

Figuras fonéticas e de linguagem e pensamento na poesia do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende

Geraldo Augusto Fernandes
(Universidade Federal do Ceará)

A retórica está inseparavelmente ligada à arte da gramática. Com a gramática aprendemos a falar corretamente e, com a retórica, a expor os conhecimentos adquiridos.
Santo Isidoro de Sevilha, *Etimologias*, II, 1, 1-2; 3, 1, e 16, 2.

...nossa poesia épica medieval é irregular e que a versificação silábica inicia-se com a lírica, no século XV. Seja como for, os acentos tônicos exprimem nosso amor pela galhardia e pela elegância e, mais profundamente, pela fúria dançante
Octavio Paz, *O arco e a lira*, p. 107.

Introdução

Desde seu surgimento na Antiguidade, a Retórica faz parte da formação do cidadão. Teria sido Aristóteles (384-322 a.C.) quem sistematizou aquilo que o sofista Córax (c. 490-430 a.C.), teria formulado como técnica. Para o filósofo de Estagira, “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, 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, 358-359). Essa base – muito mais extensa do que aqui citada – 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, 359). Crasso (115-53 a.C.) indicava que a *perspicuitas*, a melhor forma de compreender um discurso, deve valer-se de “três tipos de conhecimento necessários ao orador (a conjectura, a definição e a consequência), e enfatiza que o verdadeiro patrimônio oratório do falante deve ser 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, 360).¹

¹ A pesquisadora Sônia Bastos Borba Costa, em apresentação no V Encontro Internacional de Estudos Medievais (118) faz um acurado estudo dos empréstimos linguísticos nas primeiras gramáticas do português. Com relação aos neologismos, informa que Heine, Claudi e Hünemeyer sintetizaram as fontes e processos mórficos e/ou semânticos, elencando cinco mecanismos: a) pura invenção – criação arbitrária de combinações de sons; b) criação de onomatopéias; 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. Muitos autores se manifestam sobre a conveniência ou não da introdução de novas palavras, ou seja, sobre a criação de neologismo, “revelando posturas de mera aceitação ou até de valorização, por um lado, ou postura de estranhamento, despreço e até rejeição por outro” (Borba Costa, 118). Sônia Bastos diz que a manifestação desses autores é menos frequente quando se trata dos arcaísmos, “ou seja, palavras consideradas ‘velhas’ pela(s) norma(s) de prestígio mais difundidas”. (Borba Costa, 118). 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 linguistas como aos estudiosos da cultura em geral, dado o peso do seu valor simbólico no imaginário social” (Borba Costa, 118). Sônia Bastos comenta, em sua comunicação, um parecer sobre as Gramáticas de Fernão de Oliveira e João de Barros, o primeiro e o segundo a fazerem uma gramática do português. Quanto a Fernão de Oliveira, a pesquisadora informa que

Comenta o professor Ricardo da Costa (2019) que não se deve designar “como secundários os elementos da gramática, não porque exija um grande esforço distinguir as consoantes das vogais e dividi-las em elenco de semivogais e mudas, mas porque, adentrando o interior desse mistério, surgirão muitas sutilezas das coisas que podem aguçar não apenas as inteligências juvenis, mas também manifestar até erudição e ciência altíssima”, pensamento de Quintiliano em sua *Instituição oratoria*, livro I, 4, 6 (Costa, 364). Ramon Llull, agora na Idade Média catalã, define o conceito de ordem de forma clara:

a ordem é uma escolha de palavras de acordo com sua beleza. Elas devem estar relacionadas entre si para produzir uma beleza ainda maior, uma ornamentação, pois estão a serviço da verdade do que representam gramaticalmente, e da verdade das verdades, a cristã. A retórica é uma arte da persuasão, pois move os ouvintes pelo prazer que provoca com a ordenação daquelas determinadas palavras (Costa, 378).

Essa introdução, comentando a Retórica, tem por objetivo, pelo que se pôde constatar, apresentar o foco aplicado neste estudo: o uso da palavra – especificamente sua fonética – na poesia. Nos estudos da Retórica aplicada à poesia, é tradição analisarem-se os tropos e figuras que, tomados à Oratória clássica, têm o intuito de enriquecer o texto poético, pelo menos antes do advento do Modernismo. Nas figuras e nos tropos, os sentidos são alterados; quando não há alteração, elas intensificam ou atenuam o sentido. Esse fenômeno ligado à Retórica – derivado da Oratória – pode ser observado nas figuras fonéticas como tento demonstrar neste breve estudo. De acordo com José Luiz Fiorin (2014, 31), o enunciador objetivando enfatizar ou enfraquecer o sentido realiza quatro operações estudadas pelos antigos retóricos:

A adjunção ou repetição com o conseqüente aumento do enunciado; a supressão com a natural diminuição do enunciado; a transposição de elementos, ou seja, a troca de seu lugar no enunciado; e a mudança ou troca de elementos. Os tropos seriam uma operação de troca de sentido.

“as dições podem ser: *nossas, alheias ou comum*. As *nossas* são as que ‘naceram entre nós ou são já tão antigas que não sabemos se vieram de fora’ (Borba Costa, 119); as *alheias* são as que “doutras línguas trazemos à nossa por algũa necessidade de costume, trato, arte ou cousa alghũa nova/ trazida à terra” (Borba Costa, 119). As *comuns* são as qu “em muitas línguas servem igualmente; e o tempo em que mudaram d’hũa língua para outra fica tão longe de nós, que não podemos facilmente saber de qual para qual língua se mudaram... (Borba Costa, 119). Tudo o que diz o gramático nunca se pode ter certeza sobre a natureza de uma palavra. João de Barros, na sua *Gramática da Língua Portuguesa*, apresenta “traços raros e esparsos que abordam a questão dos arcaísmos e neologismos, que incluem os estrangeirismos” (Borba Costa, 120). Para o gramático, “o grande mérito da língua portuguesa é a sua proximidade com latim: Que se pôde desejar na língua portuguesa que ela [não] tenha? Conformidade com a latina? Nestes versos, feitos em louvor da nossa pátria, se pôde ver quanta tem, porque assi sam portugueses, que os entende o português, e sam latinos, que os nam estranhará quem souber a língua latina. (Esses versos a que refere João de Barros estão no seu *Diálogo em Louvor de Nossa Linguagem*). João de 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 – assi como eles tem outros de nós” (Borba Costa, 120). O gramático refere-se a outros empréstimos que são menos tolerantes “quando, ao tratar o ‘vício’ do ‘barbarismo’, condena a má pronúncia de termos por aloglotas” (Borba Costa, 120). Assim como Fernão de Oliveira, João de Barros é precavido com relação aos neologismos, recomendando que sejam formados com base latina (Borba Costa, 120). Com relação aos arcaísmos, Barros difere de Oliveira, pois “louva-os, porque, ainda que sejam antigos, são ‘termos que se conformam com o latim” (Borba Costa, 120).

