

NO *CANCIONEIRO GERAL* DE GARCIA DE RESENDE, ELEMENTOS DA RETÓRICA QUINTILIANA – AS ALEGORIAS¹

Geraldo Augusto Fernandes
Universidade Federal do Ceará

RESUMO: A alegoria é um tropo frequente em qualquer produção medieval. De origem clássica e de diversificada denominação conceitual, a alegoria prima pela metaforização – pode-se dizer que seja uma metáfora alongada, que, às vezes, mescla da metáfora com o sentido denotativo da palavra. Conforme apresentado neste estudo, as alegorias foram analisadas no compêndio de Garcia de Resende – o *Cancioneiro Geral*, de 1516. Neste estudo, apresento as alegorias mais comuns da compilação, tais como a alegoria amorosa, as alegorias breves, a alegoria econômica, a do caminho, as alegorias náuticas, as do tempo, das virtudes, da soberba e da idade, bem como as alegorias referentes à vestimenta, à da beleza e da crueldade da dama, à da sexualidade, à da morte do amor e à da vontade. A maioria dessas alegorias é estudada por Quintiliano em seu *Institutio oratoria*, documento que foi consultado para este trabalho. Para cada uma das alegorias, serão apresentados exemplos tirados do *Cancioneiro Geral*.

Palavras-chave: alegoria, *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, retórica

ABSTRACT: Allegory is a frequent trope in any medieval production. Its origin is classical and its concept is quite diversified. The allegory excels by the metaphor – we can say it is an elongated metaphor – that sometimes mixtures metaphor and the denotative sense of a word. In this study, I show and analyze the most common allegories present in Garcia de Resende’s *Cancioneiro Geral*, of 1516. Some allegories presented are related to love, to the economy, those related to a journey, naval allegories, as well as the ones related to the time, the proud, and the age, the clothes, beauty and the cruelty of the lady, to the sexuality, to the death of love, and the will, among others. A great part of those allegories is studied by Quintilian in his *Institutio oratoria*, text that was consulted for this paperwork. For each of these tropes, there will be presented examples taken from Resende’s songbook.

Keywords: allegory, Garcia de Resende’s *Cancioneiro Geral*, rhetoric

A **alegoria**, que Baltasar Gracián define como “agudeza compuesta, fingida en común”, em seu Discurso LV², não só nos cancioneros, mas em qualquer produção medieval – seja ela escrita ou imagética –, é um tropo frequente e, pode-se dizer,

¹ Esta comunicação é fruto de minha tese de doutorado, defendida em 2011, na Universidade de São Paulo. A tese completa pode ser acessada em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-15092011-130549/>. Partes deste trabalho foram apresentadas no XXV Congresso da ABRAPLIP, realizado em Manaus, AM, de 8 a 13 de novembro de 2015.

² Para Gracián, “el ordinario modo de disfrazar la verdad para mejor insinuarla sin contraste, es el de las parábolas 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, 195; 197-198).

venerado³. 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 boa vontade, pelo céu (Quintiliano, s.d., VIII, VI, 44). 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 (*ibidem*, 46-48). Para ele, um efeito ornamental artístico é a mistura do símile, da metáfora e da alegoria (*ibidem*, 49). 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 dá um prazer especial (*ibidem*, 51). 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 (*ibidem*, 52). Comenta Quintiliano que o sarcasmo, o dito espirituoso, a contradição e os provérbios fazem parte da alegoria (*ibidem*, 57).

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 extrai uma alegoria, por exemplo, quando alguém qualifica ironicamente um homem pródigo e esbanjador de parco e moderado (*Retórica*, 1997, 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

³ Antonio Candido, por exemplo, diz que a alegoria foi o principal tipo de figuração na Idade Média. Quanto aos elementos característicos da alegoria, Candido cita: “1) um elemento narrativo embrionário; 2) Uma representação descritiva 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 (Candido, 1999, 80). Nos exemplos a serem dados do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, aqueles elementos aparecem, se não nos versos destacados, aparecem 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, cujos exemplos serão demonstrados nesta seção.

como no fato de que os seres personificados de natureza suprassensível – o homem do fim da Antiguidade (...) inclinava-se a isso – podiam tornar-se atores de criações poéticas...” (Curtius, 1996, 265).

Ao estudar a alegoria, Heinrich Lausberg diz que a parábola é uma espécie de alegoria, e pode ser longa ou breve (Lausberg, 1966, 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 (*ibidem*, 247). Juan Casas Rigall refere-se à *permutatio*, ou alegoria, como uma metáfora prolongada; elenca as alegorias bélica, 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 (Casas Rigall, 1995, 81).

