

# A EVOLUÇÃO DA LÍNGUA PORTUGUESA NA MÚSICA DE FRUCTUOSO VIANNA – ASPECTOS INTERTEXTUAIS

## THE EVOLUTION OF THE PORTUGUESE LANGUAGE IN THE MUSIC OF FRUCTUOSO VIANNA – INTERTEXTUAL ASPECTS

Bruno Thadeu Reis Ramos  
Universidade Federal de Minas Gerais  
[bruno.thadeu.ramos@gmail.com](mailto:bruno.thadeu.ramos@gmail.com)

### Resumo

Análise musical e textual das *Seis Canções Trovadorescas* de Fructuoso Vianna com objetivo de contribuir com o intérprete na construção da performance, situando-o no tempo cronológico e estético em que as canções reverberam com outras obras do passado.

**Palavras-chave:** Fructuoso Vianna; Guilherme de Almeida; canção de câmara brasileira; trovadorismo; poesia palaciana; cancionero geral.

### Abstract

Musical and textual analysis of Fructuoso Vianna's *Canções Trovadorescas* with the aim of contributing with the interpreter in the construction of the performance, placing him in the chronological and aesthetic time in which the songs reverberate with other works from the past.

**Keywords:** Fructuoso Vianna; Guilherme de Almeida; brazilian art song; troubadour; palace poetry; cancionero geral.

## Introdução

No presente artigo pretendemos analisar as relações intertextuais entre música, texto e temporalidade presentes no ciclo das *Seis Canções Trovadorescas* (1951) de Frutuoso Vianna (1896-1976). Para elucidar tais elementos nos utilizaremos aqui de recursos presentes na linguística, música e história afim de contribuir para uma maior compreensão e propagação da obra de Vianna bem como oferecer subsídios aos intérpretes para auxiliar na construção de suas performances. Para tal, apresentaremos aqui as traduções dos poemas em galego antigo de Guilherme de Almeida com suas respectivas fontes de inspiração e seus diálogos reverberados na música de Frutuoso Vianna. Relação música e texto que culmina na “re-criação” de um passado longínquo que irá por vezes ecoar discursos desta época e por vezes apenas ilustrar o imaginário do homem moderno ao que se refere a este mesmo tempo distante.

### 1. A Canção de Câmara e Frutuoso Vianna

Ao longo da história, as inflexões da fala e da poesia foram, sem dúvida, importantes para a música vocal, legando expressões importantes do repertório da Renascença e, sobretudo no Barroco. Mas é cabível apontar que nessa tradição musical escrita, aproximadamente entre o final do período clássico e o início do período romântico nas artes (e mais especificamente na música), desenvolveu-se um tipo de canção que teve o texto poético como ponto de partida. Isso quer dizer que, mais do que propriamente situar-se no nível da expressão do que é dito no texto, de suas moções emocionais ou descritivas, esse tipo de canção buscava uma interação mais profunda entre seus elementos constituintes; o tecido musical procurava integrar-se ao texto quase como paisagem e contexto, envolvendo o ouvinte mais do que o fazendo ouvir uma poesia cantada. Assim, surge o *Lied* como gênero musical na Alemanha nos fins do século XVIII alicerçado nos movimentos nacionalistas, na literatura e na filosofia. No final do século XIX surge a *Mélodie*, contrapartida francesa do *Lied* que se originou no Romance, um tipo de canção sentimental altamente popular no século XVIII (PÁDUA, 2009).

No Brasil, a canção de câmara estabeleceu-se no final do séc. XIX num ambiente regado pelas modinhas imperiais, por manifestações musicais folclóricas e/ou populares urbanas e pela ópera italiana. Alberto Nepomuceno (1864 - 1920) esteve entre os primeiros compositores a escrever canções sobre poemas em língua vernacular numa época em que no âmbito erudito brasileiro somente era admitido o canto em italiano e em francês (MARIZ, 2002). Podemos enumerar vários compositores brasileiros que se dedicaram posteriormente ao gênero, produzindo ao longo do século XX um número considerável de canções. Neste trabalho, entretanto, vamos nos ater a um compositor em especial, Frutuoso de Lima-Vianna (1896 - 1976).

Nascido em 1896 em Minas Gerais, na cidade de Itajubá, Frutuoso Vianna começou a ter aulas de piano aos 8 anos e cresceu em um ambiente de intensa musicalidade. Relatos da época atestam que seu pai, apesar não ser músico profissional, teria uma “linda voz de tenor e cantava com grande beleza e sua mãe tocava piano e cantava, como amadora” (CASTRO, 2003, p. 12). É digno de nota o fato de que Frutuoso foi aluno de Arthur De Greef, um ex-discípulo de Liszt. Seu talento o levou a feitos notórios, como tocar, em 1920, para Alberto I e Elisabeth, rei e rainha da Bélgica, além de participar da Semana de Arte Moderna sob a batuta de Villa-Lobos. No início de sua carreira como compositor, Vianna era visto mais como um excelente pianista que compunha razoavelmente bem do que como um compositor de respeito. Mário de Andrade foi uma figura essencial que auxiliou Vianna a equilibrar os elementos “universais” aos “nacionais” em sua obra. O próprio Mário de Andrade, como era de costume, teceu críticas favoráveis ao trabalho composicional de Vianna assim como alguns comentários críticos que eram, no mínimo, curiosos:

[...] Eu reagi muito a princípio contra a composição dele (Vianna). Levei um solavanco danado com a *Dança de Negros*, bem feita como o diabo (você sabe que ele é um ótimo pianista), mas percebendo na benfeitoria da peça, um banal disfarçado, que em geral é o que me irrita muito nos franceses (apud CASTRO, 2003, p. 38).

