

Os gêneros de forma fixa e a música¹

Pierre Le Gentil

Tradução de Marcia Arruda Franco

Ao longo de todo esse estudo, consideramos os gêneros de forma fixa como gêneros essencialmente musicais. Nascidos com a canção que se dança, são musicais desde a origem, e permanecem correntes no período tardio aqui considerado, como se pode ajuizar pelo documento excepcionalmente precioso que é o Cancioneiro Musical. Conforme esta mesma coletânea, verificamos que, no *vilancico* e na *canción*, as transformações que afetam a *vuelta* da copla se explicam sobretudo porque a execução musical mudou as suas características.

É porque as executamos menos e menos como danças com coros e mais e mais como simples canções, que tais formas se transformaram no que são agora. Não esqueçamos, enfim, que entre outras causas para esta mudança, é preciso levar em conta o progresso da música polifônica. Ela exigia do compositor conhecimento mais extenso e dos músicos executantes maior experiência; além disso, os papéis não estavam mais repartidos entre um solista e um coro, mas cada voz executava a sua parte num conjunto harmoniosamente e sabiamente regrado. Todavia, se a canção não era mais a mesma de sua origem, ela continuava ao menos canção; normalmente escrita e composta para ser cantada. Tal não quer dizer que ela era sempre acompanhada de um instrumento musical nem que por vezes não se contentassem de apenas recitá-la. É este ponto que gostaríamos de precisar, se possível.

Está claro que ao tempo de Juan Alfonso de Baena, um bom número de poetas possuía ainda uma sólida cultura musical. Sabemos, com efeito, que ao fim do século XVI, o rei de Aragão Juan I, que era poeta e melômano, se orgulhava de compor o “som” de algumas de suas obras.² Vimos também que, no cancioneiro de Baena, o termo *cantiga* tem todo o seu valor; ele é claramente oposto ao da palavra “decir” para que não se tenha dúvida a respeito deste assunto. Villasandino, em todo caso, escreveu a melodia das suas cantigas; reunidas numa coletânea especial, elas figuravam ainda na biblioteca da rainha Isabel.³ De resto, as rubricas do Canc. de Baena são bastante: “Aqui se comiençan las cantigas muy escandidas y graciosamente assonadas [...] que fizo e ordenó em su tempo el muy sábio y discreto varon, y muy singular componedor enesta muy graciosa arte de la poetria y gaya sciencia”, Alfonso Alvaro de Villasandino (Canc. Cast., 599) – “Esta cantiga de Santa Maria, tan noble y tan byen fecha y ordenada, y graciosamente assonada”

¹ LE GENTIL, Pierre. Les genres à forme fixe et la musique. *La poésie lyrique espagnole et portugaise a la fin du moyen âge*. Deuxième partie. Les formes. Renne: Plihon, 1952. p. 305-309.

² A. Pagés: *La poesie fr. en Catalogne*, p. 27 (Trata-se de uma carta do próprio rei).

³ Canc. Musical, Préface, página 14.

(Canc. Cast., 600). Muitas outras rubricas nos fazem saber que Villasandino é, portanto, ainda um poeta músico, exatamente como eram os primeiros trovadores.

Mas queremos agora iniciar a busca por uma evolução característica. Até onde ela vai, ao longo do período que estudamos? O próprio Villasandino, cujos estribotes, em outro lugar, estudamos, não musicou *todas* as suas poesias aptas ao canto, não mais que Machaut, na França, teria feito a notação musical de todas as suas baladas. Constatamos, além disso, nos cancioneiros que se seguiram ao de Baena, que a oposição fica menos nitidamente marcada que anteriormente entre a poesia cantada e a dita. A palavra *decir* aparece bem menos frequentemente nas rubricas; enquanto *cantiga* se aplicava outrora a todo poema cantado, seja qual fosse a sua forma, a palavra *canción* assume um sentido mais restrito; refere-se menos a uma canção do que à forma específica de uma canção. Em outras palavras, ao que parece, em um dado momento, opõe-se menos a poesia cantada à poesia dita [recitada] do que a poesia de estrofes comuns à poesia de forma fixa. Em todo caso, é interessante observar o modo como Santillana, em seu *Prohemio*, fala de poetas que eram também músicos; estes, visivelmente, para ele, eram casos raros e excepcionais. Machaut, escreve ele, “escrivio asy mismo um gran libro de baladas, canciones, rondeles, lays, virolays e asono muchos dellos”. Ele anota com o mesmo zelo que “Mosen Jorde de Sanct Jorde [...] compuso assaz fermosas cosas, lasquales el mismo asonava, ca fue musico excelente[...]”⁴