Olivier Reboul (1998, 114) lembra que, quando os retores antigos mencionam as figuras “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 o moderno retor 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, 118)

A estudiosa portuguesa Nair Nazaré Castro Soares, em artigo sobre a chegada da Retórica em Portugal, durante o Humanismo comenta que, em torno do fim do século XV, o ensino retórico sofre a influência de Quintiliano, como se pode ver nos exemplos tirados à sua Retórica aqui analisados com os poemas do *Cancioneiro* de Resende. Os humanistas reforçam a ligação da Gramática à Retórica,

de forma a transformar um saber meramente lingüístico 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, 245).

Esses procedimentos pregados por Quintiliano valem para a poesia, assim como para o canto e a música, e consistem em meios de colorir a linguagem – *colores* que tento mostrar nos exemplos do uso da retórica neste estudo.

Ainda sobre a questão da Retórica, a estudiosa espanhola M. Violeta Perez Custodio em extenso estudo sobre a Retórica no século XVI, comparando o *Tractatus de figuris rhetoricis* de seu conterrâneo Benito Arias Montano (1528-1598) com outros retores da Antiguidade Clássica, comenta que os *schemata* são de dois tipos: aquele que vai mudando o sistema da língua, cujo estudo é próprio do gramático; o outro busca a colocação especial das palavras: “son desviaciones intencionadas de índole estilística que se encuadran dentro del campo del rétor, cuya labor iba a emparentarse cada vez más con la del poeta” (Perez Custodio, 500). Este segundo tipo é constituído de uma série de figuras destinadas a aliviar o *fastidium* da dicção cotidiana e vulgar: “algo así como la especia que con mesura y aplicada en su momento justo hace el manjar más exquisito y apetitoso” (Perez Custodio, 500). Esse problema também se encontra na *Rhetorica ad Herennium* que fala que um bom estilo deve contar com três características: *elegantia*, *compositio* e *dignitas* (Perez Custodio, 500). Na primeira, deve-se evitar os barbarismos e solecismos; na segunda, deve-se evitar o fenómeno de tipo fonético, como a cacofonia que obscurece a dicção, “tales como la proximidad de vocales, pesadas repeticiones de consonantes, uso imoderado del mismo vocablo, del *homeoteleuton*” e, por último, a transgressão da ordem normativa e a extensão do período “que pueda aburrir el oyente” (Perez Custodio, 500). Finalmente, a *dignitas* que é o adorno da oração mediante as figuras de palavras e de pensamento (Perez Custodio, 501). Diz ainda, a estudiosa, que

no século XV, Nebrija se esforçava por estudar as *figurae constructionis*, como aposição, prolepse, silepse, zeugma, antiptose, síntese e sinédoque (Perez Custodio, 501).

Eberhard, o Alemão, em parte de seus estudos sobre a Retórica conhecida como “Os mandamentos da Gramática” (em *Laborintos*) comenta, essas questões de gramática e sua relação com a Retórica:

entre vós, o primeiro lugar é o da irmã que tem os seios repletos de leite. Ela dispõe os princípios dos sons compostos, ensina os sons vogais e os consoantes. Divide em cinco as vogais, sendo maior que estas em número a multidão restante. Enumera as mudas e as líquidas, mostra quais são os ditongos de pronúncia demorada. Gera o processo das palavras isoladas, aglutina convenientemente as partes do discurso, produz as figuras e os tropos (Eberhard, 94) [...].

Em seguida, bebe o conhecimento do arranjo dos sons: qual tem graça, qual não, e quantas são as suas espécies. Bebe também o conhecimento do equilíbrio entre som e sentido; qual composição preserva a ambos, qual não. Depois, bebe o conhecimento da medida que justifica o erro e o de quantas e quais são as espécies distintas que uma figura contém (Eberhard, 95).

As organizadoras de *A estética medieval*, Lênia Márcia Mongelli e Yara Frateschi Vieira, comentam que Eberhard pontua o fato de que a Gramática é fundamental na aquisição de todo conhecimento: “a começar com as primeiras letras, passando pelos conhecimentos da morfologia, até atingir os estágios mais avançados da sintaxe e das figuras e dos tropos” (Mongelli & Vieira, 96). O retor vai inserir depois “exemplos de quase todas as figuras de dicção e de pensamento elencados na *Rhetorica ad Herennium*, algumas delas apresentadas como procedimentos aptos à composição textual, como as oito maneiras de expandir a matéria”. Essas figuras de linguagem faziam parte do corpo da retórica, às vezes, e “comparecem aqui (como aliás em outros textos medievais) dentro do corpo gramatical propriamente dito”. Comentam ainda que “os gramáticos e retóricos medievais tinham dificuldade em destrinçar a questão das ‘figuras’, entendidas ora como ‘desvios da norma’ ora como forma de embelezar ou dar ênfase à expressão” (Mongelli & Vieira, 96). E complementam:

Não admira que fossem às vezes classificadas como ‘vícios’ de linguagem, enquanto em outras ocasiões eram estudadas como ‘cores’ do discurso (*rhetorici colores*), ou seja, como parte da retórica (Mongelli & Vieira, 96).

Tendo sido apresentados comentários, análises e informações sobre a Retórica aliada ao fazer poético, em seguida elenca-se como esses *colores* retóricos se apresentam no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende (CGGR).

As figuras fonéticas, de palavras e de pensamento no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende

Nesse levantamento das figuras usadas pelos poetas palacianos, cujos poemas foram reunidos no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende (1516), pode-se perceber quanto eles se valeram dos artifícios poéticos determinados pela Retórica, em especial aquela estudada por Quintiliano. Apesar de muitas referências e muitos exemplos, a amostra não foi exaustiva, devido ao fato de o *Cancioneiro* ser bastante volumoso e variado, sendo por isso praticamente impossível elencarem-se todos os recursos e processos, tanto quanto aos tropos, como às figuras. Sabe-se que todos os ornamentos da oratória foram apropriados pela poesia e, misturando elementos próprios dela – tais como

a rima, o metro e o ritmo –, os poetas valeram-se sempre das *colores* da Retórica para dar às suas composições a graça e elegância mencionadas por Quintiliano.²

Ligado à questão das palavras, em seguida serão apresentados alguns recursos poéticos relacionados à fonética, ou seja, como os poetas palacianos desenvolveram as figuras ligadas ao processo fônico para ornamentar seus poemas.³ As referências serão sempre sobre os poemas de formas mistas, cuja característica é a mescla, numa só composição, de várias outras formas, mantendo, no entanto, o mesmo tema. Próprios para a expressão de vários contendores, o que se destaca é a engenhosidade dos poetas na montagem dessa peça sofisticada, que já prenuncia o conceptismo e o cultismo barrocos.⁴ Em sua maioria, esses poemas são compostos por vários poetas. As três formas mais usuais no *CGGR*⁵ são a aliteração, o cacófato e o *homeoteleuton* – este com menor incidência. Conforme José Luiz Fiorin, nos textos poéticos, recriam-se o significado no significante, tornando o conteúdo “sensível na expressão sonora.” A repetição dos fonemas consonânticos provoca o encontro do sentido com a forma: “na leitura, há uma demora no significante, presta-se atenção a ele” (Fiorin, 110). O estudioso Aldo Setaioli, em estudo sobre a frase de Júlio César “Veni, Vidi, Vici”, em carta ao Senado em 47 a.C., descrevendo sua vitória durante a batalha de Zela contra o rei do Ponto Fárnares II, comenta o uso deste *homeoteleuton*:

