	X	RMa		PO				Com vv alheios
129, I	8	9/12*		RMa	AJ/PE/RE	PO				*Nas duas últimas ES. V alheio na 1ª ES. RI: PoC.
130, I	6	8	X	RMa		PO				
131, I	6	12	X	RMa		PO		X*	X*	*Nos 3ºs, 6ºs, 9ºs e 12ºs vv. Um v em RMe na 1ª e 2ª ES
132, I	12	8	X	AM*	EL	CA				*HE/DC/DO
133, I	5	8	X	RMa		PO				Com v alheio na 4ª ES
134, I	6	8	X	RMa		PO		X*	X*	*Em vv variados
136, I	8	8		RMa	AJ/PE/RE	PO				RI: PoC
137, I	2	8		RMa	OR	PO				
138, I	8	10/9/8*	X	RMa	OR	PO				*Uma oitava, duas nonas, restantes décimas
142, I	1	162		RMa	PMo	PO				“Fala ou palavras morais”
143, I	1	25		RMa	PMo	PO				1º e 2º vv com métrica diferente
148, I	8	8	X	RMa		PO				Com v alheio na 1ª ES
149, I	8	8/10*	X	RMa		PO		X**	X**	*No fim. **Em vv variados: no 8º v da 1ª ES, no 7º v, da 2ª ES, no 6º v da 3ª ES e assim por diante. Dois PQ no <i>fin</i>
150, I	11	8/9*	X	RMa	GL/VS	PO/CA/FR/ IT				*Duas em 9ªs. Com vv alheios
151, I	2	9		RMa	PE/RE	PO				
154, I	9	8	X	RMa		PO/CA		X*	X*	*Nos últimos vv
155, I	12	8	X	RMa	EP	PO				Com vv alheios na 2ª ES
156, I	16	9	X	RMa	EP	CA				Com 1v alheio na 10ª ES
158, I	56	9		RMa	VS	CA				
163, I	2	10		RMa		CA				

TROVAS										
No., Vol.	ESTROFES			MÉTRICA	GÊNERO	LÍNGUA	PÉS QUEBRADOS			COMENTÁRIOS
	QD	No. de VV/ES	Fim				DI	TRI	TE	
166, I	6	8		RMa	PE/RE	PO				RI: PoC
170, I	7	8	X	RMa		PO				Com 1v alheio na 2ª ES
172, I	15	8/9	X*	RMa	PE/RE	PO		X**	X**	*Dois fins. **Nas oitavas: 6ºs e 8ºs vv; nas nonas: 7ºs e 9ºs vv
182, I	8	12	X	RMa	CS	PO		X*	X*	*Dois em cada v: 3ºs, 6ºs, 9ºs e 12ºs
183, I	11	10	X	RMa		PO				
190, II	6	12	X	RMa		PO		X*	X*	*Nos 3ºs, 6ºs, 9ºs e 12ºs vv
193, II	4	8		RMa	AJ	CA				RI: PoC
202, II	3	11/10	X	RMa		PO		X*	X*	*Na 1ª ES: 4º, 8º e 11 vv. No <i>cabo</i> : último v
208, II	10	10/9/8	X	RMa	CS/RE	PO				
213, II	4	10		RMa	PE/RE	PO				
222, II	14	14/13/12/11*	X	RMa	GL	PO/CA		X**	X**	*Distribuição irregular. **Nos 3ºs e 6ºs vv. Da 2ª a 13ª ES, últimos vv de CTG alheia em CA
225, II	15	8	X	RMe	PE	PO				
228, II	9	10/9*	X	RMa	CO	PO				*Na 1ª ES
229, II	16	9		RMa	PE/RE	PO/FR*		X**	X**	*Em 2vv. **Nos 6ºs vv. RI: PoC
243, II	2	8		RMa		PO				
251, II	4	10/8/9*		RMa	PE/RE	PO		X*	X*	*Nos 2ºs vv das 1ª e 3ª ES. RI: PoC
257, II	125	8	X	AM*	MMd	CA				*HE imperfeitos(?). Na 43ª ES, há 1PQ (parece defeito)
268, II	2	8		RMa		PO				
279, II	5	10	X	RMa	EP*	PO/CA**				*Conforme Did. **V alheio em CA
280, II	7	10	X	RMa	EP*	PO				*Conforme Did.
281, II	9	10	X	RMa		PO				
284, II	9	8	X	RMa		PO		X*	X*	*Nos 6ºs e 8ºs vv
285, II	5	10	X	RMa		PO				
290, II	12	8	X	RMa		CA		X*	X*	*Nos 6ºs vv. Com vv alheios na 2ª ES
295, II	8	10		RMa	RE	PO				Com v alheio na 3ª ES. RI: PoC
298, II	4	7		RMe	AJ	PO				Com v alheio na AJ
299, II	5	8		AM*	PE/RE	PO				*HE. RI: PoC
301, II	7	8	X	RMa		PO				Com vv alheios na 1ª ES
304, II	7	8	X	RMa		PO				

TROVAS										
No., Vol.	ESTROFES			MÉTRICA	GÊNERO	LÍNGUA	PÉS QUEBRADOS			COMENTÁRIOS
	QD	No. de VV/ES	Fim				DI	TRI	TE	
308, II	25	10	X	RMa		PO				
310, II	4	9		RMa	GL	PO/CA*				*VV alheios em CA: 1ºs e 9ºs vv
317, II	4	8		RMa	RE	PO			X*	*Na 1ª e 3ª ES
321, II	2	9/8	X	RMa				X*	X*	*Um em cada ES
326, II	2	8/9		RMa	RE	PO		X*	X*	*Nos 8ºs vv
329, II	5	12/10/9*		RMa	AJ/RE	PO	X**	X**	X**	*Distribuição irregular. **Em vv variados (RMe na 1ª ES, 9º v)
333, II	42	8	X	AM*	EL	PO				*HE imperfeitos(?)
334, II	22	8	X	RMa	EP*	PO		X**	X**	*Conforme Did. **Nos 4ºs, 6ºs e 8ºs vv
340, II	6	10		RMa	GL	CA				Nos 5ºs e 10ºs de cada ES: vv alheios
345, II	9	10	X	RMa		PO		X*		*Dois nos 5ºs e 10ºs vv
348, II	2	9		RMa	PE/RE	PO				
349, II	4	8		RMa	PE/RE	PO				
358, II	2	9/10		RMa	PE/RE	PO				RI: PoC, na RE (com defeito)
359, II	13	8	X	AM*		PO				*HE/DC
361, II	27	8	X	RMa	VS	PO				
362, II	2	8		RMa	PE/RE	PO				
365, II	24	12/8*	X**	RMa	EL	CA		X***	X***	*Oitava no fim. ** Dois fins. ***Nos 3ºs, 6ºs, 9ºs e 12ºs vv. Did. internas: CA e LA
366, II	10	8	X	AM*	EL	PO				*HE imperfeitos(?)
367, II	12	8	X	AM*	EL	PO/LA				* HE imperfeitos? 3ª ES: partes de OR em LA
369, II	22	8/9*		RMa	OR	CA				*Distribuição irregular
370, II	7	8/9*		RMa**	OR/GL	PO/LA/GR				*Nona: última ES. **Irregular: nos 1ºs e 8ºs vv
371, II	2	10		RMa		PO				
383, II	6	8	X	AM*		CA				*DC/HE imperfeitos? Poema metalinguístico
386, II	5	9	X	RMa	LOU	CA				Com v alheio na 4ª ES
387, II	4	10	X	RMa		CA				
390, II	35	8	X	AM*	POe	CA				*DC/HE imperfeitos?
391, II	6	11	X	RMa	EP	PO		X*	X*	*No 2º v de cada ES
392, II	17	9/10/8*		RMa		PO/HB		X**	X**	*Distribuição irregular. **Penúlti mos vv; sem PQ na última ES

