

## VISÕES DANTESCAS DE LUÍS HENRIQUES NO *CANCIONEIRO GERAL* DE GARCIA DE RESENDE: A TROVA SEGUIDA DE CANTIGA<sup>1</sup>

Geraldo Augusto Fernandes (UFC)<sup>2</sup>

**RESUMO:** Pretendo com este artigo mostrar uma modalidade inovadora da poesia dos séculos XV e XVI, nomeadamente das composições apresentadas no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, publicado em 1516. Essa modalidade seriam os poemas de formas mistas, cuja característica é usar dois ou mais poemas num só; a forma nasce nos salões nobres do período e abarcam, por exemplo, algumas trovas seguidas de uma cantiga, caso que estudo neste trabalho. O poema escolhido é do poeta Luís Henriques que, em versos de *arte maior* e *menor*, discorre sobre umas visões que teria tido quando em São João da Mina durante a conquista da África. Essas visões fazem parte de novo gênero desenvolvido pelos poetas palacianos no tempo em que Dante Alighieri começava a ser cultuado na Península Ibérica. Nos dois poemas, o registro é de sofrimento do eu lírico que não sabe definir o porquê de sua pena e procura respostas dirigindo-se a três entidades mitológicas – a Tristeza, a Congoxa e a Esperança. Luís Henriques vale-se de uma composição erudita em versos maiores e de uma popular em versos reais numa cantiga que encerra o poema.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cancioneiro Geral de Garcia de Resende. Poemas de formas mistas. Visões. Arte Maior. Arte menor.

**ABSTRACT:** With this article I intend to show an innovative modality of poetry from the 15th and 16th centuries, namely the compositions presented in Garcia de Resende's *Cancioneiro Geral*, published in 1516. This modality would be the poems of mixed forms, whose characteristic is to use two or more poems in one; the form is born in the noble halls of the period and includes, for example, some trovas followed by a cantiga, a case that I study in this work. The author of the poem is Luís Henriques who, in verses of *maior* and *minor* art, discusses about some visions he would have had when in São João da Mina during the conquest of Africa. These visions are part of a new genre developed by palace poets at the time when Dante Alighieri was beginning to be worshiped in the Iberian Peninsula. In both poems, the record is of the suffering of the lyrical self that does not know how to define the reason for its pain and seeks answers by addressing three mythological entities – Tristeza, Congoxa and Esperança. Luís Henriques makes use of an erudite composition in larger verses and a popular one in real verses in a song that closes the poem.

**KEYWORDS:** Garcia de Resende's *Cancioneiro Geral*. Poems in mixed forms. Visions. Major Art. Minor Art.

---

<sup>1</sup> Este texto é parte de minha Tese de Doutorado defendida na Universidade de São Paulo (USP, em 2011). Letras. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-15092011-130549/>

<sup>2</sup> Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo. Professor de Literatura Portuguesa e professor do Programa de Pós-Doutorado da Universidade Federal do Ceará. <http://lattes.cnpq.br/3081836249489094>

Não é de penas lá nosso retiro, mas só de escuridão, onde o lamento, não como grito soa, mas só suspiro. De todo infante, é lá esse o lamento, pelas garras da morte antes colhido de poder ser de humana culpa isento; e lá estou eu co'os que não têm vestido as três virtudes, mas sem vício as outras conheceram e as têm cumprido. (Purg. VII: 25-36).

Os poemas de formas mistas caracterizam-se por conter, num só poema, duas ou mais formas poéticas. O longo poema do processo jurídico amoroso, Nº 1, que abre o *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, “O Cuidar e sospirar”, é um exemplo desta modalidade que reúne mais de uma forma poética. Ele é composto por trovas, cantigas, quadras, quintilha, sextilha e vilancete, tendo por único tema o amor. No subgrupo de poemas que aqui apresento, as trovas encabeçam a composição; são 14 composições. Outras três são formadas por trovas mais vilancete; outra, por trovas mais balada; cinco, com trovas mais cantigas; uma com trovas mais motes; duas com trovas mais vilancete e cantiga e, finalmente, uma com trovas mais vilancete e quintilha.