Antonio de Nebrija relaciona sete espécies de alegoria: “hironía”, quando dizemos o contrário do que queremos, ajudando-nos com gesto e pronúncia; “antiphrosis”, 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 “gênero”, 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 ha”. A quinta espécie são os “charientismos”, que se assemelham ao eufemismo – “cuando lo que se diría duramente decimos por outra manera más grata”. Não há na *Gramática Castellana* consultada registro das duas outras espécies (Nebrija, s.d., L. IV, Cap. VII)⁴. 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

⁴ Na nota 46, da *Gramática Castellana*, outra denominação para a *Gramática de la lengua castellana*, os estabelecadores 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, antiphrosis, aenigma, charientismus, paroemia, sarcasmos, astysmos. Lo mismo exactamente hace Donato, a quien sigue Nebrija, pero en *GC* [a *Gramática 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, 284).

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: “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...”⁵.

Também a alegoria, assim como muitos outros tropos e figuras, aparece de forma recorrente e em número razoável no cancionero resendiano. A mais frequente – não o poderia deixar de ser, uma vez que é a temática preponderante no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende – é **relacionada ao amor**. O processo do “Cuidar e sospirar” prima por ser a composição em que os ornamentos retóricos são usados em profusão e em agudeza – o próprio gênero, a *disputatio*, e seu discurso especificamente judiciário fazem dele o repositório de grande parte desses artificios, mais ainda os engenhosos. Estando intimamente ligados, o cuidar e o suspirar, esses sentimentos têm por base a questão amorosa. Eivado de *exempla*, conselhos e entimemas, as alegorias ao amor são a base de todo o processo, como se podem ver nos exemplos que seguem. Devido à sua característica, a alegoria será exemplificada pela estrofe em sua totalidade; há casos em que é necessária a amostra de mais de uma estrofe, para que se tenha ideia da alegoria, como no caso em que Deus do Amor é conclamado a dar seu juízo a favor ou contra o cuidar e o suspirar; a sequência das trovas que aludem ao Deus do Amor resume sua longa participação no processo⁶:

Deos d'Amor em sa cadeira / cos de seu conselho estando, / vendo Jorge da Silveira
/ andar com Nuno Pereira / em seus males altrecando, / sabendo qu'esta perfia /
ante vós s'aderençava, / quis dar forma todavia / como vossa senhoria / visse o que

⁵ As referências a BOCCACCIO neste parágrafo estão em *Genealogía de los dioses...*, p. 823-825.

⁶ A esse tipo de alegoria, Casas Rigall denomina “alegoria legal” (Casas Rigall, 1995, 85). Maria Isabel Morán Cabanas fez um longo estudo sobre a participação da personagem do Deus do Amor no processo do “Cuidar e sospirar”, a qual estaria ligada ao próprio D. João II e o recebimento da ordem da Jarreteira obtido por este do monarca inglês Henrique VII em 1489 (Morán Cabanas, 2001, 537-541). Jole Ruggieri diz que a corte do Deus Amor “era un’invenzione che i poeti del Portogallo avevano certamente portato dalla Spagna, ove il marchese di Santillana conservava nella sua biblioteca il *Roman de la Rose* e non pochi altri testi francesi, Isabella la Cattolica tre canzoni francesi, ed il Connestabile cento ballate e l’opera di Christine de Pisan. Tradizione francese che già un tempo era stata conosciuta in Portogallo al tempo di Giovanni I, che disse di una canzone di caccia: ‘Guilhelm de Machado (Machault) nom fez tam fermosa concordança de melodia’” (Ruggieri, 1931, 42). Quanto à ligação da personagem ao amor cortês, a figura do Deus do Amor é uma recorrência na literatura medieval, como constata Danielle Régnier-Bohler: “A alegoria do deus Amor serve para revelar a submissão ao sentimento que, doravante, é a única razão de viver do poeta” (Cf. Amor cortês. In: *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. 2003, Vol. I, 49).

determinava. O pronome “vossa” refere-se a Dona Leonor da Silva, juíza do processo; após cientificar-se da “perfia” entre os partidários do cuidar e os do suspirar, seguem-se várias trovas, cantigas e vilancetes, as quais culminam na fala e na sentença do Deus do Amor, em que seu caráter alegórico é realçado. Na estrofe que segue, Nuno Gonçalves, secretário do deus, narra o mal que um homem sofre por amor:

(...)

Estando estoutro dia, / deos d'Amor desembargando, / veo ùu homem que gemia /
bradando e se carpia, / dos olhos muito chorando, / dizendo: - Ouve, senhor, /
ouve ùu tam grande mal, / ouve ùu tam grande error, / que se faz contra Amor /
no reino de Portugal;

Fala deos d'Amor.

Deos d'Amor muito espantado / respondeo nesta maneira: / - Fala, fala, mais
pausado, / conta-m'o feito passado, / todo bem pela carreira. / Se trazes
enformaçam / ou trazes o mesmo feito, / forma nisso petiçam / e descanse teu
coraçam, que logo haveras dereito;

Fala o autor.