What he [César] does emphasizes is a fifth outcome of the joining together of the three perfects in the first person, namely the homeoteleuton, in that all three end the same way, [...]. This, according to Plutarch, “produces a conciseness not devoid of effectiveness”, the βραχυλογία, which we recognize as one of the main features of the Latin language as emphasized by Plutarch. Actually, we have already found two more terms, referred in this passage to the battle described with the three famous words, namely τάχος and ὄζυτης, employed by Plutarch to denote the characteristics of Latin, as exemplified by the Elder Cato’s eloquence. [...] Plutarch is not passing a judgment on Caesar’s style, but on the general features of the Latin language. If this is so, it might well be that he was not ignorant of the fact that all Latin perfects end in -iat the first person: the morphology of the language, he would say, enabled Caesar to obtain an effective homeoteleuton, which the different types of aorists made impossible in Greek. If the reference were to Caesar’s individual style, instead, Plutarch would emphasize as the latter’s own a phenomenon that can hardly be considered as distinctive or peculiar to Caesar’s, or any writer’s, style (Setaioli, 179-180).

No *CGGR*, quanto à **aliteração**⁶ (palavra formada a partir do latim *littera*, “letra”) a repetição mais frequente é a das consoantes em “v”:

² 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 proprio 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, 85).

³ Quanto a esses ornamentos fônicos, a estudiosa Estela Pérez Bosch comenta que “los casos inventariados son ejemplos que, para el tema que nos ocupa [a métrica], prueban la libertad con la que los poetas del XV se sirvieron de las vacilaciones y alternancias fonéticas de los contactos vocálicos de la lengua del periodo con objetivos de regularización métrica Pérez Bosch, 2016, 790).

⁴ Vou citar no máximo cinco exemplos de cada figura apresentada.

⁵ Usarei esta sigla *CGGR* quando me referir ao *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende.

⁶ Nebrija denomina essa figura “parómeon”: quando muitas palavras começam com uma mesma letra, como em Juan de Mena: “Ven, ven, venida de vira”. (L. IV, Cap. VII).

Vive mais morto que vivo / o livre que se cativa, / ledro, forro, sempre viva / quem se livra de cativo. (CGGR, 58, I);

Vuestra vista me robó, / ¡ay de my desventurado! / lo que mi querer os dió / y quedé robado yo / con vuestra fuerça y mi grado./ Ved que milagro tamanho / si, stando desprecebido, / triste de mi, de mi danho, / conmigo y con vuestro enganho / havemos a mi vencido. (CGGR, 413, II). Perceba-se que, além da repetição dos sons em “v”, repetem-se os sons em “m”;

Que por vos verdes vingada / por vossa consolação... (CGGR, 564, III);

Se nam fora conhecido / de vós nem vos conhecera, / nunca viva, se quisera, / sem ser vosso ser nacido. (CGGR, 568, III). Este poema todo, registre-se, caracteriza-se essencialmente pela constante repetição das consoantes velares.

E em “q”:

Pera os males, que laa / teraa vossa senhoria, / outro remedeo queria / e nom o que quer de caa, / que quem o tem nom o daa / a nenhũ seu natural, / por isso cuidai em al. (CGGR, 462, II);

Senhora, vivei contente, / nam vos dê nada paixão, / porque nam é sem razão / que quem prende tanta gente / saiba que cous'ee prisão. / / Porque sabendo a certeza / do mal qu'a tantos fazeis, / nam creo que querereis / usar de tanta crueza / cos cativos que prendeis. (CGGR, 564, III);

Fermosura tam sobeja / lhe deu Deos qu'antre nós / que nam sei quem na bem veja / que nam diga como vós. (CGGR, 573, III);

Cuido eu em quem seraa / a que tanto poderaa. / Acho qu'ee a que me tem, / sem me fazer nenhũ bem / que me ja nunca faraa. (CGGR, 582, III).

Em “m”:

El más mal que me fizeram / es que seram de más dura / mis dias, por más tristura. (CGGR, 454, II). A repetição de “más” caracteriza-se por anáfora;

Ainda que s'isto faça / pera m'a mim soo matar, / quem nam ha-de perdoar / olhos de garça? (CGGR, 572, III).

Em “f”:

Pois triste, quando queria / a mim mesmo afegurar-vos, / me falece a fantasia, / digo que melhor seria / nam gabar-vos mas mostr[a]r-vos. (CGGR, 569, III).

Em “s”:

... saber-s'-á, se for sabida, / que a minha dor resestir / nom posso nem descobrir! (CGGR, 462, II);

Meteo porlação maior / seis que terceira seis que sei / que lhe deram grande dor, / com as quaes cantou, senhor, / tres vezes Aque d'El-Rei! (CGGR, 582, III). Repare-se na rima interna em “seis/sei”.

Em “p”:

O que fica por falar / do que nos tem parecido / co que temos padecido / vo-lo podemos pagar. (CGGR, 569, III).

Na fala, a união da última sílaba com a primeira da palavra subsequente pode produzir um som desagradável, cuja figura denomina-se **cacofonia**. Para António Feliciano Castilho, os “versos cacofônicos” são repreensíveis; deles, há três espécies: torpeza, imundície e simples desagrado. Quanto a este, pode ser de dois modos: quando da continuidade de dois termos se forma um terceiro, bem evidente, sobretudo se a significação é desagradável ou baixa, e outro, quando, sem formar vocábulo algum, dá uma combinação pouco bela (Castilho, 93-94). Nebrija define o fenómeno como “cacóphaton” ou “cacémphaton”, e não se restringe apenas à formação de uma palavra

“torpe”, mas também à produção de uma “fea sentença” (1992, L. IV, Cap. VII). Quintiliano comenta isso no Livro VIII, quando trata de algumas figuras, antes de referir-se aos tropos:

But since my first task is to point out the faults to be avoided, I will begin by calling attention to the fault known as κακέμφοτον, a term applied to the employment of language to which perverted usage has given an obscene meaning [...] it is one to be avoided, for we have perverted the purity of the language by our own corruption, and there is no course left to us but to give ground before the victorious advance of vice. The same term is also applied in the cases where an unfortunate collocation of words produces an obscene suggestion (Quintilian, VIII, III, online).