TROVAS										
No., Vol.	ESTROFES			MÉTRICA	GÊNERO	LÍNGUA	PÉS QUEBRADOS			COMENTÁRIOS
	QD	No. de VV/ES	Fim				DI	TRI	TE	
393, II	16	8	X	RMa	EP	PO				13ª ES: todas as RI em –em
394, II	18	8	X	RMa	EP	PO				
397, II	7	9	X	RMa		PO				Com vv alheios nas 3ª e 5ª ES
427, II	12	8	X	RMa	RE	PO		X*	X*	*Nos 4ºs, 6ºs e 8ºs vv, exceto no <i>fim</i>
435, II	5	9		RMa		PO		X*	X*	*Nos 7ºs e 9ºs vv
437, II	4	10/9*		RMa	PE/RE					*9ª na RE
438, II	2	9		RMa	PE/RE	PO		X*	X*	*No 1º v de cada ES. RI: PoC
439, II	13	8		AM*	PE/RE	PO				*HE . RI: PoC
445, II	2	12/13		RMa	PE/RE	PO		X*		*Um, nos 6ºs vv. RI: PoC
448, II	4	8/9*		AM**	PE/RE	CA				*Distribuição irregular. **DC. RI: PoC
450, II	2	12		RMa	PE/RE	PO				RI: PoC
453, II	3	8/9		RMa	PE	PO		X*		*Nas 2ª e 3ª ES
456, II	12	10/8*	X**	RMa	PE/RE	PO		X***	X***	*Distribuição irregular. **Na 5ª ES. ***Em vv variados
457, II	50	10	X	RMa	LOU*	PO				*Linhagens de Portugal
459, II	45	10	X	RMa	EP*	PO				*Com <i>Argumento</i> do poeta. Trad. de carta de Ovídio
464, II	5	10		RMa		PO		X*	X*	*Nos 4ºs vv
465, II	2	11		RMa	RE	PO/LA			X*	*Um, na RE. RI: PoC
467, II	2	8		RMa	PE/RE	PO				RI: PoC
468, II	2	10		RMa	PE/RE	PO/CA*		X**		*VV alheios. **Nos 8ºs vv. RI: PoC
469, II	2	9		RMa	PE/RE	PO		X*	X*	*Nos 4os vv. RI: PoC
471, II	2	8		RMa	PE/RE	PO				RI: PoC
472, II	2	10		RMa	PE/RE	PO				RI: PoC
473, II	2	9		RMa	PE/RE	PO				RI: PoC
474, II	4	10		RMa	CS	PO				Metalinguístico
475, II	3	10		RMa	PE	PO				
477, II	4	10/11/8		RMa*					X**	*RMe no 9º v da 2ª ES. **Na 1ª ES. Com v alheio na 1ª ES
478, II	4	8/9		RMa	PE/RE	PO				
479, II	3	9		RMa	PE/RE	PO				RI: PoC
480, II	8	10		RMa	PE/RE	PO				RI: PoC
481, II	6	10	X	RMa*		PO		X**	X**	*RMe no 8º v da 1ª ES e no <i>fim</i> . **Nos 8ºs vv

TROVAS										
No., Vol.	ESTROFES			MÉTRICA	GÊNERO	LÍNGUA	PÉS QUEBRADOS			COMENTÁRIOS
	QD	No. de VV/ES	Fim				DI	TRI	TE	
482, II	2	11		RMa	PE/RE	PO		X*		*Nos 8os vv. RI: PoC
484, II	2	12		RMa	PE/RE	PO				RI: PoC
485, II	2	11/10		RMa	PE	PO		X*		*Na 1ª ES
487, II	2	8		RMa	PE/RE	PO		X*	X*	*Nos 5ºs e 6ºs vv. RI: PoC
489, II	4	10/11*		RMa	PE/RE	CA				*1ª e 3ª ES: décimas; 2ª e 4ª: 11 vv. RI: PoC
490, II	4	11/9*		RMa	PE/RE	PO				*1ª e 3ª ES: nonas; 2ª e 4ª: 11 vv. RI: PoC
493, II	12	8		AM*	PE/POe	PO				*DC/HE/DO
494, III	18	8	X	RMa	GL	PO				
513, III	14	8	X*	RMa	AJ	PO				*Dois <i>fins</i>
514, III	4	8	X	RMa		PO				
516, III	2	10		RMa	PE/RE	PO		X*	X*	*Nos 3ºs e 8ºs vv. RI: PoC
517, III	4	11/9		RMa	PE/RE*	PO		X**	X**	*2 PE, 2 RE. **Em vv variados. RI: PoC
518, III	7	9	X	RMa	DIa	PO		X*	X*	*Nos 6ºs vv
519, III	16	9/8*	X**	RMa	AJ	PO				*Distribuição irregular. ** <i>Fim</i> e <i>cabo</i> na AJ
520, III	4	10		RMa	AJ	PO				
523, III	2	10		RMa	GL			X*		*Nos 4ºs e 7ºs vv. RI: PoC
524, III	2	8		RMa		PO				
530, III	6	8	X	RMa		PO		X*	X*	*Nos 6ºs vv
531, III	5	10	X	RMa	GL	PO		X*		*Dois, nos 4ºs e 9ºs vv. Com vv alheios em cada ES
532, III	5	10	X	RMa		PO				
540, III	18	8	X	RMa	EP	PO		X*	X*	*Nos 6ºs e 8ºs vv
542, III	30	8	X	RMa		PO		X*	X*	*Nos 8ºs vv
545, III	6	10/11		RMa	PE/RE	PO		X*		*Nos 4ºs vv das 5ª e 6ª ES. RI: PoC
550, III	12	11/9/10*	X	RMa	CS	PO				*Distribuição irregular
556, III	5	9	X	RMa	EP	PO				
561, III	1	341	X*	RMa	ARR	PO				*Palavra <i>fim</i> depois do v 341.
565, III	33	9/8*	X	RMa	EP	PO				*Oitava na 14ª ES. Trad. de carta de Ovídio
566, III	43	10	X	RMa	EP*	PO				*Com <i>Argumento</i> do poeta. Trad. de carta de Ovídio.
567, III	18	10/9/8/11*	X	RMa	AJ	PO	X**	X**	X**	*Distribuição irregular. **Em vv variados
592, III	2	9		RMe	DIa	PO				Fala de escravo

TROVAS										
No., Vol.	ESTROFES			MÉTRICA	GÊNERO	LÍNGUA	PÉS QUEBRADOS			COMENTÁRIOS
	QD	No. de VV/ES	Fim				DI	TRI	TE	
593,III	4	9		RMa	PE/RE	PO		X*		*Nos 4ºs vv das 1ª e 3ª ES; nos 5ºs vv das 2ª e 4ª ES. RI: PoC
598,III	37	8/9*	X	RMa	AJ/RE	PO				*Nonas: 3ª e 4ª ES
606,III	2	9		AM*	EP	PO				*HE/DC. RMe em cinco vv variados (funcionam como PQs)
607,III	11	8	X	RMa		PO				Fala de um cavalo
618,III	43	8/9/10/11*		RMa	AJ/RE	PO		X**	X**	*Distribuição irregular. **Em ES e vv variados
623,III	8	8/9/10*		RMa	AJ	PO		X**	X**	*Distribuição irregular. **Em vv variados
627,IV	8	9	X	RMa	EP	PO				
631,IV	7	9	X	RMa		PO/CA*				*VV alheios em PO e CA, nas 3ª, 4ª e 5ª ES
641,IV	6	10/9/11*		RMa	PE/RE	PO		X*		*Dois, em vv variados. RI: PoC
649,IV	8	10	X	RMa		PO		X*	X*	*Nos 10ºs vv
654,IV	10	8	X	RMa		CA				
655,IV	5	8	X	RMa		PO				Com v alheio na 1ª ES
668,IV	6	8	X	RMa		PO				Com v alheio na 3ª ES
689,IV	2	12		RMa	PE	PO				
697,IV	11	9/10/8*		RMa	EP	PO		X**	X**	*Distribuição irregular. **Em vv e ES variados. Com v alheio na 10ª ES
701,IV	3	8/9*	X	RMa		PO				*9ª na 2ª ES
703,IV	5	8/9*	X	RMa		PO		X**	X**	*9ª no fim. **Nos 7ºs vv das 3 1ªs ES e último v do fim
711,IV	22	8	X	RMa	EP	PO		X*	X*	*Nos últimos vv de todas ES. 2PQ nas 11ª e 17ª ES
713,IV	6	8	X	RMa		PO				
719,IV	3	10	X	RMa		PO				
725,IV	7	10	X	RMa		PO/LA*				*Palavras em LA
728,IV	9	10	X	RMa	ME	PO				Com v alheio na 6ª ES
737,IV	6	8	X	RMa		PO		X*	X*	*Nas 2ª e 5ª ES, em vv variados
739,IV	8	10	X	RMa*		PO/CA**		X***	X** *	*RMe, no 4º v do fim. **V alheio em CA na 3ª ES. *** Nos 4ºs e 9ºs vv

TROVAS										
No., Vol.	ESTROFES			MÉTRICA	GÊNERO	LÍNGUA	PÉS QUEBRADOS			COMENTÁRIOS
	QD	No. de VV/ES	Fim				DI	TRI	TE	
747,IV	11	8	X	RMa		PO/LA*				*No 8º v da 7ª ES. Fala de negro nos 9º e 10º vv da 10ª ES
748,IV	2	8		RMa		PO				
753,IV	9	12	X	RMa		PO		X*	X*	*Nos 3ºs, 6ºs, 9ºs e 12ºs vv. Com vv alheios nas 2ª e 3ª ES
755,IV	9	8	X	RMa		CA				
756,IV	8	8	X	RMa		PO		X*	X*	*Nos 6ºs e 8ºs vv; nas 2ª e 4ª ES, apenas um, no 6º v
765,IV	34	8	X	RMa		PO		X*	X*	*Nos 6ºs e 8ºs vv
772,IV	2	8		RMa	PE/RE	PO		X*		*Um: 1ª ES
776,IV	10	12	X	RMa		CA		X*	X*	*Nos 3ºs, 6ºs, 9ºs e 12ºs vv
784,IV	14	10	X	RMa	EL	CA				
785,IV	6	10	X	RMa	GL	PO/LA*				*RF em LA
793,IV	8	10		RMa	ANA	PO				Distribui as letras do 1º nome da dama em sete ES
798,IV	26	10	X	RMa	AJ/PE/OR	PO				
799,IV	17	8/9*	X**	RMa	DIa	PO		X***	X***	*Nona: no fim. **Fim e concusam. ***Nos 2ºs e 7ºs vv, menos no fim
800,IV	22	10	X	RMa	EP/VS	PO		X*	X*	*Nos 6ºs e 9ºs vv
801,IV	10	9	X	RMa		PO/LA*				*Na 7ª ES, vv 1 e 7
802,IV	61	9	X	RMa*	DIa	PO		X**	X**	*1º v da 21ª ES: OC. **Nos 6ºs e 9ºs vv. O poema apresenta a fala de uma mula
804,IV	2	8		RMa		PO				
815,IV	6	8/10*	X**	RMa		CA/PO***				*Sobrescrito em décima. **Antes do sobrescrito. *** Sobrescrito em PO
821,IV	9	8	X	RMa		PO				
828,IV	2	12		RMa	PE/RE	PO				RI: PoC
831,IV	8	10	X	RMa		PO				
836,IV	37	10	X	RMa	EP	PO				V alheio: 7ª ES
838,IV	18	10	X	RMa	EP	PO				
841,IV	2	8		RMa	PE/RE	PO				RI: PoC
847,IV	6	10		RMa	PE/RE*	PO				*Várias PE/RE. RI: PoC
848,IV	4	9		RMa	PE/RE*	PO				*Várias PE/RE. RI: PoC
849,IV	15	8	X	RMa		PO		X*	X*	*Nos 6ºs e 8ºs vv
853,IV	9	10	X	RMa		PO				Com v alheio na 4ª ES
855,IV	4	11	X	RMa	EP*	PO				*Conforme Did.