E o qual como descreto, / avisado cortesam, / tornando a cor desperto, / acodio logo
desperto / co propeo feito na mão. Dixe-lhe: - Senhor, verás / aqui ùu feito muito
feo, / dentro nele acharás / cousas bem per que farás / grandes justiças arreo. Após
algumas trovas de “provicaçam”⁷ e de “tençam”⁸, o secretário recorre a Macias,
Tarquínio, Juan de Mena e João Rodriguez de la Camara em defesa do cuidar. As
intervenções são longas, feitas por trovas e cantigas. Somente como exemplo,
tomem-se a “tenção” de Macias e sua “comparaçam”; isto é necessário pois, no
*CGGR*⁹, o sinônimo para “comparaçam” é alegoria ou símile, como se veem nos
diversos exemplos do cancionero e nas trovas a seguir; o mesmo recurso é usado
pelos outros três poetas a que recorreu o secretário:

Põe Mancias sua tençam.

Sospiros e sospirar, / messageens d'atrebulado, / o meu mal podem mostrar, / mas
nam me podem matar / como me mata cuidado. / Cuidar é ùa negrura / que nam
tem consolaçam, / sospiros ùa folgura / qu'aliva minha paixam;

Sospirar nunca sessega, / vai e vem como sezam, / cuidado, depois que pega, /
chupando no coraçam, / chupando todo prazer, / tira-lhe toda folgança, / fá-lo todo
emnegrecer, fá-lo secar e morrer, / quando tem desesperança;

Comparaçam.

Vejo ùa grande fervura, / fervura d'agua viva, / se a panela bafura, / lança fora da
quentura, / é certo que logo aviva. / A meu coraçam impiro, / que anda todo em
fogo, / que al tem senam sospiro, / que al tem senam respíro, / porque nam se fina
logo? Depois de várias “petições”, “deferenças” e alegações, Deus do Amor dá sua
sentença a favor do cuidado e

Aqui assina deos d'Amor / a sua sentença.

Dez mil chagas, dez mil dores, / ùu soo bem com muito mal, / bravos fogos, mil
ardores, / mil cuidados matadores / isto trago por sinal;

⁷ Conforme Dias, 2003, 571, o termo entende-se por “publicação. Acto de publicar ou efeito de publicar, de fazer vir a público, de divulgar”. Note-se, então, que é termo ligado ao discurso judiciário, assim como muitos recorrentes do processo do “Cuidar e sospirar”.

⁸ Conforme já comentado, “tençam” é sinônimo de *exemplum* para os poetas do *Cancioneiro Geral*.

⁹ A partir daqui usarei a sigla *CGGR* para referir-me ao *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende.

*Selo do coraçam de deos / d'Amor, com que mostra / que sam amores.*¹⁰

Ûu fogo que nunca cansa, / ùu amor de meu sentido, ùu fogo que nam s'amansa / ùu mal que nunca descansa, / de secreta dor ferido. / Mil agravos, mil despreços, / mil tristezas, mil cuidados, / mil achaques, mil começos, / mil antojos, mil empeços, / mil tormentos mui dobrados;

No melhor muitos embates, / abrolhos d'agudos pregos, / mil ceumes, mil rebates, / muitas raivas, mil combates, / e os olhos ambos cegos. / Mil desmaios, muitos medos, / esforços desconfiados, / desfavores d'olhos quedos, / muito mais bastos que dedos, / desconfortos magoados;

Mil desdenhos, mil quebrantos, / mil robores, mil vergonças, / mil beocos, mil espantos; / de gemidos sabês quantos? / mil quintaes e dez mil onças! / Mas o lindo namorado / Que lealmente guerreia / tem o grao mais esforçado, / mais limpo, mais esmerado / que comprido a Garrotea;

E depois de acabado / este negro encantamento, / vem ùu bem tam apurado, / ùu prazer tam graduado / em que mil ganha por cento. / Sua dama descaída / com amor mui aficado, / mea morta, esmorecida, / se outorga por vencida / em Galardam do passado;

Em que cobra toda grorea, / toda bem aventurança, / que melhor grorea, que vitorea, / que leixar grande memorea / de tal amor, tal folgança! / Que tam sabido prazer / e tam grande galardam! / Que digo que o entender / destas cinco copras sam / meu selo, meu coraçam. Nestas cinco “copras” – trovas – expressa o deus sua sentença a favor do cuidar, todas elas representativas da alegoria do amor.

Como comentado, o amor percorre todo o *CGGR*, e creio ser interessante uma pequena amostra de outras alegorias relacionadas ao tema; tais alegorias podem ser denominadas “**alegorias breves**”, como registra Lausberg, já comentado anteriormente:

Coraçon desventurado, / tu que siempre me acompanhas, / bivrás desconsolado / vida con las alimanhas. / Las yervas siempre comiendo / mis lagrimas beveree, / mis males siempre gemiendo / tal consuelo me daree. (*CGGR*, 141, I). O poeta evoca o coração e prediz o sofrimento por que passará por amor. Note-se que o “coração desventurado” é perífrase e personificação do próprio poeta;