Não é enfim curioso constatar que no início do século XVI, os nomes citados pelo Cancioneiro Musical são menos uma exceção muito importante – diferentes dos que uma coletânea como o Cancioneiro General nos deu a conhecer? Se, ao lado de Anchieta, Espinosa, Madrid, Peñalosa, não citasse Juan del Encina, se, por outro lado, as alusões precisas a qualidades de compositor que possuía Garcia de Resende ou um Gil Vicente não nos fossem conhecidas, estaríamos tentados a crer que poetas e músicos trabalhariam cada um de seu lado.⁵

Este seria, entretanto, um erro grave. O contato talvez seja menos direto, mas existe; Encina é um autor de primeiro plano, e além disso, acabamos de ver que o seu caso não é único. Por outro lado, enfim, muitas testemunhas nos revelam que a alta sociedade continua a ter o mais vivo interesse por tudo o que toca a arte musical. Basta pensar no número considerável de músicos que os reis mantinham perto de si, cobrindo-os de favores. Tais gostos eram acompanhados inclusive às vezes de uma competência real. A se dar crédito a Fernán Perez de Guzmán, o rei Juan II de Castela possuía conhecimento musical pouco vulgar: “Sabia del arte de la musica, cantaba e tañia bien [...]”⁶ Ruy de Pina fornece informação análoga sobre o rei Afonso V de Portugal: “Folgo

⁴ *Prohemio*, éd. Prestage, p. 75-76.

⁵ Acrescentemos Garcí Sánchez de Badajoz, de quem Fei Jerónimo Román nos diz que era *vihuelista* notável. A lenda conta que ele perdeu a razão em seguida a uma paixão infeliz, e, também, diz-se, por ter amado muito a música (cf. Pelayo, *Hist. Poes. Cast.*, III, p.153).

⁶ *Generaciones y Semblanzas* (Ed. Clásicos Castel., p.122). A informação é confirmada e precisada ainda mais no capítulo final da *Crónica de D. Juan*: “era gran musico, tañia e cantaba e trovaba e danzaba muy bien”.

muito d'ouvir música, e de seu natural sem algum artifício teve por ela bom sentimento.”⁷ Sabe-se do cuidado que tiveram os reis católicos na educação de seus filhos. Ora, Gonçalo Fernández de Oviedo, em seu *Libro de la Camara del Principe D. Juan*,⁸ nos diz que ele cantava e tocava um certo número de instrumentos: “En su cámara avia un claviórgano é organos é clavecímbanos é clavicórdio é vihuela de arco é flautas é em todos estes instrumentos sabia poner las manos”. Como interpretar tais fatos? Como explicar, se existe ainda poetas-músicos, e se o público permanece melômano, que a poesia lírica apareça, definitivamente, menos diretamente do que no passado solidária da música?

A verdade é que tais poetas da corte – na maioria grandes senhores – são amadores. As leis da elegância e do bom tom exigem que eles saibam compor uma canção, que dancem, cantem e inclusive toquem um ou mais instrumentos. Mas a sua ciência, frequentemente, não vai muito longe. Gómez Manrique o advoga quando nos diz, falando da ciência e da poesia: “Yo estas nunca apprendi, nin tuve maestro que me las mostrasse, de loqual las obras mias dan verdadeiro testimonio”.⁹ Ora, a música, com o progresso da polifonia, transformou-se numa arte mais e mais difícil. Os profissionais apenas, como Juan del Encina ou Garci Sánchez de Badajoz, podiam conhecer a fundo a técnica musical. Como se espantar então de os poetas não mais comporem habitualmente as melodias de suas canções? Tal não implica necessariamente que os seus poemas fossem simplesmente lidos ou recitados. Estes podem ter-se adaptado a melodias comuns, que cantam na memória de todos. Este fato deve ter-se produzido bem frequentemente, se julgar-se por esta rubrica que precede um dos cantares de J. A. Gato: “A la sonada de Nuevas te trago Carillo”.¹⁰ Para que melhor serviriam estes músicos que viviam em volta dos poetas senão para meter em música as melhores de suas canções? Tais músicos de ofício, não os vemos, no *Canc. Musical*, ensaiarem-se inclusive na poesia e, sobretudo, meterem em música as *canciones* e *vilancicos* de Santillana, de J. Manrique, para citar apenas alguns grandes nomes?¹¹