TROVAS										
No., Vol.	ESTROFES			MÉTRICA	GÊNERO	LÍNGUA	PÉS QUEBRADOS			COMENTÁRIOS
	QD	No. de VV/ES	Fim				DI	TRI	TE	
861,IV	28	10	X*	RMa	EL	PO				*Fim de Inês de Castro; Cabo de Garcia de Resende
863,IV	3	8		RMa	PE/RE	PO				RI: PoC
864,IV	4	8		RMa	PE/RE*	PO				*Várias PE/RE. RI: PoC
866,IV	2	11/8		RMa	PE/RE	PO		X*	X*	*Dois na 1ª ES; um, na 2ª
867,IV	2	10		RMa	PE/RE	PO		X*	X*	*Nos 6ºs e 10ºs vv. RI: PoC
869,IV	2	10		RMa	PE/RE	PO		X*		*Um, na RE
878,IV	11	10	X	RMa		PO				
879,IV	49	9/8/10/12*	X	RMa	PE/RE	PO		X**	X**	*Distribuição irregular. **Em vv variados
880,IV	48	8	X*	RMa	LOU/DLO	PO				*Um em cada conjunto de “louvor/deslouvor”

TABELA 5 – CANTIGAS

O número de cantigas compiladas soma 343, representando 0,390% das 880 composições do *Cancioneiro Geral*.

Crítérios específicos para o grupo de cantigas

- a) Nos Comentários, a frase “Não repete mote” significa que palavras ou versos do mote não foram repetidos na glosa, mas com outras palavras desenvolve-se a ideia lançada no mote;
- b) Quando há repetição de apenas uma ou mais palavras ou mesmo de um ou mais versos do mote, a observação também vem em Comentários e significa a repetição de palavras ou versos considerados “chave” no poema;
- c) Também nos Comentários há referências a motes repetidos de forma alterada na(s) glosa(s);
- d) Observe-se que eram glosados tanto motes quanto refrões, alheios ou não;
- e) A palavra “paralelismo” significa que a cantiga recorre ao sistema característico da poesia trovadoresca;
- f) Quando foi possível identificar os gêneros, eles estão na coluna Comentários.

CANTIGAS												
No., Vol.	MOTE				ESTROFE		MÉTR.	LÍNG.	PÉS QUEBRADOS			COMENTÁRIOS
	4vv	5vv	6vv	7vv	QD.	No. de VV			DI	TRI	TE	
3, I	X				1	8	RMa	PO				Repete PA do MT
8, I	X				1	8	RMa	CA				Com vv alheios. Repete PA do MT
9, I		X			1	11	RMa	CA		X*		*Dois, na GL. Repete PAs do MT
10, I	X				1	8	RMa	PO				MT invertido na GL
11, I			X		1	12	RMa	PO		X*	X*	*Em vv variados. MT repetido com alteração. GÊN.: EP
12, I		X			1	10	RMa	PO				Repete PAS do MT
14, I		X			1	10	RMa	PO				Não repete MT
16, I		X			1	11	RMa	PO		X*		*Na GL. Com vv alheios. Não repete MT
17, I		X			1	10	RMa	PO				Com vv alheios no MT e na GL. MT repetido com alteração
24, I		X			1	10	RMa	CA				Repete PAs do MT
25, I		X			1	10	RMa	CA				Com RF alheio, repetido no MT. Repete 1v do MT
40, I	X				1	8	RMa	PO				Não repete MT
42, I	X				1	8	RMa	PO		X*		*Um, no MT e na GL. MT repetido com alteração
46, I	X				1	8	RMa	PO				MT repetido com alteração. Paralelismo
47, I	X				1	8	RMa	PO				Repete 2vv do MT
48, I	X				1	8	RMa	PO				Repete PAs do MT
49, I		X			1	10	RMa	PO		X*		*No MT e na GL. Repete 2vv do MT
50, I	X				1	8	RMa	PO				Repete 1v do MT
51, I	X				1	8	RMa	CA		X*		*Um, no MT e na GL. Repete 2vv do MT
53, I	X				1	8	RMa	PO				Repete 2vv do MT com alteração
54, I	X				1	8	RMa	PO				MT repetido com alteração. GÊN.: CS

CANTIGAS													
No., Vol.	MOTE				ESTROFE		MÉTR.	LÍNG.	PÉS QUEBRADOS			COMENTÁRIOS	
	4vv	5vv	6vv	7vv	QD.	No. de VV			DI	TRI	TE		
56, I		X			1	9	RMa	PO				Repete 2vv do MT com alteração	
59, I	X				1	9	RMa	PO			X*	*Na GL. Repete 2vv do MT	
60, I	X				1	8	RMa	CA				Repete 2vv do MT. GÊN.: CS	
61, I	X				1	8	RMa	PO				Repete 2vv do MT	
66, I	X				1	8	RMa	PO				Repete 2vv do MT	
68, I	X				1	8	RMa	PO				Repete 2vv do MT. GÊN.: DLO	
72, I	X				2	9	RMa	PO				Repete 2vv do MT. Com <i>fim</i>	
76, I	X				5	8	RMa	PO				Did.: TRO. Com <i>fim</i> . Repete MT com alteração (não repete no <i>fim</i> . GÊN.: EL	
80, I	X				1	8	RMa	CA			X*	*Um, no MT e na GL. Repete 2vv do MT. GÊN.: LOU	
84, I		X			1	11	RMa	CA				Repete 2vv do MT. GÊN.: LOU	
94, I	X				1	8	RMa	PO				Repete PA do MT. GÊN.: LOU	
95, I	X				1	8	RMa	PO				Repete MT com alteração. GÊN.: LOU	
100, I	X				1	8	RMa	PO				Repete 1v do MT	
101, I	X				1	8	RMa	PO				Repete 2vv do MT	
118, I	X				1	8	RMa	CA				Repete 1v do MT	
120, I	X				1	9	RMa	PO				Repete 2vv do MT	
135, I		X			1	10	RMa	PO				Repete 2vv do MT	
145, I	X				1	8	RMa	PO				Repete PAs do MT. GÊN.: CS	
152, I	X				1	8	RMa	PO				Repete 2vv do MT, invertidos	
153, I	X				1	8	RMa	CA			X*	*Um, no MT e na GL. Repete PAs do MT	
160, I			X		1	11	RMa	PO			X*	X*	*No MT e na GL. Repete 2vv do MT

CANTIGAS												
No., Vol.	MOTE				ESTROFE		MÉTR.	LÍNG.	PÉS QUEBRADOS			COMENTÁRIOS
	4vv	5vv	6vv	7vv	QD.	No. de VV			DI	TRI	TE	
161, I	X				1	8	RMa	CA				Com v alheio. Repete 2vv do MT
162, I	X				1	8	RMa	PO				Repete PA no MT
164, I		X			1	10	RMa	PO				Não repete MT
165, I			X		1	12	RMa	CA		X*		*Dois no MT e quatro na GL. Não repete MT
168, I	X				1	8	RMa	PO				Repete 2vv do MT. GÊN.: CS
173, I	X				1	8	RMa	PO		X*	X*	*No último v do MT e da GL. Repete PAs do MT
175, I	X				1	8	RMa	PO				RF, repetido no MT e na GL. GÊN.: PE
176, I	X				1	8	RMa	PO				Repete 2vv do MT
177, I	X				1	8	RMa	PO				Repete 2vv do MT. GÊN.: LOU
178, I	X				1	8	RMa	PO				Repete PAs do MT. GÊN.: CS
181, I	X				1	8	RMa	PO				Repete MT com alteração GÊN.: CS
184, I	X				5	8	RMa	PO		X*		*Um, no MT e nas GL. Repete 2vv do MT com alteração. Com <i>cabo</i> . GÊN.: DLO
185, I	X				2	8	RMa	PO				Repete 1 v do MT. GÊN.: CS
186, I		X			1	9	RMa	PO				Repete 2vv do MT
187, I		X			1	9	RMa	PO				Repete 2vv do MT com alteração
188, I	X				1	8	RMa	PO				Repete 2vv do MT. Com v alheio
191, II			X		1	10	RMa	PO		X*		*Um, no MT e na GL. Com parte de v alheio. Não repete MT. GÊN.: LOU
196, II		X			1	9	RMa/RMe	PO				Repete 1 v do MT. GÊN.: ANA
197, II	X				1	8	RMa	PO		X*		*Um, no MT e na GL. Repete 2vv do MT

