

# O casamento da música e da poesia no *Cancioneiro* de Resende

Marcia Arruda Franco  
Universidade de São Paulo

## Resumo

Inicialmente proferido para comemorar o quinto centenário do *Cancioneiro geral* de Garcia de Resende, na Jornada 500 anos do CGGR/USP, em 2016, o presente artigo pretende refutar o juízo de que haja um divórcio entre a letra e a música na maioria qualificada das trovas aí compiladas.

**Palavras-chave:** *Cancioneiro geral*; Garcia de Resende; trovadorismo tardio; poesia musical.

## Abstract

This main paper, read in 2016 to celebrate Rensende's songbook five centuries, means to question the evaluation that music and poetry got divorced in the late troubadourism song lyrics print in its pages.

**Keywords:** Songbooks; Garcia de Resende; courtly poetry; musical poetry.

O cortesão português Garcia de Resende, da linhagem de letrados de Évora, nascido em 1470, serviu, desde menino, como músico e debuxador dileto, na casa de D. João II. Também foi fidalgo da casa de D. Manuel I, e escrivão da fazenda do príncipe D. João, a quem dedica o seu cancionero, segundo as palavras do colofão, composto por tipos móveis, entre Almeirim e Lisboa, na pouco itinerante corte manuelina (COSTA, 2005). Tristão da Cunha o levou como cortesão discreto na célebre embaixada ao papa Leão X, escreveu, além das trovas publicadas na sessão final de seu cancionero, crônicas em verso, e também em prosa, e ainda trovas a Nossa Senhora. Pouco antes de morrer, em 1536, obteve de D. João III o privilégio de imprimir todas as suas obras, o que foi feito em duas edições complementares, mas póstumas.<sup>1</sup>

As trovas palacianas compiladas em 1516 a serviço do príncipe herdeiro circularam nos saraus do paço durante os reinados de Afonso V, João II e Manuel I, pois são proveitosas ao poder monárquico e à sociedade de corte portuguesa, isto é, têm uma função cívica e civilizatória nas festas e comemorações religiosas e civis da dinastia de Avis, por meio da *performance*, onde são cantadas e/ou vocalizadas. Em saraus, como arte da cortesia, como cousa de folgar; nos salões e nas praças, como sátira; nos enterros e durante o luto, como discurso fúnebre; na santa igreja,

<sup>1</sup> Ver o *Livro das obras de Garcia de Resende*. Edição crítica, estudo textológico e linguístico por Evelina Verdelho. Lisboa: FCG, 1994.

como prece religiosa, à hora da morte, como testamento, as trovas, em redondilha, e em versos de arte-maior, eram não só vocalizadas, mas sobretudo cantadas, no caso dos gêneros de forma fixa, a uma ou mais vozes, ao som de um ou vários instrumentos, do mais simples ao mais sofisticado arranjo musical. Também em desfiles e procissões, pelas ruas de Lisboa, durante as festas municipais e no cotidiano, associadas à dança, à coreografia de diversas corporações de ofícios e a de grupos etários, étnicos e de gênero, as formas da poesia palaciana eram cantadas. “Naquela serra”, de Sá de Miranda, escrito na perspectiva feminina traz a rubrica: “A este cantar de moças ao adufe, que cantam pelas ruas em diálogo” (MIRANDA, 2011, p. 82), isto é, ao ritmo de um pandeiro quadrado; no mais das vezes, a música vocal era acompanhada por um instrumento de percussão ou corda. Na prática religiosa, tais formas musicais também eram cantadas em procissões, como se lê na rubrica seguinte: “Vilancete que fez Pero de Sousa, quando el-rei nosso senhor veo de Santiago, que fez o singular momo em Santos, o qual vilancete iam cantando diante do entremes e carro em que ia Santiago” (RESENDE, 1993, v. IV, p. 85, n.º 734). As formas poéticas musicais são documentadas de diversos modos, ressaltando que a música vocal era cantada em vários registros e gêneros poéticos (amatório, religioso, histórico, de matéria de cavalaria, político, pastoril, picaresco “y hasta bailables” (BARBIERI, 1890, p. 8), por diversas camadas sociais, segundo o seu conhecimento da música e disponibilidade instrumental fora dos saraus do paço.

Na classe aristocrática, o espetáculo, como Barbieri argumentava, quarenta anos antes do excelente *La musica en la corte de Carlos V*, de Higinio Anglés (1944), era mais sofisticado e demandava um estudo profundo da música polifônica. Para o editor oitocentista *do Cancioneiro musical*:

no que respeita à forma musical, de uma maneira geral, todas as classes sociais se confundiam em um mesmo sentimento, cantando, e fosse a canção da corte, ou o romance, o vilancete e o cantar velho populares, embora estes últimos o povo cantasse a simples melodia (BARBIERI, 1890, p. 8).<sup>2</sup>

As trovas são cantadas também no registro religioso, em Portugal e na língua portuguesa, conforme o testamento de Isabel, a católica, citado por Barbieri:

Otro libro de marca mayor en romance en pergaminho en lengua portuguesa que son los milagros de nuestra Señora con unas coberturas de cuero colorado, cinco boltones de laton de cada parte que se cierra con dos correones apartes, apontado de canto llano (BARBIERI, 1890, p. 8).

No limite, a função morigeradora de tal manifestação artística músico-vocal, a poesia dita palaciana, porque manifestante da moda do palácio, com a sua teatralidade em *performance*, afina-se mais aos modernos *mass media*, e só pode ser chamada de “literatura” segundo a narrativa

<sup>2</sup> “[...] en cuanto á la forma musical, pues por lo general, todas las clases sociales se confundían en un mismo sentimiento, cantando, y la canción seria cortesana, ó ya el romance, el villancico ó el cantarillo populares, sí bien de estos últimos el pueblo cantaba la melodía escueta, ó simplemente acompanhada con la guitarra, y la aristocracia armonizaba la melodía á três ó mas voces ó la acompañaba con el arpa ú otro instrumento cortesano.”

romântica da história literária. Ao usar a música vocal e instrumental, para mover os desejos e paixões de súditos, por meio dos valores da monarquia, a poesia compilada por Resende mostra-se, por assim dizer, não só um documento da mentalidade portuguesa tardo medieval, mas também da sociabilidade e da socialização embutida na prática da poesia de corte em Portugal, na passagem do século XV para o XVI. Ao serem glosas de motes alheios ou próprios, cantigas, vilancetes, esparsas, perguntas e respostas, composições em ajuda, cantares velhos, correspondências pelos mesmos consoantes, labirintos, prantos, lamentos servem a diversas facetas do poder monárquico, do plano religioso à sátira comportamental. Acoplam-se aos diversos gêneros discursivos acima mencionados, como o fúnebre, o laudatório, o galanteador e o que almeja a educação do cortesão por meio de trovas que são espelhos de conduta, a ensinar, por exemplo, o modo de se vestir e *tratar* a corte como mostra Cabanas (2001).

