

# Uma sátira à pessoa e aos costumes num vilancete seguido de trovas e cantiga no *Cancioneiro geral* de Garcia de Resende

Geraldo Augusto FERNANDES  
Universidade Federal do Ceará, Brasil  
[geraldaoagust@uol.com.br](mailto:geraldaoagust@uol.com.br)  
<https://orcid.org/0000-0003-0526-3953>

Os poetas cômicos «constroem sua história com a ajuda de fatos verossímeis, e em seguida lhe dão de suporte nomes tomados ao acaso», ao passo que os poetas trágicos «se atêm aos nomes de homens realmente atestados». Aristóteles, apud Alberti, Verena. *O riso e o risível*, p. 48

## 1. A SÁTIRA, O RISO E O RISÍVEL

A sátira, objeto principal do estudo que ora proponho desenvolver, centra-se, indubitavelmente, no campo do cômico. Sabemos que a comicidade implícita na sátira pode aparecer em textos do jocoso leve e engraçado, mas também em textos que deixam transparecer a mordacidade e o maldizer, quando dirigido à pessoa. A estudiosa Verena Alberti estuda em seu livro *O riso e o risível* a história do riso e do pensamento e o que provoca a hilaridade e o comportamento ou atitudes que se tornam risíveis. Um dos autores citados por Alberti é o filósofo Joachim Ritter, para quem «o riso é o movimento positivo e infinito que põe em xeque as exclusões efetuadas pela razão e que mantém o nada na existência» (Alberti 2002: 12). Para encontrar e explicar o mundo, o riso faz-nos reconhecer, ver e apreender a verdade que a razão não alcança, «onde o filósofo pode fazer brilhar o infinito da existência, que foi banido pela razão como marginal e ridículo» (*ibidem*). Em seu livro, Alberti faz uma retrospectiva em textos da Antiguidade que abordam o assunto; recorre a Aristóteles, na Antiguidade, até a Jacques Le Goff e Mikhail Bakhtin, na modernidade. Segundo a autora, os textos cômicos seriam determinados pela retórica na Antiguidade, nomeadamente condicionados pela «*delectatio* – o repouso e o divertimento entre tarefas sérias – e pela *utilitas*» (*ibidem*). Os textos de matéria jocosa «deviam servir a uma *utilitas* moral: eram tolerados na medida em que ensinassem o que era útil na vida e o que se devia evitar» (*Idem*: 72). Na Renascença, o

riso era considerado de forma «positiva, regeneradora, criadora, o que a diferencia nitidamente das teorias e filosofias do riso posteriores, [...] que preferem assinalar suas funções denegridoras» (*Idem*: 82). Verena Alberti detém-se num capítulo especial à teoria do filósofo Laurent Joubert, 1579, que teria definido as condições para que o riso fosse suscitado. Diz o filósofo que feitos risíveis fazem rir se forem engraçados e se penetram os sentidos. Engraçados se forem adequados ao tempo e lugar, que não enfadem pela reiteração e que sejam surpreendentes. E mais, «é preciso haver algo de imprevisto e de novo, além daquilo que esperamos atentos, porque o espírito suspenso e em dúvida pensa cuidadosamente no que advirá, e nas coisas engraçadas comumente o fim é inteiramente outro do que imaginávamos, sendo disso que rimos» (*Idem*: 90).

Paulo Roberto Sodré, em seu livro *O riso no jogo e o jogo no riso na sátira galego-portuguesa* faz uma interessante análise sobre a sátira medieval trovadoresca; em se tratando de sátira, sabemos que ela é atemporal, pois o centro de seus conceitos serve para qualquer época e gênero, daí que muito do que escreve Sodré vale para o poema que ora analiso. Diz o autor que Kenneth Scholberg entende por sátira «a das formas literárias que com maior veracidade reflete, às vezes, os problemas, as preocupações e os conceitos morais de uma época<sup>1</sup>» e que Rosario Cortés complementa «a sátira é um gênero aberto [...] múltiple tanto em suas convenções formais como em suas manifestações históricas<sup>2</sup>» (Sodré 2010: 13-14). Ainda em relação a essa atemporalidade da sátira, Sodré, valendo-se mais uma vez de Cortés, diz que:

embora se possa admitir que, na história da literatura ocidental, a estreita relação da sátira com a História pode tornar tênues muitas vezes suas fronteiras – haja vista que o autor satírico parte da observação e reflexão de/sobre seu tempo e tece-lhe comentários negativos, na medida em que «considera-se a Sátira portadora de uma “verdade” superior à da História, razão pela qual não respeita suas regras; parte de um único ponto de vista, de um ideal no qual não está disposto a admitir, como a história, as nuances e contradições que o tempo revela nos acontecimentos reais<sup>3</sup>. (*Idem*: 14, tradução minha)

Paulo Sodré afirma que a regulamentação da sátira desde a cultura grega, estabelece que «o entretenimento por meio da sátira tanto pode ser um exercício de alegria e prazer como também uma prática

<sup>1</sup> «una de las formas literarias que con mayor veracidad refleja, a veces, los problemas, las preocupaciones y los conceptos morales de una época» (tradução minha).

<sup>2</sup> «la sátira es un género abierto [...], múltiple tanto en sus convenciones formales como en sus manifestaciones históricas» (tradução minha).

<sup>3</sup> «la Sátira se considera portadora de una “verdad” superior a la de la Historia, por eso no respeta sus reglas; parte de un solo punto de vista, de un ideal en lo que no está dispuesta a admitir, como la Historia, los matices y las contradicciones que el tiempo pone de manifiesto en los hechos reales».

desestabilizadora, capaz de criar inimizades, rancores e, por conseguinte, desprazer» (*Idem*: 68). E o mais interessante em suas análises é o que discorre sobre aquilo que é muito patente no poema a ser estudado à frente. Diz Sodré,

decerto, a hipótese que aqui se ensaia restringe-se ao que os críticos costumam considerar como cantigas de circunstância, burlas e brincadeiras com visados em situações cotidianas e ridículas, o que Kenneth Scholberg chama de *invectivas*. Se os vilões são normalmente satirizados pela corte, por um lado, isso ocorreria pelo fato de os palácios perceberem neles seu oposto: impolidez, rudeza e embaraço. Os retratos cômicos a eles dedicados, portanto, primariam pelo realismo das cenas e das descrições, configurando uma iluminura verbal de seus costumes, vestuário, comportamento, valores, enfim, de sua etopeia (*Idem*: 148-149).

Tendo por motivo o estudo do «motejo», Cleofé Tato e Vicenç Beltran assim comentam o uso desta peça que é parte central na sátira de circunstância nos poemas dos séculos XV e XVI em Espanha, que se estende também para os de Portugal, uma vez que a sociedade de corte dos dois países comungavam da mesma cultura. Comentando os poemas de «disparates» ou impossíveis, a estudiosa Cleofé Tato diz:

Trata-se de uma das querelas burlescas estudadas por Antonio Chas, nas quais era usual o intercâmbio de «pulhas» e insultos, sem que faltasse o artifício retórico; nelas, havia muito de jogo na desqualificação ou ofensas proferidas, que é como temos de entender estas peças, apreciadas por um poeta da sensibilidade de Santillana<sup>4</sup>. (Tato 2018: 283, tradução minha)

Diz a estudiosa que no século XVI os tratadistas da vida palaciana aconselham que o motejar seja passatempo aceitável desde que se respeitem alguns limites «mas o mesmo se faz bastante antes em vários dos chamados “manuais de gentileza” em verso<sup>5</sup>» (*Idem*: 285, tradução minha). Já Beltran, vale-se da análise de um pequeno cancionero jocoso do início do séc. XVI para discorrer sobre o motejo, o que, novamente, vale para nosso poema palaciano português aqui desenvolvido. Eis o que diz o estudioso:

---

<sup>4</sup> «Se trata de una de las querellas burlescas estudiadas por Antonio Chas, en las cuales era usual el intercambio de “pullas” e insultos, sin que faltase el artifício retórico; en ellas, habría mucho de juego en la descalificación u ofensas proferidas, que es como hemos de entender estas piezas, apreciadas por un poeta de la sensibilidad de Santillana».

<sup>5</sup> «pero lo mismo se hace bastante antes en varios de los llamados “manuales de gentileza” en verso...».

não se trata de poesia diretamente insolente ou de sátiras irreverentes, mas sim de piadas mais ou menos molestas, mais ou menos circunstanciais com as que a corte podia rir com gosto, quase sempre incluído na presença do interessado que exercitava assim a arte da resposta pronta e apropriada. A chave deste espírito é o hábito de motejar; uma das características da sociedade espanhola do século XVI que (apesar do juízo que hoje nos mereça) mais contribuíram a prestigiá-la diante de seus próprios intelectuais e nos círculos culturais estrangeiros (Beltran 2018: 110). Considera-se a sátira portadora de uma «verdade» superior à da História, razão pela qual não respeita suas regras; parte de um único ponto de vista, de um ideal no qual não está disposto a admitir, como a história, as nuances e contradições que o tempo revela nos acontecimentos reais<sup>6</sup>. (tradução minha)

Muito mais há a dizer sobre a sátira, no entanto, para um curto estudo como este, creio que o que foi demonstrado se adéqua ao propósito do artigo. O importante é mostrar a sátira como um processo histórico de longa duração e que, principalmente, sirva aos objetivos desta análise que empreendi.