CANTIGAS												
No., Vol.	MOTE				ESTROFE		MÉTR.	LÍNG.	PÉS QUEBRADOS			COMENTÁRIOS
	4vv	5vv	6vv	7vv	QD.	No. de VV			DI	TRI	TE	
198,II	X				1	8	RMa	PO		X*		*Um, no MT e na GL. Repete 2vv do MT
201,II	X				12	8	RMe	PO				Repete PAs do MT. Com <i>fim</i> . GÊN.: CS
203,II	X				1	8	RMa	PO				Não repete MT. GÊN.: DLO
204,II	X				1	8	RMa	PO				Repete 1v do MT. GÊN.: PE
205,II		X			1	9	RMa	PO				Repete parte do MT
206,II			X		1	10	RMa	PO		X*	X*	*Dois, no MT e na GL. Repete 2vv do MT
209,II		X			1	10	RMa	PO		X*		*Um, no MT e na GL. Repete 2vv do MT com alteração. GÊN.: PE
210,II	X				1	8	RMa	PO		X*		*Um, no MT e na GL. Repete parte do MT
211,II		X			1	10	RMa	PO				Repete PA do MT
212,II		X			1	10	RMa	CA				Com RF alheio repetido no MT e na GL
214,II		X			1	10	RMa	PO		X*	X*	*Dois, no MT e na GL. Repete 4vv do MT
215,II		X			1	10	RMa	CA		X*		*Um, no MT e na GL. Com RF alheio repetido no MT e na GL. GÊN.: PE
218,II		X			1	10	RMa	PO				Com RF alheio, repetido no MT e na GL. Mais 1 v alheio na GL
220*, II	X	X			3/1**	8 a 15***	RMa	PO	X****	X****	X****	*6 CTG. **1ª CTG, 3 GL, nas restantes, uma. ***Extensão variada de cada ES. ****Em vv variados. MT: tratamento diferenciado em cada CTG. GÊN.: DLO/RE

CANTIGAS												
No., Vol.	MOTE				ESTROFE		MÉTR.	LÍNG.	PÉS QUEBRADOS			COMENTÁRIOS
	4vv	5vv	6vv	7vv	QD.	No. de VV			DI	TRI	TE	
221,II		X			1	9	RMa*	CA				*Mesclado com OC e EN . Repete PAs do MT. GÊN.: PE/RE
223,II	X				1	8	RMa	PO				Repete 3vv do MT. GÊN.: CS
224,II	X				1	8	RMa	PO				Repete 1v do MT
227,II		X			1	9	RMa	CA		X*	X*	*Em vv variados. Repete 1v do MT. Com v alheio
230,II	X				1	9	RMa	PO				Repete PAs do MT. Com v alheio
231,II	X				1	10	RMa	PO				Repete 1v do MT
232,II	X				2	8	RMa	PO				Repete PAs do MT
233,II	X				1	8	RMa	PO				Repete PA do MT
234,II	X				1	9	RMa	PO		X*		*Um, na GL. Repete PA do MT
235,II	X				1	8	RMa	PO		X*		*Um, no MT e na GL. Repete 2vv do MT
236,II	X				1	9	RMa	PO				Repete PAs do MT
237,II	X				1	8	RMa	PO		X*	X*	*Em vv variados. Repete 2vv do MT. GÊN.: PE
238,II	X				1	8	RMa	PO		X*		*Um, no MT e na GL. Repete 2vv do MT
239,II	X				1	8	RMa	PO				Repete MT com alteração
240,II	X				1	8	RMa	PO				Repete MT com alteração
241,II	X				1	8	RMa	PO				Repete PAs do MT
244,II	X				1	8	RMa	PO				Repete parte do MT
245,II		X			1	9	RMa	PO		X*		*Um, no MT e na GL. Repete 3vv do MT
246,II	X				1	8	RMa	PO				Repete 2vv do MT com alteração
247,II	X				1	8	RMa	PO				Repete 2vv do MT com alteração

CANTIGAS												
No., Vol.	MOTE				ESTROFE		MÉTR.	LÍNG.	PÉS QUEBRADOS			COMENTÁRIOS
	4vv	5vv	6vv	7vv	QD.	No. de VV			DI	TRI	TE	
248,II	X				1	8	RMa	PO				Repete 2v do MT com alteração
249,II	X				8	8/9*	RMa	PO		X**		*Na 6ª ES e no fim. **Um, na 6ª GL. Não repete MT. Com v alheio. GÊN.: PE
250,II	X				1	9	RMa	PO	X*			*No RF alheio, repetido no MT e na GL
252,II	X				1	8	RMa	PO				Repete MT com alteração. GÊN.: LOU
253,II	X				1	8	RMa	PO		X*		*Dois, no MT e na GL. Repete 1v do MT. GÊN.: PE
254,II	X				1	8	RMa	CA				Não repete MT. GÊN.: Dia
255,II	X				1	8	RMa	PO		X*		*Um, no MT e na GL. Repete 1v do MT
258,II	X				1	8	RMa	PO				Repete PA do MT
265,II	X				1	8	RMa	PO				Não repete MT. GÊN.: CS
266,II		X			1	9	RMa	PO		X*		*Um, no MT e na GL. Repete PAs do MT
267,II	X				1	8	RMa	PO		X*	X*	*Em vv variados. Repete 1v do MT
269,II		X			1	11	RMa	PO		X*	X*	*Em vv variados. Repete PA do MT
270,II	X				1	9	RMa	PO				Repete PAs do MT
271,II	X				1	8	RMa	PO				Repete PAs do MT
272,II	X				1	8	RMa	PO				Repete PA do MT
273,II		X			1	9	RMa	PO				Não repete MT
274,II	X				1	8	RMa	PO				Repete 1v do MT
275,II	X				1	9	RMa	PO		X*	X*	*Um no MT, dois na GL. Repete PA do MT
276,II		X			1	10	RMa*	CA				*Últimos vv em RMe. Com RF alheio, repetido no MT e na GL

CANTIGAS												
No., Vol.	MOTE				ESTROFE		MÉTR.	LÍNG.	PÉS QUEBRADOS			COMENTÁRIOS
	4vv	5vv	6vv	7vv	QD.	No. de VV			DI	TRI	TE	
277,II	X				1	8	RMa	PO				Com v alheio. Repete PAs do MT
278,II		X			1	9	RMa	PO			X*	*Um, no MT e na GL. Repete 1v do MT
283,II			X		1	12	RMa	CA		X*	X*	*Em vv variados. Não repete MT
286,II	X				1	8	RMa	PO				Não repete MT
287,II		X			1	9	RMa	PO				RF alheio repetido no MT e na GL
288,II		X			1	9	RMa	CA				Com v alheio. Repete 1v do MT
289,II		X			1	9	RMa	CA				Repete 2v do MT
291,II	X				1	8	RMa	CA				Repete PAs do MT
292,II	X				1	8	RMa	CA				Repete PAs do MT
293,II	X				1	8	RMa	CA				Repete 3vv do MT
302,II		X			1	10	RMa	PO				Repete 1v do MT. GÊN.: LOU
303,II	X				1	8	RMa	PO			X*	*Um, no MT; dois, na GL. Repete 1v do MT com alteração
305,II		X			1	10	RMa	PO/CA				Com RF alheio. Repete 2vv do MT, mais RF
306,II	X				1	9	RMa	PO				Repete 2vv do MT, com alteração
307,II	X				1	8	RMa	PO				Repete PAs do MT
309, II		X			1	10	RMa	PO				Repete 2vv do MT. GÊN.: LOU
311,II			X		1	10	RMa	PO		X*		*Um, no MT e na GL.Repete PAs do MT
312,II	X				1	8	RMa	PO				Repete 3v do MT
313,II	X				1	9	RMa	PO		X*		*Na GL. Repete 2vv do MT
314,II	X				1	8	RMa	PO				Repete PAs do MT
315,II	X				1	8	RMa	PO				Repete 2vv do MT com alteração