Amor é conformidade / em toda cousa igual, / ùa gostosa amizade, / amor é ùa vontade / que nam pode querer al. / Amor nam sabe o que quer, / como pode desejar? / Amor nam pode querer / outra cousa senam ser / e em si mesmo estar. // Desejo é ùu sentir / daquilo que pode ser, / sentir o qu'estaa por vir, / que obriga a servir / esperando merecer. / Como pode esperar / prazer quem por vós padece, / que, se bem nisso cuidar, / nam se pode desejar / cousa que se nam merece. (*CGGR*, 260, II). Nestas duas estrofes, o amor e o desejo, ambos em estrita relação, são definidos de forma alegórica pelo Conde do Vimioso;

¹⁰ Assim comenta Jole Ruggieri sobre o selo do coração do Deus Amor: “Visto su di uno sfondo che molto risente di quello dei numerosi Inferni di innamorati, di cui si compiacenza la romantica sensibilità dei Castigliani, il Dio Amore è proprio quello che nel poema francese *De Venus, la déese d'Amour*, dava all'amante una lettera sigillata con il suo sigillo affinché la recasse alla dama, che dopo averla letta prometteva di amarlo fedelmente. Lo stesso particolare del sigillo, che nel canzoniere di Resende è ispiratore di parecchi versi, è comune all'altro poemeto francese intitolato *Jugement d'Amour*” (Ruggieri, 1931, 42-43).

Amorio m'haa robado / mi fuerça com su poder, / hame descanso quitado, / hame todo apartado / de lo que causa plazer. / Hame dado tanta pena / su fuerça y esquevidad / qu'a la muerte me condena / otra voluntad agena / que sierve mi voluntad. (CGGR, 395, II). Nesta estrofe – uma das dez de uma trova em décimas –, João Rodrigues de Castel Branco glosa o vilancete-mote de composição alheia, intercalando em cada uma um verso do vilancete; neste exemplo explicita-se a força do poder que o amor exerce nos servidores. O amor está personificado na palavra “amorío”, enamoramento, amor (Dias, 2003, 746);

Alvaro Fernandez / d'Almeida.

O coração, quando tem / cuidado sem outro mal, / parece rezam igual / perguntar donde lhe vem. / Mas o meu, qu'ee sempre triste / e tam mal afortunado, / tem por descanso cuidado. (CGGR, 585, III). O poema é um vilancete-mote de Garcia de Resende, em que 13 poetas glosam o “propósito” lançado no mote do vilancete: “Coração, coração triste, / triste coração, coitado, quem vos deu tanto cuidado?”. No exemplo, o poeta demonstra a conformação por ter em seu coração o mal do amor, tema em que o coração é a causa de todo cuidado representado pelo amor;

Dom Pedro de Sousa.

Dama de tal perfeiçam / quem seraa o que nam quisesse, / por penas qu'ela lhe desse, / servi-la de coração? / E pois certo é sem par, / hei por cego quem nam assela / que se deve desejar / perder por ela. (CGGR, 608, III);

Jorge da Silveira.

Dama que todos aqueixe / se algũ nam traz contente, / desta quero em que me leixe / ser seu sempre firmemente. / Ca mais é pera folgar / de perder por tal donzela / do que é de reçar / serviço dela. (CGGR, 608, III). Nestes dois exemplos, duas das 30 trovas que seguem uma cantiga em que Francisco da Silveira pede uma resposta ao seu mote: “Faz-se muito reçar / de servir ãa donzela, / ver muita gente queixar / sempre dela.”, os dois poetas recorrem à alegoria do amor pela perfeição da dama e pelo serviço dela. As respostas começam por 13 damas, que são seguidas por 16 cortesãos, Silveira incluindo; o poeta Dom Carlos responde em duas trovas;

Reposta do Conde do Vimioso.

Quem diz qu'o meu coração / é de metal, / anda lonje de seu mal. // Se metal quereis que seja, / lavra-se com gram fadiga, / funde-se de dor sobeja, / sam seus males sua liga. / Queira Deos qu'alguem persiga / este mal, / que o tem d'outro metal. Este exemplo é um vilancete em que o Conde do Vimioso responde a Luís da Silveira, o qual comentava sobre o barrete com um coração de ouro que o Conde trazia; o coração de metal é pretexto para três contadores discorrerem sobre o mal do amor. (CGGR, 625, III).

Casas Rigall comenta sobre um tipo de alegoria em que o poeta faz um balanço dos gastos que teve com a empresa amorosa, e a denomina de **alegoria econômica** (Casas Rigall, 1995, 81). O poema de formas mistas no. 803, outro processo judicial presente no CGGR, é representativo desta alegoria. Vasco Abul, ao ver uma “bailadeira” dançar, apaixonou-se por ela e dá-lhe de presente uma “cadeia d'ouro”, isto é, uma corrente de ouro. No entanto, a moça não quis devolver-lhe o presente. Abre-se, então, um processo em que se julga se o querelante agiu por avareza ou por amor. Sobre esse tipo de alegoria, Maria Isabel Morán Cabanas comenta que

no lado oposto a toda a beleza da galantaria, ao prestígio que supõe a morte por amor e a todo um código (...) de procedimentos cavalheirescos de origem cortês, por vezes deixa-se entrever nos textos satíricos do ‘Cancioneiro’ português o poder dos interesses e o carácter meramente prático e realista de certos comportamentos, aparecendo assim os presumíveis amadores fazer contas dos gastos acarretados pelo princípio de liberalidade estabelecendo entre as leis que devem reger no coração apaixonado (Morán Cabanas, 2001, 457)¹¹.