Já a estudiosa M. Violeta Perez Custodio (1991) assim se pronuncia sobre o fenómeno, dizendo que Arias Montano, retor castelhano do século XVI, segue o autor (anônimo da *Rhetorica ad Herennium*) “recomendando gran prevención en lo que se refiere a *cacofoniai, collisionum et sibilorum uitatio*, tal como reza el *lemma* que introduce los versos correspondientes” (Perez Custodio, 502). E quanto ao *homeoteleuton* comenta: Lo mismo se observa al poner el ejemplo de *homeoteleuton: Flentes, plorantes, lacrimantes, obstantes* en el Auctor (o anônimo da *Rhetorica ad Herennium*) frente a *Gaudentes, flentes, amentes, forte et amantes* en Arias Montano (Perez Custodio, 503). A estudiosa galega Mariña Arbor Aldea registra o fenómeno presente em seus estudos sobre a poética galego-portuguesa:

Por lo que respecta a los vicios, la preceptiva gallego-portuguesa es más que parca en detalles, sobre todo en comparación con la provenzal. De los dos únicos defectos que cita el *Arte de trovar* en su Capítulo VI, el primero, el caçefaton, que se corresponde con el *cacemphaton* de la retórica latina. Quintiliano, *Institutiones oratoriae*, VIII, 3, 44-47, que señala que se verifica cuando se usan palabras obscenas en el discurso –, se registra en las *Leys d'Amors* – bajo la forma latina *cacemphaton* – y en el *Cancionero* de Baena, en este caso como *caçafaton, caçafatones*. Tal vicio, que produciría “un fenómeno di cacofonía”,⁷ generando “*palabra fea, non consona al buen trovatore*”, o, como el anónimo tratadista señala, “caçorria ou lixo”, se identificaría con “esa sarta de enumeraciones reprobadas por Mateo de Vendôme [...] que demostraba la inhabilidad del versificador; algo que en las viejas codificaciones se oponía a las *verba polita*, con las que el propio Vendôme decía que se embellecían, y perfumaban, los versos (Arbor Aldea, 967-968).

Os exemplos do *CGGR* referem-se à “fea sentença” de Nebrija ou a uma “combinação pouco bela”, como diz Castilho, uma vez que não me parece terem sentido obsceno:

E se quiser meu servir / quem todo este prantear / fazer fez, / bem me pode ressurgir, / entam tornar-*m'-á matar* / outra vez. (*CGGR*, 216, II);

Houvera-me por perdido, / *se se* tal acontecera, / ca se nam vos conhecera / pera qu'era ser nacido? (*CGGR*, 568, III);

Nam *m'ee* mais de responder / a isto nem conselhar, / que se vos visse morrer / ante mim sem vos poder em nada remediar. (*CGGR*, 608, III);

Pelo *qu'aqui* nam direi / por me dar mais disso qu'ela, / esta, senhor, lhe mandei / çarrada de mim chancela. (*CGGR*, 814, IV);

⁷ Em tradução livre: “termos impróprios para a poesia”.

Quem *m'a mim* deu esta vida, / se a nam quer pera si, / porque a tira de mi?
(CGGR, 814, IV).

O **homeoteleuton** é a igualdade sônica dos fins, *i.e.* nas sílabas finais das palavras, como define Heinrich Lausberg (213), ou, como define Quintiliano (IX, III, online),

when clauses conclude alike, the same syllables being placed at the end of each” [...]. This figure is usually, though not invariably, found in the groups of three clauses [...]. But the device may be applied to four clauses or more. The effect may even be produced by single words [...].

Na *Retórica a Herênio*, o recurso é definido como “similidesinencia” (*similiter desinens*) – “cuando las palabras, aunque indeclinables, terminan igual (*Retórica...*, 255-256)”. Dos exemplos no CGGR, não foram elencados os casos de igualdade sônica nos vértices dos versos, a rima, por ser tal recurso próprio dela:

Eu vi no tempo passado / afirmar-se por verdade / catividade de grado / ser inteira liberdade. (CGGR, 58, I);

Que *ando* triste mirando / no veo tu senhoria, / la muerte ando lhamando, / lhorando ando cantando / ¿qu'es de ti esperanza mia? (CGGR, 192, II).

Semelhante ao *homeoteleuton*, note-se a figura que Lausberg denomina **paromeose**, ou seja igualdade sônica de partes de palavras (Lausberg, 212-213); como no exemplo:

Se de mis dolores / descanso *s'alcança*, / será em *lembrança* / de vuestros amores, / que san los mayores / que nel mundo son, / con mucha razon. (CGGR, 610, III).

Tendo sido vistos alguns exemplos de figuras ligadas aos artifícios fonéticos, serão exemplificadas algumas das outras muitas figuras de linguagem e de pensamento. Lausberg inclui a **apóstrofe** entre as *figurae per immutationem*, cujo recurso é também muito frequente no CGGR. Na *Retórica a Herênio*, o autor anônimo escreve: “es la figura que permite expresar dolor o indignación mediante la invocación a un hombre, ciudad, lugar u objeto cualquiera”; mais à frente, diz que “si utilizamos la exclamación en lugar apropiado, esporádicamente y cuando la importancia del tema parezca exigirlo, suscitaremos en los oyentes tanta indignación como queramos” (*Retórica...*, 247). Para enfatizar sofrimento, perplexidade, admiração, desejo, os poetas palacianos recorrem aos expletivos, geralmente nas formas “oh”, “ó” e “oo”. Para Quintiliano,

the *figures* best adapted for intensifying emotion consist chiefly in simulation. For we may feign that we are angry, glad, afraid, filled with wonder, grief or indignation, or that we wish something, and so on [...]. To this some give the name of *exclamation*, and include it among *figures of speech*. When, however, such exclamations are genuine, they do not come under the head of our present topic: it is only those which are simulated and artfully designed which can with any certainty be regarded as *figures* (Quintilian, II, online)

José Luiz Fiorin comenta que a apóstrofe deriva do grego *apostrophé*, “afastamento”. Nela, “há uma concentração sêmica, para expressar uma emoção viva e profunda, para exprimir um elã passional, o que significa intensificar o enunciado” (Fiorin, 55). O uso da figura faz com que o elemento a que/quem se dirige o enunciador se presentifique. Assim, o enunciador pode interpelar um ser natural ou sobrenatural,

animado ou inanimado, concreto ou abstrato, presente ou ausente, tudo com o fito de expressar pedidos, censuras, lamentos etc.; esse elemento de apelo faz com que ele se transforme em prosopopeia (Fiorin, 55).

As **apóstrofes** e **interjeições** ou exclamações são inúmeras no *Cancioneiro* de Resende e podem, dentro dos poemas de formas mistas, ser assim classificadas:

Interjeição propriamente dita:

Que novas, *comendador*, / *meu senhor*, / correm cá por Santarem: / que vos chamam veador, / *inda bem!* (CGGR, 600, III). Nesta interjeição de alívio, o poeta mistura apóstrofe e aposto;

Oh que manhas de fouveiro, / *oh* que fim pera louvar, / melhor foi que ser ligeiro, / gastar na vida dinheiro / ei-lo na morte dar! (CGGR, 611, III). Nesta sátira, Diogo Brandão mostra-se perplexo porque João Gomes de Abreu, por estar apaixonado, não se sentiu entristecido pelo cavalo que acabara de perder. A partir desse fato banal, muitos poetas vão criticando a falta de compaixão do chufado, o qual, inclusive, teria vendido a pele do animal;

O Tinoco s'agravava / dizendo com grande dor / das que tinha: / - *Pardeos*, ee desonra brava / citar ã comendador / por bestinha! (CGGR, 611, III). No exemplo, o poeta usa o que Lausberg denomina *aversio*, ou seja, mudança da perspectiva do diálogo.