Trata-se agora de reafirmar, segundo a terminologia e classificação de Le Gentil, em sua obra *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen âge: les thèmes, les genres et les formes*, de meados do século XX, que os gêneros de forma fixa compilados no cancionário resendiano são poemas-musicais, com evidência da permanência de cultivo de sua poesia musical ao longo dos séculos XVI e XVII. Entre outros, os estudos de Barbieri, Le Gentil, Aida Fernanda Dias e Paul Zumthor nos ajudam a refutar tal afirmação repetida no *Pequeno dicionário de literatura portuguesa*, organizado por Massaud Moisés, na entrada CANCIONEIRO GERAL DE GARCIA DE RESENDE: “Em relação à poesia trovadoresca, que a antecedeu, essa poesia palaciana apresenta algumas novidades: o texto liberta-se da música” (MOISÉS, 1981a, p. 66).

A respeito dos frutos literários desta suposta libertação entre música e poesia no trovadorismo palaciano, no capítulo o Humanismo, de *A literatura portuguesa*, cuja primeira edição é 21 anos anterior ao *Pequeno dicionário...*, nos parágrafos dedicados ao livro de 501 anos, lemos:

É fácil compreender que a libertação desejada acabou provocando uma verdadeira crise poética: que fazer com as palavras subitamente postas em liberdade, independentes da música? Alguns procuraram ou encontraram o ritmo que lhes era inerente, quer dizer, o ritmo especificamente poético, formado pela sugestão de “atmosfera” líricas – e fizeram obra perdurável. Outros constrangidos dentro da nova moda, faltos de talento, ou equivocados com a revolução poética em processamento, entendiam que bastava juntar palavras formando versos para criar poesia – e falharam (MOISÉS, 1981b, p. 47).

Sem comentar no excerto acima, a série de cobranças anacrônicas à poesia palaciana, cuja liberdade de composição não pode sequer fazer sentido, uma vez que se rege pelos constrangimentos da métrica, da rima e das formas fixas, na busca do ritmo e da melodia do verso, lembro os estudiosos que argumentam justamente o contrário. Como poesia de salão, a música vocal e instrumental evidencia a circulação em *performance* das trovas palacianas, acrescentando ao espetáculo de seu proferimento instrumentos musicais que músicos tangem acompanhados de uma a três ou quatro vozes, de modo polifônico, como parte da encenação. Além disso, no

próprio cancionero resendiano, como veremos a seguir, há evidências, já de muito notadas, de a produção textual se ligar à composição da música vocal e instrumental, fato demonstrado pela série de cancioneros palacianos musicais ibéricos manuscritos que a tradição nos lega, do século XV ao XVII, como o *Cancionero musical de palácio*, *Cancioneiro musical e poético da Biblioteca Pública Hortênsia*, *Cancioneiro musical de Elvas*, *Cancioneiro musical de Belém*, *Cancioneiro musical de Paris*, *Cancioneiro musical de Lisboa*, que, entre outros, documentam a notação musical dos gêneros poéticos de forma fixa, tais como cantigas, vilancetes, madrigais, rimances, no âmbito português e peninsular.

Le Gentil, no Apêndice 1, “Os gêneros de forma fixa e a música”, de sua conhecida obra sobre a poesia palaciana ibérica, considera que abaixo dos Pireneus não é nítida a separação entre a música e poesia, que, segundo observa, ocorreu na França. Para Le Gentil, “os gêneros de forma fixa” são “gêneros essencialmente musicais”. “Nascidos com a canção que se dança, são musicais desde a origem, e permanecem correntes no período tardio [pelo seu estudo] considerado, como se pode ajuizar pelo documento excepcionalmente precioso que é o *Cancioneiro musical*” (LE GENTIL, 1952, p. 305). Cancioneiros palacianos musicais ibéricos e portugueses foram preservados, e mostram o vínculo entre música e poesia palaciana nas diversas línguas da península Ibérica,<sup>3</sup> evidenciando o caráter generalizado do cultivo das formas musicais do trovadorismo tardio.

Não obstante, de 1960 até 2016,<sup>4</sup> *A literatura portuguesa* repete a seguinte afirmação a respeito da poesia palaciana compilada no *Cancioneiro geral*:

A poesia nele contida caracteriza-se, antes do mais, pelo divórcio operado entre a ‘letra’ e a música. Superada a voga da lírica trovadoresca, a poesia desliga-se dos compromissos musicais, e passa a ser composta para a leitura solitária *ou* a declamação coletiva.

Se há trovas que foram escritas para a récita durante o século XV, e não para o canto, como os dizeres do Cancioneiro de Baena, compostos para a “disputa retórica encenada”, cuja teatralidade pode ser entendida como *performance*, insinua-se somente uma libertação em relação à música, mas não em relação à vocalidade. Podemos aproveitar o que Zumthor diz a respeito da sociedade medieval para entender a vocalização do trovadorismo palaciano: “A própria leitura solitária, característica dos letrados, comportava o proferimento do texto lido. O sentido circulava da boca ao

<sup>3</sup> Seguir os links:

<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000079561&page=1>

<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000013572&page=1>

<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000161508&page=1>

<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000129924&page=1>

<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000012205&page=1>

<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000159948&page=1>

<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000124572&page=1>

<sup>4</sup> Ver GONÇALVES, Adelto. Um guia seguro da literatura portuguesa, *Bula Revista*, 1.º maio 2009. Disponível em: <<http://acervo.revistabula.com/colunista/adelto-goncalves/10>>. Acesso em: 10 fev. 2018.