Vejam-se nas estrofes a seguir, como Vasco Abul narra suas despesas pela paixão a que se deixou levar; o processo todo é eivado de diálogos¹², *exempla* e conselhos:

Fui lá muito na maa hora / nesta era! / Em hora que nam devera / vi bailar ùa senhora. / - Sei que foram isso brigas... / - Mas cuidado que sam pecados! / Bem mereço eu mil figas / e fadigas, / pois que perco meus cruzados!

Ûa gentil bailadeira / d'Alanquer, / fremosa, gentil molher, / me chofrou desta maneira: / por me nam parecer fea, / vendo-a bailar ù dia, / lhe mandei por boa estrea / ùa cadea, / qu'eu no pescoço trazia;

Alexandre foi louvado, / porque foi mui liberal / e vós, se fizerdes al, / podereis ser mui tachado. / E pois ja o tendes dado, / dai ò demo este colar, / nam vos deve de lembrar. Começa o poeta com uma alusão a Alexandre, o Grande, quem considera “liberal”;

E porqu'isto se navegue / por ù caminho mui santo, / a cadea se entregue / a est'orfãa entretanto / e o seu nom se lhe negue. / E pera maior firmeza / nomeamos a fiança, / se o manda Voss'Alteza: / o tesouro de Veneza / qu'ee açaz em abastança. Observe-se a recorrência a outra alegoria breve – a da navegação – nos dois primeiros versos;

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. Gil Vicente, um dos participantes do processo, vale-se de um *exemplum* em favor de Vasco Abul, que teria agido por amor;

Nom sabeis quantos milhares / tem despesos de cruzados, / quantas joias e colares, / quantos ricos alamares / por amores tem gastados, / sem mais serem demandados / nenhūs destes despendidos, / porque antre os namorados / nam é erro serem dados / e é erro ser pididos. A estrofe toda é representativa da espécie de alegoria econômica.

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

¹¹ A estudiosa cita, além do poema em que Vasco Abul é protagonista, os poemas de números 40, 322, 323, 519 e 618, como composições em que se encontram alegorias econômicas, todos analisados no subcapítulo “As dōas e/ou ‘invenções de gastadores””; nenhum deles pertence aos poemas de formas mistas.

¹² Além do estudo citado nas notas anteriores, Maria Isabel Morán Cabanas faz outro estudo pormenorizado desse poema, classificado por ela como um subgênero denominado “diálogo dramático” (Cf. *Festa, teatralidade...* 2003).

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, 91)¹³. São exemplos no *CGGR*:

Algũus indo caminhando, / cuidando fora de tento, / que fazêz? Ihe preguntando, /
respondem: -Ia cuidando / em mil castelos de vento. / Mas fazendo tal questão /
onde suspiro se pouza, / responde: --Por ùa cousa / que me chega ò coração.
(*CGGR*, 1, I);

Quantos jazem sô a terra / que foram mal navegados, / quantos amor fazem
guerra - que na sua lei mal erra, / todos sam meus convidados. / Laa no limbo dos
ardores / onde têm algũu poder, / ali sofrem disfavores, / ali tormentos e dores,
segundo seu merecer. (*CGGR*, 1, I);

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

Frequente no cancionero de Resende são as **alegorias náuticas**, cujo gosto se explica, principalmente pelas Descobertas¹⁴:

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 goria de vos servir, / deu mal para resestir / a tam sobejo praze[r].
(*CGGR*, 579, III);

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

¹³ De acordo com Carol G. Zaleski, Gregório Magno em seus *Diálogos*, Livro I, “for his own merit, the visionary should wish to conceal his experience, but for the sake of others, the story should be told. This double convention – the reticence of the visionary and the didactic purpose of the narrative – is a standard feature of medieval visions” (Zaleski, 1985, 477). Mais à frente, escreve sobre a ideia da vida como peregrinação: depois das invasões bárbaras dos séculos IX e X, as viagens foram viabilizadas e a peregrinação cresce; para ela, no entanto, isso não significava que a peregrinação como metáfora fosse uma invenção medieval. Os primeiros Pais da Igreja “often spoke of the Church as a pilgrim or exile in the world, embarked on a collective journey through the *saeculum* to the day of Judgement. In the high Middle Ages, however, Christian pilgrimage became a symbol for the individual’s journey through life and death” (*ibidem*, 479-480). Lênia Márcia Mongelli assim se refere a esse papel do *homo viator* medieval, ao analisar a obra *Boosco deleitoso* de autoria anônima do século XIV: “Etimologicamente, ‘peregrino’ é o expatriado, o exilado da convivência divina (sentido ‘próprio’ de *peregrinitas*, *tatis* = ‘condição de estrangeiro’)” e cita as palavras do próprio autor: “porque me ssentia embargado dos meus pecados, que haviam feito departamento entre mi e o Senhor Deus (...). Sua estrada é a do sacrifício, da ‘peendencia’, que reatualiza o Calvário de Cristo” (Mongelli, 2001, 152). Percebe-se, pelo que se lê no *CGGR*, que esse sentido primitivo, e mesmo medieval, perdura nos séculos XIV e XV.