## 2. AS FORMAS POÉTICAS DO QUATROCENTOS E DO QUINHENTOS. POEMAS DE FORMAS MISTAS

Tendo vistos esses breves discursos sobre a sátira, gostaria de me ater, também de forma sintética, sobre a forma a ser analisada – o mote no vilancete e na cantiga. Cleofé Tato diz que a característica desta forma poética nos fins do século XV é um elemento fácil de visualizar-se

porque ocupa seu próprio espaço (figura na linha aparte precedido da indicação *mote*); é um octossílabo, na maioria dos casos anônimo; introduz outro texto, a glosa, sendo, portanto, uma parte de um todo mais amplo; a glosa, sobre a que recai a atenção, estruturalmente segue o padrão da canção<sup>7</sup>. (Tato 2018: 278-279, tradução minha)

A autora cita o conceito de mote em Juan del Encina, o qual diz que se o texto tiver um verso é mote, se tem dois, é também mote ou *villancico* ou letra de invenção, se tem três, também será *villancico* ou letra

<sup>6</sup> «...no se trata de poesía directamente procaz o de sátiras irreverentes, sino de bromas más o menos molestas, más o menos circunstanciales con las que la corte podía reír a gusto, casi siempre incluso en presencia del interesado que ejercitaba así el arte de la respuesta pronta y apropiada. La clave de este espíritu es el hábito de motejar; una de las características de la sociedad española del siglo XVI que (a pesar del juicio que hoy nos merezca) más contribuyeron a prestigiarla ante sus propios intelectuales y en los círculos culturales extranjeros».

<sup>7</sup> «porque ocupa su propio espacio (figura en la línea aparte precedido de la indicación *mote*); es un octosílabo, en la mayoría de los casos anónimo; introduce otro texto, la glosa, siendo, por tanto, una parte de un todo más amplio; la glosa, sobre la que recae la atención, estructuralmente sigue el patrón de la canción».

de invenção. E valendo-se ainda de Encina e este seu conceito diz que no último terço do séc. xv quando temos mais notícias sobre o gênero e é tempo de seu maior esplendor a aproximação do mote ao verso de invenção é indiscutível. Revisando as formas no *Cancionero General* de 1511, diz a autora

a situação nem sempre corresponde à que [Encina] detalha na sua *Arte poética*: na seção de invencões há sete cujo verso é um mote se nos atermos a suas palavras (um único verso). Porém, Castillo as inclui entre as demais sem sentir-se incomodado por sua extensão menor...<sup>8</sup>. (*Idem*: 279-280, tradução minha)

Já com relação à característica básica desses poemas de formas mistas é o fato de serem iniciados por uma forma que se distingue das outras que lhe seguem – por exemplo, no caso do poema aqui apresentado, a composição inicia-se com um vilancete, seguido de trovas e, fechando o poema, uma cantiga. Qualquer que seja o caso, o tema já se debuxa no poema exórdico e será explorado em todos os outros poemas. Esse modo de composição é original e foi uma das grandes inovações dos poetas de 1400 e 1500, castelhanos e portugueses.

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. VIII 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» (*idem*: 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» (*idem*: 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

---

<sup>8</sup> «la situación no siempre corresponde a la que [Encina] detalla en su *Arte poética*: en la sección de invenciones hay siete cuya letra es un mote si nos atenemos a sus palabras (un único verso). Sin embargo, Castillo las incluye entre las demás sin sentirse incomodado por su menor extensión...».

caráter *híbrido*, a sátira menipeia não podia ser formalmente considerada pelos romanos como um “gênero” literário» (*idem*: 32-34).

Muitos estudos sobre essas composições mistas tem sido feita; usarei aqui apenas as análises de Riquer, Moisés e González Cuenca. A presença dessa forma composicional na Idade Média pode estar 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

caracteriza-se, como o próprio nome sugere, por ser uma composição em que cada uma das estrofes tem uma fórmula métrica diferente e, portanto, também uma melodia individual, o que vai contra o rígido princípio isométrico ao qual os outros gêneros obedecem. Isso significa uma grande variedade e riqueza de métricas, rimas e melodias<sup>9</sup>. (Riquer 2001: 49, vol. I, tradução minha)

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 incontrolável paixão», seguindo então o padrão occitânico. Já o descordo satírico, segundo Moisés, foge do modelo provençal. O estudioso cita os poemas amorosos de Afonso X (*CBN*, 470) e de D. Diogo Diaz (*CV*, 963) e o poema satírico de Nuneannes Cerzeo (*CA*, 389), além do de Martim Moxa (*CV*, 481), como registros de descordos (Moisés 2004: 117).

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, González Cuenca (2004: 115, t. I, tradução minha) comenta que «às vezes acontece que um poema longo inclua um ou mais poemas menores, geralmente canções ou quadras, que têm autonomia própria»<sup>10</sup>. 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 entanto, no *CGGR*<sup>11</sup>, há textos que não são menores – em extensão, como alude González Cuenca –, chegando mesmo a serem maiores que

<sup>9</sup> «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». Um dos exemplos citados por Riquer é o poema de Marcabru (...1130-1149...), *Estornel, cueill ta volada*, (2001: 211-212, vol. I).

<sup>10</sup> «ocorre a veces que un poema largo incluye uno o más poemas menores, generalmente canciones o cuarteta, que tienen autonomía propia».

<sup>11</sup> Uso a sigla *CGGR* para me referir ao *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende.

o principal. O exemplo cabal é o processo do «Cuidar e sospirar», que começa por uma quadra contendo a temática, e as *perguntas* nela inseridas pelos contendedores (Jorge da Silveira e Nuno Pereira) instigam a *disputatio*<sup>12</sup>.

Das seis formas poéticas presentes no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, os poemas de formas mistas dividem-se em cantigas, vilancetes e trovas, todas seguidas de outras formas num mesmo poema. Quinze destes poemas mistos são encabeçados por vilancetes seguidos de trovas, um apresenta trovas e uma quadra na sequência, dois com trovas e cantiga e um com refrão mais trovas, totalizando 20 poemas. Com exceção do poema 610, em redondilha menor, todos os outros são redondilhas maiores; há 16 *ajudas*, uma *glosa*, uma *pergunta/resposta*, uma *ajuda/pergunta/resposta* e uma *epístola*. Onze poemas são em português, três em castelhano e seis são bilingues: português e castelhano. Quanto aos temas, neste subgrupo prevalece o amatório, no entanto com certo refinamento: a divisão do «eu» sofrido de amor, o amor relacionado aos olhos, coração e razão, a retomada dos «fingimentos de amores» e o mesmo tema tratado de forma satírica. Outros temas são a crítica de pessoa e de costumes, alguns deles em conjunto no mesmo poema; três se distinguem pelo tratamento da temática: um em que o poeta não consegue decifrar o que sente, tratando tal sentimento por «cousa», e dois em que a temática se centra num problema existencial.

### 3. *AMPLIFICATIO* NUMA SÁTIRA CÔMICA E MALDIZENTE

No poema 596, do volume III, um chiste à pessoa – continuação das tão cultivadas *cantigas de maldizer*<sup>13</sup> trovadorescas – composto por um vilancete, seguido de 47 trovas de *ajuda*<sup>14</sup> e com «fim» em cantiga, de

<sup>12</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, I, I, p. 13).

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

<sup>13</sup> Márcia Mongelli (2009), recorrendo à *Arte de Trovar* do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, relembra que as cantigas de maldizer diferem das de escárnio, por dizerem descobertamente, ou seja, através da sátira direta, denotativa e rasteira, o trovador não usava de metáforas para aludir a obscenidades ou a pessoas de forma sarcástica (In: *Fremosos cantares...*: 185-186). No poema analisado aqui, a referência é direta – satirizando um cortesão, Lopo de Sousa; no entanto, como se verá, a sutileza e erudição fazem parte dessa peça singular, também muito estudada (Cf. por exemplo, Moran Cabanas 2001, e Dias 2003: 224).

<sup>14</sup> Em qualquer subgênero cancioneril, como o vilancete ou a cantiga, por exemplo, há um mote, que é glosado (desenvolvido em versos) pelo proponente ou por outros poetas, dando surgimento às *ajudas* (quando a um outro poeta é solicitada sua opinião em relação a um questionamento feito pelo proponente), às *perguntas* (dúvidas propostas por um poeta em forma de

autoria de D. João Manuel<sup>15</sup>. A composição intitula-se DE DOM JOAM MANUEL A LOPO DE SOUSA, AIO DO DUQUE, VINDO DE CASTELA NO VERAM COM ÛA GRANDE CARAPUÇA DE VELUDO, QUE OS CASTELHANOS CHAMAM GANGORRA. O poema tem por objeto uma peça do vestuário, a qual é intensamente criticada, e seu portador também intensamente reprimido. A estudiosa Aida Fernanda Dias, assim comenta a questão do vestuário no *CGGR*, e observe-se que a autora cita justamente o poema que está sendo analisado neste estudo:

No Cancioneiro, grande parte dos textos satíricos, senão a maior parte, estão voltados para o vestuário: ou porque quebra os padrões estabelecidos ou *é tido como novidade* (III, n.º 596), ou porque pode ao mesmo tempo, funcionar como um indício dos poucos recursos de quem enverga esta ou aquela roupa (IV, n.º 735) ou porque aponta para a falta de gosto no bem trajar (II, n.º 480), ou ainda, porque o seu uso, em determinados momentos, é descabido (II, n.º 326) (*Idem*: 360, grifo meu).

