

# As origens e as características dos poemas de formas mistas no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende

GERALDO AUGUSTO FERNANDES  
Universidade Federal do Ceará (Brasil)  
geraldoaugust@uol.com.br

Recibido: 10 de enero de 2025 – Aceptado: 17 de marzo de 2025.  
DOI:

**Resumo:** Uma das inovadoras formas poéticas desenvolvidas pelos poetas cortesãos portugueses e castelhanos dos séculos XV e XVI foram os “poemas de formas mistas”. A característica desta nova forma é apresentar num só poema, contendo um só tema, vários outros poemas que completam ou debatem ou ainda desenvolvem a ideia plantada no primeiro poema. Nessa forma vanguardista, por exemplo, o primeiro poema podem ser trovas; em seguida a elas, o poeta pode adicionar uma cantiga e ainda um vilancete —todos tendo por tema o mesmo que foi lançado no primeiro poema—. São muitos os exemplos tanto no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, quanto no *Cancionero general* de Hernando del Castillo. Neste breve estudo, pretendo apresentar as origens clássica, provençal e trovadoresca-portuguesa desses poemas mistos, além de referenciar alguns exemplos nestes dois cancioneiros.

**Palavras-chave:** Poemas de formas mistas; *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende; Descordo; Mistura de formas e gêneros.

## The Origins and Characteristics of the Poems of Mixed Forms in Garcia de Resende’s *Cancioneiro Geral*

**Abstract:** One of the innovative poetic forms developed by Portuguese and Castilian courtly poets of the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries were the “poems of mixed forms”. The characteristic of this new form is to present in a single poem, containing a single theme, several other poems that complete or debate or even develop the idea planted in the first poem. In this avant-garde form, for example, the first poem may be “trovas”; after them, the poet can add a “cantiga” and even a “vilancete” —all having the same theme as that presented in the first poem—. There are many of these poems both in Garcia de Resende’s *Cancioneiro Geral* and in the *Cancionero General* by Hernando del Castillo. In this brief study, I intend to present the classical, Provençal and Troubadour-Portuguese origins of these poems of mixed forms, in addition to referencing some examples in these two songbooks.

**Keywords:** Poems of Mixed Forms; Garcia de Resende’s *Cancioneiro Geral*; Descordo; Mixture of Forms and Genders.

Toda a poesia obedece às regras da moda na sua época: estilos preferidos, processos obrigatórios, recursos convencionalmente efectivos, temas vedados e temas favorecidos. [...] mas todos estão nos Cancioneiros em virtude de sua obra original...

W. J. Entwistle, *A originalidade dos trovadores portugueses*.

Os poemas de formas mistas que se encontram no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende (1516), e também no *Cancionero general* de Hernando del Castillo, de 1511, são uma das inovações que aparecem na poética dos séculos XV e XVI. Como o próprio nome diz, esses poemas constituem-se não apenas de uma forma, mas de duas ou três outras que se acrescentam ao poema. Pode-se dizer que o primeiro dos poemas é aquele que, como se fosse um mote, apresenta o tema a ser desenvolvido nesta composição e naquelas que se lhe seguem. Recorde-se o primeiro poema introdutor dos 880 outros compilados por Garcia de Resende, “O cuidar e Sospirar”. O longo poema do processo jurídico amoroso é composto por 116 trovas, 22 cantigas, cinco quadras, uma quintilha, uma sextilha e um vilancete, todos intercalados e todos contendo um só tema: a disputa amorosa.