Invocação a **noções abstratas**, **coletivas** e a **partes do corpo**:

;*Oh vida desesperada* / e nunca plazer sentir, / triste, muy desventurada, / deseosa de morir! / ;*Oh cativos amadores*, / qu'el mal que siento sentistes, / doledvos de mis dolores! / ;*oh* de mi mal causadores, / *ojos tristes*, *ojos tristes!* (CGGR, 140, I);

Oh que manhas de fouveiro, / *oh* que fim pera louvar, / melhor foi que ser ligeiro, / gastar na vida dinheiro / ei-lo na morte dar! (CGGR, 611, III).

Invocação a **partes do corpo** e a **noções abstratas**:

Meus olhos e minha vida, / d'hoje mais m'havei por vosso, / vós sereis de mim servida / nesta ida... (CGGR, 589, III).

Invocação a **noções abstratas**:

Amores, desd'hoje mais / nam me conteis / por vosso nem me queirais. / Nam quero nojos que dais / nem quero vossas mercês. (CGGR, 581, III).

Invocação a **partes do corpo**:

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

Y pues nel mal que me vino, / *tristes ojos*, me posistes, / por mi tormento contino / haver fim yo determino / dezir de quien vos vencistes. (CGGR, 140, I);

Pois vós fostes causa disto, / *meus olhos*, *meu coração*, / sofrei, que tendes rezam. (CGGR, 572, III);

De toda satisfaçam, / *coração desenganado*, / quem vos deu tanto cuidado? (CGGR, 585, III).

Invocação a **pessoas presentes** ou **ausentes**:

Despedistesme, *senhora*, / *vida mia* ¿ado m'iree? (CGGR, 141, I). Neste exemplo, há aposto e apóstrofe;

Pois que me mostraveis tanto, / *donzelas d'alta Rainha / e gram Princesa*, /
fazei por mim ãu tal pranto / que digam da morte minha / que vos pesa.
(CGGR, 216, II);

E diraa Dona Maria, / *a de Melo*: - Oh coitado, / *guai de ti*, / que quando
t'alma saia, / triste desaventurado, / eu te vi... (CGGR, 216, II). O poeta
imagina a tristeza de D. Maria, logo muda a perspectiva do diálogo (*aversio*)
e, com isso, intensifica a dor pela suposta morte do poeta Fernão da Silveira,
que se fingira de morto. Observe-se que a criativa *inversio* do sobrenome da
dama tem função de aposto e é também um artifício para que a rima se desse
em Maria... saía; caso se mantivesse a ordem nome/sobrenome não se obteria
o efeito desejado, uma vez que o poeta quer ressaltar a metáfora “quando
t'alma saia”.

Invocação a **partes do corpo** e suas **propriedades**:

¡Oh fermosura sin medio! / ¿como me consolaree? (CGGR, 141, I).

Invocação a noções **abstratas** e a **peessoas**:

Ó morte, porque tardais? / Vind'asinha ser emparo / de quem vê o
desemparo, / *senhora*, que nos leixaes. (CGGR, 171, I). Neste exemplo, a
morte é perífrase de *senhora*, pois esta é sinônimo de morte para o poeta.

Invocação a **divindidades**:

Ó Jesu, que homem era, / *oh*, que perda! / Quero ver dentro na cova /
qu'envenções leva consigo / que lhe gabe. (CGGR, 216, II). Neste poema, ao
recorrer a Jesus, o poeta – na boca de uma pretensa servidora, que expressa
sua dor pela, também pretensa, morte do poeta – compara o sofrimento dele
mesmo com o de Jesus, ao recorrer à invocação;

E juro por Deos dos celos / que estaa bem espiado / e visto qu'ee conselhado
/ polo de Vascoconcelos. (CGGR, 613, III).

Invocação a **noções coletivas**:

Lancem-vos fora do paço, / ou vos *levem* a Lixboa / ou vos *dêm* outra machoa
/ com que percais o raivaço. (CGGR, 586, III). Observe-se que, ao
indeterminar o sujeito, o apelo é àqueles que podem cumprir o desejo do poeta
– expresso pelos verbos no imperativo.

Quintiliano chama “**aposiopese**” uma interrupção brusca na sentença para mostrar
paixão ou raiva, cujos correspondentes latinos seriam *reticentia*, *obticentia* ou *interruptio*.
Quanto a essa figura, Olivier Reboul (127) também a referencia como reticência, dizendo
ser uma “figura por excelência da insinuação, do despudor, da calúnia, mas também do
pudor, da admiração, do amor”; a força argumentativa desse artifício estaria no fato de
que se retira o argumento “do debate para incitar o outro a retomá-lo por sua conta...”
(Reboul). José Luiz Fiorin informa que a reticência ou aposiopese indica “uma
diminuição da extensão do enunciado, com conseqüente aumento de sua intensidade”
(Fiorin, 88). O espaço em branco, depois dos três pontos, “diz mais sem dizer do que dizer
dizendo” (Fiorin, 88). No CGGR, podem-se distinguir três formas de interrupção do
pensamento pela mudança brusca da elocução frásica; no entanto, uma dessas formas
distingue-se pelo fato de se deixar uma sentença sem conclusão, “bringing our words to
a close before the natural point for their conclusion” (Quintilian, II, online), como diz o

retor latino. A primeira forma de interrupção seria a própria aposiopese, cujos exemplos podem ser:

- Ora te dou oo diabo, / rogo-te ja que te cales, / que bem m'abastam meus males / que me vêm de cada cabo. / Olhai a perra que diz / que fará: / irá dizer oo juiz / o que fiz e que nam fiz / e *crê-la-á...* // E pois ela é tam roim, / bem será que me perceba, / diraa qu'ee minha manceba / para se vingar de mim. / Entam em provas, nam provas, / gastarei, / iram dar de mim más novas / e *faram sobre mim trovas...* / Que farei? (CGGR, 797, IV). Nestas duas estrofes, as imprecações são interrompidas de forma súbita, no primeiro caso, como constatação de que a escrava negra denunciaria a um juiz os maus tratos que sofre do clérigo que a culpa por ter derrubado uma pipa de vinho; no segundo, mostra incerteza e para a sequência do pensamento para armar uma estratégia. O poeta recorre nesses trechos à *aversio*, i.e., mudança nas perspectivas de diálogos e monólogos, a apóstrofes e exclamações, anáforas, antonomásia, antítese de negação e *annominatio*, o que poderia caracterizar tropos e figuras compósitos.

Nos exemplos a seguir, a interrupção é apenas para deixar o interlocutor **completar o pensamento** do emissor:

Fui lá muito na maa hora / nesta era! / Em hora que nam devera / vi bailar ãa senhora. / - *Sei que foram isso brigas...* / - Mas cuido que sam pecados! / Bem mereço eu mil figas / e fadigas, / pois que perco meus cruzados! (CGGR, 803, IV).

E o mesmo processo estrofes mais à frente, do mesmo poema:

E que percais cinquenta / boons cruzados, / ãu homem dos mais honrados / nestas cousas s'espermenta! / - Vós falaes bem do arnês / e *nam curais de vesti-lo...* / - Fazei vós o que fazes / e ficares / autor de novo estilo. (CGGR, 803, IV).