Vistas essas considerações, passo a analisar o poema. O vilancete exórdico assim se compõe:

*Rifam.*

	Dessa gangorra faria	A
	ũu gibãao	B
	ou a traria na mão.	B
	É cousa chã coma palma	a
5	que quem vo-la vir trazer	b
	e vós, qu'haveis de morrer	b
	ũu de riso, outro de calma.	a
	Na cabeça a nam traria	A
	e na mão	B
10	traria antes ùu jibam.	B

pergunta, pedindo a outro que responda de acordo com sua sabedoria ou conhecimento sobre o lema) e às *respostas* (esclarecimentos da dúvida trazida no mote pelo poeta proponente). Registre-se que a *ajuda* é autóctone, ou seja, seu aparecimento se dá apenas no *Cancioneiro* de Resende. Este subgênero, por exemplo, não aparece no *Cancionero* de Castillo.

<sup>15</sup> Dias (2003: 423) não deixa claro se este cortesão, «que apodou a gangorra de Lopo de Sousa, em 1496», é o filho de Frei João, bispo de Ceuta e da Guarda, e de Justa Rodrigues. Este teria sido camareiro-mor de D. Manuel e membro de seu Conselho; em 1497, teria ido a Castela como embaixador do monarca português, para negociar o casamento deste com a princesa D. Isabel, viúva de D. Afonso. Falece em Espanha, fato que se deu entre 1498 e 1499. Dias cita que suas composições «respiram um ar de seriedade e de melancolia que não é vulgar entre os frívolos versejadores da colectânea». Das composições deste D. João Manuel não há referências ao poema dedicado à gangorra de Lopo de Sousa, daí não estar evidente serem as duas personagens as mesmas; torna-se difícil determinar-se serem as mesmas, pois a sátira a Lopo de Sousa nada tem de melancólico ou de seriedade.

*Outra sua.*

S'outra tal soma de pano a  
 entrar por Riba de Coa, b  
 receberão muito dano a  
 os rindeiros daquest'ano a  
 15 d'alfandega de Lixboa. b  
 Mas muito mais perderia A  
 ã cortêsão B  
 em trazer tal envençam. B

A didascália já anuncia ao leitor que o motejo se dará no nível da *amplificatio* por ser o alvo um objeto cuja dimensão destoa da normal – pontuada pelo adjetivo «grande» –, além do fato de o material de sua confecção ser inadequado para a estação – veludo *x* verão. A partir daí, espera-se que as chacotas girem em torno desses dois polos. E é o que acontece logo de início, no mote do vilancete que abre a composição: com uma «gangorra» do tamanho da de Lopo de Sousa far-se-ia um gibão<sup>16</sup>. Nessa longa composição mista, os cortesãos reúnem-se para motejar a enorme carapuça, que em Castela se denominava «gangorra», um barrete ou sombreiro (Dias 2003: 155-156; 326), que Lopo de Sousa vestia quando do regresso do exílio de D. Jaime, Duque de Bragança<sup>17</sup> em Espanha. A peça causou sensação na Corte pelo tamanho exagerado e por ser confeccionada em veludo. Além de poema em que se misturam formas distintas, o que se percebe é que as sutilezas vão desde o arranjo lexical – linguístico e semântico – até ao retórico, primando-se pela erudição.

Valendo-se da *hipérbole*, enriquecida pelo *simile* e pela *metáfora*, em todas as estrofes, motes incluídos, os poetas vão desenvolvendo, à exaustão, sua crítica contra a tão inoportuna «invenção» de Lopo de Sousa, cujo termo aparece sete vezes no poema. Essa palavra parece pontuar, diga-se de passagem, todo o *CGGR* e difere do sentido que os poetas antigos e contemporâneos de Resende aplicavam ao termo<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> «Peça antiga do vestuário, que cobria os homens, do pescoço até à cintura, e que se usava por baixo do pelote, como hoje o colete por baixo do casaco» (Dias 2003: 329). Outras formas usadas eram «gibam», «gibãao», «jibam», em português, e «jubon» e «jibon», em espanhol.

<sup>17</sup> O Duque vivia refugiado em Castela, desde que seu pai, D. Fernando, fora degolado em 1483, a quem lhe fazia companhia o chufado da peça estudada (Dias 1998: 224 e 381).

<sup>18</sup> No sentido de «novidade», comenta Maria Isabel Moran Cabanas: «cumpre ter em conta a especialização do ponto de vista semântico de que é objecto a palavra *envençam* no amplo *corpus* da poesia recolhida por García de Resende, remetendo numa ampla maioria das suas ocorrências para a indumentária ou a moda em geral e manifestando-se de tal forma como um perfeito testemunho da competitividade pelo luxo e as aparências que vigorava na corte nos finais da Idade Média. A ânsia de ser diferente e superior aos restantes cortesãos no seu vestir parece que levava à criação de novidade e à frequente quebra dos padrões estabelecidos, daí a sinonímia que se vem estabelecer nos textos da coletânea entre *trajo* e *envençam*» (Morán Cabanas 2001: 85-86). O comentário aplica-se inteiramente à «gangorra» de Lopo de Souza no poema acima.

Tudo o que era novidade e que pudesse provocar a chacota era denominado «invenção», ou seus derivativos e correlativos<sup>19</sup>, principalmente quando a palavra se refere a trajés.

O primeiro interventor é o Barão que remete aos tempos de D. Duarte quando teriam sido usadas «grandes caperutadas», mas nunca do tamanho da de Lopo de Souza; o próximo é Pedr'Homem que alude a uma doença «importada» da França, o mal francês:

	Saiba todo portugues,	a
35	porque tal trajo o nam vença,	b
	qu'estas vêm d'ũa doença	b
	que se chama mal frances:	a
	pegou-se da frontaria	A
	a Perpinhão,	B
40	morreo logo o capitão.	B

O poeta inclui o «mal francês», *sinédoque* para «sífilis», que se pega na fronteira, em Perpignan, na França, sem parecer ter qualquer relação com o tema. Maria Isabel Moran Cabanas faz um profícuo estudo sobre o nível linguístico e semântico desse poema, desvelando informações que atestam a criatividade dos poetas participantes da contenda. Ao comentar essa estrofe, explica a estudiosa: «Para a correta inteligência do texto cumpre atentar, antes de mais, na veemência com que o autor trata de dissuadir aqueles que sentem atraídos pela nova e extravagante peça» (Moran Cabanas 2001: 334); e a explicação para essa estrofe estaria no fato de que, em França, no final do século xv, a designação *grande gorre*, *grand'gorre* ou apenas *gorre*, junto com o sentido de luxo, em toda sua exuberância atributiva, adquiriu o sentido de *morbo gálico*, sífilis, daí *mal francês*, «pois, segundo se pôde constatar, foram os ricos e faustosos elegantes de comportamento libertino os que antes contraíram e difundiram esta doença» (*idem*: 335). O que se depreende dessa quarta estrofe, como se revela no estudo de Moran Cabanas, é o fato de Pedr'Homem ter lançado o *mal francês* como mote para uma não disfarçada ironia contra franceses – através da menção da doença que teria vindo da região de além-Pirineus –, cuja temática é retomada ao longo de outras não poucas estrofes, como, por exemplo, as de Jorge de Vasconcelos, 13<sup>a</sup>, e de Dom Álvaro d'Ataide, 45<sup>a</sup>, sem contar as referências ao adjetivo «negra», esta «adapta-se tanto às negras bubas provocadas pela doença quanto à peça em moda levada como cobertura da cabeça» (*idem*: 338)<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> No poema de formas mistas que segue esse sobre a gangorra de Lopo de Sousa, o de №. 597, a palavra aparece 32 vezes, sem contar os termos derivativos e correlativos dela.