Para referir a origem clássica desse tipo de composição, tome-se um ensaio de Enylton José de Sá Rego. O autor comenta que Quintiliano, nas *Institutio oratoria*, X, I, 95, sugeriu que a sátira menipeia fosse identificada como “prosimétrica”, ou seja, uma mistura de verso e prosa (Sá Rego, 1989: 29). O termo “menipeia” teria tido origem em Menipo de Gadara (séc. IV-III a.C.), pensador sírio que parodiara, num dos seus textos (*Necromancia*), a descida aos infernos cantada por Homero, sátira desrespeitando as tradições literárias de então. Varrão (séc. II a.C.) imitou as sátiras de Menipo em que se misturam, nas palavras de Cícero, “temas especificamente filosóficos com assuntos de retórica e dialética, salpicados de hilaridade, para que os leitores menos informados pudessem ser atraídos à sua leitura por seu caráter jocoso” (Sá Rego, 1989: 32). Referindo-se a Varrão, Quintiliano afirma que a sátira anterior à de Lucílio, Horácio e Pérsio —em versos hexâmetros— caracterizava-se por ser “um gênero [...] que consistia não só numa diferença de metros, mas numa miscelânea de diversos elementos, cultivado por Terêncio Varrão, o mais erudito entre os romanos” (Sá Rego, 1989: 33). Sá Rego ainda relata que, pelo critério formal, a sátira menipeia grega não se limitava a nenhuma restrição, nem mesmo formal, já que escrita em diferentes metros, “mas era ainda uma ‘miscelânea de diversos elementos’. Portanto, em virtude de seu caráter *híbrido*, a sátira menipeia não podia ser formalmente considerada pelos romanos como um ‘gênero’ literário” (Sá Rego, 1989: 32-34). Além desses autores, Sá Rego refere-se ainda a Sêneca (séc. I d.C.) e a Luciano de Samósata (séc. II d.C.). O primeiro escreveu uma sátira menipeia relativamente mais completa —a *Apokolokyntosis* ou *Ludus de Morte Claudii*, em que o hibridismo literário é aparente: transposições de textos de poetas clássicos para composições do próprio Sêneca, parodiando o convencionalismo do hexâmetro épico e o estilo dos poetas contemporâneos— enfim, um texto prosimétrico e satírico. A sátira começa, diga-se de passagem, no próprio título: jogo com os termos gregos *apotheosis* (deificação) e *kolokynte* (“abóbora”), com o intuito de ridicularizar o já morto imperador Cláudio, personagem central da sátira de Sêneca por ocasião da deificação do imperador pelo Senado Romano (Sá Rego, 1989: 37-41). A obra de Luciano, prestigiado pela produção de sátiras menipeias maiores e mais completas,

[...] compreende as mais variadas formas literárias, compondo-se de cerca de oitenta títulos [...] a simples variedade dessa obra já explica a dificuldade encontrada através dos tempos em classificá-

las em termos de gêneros literários. Apesar desta dificuldade, as principais características da obra de Luciano podem ser resumidas em cinco pontos: 1) criação —ou continuação— de um gênero literário inovador, através da união de dois gêneros até então distintos: o diálogo filosófico e a comédia; 2) utilização sistemática da paródia aos textos literários clássicos e contemporâneos, como meio de renovação artística; 3) extrema liberdade de imaginação, não se limitando às exigências da história ou da verossimilhança [...] (Sá Rego, 1989: 42-45).<sup>1</sup>

Ainda quanto à sátira menipeia, Dustin Griffin escreve que “a Menippean satire —with its mixture of prose and verse, its digressions, its mingling of forms, its openness to anything new— preserves the original spirit of satire as farrago” (Griffin, [s.d.]: 40).<sup>2</sup> Élide Valarine Oliver reforça esta definição dizendo que, “em vista das temáticas e dos estilos empregados nesse tipo de sátira, haverá um uso sistemático de gêneros intercalares: mistura de prosa e verso, diálogos, cartas, discursos, simpósios, inclusive outros meios, tais como desenhos, grafismos, etc.” (Oliver, [s.d.]: 26). Pelos relatos acima, percebe-se que o costume de misturar formas e gêneros literários vem da Antiguidade e será ainda cultivado não só na Idade Média —observem-se os “poemas de formas mistas” dos poetas palacianos portugueses e espanhóis—, mas também na Renascença, avançando os séculos XIX e XX.