Quanto à métrica, apenas um poema, o de Nº 384, que será brevemente analisado neste estudo, é em *arte maior*; todos os outros são redondilhos maiores; mas no citado processo jurídico-amoroso, há mescla de eneassílabos, octossílabos e redondilhos maiores. Os gêneros são assim distribuídos: duas *ajudas/perguntas/respostas*, uma *pergunta/resposta*, seis *ajudas*, uma *glosa/resposta*, uma *pergunta/resposta/glosa*, uma *epístola* e duas composições cujo gênero não identifiquei (nos. 814 e 832)<sup>3</sup>. A língua da maioria é o português, seguido de três bilíngues (português/castelhano) e um em castelhano. O número de estrofes por trova é muito variado, indo de uma a 15. O que prevalece neste grupo, relativo ao tema, são os poemas satíricos contra os costumes e os chistes de pessoa.

---

<sup>3</sup> Registre-se que há casos em que não pude identificar um gênero específico; conforme Willian Paden isso é possível, uma vez que – diferentemente da forma – um gênero poderá não ser classificado. Isto ocorre principalmente nas esparsas e cantigas e nos vilancetes. Conforme o estudioso americano, ao estudar os princípios para classificação de textos líricos galego-portugueses, comenta que: “The lyric poetries of medieval Europe vary widely in the way they engage the notion of genre, that is, ‘a type of literary work characterized by a particular form, style, or purpose’” [de acordo com o *Oxford English Dictionary*]. Relata que, à noção de gênero atém-se a noção de tema: “At the high end of generic consciousness, the Occitan poetry of the troubadours, as interpreted by poetic treatises either contemporary with the poets or a little later, displays some twenty distinct genres (Paden, 2006, p. 76).

No poema que segue, Luís Anriquez (Luis Henriques)<sup>4</sup> relata suas visões em *arte maior*, métrica apropriada ao gênero, uma vez que a maioria das visões dantescas do *Cancioneiro Geral* vem metrificada por ela<sup>5</sup>. Para Fernando Lázaro Carreter (1979, p. 76),

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

No entanto, na cantiga que vem em seguimento das trovas, a métrica é em *arte real*, ou seja, redondilhos maiores, o que é coerente, pois, por ser uma forma apropriada ao canto – como o próprio nome diz – não caberiam decassílabos, hendecassílabos ou mesmo versos alexandrinos. Observe-se que o próprio poeta é quem pergunta e, ao responder, reproduz o diálogo que teve com uma das três “donas” com quem se depara em sua visão; na cantiga, o poeta, através de reiteradas *apóstrofes* e expletivos, lastima sua angústia. O poema é em castelhano e leva o Nº 384 e encontra-se no volume II<sup>6</sup>, com o título LUIS ANRIQUEZ EM QUE FINGE QUE ESTANDO NA MINA, ANDANDO SOO, FOI ACHAR EM Õ VALE A TRISTEZA E CONGOXA E ESPERANÇA EM FORMA DE DONAS, E COMO LHE PERGUNTA QUEM ERAM E A REPOSTA DELAS<sup>7</sup>.

Nas três primeiras estrofes, o poeta suplica às três deusas que o perdoem se lhes pergunta o que não devia; um triste desejo faz com que ele siga “buscando / las selvas, los valhes por

---

<sup>4</sup> Conforme Aida Fernanda Dias (2003, p. 352), foi um poeta representativo no *CGGR*, “de quem sabemos apenas ter estado em Valença de Aragão, na Mina e na conquista de Azamor, dados que deixou consignados nos seus próprios textos. Nas suas composições deixa marcas da sua capacidade criadora, trabalhando tipos de composições escassamente representadas na obra”. São outras composições suas os prantos ao Príncipe D. Afonso (365) e a D. João II (366), o poema heroico sobre a conquista de Azamor (390), os religiosos *Ave maris Stela* (368), *Pater noster* (370) e a agonia de Cristo no Jardim das Oliveiras (369); não desdenhou “de cultivar todo o outro tipo de poesia cortesanesca, que enforma o *Cancioneiro*”.

<sup>5</sup> No capítulo “La métrica del Cancionero general y *LBI*”, Estela Pérez Bosch comenta que a arte maior é mais apropriada para coisas graves, de acordo com Juan del Encina, em sua *Arte de poesía*. Também seria própria para composições em que se versam temas transcendentais, tais como tempo, morte, justiça. Além dessas, o tema religioso, os panegíricos, as glosas e outros poemas cortesãos de circunstância, e também as trovas amorosas, doutrinárias ou dirigidas ao divino (BOSCH, 2016, p. 797).