ouvido; a voz detinha o monopólio da transmissão”<sup>5</sup> A vocalização, e no caso de poemas musicais, o espetáculo de música vocal, não seria uma opção da poesia palaciana, mas a sua única forma de leitura, mesmo privadamente, como na célebre cena em que Aires Rosado, o escudeiro da farsa vicentina “Quem tem farelos” lê para si mesmo em voz alta as trovas do seu cancionero antes de sair para a serenata, onde as cantará com acompanhamento musical e debaixo do coro de cães e gatos. Ler no tempo de Resende significa ler em voz alta, e também ouvir ler, não se refere à leitura privada nem em voz baixa. No plano da história da leitura, o uso do livro impresso na península Ibérica, nos primórdios da tipografia, até por suas proporções, demandando o púlpito para ser manuseado, indica o caráter de texto para ser lido em pé e vocalizado a um público de ouvintes de forma coletiva e não individual, por meio da *performance*. Ao estudar a poesia dos grandes retóricos, em cuja filosofia de composição poética inclui Camões, Bernardim Ribeiro e os “maneiristas” do Cancioneiro de Resende, Zumthor adverte que a poesia de corte é proferida em voz alta: “les vers étaient toujours lus à voix haute: dernier avatar du chant primitif (ZUMTHOR, 1978, p. 201).

Por outro lado, a musicalidade do texto poético medieval, antigo e renascentista não admite divorciar-se da música vocal, na medida em que permite a sua modulação para o canto e acompanhamento musical. De uma maneira geral há musicalidade nas trovas ditas palacianas, nas quais o refrão das cantigas medievais é substituído pelos mecanismos rítmicos e rítmicos de repetição na volta final das glosas em que são retomados versos inteiros ou a prosódia do mote.

É verdade que Dante (2007) afirma a autonomia do texto da canção, como objeto textual, em relação à sua musicalização. A música só se chama canção se associada ao texto. Este, porém, chama-se canção mesmo fechado num livro, sem que ninguém o recite. Com esta distinção da canção como letra, Dante não proclama nenhum divórcio em relação à música vocal ou instrumental, na passagem do século XIII para o XIV, quando a música das palavras é considerada a verdadeira música das esferas infusa pelo senhor Deus nos poetas e profetas e a partir de então passa a ser considerada de acordo com um trabalho sobre a prosódia, equiparando-se como técnica à música instrumental (ZUMTHOR, 1978). O tratado escrito em latim, duzentos anos antes da publicação do cancionero resendiano, afirma que apesar de a letra caracterizar a canção como gênero poético sublime, também sonetos e baladas, gêneros mais baixos, são espécies de cantigas, pois como aquela são poemas escritos para serem modulados, como música vocal ou canto. As baladas ainda acionam a dança no espetáculo da sua manifestação. Esta tradição músico-vocal e performática da poesia perdura em novelas pastoris quinhentistas como na *Diana*, de Montemor (2001), quando vemos a narrativa ser interrompida para os personagens cantarem, como o pastor Sireno, que canta o soneto “Ides pensamento até onde estás”, ao som de um arrabil, e como Dórida, que canta uma canção ao som da harpa.

<sup>5</sup> “La lecture solitaire ele-même, propres aux lettrés, comportait une prononciation du texte lu. Le sens circulait de bouche à oreille; la voix détenait le monopole de la transmission: parole souveraine, émanation d’un verbe, objet de la foi” (Zumthor, 1972, p. 38).

Barbieri (1890) explicou em seu tempo que a música instrumental que acompanha o canto assumia três “estilos principais; gênero fugado, harmônico, expressivo (mais simples)”. Este, “por parecer intimamente unido à prosódia da nossa língua e ao gesto peculiar de nossas canções e bailes”, pode ser compartilhado com facilidade. Sobre o anterior salienta justamente a aliança entre música e poesia, pois “armonizad[a]s artisticamente a “tres ó cuatro voces, [encontram-se no *Cancionero de Palacio*] muchas composiciones en las cuales la música se subordina de una manera muy notable á la poesia”.

Se formos adiante na citação de *A literatura portuguesa*, no mercado editorial há 56 anos, leremos a pertinaz incompreensão da poesia palaciana como desligada da música vocal e instrumental paradoxalmente por sua musicalidade estar inscrita no verbo: “O ritmo, agora, é alcançado com os próprios recursos da palavra disposta em versos, estrofes, etc., e não com a pauta musical” (2015, p. 49).<sup>6</sup>

Entretanto, ao ser impresso sem a notação musical, com o intuito expresso de preservar a memória das trovas, o cancionero resendiano não se liberta da música nem no modo espetacular do seu proferimento nem no modo conjunto de sua produção. Ao contrário, o cancionero palaciano, impresso, manuscrito e pela memória músico-vocal, fomentará a difusão e cultivo, ao vivo, em *performance*, das trovas cantadas e musicadas, nos variados saraus da corte portuguesa e ibérica, ao longo de muitas gerações, o que se evidencia na referência a seus trovadores-músicos até pelo menos ao século XVII.

Obviamente, o fato de haver publicação do texto sem a notação musical não estabelece uma libertação em relação à música no seu proferimento como canto, mas apenas no objeto textual manuscrito ou tipográfico e na leitura que hoje podemos fazer deste texto, completamente descontextualizada do seu uso na sociedade de corte. Aida Fernanda Dias, a incansável estudiosa do cancionero resendiano, no plano da comunidade interliterária ibérica (Aguiar e Silva), defende em uma nota importante a vinculação da música à poesia palaciana coligida por Resende, desde o seu estudo clássico, de 1978, *O Cancionero geral e a poesia peninsular de quatrocentos*. Não se justifica o “divórcio” nem no plano da produção poética, uma vez que é desmentido nas páginas do próprio *Cancionero* de Resende, por uma trova-missiva de Henrique de Sá (n.º 456), a respeito de seu filho, o célebre João Rodrigues de Sá, que, regressado de África:<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Não se justifica ensinar, desde as classes do ensino básico, o divórcio entre as trovas e a música vocal, ou canto, no *Cancionero geral* de Garcia de Resende, com o crédito bibliográfico dado a *A literatura portuguesa*, de Massaud Moisés, como se repete na *Apostila Solução* ao “Professor da Educação Básica, PEB II”, que reproduz o trecho abaixo, a partir da edição de 2008 de *A literatura portuguesa*: “A poesia do período se caracteriza pelo divórcio entre a “letra” e a música. O ritmo é alcançado com os próprios recursos das palavras dispostas em versos, estrofes, etc., e não com a pauta musical” (MOISÉS. Apud *Apostilas Solução*, p. 95, disponível para [download](#)).