A presença dessa forma composicional na Idade Média está no “descordo” da poesia galego-portuguesa, a qual, por sua vez, bebeu em fonte provençal, que denominava *descort* a miscelânea estrutural. Como relata Martín de Riquer, o descordo já era conhecido pelos trovadores provençais e

[...] se caracteriza, como su nombre indica, por ser una composición en la que cada una de las estrofas tienen una fórmula métrica distinta, y por lo tanto también una melodía individual, lo que va en contra del rígido principio de isometría a que obedecen los demás géneros. Ello supone una gran variedad y riqueza de metros, rimas y melodías (Riquer, 2001: I, 49).<sup>3</sup>

Giuseppe Tavani, ao comentar as funções das “artes poéticas”, dá exemplo do único descordo provençal, composto por Raimbaut de Vaqueiras, cuja definição na *Leys d'Amors* inspira-se no poema plurilíngue do próprio Vaqueiras:

O descordo é uma composição muito variada, e pode ter tantas cobras quantos versos tem [cada uma das cobras]: a saber, de cinco a dez, e estas cobras devem ser singulares, dissonantes e diferentes pela rima, pela melodia e pelas línguas. E devem ter todas a mesma ou uma diversa forma métrica, e [a composição] deve tratar de amor ou de louvores ou ser feita de maneira a expressar rancor – porque a minha senhor já não me ama como solia – ou de tudo isto junto (Tavani, 1999: 9).<sup>4</sup>

No seu descordo, Vaqueiras verseja em cinco línguas, uma em cada estrofe, ou seja, em *cobras* “singulares, desacordadas e variáveis em rima, em língua e muito provavelmente [...] em melodia: uma combinação da qual o texto rambaldiano oferece o único exemplo na poesia dos trovadores” (Tavani, 1999: 10). O que se observa aqui é justamente o cerne da estruturação de um poema híbrido, que os poetas castelhanos e portugueses vão emular ao extremo e torná-lo característico do ato de compor poesias no Quatrocentos e no Quinhentos ibéricos.

---

<sup>1</sup> Elenquei os pontos relativos à menipeia em relação aos poemas de formas mistas.

<sup>2</sup> O estudioso dedica-se a analisar a sátira pelo escopo da Retórica, pontuando o paradoxo e a ironia, principalmente nas sátiras clássicas e renascentistas. (O termo “farrago”, em inglês, significa “mixórdia, miscelânea”, características da sátira menipeia e, diga-se de passagem, dos poemas de formas mistas).

<sup>3</sup> Um dos exemplos citados por Riquer é o poema de Marcabru (...1130-1149...), *Estornel, cueill ta volada* (Riquer, 2001: I, 211-212).

<sup>4</sup> Pela definição das *Leys*, pode-se perceber que a evolução do descordo para os poemas de formas mistas foi em proporção expressiva, conforme os exemplos tirados ao *CGGR*.

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

Se quiseses fazer ‘descordo’, debes falar de amor, como quem está desamparado e, não podendo ter o amor da sua dama, vive atormentado. No cantar, onde a melodia deveria subir, que baixe; pois deve fazer o contrário de todos os outros cantares. E deve ter três cobras, uma ou duas tornadas e refrão. E podes colocar uma ou duas palavras (versos) a mais numa cobra que em outra, para que fiquem mais discordantes (*Apud Mongelli & Vieira*, 2003: 139).

Quanto ao descordo galego-português, o mais conhecido é o do trovador Nuneannes Cerzeo, compilado no *Cancioneiro da Ajuda* (389). O poema de Cerzeo é composto por quatro sextilhas decassilábicas e cinco estrofes heterométricas, ritmadas por várias sílabas poéticas; visualmente, desenha-se o alargamento e afunilamento dos versos, em que se ressaltam as assimetrias estróficas, rítmicas e rímicas.<sup>5</sup> Sobre o descordo galego-português, escreve ainda Giuseppe Tavani:

[...] nella poesia lirica galego-portoghese la forma del discordo strofico è tutt’altro che frequente: non è infatti da considerare discordo il testo in cui, per una o più coincidenze di rime, varia lo schema delle strofe. Non più di tre sono dunque i testi che possono essere classificati a ragione sotto questa rubrica (Tavani, 1967: 282).