CANTIGAS												
No., Vol.	MOTE				ESTROFE		MÉTR.	LÍNG.	PÉS QUEBRADOS			COMENTÁRIOS
	4vv	5vv	6vv	7vv	QD.	No. de VV			DI	TRI	TE	
318,II	X				2	9	RMa	PO		X*		*Um, no MT e na 1ª GL. Repete PAs do MT
325,II		X			1	9	RMa	PO		X*		*Um, no MT e na GL. Repete 1v do MT. GÊN.: Dia
327,II	X				2	9	RMa	PO		X*		*Um, na GL. Não repete MT. GÊN.: RE
335,II	X				1	8	RMa	PO				Repete 2vv do MT
336,II		X			1	9	RMa	PO				Repete MT com alteração
337,II	X				1	8	RMa	PO				Repete 2vv do MT com alteração
338,II				X	1	12	RMa	PO		X*		*Um, no MT e na GL. Com RF alheio, repetido no MT e na GL
339,II	X				1	8	RMa	PO				Não repete MT. GÊN.: ACR
341,II	X				1	8	RMa	PO				Repete 2vv do MT
342,II		X			1	9	RMa	PO				Repete 2vv do MT, alterando a pontuação. GÊN.: PE
343,II	X				1	8	RMa	PO				Repete 3vv do MT
346,II	X				1	8	RMa	PO				Repete 2vv do MT
350,II	X				1	9	RMa	PO				Repete 2vv do MT
351,II		X			1	10	RMa	PO				Repete 3vv do MT
354,II		X			1	10	RMa	PO				Repete 3vv do MT
355,II		X			1	10	RMa	PO				Repete 3vv do MT
356,II	X				1	8	RMa	PO				Repete 2vv do MT. GÊN.: CS/LOU
357,II	X				1	8	RMa	PO				Com v alheio. Repete PAs do MT
363,II	X				1	8	RMa	PO				Repete PA do MT. GÊN.: PE

CANTIGAS												
No., Vol.	MOTE				ESTROFE		MÉTR.	LÍNG.	PÉS QUEBRADOS			COMENTÁRIOS
	4vv	5vv	6vv	7vv	QD.	No. de VV			DI	TRI	TE	
364*, II	X				1	9	RMa	PO		X**	X**	*Duas CTG. **Um, no MT e na GL da 1ª CTG. Repete PA do 1º MT nas 2 CTG. GÊN.: PE/RE
372,II	X				1	8	RMa	PO				Repete PAs do MT
373,II	X				1	8	RMa	PO				Repete 1v do MT
376,II		X			1	10	RMa	PO				Repete 2vv do MT com alte- ração na pon- tuação. GÊN.: PE/RE
378,II	X				1	8	RMa	PO				Não repete MT. GÊN.: PE
379,II	X				1	8	RMa	PO		X*	X*	*Um, no MT e na GL. Repete PA do MT
380,II	X				1	8	RMa	PO				Não repete MT
381,II	X				1	8	RMa	PO				Não repete MT
382, II	X				1	8	RMa	PO				Repete MT com alteração
385,II	X				1	8	RMa	PO				Repete 1v do MT
388,II	X				1	8	RMa	PO		X*		*Um, no MT e na GL. Não repete MT
389,II	X				1	8	RMa	PO				Repete MT com alteração. GÊN.: PE
396,II	X				1	9	RMa	PO				Repete 2vv do MT
398,II	X				1	8	RMa	PO				Repete PAs do MT
399,II	X				1	8	RMa	PO				Repete 3vv do MT com alteração
401,II	X				1	8	RMa	PO				Repete 2vv do MT. GÊN.: EL
402,II	X				1	8	RMa	PO				Repete PAs do MT. GÊN.: PE
403,II	X				1	8	RMa	PO				Com RF alheio repetido no MT e na GL
404,II	X				1	8	RMa	PO				Repete PAs do MT. GÊN.: PE
405,II	X				1	8	RMa	PO				Repete 2vv do MT com alteração
406,II	X				1	8	RMa	PO				Repete PA do MT
407,II	X				1	8	RMa	PO				Não repete MT. GÊN.: CS

CANTIGAS												
No., Vol.	MOTE				ESTROFE		MÉTR.	LÍNG.	PÉS QUEBRADOS			COMENTÁRIOS
	4vv	5vv	6vv	7vv	QD.	No. de VV			DI	TRI	TE	
408,II	X				1	8	RMa	PO				Não repete MT
409,II	X				1	8	RMa	PO				Não repete MT
410,II	X				1	8	RMa	PO				Não repete MT
415,II	X				1	8	RMa	PO				Não repete MT. GÊN.: PE
416,II		X			1	9	RMa	PO				Repete PAs do MT. GÊN.: PE
417,II		X			1	10	RMa	CA				Não repete MT
419,II	X				1	8	RMa	PO				Repete PAs do MT
420,II	X				1	8	RMa	PO				Não repete MT. GÊN.: PE
421,II	X				1	8	RMa	CA				Repete PAs do MT
423,II		X			1	9	RMa	CA				Não repete MT
424,II		X			1	10	RMa	PO				Não repete MT
428,II	X				1	8	RMa	CA				Repete 3vv do MT com alteração. GÊN.: LOU
429,II	X				1	9	RMa	PO				Repete 2vv do MT
431,II	X				1	8	RMa	PO				Repete 2vv do MT
432,II	X				1	8	RMa	CA				Não repete MT
442,II	X				1	8	RMa	CA				Repete PAs do MT. GÊN.: RE
446,II		X			1	9	RMa	CA		X*		*Um, no MT e na GL. Não repete MT
447,II		X			1	10	RMa	PO				Repete 3vv do MT. GÊN.: PE
452,II	X				1	9	RMa	PO				Repete 2vv do MT com alteração
461*, II	X				1	9/10	RMa	PO				*Duas CTG. RI -eiga repetida na GL. RI: PoC. GEN.: PE/RE
466,II		X			1	9	RMa	PO			X*	*Um no RF que é repetido no MT, mas não na GL
483,II	X				1	8	RMa	PO				Repete PA do MT
486,II		X			1	10	RMa	PO				RF alheio, repetido no MT e na GL
495,III		X			1	9	RMa	PO		X*		*Na GL. Não repete MT
496,III		X			1	8	RMa	PO			X*	*Na GL. Repete PA do MT

CANTIGAS												
No., Vol.	MOTE				ESTROFE		MÉTR.	LÍNG.	PÉS QUEBRADOS			COMENTÁRIOS
	4vv	5vv	6vv	7vv	QD.	No. de VV			DI	TRI	TE	
497,III	X				1	8	RMa	PO			X*	*Um, na GL. Repete PAs do MT
499,III	X				1	8	RMa	PO		X*		*Dois, na GL. Não repete MT. GÊN.: AJ
501,III	X				1	8	RMa	PO				Repete PA do MT
502,III	X				1	9	RMa	PO				Repete PA do MT
504,III	X				1	9	RMa	PO				Repete MT com alteração
505,III	X				1	9	RMa	PO		X*		*Um, na GL. Repete PAs do MT
508,III	X				1	10	RMa	PO				Repete PAs do MT
511,III	X				1	9	RMa	PO				Repete PAs do MT
512,III		X			1	9	RMa	PO				Não repete MT
521,III	X				1	8	RMa	PO				Com vv alheiros. Repete PAs do MT
522*,III	X				2	8	RMa	PO		X**		*Duas CTG. **Um, no MT e na GL. RI: PoC na RE. Repete 1v da 1ª CTG. Não repete na 2ª. GÊN.: PE/RE
527,III	X				1	8	RMa	CA		X*		*No RF, repetido no MT e na GL. GÊN.: PE
528,III	X				1	8	RMa	PO				Repete 2vv do MT
533,III	X				1	8	RMa	PO				Repete 2vv do MT com alteração
536,III		X			1	10	RMa	PO				Com v alheio no MT e na GL
537,III		X			1	10	RMa	PO				Com RF repe- tido no MT e na GL. GÊN.: ANA
538,III	X				1	8	RMa	CA				Com RF alheio, repetido no MT e na GL
541,III	X				1	8	RMa	PO				Repete 1v do MT
546,III		X			1	9	RMa	CA				Repete 3vv do MT
547,III			X		1	10	RMa	CA		X*	X*	*Dois, no MT e na GL. Repete 3vv do MT com alteração

CANTIGAS												
No., Vol.	MOTE				ESTROFE		MÉTR.	LÍNG.	PÉS QUEBRADOS			COMENTÁRIOS
	4vv	5vv	6vv	7vv	QD.	No. de VV			DI	TRI	TE	
548,III		X			1	9	RMa	CA				Repete 2vv do MT
549,III		X			1	10	RMa	PO				Repete 3vv do MT
551,III	X				1	8	RMa	PO				Repete PA do MT
553,III		X			1	9	RMa	CA		X*		*Dois no MT, três na GL. Repete MT com alteração
554,III		X			1	10	RMa	PO				Não repete MT . GÊN.: RE/LOU
555,III		X			1	10	RMa	PO				Repete 1v do MT com alteração
557,III	X				3	9	RMa	PO				Repete 1v do MT na 1ª GL
558,III		X			2	10	RMa	PO				Repete MT na 1ª GL com alteração. GÊN.: PE
559,III		X			1	9	RMa	PO		X*		*Um, no MT e na GL. Repete MT com alteração. GÊN.: PE
562,III		X			1	10	RMa	CA				Com RF alheio repetido no MT e na GL
563,III		X			1	10	RMa	CA				Com RF alheio repetido no MT e na GL
591*, III	X				3/2	8/9**	RMa	PO		X***		*Duas CTG. **Nonas: 3ª ES da 1ª CTG. ***Em vv variados. Repete PA do MT. GÊN.: AJ
628,IV		X			1	11	RMa	PO		X*		*Um, na GL. Repete MT com alteração. GÊN.: RE
629,IV	X				1	9	RMa	PO				Repete PAs do MT
630,IV		X			1	9	RMa	PO				Repete PAs do MT
633,IV	X				1	8	RMa	PO				Repete PAs do MT
634,IV	X				1	8	RMa	PO			X*	*Um, na GL. Repete PAs do MT
635,IV	X				1	8	RMa	PO				Repete PAs do MT
636,IV	X				1	8	RMa	PO				Repete PAs do MT