Vianna teve sua música interpretada no Brasil e na Europa, tendo escrito relativamente para poucas formações. Faleceu em 1976, em sérias dificuldades financeiras a ponto de, em 1974, diversos artistas

e intelectuais da época solicitarem ao então ministro da educação e cultura uma “pensão especial ao artista, ao compositor que muito fez pela arte musical brasileira”. Em toda a sua obra é registrado um total de 23 canções, dentre as quais destacaremos aqui o ciclo das *Seis Canções Trovadorescas* datadas de 1951. Nesse período em que o compositor se dedicou as *Trovadorescas*, vários acontecimentos permearam a vida não só de Vianna, mas da população como um todo, o que obviamente reflete de alguma maneira na obra. Em 1945 eclodiu no país o movimento Queremista contra Eduardo Gomes e Eurico Gaspar Dutra; é criado o FMI, na ONU em 1946; em 1947 a expressão “rouba mas faz” é associada ao governador eleito de São Paulo, Ademar de Barros; a Petrobrás é criada em 1953, e nesse mesmo período Getúlio Vargas concede uma gratificação a Frutuoso Vianna como professor da ETF (CASTRO, 2007). Logo após o término da Segunda Guerra Mundial houve a primeira tentativa de uma “nova música brasileira”, com Santoro, Guerra-Peixe, Catunda, reunidos em torno do professor Koellreutter – tentativa que viria a ser sufocada, segundo ele, pela repercussão causada no país pelo *Manifesto Jdanov* e pela carta aberta de Camargo Guarnieri em 1950, um ano antes da morte de Schoenberg. De acordo com o compositor Gilberto Mendes...:

Logo após o término da Segunda Guerra Mundial houve a primeira tentativa de uma nova música brasileira, partindo de um grupo de compositores dentre os quais se destacavam Cláudio Santoro, Guerra Peixe e Eunice Catunda, reunidos em torno do prof. Koellreuter. Era a hora exata de a música brasileira recuperar o tempo perdido e não mais perder a posição na vanguarda mundial [...]. Mas deu azar, novamente, e essa tentativa foi dramaticamente sufocada pela repercussão em nosso país do manifesto de Jdanov, coincidindo com o lançamento de uma carta aberta de Camargo Guarnieri contra o dodecafonismo, na mais pura linguagem jdanovista: “É preciso que se diga a esses jovens compositores que o dodecafonismo, em Música, corresponde ao Abstracionismo, em Pintura, ao Hermetismo, em Literatura, ao Existencialismo, em Filosofia, ao charlatanismo, em Ciência... É uma expressão característica de uma política de degenerescência cultural, um ramo adventício da figueira-brava do Cosmopolitismo [...]” (MENDES *apud* CAMPOS, 1996, p. 258 e 259).

## 2. As Fontes Poéticas

Os poemas utilizados do ciclo das *Canções Trovadorescas* são da autoria de Guilherme de Andrade de Almeida, poeta, advogado, jornalista, crítico de cinema, ensaísta e tradutor brasileiro, nasceu em Campinas em 24 de julho de 1890. Almeida foi um dos fundadores da Revista Klaxon, que visava à divulgação das ideias modernistas, tendo realizado sua capa, assim como os arrojados anúncios da Lacta, para a mesma revista. Elaborou também a capa da primeira edição do livro “Paulicea Desvairada”, de Mário de Andrade. Foi o primeiro modernista a entrar para a Academia Brasileira de Letras (1930), sendo coroado em 1958 o quarto “Príncipe dos Poetas Brasileiros” (depois apenas de Bilac, Alberto de Oliveira e Olegário Mariano). Almeida, juntamente com seu irmão, Tácito de Almeida (1899-1940), foi um importante organizador da Semana de Arte Moderna de 22. Guilherme faleceu em São Paulo, em 11 de julho de 1969. Tem extensa obra abrangendo poesia, traduções, textos para teatro, traduções inéditas (também para teatro), prosa e literatura infantil.

Das seis *Canções Trovadorescas* do ciclo de Vianna, as cinco primeiras foram criadas sobre os textos do *Cantar de Cantares* (*páginas de um Inacabado Poema de Língua Portuguesa*) que ao todo contém onze poemas, com os quais o autor Guilherme de Almeida se propôs a fazer um estudo da evolução da língua portuguesa (MARIZ, 2002). *Cantar de Cantares* se encontra em “Dispersão”, no tomo VII de “Toda a Poesia”, de Guilherme de Almeida (p. 103), e em alguns desses poemas, o autor estilizou poetas presentes na compilação “*Cancioneiro Geral*”, reunidos nesta compilação pelo escritor eborense Garcia de Resende<sup>1</sup>. O *Cancioneiro* inclui obras dos séculos XV e XVI, contendo poemas escritos em sua maioria em galego-português, versando sobre os mais variados temas, e sendo considerada a primeira coletânea de poesia impressa em Portugal e a principal coleção de poesia portuguesa da época. É justamente aqui encontramos uma forte relação intertextual – dentre as várias presentes na obra, e que iremos enfatizar no decorrer deste estudo – presente no título do ciclo de Vianna, pois contrariando uma primeira e superficial análise, as fontes poéticas utilizadas por Almeida

---

1 Garcia de Resende (1470-3-1536) compilador da poesia quatrocentista, também se destaca as *Trovas à Morte de Dona Inês de Castro*. Foi um poeta, cronista, músico, desenhista e arquiteto português. Sabe-se que em 1491 era secretário particular de D. João II (1481-1495), cargo que exercia ainda em Alvor, onde o soberano veio a falecer (MOISÉS, 2008, p. 52).

não coincidem somente com a *poesia trovadoresca*. Explico-me melhor: as obras que compõem o *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende são consideradas poesias *palacianas* e não mais *trovadorescas* (sob o ponto de vista estético e cronológico). Em resumo, a poesia trovadoresca era concebida desde seu cerne para ser musical (e aqui não me refiro a musicalidade presente nas métricas da poesia, mas a musicalidade literal, ser cantada), ao passo que a poesia palaciana, já posterior a esta primeira, estava mais próxima da declamação como conhecemos hoje e não mais dependente do canto de um trovador para ser recitada. Apesar disso, Vianna – por razões que desconhecemos – intitulou sua obra como *Canções Trovadorescas*, criando aqui uma forte relação intertextual da obra com o passado distante. Não podemos afirmar se o compositor dispunha ou não de informações que o levassem aos conhecimentos que permitissem diferenciar a poesia trovadoresca da poesia palaciana. Na hipótese de Vianna conhecer essas diferenças, ou seja, mesmo sabendo que os poemas de Guilherme de Almeida não foram todos eles inspirados de fato na poesia trovadoresca, ele se utiliza do título “trovadoresco” como se desejasse apontar para o ponto de início da poesia em língua portuguesa, um passado longínquo que comunicasse de uma forma mais direta com período aproximado o qual se refere na obra, uma aproximação temporal como veremos melhor posteriormente.

