

GERALDO AUGUSTO FERNANDES

Artifícios retóricos

no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende

os adornos de
estilo nas palavras
e nas frases:
tropos e figuras



U

Imprensa
Universitária
UFC



COLEÇÃO
DE ESTUDOS DA
PÓS-GRADUAÇÃO

Artifícios retóricos no *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*

**os adornos de estilo nas palavras
e nas frases: tropos e figuras**



Presidente da República

Luiz Inácio Lula da Silva

Ministro da Educação

Camilo Sobreira de Santana



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ – UFC

Reitor

Prof. Custódio Luís Silva de Almeida

Vice-Reitora

Profª Diana Cristina Silva de Azevedo

Pró-Reitor de Planejamento e Administração

Prof. João Guilherme Nogueira Matias

Pró-Reitora de Pesquisa e Pós-Graduação

Profª Regina Celia Monteiro de Paula



IMPRENSA UNIVERSITÁRIA DA UFC

Diretor

Francisco Charles Rocha e Silva Ribeiro

**COMISSÃO TÉCNICO-EDITORIAL DA
COLEÇÃO DE ESTUDOS DA PÓS-GRADUAÇÃO – UFC
Edição 2024-2025**

Lidiany Karla Azevedo Rodrigues Gerage

Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação

MEMBROS

Felipe Ferreira da Silva

Biblioteca Universitária

Joselany Áfio Caetano

Departamento de Enfermagem/FFOE

Juliana Soares Lima

Biblioteca Universitária

Geraldo Augusto Fernandes

**Artifícios retóricos no *Cancioneiro
Geral de Garcia de Resende***

**os adornos de estilo nas palavras
e nas frases: tropos e figuras**



Fortaleza
2025

Artifícios retóricos no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende: os adornos de estilo nas palavras e nas frases: tropos e figuras

Copyright © 2025 by Geraldo Augusto Fernandes (organizador)

Todos os direitos reservados

PUBLICADO NO BRASIL / PUBLISHED IN BRAZIL

Imprensa Universitária – Universidade Federal do Ceará
Av. da Universidade, 2932 – Benfica, Fortaleza-Ceará, Brasil

Coordenação editorial

Ivanaldo Maciel de Lima

Revisão de texto

Antídio Oliveira

Normalização bibliográfica

Marilzete Melo Nascimento

Layout gráfico-visual

Sandro Vasconcellos

Diagramação

Frank Bezerra

Capa

Heron Cruz

Editora filiada à



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Imprensa Universitária – Universidade Federal do Ceará

F363a Fernandes, Geraldo Augusto.

Artifícios retóricos no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende [livro eletrônico] : os adornos de estilo nas palavras e nas frases: tropos e figuras / Geraldo Augusto Fernandes.
– Fortaleza: Imprensa Universitária, 2025.

752 kb : color. ; PDF (Coleção Estudos da Pós-Graduação)

ISBN: 978-85-7485-585-1

1. Cancioneiro Geral de Garcia de Resende. 2. Retórica quinhentista. 3. Tropos e figuras. I. Título.

CDD 869

Elaborada por: Marilzete Melo Nascimento – CRB 3/1135

Sumário

Prefácio

Por uma leitura atualizante do <i>Cancioneiro Geral de Garcia de Resende</i>	6
Introdução	10
Breve estudo dos tropos e figuras no <i>Cancioneiro Geral de Garcia de Resende</i>	20
Eufemismo/Disfemismo	21
<i>Inversio</i>	25
Hipérbato	28
Parênteses	29
<i>Adynaton/Impossibilia</i>	33
Sínquise.....	34
Onomatopeia/ <i>nominatio</i>	36
Antonomásia	38
Perífrase	43
<i>Ratiocinatio</i>	46
Símile/comparação.....	47
Metáfora.....	51
Catacrese.....	57
Metonímia	58
Sinédoque	60
Ironia/ <i>dissimulatio</i>	62
<i>Sententiae</i>	66
Entimema	67
<i>Exempla</i>	69
Alegoria.....	91
Metalinguagem.....	100
Conclusão	105
Referências	107

Prefácio

Por uma leitura atualizante do *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*

Com entusiasmo, dou as boas-vindas a este trabalho de Geraldo Augusto Fernandes. Com o presente título, ele dá prosseguimento às investigações sobre o *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende* (1516), objeto que tem centralizado sua pesquisa acadêmica. Com foco nos tropos e figuras, seu trabalho atualiza a leitura desse legado que já soma cinco séculos, seja sob o ponto de vista diacrônico, seja do sincrônico, trazendo significativos achados a quem, na contemporaneidade, reconhece o valor histórico da arte poética lusitana.

O autor modelou sua formação acadêmica na USP, onde cursou o mestrado e doutorado sob a orientação de Lênia Márcia de Medeiros Mongelli. Desde então, sua pesquisa se direcionou ao *corpus* considerado no presente livro, sempre atento às convenções poéticas cultivadas no período humanista. Nesse sentido, chamo atenção para as expressões “Paradigma da inovação” e “amor pela forma”, respectivamente, dos títulos da dissertação e da tese por ele defendidas: *Fernão da Silveira: paradigma da inovação no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende* (2006) e *O amor pela forma no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende* (2011). Como se pode inferir da proposta de pesquisa do autor, não há como dissociar a poética, no sentido das convenções de ascendência greco-romana, da poesia, no sentido da manifestação estética. Além desses trabalhos, o pesquisador vem reiterando seu percurso epistemológico em

artigos, como no recente “As figuras de linguagem no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende” (2024).

Vê-se, pois, que o atual lançamento é um corolário relativo aos achados supracitados. Como o próprio autor adverte, o propósito do livro é a construção de um inventário glosado dos tropos e figuras que tiveram presença significativa no *Cancioneiro Geral*. Obviamente que ele, assim procedendo, assume – e o faz com maestria – o esforço filológico desse levantamento, que passa a servir de fonte para três investimentos atualizantes: o diacrônico, o sincrônico e o contemporâneo.

Do ponto de vista diacrônico, são apresentadas as fontes retóricas clássicas nas quais se ampararam os poetas do Humanismo. Dessas fontes, a mais produtiva foi *De institutione oratoria*, de Marcus Fabius Quintilianus, mormente o capítulo VI do livro VIII, que trata dos tropos, e dos capítulos I, II e III do livro IX, dedicado às figuras. Em outras palavras, trata-se de um convite aos latinistas lusófonos, que estão a dever uma versão bilíngue em latim e português dos doze volumes deixados por Quintiliano. O mais próximo disso – a título de exemplo emulativo, vale conferir – é aquela versão disponível na Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.¹ Quintiliano classifica os tropos em dois grupos. O primeiro está ligado à significação, reunindo a metáfora, a sinédoque, a metonímia, a antonomásia, a onomatopeia e a catacrese. O segundo reúne os adornos: epíteto, alegoria, enigma, ironia, perífrase, hipérbato e hipérbole. Já as figuras são classificadas pelo autor latino em figuras frasais e figuras de palavras. As frasais podem ser argumentativas, como a interrogação, a prolepse, a dúvida, a comunicação, a suspensão e a concessão, ou afetivas, como a exclamação, a licença, a prosopopeia, a apóstrofe, a hipotipose, a ironia, a aposiopese e a etopeia.

Do ponto de vista sincrônico, abre-se a oportunidade de releitura da produção poética humanística de Portugal. Ao longo de sua exposição, Geraldo Augusto identifica a matriz retórica subjacente

¹ Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/instituciones-oratorias--0/html/>. Acesso em: 15 abr. 2024.

aos trechos que cuidadosamente foi recortando da vasta produção do *Cancioneiro*. Para tanto, ele desenvolveu um minucioso reconhecimento dos tropos e figuras mais significativos nesta coletânea, que reuniu 880 poemas, que datam desde 1459. Assim municiado, o público leitor de hoje pode fazer uma leitura de inclinação filológica, que pressupõe um repertório dos recursos poéticos do tempo em que foi produzido, construindo uma interpretação contextualizada dos poemas reunidos por Garcia de Resende.

Do ponto de vista contemporâneo, não resta dúvida de que o trabalho suscita uma leitura intertextual, já que muitos dos recursos semânticos (polissemia) e expressivos (sintaxe) continuam operantes na atualidade, tendo resistido ou, mais certamente, interagido com o experimentalismo modernista. Recursos como a metáfora e a metonímia, sabe-se hoje, estão na própria base lógica da construção da linguagem, nos processos analógicos (metáfora) e digitais (metonímia). Não há como não lembrar, a propósito, o conceito formulado por Jakobson, quando diz que “a função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação”.

Quaisquer que sejam as opções de leitura, a proposta de Geraldo Augusto tem forte lastro histórico. Em sua argumentação, ele não dissocia a poética da História, fazendo lembrar que essa produção ocorria no mesmo tempo em que Portugal investia em seu domínio colonial, com o recurso tecnológico necessário às grandes navegações. Não haveria como separar a complexidade da construção poética palaciana da complexidade social e econômica que lhe serviu de suporte.

E como este livro está sendo editado por uma universidade nordestina cunhada sob a legenda “O universal pelo regional”, cabe lembrar que, na produção poética dos cordéis e repentes, a recontextualização das convenções poéticas é mesmo decisiva para uma crítica cultural mais auspíciosa. Para além da arte da versificação e estrofação, que é rigorosa nas formas ditas populares, como a sextilha, a setilha, o martelo (gabinete e agalopado), dentre tantas espécies, o valor de um texto acaba recaindo na competência retórica do poeta de bancada ou de viola. Uma percepção mais aguçada dessas

produções nordestinas vai revelar, sob o disfarce intuitivo desses artistas da palavra, o domínio da arte poética, herança ibérica preservada e cultivada como condição *sine qua non* para a inscrição de um nome no rol dos mais prestigiados cordelistas e cantadores.

O presente trabalho é, assim entendido, um convite a um fazer interpretativo atualizante, pois é sabido que o discurso – poético ou não – é da ordem da História. Pode parecer um paradoxo, pois existem produções poéticas da atualidade que não são atuais, ao passo que existem obras do passado atualíssimas. Geraldo Augusto dá provas de que *O Cancioneiro Geral de Garcia de Resende* está neste segundo caso. E é para proporcionar essa atualização enunciativa que ele presenteia a comunidade acadêmica com estes *Artifícios retóricos no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende: Os adornos de estilo nas palavras e nas frases: tropos e figuras*.

Que a leitura atualizante deste trabalho de Geraldo Augusto seja produtiva e traga seus frutos.

José Leite Júnior

Introdução

[...] 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*, 2015.

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 os venerados Cícero e Quintiliano. No século XV, valeram-se desses dois retóricos os principais poetas castelhanos, como Baena, Santillana, Encina, além do gramático Nebrija. Aqueles, em suas *artes poeticae* – sempre enunciadas nos proêmios de suas obras maiores –, debuxaram o 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 Quattrocentos e Quinhentos, fazer poesia era um dom que Deus deu ao poeta – tome-se como exemplo o que diz Juan Alfonso de Baena em seu prólogo: “la qual ciencia e avisaçon e doctrina que d'ella depende e es avida e rreçebida e a[!]cançada por gracia infusa del señor Dios” (Baena, 1984, p. 37), ou ainda o Marquês de Santillana:

Commo es cierto este sea un zelo celeste, 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 (Santillana, 1984, p. 52).²

Mas, como diz o Marquês em seu *Proémio*, a poesia é também imitação dos grandes autores – Petrarca, Boccaccio, Horácio, Dante. Sem exceção, o Marquês, Baena, Encina e Nebrija aludem a isto: é nas *auctoritates* que se encontra a correta emulação, e deles devem servir-se os poetas. É neles, então, que os poetas palacianos portugueses e castelhanos, se não buscam inspiração, buscam os modelos; mais especificamente, quanto à forma, na retórica antiga, e até mesmo nas artes poéticas e nos modelos provençal e galego-português – são eles que lhes sugerem o enriquecimento da *dictio*.

Dos artifícios retóricos, a poesia se apropriou, e, mesclando técnicas próprias dela – tais como a rima, o metro e o ritmo –, os poetas sempre fizeram uso das figuras e dos tropos para dar às suas composições a graça e elegância mencionadas por Quintiliano.³ O *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende* (1516) é publicado durante o Humanismo europeu, que se estendeu ao Portugal das Grandes Descobertas. As cortes portuguesas dos séculos XV e XVI procuram a erudição e a cultura descendentes das antiguidades greco-romanas, instigadas pelos estudos humanísticos que se desenvolviam no continente. Segundo a estudiosa portuguesa

² 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 reaparece aquí: los términos *zelo celeste*, *afecçión diuina* y *insaçiable cibo del ánimo* se sitúan en la línea del pensamiento medieval que considera al poeta inspirado por Dios” (López Estrada, 1984, p. 97).

³ Encina comenta que “es menester [...] que el tal poeta no menosprecie la elocución, que consiste en hablar puramente, elegante y alto quando fuere menester, según la materia lo requiere, los quales preceitos, porque son comunes a los oradores y poetas, no los esperen de mí, que no es mi intención hablar salvo de sólo aquello que es propio del poeta. Mas para quanto a la elocución mucho aprovecha, según es doctrina de Quintiliano, criarse desde la tierna niñez adonde hablen muy bien...” (Encina, 1984, p. 85).

Nair Nazaré Castro Soares, a influência desses descendentes inicia-se no *Quattrocento* italiano,

com a sua forte componente retórica,posta ao serviço do humanismo cívico e pedagógico, [que] manifestou-se em Portugal desde a dinastia de Avis. Vários foram os factores que a propiciaram. Entre eles, as relações com a corte de D. João II de Castela, em ligação, por afinidade familiar, com o reino de Nápoles de Afonso V, o Magnânimo – paradigma do – “príncipe umanizzato” do Renascimento. Ou ainda a presença da cultura italiana, na corte de Borgonha da Duquesa Isabel, filha do nosso rei D. João I — casada com Filipe o Bom, duque da Borgonha e conde da Flandres. Esta corte, a mais brilhante e faustosa da Europa, mantinha ao seu serviço portugueses cultos e acolhia uma verdadeira escola de artistas de iluminuras, de que é testemunho o *Livro de Horas do rei D. Duarte*; e contava ainda com uma das bibliotecas mais famosas do tempo (Castro Soares, 2011, p. 232).

O contato de D. Pedro de Barcelos, o Condestável, filho bastardo de D. Dinis, com essa cultura fez desenvolver-se o gosto dos ideais humanistas, nomeadamente nos reinados de D. João II e D. Manuel:

Estes reis rodeiam-se de letrados, designadamente juristas, que preparam os regimentos das diversas instituições, pilares do Estado centralizado, e ainda de homens de ciência, matemáticos, cosmógrafos, astrónomos, homens com conhecimentos teóricos e práticos na arte de navegar e cartografar, que tornam possível o prosseguimento e o êxito da expansão ultramarina (Castro Soares, 2011, p. 233).

Os diferentes gêneros literários cultuados pelos nobres nos serões áulicos procurando o “saber dos antigos e sua *aemulatio* e *imitativo*”, que, no Renascimento português, vai valorizar a língua materna, principalmente com o advento da imprensa “conhecida entre nós desde finais do século XV” (Castro Soares, 2011, p. 238). As peças de oratória civil, no despontar do humanismo renascentista português, conforme a estudiosa,

nos dão a marca da cultura da corte e da progressiva centralização do poder no reinado do – Príncipe Perfeito. É pela mão deste monarca que a casa de Vila Real atinge o seu fastígio político, que, em breve, se fará acompanhar do maior prestígio intelectual e cultural (Castro Soares, 2011, p. 243).

Nos finais do século XV, o ensino da Retórica sofre a influência de Quintiliano, como se pode ver nos exemplos aqui analisados nos poemas do *Cancioneiro de Resende*. Os humanistas reforçam a ligação da Gramática à Retórica,

de forma a transformar um saber meramente linguístico em disciplina de estudos literários; o ensino da retórica, ou a retoricização da gramática, orienta-se no sentido da aquisição da *eloquentia*. A *recte loquendi scientia* deixa-se contaminar pela *ars benedicendi*, em que gramática, retórica, dialéctica e poesia se interpenetram e confluem, numa identificação de objectivo comum [de acordo com W. Keith Percival] (Castro Soares, 2011, p. 245).

A autora diz que Quintiliano, inspirado em Cícero, propõe, na sua *Institutio oratoria* (1.10.6),

uma *ratio studiorum*, adequada à aquisição da sabedoria, a *enkyklios paideia*, que não se destina [...] a preparar especialistas, futuros pedagogos, mas a formar integralmente a pessoa humana, física, intelectual e moralmente (Castro Soares, 2011, p. 247).

A consolidação da arte oratória impõe-se por meio do método da escola renano-flamenga da pedagogia do humanismo do Norte da Europa, o *modus parisensis*, que dominou no ensino da retórica em Portugal e na Europa (Castro Soares, 2011, p. 247).

Jean Pierre Chauvin, citando Marcelo Lachat, comenta que os tratados italianos que circulavam entre os séculos XVI-XVII, explicavam que “o deleite é a causa final da poesia”. Assim, era apropriado aos poetas criar um clima de maravilhamento, que

[...] engrandecesse as coisas narradas: “o deleite seria o fim com relação ao imitar e no que diz respeito ao purgar os ânimos, ele seria

o meio”. No *Tratatto della poesia lirica*, [Giuseppe] Torelli sugeria que “a poesia tem uma finalidade universal: reduzir os afetos à mediocridade, purgando o excesso das paixões, conforme Aristóteles, e unir as partes discordantes da alma para reconduzi-la a Deus, segundo Platão” (Chauvin, 2023, p. 13-14).

Chauvin também se vale de Paulo Sérgio de Vasconcellos, e cita dele:

[...] mesmo quando sabemos que um poeta utiliza em sua obra experiências que viveu, esse material será elaborado em uma *estrutura retórica* que o transformará. Ego num texto literário não é o autor, mas algo que resulta de uma série de fatores, inclusive a tradição genérica e a cadeia discursiva em que o texto se situa, esteja seu autor consciente disso ou não (Chauvin, 2023, p. 3, grifo próprio).

Sabe-se que, desde seu surgimento na Antiguidade clássica, a Retórica faz parte da formação do cidadão. Aristóteles (384-322 a.C.) teria sido quem sistematizou aquilo que o sofista Córax (c. 490-430 a.C.) formulara como técnica. Para o estagirita, “a retórica é a outra face da dialética, pois ambas se ocupam de questões ligadas ao conhecimento e não correspondem a nenhuma ciência específica” (Costa, 2019, p. 357). Diz ainda o filósofo que a clareza é a “suprema expressão enunciativa de um discurso”, usando “belas metáforas e analogias”, para que ele seja correto gramaticalmente, com ritmo e elegância, o que “enaltece a verdade das palavras do orador” (Costa, 2019, p. 358-359). Essa pequena base será o núcleo da doutrina da ornamentação na Idade Média, tanto na Oratória quanto na poética: “o estudo das figuras de linguagem, das cores e dos tropos, mudanças de significados das palavras; por exemplo, em metáforas, alegorias, metonímias, hipérboles, eufemismos, etc.” valorizará a descrição de expressões do dia a dia, que, “ordenadas e listadas, fazia com que os retóricos medievais considerassem como os aspectos mais previsíveis da fala, da oralidade” (Costa, 2019, p. 359). Crasso (115-53 a.C.) dizia que uma das melhores formas de se compreender um discurso é a ornamentação – a decoração do discurso com figuras estilísticas

e literárias. Este último se divide em arcaísmos, neologismos e metáforas, reunidas com ordem e ritmo (Costa, 2019, p. 360).⁴

Olivier Reboul (1998, p. 114) relembra que, quando os retores antigos mencionam as figuras

⁴ A pesquisadora Sônia Bastos Borba Costa, no artigo “Empréstimos lingüísticos em textos quinhentistas portugueses” (2004), faz um acurado estudo dos empréstimos lingüísticos nas primeiras gramáticas do português. Com relação aos neologismos, informa que Heine, Claudi e Hünnemeyer sintetizaram as fontes e processos mórficos e/ou semânticos, elencando cinco mecanismos: a) pura invenção – criação arbitrária de combinações de sons; b) criação de onomatopeias; c) composição e derivação a partir de formas lexicais e gramaticais que já existem na língua; d) extensão dessas formas já existentes para a expressão de novos conceitos: metonímia, metáfora e semelhantes; e) adoção de empréstimos de outros dialetos ou línguas (Costa, 2004, p. 298). Muitos autores se manifestam sobre a conveniência ou não da introdução de novas palavras, ou seja, sobre a criação de neologismo, “revelando posturas de aceitação ou até de valorização, por um lado, ou posturas de estranhamento, desapreço e até rejeição, por outro” (Idem, p. 301). Sônia Bastos diz que a manifestação desses autores é menos frequente quando se trata dos arcaísmos, “ou seja, palavras consideradas ‘velhas’ pelas normas de prestígio mais difundidas” (Idem, p. 301). Para a pesquisadora – e isso é de conhecimento comum entre os estudiosos –, os neologismos e empréstimos, além dos arcaísmos, são naturais, legítimos e enriquecedores. “A valorização ou rejeição das palavras tidas como ‘novas’ ou ‘velhas’ interessam, não só aos lingüistas como aos estudiosos da cultura em geral, dado o peso do seu valor simbólico no imaginário social” (Idem). Sônia Bastos, em seu artigo, centra-se nos estudos dos gramáticos Fernão de Oliveira, João de Barros e Pero de Magalhães de Gândavo: o primeiro escreveu *Grammatica da Lingoagem Portuguesa* (1536); o segundo, *Gramática da Língua Portuguesa e do Diálogo em Louvor da Nossa Linguagem* (1540); o terceiro, *Dialogo em Defensão da Lingua Portuguesa* (1574). O primeiro, Fernão de Oliveira, classifica as palavras em relação à sua origem. “Para ele as *dições* podem ser: *nossas, alheias* ou *comuns*. As nossas são as que “naceram entre nós ou são já tão antigas que não sabemos se vieram de fora” (*apud* Torres e Assunção, 2000, p. 119), nelas incluídas as de origem latina (Idem, p. 302). O segundo, João de Barros, em sua *Gramática*, apresenta “trechos raros e esparsos que abordam a questão dos arcaísmos e neologismos”, além dos estrangeirismos, retomados em seu *Diálogo em Louvor da Nossa Linguagem* (Idem, p. 306). O que, para Oliveira, representa o que chamaríamos incômodo jugo clássico é, para Barros, grande vantagem. Afinal, para ele, o grande mérito da língua portuguesa é a sua proximidade com o latim (Idem). Barros discerne naturalmente a via de mão dupla do contato linguístico “quando admite que o português possui no seu léxico empréstimos ‘latinos, arávigos e outros de diversas nações que conquistamos e com quem tivemos comércio – assim como eles tem outros de nós’” (*apud* Buescu, 1971, p. 298) (Idem, p. 307). O gramático refere-se a outros empréstimos que são menos tolerantes “quando, ao tratar o ‘vício’ do ‘barbarismo’, condena a má pronúncia de termos estrangeiros” (Idem). Assim como Fernão de Oliveira, João de Barros é precavido com relação aos neologismos, recomendando que sejam formados com base latina (Idem). Com relação aos arcaísmos, Barros difere de Oliveira, pois “louva-os, porque, ainda que sejam antigos, são ‘termos que se conformam com o latim’” (Idem, p. 308).