Esses três textos são os poemas de Nuneannes Cerzeo, supracitado, o de Martim Moxa (no. 94, 15, do *Repertorio Metrico*, de Tavani, “Per quant’eu vejo”) e também o de Lopo Lias (no. 87, 16, do mesmo *Repertorio*, “Quen oj’ouvesse”). Além desses, Tavani elenca um poema de Johan Servando (no. 77, 10, “Don Domingo Caorinha”) e outro de Afonso Lopez de Bayan (no. 6, 9, “Sedia-xi don Belpelho en hũa sa mayson”): o primeiro, porque “la discordanza risiede soltanto nella misura sillabica dei versi”, e o segundo, uma espécie de paródia da *chanson de geste*, porque “formata da una serie di tre lasse monorime di lunghezza variabile” (Tavani, 1967: 282-284). Entre os 1.685 textos analisados por Tavani, o número de descordos parece irrisório (0,003%) perante os 96 poemas de formas mistas encontrados no *CGGR*<sup>6</sup> (0,109%). Giuseppe Tavani, ainda no *Repertorio*, faz referência a um tipo de métrica diversa, empregada pelos trovadores e jograis galego-portugueses: “si tratta di poesie evidentemente tarde, che rappresentano una fase recenziore di stratificazione della tradizione manoscritta, e che appartengono, per *forme* e contenuti, alla poesia di pallazzo tardotrecentesca e quattrocentesca” (Tavani, 1967: 10, grifo meu). Interessante observar que, já nos fins de Trezentos e durante o Quatrocentos, as composições poéticas começam a sofrer alterações, o que vai se concretizar plenamente à época da recolha de poemas elaborada por Garcia de Resende. O que chama a atenção na assertiva de Tavani é que a mudança ocorre não apenas na métrica, mas também na forma e no conteúdo. E isso não é constatado apenas nas cantigas, vilancetes, baladas e trovas, mas, e principalmente, nos poemas de formas mistas do *CGGR*.

Ainda com relação ao descordo, Massaud Moisés informa que há “variedade ou divergência dos metros e das melodias, por meio do qual pretendia o trovador expressar a angústia que o sufocava, resultante de incontável paixão”, seguindo então o padrão occitânico. Já o descordo satírico, segundo Moisés, foge do modelo provençal. O estudioso cita os poemas amorosos de Alfonso X (*CBN*, 470) e de D. Diogo Diaz (*CV*, 963) e o supracitado poema satírico de Cerzeo (*CA*, 389), além do de Martim Moxa (*CV*, 481), como registros de descordos (Moisés, 2004: 117), com pequena diferenciação do que faz Tavani.

<sup>5</sup> Tive oportunidade de analisar esse poema em minha dissertação de Mestrado (cf. Fernandes, 2006: 61-62).

<sup>6</sup> A partir daqui usarei a sigla *CGGR* quando me refiro ao *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende.

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

Esta espécie de mistura de estilos não foi inventada por Rabelais; contudo, ele a pôs a serviço do seu temperamento e dos seus fins, mas a sua origem, paradoxalmente, está nos sermões de fins da Idade Média, nos quais a tradição cristã da mistura de estilos tinha se exacerbado até o extremo: estes sermões são, simultaneamente, populares, na mais crua das acepções, criaturalmente realistas, e sábios e edificantes no sentido bíblico-figural-interpretativo. A partir do espírito dos sermões de fins da Idade Média e, sobretudo, a partir da atmosfera que envolvia as ordens mendicantes, populares no bom e no mau sentido do termo, esta mistura de estilos foi retomada pelos humanistas, especialmente para os seus escritos polêmico-satíricos contra a Igreja... (Auerbach, 2004: 236-237).

Relativamente aos textos poéticos quatrocentistas e quinhentistas, Pierre Le Gentil, numa referência aos poemas reunidos nos cancioneiros de Baena e de Estúñiga, faz a seguinte reflexão sobre poemas curtos, particularmente as “strophes isolées”, ou seja, as esparsas: nelas,

[...] les poètes tiennent à montrer encore leur ingéniosité et leur maîtrise ; ils recherchent des *strophes de construction compliquée et des combinaisons de rimes nouvelles* ; de là, à côté des formes courantes et préférées pour leur simplicité, nombre de schémas rares ou même unique (Le Gentil, 1949: 10, grifo meu).