¹⁴ Márcia Arruda Franco, citando estudo de João Adolfo Hansen, comenta que, na obra de Sá de Miranda, “as imagens náuticas, que a retórica antiga lia como alegorias do Estado político, da guerra e da paz, ganham (...) uma determinação histórica, referindo-se agora às Grandes Navegações” (Franco, 2008, 162). Essa determinação histórica vale também para os outros poemas contidos no *CGGR* em que se cantavam as navegações portuguesas. (Recorde-se que Sá de Miranda era contemporâneo a muitos poetas da compilação resendiana, tendo, inclusive, participado desta em *ajudas*, além de cantigas e esparsas, somando 13 composições, todas com temática amorosa).

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

Tendes vento por d'avante / e ha i grande baixia / e nam ha nenhũ galante / que de
vós se nom espante / navegardes por tal via. / Tomai, tomai outra via, / acordai ja
deste sono, / porque toda esta porfia / por razam s'acabaria / em dar o seu a seu
dono. (CGGR, 814, IV).

No CGGR, é 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 ã pequeno prazer / que queima mais que a brasa, / nam queirais alma perder, /
pois que em breve tempo passa. / Tornai, filho, o mal levado, / porque oo tempo da
partida, / nam percais por ã ducado / todo o bem da outra vida. (CGGR, 621, III).

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 llevó de mi? / Qu'en acordarme de ti /
todo prazer m'es ajeno. // Fue tiempo y horas ufanas / em que mis días gozaron, /
mas en elhas se sembraron / la simiente de mis canas. (...) ¿Quien m'apartoo del
prazer / y descanso que tenia? / ¿Quien causa mi padecer / si no verte fenecer /
cada hora e cada dia? / Corres muy suelto, sin freno, / tan rezio passas por mi, / por
te ver ir tanto peno / qu'en acordarme de ti / todo prazer m'es ajeno. (CGGR, 814,
IV)¹⁵.

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:

¹⁵ 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, 68).

Da soberba vem cair / do mais alto no mais fundo, / guarde-se quem neste mundo / folga mal de bem ouvir. / Quem cair 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 poetisas do CGGR, Joana Ferreira:

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

Casas Rigall, no seu estudo dos cancioneros amorosos medievais de Espanha, refere-se à **alegoria da vestimenta** (Casas Rigall, 1995, 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 cotovelo, / donde dor nam faz mudança. / Quem te poderaa vestir / com viva paixam d'amores, / que te mais possa despir, / salvo se em ti sentir / sospirar ou desfavores.

(...)

O veludo que tecestes / no tear que daa cuidado / laa nos liços lhe metestes / ãa esperança que destes / ò galante namorado. / E pois teme esperança / cuidado nem traz perdido, / que cuidado na bonança / grorea de i, s'alcança, / conforta todo o sentido.

No exemplo a seguir, poema no. 624, o Conde do Vimioso moteja Luís da Silveira por ter feito “ãas 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 ãas 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, no. 590, compõe-se de três trovas de uma estrofe cada, seguidas pela cantiga:

Mais que francelha / andam os gibões mneiros / e decem, nam referteiros, / a ezcarlata que semelha / coor de telha. // Û pouco mais efaimados / do outro que se desdoura, / os gibões aguiarados / filharam polos costados / ãa 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 denegrir o tamanho do órgão sexual de D. Goterre, alude à vestimenta por antíteses (grande/chico) e por comparação:

Quem te vir o teu bocado / e te for buscar o centro, / achará grande toucado / e chico recado dentro. / Em nenhũ reino nem ilha / nunca se vio traço tal / com'esta tua barguilha, / por teu mal, / mui vazia do ilhal. (CGGR, 587, III).

Outra alegoria recorrente nos cancioneiros amorosos é a da **beleza da dama**, sempre perfeita, ora como obra de Deus ora como obra da natureza¹⁶. Como alegoria, tome-se a estrofe do poema 569, em que D. Manuel de Meneses canta a beleza da dama que é uma obra de Deus:

Mostrou Deos este poder / por nos dar dobrada fee, / e em vos assi fazer / nos deu bem a entender / seu poder camanho ee. / E pois se quis esmerar / em vós com todo sentido, / nam deve nenhũ nacido / presumir de vos louvar.