<sup>7</sup> Importante correspondência em versos, entre Fernão Brandão e Anrique de Sá, para dilucidar por vez a sexualidade homoerótica de João Rodrigues de Sá, filho do último, a corroborar o juízo de Frederico Lourenço, nas referências e notas de sua novela *Pode um desejo imenso*. Se o romancista aponta uma cantiga em que encontra um prazer melhor do que o proporcionado por mulheres, na correspondência em trovas “De Fernão Brandão a Anrique de Sá, perguntando-lhe por seu filho Joan Rodrigues de Sá, que veio d’além, e por sua casa”, o próprio pai, em sua resposta, afirma que o filho “anda fanchono”: “E as novas que primeiro / queres do qu’anda fanchono, / mil vezes leva dinheiro, / mas nunca do mealheiro / de seu dono” (CGGR, n.º 456, p. 372).

Non quer ca vyr no Verã,  
que tem obras nũ caderno,  
pera solfar est' Inverno  
com seu tyo Dom Joham,  
(apud DIAS, 1978, n. 1, p.18-9)

Como anota Aida Fernanda Dias (1978, n. 1, p. 18-9), o parceiro de João Rodrigues de Sá de Meneses é D. João de Meneses Cantanhede, cuja trova n.º 5 do cancionero resendiano afirma se tratar de um músico trovador: “Trovas que fez Dom Joan de Meneses por letra d’ũa cumpustura que fez de canto d’orgam, que se canta todas três vozes por ãa soo”. O fato de muitos autores serem músicos e poetas é uma constante nos cancioneros do trovadorismo palaciano ibérico, também presente no cancionero resendiano. Em outras palavras, a existência de músicos trovadores indica que não há separação necessária nem no momento da produção do poema musical. Como explica Le Gentil, tal divórcio não se verifica, nem quando se trata de indivíduos diferentes, porque músicos e trovadores trabalham em conjunto para o espetáculo músico-vocal e instrumental da poesia trovadoresca.

João Rodrigues de Sá Meneses e João de Meneses de Cantanhede, sobrinho e tio, são músicos que compõem em parceria num caderno o som de umas trovas. Desde a publicação do *Cancioneiro de Palacio* por Barbieri nos últimos anos do século XIX que se documenta a vinculação a música instrumental e vocal, pois se trata de um cancionero musical com letra e pauta. Entretanto há vários cancioneros ibéricos musicais manuscritos até o século XVII que atestam um proferimento músico vocal de vilancicos/vilancetes, cantigas, rimances e outras formas cantadas da poesia palaciana, na medida em que unem poesia e pauta musical. No Brasil e em Portugal, grupos de música tardo medieval e renascentista especializaram-se no estudo, preservação, reprodução e reinvenção deste fenômeno poético musical, como na sessão de encerramento da “Jornada 500 anos do CGGR”, o Grupo de Música Antiga da ECA/USP.<sup>8</sup>

Se pudesse ler o estudo de Pedro Diniz aqui publicado, Aida Fernanda Dias não se lamentava mais de não haver sido ainda preservada a partitura de nenhuma composição compilada por Resende:<sup>9</sup>

Pena é que, em relação ao nosso *Cancioneiro*, não nos tivesse ficado a música de qualquer texto (como aconteceu para os cancioneros de Palacio e da Colombina, por exemplo, duplamente valorizados tanto do ponto de vista literário como musical), sabendo nós que alguns dos poetas da colectânea

<sup>8</sup> Por exemplo Paul Van Nevel: <https://www.youtube.com/watch?v=TssSX631Ad4> ou o excelente Grupo de Música Antiga da UFF. Repare o conhecido Amor loco, amor loco: <https://www.youtube.com/watch?v=kUqM-Ni4pdo>

<sup>9</sup> Conferir neste dossiê o trecho do artigo de Diniz: “[n]o Manuscrito de Belém e no Cancioneiro de Paris encontra-se registrada a cantiga *De mi ventura quexoso*, também compilada no Cancioneiro Geral de Resende, onde vem acompanhada das glosas de Diogo Brandão, *Pues esperança perdida*.”

de Resende eram músicos: Garcia de Resende tangia e cantava bem (n.º 863), fazia o som para alguns dos seus textos (n.ºs 585, 839, 862) e, porque manifestava grande propensão para a música, foi aprendê-la por ordem de D. João II (DIAS, 1978, p. 18).

No *Cancionero musical de Palacio* encontrar-se-ia a música de um vilancete, glosado com a inversão do sentido do mote, pelo próprio Resende, impresso no seu *Cancioneiro geral*, sob a rubrica: “Trovas de Garcia de Resende a este vilancete”, cujo mote é “Qué haré sin ventura;/ pues perdí /en veros a vos a mí?”

Na glosa, também em língua castelhana, o cortesão português, porém, argumenta que aquele que viu tal vós, não se perdeu, mas encontrou a ventura:

Los suspiros y cuidados  
que mi vida por vós siente  
me dexan harto contente  
en seren por vos causados  
y no quiero más holgura  
pues perdí  
en veros a vos a mí.

No quería más vitoria  
que poder yo mereceros  
llegaros a la memoria  
que perdí a mí por veros  
sería buena ventura  
pera mí  
lembraros que me perdí.