<sup>20</sup> Deixei de mencionar outras análises que Moran Cabanas efetua sobre o mesmo poema, principalmente quanto ao manejo semântico do estrangeirismo «sajaria» ou, ainda, «grosaria» e «Milão», entre outras, além das referências ao caminho percorrido por elegantes gorras

Rui de Sousa, Dom João de Meneses e o Conde de Tarouca são os próximos poetas a comentarem o desproporcional chapéu do chufado; Rui de Souza diz que Lopo não está em Valladolid, onde possivelmente uma carapuça desta feita pudesse ser usada; Dom João brinca com seu homônimo o rei D. João (o I ou o II?) o qual não levantaria Lopo de Souza se ele estivesse no chão e o critica por tal «invenção», que nunca se viu alguém fazê-la assim para poder participar de um entremez. O Conde, por sua vez, diz que faria da frente dela «barquilhão<sup>21</sup> / ou do forro ù balandrão<sup>22</sup>». Observe-se que, às vezes, a leitura dessas estrofes parece não ter relação alguma com o tema satirizado, no entanto, o que se pode apreciar é que os poetas recorrem a qualquer meio para poder criar uma boa rima que provocasse riso, já que o tema é de esculacho.

Outros trinta e três poetas ajudam o proponente Dom João Manuel a criticar, de forma jocosa, a infeliz gangorra de Lopo de Souza, um dizendo que o traje não era de um galante; outro comenta que se pergunta quanto de cera, linhas e pano deveria ter sido gasto na confecção do chapéu; outro ainda diz que quem chegasse de Castela com tal peça, este deveria pagar (para entrar em Portugal?); outros vêm comentar o inapropriado uso desta gangorra de veludo estando Portugal no verão; Dom Afonso diz que o portador da peça fazia galanteria de castelão que nunca foi cortesão. O Coudel-mor diz que o traje com que Lopo de Souza entrou no salão era de escarnecer, adiciona uma ironia quanto ao tamanho da carapuça, pois com um quarto dela, ele faria um gibão:

*O Coudel-moor:*

	Que nam seja de trazer	a
125	este traje com qu'entrastes	b
	porque é d'escarnecer.	a
	Tod'esta corte obrigastes	b
	sobre aposta a nam traria,	A
	nem na mão	B
130	té nom passar o Verão.	B

*Sua.*

	Nam digo ser ardideza	a
	meter em corte real	b
	peça que nam tem igual	b
	em sabor e em grandeza.	a

vindas de Milão. O extenso estudo desse poema encontra-se nas páginas 306 a 340, da mesma obra citada aqui (*Traje, gentileza e poesia...*).

<sup>21</sup> Aumentativo de barquilha. Culinária: massa em forma de barco recheada de ovos moles, <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/barquilh%C3%A3o>> [consulta: 22/10/23].

<sup>22</sup> Derivado de balandra, embarcação coberta, de um só mastro, para transporte. Cfr. <<https://www.dicio.com.br/balandra/>> [consulta: 22/10/23].

135 D'ũu quarto dela faria    A  
       ũu gibão                    B  
       e o mais fiqu'em trufão.    B

A contenda se estende, todos zombando da gangorra do infeliz Lopo de Souza. A fim de dar musicalidade, graça e harmonia ao poema, os poetas não se esquivaram de usar todos os artifícios para denegrir a gangorra e, claro, seu dono. Registre-se a graça desta trova de Anrique Anriquez, em que há uma perfeita sequência de rimas, pontuada pelo pé quebrado enfático «invenção», que justamente é uma palavra que alude às criações dos inovadores cortesãos que participam não só desta contenda, mas àqueles que aparecem no *CGGR* trajando algo inusitado.

*Anrique Anriquez.*

      Eu vi ja cem mil maneiras    a  
       de trajos bem cortesãos      b  
 190 e tambem vi cidadãos        b  
       vestidos d'alvas cordeiras.    a  
       Mas nam vi nem ver queria    A  
       envenção                        B  
       tam fornida no Verão.        B

Pero Moniz vale-se da *metonímia* em «parece ser zombaria / feita por *missalha*». *Missalha* era um membro de importante família de armeiros milaneses [*Missaglia*], famosos em toda a Europa nos séculos xv e xvi (Dias 2003: 459-460). Observe-se que para um tema tão trivial, os poetas vão atrás até de referências a vestimentas contemporâneas:

*Pero Moniz.*

      Antes me trosquiaria        A  
       como anda Vasco Palha,      b  
       porque tal galantaria        A  
       parece ser zombaria        A  
 255 feita per mão de missalha.    b  
       Assi que m'afirmaria        A  
       sem afeiçõ                    B  
       qu'a gangorra é de Milão.    B

Além da alusão bíblica da estrofe 37, Dom Lopo d'Almeida recorre ao personagem bíblico Sansão, cuja força estava em seu cabelo, o qual não resistiria a uma tão grande gangorra no verão<sup>23</sup>. Maria Isabel Moran

<sup>23</sup> Morán Cabanas (2001: 306) comenta assim as alusões (*exempla*) com personagens famosas: «Precisamente os *exempla* ou comparações com personagens famosas de que às vezes

Cabanas (2001: 306) comenta assim as alusões (*exempla*) com personagens famosas: «Precisamente os *exempla* ou comparações com personagens famosas de que às vezes lançam mão os poetas palacianos nos seus discursos constituem um dos procedimentos retóricos que contribuem de forma mais eficaz para a troça das invenções».

	Eu nam sei a quem pareça	a
	que tam poderoso é	b
275	que possa ter na cabeça	a
	o corucho desta see.	b
	Nam creio que poderia	A
	Sansão	B
	trazê-la todo ã Verão!	B

Toda a troça tem uma «Desculpa de Lopo *de Souza*» o pobre poeta chufado, ironizado e satirizado neste poema, com direito a resposta do Conde de Portalegre. Souza diz ser uma pessoa séria e que teria comprado a carapuça já pronta; o Conde diz, numa assertiva exagerada, desconhecer caso que tanto danou Portugal e que Lopo poderia ir à Andaluzia sem punição:

	Eu me tenho por sesudo,	a
	pois por nam pagar direito	b
	de seis peças de veludo,	a
305	meti em vestido feito.	b
	Ca sem isto o meu metia	A
	em condição,	B
	por mingua de descrição.	B

*Resposta do Conde de Portalegre.*

	Nam sei tal caso com'esse	a
310	a quem nam pareça mal,	b
	que soo por vosso intaresse	a
	danes todo Portugal.	b
	Ca lá em Andaluzia,	A
	daqui nam,	B
315	vós irês sem poniçam.	B

A longa sátira chega ao fim com uma nova forma poética misturada ao vilancete exórdico e às trovas: a cantiga com uma pergunta de Jorge de Vasconcelos a Lopo de Souza. Interessante que, quanto aos subgêneros, o poema começa com um pedido de ajuda e termina com uma pergunta e resposta:

---

lançam mão os poetas palacianos nos seus discursos constituem um dos procedimentos retóricos que contribuem de forma mais eficaz para a troça das invenções».

*Pergunta de Jorge de Vas-  
concelos a Lopo de  
Sousa e fim.*

	Dizei-me como trouxestes	A
	tam longe de Portugal	B
	ũu peso tam desigual,	B
355	pois que por maar nam viestes.	A

	Eu nam sei como se meta	a
	na cabeça co a mam,	b
	senhores, tal envençam,	b
	qu'haa mester ãa carreta	a
360	para a trazer nũ seram!	b
	E pois por maar nam viestes	A
	tam longe de Portugal,	B
	como tam descomunal	A
	gangorra trazer podestes?!	B

A cantiga compõem-se de mote de quatro versos e glosa de nove; o poeta quer saber como Lopo trouxe a gangorra, pois não pode ter vindo pelo mar. O poeta não sabe como se coloca tal peça, a não ser que se use uma carreta que a leve até o serão. Quer saber como Lopo chegou a Portugal com uma gangorra tão descomunal.

#### 4. ESTRUTURA, RIMA, RITMO E MÉTRICA. QUANTO À MÉTRICA CASTELHANA DOS SÉCULOS XIV-XV

Gostaria, de forma sucinta, antes de continuar a análise do poema aqui estudado, registrar pesquisas recentes de Fernando Gómez Redondo (2016) sobre a métrica castelhana. O pesquisador-organizador na extensa obra coletiva *Historia de la métrica medieval castellana* faz um completo e profícuo estudo sobre a métrica castelhana, desde os estudos de Antonio de Nebrija e Juan del Encina, paradigmas da arte poética, não só castelhana, mas sim cancioneril.

Sendo então nosso *Cancioneiro Geral* um cancioneiro bilíngue, com muitos poemas em castelhano, devido ao contato cultural que à época se revelava na Península Ibérica, creio ser interessante mostrar parte dos estudos contidos na *Historia de la métrica medieval castellana*, o que tem muito a ver com o *Cancioneiro* de Resende. Como visto, o poema em análise neste trabalho é constituído de vilancete+trovas+cantiga. Sendo assim, vou me deter no que os estudiosos que participam da obra discorrem sobre essas formas. Farei isso mostrando *ipsis litteris* partes dos estudos de Isabella Tomassetti, Vicenç Beltran, Antonio Chas Aguión e Sandra Álvarez Ledo presentes na obra de Gómez Redondo

(2016). Registre-se, também, que farei um recorte naquilo que interessa neste trabalho, além de que não me imiscuirei nos excertos desses estudiosos, com o intuito de que a relação entre a análise que faço neste artigo seja fiel ao pensamento dos autores e, principalmente, mostrar a relação desses estudos com as formas presentes no poema misto de D. João Manuel.