Na mesma linha, cantam os poetas palacianos a **crudade da dama** (a *dame sans merci* muito referida nas poesias trovadorescas). Espécie de hipérbole, a dama é apresentada como causa da perdição do poeta; na cantiga que segue, evoca o poeta Deus, que não quer seja a dama uma homicida, mas permitiu a ele, poeta, perder-se por ela:

Senhora, no quiere Dios / que seais vos homecida / em ser elh'alma perdida / de quien se perdió por vos. // Ordenó vuestra cruexa / qu'este triste se matasse / en dexarvos y negasse / vuestra fee qu'es su firmeza. / Mas ha permitido Dios / que por mi fuesse valida / su alma y que su vida / se torn'a perder por vos. (CGGR, 300, II).

No segundo exemplo, uma *ajuda*, nova recorrência a Deus. Desta feita, Henrique d'Almeida glosa o mote alheio “que milagre faria Dios” e é ajudado pelo Coudel-mor Fernão da Silveira. A crudade da dama é realçada tanto na cantiga quanto na *ajuda* pelas antíteses *bem/mal*, quanto pelo raciocínio silogístico, marcado pela conjunção

¹⁶ Edmond Faral, ao tratar da destinação das descrições, espécie de amplificação, comenta: “La beauté constituant le principal objet des descriptions, ce sont surtout les femmes qu’il conviendra de décrire : c’est la règle que pose Matthieu de Vendôme ; c’est la règle que les auteurs ont observée” ; mais adiante, ao comentar as características das pessoas e os lugares da *inventio*, escreve que, para Vendôme a caracterização que se deve atribuir “à une femme, c’est la beauté, c’est-à-dire l’élégance des formes unie à l’agrément du teint ; ou, si l’on veut louer son honnêteté, c’est son sérieux, son éloignement de la frivolité, sa crainte de la légèreté et de la faiblesse des sens”. Ao comentar sobre a ordem e o plano das descrições de pessoas, Faral diz que as poéticas medievais estudadas por ele pregavam que “un portrait complet comprend deux parties et traite successivement du physique et du moral (...) Souvent précédée d’un éloge du soin donné par Dieu ou par Nature à la confection de sa créature, elle porte d’abord sur la physionomie, puis sur le corps, puis sur le vêtement; et dans chacune de ces parties, chaque trait a sa place prévue” (Faral, 1982, 77-80).

“pois” usada três vezes. Cria-se uma circularidade que prende o mal ao bem que é servir uma dama cruel que só faz viver do mal:

De quantos penam por vós / a que nunca fazeis bem, / que milagre faria Dios / se penasses por alguém. // De quantos vossa crueza / tem lançados a perder / e vidas fazeis sofrer / tristes mais que a tristeza, / por se mais vingar de vós / quem mais servida vos tem, / que milagre faria Dios / se penasseis por alguém.

Ajuda do Coudel-moor.

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 alguém. (CGGR, 180, I).

Outra alegoria a que se refere o estudioso galego Juan Casas Rigall é a **da morte do amor**. “La ‘muerte de amor’ constituía una *translatio* muy desgastada: cuando una metáfora está cercana a la lexicalización, su desarrollo alegórico tampoco resulta poéticamente funcional” (Casas Rigall, 1995, 89). Veja-se este exemplo do processo do “Cuidar e sospirar”, poema misto que abre o CGGR:

Mas posto, nam outorgado, / que com cuidar s'esmoreça, / vejamos: nam jaz folgado / quem nam sente seu cuidado / nem dor grande que padeça? / Pois quando lhe vem a vea / que se torna sensetivo, / sospirar, com que descrea, / lhe dá tanta maa estrea, / qu'é melhor morto que vivo. // Qu'assi daqui concrudo / que sospirar tem o cume, / e qu'amores tenham tudo, / sospirar pelo meudo / de paixões faz moor volume. / Nam dá vida, mas dá morte, / nem folgar, mas dá tristezas, / sem azar nunca faz sorte, / faz o mal brando mui forte, / todo seu bem são cruezas.

Na sátira, é comum a alegoria relacionada à **sexualidade**, sempre em tom de chiste e de escárnio. No exemplo que segue, um poema misto, 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 ã 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 enforme. / Aqui jaz quem sem comer / jaz em som mais que de farto, / aqui jaz sem se mover, / que jaz fora de poder / o de matar ninguem de parto! (CGGR, 587, III)¹⁷.

¹⁷ Cf. interessante análise desse poema quanto à vestimenta (mais especificamente à braguilha de brocado e sua relação com a chufa sobre o órgão sexual de D. Goterre) in: MORÁN CABANAS, 2001, 141-142 e, especialmente, 326-334.