Infelizmente, o fólio com a partitura do vilancete falta no *Cancionero de Palacio*. Isto quer dizer, sem confabulações a respeito do roubo da partitura, concretamente, que houve no tempo de Resende uma pauta musical deste vilancico, que se perdeu e nos é agora desconhecida. O fato de a desconhecermos não implica a sua inexistência nem a impossibilidade de serem ainda encontradas partituras dos poemas musicais compilados em 1516. Evidentemente outras partituras das formas fixas, como cantigas, vilancetes e vilancicos, foram preservadas, garantindo a tais formas do trovadorismo palaciano ibérico o estatuto de poema musical. Sobre “Problemas e métodos”, na parte “A noite dos tempos”, do *Ensaio de poética medieval*, Paul Zumthor explica que:

A falta de informação lança-nos sobre este ponto numa ignorância devida aos caminhos da história, ao menos será prudente adotar um ponto de vista que não descarte *a priori* o desconhecido melódico de todo texto considerado. As cadências vocais, aquelas dos gestos, os ritmos temáticos compõem

uma polifonia difícil de percebermos em seu conjunto, mas que será preciso levarmos em conta (ZUMTHOR, 1972, p. 39)<sup>10</sup>.

O estudioso da poesia medieval e renascentista, privado do jogo da *performance*, pela distância temporal e linguística, pela diferença idiomática, vocabular, morfológica e sintática, deve ter sempre em mente duas coisas ao examinar o testemunho poético do passado remoto: 1) O texto cancioneril é apenas um dos elementos da *performance*, na medida em que foi vocalizado ou cantado na circunstância discursiva. 2) A outra coisa que se deve ter em mente no que tange ao estudo do trovadorismo palaciano é contar com o “desconhecido melódico” de toda e qualquer trova.

Por sua vez, ainda na mesma nota acima referida, Aida Fernanda Dias nos fornece outros subsídios internos às páginas do *Cancioneiro geral* para a contestação da libertação da música na poesia palaciana compilada por Resende, ao relacionar uma série de trovas cujo texto e cujas didascálias assinalam a relação entre música e poesia palaciana. Se apenas as lermos literalmente, encontraremos provas para afirmar que a poesia e a música permanecem casadas na escrita de cantigas e vilancetes. Do próprio Garcia de Resende, muitas das composições indicadas nos dizem bastante desta vinculação, e ainda afirmam o fato sobejamente conhecido de o compilador do cancionero ser músico, assim como muitos dos trovadores mencionados no Cancioneiro de Palacio: “Garcia de Resende ao secretário que lhe disse porque tangeo e cantou muito bem, que lhe daria dous pares de perdizes pera o papo e pera as mãos dous pares de luvas e que mandasse a sua por tudo e mandou com esta copra” (n.º 863). Note-se o termo do trovadorismo ibérico, copla, empregado na Arte de Trovar galego-portuguesa, e na castelhana, para indicar a unidade rítmica e rimática do poema musical. A “resposta de Garcia de Resende polos consoantes” afirma esta unidade musical, ao repetir as rimas da volta na copla de Pedr’Alvarez Marreca, provavelmente o secretário que prometera os presentes ao músico e cantor. A rubrica da composição 839 confirma tudo isto concisamente: “Vilancete de Garcia de Resende, a que também fez o som”. A de n.º 585, “De Garcia de Resende a um proposito em que fez este vilancete a que também fez o som”, trata-se de uma composição em ajuda, que contou com o canto de 13 trovadores. Como tal, elucida-nos não só sobre o consórcio entre música vocal e instrumental e a forma fixa vilancete, mas a respeito do espetáculo poético musical do trovadorismo palaciano entre os contemporâneos do ordenador do cancionero em questão. Da composição em ajuda participam 13 trovadores músicos apontando a existência de trovadores cantores na geração de Resende.

Ajudam a cantar este vilancete musicado pelo ordenador e emendador do cancionero de cinco séculos diversos conhecidos cortesãos, alguns deles latinistas e letrados: Dom Álvaro

---

<sup>10</sup> “A défaut d’informations qui combleraient por nous sur ce point une ignorance due aux aléas de l’histoire, il est du moins prudent d’adopter un point de vue n’écartant pas *a priori* l’inconnue mélodique de tout texte considéré. Les cadences vocales, celle du geste, le rythme thématique composèrent une polyphonie qu’il nous est difficile de percevoir dans son ensemble mais dont il faut sans cesse tenir compte.”

d'Abranches, o já mencionado Dom João de Meneses, de Cantanhede, João da Silveira, o trinchante de D. Manuel I (DIAS, 2003, p. 647), Simão de Sousa do Sem, fidalgo da casa de D. Manuel (DIAS, 2003, p. 665), Dom Pedro d'Almeida, “a quem João Rodrigues de Saa mandou mostrar a sua tradução da epístola de Dido a Eneias”, Álvaro Fernandez d'Almeida, irmão de Simão de Sousa do Sem, Airez Teles, o discípulo de Cataldo Parisio Sículo, Tristão da Silva, Manuel de Goios, que foi capitão em S. Jorge da Mina, Dom Gonçalo Coutinho, contemporâneo de João Fogaça e de Francisco de Portugal, primeiro conde do Vimioso (DIAS, 2003, p. 210), e Francisco de Sousa, alcunhado Mancias e que “casou a furto com D. Antónia de Meneses, filha de Afonso Telo de Meneses”. Estes 13 músicos vocais e trovadores encontram-se no reinado de D. Manuel I, muitos deles tendo acompanhado este monarca português à Castela a ser jurado príncipe herdeiro castelhano, pertencendo a maioria à geração de trovadores palacianos ainda vivos em 1516. Garcia de Resende, que lhe fez o som, abre e fecha a composição coletiva, provavelmente encenada como *performance* nos primeiros anos do século XVI. Por fim, a didascália do n.º 862 esclarece também a respeito do uso concreto da arte de trovar na corte a damas, nos amores e cortesia, no poema musical em luso-castelhano: “Garcia de Resende, indo para Roma, veo a Malhorca com grandes tormentas e vio ùa gentil dama, que chamavam Dona esperança e andava vestida de doo, entoado também per ele”.

Segundo Barbieri:

Encontram-se [no cancionero musical] bastantes obras nas quais o autor da música também é o da letra, assim como noutros Cancioneiros, exclusivamente literários, há algumas canções cujo poeta nomeado pode assegurar-se de que também as pôs em música; por que a maioria dos poetas daqueles tempos, afora serem verdadeiros trovadores, cantavam a sua poesia lírica acompanhando-se com o alaúde, a viola e o violão (1890, v. 1, p. 7)<sup>11</sup>.