*O vilancete (el villancico)*. «O villancico cortês é caracterizado por uma partição estrófica ternária e esse esquema tripartido afeta tanto a estrutura métrica quanto a argumentação e o desenvolvimento temático. O estribilho da canção constitui o prelúdio e o núcleo lírico-musical da composição e geralmente é composto por dois, três ou, mais raramente, quatro ou cinco versos. Segundo a definição canônica de Juan del Encina, o villancico deve ter cabeça de dois ou três versos e esta é aliás a extensão mais frequente dos estribilhos na tradição inicial do gênero...<sup>24</sup> (Tomasetti 2016: 567-568, tradução minha). *Caso o villancico esteja integrado em um conjunto heterogêneo de composições, muitas vezes atravessadas por um fio temático-expressivo, a rubrica acrescenta à designação do villancico também termos ou fórmulas que especificam a função que ele desempenha dentro da seção que a acolhe...*<sup>25</sup> (*idem*: 571, grifos meus; tradução minha). Uma rubrica que revela um uso inusitado e estritamente técnico do termo villancico, é finalmente detectada no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende (Lisboa, 1516) na epígrafe introdutória de um texto designado por glosa (ID 7182: «Quem nesta vida cuidar»), onde se lê: *Outra glosa em vilancete*. O texto não aparece no repertório, pois a rubrica o identifica como pertencente a outro gênero, a glosa de mote, mas revela um fato interessante: o termo *vilancete* refere-se especificamente à estrutura da composição do glossário, que é formada por uma cabeça de 3 versos e uma série de dísticos que citam o mesmo mote no final. A expressão *em vilancete* aponta para a modalidade composicional do texto e parece ter valor distintivo ou diacrítico; não é por acaso, aliás, que esta composição seja precedida por outra glosa ao mesmo mote (ID 7181: «Pois nam s'escusa perder»), composta por um mote de 4 versos e uma copla de 8, com uma distribuição do mudança e da volta, segundo um esquema dominante no gênero relacionado da canção. A área lusitana,

<sup>24</sup> «El villancico cortés se caracteriza por una partición estrófica ternaria y este esquema tripartito afecta tanto a la estructura métrica como a la argumentación y al desarrollo temático. El estribillo del villancico constituye el preludio y el núcleo lírico-musical de la composición y consta generalmente de dos, tres o, más raramente, cuatro o cinco versos. Según la definición canónica de Juan del Encina, el villancico ha de tener una cabeza de dos o tres versos y efectivamente es esta la extensión más frecuente de los estribillos en la tradición inicial del género...».

<sup>25</sup> «En el caso de que el villancico se integre en un grupo heterogêneo de composiciones, frecuentemente atravesado por un hilo conductor temático-expressivo, la rúbrica añade a la designación de villancico también términos o fórmulas que precisan la función que éste desempeña dentro de la sección que lo acoge...».

expressão de uma recepção tardia e mediada de módulos expressivos e composicionais de origem castelhana, revela assim uma reflexão mais analítica sobre o gênero, nos seus fundamentos estruturais e nas suas peculiaridades técnicas<sup>26</sup> (*ibidem*). No conjunto do *corpus* analisado, os elementos que emergem com notável relevância são, na maioria dos casos, *o caráter lúdico e leve da produção e o espírito competitivo que anima muitos versificadores habilitados da época*. Nos poetas mais valiosos detecta-se naturalmente maior domínio composicional, mas o produto artístico é sempre marcado por uma forte uniformização formal e temática<sup>27</sup> (*idem*: 572, grifos meus; tradução minha)».

*Los decires*<sup>28</sup> (*as trovas*). «Do ponto de vista estritamente formal, pode-se afirmar que a liberdade composicional é a característica por excelência do gênero, de modo que a extensão, os tipos de métrica utilizados e as combinações estróficas do *decir*, bem como o fechamento por meio de uma estrofe denominada *finida*, *fin* ou *cabo*, oferecem variantes e possibilidades estruturais notáveis. Por outro lado, importa referir que o gênero sofre alterações nas suas denominações, de modo que, se na primeira metade do século xv, como assinala o *Cancionero de Baena*, se impõe o rótulo *decir*, na segunda metade do século o termo *coplas* predomina claramente<sup>29</sup> (Chas Aguión/Álvarez Ledo 2016: 650, tradução

<sup>26</sup> «Una rúbrica que revela un uso poco habitual, estrictamente técnico, del término villancico, se detecta finalmente en el *Cancionero Geral* de Garcia de Resende (Lisboa, 1516) en el epígrafe introductorio de un texto designado como glosa (ID 7182: «Quem nesta vida cuidar»), que reza: *Outra glosa em vilancete*. El texto no figura en el repertorio, ya que la rúbrica lo identifica como perteneciente a otro género, la glosa de mote, pero revela un dato interesante: el término *vilancete* alude concretamente a la estructura de la composición glosadora, que está formada por una cabeza de 3 versos u por una serie de coplas que citan al final el mismo mote. La expresión *em vilancete* apunta a la modalidad compositiva del texto y parece tener un valor distintivo o diacrítico; no es casual, de hecho, que a esta composición la preceda otra glosa al mismo mote (ID 7181: «Pois nam s'escusa perder»), compuesta por un estribillo de 4 versos y por una copla de 8, con distribución simétrica de la mudanza y de la vuelta, conforme a un esquema dominante en el género afin de la canción. El área lusitana, expresión de una recepción tardia y mediatizada de módulos expresivos y compositivos de procedencia castellana, revela, pues, una reflexión más analítica sobre el género, en sus fundamentos estructurales y en sus peculiaridades técnicas».

<sup>27</sup> «En el conjunto del *corpus* examinado, los elementos que emergen con notable relevancia son, en la mayoría de los casos, el carácter lúdico y liviano de la producción y el espíritu competitivo que anima a muchos hábiles versificadores de la época. En los poetas más valiosos se detecta naturalmente una mayor maestría compositiva, pero el producto artístico siempre resulta marcado por una fuerte estandarización formal y temática».

<sup>28</sup> O *dezir/decir*, como se pode observar, é o correspondente à *trova* no *Cancionero Geral* de Garcia de Resende.

<sup>29</sup> «Desde un punto de vista estrictamente formal, cabe afirmar que la libertad compositiva es el rasgo por excelencia del género, de modo que la extensión, los tipos de metros utilizados y las combinaciones estróficas del *decir*, así como el cierre a través de una estrofa denominada *finida*, *fin* o *cabo*, ofrecen notables variantes y posibilidades estructurales. Por otra parte, hay que señalar que el género sufre cambios en sus denominaciones, de manera que si en la primera mitad del xv, tal y como se advierte en el *Cancionero de Baena*, se impone la etiqueta *decir*, en la segunda mitad del siglo predomina con claridad el término *coplas*. Es difícil determinar

minha). Os tipos de versos que predominam na elaboração do decir são o octossílabo, frequentemente combinado com quebras majoritariamente tetrassilábicas, e o verso de arte maior, enquanto o uso de outros modelos, como o hexassílabo, é bem menor<sup>30</sup> (*idem*: 651, tradução minha). [...] os poetas testaram diferentes possibilidades combinatórias através dos versos do *dezir*. Não podemos falar, propriamente, de uma estrutura prioritária única, mas podemos apontar uma tendência ao domínio de algumas estrofes sobre outras na trajetória evolutiva da poesia cancioneira<sup>31</sup> (*idem*: 659, tradução minha). [...] um elemento estrutural do decir que deve ser considerado quando se procede à sua caracterização é a *finida*, estrofe que costuma fechar estas composições, também conhecida como *fin* ou *cabo* avançado o Quatrocentos. Este apêndice, que nunca se tornou obrigatório, conheceu algumas variações da tendência mais comum, consistindo numa copla com metade dos versos do resto do texto, cujas rimas recuperavam, pelo menos em parte, a da última estrofe, embora exceções a esta tendência foram comuns em todos os tempos<sup>32</sup> (*idem*: 662, tradução minha). As composições burlescas recorrem a outros tipos de estratégias para transmitir eficazmente a sua mensagem ao destinatário; sendo a comicidade uma das componentes-chave destes poemas, os autores exploram procedimentos que permitem desencadeá-la facilmente<sup>33</sup> (*idem*: 664, tradução minha). Nestas peças é evidente o interesse em marcar claramente os limites entre as diversas intervenções através de procedimentos métricos, como a polimetria, alterando a estrutura da rima consoante a personagem envolvida, ou com o apoio de rubricas que identificam cada participante pelo nome, colocando-os mesmo no início de seus fragmentos correspondentes no diálogo»<sup>34</sup> (*idem*: 665, tradução minha).

---

con exactitud las causas que contribuyen a esta transformación terminológica, aunque cabe suponer que la propia evolución experimentada desde el monoestrofismo hacia el poliestrofismo pudiera haber tenido parte de responsabilidad en el fenómeno».