é para evocar o prazer que elas proporcionam, que eles relacionam com o *delectare* e mais raramente com o *movere*. A figura seria, portanto, uma fruição a mais, uma licença estilística para facilitar a aceitação do argumento.

E Reboul complementa:

As figuras de palavras facilitam a atenção e a lembrança, mas não é só isso. Lembremos o princípio lingüístico da arbitrariedade do signo, segundo o qual as palavras não são “motivadas”... Esse princípio também se aplica às nossas figuras de palavras: não é porque dois significantes são idênticos que seus significados também o sejam; e, no entanto, tudo acontece como se fossem idênticos. As figuras de palavras instauram uma harmonia aparente, porém incisiva, sugerindo que, se os sons se assemelham, provavelmente não é por acaso. A harmonia é comprovada pelo prazer (Reboul, 1998, p. 118).

Heinrich Lausberg relata que “ao *docere* informativo correspondem, como fenómenos de estranhamento, o *genus obscurum* e os tropos e figuras que procuram a *obscuritas*” (Lausberg, 1966, p. 113). Os tropos seriam uma forma de *obscuritas* quanto à direção; servem ao *ornatus* e ao estranhamento e são o mais alto grau da *perspicuitas* (Lausberg, 1966, p. 128). Diz, ainda, que

a primariedade [quando tropos são empregados pela primeira vez] pode corresponder a uma opinião (errada) do sujeito falante, ou a uma opinião (errada) do ouvinte, enquanto, na realidade histórica, esse tropo, empregado pelo sujeito falante, já é, há muito, usual (Lausberg, 1966, p. 143-144).

Os tropos seriam, então, uma forma mais engenhosa de demonstrar agudeza e sutileza, pois demandam não só perspicácia do emissor como também do destinatário. Quintiliano, no Livro VIII, escreve que “um tropo é a alteração artística de uma palavra ou frase de seu próprio significado a outro” (Quintiliano, 1922, VIII, VI).⁵

⁵ “A *trope* is meant the artistic alteration of a word or phrase from its proper meaning to another” (tradução livre). “*tropus est verbi vel sermonis a propria significatione id aliam cum virtute mutatio*” (Quintiliano, 1823, VIII, VI).

Desprezando as discussões sobre os gêneros e espécies levadas a cabo por autores e por filósofos, o retor romano propõe-se a discutir os tropos mais necessários e mais aceitos, contentando-se com o fato de que alguns são empregados para ajudar no que se pretende significar, e outros servem para adornar o estilo; alguns são usados de forma denotativa, outros metaforicamente; e, ainda, que as alterações concernem não só a palavras isoladas, mas também a pensamentos e à estrutura das sentenças (Quintiliano, 1922, VIII, VI).

No Livro IX, antes de discutir sobre as figuras, 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: “eles acrescentam força e encanto à nossa matéria”⁶ (Quintiliano, 1922, IX, I). No entanto, mesmo que tão próximos em sentido e aplicação, crê ser necessário distinguir os dois processos – o que o faz num extenso parágrafo, do qual reproduzo uma das partes mais importantes:

O nome ‘tropo’ denomina-se a transferência de expressões de sua significação natural e principal para outra, com vistas ao embelezamento do estilo ou, como a maioria dos gramáticos define, a transferência de palavras e frases do lugar que é estritamente deles para outro ao qual não pertencem propriamente. Uma figura, por outro lado, como fica claro pelo próprio nome, é o termo empregado quando damos à nossa linguagem uma conformação diferente da óbvia e ordinária⁷ (Quintiliano, 1922, IX, I).

⁶ “They add force and charm to our matter” (tradução livre). “nam et vim rebus adjiciunt, et gratiam præstant” (Quintiliano, 1823, IX, I).

⁷ 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 ordinary (tradução livre). [Quo magis signanda est utriusque rei differentia: est igitur tropus, sermo a naturali et principali significacione translatus ad aliam, ornandæ orationis gratia: vel, ut plerique grammatici finiunt, dictio ab eu loco, in quo propria est, translata in eum, in quo propria non est: figura, sicut nomine ipso patet, est conformatio quædam orationis, remota a communi et primum se offerente ratione (Quintiliano, 1823, IX, I, p. 306).

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 palavra. Quanto à perífrase, diz que se caracteriza pelo uso de várias palavras no lugar de uma só. Inclui também a antonomásia e o hipérbato, embora este último muitos não considerem tropo, uma vez que é a 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, considera ser ora figura ora tropo e admite ser complicada tal consideração devido às muitas discussões sobre a matéria entre os autores (Quintiliano, 1922, IX). Sobre isso e sobre as distinções gerais entre os dois fenômenos, finaliza dizendo que

não faz diferença por qual nome cada um é chamado, desde que seu valor estilístico seja aparente, uma vez que o significado das coisas não é alterado por uma mudança de nome. Pois assim como os homens permanecem os mesmos, mesmo que adotem um novo nome, esses artifícios produzirão exatamente o mesmo efeito, sejam eles tropos ou figuras estilizados, uma vez que seus valores não estão em seus nomes, mas em seu efeito. Da mesma forma, não faz diferença se chamamos uma base de conjectural ou negativa, ou preocupada com fato ou substância, desde que sempre saibamos que o assunto da investigação é o mesmo. É melhor, portanto, ao lidar com esses tópicos, adotar os termos geralmente aceitos e entender a coisa real, seja qual for o nome pelo qual é chamada. Mas devemos observar o fato de que tropo e figura são frequentemente combinados na expressão do mesmo pensamento, uma vez que as figuras são introduzidas tanto pelo uso metafórico quanto pelo uso literal das palavras⁸ (Quintiliano, 1922, IX, I).

⁸ "It makes no difference by which name either is called, so long as its stylistic value is apparent, since the meaning of things is not altered by a change of name. For just as men remain the same, even though they adopt a new name, so these artifices will produce exactly the same effect, whether they are styled *tropes* or *figures*, since their values lie not in their names, but in their effect. Similarly it makes no difference whether we call

Vistos esses breves estudos e as análises de retóricos, filósofos e estudiosos, podem-se entender por tema deste trabalho os tropos e as figuras desenvolvidos pelos poetas palacianos portugueses no *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. Essa temática será desenvolvida por meio da exemplificação de tropos e figuras contidos na compilação. Isso é importante, parece-me, pois se pode mostrar como esses poetas do fim do século XV e início do século XVI aplicaram os artifícios retóricos para, principalmente, embelezarem suas composições. Dessa forma, o conteúdo abordará esses elementos que compõem o *Cancioneiro*.

a basis conjectural or negative, or concerned with fact or substance, provided always that we know that the subject of enquiry is the same. It is best therefore in dealing with these topics to adopt the generally accepted terms and to understand the actual thing, by whatever name it is called. But we must note the fact that *trope* and *figure* are often combined in the expression of the same thought, since figures are introduced just as much by the metaphorical as by the literal use of words" (tradução livre). *nomen enim fateor esse commune, et scio quam multiplicem habeant, quamque scrupulosam disputationem; sed ea non pertinet ad præsens meum propositum; nihil enim refert, quomodo appelletur utrumlibet eorum, si, quid orationi prosit, appareat: nec mutatur vocabulis vis rerum. Et, sicut homines, si aliud acceperunt, quam quod habuerant, nomen, iidem sunt tamen; ita hæc, de quibus loquimur, sive tropi, sive figuræ dicentur, idem efficient: non enim nominibus prosunt, sed effectibus: ut, statum conjecturalem, an infinitalem, an facti, an de substantia nominemus, nihil interest, dum idem quæri sciamus. Optimum ergo in his sequi maxime recepta, et rem ipsam, quocunque appellabitur modo, intelligere: illud tamen notandum, coire frequenter in easdem sententias et τρόπον et figuram: tam enim translatiis verbis, quam propriis, figuratur oratio. Est autem non mediocris inter auctores dissensio* (Quintiliano, 1823, IX, I, p. 310).

Breve estudo dos tropos e figuras no *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*

O objetivo deste estudo é o de apresentar as figuras e os tropos retóricos usados pelos poetas palacianos portugueses no *Cancioneiro Geral*. Isto será feito com breves conceitos e explicações, seguidos de exemplos tirados dos poemas de formas mistas, uma inovação dos poetas castelhanos e portugueses dos Quattrocentos e Quinhentos. A lista não é completa – o que é quase impossível num compêndio como o de Garcia de Resende. No entanto, pelo número de ilustrações, são elas suficientes para se ter uma ideia de como esses artifícios de embelezamento das composições se realizaram por poetas conceituados e eruditos. Registre-se que os poemas de formas mistas se caracterizam por apresentarem um tema logo no poema exórdico – uma cantiga, um vilancete, algumas trovas – para ser completado nas outras formas que seguem este primeiro. Pierre Le Gentil (1949-1952, p. 491-493), referindo-se ao processo do “Cuidar e suspirar”, primeira composição que aparece no cancioneiro resendiano, 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". Consistem, então, na mistura de formas e gêneros, tudo num só poema, como entende Le Gentil.

Como metodologia, apresento o nome do artifício, um breve estudo deles e, em seguida, versos ou estrofes em que ele aparece. Não é um estudo analítico, mas demonstrativo, como se poderá ver, a seguir, nos diversos modelos.

Eufemismo/Disfemismo

Às palavras que o tabu proíbe de serem ditas dá-se o nome de **eufemismo**. Quintiliano diz que

as palavras precisam ser usadas de maneiras diferentes. Por exemplo, coisas horríveis são melhor descritas por palavras que são realmente duras ao ouvido. Mas como regra geral pode ser estabelecido que as melhores palavras, consideradas individualmente, são aquelas que são mais completas ou mais agradáveis em som⁹ (Quintiliano, 1922, VIII, III).

Palavras elegantes são sempre, então, preferíveis àquelas rudes, pois não há lugar para palavras ínfimas àquele que é culto – diz mais, ainda: a escolha de palavras notáveis ou sublimes é determinada pela matéria. Completando o pensamento, refere-se ao estilo e faz várias comparações:

assim como uma palavra desprezível inserida numa passagem brilhante atrai atenção especial, como uma mancha numa superfície brilhante, assim também, se o nosso estilo for de caráter simples, palavras sublimes e brilhantes parecerão excrescências

⁹ 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 (tradução livre). *Diversus tamen usus: nam rebus atrocibus verba etiam ipso auditu aspera magis convenient: in universum quidem optima simplicium creduntur, quea aut maxime exclamant, aut sono sunt jucundissima: [et honesta quidem turpibus potiora semper, nec sordidis unquam in oratione erudita locus]* (Quintiliano, 1823, VIII, III, p. 184-185).

incongruentes e de mau gosto numa superfície plana¹⁰ (Quintiliano, 1922, VIII, III).

No *CGGR*,¹¹ o que prevalece é a atenuação para a palavra **morte** ou para o 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);

Tamano pranto fizeram / sobre vosso saimento, / ca segundo / as cousas qu'ali disseram, / *vós deveis partir contento / deste mundo!* (*CGGR*, 216, II);

Mas ha permitido Dios / que por mi fuesse valida / su alma y que su vida / *se torn'a perder por vos*. (*CGGR*, 300, II);

Mira qu'anda tu color / desvelada e denegrida, / vaste de mal a pior, / tal que seria mejor / *tener la vida perdida*. (*CGGR*, 395, II);

Mudanças que no pensé, / ni tu pensar las devrias, / me hazen ver que veré / *muy cedo el fin de mis dias*. (*CGGR*, 414, II);

E quando for despedida / *a vida co mal que tinha*, / a causa donde me vinha / entam será conhecida... (*CGGR*, 462, 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);

Gram perigo é nam na ver, / mas o que de a ver s'alcança / é viver sem esperança / *de jamais poder viver*. (*CGGR*, 574, III);

¹⁰ Just as a mean word embedded in a brilliant passage attracts special attention, like a spot on a bright surface, so if our style be of a plain character, sublime and brilliant words will seem incongruous and tasteless excrescences on a flat surface (tradução livre). *Clara illa atque sublimia plerumque materiæ modo cernenda sunt: quod alibi magnificum, tumidum alibi; et, quæ humilia circa res magnas, apta circa minores videntur; et sicut in oratione nitida notabile humilius verbum, et velut macula: ita a sermone tenui sublime nitidumque discordat, fitque corruptum, quia in plano tumet* (Quintiliano, 1823, VIII, III, p. 185).

¹¹ Uso a sigla *CGGR* quando me refiro ao *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*.

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]uco 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*;

Vi muitos judeus server, / preguntei que se fazia, / responderam: –
I-o ver / aa judaria. (*CGGR*, 601, III);

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 par-
rafo 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, ou **azar**, a **deportação** e as **partes íntimas**:

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 perdi-
cion, / no puede mi coraçon / hazer mudanza 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, / *as Ilhas vos mandarão*. (*CGGR*, 597, III);

A Tinocos e a Noronhas / ponho culpas poucachinhas, / porque ja
em trovas minhas / *descobri suas vergonhas*. (*CGGR*, 611, III).

Na sátira 616 (*CGGR*, III), os cortesãos divertem-se com o de-
sespero de um fidalgo que, não conseguindo segurar suas necessidades
fisiológicas, teria corrido – e recorrido – à chaminé para se aliviar. Os
poetas mesclam, neste poema escatológico, eufemismos e disfemismos,
a começar pela didascália de Garcia de Resende: “DO CONDE DO
VIMIOSO A Ú FI- / DALGO QUE NO SERÃO D'EL-REI / SE
METEO EM Ú A CHIMINE E/FEZ SEUS FEITOS NÚ BRA- / SEIRO
E DIZIAM QUE ERA/ Ú 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, que, para manter a etiqueta, prefere não comentar:

Duas onças d'ũ serão / tomadas por noite fria / fazem maior purgação / ca cinco d'escamonia. / E se for homem corrido / num brazeiro, em ã dia / fará o qu'eu *nam diria.*

Quintiliano (1922, VIII, III) escreve que “nossa estílo não precisa sempre morar nas alturas: às vezes é desejável que ele desça. Pois há ocasiões em que a própria futilidade das palavras empregadas acrescenta força ao que dizemos”.¹² Refere-se, nesse trecho, ao artifício do **disfemismo**, que é o contrário do eufemismo, *i.e.*, não medir as palavras. No caso dos exemplos da mesma sátira referenciada supra (616), valem-se os poetas das *verba obscena* para registrar o “feito” do incontinente 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, / salvonor,¹³ vam-s'assentar / a *cagar*. / Fui peco 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 arrido / quem s'a tanto atrevia que em chemine sahia.

¹² “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” (tradução livre). “*Nec augenda semper oratio, sed summittenda non nunquam est: vim rebus aliquando verborum ipsa humilitas affert*” (Quintiliano, 1823, VIII, III, p. 186).

¹³ Expressão popular para “salvo seja, com o devido respeito” Cf. (Dias, 2003, p. 620).

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 compreissão danada.
Mas contudo é razam
qu’eu esteja rependido,
pois podia,
porque fora nam sahia.

Inversio

Para embelezar o estilo ou para adequar a elocução ao ritmo e à rima, os poetas palacianos portugueses serviram-se de variadas figuras e tropos, como se poderá ver. Um destes recursos 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* (Lausberg, 1966, p. 202-203). Entre os efeitos para ornar o discurso, Quintiliano (1922, IX, I) cita a “elegante inversão de palavras”;¹⁴ quanto à expressão *inversio*, o retor lembra que é o nome latino para “alegoria”, em que uma das possíveis inversões estaria na absoluta oposição do significado das palavras (Quintiliano, 1922, VIII, VI). No *CGGR*, destacam-se as inversões de palavras (a anástrofe¹⁵ propriamente dita) ou de frases, no hipérbato, nos parênteses, no *adynaton* e na sínquise. Quanto ao primeiro, **palavras** ou **grupo de palavras**, vejam-se alguns exemplos:

¹⁴ “The elegant inversion of words” (tradução livre). “est etiam gradatio quaedam et *conversio* et *verborum concinna transgressio*” (Quintiliano, 1823, IX, I, 34).

¹⁵ “When, however, the transposition is confined to two words only, it is called *anastrophe*, that is, a reversal of order. This occurs in everyday speech in *mecum* and *secum...*” (Quintiliano, 1922, VIII, VI). “*quam quod eum quoque maxime numerosum facere experiretur. verum id cum id duobus verbis fit, ἀναστροφὴ dicitur, reversio quaedam: qualia sunt vulgo, mecum, secum...*” (Quintiliano, 1823, VIII, VI, p. 65).

...sei que vindes mui ufano / por ūu 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 ante-
põe-se ao nome para que este rimasse com “dor”;

Disse quem me fez penado / em vida morte *sofrer* / com doo da
vossa: / - Pois morreo tal namorado, / ja nam quero mais viver,
inda que possa. (CGGR, 216, II);

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;

Em todo lo despoblado / *nunca* pastor habitoo, / que vivendo tam pe-
nado / podesse continuado / *sofrir* lo que sofro yo. (CGGR, 395, II);

Porque nam haja memoria / de tam mal aventureado, / pond'isto en-
titulado / em quem *disso* levar groria. (CGGR, 412, II);

Se vierdes eesta nossa / onde a paixão é mais certa, / logo ha-de
ser descuberta / *toda dor e pena vossa*. (CGGR, 462, II). Neste
exemplo, a inversão é de grupo de palavras;

Porque logo ao sentir / de tal maneira *o* achei / que por remedio
tomei / principal *o* encobrir. (CGGR, 462, II). Observem-se espe-
cialmente 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);

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 *paaō espora* / *soo ū 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 paaō”, 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);

A ti que poder en mi / tienes por tu gran beldad, / que temo desque te vi / no pierda la libertad. (*CGGR*, 139, 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 beira à sínquise.

Inversão 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). A leitura direta seria “As damas jaa têm tomado as janelas par’esta cousa”

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) A leitura direta seria “a dama tendo se levantado”.

Hipérbato

Quintiliano diz que o *hyperbaton* é a transposição de uma palavra demandada pela estrutura de uma sentença ou quando se pede elegância, por isso se conta como “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 união (Quintiliano, 1922, VIII, V).¹⁶ Assim sendo,

algumas palavras precisam ser adiadas, outras antecipadas, cada uma sendo colocada em seu lugar apropriado. Pois somos como aqueles que constroem um muro de pedra bruta: não podemos talhar ou polir nossas palavras para fazê-las se encaixar mais compactamente, e então devemos tomá-las como elas são e escolher posições adequadas para elas. Além disso, é impossível tornar nossa prosa rítmica exceto por alterações artísticas na ordem das palavras, e a razão pela qual aquelas quatro palavras nas quais Platão, na mais nobre de suas obras, afirma ter descido ao Pireu foram encontradas escritas em várias ordens diferentes em suas tábuas de cera, era simplesmente que ele desejava tornar o ritmo o mais perfeito possível¹⁷ (Quintiliano, 1922, VIII, VI).

¹⁶ Nebrija chama esse tropo de “cacosyntheton” (1992, Livro IV, Cap. VII). O autor da *Retórica a Herônio* identifica dois tipos de hipérbato, por inversão e por transposição (1997, p. 277-278).