Façamos agora uma breve análise sobre os aspectos intertextuais dos poemas presentes em *Cantar de Cantares*, composta pelos seguintes títulos:

- *A Reliquia Apócrifa*\*
- *A Morrinha Galega*\*
- *A Serranilha do Clérigo* (à maneira de Ayras Nunes<sup>2</sup>)

---

2 Ayras Nunes (c. 1230-1289). Foi um clérigo e trovador espanhol do século XIII, provavelmente nascido na região da Galícia. Entre 1284 e 1289, foi poeta na corte de Sancho IV de Castela. Suas músicas, são escritas em Galego-português. Às vezes citações de outros autores, como Dinis de Portugal, o rei Afonso X de Castela, João Zorro e Nuno Fernandes Torneol, são encontradas no seu trabalho (LANCIANI & TAVANNI, 1993, p. 27).

- *A Cantiga d'El Rei* (à maneira de Dom Denis<sup>3</sup>)
- *A Trova* (à maneira de Nuno Pereira<sup>4</sup>)\*
- *A Invenção Afeitada* (à maneira de Gil Vicente<sup>5</sup>)\*
- *O Vilancete* (à maneira de Bernardim Ribeiro<sup>6</sup>)\*
- *A Carta* (à maneira de Pero Vaz de Caminha<sup>7</sup>)
- *A Lenda Tupi*
- *O Banzo no Brigue Negroiro*
- *A Sátira* (à maneira de Gregório de Matos<sup>8</sup>)

Segundo o próprio Frutuoso Vianna:

---

3 D. Denis I de Portugal (c. 1261-1325). Rei de Portugal, conhecido também como “Rei-Poeta” devido à sua obra literária, sendo considerado o mais fecundo dos trovadores em galego-português. Foi grande amante das artes e letras. Cultivou as Cantigas de Amigo, de Amor e a sátira, contribuindo para o desenvolvimento da poesia trovadoresca na península Ibérica (*ibid*, p. 27).

4 Nuno Pereira de Lacerda (c.1425-1509). Poeta palaciano, protagonista do “*Cuidar e Sospirar*” no Cancioneiro Geral, foi fidalgo da Casa dos Duques de Bragança em 1464. Serviu em Alcácer Ceguer debaixo das ordens de D. Duarte de Menezes, que o armou cavaleiro. É um dos poetas mais afamados do *Cancioneiro Geral* pelo seu caráter lírico e pela grande amizade que teve com D. João II quando este ainda era príncipe (*ibid*, p. 482).

5 Gil Vicente (c.1465-c.1536). É considerado o primeiro grande dramaturgo português, além de poeta de renome. É conhecido de uma forma geral como o pai do teatro português e mesmo do teatro ibérico partilhando a paternidade da dramaturgia espanhola com Juan del Encina. O único vestígio de Gil Vicente no *Cancioneiro Geral* são as trovas com que interveio num jogo poético e dialogado de jurisprudência amorosa, ocorrido na corte de D. Leonor quando sediada em Almada, cerca de 1510 (*ibid*, p. 297).

6 Bernardim Ribeiro (c.1482-c.1552). Foi um escritor e poeta português. Teria frequentado a corte de Lisboa, colaborando no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, que assim como o próprio Bernardim Ribeiro pertenceu à roda dos poetas palacianos juntamente com Sá de Miranda, Gil Vicente dentre outros (*ibid*, p. 81).

7 Pero Vaz de Caminha (1450-1500). Foi um escritor português que se notabilizou nas funções de escrivão da armada de Pedro Álvares Cabral. Foi também vereador na cidade portuguesa do Porto (*ibid*, p. 551).

8 Gregório de Matos (1633-1696). Nasceu na Bahia, foi juiz do Cível, de Crime e de Órfãos em Lisboa durante muitos anos. Na Corte portuguesa, envolveu-se na vida literária que deixava o maneirismo camoniano e atingia o barroco, seguindo as influências espanholas de Gongora e Quevedo. É considerado o maior poeta barroco brasileiro e um dos maiores da língua portuguesa no mesmo período (Fonte: <<http://educacao.uol.com.br/biografias/gregorio-de-matos.htm>>. Acesso em 19/12/2021).

\* Poemas utilizados por Vianna nas *Canções Troadorescas*.

Eu vivi estas peças: *Reliquia Apócrifa*, *Cantar Galego*, *Partir e Ficar* e a *Cantiga dos olhos que choram*. Passei dois anos, junto do Guilherme de Almeida, trabalhando. Porque ele foi um dos diretores do Conselho Estadual de Cultura de São Paulo e eu passei dois anos junto dele, conversando todo dia, como nós estamos conversando aqui. Então ele me mostrou coisas que ele fazia como poeta e me mostrou também esta suite em que ele está historiando a língua portuguesa, desde *Reliquia Apócrifa* – que é um documento de que ninguém sabe o autor. Isso é século XII, XIII... Ninguém sabe o autor das poesias. São relíquias que se acham nos museus. E eu musiquei isso. Ele vai modernizando a linguagem. *Cantar Galego* já é à maneira da Galícia. Não se sabia se a língua era da Galícia ou de Portugal. *Partir e Ficar* já é mais português de 1300. *Bailia* já é à maneira de Gil Vicente. *Cantiga dos olhos que choram* é à maneira de Garcia Resende. *Vilancete* é à maneira de Bernardim Ribeiro. Guilherme de Almeida me disse que chegou no Gregório de Mattos, da Bahia, porque ele ia passar a língua para cá, assim, como houve a transposição até hoje (VIANNA, *apud* CASTRO, 2003, p. 77).