CANTIGAS												
No., Vol.	MOTE				ESTROFE		MÉTR.	LÍNG.	PÉS QUEBRADOS			COMENTÁRIOS
	4vv	5vv	6vv	7vv	QD.	No. de VV			DI	TRI	TE	
637,IV	X				1	9	RMa	PO				Repete PAs do MT. GÊN.: DLO
638,IV	X				1	8	RMa	PO				Repete PAs do MT. GÊN.: RE
642,IV	X				1	9	RMa	PO				Com RF alheio repetido no MT e na GL
647,IV	X				1	8	RMa	PO				Repete 2vv do MT com alteração
648,IV	X				1	8	RMa	PO		X*		*Um, na GL. Repete 3vv do MT
651,IV	X				1	9	RMa	PO				Não repete MT. GÊN.: PE
652,IV		X			1	10	RMa	PO		X*		*Um, no MT, dois na GL. Repete PAs do MT
653,IV	X				1	9	RMa	PO		X*		*Um, na GL. Não repete MT. GÊN.: CS
656,IV	X				1	8	RMa	PO				Repete 1v do MT
657,IV	X				1	8	RMa	PO				Repete mPA do MT
659,IV	X				1	8	RMa	PO				Repete PA do MT. GÊN.: RE
660,IV	X				1	8	RMa	PO				Repete PAs do MT
661,IV	X				1	8	RMa	PO				Repete PA do MT
662,IV	X				1	8	RMa	PO		X*		*Um, no MT e na GL. Repete 1v do MT. GÊN.: PE
663,IV	X				1	9	RMa	PO		X*		*Um, na GL. Repete PAs do MT. GÊN.: PE
664,IV	X				1	8	RMa	PO				Repete PA do MT
665,IV*	X				1	9/8	RMa	PO				*Duas CTG. RF alheios repetidos nas GL. GÊN.: PE, na 2ª CTG
666,IV	X				1	8	RMa	PO				Não repete MT. GÊN.: PE
667,IV	X				1	10	RMa	CA		X*		*Dois, na GL. Repete 2vv do MT
669,IV		X			1	10	RMa	PO		X*		*Um, no MT e na GL. Não repete MT
677,IV		X			1	10	RMa	PO				Repete PA do MT

CANTIGAS												
No., Vol.	MOTE				ESTROFE		MÉTR.	LÍNG.	PÉS QUEBRADOS			COMENTÁRIOS
	4vv	5vv	6vv	7vv	QD.	No. de VV			DI	TRI	TE	
678,IV	X				1	8	RMa	PO				Repete PAs do MT
679,IV		X			1	9	RMa	PO				Repete 2vv do MT. GÊN.: PE
686,IV	X				1	8	RMa	PO				Repete PAs do MT
690,IV		X			1	10	RMa	CA				Com RF alheio repetido no MT e na GL
691,IV		X			1	10	RMa*	PO		X**		*1º v da GL: OC. **Um, no RF, no MT e na GL. RF repetido no MT e na GL
692,IV	X				1	8	RMa	PO			X*	*Um, no MT e na GL. Repete MT com alteração
693,IV	X				1	8	RMa	PO		X*		*Dois, no MT e na GL. Repete PAs do MT
694,IV	X				1	8	RMa	PO				Repete PAs do MT
695,IV	X				1	8	RMa	PO				Não repete MT. GÊN.: CS
696,IV			X		1	12	RMa	CA		X*	X*	*Dois no MT; 4, na GL. Repete PAs do MT. GÊN.: EL
699,IV	X				1	8	RMa	PO				Repete PAs do MT
700,IV	X				1	8	RMa	PO				Repete PAs do MT. GÊN.: PE
704,IV	X				1	9	RMa	PO		X*	X*	*Um, no MT e na GL. Repete PA do MT
705,IV	X				2	9/8	RMa	PO				Não repete MT
706,IV	X				1	8	RMa	PO				Não repete MT
707*, IV	X				1	9/8/11	RMa	PO			X**	*Três CTG. **Um, no 3º MT. Não repete MTs. GÊN.: PE/AJ
708,IV	X				1	8	RMa	PO				Repete parte do MT. GÊN.:DLO
710,IV	X				1	8	RMa	PO				Não repete MT
712,IV		X			1	9	RMa	CA				Repete 3vv do MT
714,IV	X				1	8	RMa	PO				Não repete MT
716,IV	X				1	8	RMa	PO				Não repete MT
718,IV	X				1	8	RMa	PO				Não repete MT
720,IV		X			1	10	RMa	CA				Repete 1v do MT
721,IV		X			1	10	RMa	PO				Repete 3vv do MT

CANTIGAS												
No., Vol.	MOTE				ESTROFE		MÉTR.	LÍNG.	PÉS QUEBRADOS			COMENTÁRIOS
	4vv	5vv	6vv	7vv	QD.	No. de VV			DI	TRI	TE	
722,IV		X			1	10	RMa	PO				Repete 1v do MT
723,IV		X			1	10	RMa	CA				Não repete MT
724,IV	X				2	8	RMa	PO				Repete 1v do MT na 1ª GL.
726,IV	X				1	8	RMa	PO				Repete 2vv do MT
729,IV	X				1	8	RMa	PO				Com v alheio no MT. Não repete MT
731,IV	X				1	8	RMa	PO				Repete 2vv do MT
732,IV	X				1	8	RMa	PO				Repete 2vv do MT
733,IV		X			1	9	RMa	PO		X*		*Um, no MT e na GL. Não repete MT
735,IV	X				1	9	RMa	PO				Repete MT com alteração
740,IV	X				1	8	RMa	PO		X*	X*	*Um, no MT e na GL. Não repete MT
749,IV	X				1	8	RMa	PO	X*			*Um, na GL. Repete PAs do MT
754,IV	X				1	8	RMa	PO				Repete MT com alteração. GÊN.: PE
757,IV		X			1	9	RMa	PO		X*		*Um, no MT Repete PAs do MT
760,IV	X				1	8	RMa	PO			X*	*Um, no MT e na GL. Repete MT com alteração
762,IV	X				1	8	RMa	PO				Com dito popular. Repete PAs do MT
763,IV	X				1	9	RMa	PO		X*	X*	*Um, no MT e na GL. Repete PA do MT
764,IV	X				1	8	RMa	PO				Repete 1v do MT
766,IV	X				1	8	RMa	PO				Repete parte do MT
767,IV	X				1	9	RMa	PO		X*		*Um, no MT. Repete PA do MT. GÊN.: RE
768,IV		X			1	9	RMa	PO		X*		*Um, no MT e na GL. Repete PA do MT
769,IV	X				1	8	RMa	PO				Repete PAs do MT. GÊN.: CS
770,IV	X				1	8	RMa	PO				Repete MT com alteração
773,IV	X				1	9	RMa	PO				Repete MT com alteração

CANTIGAS													
No., Vol.	MOTE				ESTROFE		MÉTR.	LÍNG.	PÉS QUEBRADOS			COMENTÁRIOS	
	4vv	5vv	6vv	7vv	QD.	No. de VV			DI	TRI	TE		
774,IV	X				1	8	RMa	PO				Repete 1v do MT com alteração	
775,IV		X			1	10	RMa	PO				Não repete MT	
778,IV	X				1	9	RMa	CA				Repete PA do MT	
779,IV	X				1	8	RMa	PO				Com RF alheio repetido no MT e na GL	
780,IV	X				1	8	RMa	PO				Repete PAs do MT	
782,IV	X				1	9	RMa	PO			X*	*Um, no MT, 2 na GL. Repete PA do MT	
783,IV	X				1	8	RMa	PO				Repete PAs do MT	
787,IV	X				1	8	RMa	PO				Não repete MT. GÊN.: PE	
789,IV		X			1	10	RMa	PO				Repete PAs do MT	
791,IV		X			1	10	RMa	PO				Repete PAs do MT	
805,IV	X				1	8	RMa	PO				Repete PA do MT	
806,IV	X				1	8	RMa	PO				Repete PAs do MT. GÊN.: PE	
817,IV	X				1	8	RMa	PO				Repete 1v do MT	
818,IV	X				1	8	RMa	PO				Não repete MT. GÊN.: RE	
823,IV		X			1	10	RMa	PO				Repete 4vv do MT	
824,IV	X				1	8	RMa	PO				Repete 2vv do MT	
830,IV	X				1	8	RMa	PO				Não repete MT	
833,IV	X				1	8	RMa	PO				Não repete MT	
840,IV		X			1	9	RMa	PO				Com RF alheio repetido no MT e na GL	
843,IV		X			1	10	RMa	PO			X*	X*	*Um, no MT; 2, na GL. Repete 2vv do MT
845,IV	X				1	9	RMa	CA				Com RF alheio repetido no MT e na GL.	
850,IV	X				1	8	RMa	PO				Repete MT com alteração	
851,IV	X				1	9	RMa	PO				Com RF alheio repetido no MT e na GL	
852,IV	X				1	8	RMa	PO				Com RF alheio repetido no MT e na GL. GÊN.: ME	