A mesma nota de Aida Fernanda Dias acima citada chama “ainda a atenção para as trovas vulgarmente designadas por *pancadas de cantores* (n.º 588), que denotam, por parte dos seus intervenientes, conhecimentos musicais, como já demonstrou Mário Sampaio Ribeiro, no opúsculo *Uma nota ao “Cancioneiro geral” de Garcia de Resende. As trovas “das pancadas de cantores” lidas por um músico*, [dos anos 1940], as referências musicais, perfeitamente corretas, expressas por Duarte de Brito e Afonso Valente (cf. n.º 102, vv.26-33 e n.º 879, vv. 3943)” (DIAS, 1978, p. 18-19, nota 1).

Recentemente, Manuel Pedro Ferreira, estudou as trovas sobre as “pancadas de cantores” no ensaio “L' Homme armé no Cancioneiro de Resende”, disponível na rede, e afirmou o saber

<sup>11</sup> “[...] se hallan en nuestro Cancionero bastantes obras [en las cuales el autor de la música lo es también de la letra, así como en los otros Cancioneros, exclusivamente literarios, hay algunas canciones cuyo poeta nombrado puede asegurarse que también las puso en música; porque la mayoría de los poetas de aquellos tempos, á fuer de verdaderos trovadores, cantaban sus poesias líricas acompañándose com el laúd, la vihuela ó la guitarra” (BARBIERI, 1890, vol. 1, p. 7).

musical dos intervenientes nesta ajuda que contou com 19 trovadores da geração mais velha. Encenada nos saraus do paço antes de 28 de agosto de 1483, esta composição em ajuda foi dirigida ao Duque de Viseu, assassinado neste dia pelo Príncipe perfeito (RIBEIRO, 1945, p. 3). Os 19 músicos e trovadores palacianos pertencem a uma geração de trovadores-músicos educada segundo a teoria musical polifônica quatrocentista.

Manuel Pedro Ferreira cita, aprende, mas revê muitos dos juízos críticos de Mário Sampaio Ribeiro, quanto ao conhecimento da teoria da música revelado pelos trovadores desta composição em ajuda, uma vez que reconhece um discurso cômico no emprego desse saber musical medieval para a glosa do tema da pancadaria entre um tiple (soprano) e um tenor, por meio da referência à missa cantada, polifônica e tardo medieval, “L’homme armé”. A comicidade advém justamente do emprego da teoria musical, porque o tenor levou uma surra do tiple [soprano].

Vale citar a frase final deste excelente breve ensaio, em que Manuel Pedro Ferreira observa a diferença entre um Gil Vicente, ao lidar com os poemas musicais do trovadorismo tardio, e a crítica posterior: “O contexto musical das trovas sobre as pancadas pode ter baralhado os modernos, mas Gil Vicente, que sabia música, e conhecia o Cancioneiro de Resende, aprendeu certamente a lição” (FERREIRA, 2005, p. 279). Tanto nos autos vicentinos como nas novelas pastoris ou de cavalaria, as formas do trovadorismo tardio, vilancetes, cantigas, e outras formas musicais, são proferidas por meio do canto das personagens, o que é indicado pelo texto, em espécie de rubrica, imediatamente antes de se iniciar a cantoria. Como há mais de um século lembrava Barbieri, Gil Vicente cita nas Cortes de Júpiter. “Al dolor de mi cuidado”, de Gijón (BARBIERI, 1890, v. 1, p. 66) e também Peñalosa; “Ninã, ergúideme los ojos/ Que á mí namorado m’has” foi cantado “a três vozes: o sol, a lua, e Vênus”. D. Duardos também cita poemas musicais presentes no *Cancionero de Palacio*. O tema da bela mal maridada<sup>12</sup> cuja “extraordinária popularidade [...] se estendia também a Portugal, como prova a sua citação por Gil Vicente em sua tragicomédia ‘Frágua de Amor’, representada em Évora, às bodas del rei D. João III com a rainha D. Catarina, em 1525, que põe em cena um negro que diz vir de Tordesilhas, o qual canta o vilancete”<sup>13</sup> em ‘langue de prêtre’, mais ou menos como a definiria Paul Teyssier: “La bela mal maruvada”. Sá de Miranda, embora não incluída entre as suas 13 composições publicadas no cancioneiro resendiano, escreve a cantiga “A este cantar velho: *Doña bella*”: Así que aquella hermosura (MIRANDA, n. 65, 1885, p. 50). Alguns vilancetes no cancioneiro resendiano visitam o tema, o de Nuno Pereyra, “Donzella mal maridada”, a ajuda de Jorge da Silveira, “A gentil mal-maridada”, o de Garcia de Resende: “A que sabeys que casou / que diz que é mal maridada”. O tema poético-musical da bela mal-maridada comparece na poesia musical e no teatro peninsulares até ao século XVII, reconhecido, reproduzido e parodiado em tais poéticas da oralidade.

<sup>12</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=SsJO71ALmQQ>

<sup>13</sup> “La extraordinaria popularidad del tal villancico se extendía también a Portugal, como lo prueba la cita de él que hace Gil Vicente en su tragicomedia “Fragoa d’Amor”, representada en Évora à los desposorios del Rey D. Juan III con la reyna D. Catalina en 1525, introduce un negro que diese venir de Tordesillas, el cual canta” (BARBIERI, 1890, vol. 1, p. 107).

Aida Fernanda Dias concorda com Barbieri e Le Gentil, quando nos explica que o fato de o vínculo à música não ser mencionado na maioria das trovas de forma fixa não significa que tenham sido compostas para a declamação, pois a sua transmissão se dava no plano da oralidade por meio de melodias anônimas de todos conhecidas: “A popularidade, reforçada por melodias que compositores diversos, como Enrique, Urrede, Cornago, etc., criaram, seduzidos eles também pela beleza e musicalidade dos mesmos (1), mostra-nos que a música é fator importante na transmissão poética e que, em muitos casos, contribuiu, por sua vez, para que se olvidassem as autorias (DIAS, 1978, p. 18).