Já no *CGGR*, o que se observa é que as estrofes de “construção complicada” e de “rimas novas” serão estendidas em número maior e, nelas, registram-se variáveis inovadoras —em rima, ritmo, métrica e tema, o que se evidencia principalmente nos poemas de formas mistas. Le Gentil, referindo-se ao processo de “O cuidar e sospirar”, observa que o tema não é de todo desconhecido, mas o que é de maior interesse é a mistura de formas e gêneros dialogados —“une autre innovation notable consiste à *intercaler* des compositions à forme fixe au milieu des plaidoiries” (Le Gentil, 1949: 491-493, grifo meu)—. E essa mistura, como se pode constatar nos poemas de formas mistas, é uma constante não só dos gêneros dialogados, mas também daqueles em que, por exemplo, um só poeta se expressa. Ainda para Le Gentil, referindo-se ao descordo, “ces curieux poèmes conduisent à envisager un genre particulier, qui connut à partir du XVe. siècle, le plus vif succès en Espagne ; nous voulons parler des *ensaladas* ou *ensaladillas*” (Le Gentil, 1952: 190). Massaud Moisés não concorda, ao afirmar que o descordo “é às vezes confundido com a ensalada e o lai” (Moisés, 2004: 117), fazendo referência a Le Gentil. Ainda para este, “la *chanson* ne convient plus, pour deux raisons : parce qu’elle est trop courte et parce qu’elle est chantée. Pour répondre à ces besoins nouveaux, naît et se développe une *poésie strophique libre*” (Le Gentil, 1952: 462). Mais adiante afirma, sobre essa poesia estrófica livre: “la seule loi essentielle est la répétition d’une même formule strophique prise comme base” (Le Gentil, 1952: 464).

O editor do *Cancionero General* de Hernando del Castillo, Joaquín González Cuenca, refere-se a casos em que dois ou mais textos estão “vinculados”, o que revela a mistura. Ao explicar a distribuição e numeração dos poemas que reeditou, Cuenca comenta que “ocorre a veces que un poema largo incluye uno o más poemas menores, generalmente canciones o cuarteta, que *tienen autonomía propia*” (*Cancionero General*, 2004: I, 115). Em seguida, explica a metodologia usada para identificação desses poemas. São referências oportunas, pois revelam que essas formas mistas se caracterizam pela vinculação entre si e que os textos unidos, que ele denomina “menores”, têm autonomia própria. No *CGGR*, há textos que não são menores —em extensão, como alude Cuenca—, chegando mesmo a serem maiores que o principal. O exemplo cabal é o processo

de “O cuidar e sospirar”, que começa por uma quadra contendo a temática, e as *perguntas* nela inseridas pelos contendores (Jorge da Silveira e Nuno Pereira) instigam a *disputatio*.<sup>7</sup>

A produção poética medieval deve ser relacionada à tradição, e para isso é necessário ver quando ela se mantém estável e quando deixa de ser monolítica. Recorro a Paul Zumthor; diz o estudioso que a poesia medieval pode ser considerada extremamente estável: “L’un des traits, en effet, les plus frappants de la poésie médiévale est l’extrême stabilité, au cours du temps et dans les diverses parties du corpus, de techniques conditionnées, plus qu’à d’autres époques, par l’existence collective” (1972: 75). Se toda literatura é uma instituição, na Idade Média ela o é particularmente; além disso, certo número de constantes dominou a literatura da Europa ocidental do fim da Antiguidade à contemporaneidade. Acredita o estudioso que o período medieval se caracteriza por maior concentração das tendências estabilizadoras, que seriam a textura estilística, a organização da harmonia, traduzida pela fidelidade a certos modos de expressão e pensamento (Zumthor, 1972: 75). Contudo,

la vitalité, l’avidité inventive et la mobilité intellectuelle de l’esprit médiéval associent, en fait, à l’exploitation systématique des legs du passé, une grande perméabilité aux influences exotiques les plus diverses ainsi qu’une notable capacité de redécouverte et de réutilisation d’un vieux fonds culturel, autochtone et paysan, demeuré sous-jacent à la civilisation romaine (Zumthor, 1972: 75).

É dessa forma que se pode entender a criação literária medieval, principalmente quanto ao exótico, à redescoberta e reutilização do “vieux fonds culturel”, nos quais os poetas dos fins do medievo peninsular tanto se esmeraram, ainda mais quando se pensa nos criativos “poemas de formas mistas”. Valendo-me novamente de Zumthor, esses “hommes du moyen âge, surtout à partir du XIII<sup>e</sup> siècle, aimèrent à jouer des contrastes que permet la projection de l’une sur l’autre” (1972: 95). São os contrastes e o jogo, parece-me, o motor da criatividade relativa aos poemas mistos.