<sup>30</sup> «Los tipos de versos que predominan en la elaboración del decir son el octosílabo, combinado frecuentemente con quebrados mayoritariamente tetrasílabos, y el verso de arte mayor, mientras que el uso de otros modelos, como el hexasílabo, es mucho más reducido».

<sup>31</sup> «...los poetas ensayaron diferentes posibilidades combinatorias a través de los versos del *dezir*. No puede hablarse, en propiedad, de una única estructura prioritaria, pero sí puede apuntarse una tendencia al predominio de unas estrofas sobre otras en la trayectoria evolutiva de la poesía de cancionero».

<sup>32</sup> «... un elemento estructural del decir que hay que considerar a la hora de proceder a su caracterización es la *finida*, estrofa que suele cerrar estas composiciones, conocida también como *fin* o *cabo* avanzado el cuatrocientos. Este apêndice, que nunca llegó a ser de presencia obligatoria, experimentó algunas variantes sobre la tendencia más habitual, consistente en una copla con la mitad de versos que las restantes del texto, cuyas rimas recuperaban, siquiera en parte, la de la última estrofa, si bien las excepciones a esta tendencia fueron habituales en todas las épocas».

<sup>33</sup> «Las composiciones burlescas acuden a otro tipo de estrategias para transmitir eficazmente su mensaje al destinatario; puesto que la comicidad es uno de los componentes clave de estos poemas, los autores explotan procedimientos que permitan desencadenarla fácilmente».

<sup>34</sup> «En estas piezas hay un evidente interés por marcar con claridad los límites entre las diversas intervenciones mediante procedimientos métricos, como la polimetria, el cambio de

*A cantiga (la canción).* «A canção é um gênero cortês e, portanto, possui nível retórico médio-alto ou alto; este é outro ponto que não a distância do villancico, de nível retórico médio-baixo ou baixo. Pode-se dizer que à medida que o século avança perde a ligação com as formas primitivas zejelescas, de tradição oral e baixo nível retórico, e torna-se mais exigente do ponto de vista formal, daí a rima ser sempre consonante; as anomalias podem ser devidas à incapacidade de alguns poetas ocasionais ou a erros de transmissão<sup>35</sup> (Beltran, 545, tradução minha). Os autores nascidos entre 1431 e 1475 (*grosso modo*, os representados no *Cancionero General*) levam o gênero ao seu maior desenvolvimento; completam o ciclo evolutivo através da exploração sistemática de suas possibilidades estruturais, ampliam o espaço da canção à glosa de mote e à canção glosada e estendem as peculiaridades de seu vocabulário abstrato aos demais gêneros cortesões, especialmente o *decir* (hoje denominado *coplas*) que geralmente perde sua orientação erudita, moral e latinizante; e se no período de suas origens os autores mais importantes tendiam a usar a canção com moderação e a ampliar a simplicidade de sua estrutura, agora os autores mais importantes (Jorge Manrique o primeiro, mas também Guevara, Cartagena, Encina, etc.) cultivam-no com cuidado e desenvolvem minuciosamente suas peculiaridades estruturais<sup>36</sup> (*idem*: 551, tradução minha). No conjunto dos gêneros quatrocentistas, cujo número e complexidade aumentaram à medida que o s. xv, a canção é talvez a que oferece a caracterização mais marcante. Tem uma forma específica (como depois a esparsa e finalmente o villancico), está associada a um conteúdo preferido (o tema amoroso, embora também existam canções religiosas e satíricas) e desenvolve tendências estilísticas muito marcadas: uma seleção de vocabulário peculiar (note-se as diferenças com a esparsa e o villancico, que admitem vocabulário

---

la estructura de rimas en función del personaje que interviene, o con el apoyo de rúbricas que identifican a cada participante por su nombre situándose al comienzo de sus correspondientes fragmentos en el diálogo».

<sup>35</sup> «La canción es un género cortés y por tanto de nivel retórico medio-alto o alto; éste es otro punto que la distancia del villancico, de nivel retórico medio-bajo o bajo. Puede decirse que a medida que avanza el siglo va perdiendo su vinculación con las primitivas formas zejelescas, de tradición oral y de nivel retórico bajo, y se vuelve más exigente desde el punto de vista formal, de ahí que la rima sea siempre consonante; las anomalías pueden deberse a la incapacidad de algunos poetas de ocasión o bien a errores de transmisión».

<sup>36</sup> «Los autores nacidos entre 1431 y 1475 (*grosso modo*, los representados en el *Cancionero general*) llevan el género a su mayor desarrollo; completan el ciclo evolutivo mediante la explotación sistemática de sus posibilidades estructurales, amplían el espacio de la canción a la glosa de mote y a la canción glosada y extienden las peculiaridades de su vocabulario abstracto al resto de los géneros cortesones, especialmente el *decir* (ahora llamado *coplas*) que pierde por lo general su orientación erudita, moral y latinizante; y si en el período de los orígenes, los autores de más relevancia tendían a un uso moderado de la canción y a ampliar la simplicidad de su estructura, ahora los autores más importantes (Jorge Manrique el primero, pero también Guevara, Cartagena, Encina, etc.) la cultivan con esmero y desarrollan a fondo sus particularidades estructurales».

concreto), uma sintaxe e uma disposição dos motivos ajustada à sua forma estrófica e, por fim, uma intensa assimilação de recursos conceituais. O resultado é a criação de uma forma complexa e fechada, adaptada à expressão de algumas situações sentimentais: a lamentação e o pedido de amor; neste sentido, equivale ao soneto renascentista, que acabará por substituí-lo quando os versos tradicionais deixarem de ser o reduto de uma estética específica e se tornarem uma alternativa aos hendecassílabos, cujos recursos expressivos Góngora assimilou<sup>37</sup>» (*idem*: 557, tradução minha).

Os estudos sobre a versificação castelhana dedicam-se a explicar detalhadamente como se apresenta a questão dos «apuntes silábicos». O que aqui expus são apenas partes de um estudo muito maior. A intenção é a de mostrar que, apesar da diversificação na contagem silábica entre a versificação castelhana e a portuguesa, a nomenclatura é a mesma. Por exemplo, a questão das redondilhas maiores e menores e os versos em arte maior e menor. A *redondilla mayor* é de origem espanhola e é uma combinação de quatro versos octossílabos (heptassílabos para nós) com rima nos versos primeiro e quarto, e nos versos segundo e terceiro. Já a terminologia *redondilla menor* é usada quando os quatro versos têm apenas seis sílabas poéticas (cinco, em português). A escansão é sempre igual, mesmo com as sinalefas e outras exceções; já a contagem das sílabas em castelhano é diferente da nossa. Nesta língua, os versos devem terminar sempre com uma palavra paroxítona, e neste caso se conta até a última sílaba, não apenas até a última sílaba tônica. Caso termine em palavra oxítona, acrescenta-se uma sílaba fictícia para efeitos de contagem; se terminar em proparoxítona retira-se uma sílaba. O verso de arte maior consiste em um verso de nove ou mais sílabas. Pode-se caracterizar certas épocas históricas pela predileção por um tipo de verso. Assim, durante a Idade Média castelhana, preferia-se o tetrassílabo, enquanto que durante os séculos XV até o XVII, o eneassílabo deveria ser usado.

---

<sup>37</sup> «En el conjunto de los géneros cuatrocentistas, cuyo número y complejidad se fue incrementando a medida que avanzaba el s. xv, la canción es quizá el que ofrece una caracterización más marcada. Le corresponde una forma específica (como más tarde la esparsa y por fin el villancico), se asocia con un contenido preferente (el tema amoroso, aunque hay también canciones religiosas y satíricas) y desarrolla unas tendencias estilísticas muy marcadas: una selección del vocabulario peculiar (nótese las diferencias con la esparsa y el villancico, que admiten el vocabulario concreto), una sintaxis y una disposición de los motivos ajustadas a su forma estrófica y, finalmente, una intensa asimilación de los recursos conceptistas. El resultado es la creación de una forma compleja y cerrada, adaptada a la expresión de unas pocas situaciones sentimentales: la lamentación de amores y la recuesta; en este sentido, es el equivalente del soneto renascentista, que acabará substituyéndola cuando los versos tradicionales dejen de ser el reducto de una estética determinada para convertirse en alternativa de los endecasílabos, cuyos recursos expresivos habían asimilado».

Tendo vistos esses estudos inclusos na obra de Gómez Redondo (2016), continuo a análise do poema aqui em questão. Quanto à sua estrutura, observe-se que o esquema rimático do mote do vilancete inicial é repetido em todos os três últimos versos do vilancete e das trovas, excetuando-se na cantiga: **ABB**, incluindo a natureza e as sílabas dos vértices do poema, **-ia**, **-ão** e **-ão**, todas agudas (masculinas), condizentes, então, com a pessoa que se chufava, mas não à peça que ele usava. No entanto, esse poema caracteriza-se pela irregularidade, alternando-se estrofes de sete versos, igual ao vilancete inicial, e oitavas; o esquema das rimas também é variado: **abba** ou **abab**, nas sétimas, e **abaab** ou **abbab**, nas oitavas. Nas sexta, 35<sup>a</sup> e 40<sup>a</sup> estrofes, coincidem as rimas de final **-ia**, a mesma do mote; na 11<sup>a</sup> estrofe, o pé quebrado, cuja sílaba final deveria ser em **-ão**, foi alterada para **-ada**, que coincide com as rimas dos dois versos anteriores; na 14<sup>a</sup> estrofe, as rimas do grupo «b» repetem as rimas do mote em **-ão**. A cantiga que segue as trovas e dá cabo ao poema também apresenta irregularidade na estrutura – mote de quatro versos com glosa em nona, daí que o esquema se altera: **ABBA** no mote e **abbabABBA** na glosa, mesclando-se rimas misturadas com entrelaçadas. Note-se, ainda, que a palavra-chave do mote é Portugal, cujo verso todo é repetido na glosa como para pontuar a «invenção» de Lopo de Souza – ela teria sido tão descomunal que deixou a todos estupefatos.