Quanto a esse tipo de texto, João Afonso Hansen, ao estudar alguns epitáfios joco-sérios portugueses e espanhóis do século XVII presentes no *Epitaphios jocoseros portugueses* e numa divisão destes, *Epitaphios jocoseros castelhanos*, comenta que eles fazem parte da longa tradição conhecida por toda a Idade Média (Hansen, 2001, 75-76). O estudioso traz vários exemplos tirados aos *Epitaphios*, entre eles, um que se assemelha ao do *CGGR* aqui apresentado, tanto na forma quanto na matéria: “Aqui já Basco Bello / homem bom, e fidalgo, / o qual trazendo espada / a ninguém matou com ela” (*ibidem*, 82-83). Hansen mostra que este epitáfio relaciona-se com outro apresentado por Emanuele Tesauro, do século XVII, em seu *Trattato de’Ridicolo*, Capítulo XII, do *Il Cannocchiale Aristotelico*, 1654: ‘Qui giace frivosino soldato, hvomo da bene; / che com la spada sua no fe mai sangve’. Em ambos os exemplos revela-se a metáfora indecente para “espada”, a qual ninguém matou com ela ou “no fe mai sangue” (*ibidem*, 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 (*ibidem*, 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 (*ibidem*, 76). Traçando um paralelo dessas análises com a “letra” do Coudelmor sobre o imenso gibão de D. Goterre, percebe-se que essa forma e conteúdo, aliados à sátira, manteve 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 pasado / dulce tiempo en que os folgastes, / ya sabeis qu'este cuidado / más os mata que gozastes. / Por tanto no os congoxeis, / voluntad, por buena vida, / pues es cosa conocida / que su gloria muerta es / com la memoria despues. (*CGGR*, 282, II).

À GUIZA DE CONCLUSÃO

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, aliada à rima, à métrica e ao ritmo, ornamentar suas composições.

Os estudos da Retórica não eram desconhecidos em Portugal, 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, resplendendo 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 destes mesmos séculos em Portugal. Não por causa disso, desconheciam os poetas palacianos portugueses os artificios retóricos, tanto que no *CGGR* pôde-se recolher um farto elenco de figuras e tropos. Estes, aliados às Conquistas ultramarinas, com a mescla de várias línguas, trouxeram ao português a abertura para uma nova era, em todos os âmbitos da aventura humana.

Se se pensar nas figuras e tropos elencados nos poemas de formas mistas, 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.

Neste estudo, a intenção era a de se analisar como, através dos artificios retóricos, os poetas palacianos do *CGGR* desenvolveram a *elocutio* – parte da Retórica que, na Idade Média, aliou-se à rima, ao metro e ao ritmo para, com as figuras e os tropos, “enformar” uma nova poética. Especificamente quanto ao cancionero de Resende, neste estudo delimito a análise desses recursos 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. Também a *dictio* está na ênfase aos tropos e às figuras e, focado em Quintiliano, o estudo destes resume muito do que os poetas medievais 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 *CGGR*, como se procurou mostrar neste estudo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOCCACCIO, Giovanni. **Genealogía de los dioses paganos**. Ed. Maria C. Alvarez. e Rosa M. Iglesias. Madri: Ed. Nacional, 1983, v. I-III.

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.

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. 3. ed. São Paulo: Humanitas, 1999, reimpressão.

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

CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura Europeia e Idade Média Latina**. São Paulo: Ed. Hucitec, 1996.

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

DICIONÁRIO Temático do Ocidente Medieval. (Org.) LE GOFF, Jacques & SCHMITT, Jean-Claude. Bauru/São Paulo: EDUSC, 2003, Volumes I-II.

FARAL, Edmond. La disposition.. In: _____. **Les arts poétiques du XII.e et du XIII.e**. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge. 1. ed. Paris: Skalatine/Campion, 1982.

FRANCO, MÁRCIA Arruda. A viagem dos portugueses e a outra viagem de Sá de Miranda. In: CORRADIN, F. M. & JACOTO, L. **Literatura Portuguesa: ontem, hoje**. São Paulo: Paulistana, 2008.

GRACIÁN, Baltasar. **Agudeza y Arte de Ingenio**. (Ed.) Evaristo C. Calderón. Madri: Clásicos Castalia, 1988. Tomos I e II.

HANSEN, João Adolfo. Apresentação dos epítáfios joco-sérios portugueses e castelhanos. **Signum**. São Paulo, n. 3, 2001.

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

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

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

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

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

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

_____. **Gramática de la lengua castellana**. Disponível em: <www.antoniodenebrija.org/indice.html>. Acesso em: 26.3.08.

QUINTILIANO. **Institutio oratoria**. Livros VIII e IX. Trad. H. E. Butler. Ed. Bill Thayer. Disponível em:

<http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Quintilian/Institutio_Oratoria/home.html>

RETÓRICA a Herênio. Introd., Trad. e Notas de Salvador Núñez. Madri: Ed. Gredos, 1997. (Biblioteca Clásica Gredos, 244).

_____. [Cícero]. Trad. e Intr. Ana Paula C. Faria e A. Seabra. São Paulo, 2005, Livro IV.

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

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