<sup>6</sup> Jole Ruggieri (1931, p. 120-121) faz uma breve análise deste poema e diz que Luís Anriquez provavelmente recorreu ao *Tre donne intorno al cor mi son venute*, de Dante.

<sup>7</sup> Aida Fernanda Dias diz que composições “que se filiam nas visões alegóricas” são três no *CGGR*: a de Nº 158, a de Nº. 384, justamente a que estou apresentando neste artigo. A autora diz que “Luís Henriques (...) testemunha-nos o encontro do poeta, que vagava solitário por um vale, com a Tristeza, a Congoxa e a Esperança, suas assíduas companheiras nos *males de amor*, e com as quais dialoga; o outro poema seria o de Nº 800. Observe-se que Dias acredita que o poema tem por tema os males de amor, o que não está explícito no texto (Cf. Dias, 1998, p. 334-335, grifo meu).

más solitarios, / los cuales ham sido a mim tan contrarios / que vostras mercedes falhé, non pensando”. Interessante que, para não quebrar a sequência das oitavas, a estrofe termina em vírgula, e sua continuação vem em novas oitavas. Nestas, continua o poeta a descrever o *locus horrendus* onde se encontra: terras desertas, com “gente atam bestiales / que delhas a brutas y feras salvages/ que som diferentes em seren desiguales.” São terras “sim bienes tam lhenas de males” onde vivem os “tam tristes / que como yo siguen los términos tales”. Observe-se nesta estrofe o uso do pleonasma em diferentes / desiguales e das antíteses bienes / males, tudo, sem dúvida, para marcar o estado de espírito do poeta. Na terceira estrofe, em chave de anáforas “dezidme”, pergunta o poeta por que as deusas teriam vindo e se ele poderia servir-lhes; mas quer na verdade saber por que estariam elas nestas terras. Uma delas responde, dizendo

- Em tu demanda bien es conocido	b
que tam trespornado está tu sentido	b
que todas nosotras vas desconociendo.	a
Contigo partimos, contigo viviendo,	a
30 nunca partidas de ti nos falhamos,	c
conoce aora, pues te declaramos,	c
las causas que assi nos estás preponiendo.	a

Ao que o poeta responde:

- Descreta senhora,	a
por cierto lo dicho yo no lo entiendo,	b
35 quanto más penso, voy menos sabiendo,	b
los casos inotos muy más san aora.	a
Mi alma, mi vida, senhora, implora	a
que quieras lo cierto assi enformarme,	c
que no t'empurtone ni pueda quedarme	c
40 doblada la pena que nunca mejora.	a

Esta pena que nunca melhora não é definida pelo poeta, o que faz revelar um sentimento até então desconhecido e que está perturbando o eu lírico. Na *Reposta delha*, a deusa se condói da paixão dele, e por isso vai dizer o nome das deusas que têm afeição a ele e que ele retribui. Mas ressalta um ponto central do estado de espírito do eu lírico: ele seria o inimigo dele próprio. Então em nova estrofe, elas se revelam:

Somos Tristeza, Congoxa, Esperança,	a
50 poca que tienes pera tu remedeo,	b
las cuales em torno te toman el medeo	b
e cada qual usa daquello qu'alcança.	a
Nacidas, criadas somos sin dudança	a
naquelha gram casa que dizen d'amor,	c
55 la ãa t'esforça, las dos dam dolor,	c
tomando de ti muy larga vengança.	a



95      acabem nuestros cuidados,  
con la fee que consentistes.                      B