¹⁷ Some words require to be postponed, others to be anticipated, each being set in its appropriate place. For we are like those who build a wall of unhewn stone: we cannot hew or polish our words in order to make them fit more compactly, and so we must take them as they are and choose suitable positions for them. Further, it is impossible to make our prose rhythmical except by artistic alterations in the order of words, and the reason why those four words in which Plato in the noblest of his works states that he had gone down to the Piraeus were found written in a number of different orders upon his wax tablets, was simply that he desired to make the rhythm as perfect as possible (tradução livre). *Differenda igitur quaedam et praesumenda, atque ut id structuris lapidum impolitorum loco, quo convenit, quodque ponendum. non enim recidere ea nec polire possumus, quo coagmentata se magis iungant, sed utendum iis, qualia sunt, eligendaque sedes. Nec aliud potest sermonem facere numerosum quam opportuna ordinis per mutatio; neque alio ceris Platonis inventa sunt quattuor illa verba, quibus id illo pulcherrimo operum id Piraeum se descendisse significat, plurimis modis scripta, quam quod eum quoque maxime numerosum facere experiretur* (Quintiliano, 1823, VIII, VI, p. 63-64).

Exemplos de **hipérbatos** no *CGGR* e, entre colchetes, sua possível leitura:

Para mi triste nacieram / cuidados, desaventura, / para mi nació tristura.
/ Nacieram triste, sem cuenta, / cuidados, desaventura, / para mi nació tristura. (*CGGR*, 454, II). [Para mi triste desaventura, nacieram cuidados.../ sem cuenta, nacieram cuidados para mi triste desaventura];

El más mal que me fizeram / es que seram de más dura / mis dias, por más tristura. (*CGGR*, 454, II). [es que seram mis dias];

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*, 579, III). [E se me nam quis perder, / senhora, deveis crer e consentir / que foi por mais merecer (e) por vos servir];

Eu, porem, tomo ũ 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 ũ parceiro...quantas vezes vei Pero de Souza Ribeiro olhar...];

Nam tem Deos mais qu'arranhar / par'O eu sempre louvar / que me dar ũ homem feito, / em que haja tanto geito / que me vai desenfadar. (*CGGR*, 613, III). [Deos nam tem mais qu'arranhar para eu O louvar sempre...];

S'a Veneza for mandado, / compre-lhe nam ir por mar, / sem levar a bom recado / ũ navio despejado / para s'ele despejar... (*CGGR*, 616, III). [Se for mandado a Veneza...para ele se despejar].

Parênteses

Quintiliano comenta que o *parenthesis*,

tão frequentemente empregad[o] por oradores e historiadores, e que consiste na inserção de uma frase no meio de outra, pode dificultar

seriamente a compreensão de uma passagem, a menos que a inserção seja curta¹⁸ (Quintiliano, 1922, VIII, II).

Já no Livro IX, diz que há duas espécies de colocação de parênteses, a *interpositio* ou *interclusio*, denominadas *parenthesis* ou *paremptosis* pelos gregos, e consiste na interrupção do fluxo contínuo de nossa língua pela inserção de algum comentário (Quintiliano, 1992, IX, III). Lausberg, adotando a mesma definição, comenta que o *parenthesis* corresponde ao hipérbato – é a intercalação de proposição ou pensamento dentro de uma frase (Lausberg, 1966, p. 244). São muitos os exemplos no cancioneiro de Resende; entre os quais, podem ser os usados para **explicação**:

Os vivos, *que vos conhecem*, / é bem que disso se gabem, / os mortos, *se de vós sabem*, / sera a pena que padecem. (*CGGR*, 568, III);

Sei o mal do casamento, / *porqu'ña vez ja casei*, / tenho dor, tenho tormento, / porque nam no encantoei. (*CGGR*, 576, 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 ũ meu competitor. (*CGGR*, 575, III);

Em nenhū reino nem ilha / nunca se vio trajo tal / com'esta tua barUILha, / *por teu mal*, / mui vazia do ilhal. (*CGGR*, 587, III);

Tive por morto o tenor, / *na vontade o soterrei*, / senam quando o vi, senhor, / que bradava Aque d'El-Rei! (*CGGR*, 588, III);

¹⁸ 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 (tradução livre) *Etiam interiectione (qua et oratores et historici frequenter utuntur, ut medio sermone aliquem inserant sensum) impediri solet intellectus, nisi quod interponitur breve est* (Quintiliano, 1823, VIII, II, p. 1).

E se retrancas farpadas / quiserdes levar de caa, / de vossas cores bordadas, / debrumadas, / levai-as, *tanto me daa*, e arralhaa. (*CGGR*, 589, III). O aparte demonstra descaso do enunciador;

Eu fiquei bem espantado, / *se vistes bem amarelo*, / d'achar Tavora culpado / em capelo. (*CGGR*, 591, III);

Quem vo-las fez, *a verdade*, / nam é a ninguem culpado, / pois a vós fez a vontade / e a nós perdei o cuidado. (*CGGR*, 595, 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);

Nisto se conheceraa, / mas, *quem descanso quiser*, / fuja de a conhecer. (*CGGR*, 582, III);

Quem servir-vos começar / seja certo qu'ha-de ver, / *se nam morrer*, / de si cedo mao pesar. (*CGGR*, 580, III);

Para a pena por vos ver / desejo de ter maneira, porque sem isto viver, / *se vida pudeesse 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 / ūa 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**:

Infindas 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 molher. (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;

Sobrinho, de meu conselho, *pois debaixo nam jaz nada* / *senam um triste folhelho*, / nom te faças dominguelho / por bragada. (CGGR, 587, III). O primeiro, como justificativa; o segundo; como explicação;

Pera isto mostrareis / meu alvara, *que levais*, / e, *se o nam der*, tomareis / e trar-m'-eis / estormento do qu'achais. (CGGR, 589, III). O primeiro, como reforço; o segundo, como condição.

Adynaton/Impossibilia

O *adynaton* ou *impossibilia* é um dos tropos em que a inversão se dá no nível do pensamento. Muito usado pelos poetas palacianos, o *adynaton* quinhentista tem um objetivo bem fundado: os poetas, ante um mundo em mutação, principalmente pelas Conquistas e os males que estas 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’” (Tavani, 1984, p. 68). Segundo Tavani, a origem dos *adynata* estaria em Arquíloco e os de Virgílio eram muito conhecidos na Idade Média quando esse mundo da *impossibilia* passaria 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” (Tavani, 1984, p. 69-70). Na “cultura carnavalesca” medieval, isto é, quando os papéis sociais se invertem no curto período do carnaval, 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 revés’” (Bakthin, 1999, p. 10);¹⁹ nessa cultura, então, o que prevalece é um mundo em que não há racionalidade, vige a sátira, um jocoso modo de viver. Leiam-se alguns exemplos de *adynaton* no *CGGR* – que aparecem de forma satírica ou não:

¹⁹ O autor russo explica o que entende por cultura carnavalesca: “É isso que nós entendemos como carnavalescação do mundo, isto é, a libertação total da sociedade gótica, a fim de abrir o caminho a uma seriedade nova, livre e lúcida” (Bakhtin, 1999, p. 299), e essa carnavalescação 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” (Idem, p. 360). Para Bakhtin, então, a cultura popular carnavalesca dos fins da Idade Média estaria centralizada nas inversões, nas antíteses – um mundo que é o próprio *adynaton*.

Tornar-se de morte à vida / terá certo quem a vir, / e quanto mais a servir / terá pena mais crecida. (CGGR, 574, III). Além do *adynaton*, o poeta usa a antítese clássica morte *versus* vida, num poema de cunho amoroso com certa veia satírica;

O mundo é destruido, / ja nam ha i mal nem bem, / tudo se perde por quem / a mim leixa tam perdido. (CGGR, 576, III). Também a temática é amorosa, mas não satírica;

O mundo vai de maneira / que ja nele tudo achais: / ūu fez aguas na primeira, / outro foi casar à Beira, / este descobrio jamais qu'at'aqui nam foi sabido, / qu'em braseiro se podia / fazer tal galantaria! (CGGR, 616, III). O *adynaton*, nesse caso, é empregado em sentido satírico no poema em que um fidalgo “se alivia” de sua disfunção intestinal num braseiro;

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). O poeta (o dramaturgo Gil Vicente) inicia sua estrofe com um *exemplum* e, para marcar o desconcerto, recorre ao *adynaton*;

...pois a agulha que levaes / vos faz ja do norte, sul. (CGGR, 803, IV).

Sínquise

Quintiliano comenta que os poetas, ao usarem do artifício embelezador das inversões, valem-se da divisão dentro de uma mesma palavra como no seguinte caso, *Hyperboreo septem subiecta trioni*, o que é completamente inadmissível na oratória. Em seguida, diz que, se a alteração não se faz no sentido e somente

produz uma variação da estrutura, prefere o retórico classificá-la como *figura verbal* (Quintiliano, 1922, VIII, VI). Ernst Robert Curtius emprega o termo “versos *rapportati*” para denominar essa técnica, cuja expressão é já medieval; Curtius dá como exemplo clássico o epitáfio de Virgílio, em que “três sentenças, de quatro membros de construção gramatical idêntica, são dissolvidas e reconstruídas” (Curtius, 1996, p. 358-359). Os exemplos, muitos, de alteração de estrutura das frases e estrofes no *CGGR*, são denominados **sínquise** e creio ser melhor incluí-los como tropos, pois exige do leitor uma releitura da estrutura para se entender o sentido; entre colchetes, mostro uma possível leitura do pensamento obscuro do poeta, traduzindo, em alguns casos, palavras hoje desconhecidas:

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];

Quando responso cantar / ouvirdes, em voz erguida, / temeroso, / entam vos deve lembrar / como parto desta vida / saudoso! (*CGGR*, 216, II). [Quando ouvirdes cantar responso, em voz seguida, entam vos deve lembrar, temeroso, como parto saudoso desta vida!];

Eu em parte hei dele doo, / doutra folgo de morrer / polos matar. (*CGGR*, 216, II). [Em parte, eu hei doo dele, doutra, folgo de morrer polos matar];

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];

Antre moros y judios / esta gram virtud se cante, / entre todos tres gentios / cantaram los metros mios / vuestra perfecion delante. (*CGGR*, 256, II). [Esta gram virtud se cante antre moros y judios, (entre eles?) tres gentios cantarão los versos mios delante vuestra perfecion];

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 – o em prosa e a 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 entremeses, e também às justas e torneios” (Dias, 2003, p. 133-134);

Dino de mui grande culpa / deve ser e repreendido / quem se nam vei destroido / e por vós nam é perdido; / eu lhe vejo maa desculpa. (*CGGR*, 573, III). [Quem nam se vei destroido deve ser repreendido, e por vós nam é perdido; eu lhe vejo maa desculpa (pois é) dino de mui grande culpa];

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];

Vive com dobrada dor / quem ser vosso nom alcanca, / e, depois que vosso for, / teraa muito boom senhor / e de si maa esperança. (*CGGR*, 580, III). [...teraa de si muito boom... e maa esperança];

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 / abrasiados. (*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].

Onomatopeia/*nominatio*

Para Quintiliano, **onomatopeia**, *nominatio* para o autor da *Retórica a Herênio* (*Retórica* [...], 1997, p. 274), é a criação de uma palavra, recurso altamente aprovado pelos gregos e pouco permitido pelos romanos. Pondera o fato de que muitas palavras

foram criadas por esse processo pelos fundadores da linguagem, que as adaptaram para conformar-se com a sensação que elas expressavam. Dá como exemplos *mugitus*, *sibilius* e *murmur*, que representariam os sons que essas palavras enunciam. Acredita que as palavras criadas por esse processo se tornam obsoletas e que seus derivativos são também parcamente usados nos dias do retórico romano – ao exemplificar *sullaturit* e *proscripturit*, Quintiliano, parece-me, quer referir-se aos neologismos (Quintiliano, 1922, VIII, VI). Não são muitas as reproduções de sons no *CGGR* pelo processo onomatopaico:

Tormento que atormenta assi / por amor de quem se sente, / remedeo do mal presente / se pode chamar aqui. / *Se se vio, eu nunca vi, / servida despiadosa /* tam doce, tam perigosa! (*CGGR*, 574, III). O uso aqui é original, a dama apodada por “Perigosa” lembra uma serpente por deixar seus servidores perigosamente submissos; a ênfase nos “s” lembra o sibilar da serpente;

A cantiga escutei / e nam dizia o tenor / donzelha por cuyo amor, / mas sin vergonça con temor / *Aque de Deos e d'El-Rei!* (*CGGR*, 588, III);

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);

O *solfar* ficou menor, / segundo que certo sei, / oh quem vio pena maior, / tam grande como passei? (*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 seraas 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 ūs enxergais espanto / e outros de canto em canto / de riso a rebentar. (*CGGR*, 601, III);

Por amores nū *ceiceiro* / dizem que foi o primeiro / qu'enventou
o voltear, / este é sem vos bulrar / Pero de Sousa Ribeiro.
(*CGGR*, 613, III).

Antonomásia

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 se distingue pela substituição de um nome próprio que, segundo Quintiliano, pode ser feita de duas maneiras: por um epíteto equivalente ao nome próprio ou pela indicação das características peculiares do indivíduo ou de seus atos (1922, VIII, VI). 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 proêmio (*exordium*) de poesias descritivas, onde o tropo da perífrase serve ao protagonista (Lausberg, 1966, p. 154). Tanto Casas Rigall – que usa também o termo latino *pronominatio* (Casas Rigall, 1995, p. 37) – quanto Lausberg (1966, p. 154) referem-se ainda a uma espécie de substituição que consiste em ser o inverso do tropo propriamente dito, *i.e.*, substitui-se o apelativo por um nome próprio, que ambos denominam “antonomásia vossiânea”.²⁰ Para aquele, existe ainda 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 a sua senhora de modo igual (Casas Rigall, 1995, p. 37). Entram ainda na classificação as alusões perifrásticas a Deus e à Virgem (Casas Rigall, 1995, p. 41-42) – o primeiro seria o responsável pela criação

²⁰ Nome dado pelo seu inventor, o retórico holandês Gerhardus Vos ou Gerrit Janszoon Voss (1577-1649). Assim define Lausberg a antonomásia vossiânea: “consiste na substituição de um apelativo por um nome próprio, portanto, na inversão da antonomásia [...]. O nome próprio é, neste caso, uma pessoa ou coisa, que na história ou na mitologia era um exemplo excepcional da qualidade que se designar como apelativo que é substituído” (Lausberg, 1966, p. 156).

da dama perfeita; a segunda seria a única com quem a dama poderia ser comparada, mas nunca superior. Quanto ao seu uso, o autor da *Retórica a Herénio* 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 (Retórica [...], 1997, p. 275).

Quanto à **antonomásia propriamente dita**, vejam-se os exemplos tirados do *CGGR*:

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);

Ordenó vuestra crueza / *qu'este triste* se matasse / en dexarvos y negasse / vuestra fee qu'es su firmeza. (*CGGR*, 300, II);

¿Adonde tienes las mientes, / *pastorzico descuidado*, / que se te pierde el ganado? (*CGGR*, 395, II). O “pastorzico” a que se refere o poeta é Joan Colado, cuja biografia não é dada por Aida Fernanda Dias em seu *Dicionário onomástico*;

Fazei-me logo saber / se é ja desençarrado / *o nosso crucificado*. (*CGGR*, 440, II). O “crucificado” é um homônimo de Jesus Cristo, Jesu d’Abreu, que dizia ter parentesco com o Conde de Portalegre, mas não o tinha;

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 para com 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);

Oo cego, que *quem vos cega* / nam vos quer nem vós a mim, / *donde* vem que nossa fim / bem e mal tudo s'emprega. (*CGGR*, 585, III). O poeta usa também a antonomásia perifrástica de lugar (*donde*), conforme se comentará mais abaixo;

Mangones, deeste pancadas / e Lopo bem te zopou / que se bôoas 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. Diogo (Dias, 2003, p. 420);

Por mercê querei, senhores, / com ajudas m'acudir, / pois sabeis que sam *amores* / e *servidores* / que querem damas servir. (*CGGR*, 589, III). “*Amores*” e “*servidores*”, além de sinônimos, são antonomásias para os nomes daqueles que servem à dama;

Segund'is aparelhada / de tudo o que me parece, / pera vos nam min-guar nada, / d'abastada, / aquisto soo vos falece: / oo pescoço cam-painha, / *por servidor Marramaque*, / falar muito ant'a Rainha / com bespinha / e sacudir ũ grão traque. (*CGGR*, 589, III). “*Marramaque*” era o apelido de João Rodriguez Pereira, moço fidalgo de D. Afonso V; fez parte, também, do Conselho de D. Manuel. Era ainda conhecido pelo apelido de “*Marramate*” em alguns outros poemas (Dias, 2003, p. 430, 522);

Dou-vos mais por *servidores* / dous diabos principaes, / e bei-já-los por amores / dos favores / sej'oo moor que lhe façais. (*CGGR*, 589, III);

Amei mais o chamarote / que lila nem guardalate, / que fiz calças d'ũ pelote / de que jaço de remate. / Nam fizera *Marra[maj]te* / esta envençam / nem o grão Pero de Lobam! (*CGGR*, 597, III). Leia-se acima a referência a “*Marramaque*”;

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). Neste exemplo de disfemismo, já citado antes, “*quem*” substitui o nome do capitão que não conseguira segurar sua incontinência intestinal;

Desculpa *do que* cagou. (*CGGR*, 616, III). Nesta didascália, já comentada como exemplo de disfemismo, o pronome é antonomásia para o capitão a que se referiu no exemplo anterior;

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). No caso, é a escrava do clérigo, o qual a culpa por ter-lhe derramado uma pipa de vinho.

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 guanhar no ver. (*CGGR*, 572, III);

É de muitas estremada / e de muita perfeiçam / *a senhora nomeada* / no rifam. (*CGGR*, 573, III);

Úus dizem qu'estava caa, / outros que vem de Castela, / em poder d'ña donzela / de que nunca s'haveraa. (*CGGR*, 575, III);

Fremosura tam guerreira / como nos podeis leixar? / Ou que sera da bandeira / que me mandais abaixar? (*CGGR*, 576, III);

E por i nam haver grossa, / 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 ù 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, a perífrase recai na amada. Observe-se o pé quebrado em que se enfatiza a crueldade da dama servida;

Meus olhos desejam ver / *o que* minh'alma queria, / mil mortes na fantesia, / qu'isto desvia de ser. (*CGGR*, 578, III);

Vossa grande perfeiçam / m'haa forçado que vos ame / e vossas obras tais sam / que mandam que vos desame. (*CGGR*, 578, III);

Oo quam triste vida *tem / pessoa* que nam repousa, / com desvairos d'ña 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;

Todo mundo quer servir / a *que* parece melhor, / mas s'ela nam consentir / estaa certo oo despedir / a queixar-se o *servidor*. (*CGGR*, 608, III). O pronome “que” está no lugar da amada – ou da entidade Amor –; “servidor” é antonomásia para o próprio poeta.

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 / ūu homem que pode dar / ensinança a todo mundo? (*CGGR*, 535, III).

Exemplos de **antonomásias vossiânicas**:

Será lá ū *Anibal*, / fará feitos de *Pompeo*, / pois cá fez façanha tal, / com qu'esqueçeo 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 Abrâao*, / nem judeu nem bom cristão, / vendedor da lei inteira, / como virdes na carreira / ū padrão / tomar o fugir na mão. (*CGGR*, 620, III);

E pois vós soes ū *Teseo* / em esforço e bom destinto, / livrai-me do laberinto / de que sair nunca creo. (*CGGR*, 796, IV);

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 dizês / é *Mancias* português / e inda mais que *Mancias*. (*CGGR*, 803, IV);

Galante godo meci, / e doutra parte badana, / pareceis *Madril Mangana*, / qu’ensina a bailar aqui. / Nessa vossa fremosura / quem acharaa que dizer, / pois soes doce para ver / e todo al é pintura. (*CGGR*, 865, IV). De acordo com Aida Fernanda Dias (2003, p. 415), seria alguém que ensina a bailar.

Casas Rigall refere-se a uma outra espécie de antonomásia que seria aquela determinada por um advérbio de lugar, geralmente “onde”, “onde” e seus derivativos, pois a senhora – nos poemas amorosos – é o lugar em que o poeta teria depositado seu amor:

Porqu’ a vida qu’algū 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).

Perífrase

A antonomásia perifrástica leva ao tropo denominado **perífrase** ou circunlóquio, quando se usa certo número de palavras para descrever algo, quando se poderia fazê-lo com uma só palavra ou muito pouco delas. A distinção entre as duas é muito tênue e resvaladiza. Para Quintiliano, ela é uma espécie de “eufemismo”, pois é de “um serviço especial quando oculta algo que seria indecente, se expresso em muitas palavras”²¹ e acrescenta:

Pois tudo o que pode ter sido expresso com maior brevidade, mas é expandido para fins de ornamento, é uma perífrase, à qual damos o nome de circunlocução, embora seja um termo dificilmente adequado para descrever uma das virtudes da oratória. Mas

²¹ “Special service when it conceals something which would be indecent, if expressed in so many words” (tradução livre). “*circuitum quendam eloquendi, qui nonnunquam necessitatem habet, quotiens dictu deformia operit*” (Quintiliano, 1823, VIII, VI, p. 59).

é chamado de perífrase apenas enquanto produz um efeito decorativo: quando passa para o excesso, é conhecido como perissologia: pois tudo o que não é uma ajuda, é um obstáculo positivo²² (Quintiliano, 1922, VIII, VI).