Como comenta o compositor, suas canções apresentam um caráter de transporte temporal, movimentando-se no tempo e “modernizando a linguagem” empregada. Como será visto posteriormente, a escolha do compositor e do poeta pelos poemas empregados no ciclo apontam para uma possível evolução temporal da língua, oferecendo-nos algo como um passeio pela história do idioma, indo do galego ao português falado por Camões, e chegando a um português bastante próximo do atual.

As duas primeiras canções, *Reliquia Apócrifa* e *Cantar Galego* (ou *Morrinha Galega* no poema original de Almeida) realmente teriam como obras precursoras as cantigas medievais trovadorescas, pois como constatamos na fala de Vianna, a ideia inicial de Almeida seria mostrar a evolução da língua portuguesa, desde seus primórdios na poesia trovadoresca (séc. XII – XIV), passando pela poesia palaciana do *Cancioneiro Geral* (séc. XV – XVI) até a língua falada no Brasil nos meados de 1600 (por Gregório de Mattos).

Apresentaremos agora os textos usados por Vianna, suas respectivas traduções para o português moderno e uma breve comparação

analítica com o poema original, quando for o caso de estilização<sup>9</sup>. O primeiro poema do ciclo, *Reliquia Apócrifa*, segundo a cantora Edméa Brandi, “indica o objetivo do autor: reviver algo antigo e precioso, a que tem grande apreço, em formas não autênticas, mas imitadas”. (BRANDI, *apud* CASTRO, 2003, p. 78). Esse poema possivelmente teria sido sim inspirado na poesia trovadoresca medieval, pois como o próprio Viana diz, trata-se de “um documento de que ninguém sabe o autor. Isso é século XII, XIII...” O primeiro texto escolhido já nos remete à ideia de uma possível evolução da língua pelos séculos, não no sentido de melhora, mas de uma língua que irá se modernizar, e com isso irá perpassar os séculos acompanhando a humanidade, sendo “levada” a novas terras e novos tempos:

---

9 Comumente confundindo com a paródia, a estilização não visa ridicularizar o texto original, desqualifica-lo, ou até mesmo nega-lo. Nesta, as vozes são convergentes no mesmo sentido da voz estilizada, ambas apresentam a mesma posição significante. Sant’Anna (2008) aponta um significado curto e interessante para paródia. Segundo ele...: “paródia significa uma ode que perverte o sentido de outra ode”. Vale mencionar aqui que a origem do termo “ode” é musical, sendo originalmente um poema para ser cantado. Segundo Fiorin (2008), “a paródia é uma imitação de um texto ou de um estilo que procura desqualificar o que está sendo imitado, ridiculariza-lo ou nega-lo” (p. 42). É interessante ressaltar que, para que a paródia ganhe sentido é preciso que o texto parodiado seja conhecido anteriormente. É preciso deixar claro que, na estilização se faz necessária uma certa defasagem de sentido entre os poemas pois do contrario não haveria uma estilização, mas sim uma cópia. Veremos exemplos claros de estilização na análise textual das Canções Trovadorescas, considerando que Guilherme de Almeida se valeu dessa ferramenta para a construção dos poemas das canções. Como um exemplo de estilização em música, podemos citar aqui as famosas Bachianinhas 1 e 2 do compositor e violonista Paulinho Nogueira. Como o nome das peças sugere, aqui Nogueira homenageia J. S. Bach estilizando aspectos comuns em sua obra, como o contraponto bachiano por exemplo, que é facilmente reconhecido em ambas as peças.

<p>Lingoa de cristianos  ei la loaré,  Sól-a frol dos ramos  ei la chantaré;  lingoa de jograres  ei la trobaré,  e aquestos cantares  diran que lo sé;  lingoa d'infançon  ei la ben diré  e do coraçon  ei la sacaré;  per prasmadas guerras  en traz ela iré,  aa las longas terras  ei la levaré.</p>	<p>Língua de cristãos  eu a louvarei,  Sob a flor dos ramos  eu a plantarei;  língua de jograis  eu a troverei  e a estes cantares  dirão que o sei;  língua de nobres  eu a bem direi  e do coração  eu a sacarei;  por discutidas guerras  atrás delas irei,  e as longínquas terras  eu a levarei.</p>
---	---

No segundo poema e também segunda canção do ciclo, *A Morrinha Galega* (na partitura de Vianna o título se encontra como "*Cantar Galego*"), o professor Marcos Câmara de Castro (2003) começa suas considerações sobre a obra dizendo que...:

A morrinha é tão galega quanto saudade é portuguesa. Sentimentos semelhantes, mas não idênticos. A morrinha é uma dor moral quase insuportável que aflige o galego quando afastado da sua terra e de sua gente. Este tema é aliás uma constante na poesia galega de todos os tempos. Nas origens, os dois países estavam estreitamente ligados pelo idioma galaico-português, língua por excelência dos trovadores quer portugueses quer galegos quer espanhóis pois foi a que serviu ao maior trovador castelhano, Dom Afonso X, o rei sábio, para escrever suas famosas *Cantigas de Santa Maria* (CASTRO, 2003, p. 86).

No poema desta segunda *Canção Trovadoresca*, encontramos um pequeno problema o qual destacamos em asterisco. Trata-se da palavra "*tooiños*", que não foi encontrada em nenhum dicionário de galego, ou qualquer outra cantiga em galego da época. Encontramos

o termo em poemas em castelhano, estando possivelmente mais relacionado à língua de Castela do que a Galícia, e em uma tradução aproximada significaria “todinhos” ou “todos eles”.