O outro tipo de interrupção é o **anacoluto**, figura idêntica à aposiopese, mas a alteração se dá na sintaxe, em que uma possível construção frásica é interrompida para a execução de uma outra. Quanto a ela, Olivier Reboul comenta “o anacoluto não constitui um erro, mas é a incursão do código da língua oral no código da língua escrita, o que torna a expressão mais pessoal e a argumentação mais viva.” (Reboul, 129). Segundo José Luiz Fiorin, copiando a definição de Eduardo Carlos Pereira, o anacoluto “é a figura de sintaxe em que um termo se acha solto na frase, sem se ligar sintaticamente a outro” (Fiorin, 10). Eis exemplos no CGGR:

O amor acostumado / este nace do desejo, / que desejando o que vejo / tenho-me por namorado, / digo qu'ee meu mal sobejo. (CGGR, 260, II). Os versos mostram, ainda, o fenômeno da *sínquise*;

A vista qu'ha-de salvar / tudo se perde por ela, / por isso nam sei cuidar / s'ee mor perigo oulhar, / se moor dita conhecê-la. (CGGR, 582, III). Aqui, vale-se o poeta do *dilema*, ou seja, da polaridade contraditório-disjuntiva, conforme comentada por Lausberg (189-190), marcada pelas conjunções “se”;

Louvar vossa perfeiçam, / gabar-vos ofensa é / se nam fosse a tençam / porque, se mingua rezam, / senhora, sobeja fee. (CGGR, 584, III);

O coraçam, quando tem / cuidado sem outro mal, / *parece rezam igual* / *perguntar donde lhe vem*. (CGGR, 585, III);

A copra polo rumor / fee dela vos nam darei, / o vilancete, senhor, / certo foi Aque d'El-Rei! (CGGR, 588, III).

Segundo Lausberg, a mudança de perspectiva de diálogo denomina-se *aversio* (253-254). Essa alteração se daria sem diálogo, quando o emissor representa o diálogo de uma personagem, pessoa ou um ente ou através do discurso direto ou do indireto; dá-se ainda pela representação do diálogo em si, ou seja, o próprio processo dialógico, e também o monólogo. Como exemplo do primeiro caso, **sem diálogo**, vejamos os trechos:

Diraa Senhora de Sousa: / - *Era este mal logrado / ãu Mancias! / Oh que milagrosa cousa, / que o vi tam namorado / ha tres dias!* (CGGR, 216, II). O discurso é o direto e representa, pelo futuro do verbo *dicendi*, a fala da dama; Direis vós, gentil Pereira, / com ãa fala que soes / tam oufana: / - *Ora, Fernam da Silveira, / j'agora nam bradareis / por Vilhana!* (CGGR, 216, II). É o mesmo processo usado no exemplo anterior;

Mas o tiple nam cantava / nem aguardava compasso, / o tenor mais que de passo / suas vozes altas dava. / O rifam: *Aque d'El-Rei! / A copra: Por Deos, senhor! / A torna: Moiro de dor! / O vilancete nam sei.* (CGGR, 588, III). Neste exemplo, é a reprodução do discurso do tenor;

El-Rei nosso Senhor creo / que gabou o caparazam / e dobrou-lh'a presunçam, / que ja tinha do arreo. / *Diz que faz o peitoral / perder o sono, / mas o caparazam é tal / que fará perder seu dono.* (CGGR, 612, III). Neste caso, o discurso é o indireto.

Como **diálogo** entre duas pessoas:

Quando ouvi tal mistura / de vozes cuidei que era / pois com sobra de tristura / mi vida se desespera. / Quando a [e]les cheguei, / dizia o tiple: - *Senhor, / se fogires, matar-t'-ei!* / E respondia o tenor: / - *Aque de Deos e d'El-Rei!* (CGGR, 588, III);

E quando mais me cheguei, / ouvi cantar o tenor: / *Cata que bom pagador / é, senhor, das que lhe dei.* (CGGR, 588, III);

Digo, padre, que pequei / e sam perdido / da envençam que saquei, / de que sam arrependido. / Nam tenho dela vãa gloria / mas contriçam, / que pequei por envençam. (CGGR, 597, III). Nesta estrofe, além do diálogo com o padre, o poeta mostra um tom confessional, de oração;

Se a vós veador dais, / *jurarei,* / segundo o que de vós sei, / vós mesmo vos apodais. (CGGR, 600, III).

Como **monólogo**:

Mas s'ousasse de falar, / *o qu'eu diria* / seria qu'era heresia / cuidar ninguem de louvar / quem nam pode comparar. (CGGR, 580, III). O poeta descreve seu monólogo como discurso indireto;

Ooh que alto contraponto / e que baixa tam rastreira, / que encontro de tincheiral, / que assentar de pesponto! / O solfar ficou menor, / *segundo que certo sei,* / oh quem vio pena maior, / tam grande como passei? (CGGR, 588, III). Aqui, o poeta vale-se ainda do *parenthesis* – fala consigo mesmo, à parte; *¿Ado fuyré / del mal que me fiere? / ¿Si no os serviere / como biviré? / Pues triste diré / que la mi pasión / es sin redencion.* (CGGR, 610, III). O recurso, nesse caso, é o do discurso direto.

Quintiliano diz que “words may have the same inflexion or termination or be placed in various antitheses, *our language may rise by gradations to a climax, or a number of words may be placed together in asyndeton without connecting particles...*” (Quintilian, IX, I, online), referindo-se, neste trecho, à *gradatio* e à *enumeratio*. Para enriquecer a expressão poética, os poetas dispõem as palavras ao longo dos versos de formas diversificadas, procurando sempre o embelezamento e a adequação à métrica, ao ritmo e à rima. Também denominada “conglobação” ou “epimerismo”, Fiorin informa que a figura enumera “diversos aspectos de um objeto (por exemplo, seus constituintes) ou de um evento (por exemplo, suas consequências). Expande-se o texto e, com isso, intensifica-se o sentido” (Fiorin, 141). Diz ainda que o epimerismo relaciona-se com a nomeação e “todos os elementos enumerados têm um traço semântico comum (Fiorin, 142). Quanto a essa figura – *enumeratio* –, os exemplos podem ser assim classificados no *CGGR*:

Sem **conceito coletivo** (Lausberg, 189):

Nunca fue despues ni ante / quien viesse *los atavios* / y *secretos de levante*, / sus *montes, insoas y rios*, / sus *calores y sus frios* / como vos, senhor Ifante. (*CGGR*, 256, II);

Brevemente possuido, / de *passion perpetuado*, / *lhorado, dessocorrido* / donde triste fue nacido. (*CGGR*, 282, II);

Se com vosso parecer / *condições, manhas* conseguem, / as outras damas de crer / devem qu'havéis de fazer / qu'os servidores as neguem. (*CGGR*, 579, III);

Em caçotes, em fraldilha, / em jubões, em tabardilha, / em outros deste metal / se gastam, e nam tam mal / como em Castilha. (*CGGR*, 597, III).