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, sinal – não se identifica aquela que não tem “sê”, *i.e.*, que não tem pecado, mácula (Dias, 2003, p. 630);

A vossa terceira e prima / daquela, que vos matou / pola quererdes, / aquela ponho acima / daquelas a que pesou / de vós morrerdes. (CGGR, 216, II);

S'a excelencia e ser / doutrem faz nam desejar, / como me podeis negar / que meu amor e querer / nam deseja descansar? (CGGR, 260, II);

Em la tierra que estaa el mio / ya sé cierto, / que nunca se ha descuberto. (CGGR, 462, II). No poema, o poeta usa a *equivocatio*, pois não se sabe com certeza a que este “el mio” se refere, ao galardão ou ao mal?;

Desejo muito saber / de quem foi leedo algum dia / que cou's '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 Lausberg (1966, p. 148);

²² For whatever might 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 hindrance (tradução livre). *Et apud oratores non rarus, semper tamen astrictior: quidquid enim significari brevius potest, et cum ornatu latius ostenditur, περιφραστις est: cui nomen latine datum est, non sane orationis aptum virtuti, circumlocutio: verum hæc ut, quum decorem habet, periphrasis; ita, quum in vitium incidit, περισσολογοια dicitur: obstat enim, quidquid non adjuvat* (Quintiliano, 1823, VIII, VI, p. 292-293). 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 » (Faral, 1982, p. 68).

Quem vos fez ô galarim / sofrer todo mal dobrado, / quem vos deu tanto cuidado? (CGGR, 585, III);

O fidalgo de linhajem, / filho de pai mui honrado, / é de ūa 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” (Dias, 2003, p. 153)²³, serve também como metonímia, pois está no lugar de quem a portava;

E sei que jaa vos retrocha / a Infante com vergonha / de mandar acender tocha / *primeiro que sol se ponha*. (CGGR, 600, III). Parece-me uma perífrase de pensamento; estaria no lugar do “anoitecer”;

Quem a som de manistreis / sahe tam demasiado, / que faria com cristeis / em lugar despovoado? / Faria maior sonido / co traseiro nū soo dia / que dez quartaos em Torquia. (CGGR, 616, III). É uma perífrase metafórica que indica, nessa sátira já mencionada sobre o fidalgo de intestinos incontinentes, os gases que teria soltado;

Nam se deve consentir / qu'em reino tam singular / vá Dom Anrique presumir / de lhe todo o bem levar. / Se o leva, é roubado / e a terra abatida, / se consent'em ū ducado / tirar a tantos a vida. (CGGR, 621, III). A estrofe vem antecedida pela didascália “Dos Cristãos novos.”, perífrase para judeus convertidos; a estrofe pontua um preconceito característico do medievo, o da avarice dos judeus;

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 sejas queimada, / por teres tam mal guardada / esta rosa! (CGGR, 797, IV). No exemplo, “o bem” é o

²³ Meão, de acordo com o *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* (1996) significa de porte mediano; não há registro desse termo em Dias (2003).

vinho que o clérigo perdeu; Dias, 2003, quanto à palavra “rosa”; ambos parecem tratar-se de perífrase metafórica.²⁴

Ratiocinatio

Lausberg cita que, entre as quatro *genera*, encontra-se outra espécie de *amplificatio*²⁵ denominada *ratiocinatio*, uma amplificação por ênfase de pensamento: a partir das circunstâncias concomitantes, podem-se tirar conclusões, quanto às dimensões do objeto em si (Lausberg, 1966, p. 109). No poema 601 (*CGGR*, III, “DO COUDEL-MOOR FRANCISCO DA / SILVEIRA A PERO DE SOUSA RIBEI- / RO, 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, como nas seguintes:

O ceo andava trovado / e a noite fez trovam, / sol sahio ensanguentado, / ver o dia nevoadão / me fez gram maginaçam. / Úa 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 num braseiro, recorre o

²⁴ 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” (Baptista, [s.d.], p. 280). O estudioso vê nesse trecho um caso de metáfora.

²⁵ Um estudo mais extenso sobre a *amplificatio*, apresentei no artigo “Expressões retóricas do amor no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. Tropos e figuras”, *Medievalista*, 37 (jan./jun. 2025), p. 325-365. Disponível em: <https://medievalista.iem.fcsh.unl.pt>. Acesso em: 3 abr. 2024.

poeta à *ratiocinatio* ao referir-se ao odor deixado pelo fidalgo na chaminé, que se deduz ter sido insuportável:

Se nam fora em chemine, / que foi logo polo vāo, / pastilhas, le-
nho-[a]loe / nem os cheiros de Guine / nam bastaram no serão. /
Porqu'era tam desmedido / o grāo olor que sahia / que por fora
recendia! (CGGR, 616, III).

Símile/comparação

Quintiliano, em seu Livro IX, diz que o **símile** é considerado uma figura, apesar de, às vezes, ser uma espécie de prova, e, às vezes, o caso todo pode tê-la como base (Quintiliano, 1922, IX, II). No Livro VIII, em que trata dos tropos, Quintiliano refere-se ao **símile**, cujo recurso

também forneceu um meio admirável de iluminar nossas descrições. Alguns deles são projetados para inserção entre nossos argumentos para ajudar nossa prova, enquanto outros são concebidos para tornar nossas imagens ainda mais vívidas²⁶ (Quintiliano, 1922, VIII, IV).

Recomenda que, ao se empregar tal ornamento, deve-se tomar cuidado especial em que a matéria escolhida não seja obscura ou desconhecida, pois o que se seleciona para iluminar algo deve ser, em si mesmo, mais claro do que aquilo que deverá ser exemplificado, apesar de que os poetas têm licença para o fazer (Quintiliano, 1922, VIII, IV). Quanto à agudeza desse ornamento, diz que “quanto mais distante o símile estiver do objeto ao qual ele é aplicado, maior será a

²⁶ Has also provided an admirable means of illuminating our descriptions. Some of these are designed for insertion among our arguments to help our proof, while others are devised to make our pictures yet more vivid (tradução livre). *Itaque hujus summæ, iudicio quidem meo, virtutis facillima est via: naturam intueamur, hanc sequamur: omnis eloquentia circa opera vitæ est; ad se refert quisque, quæ audit] et id facillime accipiunt animi, quod agnoscunt. Præclare vero ad inferendam rebus lucem repertæ sunt similitudines; quarum aliæ sunt, quæ probationis gratia inter argumenta ponuntur, aliæ ad exprimendam rerum imaginem compositæ, quod est hujus loci proprium* (Quintiliano, 1823, VIII, III, p. 218-219).

impressão de novidade e de surpresa que ele produz”²⁷ (Quintiliano, 1922, VIII, V). Mais à frente, diz ainda que

em toda comparação, o símilde precede ou segue o assunto que ilustra. Mas às vezes é livre e destacado, e às vezes, um arranjo muito melhor, é anexado ao assunto que ilustra, a correspondência entre as semelhanças sendo exata, um efeito produzido pela representação recíproca, que os gregos chamam de ἀνταπόδοσις²⁸ (Quintiliano, 1922, VIII, V).

Fica claro que, como simples comparação, o recurso é uma figura – seja de pensamento, seja de linguagem –, e o símilde, um tropo, pois as palavras adquirem sentido conotativo e fazem, como diz o retórico, com que se criem imagens por meio da comparação, servindo, dessa forma, à agudeza. Parece-me que exemplificar tanto as comparações como os símiles nesta seção seja de considerável importância, uma vez que ambos estão diretamente ligados à metáfora, a qual será estudada na sequência. Seguem exemplos de **símile**, calcados muito frequentemente no advérbio “como”:

²⁷ “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” (tradução livre). “nam, quo quæque longius petita est, hoc plus affert novitatis, atque inexpectata magis est” (Quintiliano, 1823, VIII, III, p. 219).

²⁸ 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 ἀνταπόδοσις (tradução livre). *In omni autem parabole aut præcedit similitudo, res sequitur; aut præcedit res, et similitudo sequitur: sed interim libera et separata est; interim, quod longe optimum est, cum re, cuius est imago, connectitur, collatione invicem respondente, quod facit redditio contraria, quæ ἀνταπόδοσις dicitur* (Quintiliano, 1823, VIII, III, p. 220-221). Edmond Faral comenta que os retóricos antigos tratavam a comparação não sómente 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 belle (sic) que fée, noir comme diable, rouge comme charbon, fier comme lion, plus isnel que chevreus, etc. » (Faral, 1982, p. 69).

Por comprar 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);

E quem quiser ajudar / haja a vista / e pode-s'alevantar / daqui tamanha conquista / *como foi a d'ultramar*. (*CGGR*, 324, II);

Bem culpado seri'eu / cada dia e cada hora, / *se nam fosse tam sandeu* / *como sam por vós, senhora* / Dona Felipa d'Abreu. (*CGGR*, 573, III);

Como quem fala de fora / ousara de vos gabar, / se nam fora / ver-vos eu, minha senhora, / meu cunhado assi matar. (*CGGR*, 580, III);

Se fosseis com'eu ferido, / da vida desesperado, / vós terieis o cuidado / que tenho de mi perdido. (*CGGR*, 582, III);

Mantilha color de telha / *como costumão na Beira*, / e, por vos dar a conteira / más inteira, / levai peloina 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);

Oxala me visse eu / co ele ja nessas brigas, / para lhe pagar em figas / todo o seu. / A voltas com cozcorrão / esta é boa maneira, / nova paga d'envenção, / enlear rabi Abrão / rabi Mosse d'Oliveira. (*CGGR*, 620, III). O poeta comenta que se pode confundir um com o outro – “mosse” é um título honorífico de segunda classe para nobres e para clérigos (Dias, 2003, p. 469).

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; neste exemplo, hiperbólico, o pranto de Dona Maria teria sido maior do que aquele causado pela Batalha de Aljubarrota. Tais versos também podem ser classificados como uma espécie de *ratiocinatio*;

Ninguno de los penados, / ni los que ham de penar, / podem sus penas lhegar / a el mal de mis cuidados. (CGGR, 454, II);

E quem pode com ajudas / mudar-se coma falcam, / perde a pena de Simão / e fica Simão e Judas. / Vêm-lhe penas tam agudas / que sobe quam alto quer, / mas guarda de Lucifer. (CGGR, 582, III);

Tambem trazês ūu recacho / e ū som de galear, / que beijais tam sem empacho / Dona Guiomar, / que vos ham todos por macho. (CGGR, 586, 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). Observe-se a impropriedade do verbo “ver” quando deveria ser “ouvir”;

Eu disse qu'era corais / deles coma de centolas / ou bicos de tarambolas / ou d'algūas 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 pela 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” (Dias, 2003, p. 122). Note-se a comparação hiperbólica que o poeta

usou numa sátira em que um cavalo teria caído sobre João Gomes d'Abreu e este não “fez nenhum nojo”;

Neste vosso desbarato / que houvestes do serão, / 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). Lausberg refere-se à *similitudo* com animais domésticos, quando analisa os casos de *símiles* (Lausberg, 1966, p. 238), cujo exemplo pode-se tomar nestes versos.

Metáfora

“Comecemos então com o mais comum e de longe mais belo dos *tropos*, nomeadamente, a **metáfora**, o termo grego para nossa *translatio*”²⁹ (Quintiliano, 1922, VIII, VI) – é assim que Quintiliano começa a tratar da **metáfora**, deixando claro seu apreço pelo tropo, o qual, para Aristóteles, no Capítulo XXI da *Arte poética*, é o nome “forjado” que o poeta usa, por sua própria autoridade, para designar alguma coisa em que haja entre ambos os termos – o do sentido primeiro, simples, e o do sentido composto, duplo – uma similaridade; em sua designação primária, referia-se Aristóteles não só à metáfora em si, mas também à metonímia. Para o Estagirita, dos quatro tipos de metáforas, aquelas feitas por analogia são as melhores; para ele, os quatro tipos são: gênero pela espécie, espécie pelo gênero, espécie pela espécie ou por analogia (proporcional) – os três primeiros estariam, então, relacionados à metonímia (Aristóteles, 1991, p. 246). 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 desagradável (Quintiliano, 1922, VIII, VI). Sua propriedade é a transferência de um verbo ou um nome do lugar a que pertence originalmente para outro onde não há um termo literal ou mesmo quando o termo transferido é melhor

²⁹ “Let us begin, then, with the commonest and by far the most beautiful of *tropes*, namely, *metaphor*, the Greek term for our *translation*” (tradução livre). “*Incipiamus igitur ab eo, qui quum frequentissimus est, tum longe pulcherrimus, translatione dico, quæ μεταφορά græce vocatur*” (Quintiliano, 1823, VIII, VI, p. 256).

do que o literal (Quintiliano, 1922, VIII, VI). Justifica Quintiliano o uso da metáfora:

Fazemos isso tanto por que é necessário para fazer nosso significado mais claro ou, como já disse, para produzir um efeito decorativo. Quando não obtiver nenhum destes resultados, a nossa metáfora estará fora de lugar³⁰ (Quintiliano, 1922, VIII, VI).

Depois de enumerar vários exemplos, ainda comenta que

no geral, a metáfora é uma forma mais curta de símile, enquanto há esta diferença adicional: na última comparamos algum objeto à coisa que desejamos descrever, enquanto na primeira esse objeto é na verdade substituído pela coisa³¹ (Quintiliano, 1922, VIII, VI).

Para ele, os melhores efeitos sublimes que se produzem é quando se exalta o tema por meio de uma metáfora audaciosa e quase arriscada em que se dá vida a objetos inanimados (Quintiliano, 1922, VIII, VI). Quanto ao uso, diz que

uso moderado e oportuno da metáfora é um verdadeiro adorno ao estilo, por outro lado, seu uso frequente serve apenas para obscurecer nossa linguagem e cansar nosso público, enquanto se as introduzirmos em uma série contínua, nossa linguagem se tornará alegórica e enigmática³² (Quintiliano, 1922, VIII, VI).

³⁰ "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" (tradução livre). "transfertur ergo nomen aut verbum ex eo loco, in quo proprium est, in eum, in quo aut proprium deest, aut translatum proprio melius est. Id facimus, aut quia necesse est, aut quia significantius est, aut, ut dixi, quia decentius: ubi nihil horum præstabit, quod transferetur, improprium erit" (Quintiliano, 1823, VIII, VI, p. 256).

³¹ On the whole *metaphor* is a shorter form of *simile*, while there is this further difference, that in the latter we compare some object to the thing which we wish to describe, whereas in the former this object is actually substituted for the thing (tradução livre). *In totum autem metaphora brevior est similitudo: eoque distat, quod illa comparatur rei, quam volumus exprimere, hæc pro ipsa re dicitur* (Quintiliano, 1823, VIII, VI, p. 258).

³² 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 (tradução livre). *Ut modicus autem atque opportunus ejus usus illustrat orationem; ita frequens et obscurat, et tædio complet: continuus vero in allegoriam et ænigmata exit* (Quintiliano, 1823, VIII, VI, p. 260-261).

Para Cícero, segundo Quintiliano, deve-se evitar a metáfora grosseira, tal como “O estado foi castrado pela morte de Africanus” ou “Gláucia, o excremento do senado”³³ (Quintiliano, 1922, VIII, VI); além do mais, Cícero enfatizava o fato de que

uma metáfora não deve ser grande demais para seu assunto ou, como é mais frequentemente o caso, pequena demais, e que não deve ser inapropriada. Qualquer um que perceba que essas são falhas, será capaz de detectar instâncias delas com muita frequência. Mas o excesso no uso da metáfora também é uma falha, mais especialmente se forem da mesma espécie³⁴ (Quintiliano, 1922, VIII, VI).

Quanto ao uso pelos poetas, diz Quintiliano que eles

visam somente a agradar seus leitores e são compelidos em muitos casos a empregar metáfora por pura necessidade métrica. Pois a metáfora deve sempre ocupar um lugar já vago, ou se ela preenche o espaço de outra coisa, deve ser mais impressionante do que aquilo que ela desloca³⁵ (Quintiliano, 1922, VIII, VI).

O autor da *Retórica a Herênio* (1997, p. 280-281) identifica as seguintes espécies de metáfora: por brevidade, para evitar-se uma

³³ “The state was gelded by the death of Africanus or Glauca, the excrement of the sente-house” (tradução livre). “(qualis est—nam ipsis eius utar exemplis—castratam morte Africani rem publicam, et stercus curiae Glauca)” (Quintiliano, 1823, VIII, VI, p. 15).

³⁴ A metaphor must not be too great for its subject or, as is more frequently the case, too little, and that it must not be inappropriate. Anyone who realizes that these are faults, will be able to detect instances of them only too frequently. But excess in the use of metaphor is also a fault, more especially if they are of the same species (tradução livre). *ne nimio major, aut, quod saepius accidit, minor; ne dissimilis: quorum exempla nimium frequenter deprehendet, qui scierit hæc vitia esse: sed copia quoque modum egressa vitiosa est; præcipue in eadem specie. Sunt et duræ, id est, a longinqua similitudine ductæ* (Quintiliano, 1823, VIII, VI, p. 261-262).

³⁵ 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 (tradução livre). *In illo vero plurimum erroris, quod ea, quæ poetis, qui et omnia ad voluptatem referunt, et plurima vertere etiam ipsa metri necessitate coguntur, permissa sunt, convenire quidam etiam prosæ putant. [...] Metaphora enim aut vacantem occupare locum debet, aut, si in alienum venit, plus valere eo, quod expellit* (Quintiliano, 1823, VIII, VI, p. 262).

obscenidade – que se equipara ao eufemismo –, para aumentar ou diminuir a importância de algo e para adornar o discurso. Antonio de Nebrija, ao definir metáfora – “cuando por alguna propiedad semejante hacemos mudanza de una cosa a otra” –, usa exemplo tirado a Aristóteles, em sua *Poética*, “‘es un león’, ‘es un Alexandre’, ‘es un acero’, por decir fuerte y recio” (Nebrija, 1992, Livro IV, cap. VII).

Baltasar Gracián dedica o Discurso LIII à metáfora, que denomina também por “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 transfiere 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 (Gracián, 1988, p. 179).

Para ele, quando se ajustam as circunstâncias e adjacências do sujeito ao termo da *translatio*, sem violência e com consonância, formando a metáfora um conceito relevante, a composição – “el compuesto” – está em “su maior exaltación” (Gracián, 1988, p. 180).

João Carlos Teixeira Gomes, em seu antológico estudo sobre Gregório de Matos, dedica uma seção especial para tratar do *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, em que “a força da experimentação formal e da visão histrionica e crítica já ali se cultiva com frequência e desembaraço, antecipando caminhos que seriam consolidados no século XVII” (Gomes, 1985, p. 310), 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 [...]*” (Gomes, 1985, p. 310). Por outro lado, Fidelino Figueiredo acredita ser o cancionero de Resende a “essência do culteranismo”, pois nele a

sutileza do conceito, anfibologias e perífrases, trocadilhos e calemburcos, pleonasmos e aliterações, inversões e transposições, toda a 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-acadêmicos pela especiosidade dos temas e pela expressão sutil deles³⁶ (Figueiredo, 1966, p. 105).

Quanto à **metáfora**, podem-se distinguir as seguintes espécies; as que seguem são consideradas **genéricas**:

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);

Que se te perd'el ganado, / mira bien qu'andas perdido, / mira qual eres tornado, / que eres de demudado, / de muchos nam conocido. (CGGR, 395, II);

Se soubera qu'era reto, / vossas trovas nunca vira, / antes, senhor, vos prometo / que buscara tal carro / com que logo me partira. (CGGR, 535, III);

Ja me quiseram comer, / porqu'esta perfia tive: / se pode dizer que vive / o que nam vos pode ver. (CGGR, 568, III);

Nam tenho outro moor contrairo / nem outro maior amigo, / cos olhos ando em desvairo / e eles nunca comigo. (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”;

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);

³⁶ 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’” (Figueiredo, 1966, p. 104). Como se viu nos exemplos, seu uso vai além das “comparações”.

E mais em que possa ser / outro medo mo defende: / que quem isto emprender / dará logo a entender / *que cuida que vos entende*. (CGGR, 580, III). O verbo “cuidar” está pelo verbo “acreditar, achar”;

O campo craro se via / ficar por vós ateegora, / se nam fora / a senhora Dona Maria / Anriquez, minha senhora. (CGGR, 580, III). O poeta diz que o caminho estaria aberto para ele servir outra dama, não fosse o serviço que presta à sua senhora;

Peroo cantou o tenor, / depois do Aque d'El-Rei, / nunca foi pena maior / que saber mão de cantor, / pois a mão do quanto sei. (CGGR, 588, III). A metáfora refere-se ao ato de apanhar, ou seja, levar um tapa;

A proporçāao mesurei / por diapasam que sei, / contando bem seu valor, / e do tipre ao tenor / doze compassos achei. (CGGR, 588, III). O poeta diz que usou o diapasão para medir o tamanho da ferida feita no tenor;

Levareis mais sobraçada / borracha chea de vinho, / a que deis gram topetada, / mui bem dada, / se cansardes no caminho. (CGGR, 589, III). O verso alude à embriaguez de uma dama;

O cheirar a raposinhos / seria cousa galante, / rimaria cos fucinhos / nestes caminhos / qu'havēs d'andar d' hoj'avante. (CGGR, 589, III). A metáfora usada é para referir-se ao mau cheiro, um cheiro nauseabundo (Dias, 2003, p. 582).