Em que medida tal estado de coisas seria suscetível de modificar as características primitivas, essenciais, da poesia lírica? Para que as transformações fossem profundas, seria preciso que a poesia cessasse quase completamente de ser cantada. Ora, nós não estamos mais no século XV nem no início do XVI, conforme acabamos de ver.

Simplesmente porque os gêneros de forma fixa cessaram de ser danças é que a repetição do refrão depois da copla não ocorreu mais normativamente; em contrapartida, é porque a *vuelta* da copla ainda se canta com a escansão do refrão que nós vemos aparecer esta curiosa reprise a modo de refrão, de que falamos longamente noutra lugar. E tal será a única inovação trazida, no

⁷ Citado por Souza Viterbo: Arq. Hist. Português, t. II, p.268.

⁸ Citado por M. Pelayo; *Hist. Poes. Cast.*, t. III, 19.

⁹ *Canc. Cast.*, t.II, p.1.

¹⁰ *Canc. Cast.*, n.º137.

¹¹ Sobre tudo isto ver Higino Anglès: *La música en la Corte de los Reyes Católicos*, tome I, Barcelone, 1941, volume que precede e prepara uma bela reedição do *Canc. Musical* (1947).

curso deste período, à *canCIÓN* e ao *vilancico*; importa constatar que ela está relacionada à estrutura musical. Assim, portanto, como afirmei mais acima, *a canção é e permanece feita para ser cantada*. Se a partir de então, regra geral, o mesmo artista não seria mais ao mesmo tempo poeta e músico, poetas e músicos não trabalham menos perto um do outro e sim um pelo outro diante de um público que guardou o gosto de outros tempos. Além disso, uma tradição secular oferece, a uns como a outros, modelos em que texto e música se comandam reciprocamente. Quer se trate do poema ou da melodia, têm a ver com as mesmas leis e necessidades. Mesmo trabalhando separadamente, dever-se-iam reencontrar. E isto não é tudo. Uma melodia não necessitava ser composta especialmente para este ou tal texto; ela podia se adaptar a muitos, e, inversamente, um mesmo texto podia ser notado de diversas maneiras; mais ainda, ao que parece, era frequentemente o caso, e à vontade, recitada, cantada ou mesmo dançada à maneira de *cossante*; são tais as vantagens que entre outras causas explicam o grande sucesso e a longevidade dos gêneros de forma fixa. Vimos que na França também estes gêneros permanecem musicais; o caso de Machaut é em todos os aspectos significativo, sendo conhecida a influência que exerceu sobre a poesia de seu tempo. Entretanto, parece que desde o século XIV, mais e mais claramente do que na Espanha, a poesia francesa se afasta da música. Para prová-lo cito o silêncio guardado pelas *Artes da Segunda Retórica* a respeito da estrutura musical da copla; e eu me lembraria de que Eustache Deschamps nos faz ouvir claramente – ele que é, entretanto, o discípulo de Machaut – que tais poemas tenham sido feitos para serem lidos e recitados, e não mais para serem cantados. Daí a relativa diferença que se estabelece no século XV, junto aos franceses, entre a poesia literária, se preferir, as formas eruditas de um Charles d'Orleans, por exemplo, e as *canções populares* editadas por G. Paris ou Th. Gérold.¹² Tal fenômeno não aparece tão nitidamente ao sul dos Pireneus. Entre as formas do *Canc. General* e aquelas do *Cancioneiro Musical*, as nuances são leves, e a unidade ao contrário é muito aparente. E isto explica bem as coisas.

¹² Sobre as relações da música e da poesia, na França, nos séculos XV e XVI, ver J. Rollin: *Les Chansons de Cl. Marot*, Paris, 1951, p. 101-107.