<p>Alá pra moy lonxe bi uma teriña Lori lila donde están os omes mortos tooiños* Lori lila</p> <p>Mortos meis abuelos que andarom em guerra Lori lila alá pra moy lonxe baxo aquela terra Lori Lila</p> <p>Garrida leixarom la terra ca ós çocos Lori lila d'El Rey retouçarom fincaraom-xe mortos Lori Lila</p> <p>Mas bibos extan ca lo son qu'ei ouço Lori Lila asm'ei bem que sia de sus arcabouços Lori lila</p>	<p>Lá muito longe Vi uma terrinha Lori lila Onde estão os homens Mortos todinhos Lori lila</p> <p>Mortos meus avós Que andaram em guerra Lori lila La muito longe Debaixo daquela terra Lori lila</p> <p>Vivos deixaram A terra pois aos pés Lori lila Do Rei cambalearam E tombarom-se mortos Lori lila</p> <p>Mas vivos estão Pois o som que ouço Lori lila Imagino que seja De seus esqueletos Lori lila</p>
---	---

O terceiro poema utilizado na obra de Vianna é na verdade o quinto poema de *Cantar de Cantares*, já que Guilherme de Almeida teria introduzido dois poemas em sua obra depois de ter confiado a Vianna os textos que seriam musicados por ele. Segundo o professor Marcos Câmara de Castro:

Depois de haver confiado ao Frutuoso Vianna os cantares que seriam musicados, Guilherme de Almeida introduziu em sua obra, sem o conhecimento do compositor, dois poemas insertos logo a seguir do *Cantar Galego*. São a *Serranilha do Clérigo Ayras Nunes* e a *Cantiga d'El Rey Dom Denis*, um dos maiores trovadores dos primeiros cancioneiros, morto em 1325 (CASTRO, 2003, p. 88).

Esse poema utilizado na terceira *trovadoresca* de Vianna, *Partir e Ficar* – título dado ao poema no ciclo musical –, é em *Cantar de Cantares* intitulado como *A trova de Nuno Pereira*, pois nele Guilherme de Almeida estiliza a temática dos primeiros versos que abrem o *Cancioneiro Geral*. O tema “*Cuidar e Sospirar*” ocupa aproximadamente um quarto do primeiro volume da compilação de Garcia de Resende, iniciando um tipo de contenda jurídico amorosa entre os poetas Nuno Pereira, defensor do “*cuidar*”, e Jorge da Silveira, filho de Fernão da Silveira, defensor do “*sospirar*”. A disputa é “acerca do amator que melhor ama: se o que muito cuida ou o que muito suspira, isto é, se o que cala os sentimentos do amor ou aquele que os exterioriza” (LANCIANI & TAVANNI, 1993, p. 196). A forma poética apresenta-se como uma imitação do que seria um processo judicial e teve por base o momento político pelo qual Portugal passava. Segundo Fernandes (2006):

Utilizando-se do jargão jurídico, todo o debate é proposto como um jogo de tribunal, em que são interpelados vários poetas, inclusive D. Lianor, como juíza da questão proposta no feito: “qual era maior tormento / e dava mor sentimento” (o cuidar ou o suspirar). Participam do processo dez poetas. Entretanto, estudos recentes afirmam não ser preciso esse número, dada a quantidade de personagens fictícias cuja criação ora se deve a Fernão da Silveira (provável organizador da primeira parte), ora a D. João de Meneses (provável organizador da segunda parte), além de outros (FERNANDES, 2006, p. 13).

Abaixo o poema de Guilherme de Almeida seguido de sua tradução para o português moderno:

Poys que o partir e o ficar  
sam males de ygal trestura  
ca o coydar e o sospirar  
sam dambos desaventura,  
barcas que vos hys ao mar,  
terras que en terras jazees,  
os sospyros e os coydados  
De todoos trebulados,  
por Deos, os nã esguardees!

Pois que o partir e o ficar  
são males de igual tristeza  
já que o cuidar e o suspirar  
são ambos desventuras,  
barcas que ides ao mar,  
terras que em terra ficais,  
os suspiros e os cuidados  
de todos os atribulados,  
por Deus, não os guardeis!

Agora alguns versos da abertura do *Cancioneiro Geral*, começando pela pergunta de Jorge da Silveira<sup>10</sup> a Nuno Pereira:

-Vós, senhor Nuno Pereyra,  
por quem hys assy cuydando?  
-Por quem vós hys sospirando,  
senhor Jorge da Sylueyra.  
(Jorge da Silveira)

Agora responde Nuno Pereira:

Nam que eu sospiro imdo  
por quem cuydados me dá  
e me vay assy ferymdo,  
que de todo destroymdo  
me vay seu cuydado já.  
Cuydar he causa primeyra,  
mas depoys d'eu yr cuydando,  
meus sospiros vam dobrando  
ta matar à derradeyra.  
(Nuno Pereira)

---

10 Filho do coudel-mor Fernão da Silveira, tem apenas treze intervenções no *Cancioneiro Geral*, embora lhe caiba a abertura da primeira composição dessa coletânea. (LANCIANI & TAVANNI, 1993, p. 364).

Jorge da Silveira indaga novamente o amigo:

Ter poder de sospyrar  
asaz he, senhor cunhado,  
pera mays desabafar,  
mas eu nam tenho lugar,  
Ca mo tolhe de tal maneyra  
que por quem eu assy amdo  
deue d'andar preguntando:  
-Morreo já Nuno Pereyra?  
(Jorge da Silveira)

E Nuno responde:

Poys vosso cuydar queres  
esforçar e defemder,  
e mostrar no que fazes  
que moor pena recebes  
que sospirar e gemer,  
com fee de seruyr imteyra,  
a quem nos fere matando  
vamos tristes demamando  
que julgar isto nos queyra.<sup>11</sup>  
(Nuno Pereira)

O diálogo segue por aproximadamente um quarto do primeiro volume de Garcia de Resende, e aqui nesses primeiros versos podemos constatar nitidamente a influência temática no poema de Guilherme de Almeida, que se valeu do tema apresentado no diálogo dos poetas de Garcia de Resende. Almeida aqui propõe uma “conciliação” para o assunto quando diz “*Poys que o partir e o ficar, sam males de ygal trestura ca o coydar e o sospirar sam dambos desaventura...*”. Propõe que tanto o cuidar quanto o suspirar são ambos desventuras assim

---

11 Versos extraídos do *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. RESENDE, 1973, Vol. I, p. 7.

como o *partir e o ficar*, fazendo uma analogia “aos que ficam e aos que vão”, ou seja, a dor da separação da pessoa querida seria a mesma tanto para quem fica quanto para quem vai.