Vi outro maralecer, / vi gritar ūa judia, / alfaramiz vi prender / naquele dia! (CGGR, 601, III). A metáfora neste exemplo é sinestésica;

O ceo andava trovado / e a noite fez trovam, / sol sahio ensanguentado, / ver o dia nevoad / me fez gram maginaçam. (CGGR, 601, III). As metáforas aludem aos indícios de chuva nos dois primeiros versos; no terceiro, há personificação;

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, / respondei, assi vivais, / se vistes dores iguais / co as minhas! (CGGR, 797, IV). Nessa estrofe, a “negra entrada de Março” está pela expressão “mal agouro”, fazendo alusão à célebre passagem de César referindo-se aos idos de março; o termo “negra” também é palavra ambígua, pois o clérigo, cuja pipa de vinho caiu-se ao chão, esparramando-se, acusa sua escrava negra pela perda do vinho, logo uma perífrase.

Metáforas relacionadas à sexualidade:

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 ūa cama.* (CGGR, 586, III). O poeta alude à bissexualidade de duas damas, usando o verbo “jazer”, por “fazer sexo”;

Segundo a tençam minha, / quem barguilha assi guarnece / quer soprir com louçainha / *o que por obra falece.* (CGGR, 587, III). O poeta ironiza o tamanho do órgão sexual de D. Goterre, que se mostrou no serão com um enorme gibão, em contraposição à suposta pequenez de seu membro.

Catacrese

A tradução correta da palavra “**catacrese**”, espécie de metáfora, é, para Quintiliano, “abuso” e consiste na prática de se adaptar o termo mais próximo à coisa que se quer denominar porque não existe outro termo para ela (Quintiliano, 1922, VIII, VI). Adverte que se deve ser cuidadoso em distinguir entre “abuso” e “metáfora”, “uma vez que o primeiro é empregado onde não há um termo disponível, e o último quando há outro termo disponível”³⁷ (Quintiliano, 1922, VIII, VI). Quanto ao uso pelos poetas, comenta que “eles abusam no emprego de palavras, mesmo em casos em que existem termos adequados, e substituem palavras de significado um tanto semelhante”³⁸ (Quintiliano, 1823, VIII, VI, p. 35). São poucas as recorrências no CGGR:

³⁷ “Since the former is employed where there is no proper term available, and the latter when there is another term available” (tradução livre). “discernendumque est hoc totum a translatione genus, quia abusio est, ubi nomen defuit; translatio, ubi aliud fuit” (Quintiliano, 1823, VIII, VI, p. 274).

³⁸ “They indulge in the abuse of words even in cases when proper terms do exist, and substitute words of somewhat similar meaning” (tradução livre). *nam poetæ solent abusive etiam in his rebus, quibus nomina sua sunt, vicinis potius uti*” (Quintiliano, 1823, VIII, VI, p. 274). Oliver Reboul não considera a catacrese uma “figura, pois não há como dizer de outra forma” (Reboul, 1998, p. 120).

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, / sai-
remos em pendença / com os pees todos *descalços*. (*CGGR*, 1, I);

Por vos nam ver em trabalho / co eles nem alvoroço, / levarêis
dous *dentes d'alho* / num chocalho, / por reliquias oo pescoço.
(*CGGR*, 589, III);

En este mundo mezquino / ved las cosas como vam: / ya se *calça* el
cordovam / sobre chamilote fino. (*CGGR*, 597, 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);

Antes queria *calçar* / borzeguis de chamalote, / sendo certo de levar
/ trovas de riso e mote / ca sofrer dano tam forte / como é ver-me
calçado / da pele deste coitado. (*CGGR*, 611, III);

Dom Diogo d'Almeida trazia / ũa *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 fra-
queza / 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).

Metonímia

Para Quintiliano, há um pequeno passo que separa a sinédoque da **metonímia**, que consiste na substituição de um nome por outro e, conforme comenta Cícero, é chamada “*hipálage*” pelos retóricos (Quintiliano, 1922, VIII, VI).³⁹ Estes artifícios são empregados para indicar uma invenção pela substituição do nome do inventor ou a

³⁹ Massaud Moisés diz que a metalepse se relaciona com a metonímia, a ponto de se confundir com ela ou ser uma variedade desta; consiste em colocar um sinônimo semanticamente inapropriado no contexto correspondente. (*Dicionário...*, 2004, p. 289). Optei por não desmembrar a metonímia em suas duas ocorrências; no entanto, o fiz com relação à sinédoque.

posse pelo possuidor (Quintiliano, 1922, VIII, VI). Quintiliano advierte que o processo inverso se torna desagradável; existe ainda o tipo que indica a causa pelo seu efeito, comum tanto entre os poetas como entre os oradores; além desses tipos, há processo metonímico quando se troca o plural pelo singular ou a parte pelo todo (Quintiliano, 1922, VIII, VI). 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 cotidiana (Retórica [...], 1997, p. 277). 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). Registre-se que estes versos são característicos da longa tradição amorosa.

Lugar pelo produto:

Os guardimentos 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 espantarêis Lorvam. (CGGR, 611, III). O senhor estaria, na verdade, sem seu cavalo; seu uso vai contra o que prega Quintiliano, como visto acima.

Posse pelo possuidor:

Hei gram medo / de vermos alguem 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 / de riso foi abalado. / Bradam todos: – Acudi, / senhores, log’essas horas, / a rirdes destas esporas / que vêm 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).

Produto pelo produtor (no exemplo abaixo, a definição torna-se metafórica):

Será lá ū Anibal, / fará feitos de Pompeo, / pois cá fez façanha tal, / com qu’esqueçeo 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). Neste exemplo, a referência é aos excrementos do fidalgo incontinente que teria usado o braseiro de uma chaminé como banheiro, poema já várias vezes referenciado.

Sinédoque

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,

tem o poder de dar variedade à nossa linguagem, fazendo-nos perceber muitas coisas a partir de uma, o todo a partir de uma parte, o

gênero a partir de uma espécie, coisas que decorrem de coisas que nos precederam; ou, por outro lado, todo o procedimento pode ser invertido⁴⁰ (Quintiliano, 1922, VIII, VI).

Diz que a sinédoque é mais frequentemente empregada pelos poetas do que pelos oradores; mas que ela não é apenas um ornamento retórico, porque usada na linguagem cotidiana (Quintiliano, 1922, VIII, VI). Distinguem-se no *CGGR* as seguintes sinédoques:

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 coraçam! (CGGR, 608, III).

Parte pelo todo:

Aqui jaz o encurtado / que o mundo logrou, / aqui jaz quem nom pecou / contra Deos ũ soo pecado. (CGGR, 587, III). O “encurtado/ quem nom pecou” é o órgão sexual de D. Goterre;

Quando vir ter oo tenor / um pontinho na meetade / da coroa d'outra cor / assentei caa na vontade / qu'era porlação maior.

⁴⁰ Has the power to give variety to our language by making us realise 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 (tradução livre). *Metaphora enim aut vacantem occupare locum debet, aut, si in alienum venit, plus valere eo, quod expellit: quod aliquanto pæne etiam magis de syncedoche dicam. Nam translatio permovendis animis plerumque, et signandis rebus, ac sub oculis subjiciendis reperta est: hæc variare sermonem potest, ut ex uno plures intelligamus, parte totum, specie genus, præcedentibus sequentia, vel omnia hæc contra* (Quintiliano, 1823, VIII, VI, p. 262-263).

(*CGGR*, 588, III). O “pontinho” é a ferida resultada pelo tapa que o tenor levou de um tiple;⁴¹

Úa *sincopa ouvi* / repartida por tal modo / e o que nela senti / no tenor a conheci / *por ser a parte de todo*. (*CGGR*, 588, III). Interessante caso metalinguístico, uma vez que, no próprio verso, o poeta faz uma alusão à sinédoque;

... *pois a agulha que levaes* / vos faz ja do norte, sul. (*CGGR*, 803, IV). A agulha está pela bússola.

Espécie pelo gênero:

Como terra frutuosa, / Joam de Mena, respondeste, / com messe mui abastosa / *do fruто que recebestes*. (*CGGR*, 256, II);

Ú *macho vos tenho havido*, / que traz Pero de Queiroos, / se o rabo for comprido, / desmedido, / dar-lh’-emos Ú par de noos. (*CGGR*, 589, III).

Ironia/*dissimulatio*

Quintiliano considera a **ironia** pertencente tanto às figuras – *figuras de pensamento* – quanto aos tropos (Quintiliano, 1922, IX, I). Como figura, não concorda com outros retóricos que a denominam *dissimulatio*, pois o nome não cobre a abrangência da figura, por isso prefere o nome grego. Diz que

a ironia que envolve uma figura não difere da ironia que é um troço, no que diz respeito ao seu gênero, uma vez que em ambos os casos entendemos algo que é o oposto do que realmente é dito; por outro lado, uma consideração cuidadosa das espécies de ironia logo revelará o fato de que elas diferem⁴² (Quintiliano, 1922, IX, III).

⁴¹ “Tipre”, como se lê no *CGGR*, era palavra que designava as vozes (de registro agudo) dos meninos do coro e das mulheres; como adjetivo latim, *triplum* era usado no antigo fabordão para designar a terceira voz, a mais aguda de todas (Dias, 2003, p. 686).

⁴² *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*

Como tropo, a ironia seria mais franca em seu significado, mas, apesar de se dizer o contrário do que se diz, não há fingimento; nesse caso, a ironia recai sobre dois termos, tornando-se uma forma de tropo conciso (Quintiliano, 1922, IX, III). Na forma figurativa, o falante despreza o significado, sendo o desprezo mais aparente do que confessado. Enquanto tropo, o conflito é puramente verbal; na figura, ela entra em conflito com a linguagem e com o tom de voz. A ironia, ainda, pode não se referir apenas a pessoas, mas também a coisas (Quintiliano, 1922, IX, III). No Livro VIII, ao tratar da ironia como tropo, o retor diz que ela é uma classe de alegoria a qual chama de *illusio* (Quintiliano, 1922, VIII, VI).⁴³ Torna-se evidente pela maneira de se fazer um discurso, pelo caráter do falante ou pela natureza da matéria. E explica:

Pois se qualquer um desses três estiver fora de sintonia com as palavras, imediatamente fica claro que a intenção do falante é diferente do que ele realmente diz. Na maioria dos tropos, é importante, no entanto, ter em mente não apenas o que é dito, mas sobre quem é dito, já que o que é dito pode ser literalmente verdadeiro em outro contexto. É permitido censurar com um elogio falsificado e elogiar sob o pretexto de culpa. Às vezes, novamente, podemos falar em escárnio quando dizemos o oposto do que desejamos que seja compreendido...⁴⁴ (Quintiliano, 1922, VIII, VI).

will soon reveal the fact that they differ (tradução livre). *[Eipοvείav, inveni, qui dissimulationem vocarent: quo nomine quia parum totius hujus figuræ vires videntur ostendi, nimirum sicut in plerisque, erimus græca appellatione contenti:]* igitur *eipοvεία, quæ est schema, ab illa, quæ est tropus, genere ipso nihil admodum distat: in utroque enim contrarium ei, quod dicitur, intelligendum est: species vero prudentius intuenti diversas esse facile est deprehendere. Primum, quod tropus apertior est; et, quamquam aliud dicit ac sentit, non aliud tamen simulat* (Quintiliano, 1823, IX, III, p. 44).

⁴³ Valendo-se desse mesmo trecho do estudo de Quintiliano, Jean-Claude Mühlthaler 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 » (Mühlthaler, 2006, p. 167).

⁴⁴ 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

Rosado Fernandes, na introdução aos *Elementos...*, de Lausberg, comenta sobre um termo que se liga à ironia, a *equivocatio*, que “está nitidamente ligado à retórica, onde se estudavam os *verba aequivoca*, que, neste contexto, servem à *dissimulatio* retórica, na medida em que encobrem a ironia propositada” (Lausberg, 1966, p. 19). Casas Rigall (1995, p. 35) constata que ela é pouco usada nos cancioneiros, e isto, 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 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:

Elas ficam saudosas, / todas cheas de paixam / atá 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, elas continuam formosas;

Mandai-me, senhor, dizer / *s'ee jaa desençarrado* / o vosso deos anojado. (CGGR, 440, II). O “deos anojado” seria Jesu D’Abreu, o que se explica nos versos a seguir;

Antontem sahio à tarde / quedelha mais que ninguem, / e Nossa 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, que se dizia parente do Conde de Portalegre (e não era);

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... (tradução livre). *In eo vero genere, quo contraria ostenduntur, ironia est: illusionem vocant: quæ aut pronunciatione intelligitur, aut persona, aut rei natura: nam, si qua earum verbis dissentit, appareat diversam esse orationi voluntatem. Quamquam in plurimis id tropis accidit, ut intersit, quid de quo dicatur: quia, quod dicitur alibi, verum est, et laudis simulatione detrahere, et vituperationis laudare, concessum esse. [...] Aliquando cum risu quodam contraria dicuntur iis, quæ intelligi volunt* (Quintiliano, 1823, VIII, II, p. 288-289).

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, o que levou os cortesãos, numas trovas de *ajuda* que seguem um vilancete e intermedia uma cantiga, a tirarem material para o chiste, como neste exemplo de tom irônico, em que se amplifica o fato;

Nas aguas de chamalote / pareceo seu mal sem cura / e corre risco de morte / soo de frio sem quentura. / *Oh que grão desaventura / de garçam / morrer de tal envençam!* (CGGR, 597, III). A ironia está na exclamação, uma das classes de ironia catalogada por Lausberg (1966, p. 250-251);

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; além dessa ironia, observe-se a apóstrofe/exclamatio por antonomásia de “meu coraçam”;

Foi citado Dom Garcia / por parente do cavalo, / respondeo que nam queria / acusar nem demandá-lo. (CGGR, 611, III). João Gomes d’Abreu replica aos intervenientes de uma *ajuda*, em que é acusado de não se ter “anojado” pela morte de seu cavalo, uma vez que estava de amores por uma dama. No exemplo, o chufado não deixa claro se o parente do cavalo seria D. Garcia ou ele mesmo;

O Tinoco s’agravava / dizendo com grande dor / das que tinha: / – Pardeos, ee desonra brava / citar ū comendador / por bestinha! (CGGR, 611, III). A ironia se dá no diminutivo e na exclamação, além da hipérbole em “grande dor”;

Que cabeçadas, peitoral, / que seu dono / é entrado em Portugal, / que nos faz perder o sono. (CGGR, 612, III). Os versos são uma metáfora irônica para dizer que Francisco D’Anaya tirou todos do sério por ter vindo a Portugal trazendo “um jaez dourado e envernizado, posto sobre pano de doo e muito largo, com grandes enxarrafatas pretas”,⁴⁵ dando aos participantes da *ajuda* motivo para o chiste;

⁴⁵ “Jaez”, arreios e adornos para mulas e cavalos; “pano de doo”, provavelmente usado para mostrar luto; “enxarrafata”, dobra; ornato; enfeite. Cf. (Dias, 2003, p. 374, 244, 266).

Dou oo demo vossos feitos / que vos trazem tanto dano, / homem feito pelicano / que cos olhos fer'os peitos. / Nū amor tam verda-deiro / coma o meu e tam inteiro, / nam devereis de tocar, / pois i havia trovar / Pero de Sousa Ribeiro. (*CGGR*, 613, III). Toda a estrofe trata-se de ironia: o pelicano fere o peito para alimentar os próprios filhos (Dias, 2003, p. 515-516); logo, é uma metáfora do amor, tratado nesse poema de forma satírica;

Serv'homem coma soiço, / anda sempre em pendença / 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). O adjetivo adicionado a “cristão” tem gosto de ironia, pois, no poema não é o que parece ser o dito Jorge d’Oliveira;

Quem quiser ser despachado / *deste tam novo cristão* / fale-lh’antes num pizmão / que em Deos crucificado. / E se nam desta maneira / doutra nam m’afirmaria, / que quite chancelaria / esta potra d’Oliveira. (*CGGR*, 620, III). Repete-se a mesma ironia do exemplo anterior; a antonomásia “novo cristão” aqui pode ser o judeu convertido ou um recente cristão;

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.

Sententiae

Quintiliano, no Livro VIII, antes de definir e especificar os vários tropos que se dedicou a analisar, para os fins de se 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***. Diz que, quando os antigos usavam essa palavra, queriam designar um sentimento, uma opinião, cujo sentido ainda era mantido pelos oradores de seu tempo, além de que esse adorno sempre foi empregado na conversação cotidiana (Quintiliano, 1922, VIII, V). Na verdade, os antigos consideravam *sensus* para se referir aos sentidos do corpo; mas, nos tempos em que escreve seu *Institutio oratoria*, *sensus* passou a ser aplicado

para definir os conceitos da mente, enquanto que a *sententia* passou a significar as reflexões notáveis, como as que encerram a enumeração de um período (Quintiliano, 1922, VIII, V). Em seguida, enumera, com exemplos, as várias manifestações de tais *reflexiones* (Quintiliano, 1922, VIII, V). 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”, as quais devem obedecer a critérios em seu 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 palavras (Quintiliano, 1922, VIII, V).⁴⁶

Entimema

Com relação ao entimema, Quintiliano diz que pode ser aplicado a qualquer conceito da mente, mas que seu sentido significa uma reflexão extraída dos contrários, que é a supremacia das reflexões – “que podemos comparar Homero entre poetas e Roma entre as cidades” (Quintiliano, 1922, VIII, V).⁴⁷ Diz que o uso do entimema não está confinado às provas, mas também pode 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 clímax (Quintiliano,

⁴⁶ O autor da *Retórica a Herônio* diz que “os exemplos ocupam o lugar de testemunho”, e que eles “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” (1997, Livro IV, 2).

⁴⁷ “Which we may compare to that of Homer among poets and Rome among cities” (tradução livre). “*propterea quod eminere inter cæteras videtur, ut Homerus poeta, urbs Roma*” (Quintiliano, 1823, VIII, p. 242). Ainda na *Retórica a Herônio*, encontra-se “razo-namento mediante contrários”, que é a figura que consiste em utilizar duas proposições opostas para demonstrar, breve e facilmente, uma delas (1997, p. 251).

1922, VIII, V).⁴⁸ Outra forma de entimema seria o *noema*, ou seja, todo tipo de conceito empregado no sentido de coisas que devem ser entendidas, apesar de não terem sido pronunciadas; outro tipo é a *clausula*, *i.e.*, a conclusão de um pensamento lógico (Quintiliano, 1922, VIII, V). Outras formas de *reflexio* 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 – em que o efeito é produzido pelo contraste dos opostos, que somente produzirá um efeito apreciável se for introduzido por uma comparação (Quintiliano, 1922, VIII, V). Explica, mais, que há reflexões boas e más; as quais somente agradam seus autores pela aparente sutileza; outras formas são meras presunções ou pura extravagância (Quintiliano, 1922, VIII, V).

Para encerrar os longos exemplos e comentários sobre as *reflexiones*, Quintiliano recorre às *auctoritates*, assim como o fez no início do capítulo, manifestando-se a favor do uso de tais artifícios para uma agradável eloquência:

Pode-se argumentar, talvez, que é uma forma de ornamento evitada pelos antigos. O que você quer dizer com antiguidade? Se você voltar aos primeiros períodos, descobrirá que Demóstenes frequentemente empregava métodos que não eram conhecidos por ninguém antes dele. Como podemos dar nossa aprovação a Cícero, se pensamos que nenhuma mudança deve ser feita nos métodos de Catão e dos Gracos? E, no entanto, antes dos Gracos e Catão, o estilo de oratória era ainda mais simples. De minha parte, considero esses ornamentos particulares da oratória como sendo, por assim dizer, os olhos da eloquência [...]. Eu preferiria a rudeza da eloquência antiga à licença dos modernos. Mas um meio-termo está aberto para nós aqui, não menos do que nos refinamentos do vestuário e do modo de vida, onde há uma certa elegância de bom gosto que não ofende ninguém. Portanto, procuremos, tanto quanto possível, aumentar o número de nossas virtudes, embora nosso primeiro cui-

⁴⁸ Para Baltasar Gracián, “las ponderaciones por epifonema son muy conceptuosa y consisten en un encarecimiento, no hiperbólico, sino con mucho fundamento en lo que se va ponderando”. Diz ainda que, às vezes, o epifonema constitui-se de uma sentença, uma máxima (Gracián, 1988, Discurso I, p. 163-164).

dado deva ser sempre manter-nos livres de vícios, para que, ao tentarmos nos tornar melhores que os antigos, não consigamos apenas nos tornar diferentes deles⁴⁹ (Quintiliano, 1922, VIII, V).