Tão irregular como as rimas é o sistema do ritmo dos três poemas que compõem essa peça – o vilancete, as trovas e a cantiga; o esquema rítmico deste poema segue a não obrigatoriedade de se acentuar rigidamente as sílabas poéticas, característica própria da métrica da *arte menor*. Registre-se, no entanto, que esse ritmo se adéqua ao clima do poema, um clima alegre em que tudo deve ser tomado como chiste, além, claro, de dar ao poema musicalidade.

Aliadas à métrica em redondilhas maiores, colaboram como recursos retóricos a *aliteração* («*que quem vo-la vir trazer*»; «*que nam seja de trazer / este traje com qu'entrastes*»; «*o que gram graça seria*»); a *cacofonia* («*t'a ti*»; «*porque caa*»; «*qu'aqui*»); a *anáfora* («*nam digo quem nem quem nam*»; «*que consigo traz aviso, / que faz logo volvorinha*»); a *elisão* gráfica (entre as muitas, encontram-se: «*é cousa chãa coma palma*»; «*qu'haveis*»; «*s'outra*»; «*d'alfandega*»; «*d'El-Rei*»; «*dest'arte*») e os pés quebrados, que têm a função de enfatizar, nos penúltimos versos do vilancete e das trovas, a progressiva melodia da composição<sup>38</sup>. Outros recursos usados pelos poetas, mais especificamente referentes à forma, encontram-se no léxico ou no deslocamento de frases, quase sempre para adequação das rimas; servem também como técnica e

<sup>38</sup> Deixei de citar os recursos próprios da poesia, tais como sinérese, hiato, diérese, crase, que se revelam no ato da leitura, não da escrita.

engenhosidade. São eles: a *sínquise* («S’outra tal soma de pano / entrar por Riba de Coa, / receberão muito dano / os rindeiros daquest’ano / d’alfandega de Lixboa»); o *parenthesis* enfático num pé quebrado («polo qual desta reria, / com razam, / que fosse de meu irmão») ou explicativo («que, segundo seu presume»); a *inversio* («Mas pois qu’esta feita é»; «quem vio nunca portugues»; «pois faz Deos por millhor tudo»; «menos mal que dizem faz»; «Se Martim Telez vivera, / em Castela nam s’achara / quem tal cousa cá trouxera, / que o logo nam pagara»); a *anástrofe* («polo qual a nam trairia»; «mas se me eu nam engano»); o *arcaísmo* («eu *houv’outra* tal tiara»); a *tmese* («fartar-nos-emos de rir»; «Se a visse, matar-s’-ia / com sua mão»); o *aposto* («que se chama Luis d’Arca, / das Pias comendador»); o *estrangeirismo* («sajaria», do francês «sagesse», sabedoria); podem-se citar também as formas poético-arcaicas (*apócopas*: «mui», «propia», «gram»; *próteses*: «naqui», «preguntem»; *aféreses*: «rependido», «te/tee»; *epênteses*: «trosquiaria», «porluçam»), umas como reforços da métrica, do ritmo ou das rimas; outras como retrato da escrita de então.

## 5. RECURSOS RETÓRICOS

Além da *amplificatio* e do *símile*, necessários para que a sátira contra o chufado se desenvolva, destacam-se a *antítese* de palavras («É mui alta e poderosa / por *detrás* e por *diante*»; «Mais *honesto* lhe seria / ser *ladrão*») e a *antítese* frásica («e vós, qu’haveis de morrer / ùu *de riso*, *outro de calma*»); a *annominatio* em suas várias modalidades («Mas pois qu’esta *feita é*, / compre qu’outra se nam *faça* / e desta se *faça* graça» e «e te *visse* como *vi*»); *poliptotos* verbais; «inda qu’em terra *t’achasse*» e «em que *t’achasse* no chão» – *diáfora* em que o sentido do verbo «achar» se confunde com «tachar», devido à *elisão* com o pronome «te»; *paronomásias* («que por *causa* desta *cousa*»; «de *castelão* / que nunca foi *cortesão*»); a *sinédoque* («*d’ũa doença* / que se chama *mal frances*», i.e. a sífilis); a *definitio* («É mui alta e poderosa / por *detras* e por *diante*, *seca d’aar* e *mui calmosa*», referindo-se à gangorra; «Quem al tem na fantasia / é *cibrão* / *assi com’eu sam cristão*»); as *enumerationes* trimembre («de *cera*, *linhas* e *pano*») e zeugmática («*seca d’aar* e *mui calmosa*»); a *gradatio* («E disto logo *faria* / *ordenação* / *de fidalgo atee pião*»); a *sinestesia* («peça que nam tem igual / *em sabor* e *em grandeza*»); a *metáfora* («Antes que mais dano *creça* / *daquesta negra gangorra*»; «e guardai de a pôr mais, / que *perdereis a cabeça*»; «Esta *negra cobertura* / menos mal que dizem faz»; «nam vos *ficará cabelo* / que vos nam leve na mão»); o *zeugma* («Se riso, prazer nos dais / a *carapuça* o *padeça*»); a *ironia* («Mais *honesto* lhe seria / *ser ladrão*, / que ver-lha trazer na mão», que se aproxima ao dito popular; «*Afirma* o gram monarca / *filosofo sabedor*»); e a *antonomásia* («– *Gangorra*,

porque vieste / de Castela a Portugal?»; «*Gangorra, senhora mana, / que ousadia foi esta*», exemplos que pertencem também à *prosopopeia*).

A composição enquadra-se no gênero da *disputatio* – uma *ajuda*, com *perguntas* e *respostas* – e, num plano maior, apresenta uma tese, o vilancete inicial, as argumentações (as *probationes*), representadas pelas trovas, e uma *conclusio*, a cantiga que fecha o poema.

Sobre as expressões satíricas no *CGGR*, há uma diversificação significativa, partindo da crítica de costumes séria ou sarcástica, até as de pessoas, sempre irônicas, muitas vezes contundentes, mas sempre alegres, passando pela sátira em que os preconceitos são evidentes – os cristãos novos, os judeus, a misoginia, a sexualidade. No entanto, excetuando-se aquelas de cunho sério, algumas acachapantes, outras não, as sátiras aos costumes e às pessoas são sempre divertidas e valem apenas para deleite pação ou como exercício de habilidade poética<sup>39</sup>. Um exemplo é esta contra a carapuça de Lopo de Sousa, muitas vezes usada como *antonómásia* ou *metonímia*, ou ainda, nas *apóstrofes*, como um ser animado dotado de vontades humanas, para denominar e caracterizar o chufado. Quanto à dimensão da carapuça usada pelo cortesão, dada a primeira *hipérbole* – tão grande quanto um gibão –, o jogo vai progredindo de acordo como o ajudador vê a descomunal gorra. Em nove estrofes dizem os ajudadores que seria melhor carregar o grande barrete na mão, repetindo sempre o termo «mão» nas rimas finais dos três últimos versos, do que na cabeça; outros usam a palavra «chão», em posição de rima, para opor-se ao lugar onde a carapuça deveria estar ou aonde deveria ser atirada, pois a cabeça não é seu lugar. Outros valem-se da estação – o verão – para dizer quão inapropriado era usar-se tal gangorra de veludo num

<sup>39</sup> Quanto ao papel aglutinador da poesia, escreve João Carlos Teixeira Gomes que a poesia quatrocentista era concebida «como atividade social (no sentido de *gregária*), cultivada como ato lúdico por homens e mulheres nos palácios da Corte» e «que ali pulsava também o mundo descontraído das coisas simples no seu dia a dia, homens de carne e osso (e não fantasmas acuados nos porões do tempo pretérito), confraternizando em torno de vida, alegria e prazer» (Gomes 1985: 309-310). No *Cancionero General* de Hernando del Castillo, há uma seção especial para as sátiras, as quais Del Castillo denominava «Obras de burlas». O editor do cancionero castelhano comenta que esses poemas «configuran una sección de poesía festiva, más o menos satírica, a tenor de las circunstancias y de los sentimientos de sus autores, enzarzados en reyertas de diversa agresividad, que va de la broma amistosa al insulto intencionado. Hay críticos que, obcecados por sus propias obsesiones, cargan la mano en ver en ellas una sistemática voluntad de denuncia política o social cuando en su mayoría no son más que juegos de ingenio y buen humor. Cabe también la grosería como detonante de la carcajada, no faltando ventosidades y demás libertades fisiológicas». Mais adiante, complementa: «Hacen acto de presencia en las obras de burlas las consabidas descalificaciones de prácticas y orígenes judaicos, la incidencia en el hábito de la ebriedad o en cualquier detalle de una recurrente y tópica misoginia. Y, por supuesto, tampoco están ausentes las alusiones, más o menos veladas, más o menos explícitas, a la coyuntura política». Conclui González Cuenca (2004: 453, t. III) dizendo que essas obras de burlas são criações de «ingenio y el humor». Percebe-se que o lugar por excelência para a sátira nos dois cancioneros é a corte, por onde transitam as personagens que representam os excessos, mas também a sociedade do fim do medievo.

clima quente. Enfim, o mote em –ão fornece aos contendores munição para realizar toda forma de *amplificatio* e *comparatio*.