A

A composição é característica do gênero *visões*, marcada por elementos próprios da “alegoria do caminho”, como define Casas Rigall (1995, p. 91). É marca desta *similitudo* a descrição do local em que se encontra o poeta – no poema, trata-se de terras desertas, povoadas por gente e feras selvagens (“bestiales”), onde residem o mal e pessoas tristes como o próprio poeta. Note-se que, sendo o estado do poeta de amargura, o lugar deveria ser o oposto, *i.e.*, um *locus amoenus*, segundo comenta Casas Rigall em seus estudos sobre esse gênero. No entanto, os vales e selvas são somente ansiados pelo poeta sofredor na primeira estrofe do primeiro poema – já o lugar onde se encontra não contrasta com seu sentimento – é, na verdade, sua prisão. O poema retrata o homem que viaja pela vida, em estreita relação com o papel do cristão em sua passagem pela Terra, ainda segundo o que estudos de Casas Rigall; é também uma referência à viagem alegórica narrada por Dante na *Divina Comédia* (Ibidem). Outro elemento do gênero são os entes abstratos personificados – a Tristeza, a Congoxa (angústia) e a Esperança. Uma das deusas dialoga com o poeta, apresentando não só a si mesma, mas às outras duas, e, inquirida pelo poeta que desejava saber a razão da vinda delas (terceira estrofe), responde-lhe que estranha que ele as não reconhecesse, mas entende o motivo: é o sofrimento que não lhe permite reconhecê-las. Alude a interlocutora às cores pelas quais cada uma delas é simbolizada e, em forma de enigma, diz que se ele não fosse inimigo de si mesmo, “por cierto sus [das três entidades] trajes diran quen son elhas”. É sabido que, durante a Idade Média, a Tristeza geralmente aparece vestida com trajes pretos, a Congoxa, amarelos, e a Esperança é representada pelo verde<sup>8</sup>. Para o leitor/ouvinte da época, o enigma é, então, decifrado imagetivamente, sendo desnecessária a citação referencial. Casas Rigall diz que essa reflexão intelectual exigida do receptor é parte da alegoria obscura, e ambos os recursos – o do *enigma* e o do *símbolo* – são importantes técnicas de agudeza, a partir de um ponto de vista qualificativo (Ibidem, p. 95-96). Depois de se revelarem, quer o poeta saber se os cuidados dele, representados pelas três, serão “perdurables por siempre”, ao que, numa referência implícita à Fortuna, respondem que tal segredo não lhes é revelado, pois não podem dizer-lhe “daquelho que siguen los fados”.

---

<sup>8</sup> Para as cores simbólicas da Tristeza e da Esperança, cf. Morán Cabanas, 2001, p. 542-565) e Casas Rigall (1995, p. 110-111). Para a cor simbólica da Congoxa, *ibidem*, p. 111. No entanto, o branco poderia também ser entendido em sentido negativo, sendo oposto à esperança, conforme relata o mesmo autor, citando como exemplo os versos de Nicolás Núñez, referindo-se a uma rosa: “Lo verde me dio esperanza; / lo blanco me la negó; / el sabor me seguró / el temor de mi mudanza” (*Ibidem*, p. 112).

Uma vez que tal alegoria pertence ao, pode-se dizer, grau elevado do discurso, neste caso, à elocução poética, a *compositio* deve conformar-se à temática. É assim que a métrica das trovas que iniciam o poema são os versos em *arte maior* – a medida nova, que começa a ser cultivada com grande apreço. As nove estrofes do primeiro poema são dodecassílabos alternados com hendecassílabos, com cesura na sexta sílaba do primeiro hemistíquio, excetuando-se alguns versos que o fazem na quinta sílaba e um único na sétima (sétimo verso da sexta estrofe). Este modo de alternar, a métrica e a cesura, é explicada por M. Said Ali:

O hendecassílabo ibérico é forma resultante da omissão de uma sílaba fraca no verso de doze, chamado de arte maior, verso muito cultivado na Espanha nos séculos XIV e XV. Linhas de onze sílabas podiam usar-se com bastante liberalidade entremeadas nas dominantes de doze. Não se compunham poemas exclusivamente com versos de onze sílabas (Said Ali, 1948, p. 43).

Quanto ao movimento anfibráquico, mostra Said Ali que a quebra se dá na quinta sílaba dos versos de onze sílabas não poéticas (Ibidem, p. 43); com relação à cesura na sétima sílaba, parece-me que o poeta talvez não tivesse tido outra alternativa.