Registre-se, ainda, como dito supra, que o primeiro texto desses poemas mistos é aquele que detém o tema a ser *glosado* nos poemas seguintes a ele. O termo “glosa” vem a propósito: a estrutura característica dessas composições é, justamente, comentar um mote em sequência; assim, teríamos que o primeiro texto corresponderia ao mote e os seguintes, à glosa. Quanto a esse fenômeno retórico, a estudiosa Isabella Tomassetti comenta que,

entre todos los géneros poéticos del s. XV, la glosa se distingue por su peculiar estructura formal y por el origen autóctono. Así como otros géneros de forma fija presentan patrones métricos y compositivos conocidos y practicados en la Edad Media tanto en el ámbito ibérico como en otras áreas románicas, la glosa se configura en cambio como un producto típicamente hispánico y se inscribe en un ambiente poético-literario muy marcado por la tendencia a la *amplificatio* y a la *exégesis* (Tomassetti, 2016: 628).

E acrescenta: “La singular naturaleza intertextual de la glosa, en la que conviven texto glosado y texto glosador, alimenta además la vertiente intelectualista y el virtuosismo compositivo y retórico” (Tomassetti, 2016: 628).

<sup>7</sup> Assim inicia o poema: Pergunta Jorge da Silveira / e reposta de Nuno Pereira, / tudo neste rifam.

– Vós, senhor Nuno Pereira,  
por quem is assi cuidando?

– Por quem vós is sospirando,  
senhor Jorge da Silveira (CGGR, 1, I, p. 13).

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

Visto aquilo que seriam as origens desta forma composicional inovadora, apresento a seguir como se apresentam essas composições mistas no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende.

Pode-se subdividir os 96 poemas de formas mistas em outros quatro subgrupos, alguns com a mesma mescla de várias formas composicionais, outros contendo apenas um poema, mas com composição também variada. A cantiga mesclada com outras formas (as trovas, principalmente) é o subgrupo que apresenta maior número de poemas (54). Em seguida, vem o subgrupo dos vilancetes misturados a outras formas poéticas (20 ocorrências) e o subgrupo das trovas aliadas a outras formas (14 poemas). O último subgrupo compõe-se de oito poemas de formas mistas (esparsas com trovas, baladas com trovas, letras e cimeiras, *romance* com trovas e didascálias ritmadas, com motes e trovas). Por serem completamente distintos, foi necessário classificá-los num subgrupo à parte. Os dois poemas com esparsas e trovas e as baladas com trovas, por exemplo, poderiam pertencer ao subgrupo “Trovas”; contudo, parece-me que a ideia central está nas esparsas e baladas, e as trovas são complementos, daí não se justificar a inclusão no subgrupo das “trovas”. É possível delimitar o que há de coincidência e dessemelhança entre todos esses poemas, cuja forma se destaca na Compilação.

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

Os poemas de formas mistas não foram invenção dos poetas palacianos portugueses —eles buscaram inspiração também nos similares castelhanos do *CGHC*—. <sup>8</sup> Há no *Cancionero* de Del Castillo 67 poemas mistos, o que representa 0,07% dos 930 poemas <sup>9</sup> reunidos pelo compilador de Valência. A pequena diferença entre o de Del Castillo e o de Resende parece considerável se for levado em conta que o *Cancionero* daquele tem 50 poemas a mais, considerando-se apenas a edição, de 1511. Enquanto o subgrupo das cantigas é maior no *CGGR*, no *CGHC* são as trovas misturadas a outras formas (32); seguem-se as cantigas (28), as baladas (3), as esparsas (3) e apenas um poema com “letras” seguidas de trovas. Como se pode perceber, há uma inversão de preferências: mais “cantigas” no *Cancioneiro* português, mais “trovas” no castelhano. Provavelmente isso deve ter cunho cultural e regional; mas o que se nota é a propensão de ambas

<sup>8</sup> Uso a sigla *CGHC* para me referir ao *Cancionero general* de Hernando del Castillo.