Exempla

Quintiliano, sem dúvida, refere-se ao uso dessas *sententiae, reflexiones*, desses entimemas, assim como aos vários tipos dessas manifestações, estritamente na elocução oratória. No entanto, todos os artifícios da Retórica, como já comentado, serviram aos propósitos dos poetas, em todas as épocas, fato comentado também pelo retor romano. 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 que será como que venerado no medievo tanto pelos poetas como pelos prosadores e filósofos. 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

⁴⁹ It may be urged, perhaps, that it is a form of ornament eschewed by the ancients. What do you mean by antiquity? If you go back to the earliest periods you will find that Demosthenes frequently employed methods that were known to none before him. How can we give our approval to Cicero, if we think that no change should be made from the methods of Cato and the Gracchi? And yet before the Gracchi and Cato the style of oratory was simpler still. For my own part I regard these particular ornaments of oratory to be, as it were, the eyes of eloquence [...]. I should prefer the rudeness of ancient eloquence to the license of the moderns. But a middle course is open to us here no less than in the refinements of dress and mode of life, where there is a certain tasteful elegance that offends no one. Therefore let us as far as possible seek to increase the number of our virtues, although our first care must always be to keep ourselves free from vices, lest in seeking to make ourselves better than the ancients we succeed merely in making ourselves unlike them (tradução livre). *Ad quam usque nos vocatis vetustatem? Nam si illam extremam, multa Demosthenes, quae ante eum nemo. quomodo potest probare Ciceronem, qui nihil putet ex Catone Gracchisque mutandum? Sed ante hos simplior adhuc ratio loquendi fuit ego vero haec lumina orationis velut oculos quosdam esse eloquentiae credo. sed neque oculos esse toto corpore velim, ne cetera membra officium suum perdant; et, si necesse sit, veterem illum horrorem dicendi malim quam istam novam licentiam. Sed patet media quedam via, sicut in cultu victuque accessit aliquis citra reprehensionem nitor. Quare, sicut possumus, adiiciamus virtutibus; prius tamen sit vitiis carere, ne, dum volumus esse meliores veteribus, simus tantum dissimiles* (Quintiliano, 1823, VIII, V, p. 33).

ser expresso de forma extensa ou breve (Lausberg, 1966, p. 240). Uma demonstração de “forma longa” seria uma comparação antecedida de um *exemplum*, e a breve poderiam ser as letras e cimeiras,⁵⁰ muito apreciadas pelos poetas peninsulares. Lausberg (1966, p. 245-246) refere-se ainda às “alusões”, que servem para a *obscuritas* ou aos gracejos. 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 conselho (Lausberg, 1966, p. 235-236) – o que terá grande apreço nos poemas dos poetas palacianos.⁵¹ Casas Rigall, ao comentar sobre os exemplos como *probatio* por analogia, cita ainda as alusões à vida cotidiana (Casas Rigall, 1995, p. 153-158); quanto às *sententiae*, acrescenta o fato de serem citações de ditos alheios – as máximas cultas ou os refrões, cuja categoria probatória distinta caracteriza-se pelo *praeiudicium*, *i.e.*, a prova extratécnica (Casas Rigall, 1995, p. 167). Karlheinz Stierle, por sua vez, alega uma dimensão antropológica como base do *exemplum*:

A validade do *exemplum* como forma retórica de narração que tende para sua própria estrutura conceitual ou ideológica tem uma base antropológica. Ela pressupõe que, ao longo do tempo, há mais analogia na experiência humana do que diversidade, ou que em todas as situações da vida civil e política o polo da igualdade é mais forte do que o da diferença.⁵²

⁵⁰ Frases usadas por cortesãos como se fossem máximas, provérbios, e que os portugueses chamavam “cimeiras” ou “letras”. As cimeiras eram um “ornato que enfeita o cimo de um capacete” (Dias, 2003, p. 183); as letras, “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” (Idem, p. 398).

⁵¹ 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” (Guimarães, 2001, p. 156).

⁵² 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 (tradução livre).

Mais à frente, escreve que o “*exemplum* é baseado numa antropologia positiva onde as atitudes humanas básicas podem ser distinguidas e onde as normas de comportamento podem ser estabelecidas”⁵³ (Stierle, 1998, p. 581, 588). 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 (Huizinga, [1985], p. 239).

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” (Huizinga, [1985], p. 239). 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 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 ellas (Gracián, 1988, Discurso XXIX, p. 22).

No *CGGR*, os poetas recorrem ao termo **tenção** para denominar o *exemplum*; percebe-se no cancionero todo o uso recorrente aos *exempla*, como se fossem uma marca de sua identidade – e por extensão à toda Idade Média quattrocentista e quinhenista, uma vez que ele é o reflexo da mentalidade do período. Além destes, não em menor número, as várias *alusões*, sejam

⁵³ *Exemplum* is based upon a positive anthropology where basic human attitudes can be distinguished and where norms of behavior can be established (tradução livre).

elas históricas, mitológicas ou literárias, e também o culto pelo pensamento silogístico, agudo e sutil, revelado pelos entimemas. Os poetas palacianos usaram como *ornatus* também os ditos populares, literalmente ou, como prova de criatividade, a releitura destes. 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 groria. (*CGGR*, 98, I);

Mas quem chega a bem querer, / que sem respeito s'ordena, / nam deseja de viver, / nem cuida qu'i ha prazer, / nem lhe lembra sua pena. (*CGGR*, 260, II);

É moor descanso viver / sem desejar e sentir / que grande desejo ter, / que se nam pode comprir. (*CGGR*, 260, II);

Nam digo qu'o desejar / seja no homem primeiro, / mas venha por deradeiro / pera se certeficar / o bem querer verdadeiro. (*CGGR*, 260, II);

Quem d'amores tem o cume, / quem vive vida acabada, / este nam deseja nada. / Nam se julga por costume / cousa desacustumada, / 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);

A ū mal que muito dura / pera se lhe dar repairo / ha-se de buscar contrairo / tam grande que lhe dê cura. (*CGGR*, 462, II);

Todais cousas provistas, / sem mais grossa, / 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, sejam de Portugal, sejam de Castela. Essas alusões servem como comparação ou *exemplum*, sempre com o objetivo

de embelezar o texto e mostrar erudição, mesmo que o poema seja uma expressão satírica. São **alusões históricas**:⁵⁴

Os feitos de *Gudrufee / de Bulhom* nos fazem crer / que o que foi e nam é / ser nichel nam pode ser. (*CGGR*, 98, I). Refere-se o poeta a Godofredo de Bulhões, rei da Baixa Lorena, que teria recebido do imperador Henrique IV o marquesado de Antuérpia e servido na guerra da Itália (1084). Depois do Concílio de Clermont, aderiu à cruzada, comandando alemães e franceses do Norte para Constantinopla. Foi o primeiro rei latíno de Jerusalém (Dias, 2003, p. 138);

Esse *Duque* que dizeis, / que ganhou Jerusalém, / 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). Refere-se ao mesmo Godofredo de Bulhões, citado na estrofe e exemplo anteriores;

Vossa pendença fareis / como fez *El-Rei Rodrigo*, / mas em moimento vivo / com cobra nam entrareis. (*CGGR*, 611, III). Provavelmente o último rei godo de Espanha, sucessor de Vitiza. Existe uma lenda que diz sobre sua louca paixão por Atalaba ou Alacaba, filha do Conde Julião, a quem teria violado. A jovem o denunciou ao pai, governador de Ceuta, o que provocou a invasão da Espanha pelos mouros chefiados por Tárique, para lavar a honra da dama. Os mouros teriam sido vencidos na batalha de Guadaleste, em 711, quando começa o domínio árabe da Península. Várias lendas contam sobre o desaparecimento de Rodrigo; uma delas diz que, convertido, encerrara-se em uma cova com uma serpente, que o devoraria lentamente, daí que a alusão nesse poema seja a deste rei, Rodrigo (Dias, 2003, p. 602-603);

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). Referências aos mestres árabes da Medicina medieval; o primeiro, dos séculos X/XI, além de Medicina, dedicou-se a outros

⁵⁴ 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” (Discurso XLIX, 1988, p. 158).

estudos tais como Filosofia e Direito. Escreveu mais de 250 obras, sendo a mais famosa o *Cânone da Medicina*. Os conhecimentos de Avicena elevaram a ciência a um nível superior, cujas obras tiveram várias edições nos séculos XV e XVI (Dias, 2003, p. 102); o segundo, do século IX, consagrara-se ao estudo das doenças pelo exame direto dos próprios pacientes, contrapondo-se aos métodos dos gregos e sírios. Sua obra *Al-Hauí*, traduzido para o latim como *Liber continentis*, foi livro-guia de grandes médicos, como Avicena; escreveu ainda seu mais famoso livro *De variolis et morbilis* (Dias, 2003, p. 582-583);

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 ũ soo dia. (CGGR, 616, III). Alusão histórica a Hipócrates, da escola de medicina de Cós, introdutor do método científico na cura de doenças, seu Juramento de Hipócrates tem sido o código de honra de todos os médicos (Dias, 2003, p. 354). No terceiro verso, o poeta vale-se também de uma expressão popular, ligada à alusão ao médico grego. Observe-se a sutileza do poeta em mesclar uma linguagem popular à erudita, mantendo-se, contudo, no gênero elevado.

Casas Rigall cita as analogias com a **vida cotidiana** como parte da *probatio*; no *Cancioneiro Geral*, são frequentes as alusões a poetas contemporâneos aos daqueles que compõem o poema, como segue:

Sepa todo cortesano, / porque par'otras s'acuerde, / que calças de raso verde / causaram muerte a *Lezcano*. (CGGR, 597, III). Alusão a Juan de Lezcano, que está representado na *Invenciones y letras de justadores*, compiladas por Castillo no *Cancionero General* em 1511 (Dias, 2003, p. 804);

Ya vi calças de demasco, / de que huve gram manzilha, / y oí dizer em Castilha / de *Dom Sancho de Valasco*. (CGGR, 597, III). Refere-se ao irmão do Conde de Haro, D. Pêro Fernández de Velasco (Dias, 2003, p. 851);

E muy justo *Emanuel* / en chamilote calçado, / porque fuese repa-rado / el burlar burlando del. (CGGR, 597, III). Alusão a Manuel de Noronha, fidalgo da casa de El-Rei, recebe uma tença (quantia que o rei dava, geralmente aos cavaleiros, para sustento, em razão

de seus serviços) (Dias, 2003, p. 677) de 30.000 rs. brancos, a partir de janeiro de 1502 (Dias, 2003, p. 484). Nesse poema, o cortesão é motejado por portugueses e castelhanos por usar umas ceroulas enormes;

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). Refere-se a D. Diogo Ortiz de Vilhegas, bispo de Viseu, também conhecido por *Calçadilha*. Foi confessor de D. Joana, a Excelente Senhora, sobrinha de Afonso V; muito conceituado pelos soberanos portugueses, recebeu várias dignidades, tais como o priorado do Mosteiro de S. Vicente de Lisboa (1491), o bispado de Tânger e de Ceuta (1500?-1505); foi capelão-mor de D. João II e deão da capela por nomeação de D. Manuel, além de bispo de Viseu (1505-1519). Recebeu ainda várias outras dignidades do Venturoso (Dias, 2003, p. 820), o rei D. Manuel I.

Muito frequentes são os ***exempla bíblicos***, como não poderia deixar de ser quando se trata de qualquer 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). Alusão às *Confissões* de Santo Agostinho (354-430), teólogo e filósofo cristão;

E pera lá nam leixar / lembrou-lhe qu'ouvio dizer / *dous santos*: – Mal parecer / pera oulhar, / quanto mais pera adorar / e pera crer. (CGGR, 580, III). Não pude identificar a que santos se refere o poeta;

Quando de zarzagania / se fizerão outras tais, / *eu vi ūa profecia*, / que dizia / que quem vivesse veria / outras mais especia[i]s. (CGGR, 597, III). Alusões às visões de profetas bíblicos;

E vede o que seraas / *o dia do parecer* / ou quem entam poderaa / escapar de nam morrer. (CGGR, 601, III). Alusão ao juízo final;

Mais vos sofreo *Jesu Cristo* / oos que fostes n'O matar, / e o mais quero calar, / porque sei que tudo isto / é zombar. (CGGR, 620, III). O poeta usa de metáfora bíblica para aludir ao sofrimento de Cristo nas mãos dos judeus;

Judas, outros que lá estão / t'aparelham na carreira, / dizem todos a ùa mão: / Venha, venha este cristão / d'Oliveira / povoar esta caldeira. (CGGR, 620, III). Refere-se a Judas, o traidor de Cristo;

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 algüs dias cá ande / e o direito demande / por parte de Vasc'Abul. (CGGR, 803, IV). Ironia do poeta, valendo-se de alusão bíblica – seria um eufemismo para dizer que o Doutor era muito velho. Registre-se que esse tipo de ironia ainda é frequente nos dias de hoje.

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). O ***exemplum*** é literário, próprio de expressões populares;

A quem nesta terra o tem / é tam conhecido jaa / a causa donde viraa / que nom s'esconde a ninguem. / Nom desejês mal nem bem / de caa, que certo / logo ha-de ser descuberto. (CGGR, 462, II).

Exemplo de **alusão histórica mesclada à bíblica**:

Querês outras sobre vistas / *quem cercou Terçanibal / nos pôs dou 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). Terçanibal está por “Terfanabal”, cabo de Aníbal, caudilho cartaginês; também é a atual ponte de Sagres, junto à fortaleza com os restos da Vila do Infante (D. Henrique); em 1189, quando Silves foi conquistada aos mouros, existia o castelo de Tarfanabal no cabo de Sagres (Dias, 2003, p. 680).

Quintiliano comenta, como já registrado acima, que uma das formas da *reflexio* é o de **contraste dos opositos**, que somente produzirá um efeito apreciável se for introduzido por uma comparação. Um exemplo disso encontra-se nos seguintes versos:

O qu'ee bom pera viver / é mao pera quem nam vive, / de quantas más vidas tive / esta soo mo fez saber. (*CGGR*, 578, III).

Os poetas palacianos ousaram, ainda, em valer-se de **comparações históricas** com as de sua **contemporaneidade**, ou seja, mesclar o antigo com o novo, valorizando o fato atual pela analogia aos grandes do passado:

Será lá ū *Anibal*, / fará feitos de *Pompeo*, / pois cá fez façanha tal, / com qu'esqueçeo o *Cabral* / e outros que nam nomeo. / Valente e mal sofrido / deve ser quem se vencia / no serão de tal porfia. (*CGGR*, 616, III).

Os palacianos, também como comentado acima, tomavam o termo “**tençam**” por sinônimo de *exemplum*. Leia-se a estrofe a seguir, em que o poeta faz essa referência, sendo, dessa forma, uma espécie de metalinguagem:

A quem sobeja rezam / nam pode dessimular / qu'esta é minha *tençam*: / quem nam tem comparaçam / nam se pode comparar. / E, se cuido em vos gabar, / vejo que nam pode ser / e quem mais ha-de dizer / haa-se de saber calar. (*CGGR*, 580, III).

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).

O Humanismo, no cancioneiro de Resende, apresenta-se de várias maneiras; uma delas é a recorrência à mitologia. São exemplos de **alusões mitológicas** os versos que seguem:

Quero-te dar ū aviso, / nam no tomes ò reves, / que nam vejas os teus pés, / porque, ves, / morrerás coma *Narciso*. (CGGR, 617, III);

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 ūu gentil galante, / de damas gram servidor. (CGGR, 796, IV). Na estrofe, o poeta compara seu interlocutor aos deuses da mitologia; há também exemplo literário pela alusão a Virgílio;

E pois vós soes ū *Teseo* / em esforço e bom destino, / *livrai-me do laberinto* / de que sair nunca creo. / 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 / ū paje do Gram Soldam, / qu'a esta terra chegou / em tempo *d'El-Rei Ispam*. / E tambem ū boticairo / que se chama *Janes Breca*, / que ora vive no Cairo, / e ū mouro qu'ee vigairo / dentro na casa de Meca. (CGGR, 803, IV). O rei Ispam, ou Espam, era sobrinho de Hércules, que teria criado vastos domínios na Espéria, legando a Espam várias cidades, antes de regressar à Grécia. Há uma lenda em que se diz que Espam teria trocado o nome de Espéria por Espanha, derivativo de seu apodo (Dias, 2003, p. 368). Janes Breca seria uma personagem fictícia (Dias, 2003, p. 136).

No exemplo a seguir, mesclam-se **alusões histórica, literária e bíblica**:

Item o *Dalfim de França* / e *El-Rei de Tremecem* / 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 *Huriás* / fez matar d'amor sogeito. (CGGR, 803, IV). “Delfim” é título nobiliárquico que designava os herdeiros

do trono francês, até a revolução de 1830. No *Processo de Vasco Abul* (803, IV) o termo é empregado como paródia, pois, na data da composição, 1509, era Luís XII que reinava em França e não teve descendência masculina (Dias, 2003, p. 222). Tremecem, cidade na fronteira do Marrocos, foi fundada pelos almorávidas no século XI, tornando-se importante centro cultural neste e no século seguinte; nos dois próximos séculos, desenvolveu-se devida à cultura andaluza, levada pelos mouros de Espanha, que fugiram de Granada (Dias, 2003, p. 699). João Pires de Bragança é personagem fictícia (Dias, 2003, p. 131). Quanto a João de Espera em Deus, diz Aida Fernanda Dias não haver qualquer dado para identificação (Dias, 2003, p. 375). Elias e Jeremias são os profetas bíblicos, como também bíblica é a figura de Úrias, que fora casado com Betsabé; o rei David teria se apaixonado por esta, quando a viu no banho, e com ela comete adultério na ausência de Úrias. David instiga Úrias a regressar a casa com uma carta para Joab, instruindo-o a se expor no cerco da cidade a fim de que fosse morto, o que acabou acontecendo (Dias, 2003, p. 359).

Para elogiar seu interlocutor, nessa estrofe, o poeta vale-se de **alusões alegóricas** – as artes liberais e as virtudes cardeais:

De nobreza e fidalguia / escuso de vos louvar, / pois vossa clara
solar / como sol resplandecia. / E das *artes liberais / e virtudes*
cardeais / nam vos gabo, / porque nisto nam tem cabo / a gram fama
que cá dais. (CGGR, 796, IV).

Na estrofe a seguir, vale-se o poeta de referências **jurídicas, bíblicas e de personagem contemporânea**:

Quem mete *Bartolo* aqui / nem os *doutores legistas* / nem os *quatro Avangelistas*? / Mas os namorados si! / Mande, mande Vossa'Alteza / este processo o *Arelhano*, / vereis com quanta graveza / busca
leis de gentileza / no lindo estilo romano. (CGGR, 803, IV). Bártnolo de Sassoferato (1313-1357) foi o principal jurista dos comentadores do direito romano; em Portugal, sua opinião constituiu direito subsidiário durante mais de três séculos (Dias, 2003, p. 115). Os “quatro Avangelistas” referem-se aos apóstolos que escreveram o Novo Testamento – S. Mateus, S. Marcos, S. Lucas

e S. João (Dias, 2003, p. 100). Juan Ramirez Arellano era fidalgo castelhano, Senhor dos Cameros, quem, em 1453, esteve a serviço da corte portuguesa; intervém nas justas de Évora (1490) como “aventureiro”; também colaborou no *Cancionero de Hernando del Castillo*, com uma “letra de justador”; aparece no *O velho da horta*, de Gil Vicente, de 1512 (Dias, 2003, p. 748).

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-se o vilancete-mote da composição para que se observe a engenhosidade da construção do Conde, que resultará em trovas de *ajuda* não menos agudas e sutis:

Olhe bem no seu olhar
quem quiser seguir rezam,
qu'ee sinal do coraçam.

Nas cousas que daa vontade
ela soo tem o poder,
o engano é verdade,
a rezam é o querer.
Tudo vem a parecer
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.
E em concrusam do feito
lá vam olhos e rezam
onde vai o coraçam.

Sua.

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 nūs soos olhos estão!

Sua.

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 um *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 um 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.

Mas os poetas palacianos não se valeram apenas de máximas eruditas como ornamento poético – as **crendices**, as **expressões** e os muitos **ditos populares** são inúmeros no *Cancioneiro*. Quanto a eles, Casas Rigall diz relacionarem-se com as *probationes* e *sententiae*. Seriam, assim como o adágio culto, empréstimo (Casas Rigall, 1995, p. 186-187) e pode aparecer como citação ou acomodação; quando é citado, pode vir introduzido por um *verbum dicens*; pode ser modificado para adequar-se à métrica, ou vir como acomodação perifrástica, ou seja, reescrito de forma explicativa e mais longa (Casas Rigall, 1995, p. 188-189). Diz, ainda, que são

sutis quando criam surpresa, e completa, afirmando que o gosto pelos ditados populares se confirma no Renascimento pelo grande uso destes (Casas Rigall, 1995, p. 190-191). 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; ainda, no “Decir contra los aragoneses”, Santillana inclui vários “refranes” de cunho popular (Santillana, 1956, p. 16). Cortina ainda 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 (Santillana, 1956, p. 17).

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 mesclarem-nos ao que se considera erudito, valorizaram o costume.⁵⁵ 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” (Lopes, 1994, p. 45). Vejam-se os exemplos no *CGGR*, inúmeros, somente nos poemas de formas mistas, começando pelos **ditos populares** propriamente ditos:

Quem nam sente nada é morto / e de todo estremo ausente, / nam é triste nem contente, / nam tem mal nem tem conforto.
(*CGGR*, 260, II);

⁵⁵ 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 hegemônicas” (Lopes, 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...” (Alvar, 2003, p. 12).

Eu vi olheira nū olho / a um judeu, / vi outro vezinho seu / *lançar barbas em remolho*. (CGGR, 601, III). O dito significa “prevenir-se” (Dias, 2003, p. 591);

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, 611, III).

Como diz Casas Rigall, o poeta pode fazer uma **releitura do dito popular**⁵⁶ para adequação rítmica ou rítmica, como nos exemplos:

Ha mester que lh'hajais medo, / porque sam d'openiam / *que vos tomaram a māao / sem lhe vós dardes o dedo*! (CGGR, 462, II);

A quem se meteo em bando / antre perigo e rezam / *mais val viver desejando / durvidas, que vam volando, / que ter certezas na māo*. (CGGR, 574, III);

Dom Joam despois que ceou / potajees, pastés de pote, / ū 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). Aida Fernanda Dias ainda comenta que é com essa ideia que Nuno Pereira ri das infelicidades de D. João Pereira na sua noite de núpcias (Dias, 2003, p. 728);

Outra graça sabereis, / em que ando / cada dia contemprando, / *quantos castelos fareis: / d'ūas idas a Castela / e d'esperanças / de manterdes vossas lanças, / sem ferver vossa panela*. (CGGR, 600, III);

⁵⁶ Cristina Macário Lopes diz que 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” (Lopes, 1983, p. 47).