CANTIGAS												
No., Vol.	MOTE				ESTROFE		MÉTR.	LÍNG.	PÉS QUEBRADOS			COMENTÁRIOS
	4vv	5vv	6vv	7vv	QD.	No. de VV			DI	TRI	TE	
854,IV		X			1	10	RMa	PO				Com RF alheio repetido no MT e na GL
856,IV		X			1	10	RMa	PO				Não repete MT
857,IV	X				1	9	RMa	PO				Repete 2vv do MT
858,IV	X				1	9	RMa	CA				Repete PAs do MT
859,IV	X				1	9	RMa	PO				Com RF alheio repetido no MT e na GL
860,IV	X				1	8	RMa	PO				Com RF alheio repetido no MT e na GL
870,IV		X			1	9	RMa	PO				Repete PAs do MT. GÊN.: LOU
872,IV	X				1	9	RMa	PO				Repete PAs do MT. GÊN.: RE
873,IV	X				1	8	RMa	PO				Repete PA do MT
874,IV	X				2	8	RMe	CA				Did.: VLC. Repete 2vv do MT
875,IV	X				1	8	RMa	PO		X*		*Um, no MT e na GL. Repete 2vv do MT

TABELA 6 – POEMAS DE FORMAS MISTAS

São 96 poemas de formas mistas (0,109% do total de poemas). Para esse grupo, alguns critérios foram necessários para que a infinidade de formas fosse, de certo modo, sistematizada.

Critérios específicos para o grupo de “poemas de formas mistas”

- Neste grupo, não se citam os números de estrofes, versos, motes e pés quebrados, por serem poemas caracterizados pela assimetria;
- Quanto às denominações, há casos em que a ordem de apresentação das formas não segue um padrão; sendo assim, quando há duas ou mais formas diferentes, considere como “cabeça” de título uma das seis denominações básicas adotada para o levantamento do *Cancioneiro* (baladas, cantigas, esparsas, trovas, vilancetes, excetuando-se os poemas de formas mistas). Como exemplo, o poema do Conde do Vimioso, de número 300, apresenta

primeiramente um texto em prosa e, em seguida, uma cantiga. Em vez de classificá-lo como “texto em prosa com cantiga”, fiz o inverso: “cantiga com texto em prosa”. Para fins estatísticos, isso facilita, pois se tem visão mais completa do grupo das cantigas acrescidas de outra forma. Caso seguisse a ordem em que se apresenta o poema, seria necessário fazer uma tabela para cada um desses poemas. Em todos os casos, as inversões estarão identificadas pelo número do poema em negrito;

c) Às vezes, somente para exemplificar, há uma cantiga mais uma trova ou uma cantiga e mais trovas, e mesmo o inverso. Na denominação, coloquei “Cantiga(s) com trova(s)”. Assim, não há necessidade de abrir uma coluna para os casos em que há singular com plural ou vice-versa. Na análise específica desses poemas, tal característica será relevada e sua importância comentada.

POEMAS DE FORMAS MISTAS					
GRUPO I – CANTIGAS					
No., Vol.	DENOMINAÇÃO	MÉTRICA	GÊNERO	IDIOMA	COMENTÁRIOS
58, I	Cantiga(s) com trova(s)	RMa	AJ	PO	1 CTG, 1 TRO de 1 ES
62, I	Cantiga(s) com trova	RMa	AJ	PO	1 CTG, 1 TRO de 1 ES
92, I	Cantiga com <i>fim</i> em quintilha	RMa		PO	1 CTG com <i>fim</i> em QI
98, I	Cantiga(s) com trova	RMa	RE	PO	1 CTG, 9 TRO de 1 ES. Com <i>fim</i>
139, I	Cantiga(s) com trova	RMa	GL	CA	1 CTG, 1 TRO de 6 ES
140, I	Cantiga(s) com trova	RMa	GL	CA	1 CTG, 1 TRO de 12 ES. Com <i>fim</i>
141, I	Cantiga(s) com trova	RMa	GL	CA	1 CTG, 1 TRO de 6 ES. Com <i>fim</i>
171, I	Cantiga(s) com trova	RMa	PE	PO	1 CTG, 1 TRO de 1 ES
179, I	Cantiga(s) com trova	RMa	AJ	PO	1 CTG, 1 TRO de 1 ES
180, I	Cantiga(s) com trova	RMa	AJ	PO	1 CTG, 1 TRO de 1 ES
192, II	Cantiga(s) com trova	RMa	GL	CA	1 CTG, 1 TRO de 6 ES. Com <i>fim</i>
226, II	Cantiga(s) com trova	RMa	GL	PO	1 CTG, 1 TRO de 3 ES
282, II	Cantiga(s) com trova	RMa	GL	CA	1 CTG, 1 TRO de 6 ES. Com <i>cabo</i>
294, II	Cantiga(s) com trova	RMa	GL	CA	1 CTG, 1 TRO de 6 ES. Com <i>cabo</i>
300, II	Cantiga com texto em prosa	RMa*	BR	PO/CA	1 EP, 1 CTG. *Na CTG
316, II	Cantiga com <i>fim</i> em quintilha	RMa		PO	1 CTG com <i>fim</i> em QI
413, II	Cantiga(s) com trova	RMa	GL	CA	1 CTG, 1 TRO de 6 ES. Com <i>fim</i>
414, II	Cantiga(s) com trova	RMa	GL	CA	1 CTG, 1 TRO de 6 ES. Com <i>fim</i>
436, II	Cantiga(s) com trova	RMa	AJ	PO	1 CTG, 2 TRO de 1 ES
564, III	Cantiga(s) com balada e trovas	RMa	GL	PO	1 CTG, 1 BL e 6 TRO de 1 ES

POEMAS DE FORMAS MISTAS					
GRUPO I – CANTIGAS					
No., Vol.	DENOMINAÇÃO	MÉTRICA	GÊNERO	IDIOMA	COMENTÁRIOS
568, III	Cantiga(s) com trova	RMa	AJ	PO	1 CTG, 13 TRO de 1 ES. Com <i>fim</i>
569, III	Cantiga(s) com trova	RMa	AJ	PO	1 CTG, 14 TRO de 1 ES. Com <i>fim</i>
570, III	Cantiga(s) com trova	RMa	AJ	PO	1 CTG, 5 TRO de 1 ES. Com <i>fim</i>
571, III	Cantiga(s) com trova	RMa	AJ	PO	1 CTG, 4 TRO de 1 ES. Com <i>fim</i>
573, III	Cantiga(s) com trova	RMa	AJ	PO	1 CTG, 28 TRO de 1 ES. Com <i>fim</i>
575, III	Cantiga(s) com trova	RMa	AJ	PO	1 CTG, 4 TRO de 4 ES
576, III	Cantiga(s) com trova	RMa	AJ	PO	1 CTG, 4 TRO de 1 ES. Com <i>fim</i>
579, III	Cantiga(s) com trova	RMa	AJ	PO	1 CTG, 14 TRO de 1 ES. Com <i>cabo</i>
580, III	Cantiga(s) com trova	RMa	AJ	PO	2 CTG (início e fim), 23 TRO de 1 ES, intercaladas
581, III	Cantiga(s) com trova	RMa	AJ	PO	1 CTG, 4 TRO de 1 ES
583, III	Cantiga(s) com trova	RMa	AJ	PO	1 CTG, 6 TRO de 1 ES
584, III	Cantiga(s) com trova	RMa	AJ	PO	1 CTG, 13 TRO de 1 ES. Com <i>cabo</i>
586, III	Cantiga(s) com trova	RMa	AJ	PO	1 CTG, 5 TRO de 1 ES. Com <i>cabo</i>
587, III	Cantiga(s) com trova	RMa	AJ	PO/CA*	5 CTG (intercaladas), 8 TRO de 1 ES, intercaladas. *Em alguns vv
588, III	Cantiga(s) com trova	RMa	AJ	PO/CA*	1 CTG, 19 TRO de 1 ES. *Em alguns vv. Com <i>cabo</i>
594, III	Cantiga(s) com trova	RMa	AJ	PO	1 CTG, 6 TRO de 1 ES. Com <i>fim</i>
595, III	Cantiga(s) com trova	RMa	AJ	PO	1 CTG, 11 TRO de 1 ES. Com <i>fim</i>
599, III	Cantiga(s) com trova	RMa	AJ	PO	1 CTG, 1 TRO de 1 ES
601, III	Cantiga(s) com trova	RMa	AJ	PO	2 CTG (início e fim), 5 TRO de 1 ES, ntercaladas
603, III	Cantiga(s) com trova	RMa	AJ	PO	1 CTG, 1 TRO de 1 ES
604, III	Cantiga(s) com trova	RMa	RE	PO	1 CTG, 3 TRO de 1 ES
608, III	Cantiga com quadra e trova(s)	RMa	AJ/PE/RE	PO/CA	1 CTG, 1 QA, 30 TRO de 1 ES
612, III	Cantiga com trovas e balada	RMa*	AJ	PO	1 CTG, 10 TRO de 1 ES em posições variadas, 1 BL. *1º v do MT em OC. Com <i>fim</i>
617, III	Cantiga(s) com trova	RMa	AJ	PO	1 CTG, 19 TRO de 1 ES
619, III	Cantiga(s) com trova	RMa	AJ	PO	1 CTG, 4 TRO de 1 ES
620, III	Cantiga(s) com trova	RMa	AJ	PO	1 CTG, 29 TRO de 1 ES. Com <i>cabo</i>
621, III	Cantiga(s) com trova	RMa	AJ	PO	1 CTG, 11 TRO de 1 ES. Com <i>fim</i>
624, III	Cantiga(s) com trova	RMa	RE	PO	1 CTG, 1 TRO de 4 ES. Com <i>cabo</i>