Em relação ao ritmo, os versos em *arte maior* apresentam-se regulares, recaindo as tônicas nas 2<sup>as</sup>, 5<sup>as</sup>, 8<sup>as</sup> e 11<sup>as</sup> sílabas, ou seja, movimento anfibráquico, segundo os conceitos de Said Ali (Ibidem, p. 51); excetuam-se alguns versos: no quarto da primeira estrofe, nos 6<sup>o</sup> e 7<sup>o</sup> da segunda estrofe, no último da terceira estrofe, no terceiro da quarta, nos dois primeiros versos da sexta e da sétima estrofes. O poeta recorre à diérese<sup>9</sup> em alguns versos para ajustar-se ao ritmo, por exemplo, nas palavras “do-e-nhas” (primeira estrofe), “bi-en” (quarta estrofe) e “mu-y” (última estrofe); recorre ainda à eclipse na última estrofe, quando suprime a nasal para facilitar a sinérese<sup>10</sup> em “toman el”. Dependendo da leitura, em alguns versos, pode-se formar ora sinalefa<sup>11</sup>, ora diérese, ora hiato para se ajustarem ao ritmo, além de que, também

---

<sup>9</sup> Estela P. Bosch, estudiosa valenciana, assim comenta brevemente diérese e sinérese: “En interior de palabra, la diéresis y la sinéresis ofrecen soluciones variadas para encuentros vocálicos en vocablos que muchas veces todavía no habían fijado su prosodia. Dada su capacidad para alterar la distribución de los acentos, merece la pena detenerse en su casuística. En que respeta a la diéresis, menudean las de débil/fuerte y débil/débil, siendo más raras el resto de posibilidades. Localizamos ejemplos de diéresis en cualquier sílaba del verso, aunque particularmente interesante resulta el uso del hiato en palabra-rima” (Bosch, 2016, p. 788).

<sup>10</sup> Com relação à sinérese, ver nota de rodapé 8, acima. Bosch estende o comentário sobre o uso da sinérese: “En la práctica, este metaplasmo regularizador del cómputo silábico tiene ramificaciones por adición (próteses) o supresión (síncopa) (*drecho, consinría, baramando...*). Una vez más, nos hallamos ante un problema que colinda con la gramática histórica. Los casos inventariados son ejemplos que, para el tema que nos ocupa, prueban la libertad con la que los poetas del XV se sirvieron de las vacilaciones y alenancias fonéticas de los contactos vocálicos de la lengua del período con objetivos de regularización métrica” (Ibidem, p. 790).

<sup>11</sup> Ainda conforme Estela Bosch, “la sinalefa o ‘ahongamiento de las vocales en palabras de Nebrija debilita dos vocales que deberían ser fuertes. En la práctica, sin embargo, no es imposible localizar algunas uniones contrarias a las reglas de Clarke (a estudiosa americana Dorothy Clotelle Clarke), por no estar implicada ninguna palabra átona” (Ibidem, 787).

em alguns versos, a contagem das sílabas poéticas recai na última sílaba do verso<sup>12</sup>. Quanto a essas possibilidades de leitura, Fernando Lázaro Carreter escreve que uma consequência das dimensões silábicas do vocábulo é o controle sobre elas; diz que o problema do ajuste de uma palavra para se encaixar em determinado lugar do verso,

se ha planteado (...) en todas épocas y a todos los poetas, y cuentan, como más constantes, la sinéresis y la diéresis. Otras – la apócope, la sincopa, la paragoge, etc. – han tendido a desaparecer progresivamente, junto con el recurso de emplear sucedáneos poéticos de recambio (*do, cual*, etc.). Los poetas del XV procedieron aquí a sus anchas. No abusan de la sinéresis (...), pero sí de la diéresis, que no sorprende apenas frente a otros recursos. El más moderado consiste en aprovechar la forma vacilante de ciertos vocablos y en elegir la que da la medida...(Lázaro Carreter, 1979, p. 93.).

Na cantiga, alterna-se o esquema em: 1<sup>as</sup>, 3<sup>as</sup> e 7<sup>as</sup>, ou 3<sup>as</sup>, 5<sup>as</sup> e 7<sup>as</sup>, ou 1<sup>as</sup>, 4<sup>as</sup> e 7<sup>as</sup>, ou ainda 2<sup>as</sup>, 5<sup>as</sup> e 7<sup>as</sup>. Essas variações rítmicas – algumas bruscas – parecem ter alguns propósitos, o estado de espírito do poeta sofredor, a procura de um ritmo que não fosse entediante e também o fato de que os redondilhos não requerem acentuação obrigatória nos versos, excetuando-se as últimas sílabas poéticas (a quinta, nos redondilhos menores, e a sétima, nos maiores).