<sup>9</sup> Para os dados comparativos, utilizei apenas a edição de 1511 do *CGCH*. Isso parece-me razoável, pois, uma vez que Resende se inspirou no *cancionero* de Castillo, é mais provável que o tenha feito tomando somente essa edição; a de 1514, ainda anterior ao *Cancioneiro* português, estaria muito próxima da edição do *CGGR*, parecendo impossível que ele tivesse se baseado nas duas edições, mesmo porque o escrivão eborense levou muito tempo para “cumprir” sua recolha. Outro fato relevante: na edição de 1514 aparecem sonetos, forma poética não compilada por Resende.

as compilações a apresentarem um número expressivo de trovas e de cantigas: aquelas permitiam ao poeta inovações; estas, a prevalência de uma forma cara ao homem medieval.

Na comparação entre as duas compilações, deve-se ressaltar como eram montados os poemas. Tanto no *Cancioneiro* português, quanto no castelhano, a maioria dos poemas é constituída de duas formas distintas (por exemplo, cantiga com trova ou esta com vilancete); no entanto, o *CGGR* ousou em relação ao de Castillo: em 18 poemas há mais de duas formas distintas ou às vezes duas, mas uma delas aparecendo mais de uma vez no mesmo poema. No *CGHC*, há apenas sete, assim constituídos: uma esparsa seguida de cantiga e trova; quatro com trovas mais cantiga e trovas; uma trova seguida de vilancete e outras trovas; uma trova seguida de cantiga e letras; dois poemas com cantiga mais trovas e esparsa, e dois originais: o de no. 447, composto por três trovas, quatro vilancetes e uma quadra, distribuídos alternadamente; já o poema 854 apresenta cinco conjuntos de trovas e cinco de vilancetes, um alternando com outro.<sup>10</sup> Quanto à montagem dos poemas de formas mistas no *Cancioneiro* resendiano, os números e as alternâncias são expressivos; como exemplos, além do mais famoso e diversificado, o processo de “O cuidar e sospirar”, há os poemas 814, com trovas, quatro cantigas e quatro vilancetes; o 597, com três vilancetes, trovas e uma cantiga; ou ainda o 587, com cinco cantigas mais trovas. Não há dúvida de que esses poemas aguçaram a engenhosidade dos palacianos portugueses, não só pela numerosa diversidade como pelo engenho.

O *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende reflete a transformação que a poética quinhentista desenvolveu, principalmente com as inovações da esparsa, do vilancete, da cantiga, da balada e das trovas, algumas dessas inovações são uma releitura da tradição trovadoresca galego-portuguesa e provençal. O cume desta inovação centra-se nos poemas de formas mistas que congregam duas ou três formas ao poema principal, como visto na descrição das características desse novo recurso poemático. Nele os poetas palacianos passearam por temas tradicionais mas também novéis, aliando forma e conteúdo de maneira esteticamente poética. Essa transformação desenvolvida pelos poetas do Quinhentos português (mas também castelhano, uma vez que foram os introdutores desses poemas mistos) retrata o prenúncio da revisão literária (mas não só isso, é claro) do nascente Renascimento.

---

<sup>10</sup> Registre-se que Cuenca considera poemas “vinculados” também os que são mistos em gênero, como o caso das *perguntas e respostas*, das trovas de “devoción y moralidad” ou ainda quando há duas cantigas, dois vilancetes ou duas baladas num só poema. Para o editor, para exemplificar, a *pergunta* é um poema, e a *resposta*, outro. Ou ainda no caso de uma só forma estrófica, tome-se o caso do longo poema devocional no. 25, “Los siete salmos penitenciales, trobados por Pero Guillén de Segovia”. Cuenca dividiu-o em nove partes “vinculadas”, considerando o Prólogo, os sete salmos e a “Suplicación a los sabios”, a parte final. São todas trovas em oitava, de extensão variável, levando cada estrofe quatro pés quebrados e metrificadas em redondilha maior (*Cancionero General*, 2004: I, 315-348).



## Apêndice

À guisa de exemplificação, segue uma cantiga com mote de cinco versos e uma glosa em 9<sup>a</sup>, seguida de uma trova de 11 versos, e de um vilancete com mote de três versos e glosa em 7<sup>a</sup>, seguido de duas trovas em 7<sup>as</sup>. O poema é o de número 625 da compilação resendiana, e tem por título “De Luis Silveira ao conde do Vimioso, porque trazia no barrete ã coraçam d’ouro”. Trata-se de subgênero *Ajuda e Resposta*, com cabo, e o conteúdo é uma sátira de costumes, mais especificamente uma crítica aos trajes de um cortesão. Além da mescla se apresentar por três formas diversas, o poema apresenta pés quebrados trissílabos e tetrassílabos.