Espanto-me, pois vendestes / a pele de tal maneira, / como a carne
nam comedes / 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 folclórico,⁵⁷ próprio de qualquer povo, os poetas palacianos valearam-se também de **expressões populares** como artifício poético. Note-se que nem todos significam uma decaída 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'acalentar, / 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);

⁵⁷ No prólogo dos *Proverbios de gloriosa doctrina e fructuosa enseñanza*, o Marquês de Santillana assim se expressa quanto à transmissão dos provérbios: “podría ser que algunos [...] dixiesen yo aver tomado todo, o la mayor parte destos *Proverbios* de las doctrinas e amonestamientos de otros, asy como de Platón, de Aristótiles, de Sócrates, de Virgilio, de Ovidio, de Terençio e de otros philósofos e poetas. Lo qual yo no contradiría; antes me pláce 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'aquellos que por luenga vida e sotil inquisición alcançaron las experiençias e cabsas de las cosas” (Santillana, 1956, 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” (López Estrada, 1984, p. 107). Para Jacques Le Goff, “com os provérbios [...] chega-se ao nível essencial da cultura folclórica. 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?” (Le Goff, 1983, v. 2, p. 90). É certo que Le Goff se refere aos séculos X-XIII, o que talvez se possa excluir a referência ao campesinato, uma vez que os poemas do *CGGR* são, em sua maioria, fruto de um hábito citadino. No entanto, como reflexão sociológica, há que se pensar na questão da sabedoria terrena *versus* propaganda das classes dominantes.

Vejo-vos, senhor irmão, / eu nam sei se tendes dama, / vir chorando do serão / e dar cem voltas na cama. (*CGGR*, 575, III);

Quem algǔ 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 da questa vossa cousa, / pois a vid'ha ja de ser / *tam certo como o morrer* / em Castela Rui de Sousa. (*CGGR*, 597, III);

Quem vos mandava tomar / tal oficio com saber / que nam m'ha'veis d'escapar / sem vos bem nam escozer. / E pois qu'em *dai cá aquela palha* / vos castigo, / ora esta soo vos valha / e lembre que vo-lo digo. (*CGGR*, 600, III). A expressão popular “por dá cá aquela palha”, em uso até os dias de hoje, significa “por motivo frívolo, sem razão plausível” (Ferreira, 1986, p. 1251);

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). A expressão grifada significa “que usa fazer numerosas vezes a mesma coisa” (Ferreira, 1986, p. 1744).

Também muito frequentes são as **crendices populares** empregadas nos poemas do cancioneiro resendiano, como nos exemplos:

Nam parti com boas aves / e com pee ezquierdo 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);

Porque dizem qu'o mal voa, / era bem que se tirasse / ūu estormento / e que se leve a Lixboa, / ante que nela entrasse / esta nova de tormento. (*CGGR*, 597, III);

Pera vos desesperar / rinchou aqueste cavalo, / *como cantou morto o galo* / pera Judas s'enforcar. / 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 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. É 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 enforquem*. Diz a lenda que riram do galego, mas não comeram o galo. Quando do enforcamento, o galo teria se levantado e cantado, e o juiz corre até o local do enforcamento e liberta o penitente. Absolvido, segue em romaria para pagar a promessa. Como em toda lenda, a mistura do real e fictício se mesclam: anos depois, volta a Barcelos e ergue um monumento em honra da Virgem e do apóstolo Tiago – o Cruzeiro do Senhor do Galo, que se encontra atualmente no Museu Arqueológico de Barcelos.⁵⁸

Quintiliano, como já comentado supra, diz que o entimema pode ser aplicado a qualquer conceito da mente, mas que seu sentido significa uma reflexão extraída dos contrários. O entimema seria uma forma de silogismo ou argumentação; nele, fica subentendida uma das premissas ou um dos argumentos. Para Aristóteles, os entimemas “son el cuerpo de la persuasión” (Aristóteles, 2005, Livro I, I, p. 46), e o argumento é uma espécie de demonstração, e a demonstração retórica

⁵⁸ Não encontrei referências bibliográficas com relação a essa lenda, por isso, vali-me da pesquisa eletrônica, cuja história adaptada encontra-se em www.imaginacaoativa.wordpress.com/2009/02/19/um-galo-cantou-depois-de-morto/. Acesso em: 25 jul. 2024.

es un entimema y el entimema es una forma de razonamiento (y es propio de la dialéctica, de toda o de una parte de ella, tratar acerca de cualquier clase de razonamiento por igual), es obvio que el que sea capaz de examinar a partir de qué premisas y cómo se origina el razonamiento será también quien mejor domine el uso de los entimemas, al haber comprendido a qué se aplica el entimema y cuáles son sus diferencias con los razonamientos lógicos (Aristóteles, 2005, Livro I, I, p. 49).

O filósofo distingue dois tipos de argumentos – os que não pertencem à disciplina, como os testemunhos, as confissões obtidas por tortura e os documentos. Os outros são os argumentos “que pueden organizarse a partir del método y de nuestra propia aportación. Los unos hay que utilizarlos; los otros hay que encontrarlos” (Aristóteles, 2005, Livro I, I, p. 53). Destes, diz haver três espécies: a primeira reside no caráter do orador para induzir o público a formar opinião favorável a ele, orador; a segunda, os argumentos que procuram provocar emoção na audiência; e a terceira espécie, os argumentos que “se convencen por el propio discurso: cuando manifestamos una verdad o algo que lo parece de lo que es convincente para cada cuestión” (Aristóteles, 2005, Livro I, I, p. 53-54). Há duas subespécies deste último: o *exemplum*, ou indução, cujas mostras foram comentadas anteriormente; e o entimema, ou silogismo (Aristóteles, 2005, Livro I, I, p. 55), cujo tratamento extenso se dá no Livro II, mais especificamente nos capítulos 20 e 21 (dedicados às *sententiae*) e 22 (dedicado aos entimemas). 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 por meio daquilo com que se está em desacordo (Aristóteles, Livro II, cap. 22). No CGGR, os muitos **entimemas** são expressos pelo uso das conjunções “pois”, “se”, “logo”, “ca”, “pelo qual”, “porque”, entre outras próprias da expressão silogística:

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 sofrir, / por mi mal puedo dizer / que miree tu gran beldad. (*CGGR*, 139, I);

La qual despues de perdida / viendome desesperado, / que vida será mi vida, / pues que hasta su fenida / seré yo cativado. / Ca por menos mal hoviera / la muerte que haver sido, / com toda mi pena fiera, / cativo fasta que muera / siendo libre nacido. (*CGGR*, 139, I);

Y con este sentimiento / vivo yo mucho quexoso, / pues por su contentamiento / tu recibes el tormiento, / triste coraçon pensoso. (*CGGR*, 140, I);

E quanto más la rezon / m'ees contraria de todo, / más me daa tribulacion, / pues viendo mi perdición / le sigo contrario modo. / Por lo qual ¿quien con passion / terná del mal que m'assuela? / ca pues no mi coraçon / se duele de mi passion, / ¿quien halharé que se duela? (*CGGR*, 140, 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 raviosa / qu'es el efecto siguiente / sentir deve el mal que siente / mi anima quarellosa. (*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 fezesse, / 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);

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);

A quem nesta terra o tem / é tam conhecido jaa / a causa donde viraa / que nom s'esconde a ninguem. / Nom desejês mal nem bem / de caa, que certo / logo ha-de ser descuberto. (*CGGR*, 462, III);

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 declarara 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).

Muito comum nos poemas cujo subgênero é o de *perguntas, respostas e ajudas*, são as **perguntas retóricas**. Lausberg denomina-as como *immutatio syntatica*, em que há alteração na forma da frase pelo uso da *interrogatio*, da *exclamatio* e da *syntaxis obliqua* (Lausberg, 1966, p. 257), como nos exemplos:

Y pues fui mi enemigo / em me dar como me di, / ¿quien quererá ser amigo / del enemigo de si? (*CGGR*, 413, II). A pergunta retórica comporta uma antítese, o que é característico deste tipo de pensamento;

No sé porque me fatigo, / pues com razon me venci, / no siendo nadie comigo / y vos y yo contra mi. (*CGGR*, 413, II);

La vida que siempre muere / que se pierda ¿que se pierde? (*CGGR*, 535, III);

Mas a culpa que cometo / vossa primeza ma tira, / minha simpreza remeto / a vós, que, dando no preto, / concertais tudo sem ira. / Pois pregunto com receo, / respondei-me com favor / qual das vidas é pior. (*CGGR*, 535, III);

Nom hajais por maravilha / preguntar donde vos vem / quererdeis saber que tem / Dom Goterre na barguilha. (*CGGR*, 587, III). A pergunta retórica enunciada nesses versos propõe um enigma;

Quant'eu devinhar nam posso / como deemo isto dizeis, / se vos ele deixa o vosso, / vós oo seu que lhe quereis? (*CGGR*, 587, III);

Foi de mim bem refiada / núa tarde que a vi, / sem eu quedar na pou-sada / de que gram prazer senti. / Foi-se dali / e fiquei com tanta dor / como aqui digo, senhor. (*CGGR*, 814, IV). Nesse poema, Manuel de Goios relata ao Conde do Vimioso o que passou com seus amores numa pousada. Entre trovas e cantigas, Goios revela os percalços por que passou pelo serviço a uma dama. Nesta estrofe, o apaixonado poeta, de forma enigmática, não revela se ambos, ele e a amada, teriam estado em uma pousada. No entanto, num dos vários vilancetes e cantigas que completam o poema todo, o poeta acaba com o enigma, revelando que realmente estiveram juntos na pousada;

Mandei-lh'esta da pousada, / du nam sai nem sairá / até que lhe nam ouvirá / sua culpa desculpada. / Ençarrada / esteve sem se vestir / tee lho eu mandar pedir. (*CGGR*, 814, IV). O exemplo é caracterís-tico da coita amorosa e, principalmente, do gênero *ajuda*, em que o enigma e as perguntas retóricas – várias nesse poema comentado no exemplo anterior – formam o pensamento silogístico.

Lausberg, ao comentar sobre o entimema, faz referência à **argumentação acumulante**, característica da premissa maior seguida de uma *conclusio* (Lausberg, 1966, p. 218), como nos exemplos:

Caa temos fee e obramos, / toda sua lei mantemos / e contodo nam podemos / alcançar que nos percamos. / Que remedio nom buscamos / nem ha i tam confiado / que lhe venha tal cuidado. (*CGGR*, 462, II);

E quem por vós se perder, / ser-lh' -á melhor nam sentir / o gosto de vos servir / pera mais vos merecer. (*CGGR*, 579, III).

Outra forma muito usual no *CGGR* é dar um **conselho, se-guido de argumentação**, geralmente iniciada pela conjunção “porque”, como na estrofe que segue:

Nam cureis de vos queixar, / nem deis lugar aa tristeza, / folgai,
dama, de folgar, / nam cureis de vos matar, / porque sabendo a cer-
teza / da grande pena crecida, / que dais aos que prendeis, / sei que
toda vossa vida / vivireis arrependida / do mal qu'a tantos fazeis.
(*CGGR*, 564, III).

Alegoria

A alegoria, que Baltasar Gracián define como “agudeza compuesta, fingida en común”, em seu Discurso LV,⁵⁹ não só nos cancioneiros, mas em qualquer produção medieval – seja ela escrita ou imagética –, é um tropo frequente e, pode-se dizer, venerado. Para Quintiliano, o termo latino para alegoria é *inversio* e apresenta 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 alegorias 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 (Quintiliano, 1922, VIII, VI). 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 (Quintiliano, 1922, VIII, VI). Para ele, um efeito ornamental artístico é a mistura do símile, da metáfora e da alegoria (Quintiliano, 1922, VIII, VI). Relata, também, que a alegoria faz parte da conversação cotidiana, tais como se veem 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 que é inesperado

⁵⁹ Para Gracián, “el ordinario modo de disfrazar la verdad para mejor insinuarla sin con-
traste, es el de las paráboles y alegorías; no han de ser muy largas ni muy continuas;
alguna de cuando en cuando, refresca el gusto, y sale muy bien; si fuere moral, que tire
al sublime desengaño, será bien recibida [...]. Es, pues, la agudeza compuesta fingida un
cuerpo, un todo artificioso fingido, que por la translación y semejanza pinta y propone
los humanos acontecimientos” (Gracián, 1988, p. 195, 197-198).

dá um prazer especial (Quintiliano, 1922, VIII, VI). Diz também que uma alegoria deve ser precedida de uma explicação e, quando é muito obscura, dá-se-lhe o nome de “enigma”, o que considera um defeito, pois a clareza é a verdadeira virtude do retórico; no entanto, a alegoria obscura é usual nos poetas (Quintiliano, 1922, VIII, VI). Comenta Quintiliano que o sarcasmo, o dito espirituoso, a contradição e os provérbios fazem parte da alegoria (Quintiliano, 1922, VIII, VI). 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 extraí uma alegoria, por exemplo, quando alguém qualifica ironicamente um homem pródigo e esbanjador de parco e moderado (Retórica [...], 1997, p. 281-282). Para Ernst Robert Curtius, as alegorias bíblicas e virgilianas se mesclam na Idade Média, por isso, tornaram-se a base de interpretação de qualquer texto; nessa interpretação, estaria

a raiz de tudo o que se pode denominar alegorismo medieval. Expressa-se também na ‘moralização’ de Ovídio e de outros autores, através da explicação alegórica; assim como no fato de que os seres personificados de natureza supra-sensível – o homem do fim da Antiguidade [...] inclinava-se a isso – podiam tornar-se atores de criações poéticas... (Curtius, 1996, p. 265).

Ao estudar a alegoria, Lausberg diz que a parábola é uma espécie de alegoria e pode ser longa ou breve (Lausberg, 1966, p. 237). O estudioso usa, como um dos exemplos comuns da *consuetudo* escrita e/ou oral, a alegoria da arte de navegar para a condução dos negócios de Estado e para a condução individual da vida, especialmente em tempos perigosos (Lausberg, 1966, p. 247). Casas Rigall (1995, p. 81) refere-se à *permutatio*, ou alegoria, como uma metáfora prolongada; elenca as alegorias bíblica, legal e religiosa, arquitetônica, carcerária, a alegoria da morte do amor, o fogo, a vegetal,

representada pelo *locus amoenus*, a alegoria das vestimentas, da enfermidade, dos caçadores e caçados e também uma espécie em que há uma fusão entre duas alegorias, como a náutica e a fluvial. 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 pace en prado, Pardiós, pardas barbas há”. A quinta espécie são os “charantismos”, que se assemelham ao eufemismo – “cuando lo que se diría duramente decimos por outra manera más grata”. Não há, na *Gramática* consultada, registro das duas outras espécies (Nebrija, 1992, Livro IV, cap. VII).⁶⁰ 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”. A característica dessa quarta espécie – a que, como escreve, o poeta chama fábula ou ficção e os teólogos, alegoria – é não ter absolutamente nenhuma verdade nem na superfície nem em seu recôndito, “puesto que es una invención de las extravagantes viejecillas”; diz ainda que alguns a chamam “exemplo”, outros de “parábolas”, referindo-se, quanto a este último termo, às parábolas bíblicas. Conclui Boccaccio:

⁶⁰ Na nota 46, da *Gramatica Castellana*, uma outra denominação para a *Gramática de la lengua castellana*, os estabelecedores do texto comentam sobre essa falta no texto: “En *IL* [*Introductiones in Latinam grammaticam...*], do próprio Nebrija] da en efecto Nebrija siete especies de alegoría: ironía, antiphrasis, aenigma, charantismus, paroemia, sarcasmos, astysmos. Lo mismo exactamente hace Donato, a quien sigue Nebrija, pero en *GC* [a *Gramatica Castellana*] nos encontramos sólo con cinco, de las cuales cuatro únicamente coinciden con las de *IL* y Donato, pues Nebrija incluye um *chalepos* que sin duda debió tomar de Quintiliano. ¿Es que el texto de *GC* es fragmentario por culpa del impresor que extraviara o alterara el original?” (Nebrija, 1946, p. 284).

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...⁶¹

Antonio Cândido (1999, p. 80), por exemplo, diz que a alegoria foi o principal tipo de figuração na Idade Média. Quanto aos elementos característicos da alegoria, Cândido cita:

1) um elemento narrativo embrionário; 2) Uma representação descriptiva mais ou menos configurada; 3) uma certa evidência da abstração visada; 4) uma intenção consciente do poeta que se torna clara para o leitor.

Diz ainda que há confusões entre o conceito de alegoria e símbolo, pois, na prática, os limites entre ambos podem ser imprecisos. Percebe-se, nos exemplos do *CGGR*, que aqueles elementos, se não comparecem nos versos destacados, fazem-no no conjunto do poema. Na falta de um ou mais elementos descritos pelo estudioso, revela-se uma alegoria breve, como conceituam Quintiliano e Heinrich Lausberg.

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, os animais e/ou entes abstratos personificados; diz o estudioso que essa alegoria tem relação com o Cristianismo, que considera o homem um viajante pela vida; tem também relação com as visões dantescas, as quais foram descritas por Dante na viagem que empreendeu ao Inferno (Casas Rigall, 1995, p. 91).⁶² São exemplos no *CGGR*:

⁶¹ As referências a Boccaccio neste parágrafo estão em *Genealogía de los dioses...* 1983, p. 823-825.

⁶² De acordo com Carol G. Zaleski (1985, p. 477), 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". Mais à frente, escreve sobre a ideia da vida como peregrinação: depois das

Algūus indo caminhando, / cuidando fora de tento, / que fazês? lhe
preguntando, / respondem: – Ia cuidando / em mil castelos de vento.
/ Mas fazendo tal questão / onde sospiro se pousa, / responde: – Por
ūa 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 algūu poder, / ali sofrem dis-
favores, / ali tormentos e dores, / segundo seu merecer. (*CGGR*, 1, I);

Comecei de caminhar / ù caminho povoado / por ù mui craro lumar,
/ que me fazia parar / a cada passo pasmado. / Pus os olhos nas
estrelas / por nam ver donde andava, / olhando por todas elas / la-
grimas, tristes querelas / escuro tudo tornava. (*CGGR*, 832, IV).

Frequente no cancioneiro de Resende são as **alegorias náu-
ticas**, cujo gosto se explica, principalmente pelas Descobertas:⁶³

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);

invasões bárbaras dos séculos IX e X, as viagens foram viabilizadas e a peregrinação cresce; para ela, no entanto, isso não significava que a peregrinação como metáfora fosse uma invenção medieval. Os primeiros País 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”. (Idem, p. 479-480). Lênia Márcia Mongelli (2001, p. 152) assim se refere a esse papel do *homo viator* medieval, ao analisar a obra *Boosco deleitoso* de autoria anônima do século XIV: “Etimologicamente, ‘peregrino’ é o expatriado, o exilado da convivência divina (sentido ‘próprio’ de *peregrinatas, 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”. Percebe-se, pelo que se lê no *CGGR*, que esse sentido primitivo, e mesmo medieval, perdura nos séculos XV e XVI.

⁶³ Márcia Arruda Franco (2008, p. 162), 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”. Essa determinação histórica vale também para os outros poemas contidos no *CGGR* em que se cantavam as navegações portuguesas. (Recordar-se que Sá de Miranda era contemporâneo de muitos poetas da compilação resendiana, tendo, inclusive, participado desta em *ajudas*, além de cantigas e esparsas, somando 13 composições, todas com temática amorosa).

¡Ooh que malo es navegar / sim guion, / senhor, por tal invencion! (CGGR, 597, III);

Cessou sua maa vontade / de quem era desprezado, / mas tomou ūa amizade / que me deu novo cuidado: / um pinchado / que se quis nela salvar / como em tavoa no mar. (CGGR, 814, IV);

Tendes vento por d'avante / e ha i grande baixia / e nam ha nenhū 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, 803, IV).

No *CGGR*, é frequente a alegoria alusiva a coisas abstratas, tais como virtude, tempo, soberba, existência e idade. Nas estrofes a seguir, alguns exemplos; o primeiro refere-se à **das virtudes**:

Da Misericordia.

Por ū 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 ū ducado / todo o bem da outra vida. (CGGR, 621, III).

No exemplo a seguir, o poeta faz uma **alegoria do tempo**. Trata-se do único “romance” no *CGGR*, glosado por Garcia de Resende. Algumas estrofes seguem o romance; as primeiras são as quadras que abrem o poema original; depois, exemplifica-se uma das glosas de Resende:

Tiempo bueno, tiempo bueno, / ¿quien te me lhevó de mi? / Qu'en accordarme de ti / todo plazer 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 fenece / cada hora e cada dia? / Corres muy suelto, sin freno, / tan rezio passas por mi, / por te ver ir tanto peno / qu'en accordarme de ti / todo plazer m'es ajeno. (CGGR, 837, IV).⁶⁴

⁶⁴ Quanto a esse poema, comenta Aida Fernanda Dias: “Uma nuvem de nostalgia o [Garcia de Resende] invade 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...’]” (Dias, 1998, p. 68).

Uma preocupação recente do homem do dealbar da Idade Média é a que concerne à **existência**, que vem representada na cantiga de Henrique da Mota a seguir. Nela, o poeta glosa um mote recorrente no *CGGR* 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).