Com **conceito coletivo** (Lausberg, 189):

Que vemos *unas mesarse*, / *otras de fambre morirse, todas juntas apocarse*, / tu *hazienda mezcabarse* / *todo el tuyo destroi[r]se.* (*CGGR*, 395, II);

Com *recheos de pontilha, / raspa, lãa e isto tal*, faz ã cume de *barguilha* / tam mortal / que mao grado a Sandoval. (*CGGR*, 587, III);

Nam m'espanto ja da sela / nem das *cítaras de fundo*, / que *tudo* ha em Castela, / mas espanto-me ver nela / outro ja nomem segundo. (*CGGR*, 612, III);

Sejam-lhe logo *arrincados*, / por trazer a boca bem, / os *colmilhos*, ou *ferrados*, / pois que dana com *bocados / cordões, cruces, quanto* tem. (*CGGR*, 613, III);

Muitos remos, muita vela / tudo espero de meter / por mais cedo vos ir ver. (*CGGR*, 626, III).

Com **dois membros antitéticos** (Lausberg, 189):

Ora vossa mercê veja / qual *daquestes* mais merece: / *quem quer bem e nam deseja / ou quem deseja e padece.* (*CGGR*, 260, II).

Com **intensidade semântica** (Lausberg, 189):

Perder-me e ver-me perdido, / e meu mal *todo sofrera*, / mas se vos nam *conhecera* / nam quisera ser nacido. (*CGGR*, 568, III);

Descanso é por vós cansar / e sofrer *penas, prazer*, / nem hei dor de *recrear*, / pois vos hei-de *soportar* / quanto quiserdes fazer. (*CGGR*, 568, III).

Com **enumeração de sentenças**:

Mas ni esta sogeicion, / ni los males que me di / desvian mi coraçon / de la terrible passion / que temo desque te vi. (CGGR, 139, I);
 Creo e tenho por fee / que por tam gram parecer, / quanto se pode dizer / e escrever, / é nada pera o que é. / Quem em vós quiser falar / haa-d'estar aprecebido... (CGGR, 569, III);

Vi tam gram merecimento, / vi tam grande fermosura, / que perdi atrevimento / e ganhei desventura. (CGGR, 580, III);
 Setent'anos ha que vivo, / mas eu nunca vi tal canto, / nam vi tipre tam esquivo, / nem vi dar tam gram quebranto / qual deu o tipre oo tenor / naquela rua d'El-Rei, / que sem duvida foi maior / qu'oo qu'em Tangere levei! (CGGR, 588, III). Neste caso, há enumeração de sentenças e gradação.

Com **enumeração de três adjetivos e, em seguida, dois:**

A dama que for *fermosa*, / *mui descreta*, *mui sentida*, / muito deve ser *servida* / e *temida* / da vida que daa penosa. (CGGR, 608, III).

Com **enumeração zeugmática** (Casas Rigall, 128):

Voluntad no os trabajeis / que de *gloria y sossiego* / ùu momento posseida / pera siempre queda luego / *sospiros, lagrimas, fuego*, / por alcanzar buena vida. (CGGR, 282, II). Os dois primeiros termos grifados são de ordem abstrata; os três outros são vocábulos de ordem diversa;
 A quem souber *envençam*, / *jeitos, trajos e gibam*, / di-lo-aa logo sô pena / de pagar aquela pena / que se contem no rifam. (CGGR, 613, III). Aqui, há enumeração de termos de ordem diversa.

A **gradação**, que, de acordo com Quintiliano, era chamada de “clímax” pelos gregos, “necessitates a more obvious and less natural application of art and should therefore be more sparingly employed”; além do mais, ela envolve “adição”, uma vez que repete o que já foi dito (Quintilian, IX, III, online). Para Olivier Reboul a figura dispõe as palavras na ordem crescente “de extensão ou importância”; seria um “excelente meio de apresentar os argumentos: não só, mas também, e sobretudo...” (Reboul, 129). A *gradatio* ou concatenação aparece de várias formas; entre elas, as que se destacam na coletânea resendiana são:

Como **intensificadora de qualidades:**

Sei que vindes mui sentido / por trovas de Joam de Mena, / *oh homem grande, comprado*, / soes perdido / nesta terra qu'ee pequena! (CGGR, 92, I). O poeta elogia um dos mais venerados poetas castelhanos do Quinhentos;
 Pues es cierto a los que viven / penada vida por ti / que quanto mejor te sirven, / maiores penas reciben, / triste ¿que será de mi? / Si el que más te servir / *com fee, amor y lealtad*, / mayor pena ha de sufrir, / por mi mal puedo dizer / que miree tu gran beldad. (CGGR, 139, I). O poeta define, também pela enumeração, a qualidade de sua servidão de amor.

Como **intensificadora de sofrimento:**

¡Oh vida desesperada / e nunca plazer sentir, / triste, muy desventurada, / deseosa de morir! / ¡Oh cativos amadores, / qu'el mal que siento sentistes, / doledvos de mis dolores! / ¡oh de mi mal causadores, ojos tristes, ojos tristes! (CGGR, 140, I);

Entam lembre como vou / *com gram dor, com grã fadiga* / desigual, / nam culpem quem me matou, / que nam quero que se diga / dela mal. (CGGR, 216, II);

Assi foi *muito sentida* / *vossa pena, triste, forte* / *mui danosa*. (CGGR, 216, II);

Voluntad, n[o] os trabajeis / por alcançar buena vida, / que la mejor escogida / *que fue, ni será, ni es*, / cuidado es pera despues. (CGGR, 282, II). Além de intensificar o sofrimento, o poeta intensifica sua perdição por não se encontrar, enfatizando os tempos do verbo “ser”, não obedecendo a ordem cronológica, o que evidencia a “perdição”, mas também é recurso para adequar a rima “ni es... pera despues”;

Para mi som concertados / *dolores, desventura*, / la vida me daa tristura. (CGGR, 454, II);

O que se na vida mais preza, / que se na vontade mais traz, / esta é a que mais mal faz / e a de menos firmeza. (CGGR, 574, III).

Como **intensificadora de prazer**:

Ya la mi desventura / tarda mucho em dar placer / y *arreda la cordura* / y *acrecenta el querer*. (CGGR, 294, II).

Como **cronologia de ações** ou de **palavras**:

Nam m'atrevo a gabar / tal primor e prefeizam, / *cuidar, ver e contemprar*, / porque dar vida e matar / pode-o com a tençam. (CGGR, 574, III);

Fortuna, sortes, maa fado, / sempre vêm pola soberba / ou por quem muito despreza / qualquer mal-aventurado. (CGGR, 583, III);

Dos olhos oo coraçam / vem o mal qu'o meu padece, / o cuidado dá rezam, / que se nam vê nem conhece. / Onde tudo desfalece, / coraçam desenganado / nam vive mui descansado. (CGGR, 585, III);

Sabeis a nova que anda / *do cavalo que morreo*, / *que a pele se vendeo* / e ha *sobr'isso demanda*. / *A contia recebida* / tem *Jam Gomez*, qu'ee autor. / *Queixa-se de mal vendida*, / *defende-se o comprador*. / *Vai a causa procedida*, / *sendo ja a pele cortida*. (CGGR, 611, III).