A elocução poética é ainda enriquecida por vários recursos retóricos: a *apóstrofe*, que, nos versos em *arte maior*, é dirigida às três “donas” como *aversio* a noções abstratas, *i.e.*, vocativo e alteração do discurso (interrogação ou exclamação). Na cantiga, a *apóstrofe* é dirigida às entidades abstratas que apareceram para o poeta, mas é reforço da lamentação dele – ao dialogar consigo mesmo, pontua seu estado através dos expletivos, portanto uma *aversio* exclamativa. Além da *sinonímia*, da *gradação* e da *enumeração*, usadas para enfatizar o estado “tam tresportado” do poeta, este vale-se também de recursos fônicos como a *anáfora* e a *aliteração*, repetições que, mais uma vez, reforçam o sentimento pesaroso do poeta. Ainda para enfatizar sua tristeza, observem-se os artifícios dos esquemas rimáticos das duas partes do poema: na primeira, o esquema das nove trovas em oitavas alterna-se em **ababbccb** e **abbaacca**, portanto, misturadas; na segunda, a cantiga, o mote apresenta cinco versos em **ABBAB** e duas glosas em nonas (quando, pela “regra” da forma fixa, deveriam ser duas décimas), cujo esquema altera-se para **abbaABBAB**, alternando entrelaçadas com misturadas. As palavras-chave “triste”, “perdistes” e “moristes” do mote são repetidas nos últimos versos da glosa para ressaltar o desespero do sujeito poético. Estas variações, é notório, caracterizam

<sup>12</sup> Nebrija comenta essa técnica: “Los latinos pueden hacer consonante desde la sílaba penúltima o de la antepenúltima, siendo la penúltima grave. Mas los nuestros nunca hacen el consonante, sino desde la vocal donde principalmente está el acento agudo, en la última o penúltima sílaba. Lo cual acontece porque (...) todos los versos de que nuestros poetas usan, o son yámbicos iponáticos, o adónicos; en los cuales la penúltima es siempre aguda, o la última, cuando es aguda y vale por dos sílabas”. (Nebrija, 1992, L. II, Cap. VI).

o estado emocional do poeta, perdido em seu caminho. Concernentemente à natureza, mesclam-se rimas ricas e pobres, além de prevalecerem as rimas femininas – ou seja, graves.

No entanto, o que se destaca do primeiro poema é a forma composicional altamente elaborada, como o exige a medida nova: *enjambements* (“com gram reverencia suplico e demando / perdon, se pregunto lo que nom devia”), *inversões* (“Em tu demanda bien es conocido / que tam trespornado está tu sentido / que todas nosotras vas desconociendo.”), a *silepse*<sup>13</sup> de número (“em terra de gente atam bestiales”), um *zeugma* que beira à *sínquise* (“Dezidme la patria de donde nacida, / los nombres, ventura que aqui me truxo”) e outro semanticamente complicado (“com los sintidos tam tristes, penados, / dezidme aora” – quem está triste e sofre é o poeta, não as três donas). Além do mais, como recurso rítmico e/ou métrico, aparecem o que Lausberg (1996) chama de “formas poético-arcaicas” usadas por licença: a *apócope* (“gran/gram”), a *prótese* (donde, daqui) e a *sinalefa* (d’amor, t’esforça, t’empurtone, qu’el). A esse “requinte” de elocução, registrem-se – tanto nas trovas quanto na cantiga – o *oximoro* (“no som diferentes em seren iguales”), o *paradoxo* (“Em tierras sim bienes tam lhenas de males” – com reforço antitético nos advérbios – e “sofrir / tantas mortes uma vida!”), a *definitio* (na sétima estrofe, em que as três deusas se nomeiam e se definem) a *perífrase* (“La una daquellas responde diciendo”), as *perífrases mitológicas* (“naquelha gram casa que dizen d’amor”, *i.e.*, onde mora Cupido, e “Seria al tiempo qu’el Febo boltado / de jus de la tierra de nostro hemisperio”, *i.e.*, pela manhã), a *prosopopeia* e a *alegoria* (as três personificações, Tristeza, Congoxa e Esperança), o *parenthesis* (“Esperança, / poca que tienes pera tu remedeo”, indicando que tristeza e angústia são as verdadeiras companheiras do poeta), a *ironia* (“¡Oh mis companheras tan comunicables!”), a *hipérbole* (“sofrir / tantas mortes la vida”) e a *antítese* (“Fueran mis bienes tornados / em lhantos, sospiros tristes” e “pues que mis bienes perdi / por troque de tantos males!”).