O que se destaca também nessa composição são as várias alusões e o conhecimento dos participantes, aliados a alguns tropos que mostram erudição e engenhosidade. Na primeira trova, do próprio D. João Manuel, há referência a um fato econômico, ao se dizer que, se entrarem por Riba de Coa tantos panos para fazer uma carapuça tão grande, os rendeiros<sup>40</sup> de Lisboa serão prejudicados; os fatores econômico e financeiro aparecem também nas estrofes 12, 13 e 15. Encontram-se alusões históricas nas trovas 2 e 7 (referências a D. Duarte e a D. João) e mesmo ficcional (trova 47, Luis d'Arca, segundo Aida Fernanda Dias, possivelmente uma personagem inventada [Dias 2003: 85]). Também dividem os ajudadores os motejos por estrato social: a Igreja, nas trovas 27, 28; aos próprios cortesãos ou seus costumes, trovas 15, 24, 25, 34, 36, 38, 40; a geografia regional ou estrangeira – a Gusmão (trova 5), a franceses e castelhanos (trovas 8, 21, 31, 40, 42, 44, 45); aos judeus, tidos por aváros (22 e 32); judicial, relatando as penas que deve sofrer o transgressor (trovas 19 e 20).

## 6. CONSIDERAÇÃO FINAL

Pela repetição exaustiva, a peça pode não agradar a um auditório hodierno, todavia, é certo que dava ao ouvinte/leitor da Idade Média cortesão um prazer nada irrisório, pois o deleite estava justamente na hiperbolização – em todos os sentidos: na glória dos feitos grandiosos, na vestimenta de cores fortes, na riqueza dos acessórios e, por que não?, na poesia. É nela, então, que os poetas cortesãos se esmeram por fazer de seus poemas peças em que podem exercitar sua engenhosidade e conhecimento. Os aparentes exageros que alguns contendores foram «obrigados» a cometer para seguir a rígida regra das rimas e da *hipérbole* – e isso pode parecer paradoxal em se tratando de um poema do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, notadamente assimétrico, assim como a maioria das composições da coletânea – podem levar o leitor de hoje a pensar em simples digressão ou defeito.

Enfim, quanto a composição para deleite, o poema cumpre seu papel; quanto a conteúdo, talvez deixe a desejar pela repetição insistente e cansativa; quanto a terreno próprio para o exercício da habilidade dos poetas cortesãos, é um exemplo singular.

---

<sup>40</sup> «Cobreadores de renda ou impostos», *cf.* Dias (2003: 591).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

*Fontes primárias*

- Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende (1990-1993). Fixação do texto e estudo por Aida Fernanda Dias. Maia: Imprensa Nacional/Casa da Moeda. Vols. I a IV.
- Cancionero General* de Hernando del Castillo (2004). Joaquín González Cuenca (ed.). Madri: Ed. Castalia. T. I-V.

*Referências bibliográficas*

- ALBERTI, Verena (2002), *O riso e o risível: na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. (Coleção Antropologia Social).
- BELTRAN, Vicenç (2016), «La canción», en Fernando Gómez Redondo (dir.), *Historia de la métrica medieval castellana*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, pp. 542-558.
- BELTRAN, Vicenç (2018), «Un cancionerillo jocoso o casi burlesco (MP2/TP2): la poesía castellana en el arbor del siglo XVI», in Andrea Zinato e Paola Belloni (org.), *Poesía, poéticas y cultura literaria*. Como/Pavia: Ibis, pp. 93-123.
- CHAS AGUIÓN, Antonio y ÁLVAREZ LEDO, Sandra (2016), «Los decires», en Fernando Gómez Redondo (dir.), *Historia de la métrica medieval castellana*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, pp. 649-667.
- DIAS, Aida Fernanda (1998), «A Temática», *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. Maia: Imprensa Nacional/Casa da Moeda. Vol. V.
- DIAS, Aida Fernanda (2003), *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende – Dicionário (Comum, Onomástico e Toponímico)*. Maia: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, vol. VI.
- MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros (org.) (2009), *Fremosos Cantares. Antologia da lírica medieval galego-portuguesa*. São Paulo: WMF Martins Fontes.
- GOMES, João Carlos Teixeira (1985), *Gregório de Matos, o boca de brasa. Um estudo de plágio e criação intertextual*. Petrópolis: Editora Vozes.
- GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín (2004), in Hernando del Castillo, *Cancionero General*. Madrid: Ed. Castalia, T. I-V.
- MOISÉS, Massaud (2004), *Dicionário de termos literários*. Massaud Moisés (org.). São Paulo: Cultrix.
- MORÁEN CABANAS, M.<sup>a</sup> Isabel (2001), *Traje, Gentileza e Poesia. Moda e Vestimenta no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. Lisboa: Ed. Estampa (Coleção Leituras, 9).
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (dir.) (2016), *Historia de la métrica medieval castellana*. San Millán de la Cogolla: Cilengua.
- RQUER, Martín de (2001), *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Barcelona: Ed. Ariel. T. I e II.

- SÁ REGO, Enylton José (1989), *O calundu e a panaceia. Machado de Assis, a sátira menipéica e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- SODRÉ, Paulo Roberto (2010), *O riso no jogo e o jogo no riso na sátira galego-portuguesa*. Vitória: EDUFES.
- TATO, Cleofé (2018), «Los comienzos del género del mote en la poesía de cancionero», in Andrea Zinato e Paola Belloni (org.), *Poesía, poéticas y cultura literaria*. Como/Pavia: Ibis, pp. 277-294.
- TOMASSETTI, Isabella (2016), «El villancico», en Fernando Gómez Redondo (dir.), *Historia de la métrica medieval castellana*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, pp. 558-581.

Recibido: 22/07/2023

Acceptado: 29/10/2023



UMA SÁTIRA À PESSOA E AOS COSTUMES NUM VILANCETE SEGUIDO DE TROVAS E CANTIGA NO *CANCIONEIRO GERAL* DE GARCIA DE RESENDE

RESUMO: A sátira pode-se dizer que é atemporal, pois se manifesta em qualquer tempo e em qualquer gênero. No poema de formas mistas analisado neste artigo, a sátira é dirigida a um cortesão que ao voltar de Espanha para Portugal porta uma gorra enorme, o que suscita o motejo e esculacho de outros cortesãos. O poema é uma crítica não só à pessoa, mas também aos costumes. Como forma poética, ele inicia com um vilancete seguido de trovas e termina com uma cantiga. O infeliz Lopo de Souza ouvirá mais de trinta poetas contemporâneos chufando em versos de sua desproporcional gorra, que além de demasiado grande tem por pano o veludo, o que não condiz com a estação do ano, o verão. O poema é rico em artifícios estruturais, tais como métrica, rimas, pés quebrados e ritmo; é rico também em recursos retóricos, como se poderá constatar neste artigo.

PALAVRAS-CHAVE: *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. Sátira a pessoa. Sátira aos costumes. Poemas de formas mistas. Métrica. Retórica.

A SATIRE AGAINST PERSON AND MORES IN A VILANCETE FOLLOWED BY TROVAS AND CANTIGA IN GARCIA DE RESENDE'S *CANCIONEIRO GERAL*

ABSTRACT: Satire can be said to be timeless, as it is present at any time and in any genre. In the mixed-forms poem analyzed in this article, the satire is directed at a courtier who, upon his return from Spain to Portugal, is wearing an enormous cap, which provokes ridicule and scorn from other courtiers. The poem criticizes not only a person, but also the mores. As a poetic form, it begins with a 'vilancete' followed by 'trovas' and ends with a 'cantiga'. The unfortunate Lopo de Souza will hear more than thirty contemporary poets sucking on verses from his disproportionate cap, which, in addition to being too large, has velvet for its cloth, which does not suit the season of the year, summer. The poem is rich in structural devices such as meter, rhyme, 'pés quebrados' and rhythm; it is also rich in rhetorical resources, as can be seen in this article.

KEYWORDS: Garcia de Resende's *Cancioneiro Geral*. Satire at person. Satire at mores. Mixed-forms poems. Metrics. Rhetoric.