Como **lista de pessoas**:

Nam fizera mais *Marina*, / *a de Mendoça*, / *Lianor nem Caterina*, / *nem a outra de Medina* / *nem em velha nem em moça*. (CGGR, 603, III).

Como **lista de abstratos personificados**:

Sogeçam traz desejar, / desejar daa sentimento, / sentimento faz cuidar, / cuidar causa trabalhar, / trabalhar padecimento, / donde vem com desatento / ãu languido sospirar. / Sospiros devem chamar / pena de maior tormento. (CGGR, 1, I).

Quanto à repetição desses ornamentos supra estudados, observe-se o que Quintiliano diz:

an acceptable style is defined by Cicero as one which is not over-elegant: not that our style does not require elegance and polish, which are essential parts of ornament, but that excess is always a vice. He desires, therefore, that our words should have a certain weight about them, and that our thoughts should be of a

serious cast or, at any rate, adapted to the opinions and character of mankind. These points once secured, we may proceed to employ those expressions which he regards as conferring distinction on style, that is to say, specially selected words and phrases, metaphor, hyperbole, appropriate epithets, *repetitions*, synonyms and all such language as may suit our case and provide an adequate representation of the facts (Quintilian, VIII, III, online, grifo meu).

A repetição seria, então, uma forma de conferir distinção ao estilo; no entanto, deve-se evitar a meiose, termo aplicado à escassez e inadequação expressivas, cujo emprego caracteriza mais um estilo obscuro do que falta de ornamento. Diz ainda que a meiose pode ser empregada deliberadamente; então, torna-se uma figura, assim como a tautologia, que é a repetição de uma palavra ou frase.⁸ Quintiliano comenta que, mesmo sendo um defeito, a tautologia era frequentemente usada por Cícero, como na passagem: "Judges, this judgment was not merely unlike a judgment" (Quintilian, VIII, III, online). Registre-se, no entanto, que Quintiliano, no Livro IX, diz que a repetição em si mesma não é uma figura (Quintilian, IX, II).

Conclusão

O propósito deste breve estudo sobre as figuras fonéticas e as de linguagem e pensamento foi de elencar esses artifícios usados com acurada erudição pelos poetas palacianos portugueses, presentes no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. Para isso, creio que os teóricos e estudiosos de que me vali apresentam aquilo que era necessário para o entendimento da criação poética desses palacianos os quais se valeram da Retórica antiga para embelezar seus textos.

As figuras fonéticas, cujos estudos no interregno entre o Medievo e a Modernidade, se aprofundaram durante o Humanismo, devido às relações com seus contemporâneos espanhóis, italianos e franceses. É sabido que muitos dos que se esmeraram nas composições poéticas mantinham contato com a cultura desses emuladores. Todos os ornamentos da oratória foram apropriados pela poesia e, misturando elementos próprios dela – tais como a rima, o metro e o ritmo –, os poetas valeram-se sempre das figuras e dos tropos para dar às suas composições a graça e elegância mencionadas por Quintiliano, retor a que mais me dediquei neste artigo.

É sabido também que os humanistas medievais, no seu culto à civilização antiga, transpõem para o ato de poetar os mesmos elementos e preocupações característicos dos oradores passados. Os recursos de que se serviram os poetas seriam a harmonia e a musicalidade, pelas quais se expressavam os conteúdos mais diversos da indagação humana, o que revela as preocupações antigas que os poetas medievais emularam.

Assim como o fizeram seus contemporâneos castelhanos, os poetas palacianos portugueses já se valiam de teorias retóricas, uma vez que tinham acesso a textos antigos, que, ou eram ensinados nas universidades ou eram estudados nos *officia* dos mosteiros, tal como o de Alcobaça; ou ainda faziam parte do acervo dos monarcas, cortesãos e poetas eruditos. Enfim, os poetas do *Cancioneiro Geral* não poderiam ter criado seus poemas apenas por inspiração poética. Valeram-se daquilo que a florava no Humanismo – a Retórica antiga.

⁸ Nebrija exemplifica a tautologia com a oração: "yo mismo me voy por el camino", sendo tautologia porque "tanto vale como 'yo voy por el camino' (L. IV, Cap. VII).

Obras citadas

- Arbor Aldea, Mariña. “El arte de la poesía y sus denominaciones técnicas. De la tradición provenzal a la castellana: la lírica gallego-portuguesa”. En Fernando Gómez Redondo. *Historia de la métrica medieval castellana*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2016. 940-993.
- 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.
- Casas Rigall, Juan. *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*. Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1995.
- Castilho, António Feliciano. *Tratado de metrificacão portuguesa*. Lisboa: Empreza da Historia de Portugal, 1908.
- Castro Soares, Nair Nazaré. “Retórica de corte no primeiro humanismo em Portugal”. *Máthesis* 20 (2011). 231-251.
- Costa, Ricardo da. “A Retórica na Antiguidade e na Idade Média”. *Revista Transformação*, v. 42, n. 4, (2019), *Edição Especial*. 353-390.
- Costa, Sônia Bastos Borba. “A questão dos empréstimos lingüísticos nas primeiras gramáticas do português”. En Célia Marques Telles, Risonete Batista de Souza. *Anais do V Encontro Internacional de Estudos Medievais*. Salvador: Quarteto, 2005.
- Eberhard, O alemão. “Os mandamentos da Gramática”. En Lênia Márcia Mongelli e Yara Frateschi Vieira. *A estética medieval*. Cotia/SP: Íbis, 2003. 94-97.
- Encina, Juan del (1984). “Arte de poesía”. En Francisco López Estrada. *Las poéticas castellanas de la edad media*. Ed. Madrid: Taurus, 1984.
- Fiorin, José Luiz. *Figuras de retórica*. São Paulo: Ed. Contexto, 2014.
- Lausberg, Heinrich. *Elementos de Retórica literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1966.
- Nebria, Elio Antonio de. *Gramática castellana*. Ed. Miguel Angel Esparza e Ramón Sarmiento. Madrid: Fundación Antonio de Nebrija, 1992.
- Pépez Bosch, Estela. “La métrica del Cancionero general y LB1”. En Fernando Gómez Redondo. *Historia de la métrica medieval castellana*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2016. 774-812.
- Pérez Custodio, M. Violeta. “Estudios de Arias Montano sobre recursos estilísticos: El *Rhetoricorum libre III* y el *Tractatus de figuris rhetoricis*”. En *Anales de la Universidad de Cádiz*. N. 7/8 (Tomo 2). 1991. 499-515.
- Quintilian. *Institutio Oratoria* (with an English translation. Harold Edgeworth Butler). Cambridge. 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. 2025.
- Reboul, Olivier. *Introdução à Retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- Retórica a Herenio*. Introd., Trad. e Notas de Salvador Nuñez. Madrid: Ed. Gredos, 1997.
- Setaioli, Aldo. “Caesar’s Veni Vidi Vici and Plutarch”. *Prometheus*, n. 45, (2019). 175-181.