Tomado pelo pesar, o poeta chora os males por que passa estando em São Jorge da Mina, na costa africana, rica em ouro e malagueta (Dias, 2003, p. 457) – distante, então, da Corte. Na sua solidão, expressa seu estado de angústia, sem revelar, porém, a origem dela. O clima e o léxico poderiam fazer supor tratar-se de coita amorosa, tão característica da poemática medieval; no entanto, essa é apenas uma suposição. O que prevalece é a reiterada referência ao sofrimento e essa reiteração dá-se pelo primor da composição em que um “eu” dialoga consigo

---

<sup>13</sup> Não no sentido que dá Casas Rigall ao termo: uso simultâneo de uma palavra em duas acepções, uma reta, outra figurada. (Casas Rigal, 1995, p. 129.)

mesmo, personificando os sentimentos e lamentando-se, o que se revela enfaticamente pelos expletivos da cantiga.

Os poemas mistos ofereceram aos poetas palacianos portugueses e castelhanos uma miríade de criações inovadoras que, no entanto, valeram-se da tradição métrica – os versos em *arte maior* já eram conhecidos pelos poetas provençais e trovadorescos galego-portugueses; no entanto, seu uso vai intensificar durante a transição do Trovadorismo para o Renascimento, isto é, no Humanismo. O gosto pela obra de Dante Alighieri é contemporâneo ao destes poemas inclusos no *Cancioneiro Geral*, gosto que nasceu em Castela e se expandiu para toda a Península. Tendo por base o *Inferno* dantesco, essas composições cujo gênero são as *visões* forneceram aos poetas de palácio munição para expressarem sua poética, principalmente quando o tema delas retrata o sofrimento do sujeito poético. Um dos exemplos foi apresentado neste artigo quando o poeta discorre sobre seu sofrimento, e o enfatiza na sequência dos versos em *arte maior* numa cantiga em *arte menor*. Nele, não apenas as visões são descritas, mas também dois outros elementos muito constantes nos poemas do *Cancioneiro* de Resende: a glosa, que se centra no respeito à autoridade e na recorrência à erudição; e o bilinguismo, patente nas composições dos poetas palacianos portugueses.

## REFERÊNCIAS

### Fontes Primárias

CANCIONEIRO Geral de Garcia de Resende. Fixação do texto e estudo por Aida Fernanda Dias. Maia: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990-1993. Volumes I a IV.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOSCH, Estela Pérez. La métrica del Cancionero general y LB1 In: *Historia de la métrica medieval castellana*. San Millán de la Cogolla: Celengua. 2016.

CASAS RIGALL, Juan. *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*. Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1995.

DIAS, Aida Fernanda. *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende. A Temática*. Maia: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998. Vol. V.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de Retórica literária*. Trad. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1966. 293p.

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

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

MORAN CABANAS, Maria Isabel. *Traje, Gentileza e Poesia*. Moda e Vestimenta no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. Lisboa: Ed. Estampa, 2001. Coleção Leituras, 9.

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

\_\_\_\_\_. *Gramática de la lengua castellana*. Disponível em: <[www.antoniodebrija.org/indice.html](http://www.antoniodebrija.org/indice.html)>. Acesso em: 26.3.08.

PADEN, William D. Principles of generic classification in the medieval european lyric: the case of galician-portuguese. *Speculum*. A journal of medieval studies, Cambridge, Massachusetts, v. 81, n. 1, p. 76-96, jan.,2006.

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

SAID ALI, M. *Versificação Portuguesa*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948.

### **Obra de referência**

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

*Recebido em: 10/02/2023*  
*Aprovado em: 18/11/2023*  
*Publicado em: 24/06/2024*



10.29281/r.decifrar.2024.1a\_23