Ou seja, ao serem esquecidos os autores de algumas melodias, estas se propagaram preenchidas por outras letras, a jeito de uma paródia, ou cantiga de seguir, que modificaria a mesma melodia ou cantiga empregando outras palavras e sentidos. Isto pode explicar o fato de as trovas poderem ser impressas sem a notação musical, sem prejuízo da sua expressão músico-vocal, uma vez que a sua melodia pertenceria ao domínio público. Tal divórcio não se evidencia pelo fato de o impresso não trazer uma partitura musical, mas apenas por haver desconhecimento de suas notações musicais, não restando mais memória coletiva de suas melodias.

Para Barbieri, o *Cancionero musical de los siglos XV y XVI* foi “escrito durante el reinado de los Reyes Católicos y en los primeros años del de Carlos V [...]” (BARBIERI, 1890, v. 1, p. 15); portanto, trata-se de um códice contemporâneo ao *Cancioneiro geral* de Garcia de Resende e dos autos vicentinos. Alguns motes, versos e temas poético-musicais estão em ambos os cancioneros mencionados do trovadorismo palaciano ibérico. A respeito da música vocal compilada, Barbieri salienta que apesar de “a maioria delas estar em castelhano [...] encontram-se também em italiano, em português, em francês mal falado e até em basco”.<sup>14</sup> Tal mostra a sua abrangência peninsular, isto é, o fato de o trovadorismo palaciano ser uma instituição poética ibérica. A cultura de corte cristã da península Ibérica desde a Idade Média e no período moderno manteve unidas a poesia e a música: “Si hojeamos nuestras crónicas e historias, a cada instante encontramos relaciones de fiestas palacianas ó populares, en las cuales figuraban la música vocal y instrumental en todo su esplendor.” (BARBIERI, 1890, v. 1, p. 10) Por exemplo, o “Condestable Miguel Lucas de Iranzo cuya Crónica, más que relación de hechos políticos ó militares, lo es de magníficas fiestas en que la música y la poesía brillaban con insólito resplendor” (BARBIERI, 1890, v. 1, p. 11). Felizmente parte da ignorância a respeito deste vínculo pode ser sanada por meio da consideração de um espaço ibérico para a criação poética e pelo estudo de cancioneros musicais portugueses.

<sup>14</sup> “La mayor parte de ellas está en castellano; [...] las hay también en italiano, en portugués, en francés chapurrado y hasta en vascuence” (BARBIERI, 1890, v. 1, p. 10).

Castela é o centro, na sociedade de corte ibérica, da arte de trovar palaciana;<sup>15</sup> por isso, a língua poética peninsular do trovadorismo palaciano tardio no século XV é justamente o castelhano, e não mais o galego-português. Por outro lado, os autores portugueses escrevem em castelhano conforme a sociabilidade implicada na vocalização ou cantoria da trova palaciana, mas também cada vez mais compõem trovas em linguagem portuguesa, entretanto trabalhada como língua de cultura pela prosa da “íclita geração”, os filhos letrados de D. João I, na primeira metade do século XV. Ao longo do século XVI, a cultura letrada, incluindo a poesia, em Portugal, se expressava em três idiomas: latim, castelhano e português. Pode-se dizer que no *Cancioneiro geral* de Garcia de Resende é que foi impressa pela primeira vez a poesia cantada e escrita em português, na linguagem de Portugal, ainda ao lado de trovas castelhanas, sem deixar de apresentar motes latinos e preces *farcies*, orações que misturam o latim e o vulgar.

Não há dizeres compilados no cancionero resendiano. Das 880 trovas compiladas por Resende, segundo o levantamento de Geraldo Augusto Fernandes, na sua tese de doutorado *O amor pela forma no Cancioneiro geral de Garcia de Resende*: 22 são baladas, 76 são vilancetes e 343 são cantigas, logo a maioria simples é de poemas musicais; há mais 81 esparsas, 96 mistas, incluindo aí um único rimance; “Tiempo bueno, tiempo bueno”, glosado por Garcia de Resende. Ou seja, incluindo as outras formas fixas como a pergunta e resposta, a maioria qualificada das trovas é poesia musical. Portanto, até segunda ordem, não seria impropriedade hipotetizar a generalidade do poema musical em seu cancionero.

Entre os gêneros de salão compilados por Resende surge o poema visual e o poema missiva, os quais demandam a escrita como meio difusor do poético, acionando a sua vocalização ou canto. Quer dizer, mesmo quando condicionada ao papel escrito as trovas são vocalizadas pela rítmica ou pelo canto. A transmissão da poesia pela voz permanece mesmo com a preservação do seu texto pelo livro impresso, assim como pelo manuscrito, que de início não se direciona a uma leitura silenciosa e solitária, mas sim vocalizada e pública. O *Cancioneiro geral* de Garcia de Resende, impresso de 1516, será o testemunho do serão do paço, dum sarau ao vivo, desde que o seu conjunto de poemas seja dimensionado nos modos vocal e músico vocal de proferimento característico da *performance*.

Seja como for, a poesia musicada, tal qual a declamada/recitada, é um fato linguístico completo e não apenas uma escritura, pois se subordina à *performance*, extrapolando a textualidade.

<sup>15</sup> Para evidenciar a centralidade castelhana nesta manifestação artística, a poesia palaciana ibérica, basta ver a presença de trovadores quatrocentistas castelhanos no cancionero resendiano, no alentado estudo acima citado de Aida Fernanda Dias. Antes deste magnífico trabalho, a introdução centenária de Barbieri, fizera um breve levantamento: “Hasta/Fasta que venga la muerte”, talvez de Iñigo Lopes ou anônimo, presente no cancionero de Palacio, é citado nas trovas de pancadas de cantores do Cancioneiro de Resende, há ainda “una composición del Camarero-mor Juan Manuel en que mete no cabo de cada copra huma cantiga feyta por outrem”, isto é, por um trovador espanhol determinado ou anônimo. Diego Marquand, músico-trovador, também é citado no *Cancioneiro de Resende* por João Manuel: “Amor que con gran porfia”/ “Harto de tanta porfia”. Triste de mí, desdichado (BARBIERI, 1890, vol. 1, p. 82), verso que comparece no *Cancionero musical de palacio*, de Barbieri, como pudemos observar, também foi usado por Sá de Miranda como verso inicial de uma cantiga impressa no *Cancioneiro de Resende*.