Com este poema, podemos apontar para o primeiro exemplo de poema empregado nas *Trovadorescas* que está de fato fora do contexto trovadoresco, pois tanto Nuno Pereira – a quem Guilherme de Almeida dedica este poema – quanto os outros poetas presentes nesse diálogo em forma de “contenda jurídica”, já se enquadram na estética da poesia palaciana. Ainda assim, a *trovadoresca* n.º 3 partilha do mesmo título (trovadoresco) das outras canções do ciclo, estando alinhavada às demais canções, principalmente pela diretriz “evolução da língua”. Nas palavras de Frutuoso Vianna, Guilherme de Almeida foi “modernizando a linguagem” dos poemas, apontando para as mudanças temporais na língua portuguesa. O título da obra, nesse caso, tem mais um sentido de apontar um “passado distante”, peninsular e mais relacionado ao período das grandes navegações do que propriamente a correntes literárias, como o trovadorismo ou a poesia palaciana.

○ seguinte poema intitulado “*A Invenção Afeitada de Gil Vicente*”, ou simplesmente *Bailia* no ciclo de Vianna, apresenta um galego bem mais próximo do português atual, e assim como no poema anterior, Guilherme de Almeida estiliza a linguagem de um poeta palaciano. Afim de ilustrar melhor, procuramos pelo termo *Bailia* no dicionário, e foi encontrada a seguinte definição:

s. f.

[Antigo] *Comenda de ordem militar.*

E ao procurar os significados para a palavra *comenda* no mesmo dicionário<sup>12</sup> encontramos...:

s. f.

1. *Benefício que se dava a eclesiásticos ou a cavaleiros de Ordens militares.*

2. *Terras com que se recompensavam certos serviços.*

---

12 Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. <<http://www.priberam.pt/dlpo/>>. Acesso em 19/12/2021.

Comparando *Bailia* com *Partir e Ficar*, Almeida continua apontado cronologicamente para o futuro. Agora, porém, isso se evidencia na escolha dos poetas estilizados. Se observarmos as datas de nascimento e morte de Nuno Pereira (c.1425-1509) e Gil Vicente (c.1465-c.1536) é fácil notarmos a ideia do passar do tempo na estrutura da obra. Embora sejam poucos os anos de diferença entre o nascimento desses poetas, a diferença aponta para o futuro. Essa direção se evidenciará ainda mais, como veremos mais adiante, pois os poemas das canções 3, 4 e 5 são cronologicamente condizentes, unindo-se aqui o velho e o novo mundo, como no poema cruzam-se os ritmos. O professor Marcos Câmara de Castro tece interessantes considerações sobre o poema:

A lírica vicentina, quase sempre emanada de seus personagens teatrais, não fugiu à moda de sua época nem nos temas nem nas formas. Entretanto, Guilherme de Almeida usa, do ponto de vista formal, uma curiosa combinação de dois metros: um eneassilabo com cesura que se subdivide em dois hemistiquios tetrassílabos graves e um octossílabo também grave com acentos na segunda, quinta e oitava sílabas. Quanto ao conteúdo, o nosso poeta foge à futilidade temática da poesia palaciana de período de transição para nos encantar ao ritmo embalador de um tema pouco explorado até então, o das bodas de Portugal com o Novo Mundo (*Ibid*, 2003, p. 89).

<p>Bailade naves, bailade velas, bailade no bailo das ondas, bailade na voda das terras, das terras novas, das terras longas!</p> <p>C'aas novas terras esta faz voda, na voda das terras bailade, no bailo das ondas entrade, velas e naves, bailade todas!</p>	<p>Bailai navios, bailai velas bailai no baile (ritmo) das ondas bailai nas bodas das terras das terras novas, das terras longas!</p> <p>Com as novas terras se fazem bodas, nas núpcias das terras bailai no baile das ondas entradi velas e navios, bailai todos!</p>
--	---

Abaixo, um trecho da participação de Gil Vicente no *Cancioneiro Geral*, em que o poeta dá seu parecer sobre o processo de Vasco Abul a Rainha Dona Lianor:

SENHORA:

Voss' Alteza me perdoe,  
eu acho muyto danado  
este feyto processado  
em que manda que razoe.  
Vay a cura tam errada,  
vay o feyto tam perdido,  
vay tam fora da estrada  
que a moça condenada  
Vasc' Abul fyca vençydo.<sup>13</sup>

O próximo poema, intitulado “O *Vilancete de Bernardim Ribeiro*” – ou simplesmente *Vilancete* na obra de Vianna – enfatiza o aspecto nostálgico tanto dos desbravadores quanto daqueles que de alguma forma lhes são caros. Almeida explora a tristeza dos desencantos amorosos na alma portuguesa, motivo para que muitos se lançassem ao desconhecido, às “novas terras”. Ainda segundo o professor Marcos Câmara de Castro...:

Ora, é sabido que Bernardim Ribeiro, o último dos grandes trovadorescos, viveu e sofreu a famosa “gran coita” de amor; daí seu nome ligado a esse cantar. Formalmente, é talvez poema mais autêntico, apresentado como de praxe, um mote de três versos e duas glosas septinas (*Ibid*, 2003, p. 90).

Um *vilancete* é uma forma poético-musical de origem popular cuja fixação deve remontar ao séc. XV, a partir do castelhano *villancico* (cantiga de vilão), embora a versão portuguesa siga parâmetros

---

13 Versos extraídos do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. RESENDE, 1973, Vol. II, p. 278.

diferentes do esquema original, com uma evolução autônoma. Dessa forma, o modelo castelhano possui três partes (tema, centro e volta) das quais em geral o *vilancete* apresenta duas:

[...] um mote (ou moto) inicial de dois ou três versos, seguido da glosa ou volta, geralmente de sete, onde se retoma e desenvolve o tema proposto pelo mote. Considerando, porém, que a glosa é muitas vezes formada por uma cabeça de estrofe, representada por uma quadra, e uma cauda de três versos, os dois modelos acabam por se fundir num esquema semelhante, fixo, admitindo, no entanto, as variantes formais que se podem detectar nas duas literaturas (LANCIANI & TAVANNI, 1993, p. 680).