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 gentileza, / porque quem muitos despreza / seu valer é desprezado. (*CGGR*, 583, III).

A **idade** é tomada como alegoria na seguinte estrofe, composta por uma das damas poetas do *CGGR*, Joana Ferreira:

Assi faz Deos a quem quer / fazer honras e mercês, / deste oficio saltares / mui cedo ser esmoler. / D'aturar bem aturai, / qu'ee conselho d'amizade, / e ūus ocolos comprai / que requerem a tal idade. (*CGGR*, 600, III).

Casas Rigall, no seu estudo dos cancioneiros amorosos medievais da Espanha, refere-se à **alegoria da vestimenta** (Casas Rigall, 1995, p. 90), recorrência profícua no *CGGR*, como nestas trovas do “Cuidar e sospirar” (1, I):

Ó tu gentil terçopelo, / color de mea esperança, / tu, d'escuro Set'Estrelo, / tu, d'amores cotovelos, / 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 / ūa esperança que destes / ò galante namorado. / E pois teme esperança / cuidado nem traz perdido, / que cuidado na bo-nança / grolea 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 “ūas mangas de cetim co avesso para fora”. O poema começa com a seguinte cantiga, depois do que vêm umas trovas em *resposta* de Luís da Silveira:

Senhores, nam seja sôo / a ūas 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).

No exemplo seguinte, 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. O poema todo, n. 590, compõe-se de três trovas de uma estrofe cada, seguidas pela cantiga:

Mais que francelha / andam os gibões maneiros / e decem, nam referteiros, / a ezcarlata que semelha / coor de telha. // Ú pouco mais efaimados / do outro que se desdoura, / os gibões aguiarados / filharam polos costados / ūa toura / daquestes perros fanados. / Mas pardelha / assaz andam de roleiros, / pois decem a custureiros / d'ezcarlata mal vermelha, / cor de telha.

Também na estrofe que segue, Dom Pedro da Silva, para de-negir o tamanho do órgão sexual de D. Goterre, alude à vestimenta por antíteses (grande/chico) e por comparação:

Quem te vir o teu borcado / e te for buscar o centro, / achará grande toucado / e chico recado dentro. / Em nenhū reino nem ilha / nunca

se vio trajo tal / com'esta tua barguilha, / por teu mal, / mui vazia do
ilhal. (*CGGR*, 587, III).

Na sátira, é comum a alegoria relacionada à **sexualidade**, sempre em tom de chiste e de escárnio. No exemplo que segue, um poema misto já bastante referido aqui, os cortesãos motejam o enorme gibão de Dom Goterre, que esconderia seu ínfimo órgão sexual, além de ser ineficaz, como nesta estrofe em que o Coudel-mor comenta uma “letra”, à moda de epitáfio, que teria sido colocada no desmesurado gibão: “Aqui jaz o encurtado / que o mundo mal logrou, / aqui jaz quem nom pecou / contra Deos ũ soo pecado”. A ineficácia do membro de D. Goterre, percebe-se, é pontuada pela anáfora persistente e pelo verbo “jazer”, em sentido metafórico:

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 en-
forme. / Aqui jaz quem sem comer / jaz em som mais que de farto,
/ aqui jaz sem se mover, / que jaz fora de poder / de matar ninguem
de parto! (*CGGR*, 587, III).⁶⁵

Quanto a esse tipo de texto, João Afonso Hansen, ao estudar alguns epitáfios joco-sérios portugueses e espanhóis do século XVII presentes no *Epitaphios jocoserios portugueses* e numa divisão destes, *Epitaphios jocoserios castelhanos*, comenta que eles fazem parte da longa tradição conhecida por toda a Idade Média (Hansen, 2001, p. 75-76). O estudioso traz vários exemplos tirados aos *Epitaphios*, entre eles, um que se assemelha ao do *Cancioneiro Geral* aqui apresentado, tanto na forma quanto na matéria: “Aqui jás Basco Bello / homem bom, e fidalgo, / o qual trazendo espada / a ninguém matou com ela” (Hansen, 2001, p. 82-83). Hansen mostra que esse epitáfio se relaciona com outro apresentado por Emanuele Tesauro, do século XVII, em seu *Trattato de'Ridicolo*,

⁶⁵ Cf. interessante análise desse poema quanto à vestimenta (mais especificamente à barguilha de brocado e sua relação com a chufa sobre o órgão sexual de D. Goterre) in: Morán Cabanas, 2001, p. 141-142, 326-334.

Capítulo XII, do *Il Cannocchiale Aristotelico*, 1654: ‘Qui giace frvosino soldato, hvomo da bene; / che con la spada sua no fe mai sangve’. Em ambos os exemplos se revela a metáfora indecente para “espada”, a qual ninguém matou com ela ou “no fe mai sangve” (Hansen, 2001, p. 83-84). Quanto à forma desses textos, apresentam-se em latim, português, castelhano e ainda mesclam a medida velha com outros metros e rimas; alguns vêm em prosa (Hansen, 2001, p. 75). Diz, também, que alguns são sérios e graves, mas a maioria é joco-séria com mescla de estilo grave e baixo, e “integram a morte à vida, segundo a *ars moriendi* que ensina os modos de temer a justiça divina para bem morrer, as penas do Inferno e do Purgatório, além das alegrias do Paraíso” – a morte, dessa forma, seria mais “vivível” antigamente porque ritualizada em inúmeras formas que a incluíam no ritmo da vida (Hansen, 2001, p. 76). Traçando um paralelo dessas análises com a “letra” do Coudel-mor sobre o imenso gibão de D. Goterre, percebe-se que essa forma e conteúdo, aliados à sátira, mantiveram a longa tradição, comentada por João Adolfo Hansen.

Na linha das alegorias a coisas abstratas, 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 passado / 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).

Metalinguagem

Para encerrar esse estudo das figuras e tropos representativos do *CGGR*, creio ser necessário mostrar o que Heinrich Lausberg, referindo-se a estudos mais recentes da Retórica, menciona como “**métalangage**” – a metalinguagem, em português –, ou seja, o tratamento do discurso no próprio discurso, como o denomina a

Linguística Estrutural (Lausberg, 1966, p. 92).⁶⁶ 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”; em seguida, o estudioso relaciona as práticas, denominando-as de “técnica”, “de ensino”, “ciência” ou “protociência”, “moral”, “de prática social” e “de prática lúdica” (Barthes, 1985, p. 20-21). Ao comentar sobre os *versus cum auctoritate* e os ditados e provérbios inseridos nos poemas, Paul Zumthor (1972, p. 35) denomina esse uso como uma “littérature dans la littérature”. Apesar de ser um 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 tomados para a análise retórica, permite que se veja nesse uso uma extensão para todo o cancioneiro. Nos exemplos que seguem, utiliza-se um vocabulário próprio desse fazer poético, tais como *glosa*, *cantiga*, *vilancete*, *rima*, *ajuda*, *mote* e outros; no entanto, não se restringem à simples citação, mas sim a analogias, definições, estruturas e enunciados:

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'eraamaa vo-las eu dei. (CGGR, 588, III);

⁶⁶ Num “dezar” de Alfonso Alvarez de Villasandino, encontra-se um exemplo de poema meta-lingüístico, cuja primeira estrofe segue transcrita: “A mi bien me plaze porque se entienda / la gaya ciéncia en bocas de tales, / que sean do nossos fydalgos [zcabales?] / e troben limado syn pauor de emienda; / mas pues que los torpes ya sueltan la rryenda, / quemem sus libros doquier que son / Virgilio e Dante. Oraçio e Platón, / e otros poetas que diz la leyenda”. Entre chaves, está uma proposta de rima do editor (López Estrada, 1984, p. 25).

Por mercê querei, senhores, / com *ajudas* m'acudir, / pois sabeis que sam amores / e servidores / que querem damas servir. (*CGGR*, 589, III);

O cheirar a raposinhos / seria causa galante, / *rimaria* cos fucinhos / nestes caminhos / qu'havês d'andar d'hoj'avante. (*CGGR*, 589, III);

Porque quereis que se hable, / senhores, en estas *trobas* / de que haremos las lobas / si lo sab'el Condestable. (*CGGR*, 597, 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 maldizer (Dias, 2003, p. 479-471);

El que s'atrevió passar / hondura de tanto *mote*, / por aguas de chamilote / pasaraa las de la mar. (*CGGR*, 597, III). (Dias, 2003, p. 471-479);

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*⁶⁷ / dell'envencion, / que mueraes es gran razon. (*CGGR*, 597, III);

Muitos trajos se fizeram / dinos de riso e de *mote*, / mas calças de chamalote / nunca jamais se trouxeram. (*CGGR*, 597, III);

Depois de bem apodadas, / cheas de pena e de mel, / seram logo empicotadas / ou enforcadas / *pois nos gastaram papel*. (*CGGR*, 597, III). O poeta refere-se às muitas ajudas e trovas para motejar um cortesão chufado;

E mais das *copras* farei / outra loba de que ria, / que seja quasi tam fria / com'a curta de solia, / que vos eu ja perdoei. / E assi escaparei, / nas *copras* e no *rifam*, / das calmas deste Veram. (*CGGR*, 597, III);

Cuidei que como passasse / d'ña *poesia vana* / ou de *trovas de mangana*, / nam s'achasse em Triana / quem de ceroilas *trovasse*. (*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

⁶⁷ De acordo com o *Dicionário Eletrônico Houaiss*, a palavra é de origem espanhola e sua origem é de 1155; viria de “*pesquisida*”, 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’”.

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);

Antes queria calçar / borzeguis de chamalote, / sendo certo de levar / *trovas de riso e mote* / ca sofrer dano tam forte / como é ver-me calçado / da pele deste coitado. (*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 seraia 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 / *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 algūs / 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, / que seraia 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 poema;⁶⁸

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 poetar com o de servir à dama.

⁶⁸ Em um artigo de Pierre Guiraud, de certa forma, corrobora-se 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 do 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 (1971, p. 422-423).

Conclusão

Em consonância com os “novos tempos” e, mais ainda, com a própria arte de fazer poesia, os poetas do *Cancioneiro Geral* não envidaram esforços para mostrar que, no próprio texto, há um tema de que se servem e que veneram – a própria palavra. Para os filósofos e retores antigos, é na *elocutio* que o orador deve centrar-se para convencer e comover seu auditório. Devem, então, valer-se de artifícios que embelezem seus discursos e, para isso, discriminam uma infinidade de recursos retóricos em que a palavra é de primordial importância. Da elocução oratória, na Idade Média em especial, serviram-se as artes poéticas – e obviamente os poetas – para, aliadas à rima, à métrica e ao ritmo, ornamentar suas composições.

Os estudos da Retórica não eram desconhecidos em Portugal, como se viu supra, tendo sido promovidos por monarcas e encontrados nos mosteiros, os quais recorriam aos textos antigos para a divulgação do pensamento clássico, a partir do século XII, resplandendo no século XVI. A ciência do bem falar, segundo Quintiliano, de cuja *Institutio oratoria* me vali primordialmente para este estudo, serve-se das figuras – em que se alteram a forma e a linguagem – e dos tropos – em que a alteração destas se dá no nível denotativo e/ou conotativo da expressão, fazendo do discurso poético um *locus* da agudeza e da sutileza, quando, ainda de acordo com os retores e tratadistas antigos e medievais, usados com tenuidade e elegância.

Mas os recursos retóricos eram aludidos muito mais nas poéticas da Alta Idade Média e, nos séculos XIV-XVI, nos prólogos e proêmios de poetas castelhanos, que davam ao poeta as diretrizes do bem trovar – documento que faltou nas obras dos mesmos séculos em Portugal. Não por causa disso, desconheciam os poetas palacianos portugueses os artifícios retóricos, tanto que no *CGGR* pôde-se recolher, como visto neste estudo, um farto elenco de figuras e tropos.

Se se pensar nas figuras e tropos elencados nos poemas de formas mistas – e, sem dúvida, não foram compilados todos os tipos –, pode-se afirmar que o *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende* não é apenas o repositório da tradição e da renovação, mas um rico arsenal do modo de compor do fim do século XV e início do XVI no Portugal dos Descobrimentos. Muito do que se mostrou neste estudo poderia ter sido mais largamente apresentado; no entanto, creio que o resultado da pesquisa – de certa forma entediante pelos inúmeros exemplos – permite ver que os poetas do *CGGR* não mediram esforços para demonstrar agudeza no emprego da Retórica. Neste levantamento, delimitei a análise dos recursos retóricos aos poemas de formas mistas, uma vez que, acredito, neles concentra-se tudo o que representa a compilação, em termos de forma e de tema.

Como também visto, a dicção está na ênfase aos tropos e às figuras, e, focado em Quintiliano, o estudo destes resume muito do que os poetas humanistas emularam, fazendo da Retórica mais do que uma ciência do bem falar – ela é uma virtude. Virtude que procuraram seguir com afinco os poetas do *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, como procurei mostrar.

Referências

ALVAR, Carlos Ezquerra. Lírica tradicional, y cantigas de escarnio gallego-portuguesas. *In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS MEDIEVAIS*, 5., 2005, Salvador. *Anais* [...]. Salvador: Quarteto, 2005. p. 12.

ARISTÓTELES. *On Rhetoric*: a theory of civic discourse. Tradução, introdução e notas de George A. Kennedy. New York/Oxford: Oxford University Press, 1991.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Introdução, tradução y notas Alberto Bernabé. Madrid: Alianza, 2005. (Clásicos de Grecia y Roma).

BAENA, Juan Alfonso de. *Prologus Baenensis*. *In: LÓPEZ ESTRADA*, Francisco (ed.). *Las poéticas castellanas de la Edad Media*. Madrid: Taurus, 1984.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. Tradução Yara Frateschi. 4. ed. São Paulo/Brasília: Hucitec/Edunb, 1999. 419 p. (Linguagem e Cultura).

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, p. 279-296, [s.d.]. Separata. (Série A, Língua Portuguesa).

BARTHES, Roland. A retórica antiga. *In: A aventura semiológica*. Tradução Maria de Sta. Cruz. Lisboa: Ed. 70, 1985.

- BOCCACCIO, Giovanni. *Genealogía de los dioses paganos*. Ed. María Consuelo Álvarez Morán e Rosa María Iglesias Montiel. Madrid: Ed. Nacional, 1983. v. I-III.
- CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 3. ed. São Paulo: Humanitas, 1999. Reimpressão.
- CASAS RIGALL, Juan. *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*. Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1995.
- CASTRO SOARES, Nair Nazaré. Retórica de corte no primeiro humanismo em Portugal. *Máthesis*, n. 20, p. 231-251, 2011.
- CHAUVIN, Jean Pierre. A tópica do arrebatamento (em Poemas do Século XVI). *Cadernos acadêmicos: conexões literárias*, São Paulo, n. 4, p. 2-16, dez. 2023.
- COSTA, Ricardo da. A Retórica na Antiguidade e na Idade Média. *Revista Trans/form/ação*, v. 42, n. 4, p. 355-384, 2019. Edição Especial, p. 353-390.
- COSTA, Sônia Bastos Borba. A questão dos empréstimos linguísticos nas primeiras gramáticas do português. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS MEDIEVAIS, 5., 2005, Salvador. *Anais* [...]. Salvador: Quarteto, 2005. p. 118-121.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- DIAS, Aida Fernanda. *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. Fixação do texto e estudo por Aida Fernanda Dias. Maia: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990-1993. v. I a IV.
- DIAS, Aida Fernanda. *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*: a temática. Maia: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998. v. V.
- ENCINA, Juan del. Arte de poesía. In: LÓPEZ ESTRADA, Francisco (ed.). *Las poéticas castellanas de la Edad Media*. Madrid: Taurus, 1984. p. 85.
- FARAL, Edmond. La disposition... In: FARAL, Edmond. *Les arts poétiques du XII.e et du XIII.e: recherches et documents sur la*

- technique littéraire du Moyen Âge. Paris: Skalatine/Campion, 1982. p. 55-103, cap. I, II, III, IV.
- 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.
- GOMES, João Carlos Teixeira. *Gregório de Matos, o boca de brasa*: um estudo de plágio e criação intertextual. Petrópolis: Vozes, 1985.
- GRACIÁN, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. Ed. Evaristo Correa Calderón. Madrid: Clásicos Castalia, 1988. Tomos I-II.
- GUIMARÃES, Elisa. Figuras de retórica e argumentação. In: MOSCA, Lineide do Lago Salvador (org.). *Retóricas de ontem e de hoje*. 2. ed. São Paulo: Humanitas, 2001.
- GUIRAUD, Pierre. Les structures étymologiques du “Trobar”. *Poétique*, Paris, n. 8, p. 422-423, 1971.
- HANSEN, João Adolfo. Apresentação dos epitáfios joco-sérios portugueses e castelhanos. *Signum*, São Paulo, n. 3, 2001.
- HUIZINGA, Johan. *O declínio da Idade Média*. Tradução Augusto Abelaira. [Lousã]: Ulisseia, [1985].
- LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. Tradução Raúl Miguel Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1966. 293 p.
- LE GENTIL, Pierre. *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen âge*: les thèmes, les genres et les formes. Rennes: Plihon, 1949-52. 2 v.
- LE GOFF, Jacques. *A civilização do ocidente medieval*. Lisboa: Estampa, 1983. v. I-II.
- LOPES, Cristina Macário. Literatura culta e literatura tradicional de transmissão oral: a bipartição da esfera literária. *Cadernos de Literatura*, Coimbra, n. 15, 1983.
- LOPES, Graça Videira. *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses*. Lisboa: Estampa, 1994.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco (ed.). *Las poéticas castellanas de la Edad Media*. Madrid: Taurus, 1984.

MARCIA ARRUDA. A viagem dos portugueses e a outra viagem de Sá de Miranda. In: CORRADIN, Flávia; JACOTO, Lílian (org.).

Literatura Portuguesa: ontem, hoje. São Paulo: Paulistana, 2008.

MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros (coord.). *A literatura doutrinária na Corte de Avis*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MORÁN CABANAS, Maria Isabel. *Traje, gentileza e poesia: moda e vestimenta no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. Lisboa: Estampa, 2001. (Colecção Leituras, 9).

MÜHLETHALER, Jean-Claude. Le dévoilement satirique. Texte et image dans Le Roman de Fauvel. *Poétique*, Paris, n. 146, p. 165-179, abr. 2006.

NEBRIJA, Antonio de. *Gramática castellana*. Ed. Miguel Angel Esparza e Ramón Sarmiento. Madrid: Fundación Antonio de Nebrija, 1992.

NEBRIJA, Antonio de. *Gramatica Castellana*. Texto establecido sobre la ed. “princeps” de 1492 por Pascual Galindo Lombo y Luis Ortiz Muñoz. Madrid: Edición de la Junta del Centenario, 1946.

QUINTILIAN. *Institutio oratoria*. With an English translation. Harold Edgeworth Butler. Cambridge, Mass., Harvard University Press; London, William Heinemann, Ltd. 1922. Disponível em: <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:2007.01.0066:book=8:chapter=6>. Acesso em: 15 jan. 2024.

QUINTILIANUS, Marcus Fabius. *De institutione oratoria*. Paris: Joannes de Vivie, 1823. 3 v.

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

RETÓRICA a Herenio. *Introdução, tradução e notas de Salvador Nuñez*. Madri: Ed. Gredos, 1997.

SANTILLANA, Marquês de. (Íñigo López de Mendoza). Proêmio e carta. In: LÓPEZ ESTRADA, Francisco (ed.). *Las poéticas castellanas de la Edad Media*. Madri: Taurus, 1984. p. 52.

SANTILLANA, Marquês de. (Íñigo López de Mendoza). *Obras*. Ed. Augusto Cortina. Madri: Espasa-Calpe, 1956.

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.

TAVANI, Giuseppe. O cômico e o carnavalesco nas cantigas de escarnho e maldizer. *Boletim de Filologia*, Lisboa, v. 29, n. 1-4, 1984.

ZALESKI, Carol. Patricks's purgatory: pilgrimage motifs in a medieval otherworld vision. *Journal of the History of Ideas*, [Filadélfia], v. XLVI, n. 4, out./dez. 1985.

Sites

<https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/instituciones-oratorias--0/html/>. Acesso em: 15 abr. 2024.

<https://medievalista.iem.fcsh.unl.pt>. Acesso em: 3 abr. 2024.

Obras de referência

DIAS, Aida Fernanda. *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende – Dicionário (Comum, Onomástico e Toponímico)*. Maia: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003. v. VI.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

Visite nosso site:
www.imprensa.ufc.br



Av. da Universidade, 2932 – Benfica
CEP.: 60020-181 - Fortaleza-Ceará, Brasil
Fone: (85) 3366.7485 / 7486
imprensa@proplad.ufc.br

No contexto das comemorações dos 70 anos da Universidade Federal do Ceará, a Coleção de Estudos da Pós-Graduação da UFC, em sua edição 2024-2025, celebra a maturidade de uma instituição que forma, pesquisa e transforma. Composta por 30 títulos selecionados em edital público, a coleção reforça o compromisso da UFC com a qualificação da formação discente e a valorização da sua produção intelectual. Os livros refletem a vitalidade da produção acadêmica que nasce no rigor da ciência, mas dialoga com os desafios regionais e globais. Fruto de seleção pública, esta edição testemunha o papel da pós-graduação na formação de excelência e no avanço do conhecimento, reafirmando o compromisso da UFC com o futuro, além de destacar a centralidade da pós-graduação na construção de uma universidade pública de referência.