O vosso coraçam d’ouro  
provar-vos-ei por rezam  
qu’ee maior que o d’ũ touro,  
mais bravo qu’oo d’ũ liam,  
mais leal qu’o mesmo mouro.

Ele foi mal justicado  
nam send’as obras tam más,  
foi pola bolsa tirado,  
qu’ee mor dor que por detras.  
Trazeis o coraçam d’ouro,  
trazeis d’ouro o coraçam,  
qu’ee maior que o d’ũ touro,  
mais bravo qu’o d’ũ liam,  
mais leal qu’o mesmo mouro.

*Joam Rodriguez de Saa*

Nam haa i quem se conheça,  
pois vos vós nam conheceis,  
e que vos assi pareça,  
sabeis quanto me deveis.  
De vo-lo ver na cabeça  
me caio o meu oos pees.  
Dond’ee o vosso tesouro  
dahi é o coraçam,  
o vosso coraçam d’ouro  
mais santo que o d’ũ mouro.  
mais mouro qu’o d’ũ cristam.

*Reposta do Conde do Vimioso*

Quem diz qu’o meu coraçam  
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.

*Sua*

Por nam ser falseficado  
dam-lhe mil toques mortais,  
nam me fica dele mais  
que o nome e o cuidado.

Se digo que sam roubado  
deste mal,  
nam me ouvem nem me val.

*Sua e cabo*

Do que meu coraçam sente  
nam no culpe senam eu,  
pois seu mal todo é meu  
e meu bem todo ausente.  
Quem disto vive contente  
e nam quer al,  
porque dizem dele mal?

## Referências bibliográficas

- AUERBACH, Erich, 2004, *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, 5. ed., São Paulo, Perspectiva.
- CASTILLO, Hernando del, 2004, *Cancionero General* 2004, ed. Joaquín González Cuenca, Madrid, Castalia, Tomos I-V.
- FERNANDES, Geraldo Augusto, 2005, “A poesia de Fernão da Silveira, no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende: mote para a convivência social”, em *Anais I Ciclo Internacional e V Ciclo de Estudos Antigos e Medievais*, Assis (São Paulo), UNESP, [s.p.]. CD-ROM. Faculdade de Ciências e Letras, Núcleo de Estudos Antigos e Medievais do Departamento de História.
- GRIFFIN, Dustin, [s.d.], “The Rhetoric of Satire: Inquiry and Provocation”, *Satire. A critical reintroduction*, Kentucky, The University Press of Kentucky, pp. 35-70.
- LE GENTIL, Pierre, 1949-1952, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge: les thèmes, les genres et les formes*, 2 vols., Rennes, Plihon.
- MOLINIER, Guilhem, 2003, “Las flors del gay saber estier dichas Las leys d’amors”, em Lênia Márcia Mongelli de Medeiros & Yara Frateschi Vieira, *A estética medieval*, Cotia, Ed. Íbis.
- MOISÉS, Massaud, 2004, *Dicionário de termos literários*, São Paulo, Cultrix.
- OLIVER, Élide Valarini, [s.d.], “Introdução”, em *Rabelais e Joice. Três Leituras Menipeias*, São Paulo, Ateliê, pp. 19-28.
- RESENDE, Garcia de, 1990-1993, *Cancioneiro Geral*, fixação do texto e estudo por Aida Fernanda Dias, Maia, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Volumes I a IV.
- RIQUER, Martín de, 2001, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Ed. Ariel, S. A., Tomos I, II e III, Colección Letras e Ideas.
- SÁ REGO, Enylton José de, 1989, *O calundu e a panaceia: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, Coleção Imagens do Tempo.
- TAVANI, Giuseppe, 1967, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell’Ateneo.
- TOMASSETTI, Isabella, 2016, “La glosa”, em Fernando Gómez Redondo (coord.), *Historia de la métrica medieval castellana*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 605-631.
- ZUMTHOR, Paul, 1972, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, Collection Poétique.