<p>Mudae, marinheiro em ondas que mais mudaveis não são, o mudavel coração.</p> <p>Asinha ir-me-hei a outra terra, que, após camanha tardança onde me a mim fez a guerra o vão engano e a mudança, só me lá fica a esperança de o mudavel coração outros achar, que o não são.</p> <p>Nesta terra de meus damnos ainda vos não leixára, a vós e aos vossos enganos, se m'esperança ficára de que m'e'u muito enganára em crer que mudáveis são o vosso e o meu coração.</p>	<p>Mudaj, marinheiro em ondas que mais mutáveis não são, o mutável coração.</p> <p>Depressa irei a outra terra, que, após tamanha tardança onde a mim fez-se a guerra o vão engano e a mudança, só lá me fica a esperança do mutável coração outros o acharem que o não são.</p> <p>Nesta terra de meus sofrimentos ainda não vos deixaria a vós e aos vossos enganos, se minha esperança ficara de que eu muito me enganara em crer que mutáveis são o vosso e o meu coração.</p>
---	--

Abaixo alguns trechos do poema “*Vilancete seu*” da autoria Bernardim Ribeiro (c.1482-c.1552), extraídos do *Cancioneiro Geral*. A

estilização de Almeida aqui apresenta-se não somente na forma de estruturação sintática do poema (primeira estrofe/moto inicial – 3 versos, próximas estrofes/glosa – 7 versos), mas também na linguagem e no tema:

### OUTRO SEU.

Com quantas cousas perdy  
aynda me consollara,  
se m'esperança fiquara.

Mas parece que sabya  
desaventura ou mudança  
se me fyguas' esperança  
o bem que me fyquaria.  
Tornou-se-m' em noyte ho dia  
qu' em tanto bem m' outroguara,  
qu' ò menos eu m' enguanara.

Tudo me desemparou,  
desemparado de mym,  
cuidado que nam tem fym  
este soo me nã leyxou.  
De mym nada me fiquou,  
a vid' aynda me leyxara,  
se m' ela assy nam fiquara.

Fuy tanto tempo enguanado  
quanto comprio a meus danos,  
agora vã-s' os enguados  
que compria a meu cuidado.  
Tudo do qu' era he mudado,  
se m' eu tambem soo mudara  
quantas magoas qu' atalhara!<sup>14</sup>

Almeida mantém a ênfase na evolução da língua perpassando os tempos e conquistando novas terras (*Asinha ir-me-hei a outra*

---

14 Versos extraídos do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. RESENDE, 1973, Vol. II, p. 281.

terra). Vale enfatizar também que a evolução cronológica dos poetas escolhidos para o estudo e posterior estilização continua, e isso torna-se perceptível ao compararmos as datas de nascimento e morte dos três poetas até aqui citados – Nuno Pereira de Lacerda (c. 1425-1509), Gil Vicente (c. 1465-c. 1536) e Bernardim Ribeiro (c. 1482-c. 1552) – sendo Nuno Pereira o mais “velho” dos três e Bernardim Ribeiro o mais “jovem”.

O poema utilizado na última das canções – *Cantiga dos olhos que choram* – não pertence ao ciclo *Cantar de Cantares*. Pertence a outra obra de Almeida, que o próprio poeta denominou “*Cantigas à maneira de Garcia de Rezende*”. Segundo o professor Marcos Câmara, “só isso já justificaria a sua inclusão na obra do compositor, não fôra o sabor mais quinhentista da linguagem poética” (CASTRO, 2003. p. 91). As relações de métrica e construção de estrofes não são muito evidentes, mas a temática por si só já é muito forte nas duas obras.

## CANTIGA DOS OLHOS QUE CHORAM

A meu corpo perguntara  
poys que triste nada achara  
mais do que eu:

Esses olhos tão somente  
porque choram tristemente,  
corpo meu?

Não tem lágrimas a bocca  
que tanta palavra louca  
disse alguém;

e o coração tão coitado,  
de tanta coisa alongado,  
não n'as tem.

Nem as ha na mão dorida  
que teve na despedida  
tanto dó...

Porque pois só os olhos choram?

Porque é que as lágrimas moram nelles só?

É que os olhos são janelas  
e há duas meninas nellas,  
sempre em vão.  
É que as meninas dos olhos  
nos olhos e só nos olhos  
é que estão...

Esse mesmo tema relacionado aos “olhos” aparece em um poema de João Roiz de Castel Branco<sup>15</sup>, que por sinal é um de seus poemas mais conhecidos da compilação do *Cancioneiro Geral*.

#### CANTYGUA SUA, PARTINDO-SE.

Senhora, partem tã tristes  
meus olhos por vós, meu bem,  
que nunca tam tristes vistes  
outros nenhüs por ninguém.

Tam tristes, tam saudosos,  
tam doentes da partyda,  
tam cansados, tã chorosos,  
da morte mays desejosos  
çem myl vezes que da vida.  
Partem tam tristes os tristes,  
tam fora d’esperar bem  
que nunca tam trystes vistes  
outros nenhüs por ninguém.<sup>16</sup>

---

15 Poeta palaciano, fins do século XV, principio do século XVI. Célebre por ser autor de um dos poemas mais conseguidos e mais conhecidos do “Cancioneiro Geral (Senhora, partem tão tristes...)” (LANCIANI & TAVANNI, 1993, p. 337 e 338).

16 RESENDE, 1973, Vol I – p. 346.

### 3. As Seis Canções Trovadorescas

Passaremos agora a análise musical das *Seis Canções Trovadorescas*, tendo como principal parâmetro os aspectos intertextuais que permeiam as mesmas. É perceptível neste ciclo um conjunto de elementos literários e musicais de épocas distintas que dialogam entre si. Podemos exemplificar aqui a diversidade desses elementos escolhidos, que vão desde textos que empregam o idioma galego arcaico até o português falado por Camões, – que subentendemos como elementos antigos –, até a instrumentação utilizada nas canções e a própria linguagem musical, considerando-se que as seis canções foram escritas para voz e acompanhamento de piano, um instrumento moderno, executando uma estrutura harmônica repleta de elementos próprios da música do século XX, entendidos como elementos modernos. A escrita musical rítmica das *Trovadorescas* é complexa, com quíaltas e mudanças de compasso, mas não prescinde da fluidez. Segundo Castro (2007):

[...] é possível considerar essas assimetrias como uma tradução contemporânea do contraponto renascentista, que Vianna tanto prezou, com as acentuações do texto preservadas em cada voz (CASTRO, 2007, p. 28).