POEMAS DE FORMAS MISTAS					
GRUPO I – CANTIGAS					
No., Vol.	DENOMINAÇÃO	MÉTRICA	GÊNERO	IDIOMA	COMENTÁRIOS
625, III	Cantiga com trova e vilancete	RMa	AJ/RE	PO	1 CTG, 1 TRO de 1 ES, 1 VLC
646, IV	Cantiga(s) com trova	RMa	RE	PO	1 CTG, 1 TRO de 1 ES
730, IV	Cantiga(s) com trova	RMa	PE/RE	PO	1 CTG, 1 TRO de 1 ES
795, IV	Cantiga com mote e vilancete	RMa	GL	PO	1 MT, 1 CTG, 1 VLC
816, IV	Cantiga(s) com trova	RMa	AJ	PO	1 CTG, 2 TRO de 1 ES. Com 2 fins (Na CTG e na TRO)
834, IV	Cantiga(s) com trova	RMa	AJ	PO	1 CTG, 1 TRO de 1 ES

POEMAS DE FORMAS MISTAS					
GRUPO II – TROVAS					
No., Vol.	DENOMINAÇÃO	MÉTRICA	GÊNERO	IDIOMA	COMENTÁRIOS
1, I	Trovas com cantigas, quadras, quintilha, sextilha e vilancete	RMa*	AJ/PE/RE	PO/CA	116 TRO com número variado de ES, 22 CTG, 5 QA, 1 QI, 1 SX, 1 VLC. Todos intercalados. Algumas RI: PoC. *Há mescla de EN/OC/RMa
260, II	Trovas com vilancete(s)	RMa	AJ	PO	5 TRO de 4 e 5 ES intercaladas, 2 VLC intercalados. Com <i>cabo</i>
324, II	Trovas com balada	RMa	AJ	PO	1 TRO de 2 ES, 1 BL. Com <i>fim</i>
384, II	Trovas com cantigas	AM*/RMa	PE/RE	CA	*HE. 3 TRO de 5, 2 e 1 ES, intercaladas, 1 CTG (<i>fim</i>).
462, II	Trovas com motes	RMa	GL/RE	PO/CA	14 TRO de 4 e 1 ES, intercaladas, 6 MT intercalados. Com <i>fim</i>
535, III	Trovas com vilancete e cantiga	RMa	PE/RE/GL	PO/CA	1 TRO de 3 ES, 1 VLC, 1 CTG
590, III	Trovas com cantiga	RMa	AJ	PO	3 TRO de 1 ES, 1 CTG
600, III	Trovas com cantiga	RMa	AJ	PO	10 TRO de 1, 2 e 3 ES, intercaladas, 1 CTG intercalada. Com <i>cabo</i>
613, III	Trovas com cantiga	RMa	AJ	PO	41 TRO de 1 e 2 ES, intercaladas, 1 CTG intercalada. Com 2 fins
796, IV	Trovas com vilancete(s)	RMa	EP	PO	1 TRO de 9 ES, 2 VLC
797, IV	Trovas com vilancete(s)	RMa	AJ/PE/RE	PO	11 TRO, de 1, 4 e 7 ES, intercaladas, 1 VLC intercalado. Com <i>fim</i>
803, IV	Trovas com vilancete e quintilha	RMa	AJ	PO	14 TRO de 15, 13, 9, 8 e 1 ES intercaladas, 1 VLC intercalado, 1 QI intercalada. Vários fins
814, IV	Trovas com cantigas e vilancetes	RMa		PO	2 TRO de 5 e 3 ES, intercaladas, 4 CTG intercaladas, 4 VLC intercalados. Com <i>fim</i>
832, IV	Trovas com cantiga	RMa	VS	PO	1 TRO de 5 ES, 1 CTG

POEMAS DE FORMAS MISTAS					
GRUPO III – VILANCETES					
No., Vol.	DENOMINAÇÃO	MÉTRICA	GÊNERO	IDIOMA	COMENTÁRIOS
395, II	Vilancete com trovas	RMa	GL	CA	1 VLC, 1 TRO de 10 ES
440, II	Vilancete com trovas	RMa	PE/RE	PO	1 VLC, 1 TRO de 1 ES

POEMAS DE FORMAS MISTAS					
GRUPO III – VILANCETES					
No., Vol.	DENOMINAÇÃO	MÉTRICA	GÊNERO	IDIOMA	COMENTÁRIOS
441, II	Vilancete com trovas	RMa	AJ	CA	1 VLC, 4 TRO de 1 e 2 ES
454, II	Vilancete com trovas	RMa	AJ	PO/CA	1 VLC, 4 TRO de 1 ES
492, II	Vilancete com trovas	RMa	EP	PO	1 VLC, 1 TRO de 1 ES
572, III	Vilancete com trovas e quadra	RMa	AJ	PO	1 VLC, 1 QA, 23 TRO de 1 ES. Com <i>fim</i>
574, III	Vilancete com trovas	RMa	AJ	PO	1 VLC, 39 TRO de 1 ES. Com <i>fim</i>
577, III	Vilancete com trovas	RMa	AJ	PO/CA	1 VLC, 6 TRO de 1 ES. Com <i>fim</i>
578, III	Vilancete com trovas	RMa	AJ	PO	1 VLC, 14 TRO de 1 ES
582, III	Vilancete com trovas	RMa	AJ	PO/CA	1 VLC, 29 TRO de 1 ES. Com <i>fim</i>
585, III	Vilancete com trovas	RMa	AJ	PO	1 VLC, 14 TRO de 1 ES. Com <i>cabo</i>
596, III	Vilancete com trovas e cantiga	RMa	AJ/PE/RE	PO	1 VLC, 47 TRO de 1 ES, 1 CTG
597, III	Vilancete com trovas e cantiga	RMa	AJ	PO/CA	3 VLC (2 intercalados), 41 TRO de 1, 2 e 3 ES, em posições variadas, 12 CTG intercalada. Com <i>fim</i>
610, III	Vilancete com trovas	RMe	AJ	CA	1 VLC, 6 TRO de 1 ES
611, III	Vilancete com trovas	RMa	AJ	PO/CA	3 VLC (2 intercalados), 24 TRO de 1, 2, 3, 4 e 6 ES, intercaladas. Vários <i>fins</i>
616, III	Vilancete com trovas	RMa	AJ	PO	1 VLC, 22 TRO de 1 ES
622, III	Vilancete com trovas	RMa	AJ	PO	1 VLC, 6 TRO de 1 e 2 ES intercaladas
626, III	Vilancete com refrão e trovas	RMa	AJ	PO/CA	1 RF, 1 VLC, 5 TRO de 1 ES. RI: PoC
771, IV	Vilancete com trovas	RMa	AJ	PO	1 VLC, 1 TRO de 1 ES. Did.: CTG
788, IV	Vilancete com trovas	RMa	AJ	PO	1 VLC, 1 TRO de 1 ES

POEMAS DE FORMAS MISTAS					
GRUPO IV – VÁRIOS					
No., Vol.	DENOMINAÇÃO	MÉTRICA	GÊNERO	IDIOMA	COMENTÁRIOS
45, I	Esparsa(s) com trova	RMa*	AJ	PO	4 ESP de palavras, 1 TRO de 1 ES. *ESP: DI e TRI
216, II	Balada com trovas	RMa	RE	PO	1BL de 11 ES, mais <i>fim</i> , 1 TRO de 15 ES, com <i>fim</i>
256, II	Balada com trovas	RMa	PE/RE	PO/CA*	2 BL, 1ª com 4 ES, mais <i>fim</i> ; 1 TRO de 4 ES com <i>fim</i> ; 2ª BL com 1 ES mais <i>fim</i> . *TRO de Juan de Mena
412, II	Esparsa com trova	RMa	EP	PO	1 ESP, 1 TRO de 1 ES

POEMAS DE FORMAS MISTAS					
GRUPO IV – VÁRIOS					
No., Vol.	DENOMINAÇÃO	MÉTRICA	GÊNERO	IDIOMA	COMENTÁRIOS
589, III	Balada com trovas	RMa	AJ	PO	1 BL, 19 TRO de 1 e 2 ES. Com <i>fim</i>
614, III	Letras e cimeiras	PL	DV	PO/CA	29 tercetos, 6 dísticos, 1 QA
837, IV	Rimance com trovas	RMa	RO/GL	CA	RI de 5 QA, 10 TRO de 1 ES. Com <i>cabo</i>
865, IV	Didascálias, motes e trovas	PL*	RE	PO	5 didascálias ritmadas, 4 MT, 6 TRO de 1 ES. *RMa/RMe/DC/EN/OC/HP/TE