Este é um traço geral da poesia palaciana ibérica, propagada por meio da vocalização e da música vocal e instrumental. Neste sentido, o prólogo do cancioneiro demonstra consciência da função da tipografia em preservar e transmitir a memória do que a oralidade apenas propaga de forma volátil. A escrita é exaltada pelos gêneros visuais e missivos que demandam o papel escrito em sua circulação, ao lado da imprensa, no próprio documento tipográfico que é este cancioneiro, sem que a voz, o canto e o manuscrito deixem de ser meios eficazes de transmissão da poesia trovadoresca palaciana. Ao preservar a memória dos grandes e pequenos feitos da cultura, o grande livro de canções faz a mimese da sociedade de corte. Como tal, como exercício da cortesia, será citado no século XVII, seja no discurso de Francisco de Portugal ao defender a agudeza na galantaria, seja no de Gracián, ao defender a agudeza de engenho de alguns trovadores compilados por Resende, hoje caídos no ostracismo.<sup>16</sup> O último editor da *Arte de Galantería* examina a longa duração do trovadorismo palaciano e a agudeza de sua arte de trovar, abrindo um campo de estudos que investe o cancioneiro resendiano de outras relevâncias histórico-literárias, a partir da recepção de sua arte de trovar em seiscentos, por meio da oralidade, do manuscrito e da imprensa, anteriormente a seu resgate pela filologia oitocentista; a sua teatralidade em performance e a música vocal e instrumental, como exercício de agudeza e engenho, estendem o espetáculo da sociedade de corte tardo medieval ao século XVII. A constante poético musical do trovadorismo português ainda se faz ouvir na contemporaneidade, com “Comigo me desavim”, na MPB e no rock português, sem falar na cantoria dos cordelistas nordestinos.

## Referências

- ANGLÉS, Higinio. *La musica en la corte de Carlos V*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Espanhol de Musicologia, 1944.
- BARBIERI, Francisco Asenjo (Transcrição e comentários.). *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*. Madrid: Tipografía de los Huérfanos, 1890. 3 v.
- CABANAS, María Isabel Morán. *Traje, gentileza e poesia. moda e vestimenta no Cancioneiro geral de Garcia de Resende*. Lisboa: Estampa, 2001.
- COSTA, João Paulo Oliveira e. *D. Manuel I. 1469-1521: um príncipe do Renascimento*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2005.
- DANTE, Alighieri. *De vulgari eloquentia*. Milano: Mondadori, 2007.
- DIAS, Aida Fernanda. *O Cancioneiro geral e a prosa peninsular de Quatrocentos*. Contatos e Sobrevivências, Coimbra: Almedina, 1978.

<sup>16</sup> Ver “o discurso XXIV da *Agudeza y Arte de Ingenio* (“refere-se à cantiga”: “Pois tanto gosto levais”, de Diogo Brandão, em que Baltazar Gracián “se prezou de citar as suas líricas, como exemplos de bem sucedidas agudezas retóricas”, “fina agudeza” (TOCCO, 1997, p. 17 e 45).

\_\_\_\_\_. Cancioneiro geral de Garcia de Resende: a temática. Maia: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998. Volume V.

\_\_\_\_\_. (Org.). Cancioneiro geral de Garcia de Resende. Dicionário (comum, onomástico e topónimo). Lisboa/Maia: IN-CM, 2003. v. VI.

FERREIRA, Manuel Pedro. *L'homme armé* no Cancioneiro de Resende, *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, n. 16, p. 261-270, 2005.

LE GENTIL, Pierre. *La Poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen âge: les thèmes, les genres et les formes*. Rennes: Plihon, 1949-1952. 2 v.

MOISÉS, Massaud (Org.). *Dicionário de literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1981a.

\_\_\_\_\_. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1981b.

MONTEMOR, Jorge. *Diana*. Trad. Nuno Júdice. Lisboa: Teorema, 2001.

PORTUGAL, Francisco de. *Arte de galantaria*. Porto: Tipografia de Domingos Barreira, 1943.

RESENDE, Garcia. *Cancioneiro geral*. Lisboa/Almeirim, Hernão de Campos: 1516 (cópia digital).

\_\_\_\_\_. *Cancioneiro geral*. Fixação do texto e estudo por Aida Fernanda Dias. Maia: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990-1993. v. I a IV.

\_\_\_\_\_. *Cancioneiro geral*. Apresentação crítica, seleção, notas, glossário e sugestões para análise literária de Cristina Ribeiro Almeida. Lisboa: Editorial Comunicação, 1991.

RIBEIRO, Mário Sampaio. *Uma nota ao “Cancioneiro geral” de Garcia de Resende. As trovas “das pancadas de cantores” lidas por um músico*, Separata do v. XXI de *Biblos*, Universidade de Coimbra – Faculdade de Letras, Coimbra, 1946.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Camões e a comunidade interliterária luso-castelhana nos séculos XVI e XVII (1572-1648). A lira dourada e a tuba canora: novos ensaios camonianos*. Lisboa: Cotovia, 2008.

TOCCO, Valeria. *Diogo Brandão: obras poéticas*. Lisboa: CNCDP, 1997.

ZUMTHOR, Paul. *Essai de poétique médiévale*. Paris: Seuil/Poétique, 1972.

\_\_\_\_\_. *Le masque e le lumière*. Paris: Seuil/Poétique, 1978.

## Minicurrículo

Marcia Arruda Franco é professora livre-docente de Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo. Escreveu vários artigos para diversos periódicos nacionais e internacionais e publicou livros sobre Francisco de Sá de Miranda, em Portugal, pela editora Angelus-Novus. Organizou dossiês para os periódicos *Floema*, *Dossiê Sá de Miranda*, *Dossiê Camões*, *Politeia*, *Literatura e Sociedade*, e o número único de *Tárides*, os dois últimos em parceria com Marcello Moreira. Desenvolve pesquisa sobre a poesia renascentista portuguesa e o trovadorismo tardio ibérico. Organizou em 2016 a Jornada 500 anos do CGGR, no bojo do grupo de pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), que lidera: “Revisão do trovadorismo palaciano: novas abordagens da história literária”.