A consideração do Professor Marcos Câmara de Castro nos aponta que a composição de Vianna evoca a música de outros tempos e incide mesmo sobre seus padrões e práticas. Começamos então por *Relíquia Apócrifa*, primeira canção do ciclo. Peça de caráter modal (lá eólio), apesar de apresentar vários elementos que dialogam com a música moderna e contemporânea, como a própria escolha do piano e da linguagem harmônica, repleta de dissonâncias (intervalos harmônicos de segundas e sétimas), a obra contém também aspectos que remetem o ouvinte ao “antigo”, como a escolha da língua do poema utilizado (galego antigo), a linguagem harmônica com paralelismo de quintas, quartas e oitavas, o que confere a peça um efeito arcaizante. Utiliza-se de sequências “tonais” simples e bem conhecidas (I, IV e V graus, por exemplo), porém dentro do universo da música modal (sem a função de uma tônica).

The image shows a musical score for 'Reliquia Apócrifa' in 3/4 time. It consists of two systems. The first system shows the piano accompaniment with a treble and bass clef. The second system shows the vocal line with a treble clef and the piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics 'Lin-goa de cris - tia-nos' and 'Ei la lo - a - ré'. Red dotted circles highlight specific piano figures and vocal notes, with arrows indicating the relationship between them.

FIGURA 1 - Trecho de *Reliquia Apócrifa* (c. 01 ao 12) - imitação do piano pelo cantor

Algo que mereça atenção aqui é a dependência mútua entre a voz e o piano. A estrutura da peça aponta para uma unidade criada por ambos, o instrumento e a voz, visto que Vianna propõe um diálogo entre os dois. O piano apresenta um pequeno tema que será repetido a *capella* pelo cantor, passando a ideia de uma execução musical por um trovador e seu instrumento acompanhador, por exemplo. Temos também a presença de uma ornamentação de caráter ibérico, apojeturas e quiálteras que remetem ao canto de origem árabe, muito comum nas regiões da Península, onde os mouros exerceram grande influência.

Essa primeira peça apresenta elementos intertextuais, como a estrutura harmônica (já comentada), que apesar de conter traços da música medieval ibérica, apresenta também aspectos modernos. Vianna aqui utiliza a voz humana como um “complementador” da harmonia; em alguns momentos o instrumento não irá “dobrar” a nota com o cantor, cabendo a este último cantar a nota que falta ao acorde executado pelo pianista, algo relativamente moderno na música para voz humana e instrumento. A própria escolha da formação pelo compositor já mostra um diálogo intertextual, visto que ele “estiliza” o passado trovadoresco

usando a língua da época, porém com um instrumento mais atual - o piano - e estruturas harmônicas presentes na música moderna.

13 Sol: la frol dos ra-mos\_\_ Ei la chan-ta - ré

19 Lin - goa de Jo - gra-res\_\_ Ei la tro - ba - ré E a ques - tos can -

FIGURA 2 - Trecho de *Reliquia Apócrifa* (c. 13 ao 23) - exemplo da voz sem sustentação harmônica e intervalos de "segundas"

Os diálogos com o passado se fazem presentes de forma muito evidente, essa dependência canto-piano presentes nessa peça remetem claramente à interdependência música-texto da lírica trovadoresca (como é o caso desse primeiro poema). Assim como a poesia trovadoresca não era para ser "recitada", mas cantada, musicalmente Vianna expressa essa unicidade na condução melódica do piano repetida pelo canto, quase como uma função de "eco". De acordo com Castro, a peça remete "ao cantochão [...], propositalmente monótona, termina com uma cadência modal imprevista" (CASTRO, 2003, p. 86).

36

Per pras ma das guê-ras... Em traz e - la

36

42

E, a las lon - gas ter - ras... Ei - la... le - va - ré

42

FIGURA 3 - Trecho de *Reliquia Apócrifa* (c. 36 ao 46) - ornamentação ibéricas

A segunda canção do ciclo é *Cantar Galego*, ou *A Morrinha Galega* como é intitulado o poema em *Cantar de Cantares*, assim como a primeira peça teve seu poema inspirado na poesia trovadoresca, observam-se aspectos dessa estética também na música de Vianna. Dividida em dois momentos distintos, uma cantável em que o texto resume-se a cantarolar de um “lorilila” e a um recitativo. Vianna expressa muito bem o sentido do poema em sua música, que aqui, embora um pouco mais independente comparada à primeira *trovadoresca*, também se mantém muito amarrada à linha de canto, praticamente não apresentando introdução para o cantor.

Lo - ri - li - la - - - - - la - - - - - Lo - ri - li - - - - - la - - - - -

6 - - - - - Lo - ri - li - - - - - la - - - - - Lo - ri -

11 li - - - - - la - - - - - Lo - ri - li - - - - -

16 *Recitativo*  
- - - - - la - - - - - A - lá pra moy lon - xe bi

FIGURA 4 - Trecho de *Cantar Galego* (c. 01 ao 20) - acompanhamento remetendo o ouvinte ao efeito de um bordão contínuo

○ O acompanhamento do piano no refrão (lorilila) mantém um ostinato o qual sua resultante remete a uma viela de roda, como um bordão sustentando a melodia do cantor. Os trechos em recitativo têm um acompanhamento homofônico, que, como já mencionado, sugere uma lembrança dos acompanhamentos operísticos em que os

acordes arpejados acompanham o ritmo da linha melódica do cantor, oferecendo total liberdade à declamação do texto.

21 un - a ter - ri - ãa Lo - ri - li - la don - d'es - tan os

26 o - mes mor - tos to - o - i - ños Lo - ri - li - la Mor -

31 tos mais a - bue - los que an - da - rom em guer - ra Lo - ri -

FIGURA 5 - Trecho de *Cantar Galego* (c. 21 ao 35) - acompanhamento com textura basicamente homofônica

Novamente Vianna utiliza uma harmonia rica, oscilando entre o tonal e o modal, e em alguns momentos pendendo basicamente para um ré menor, com acordes dissonantes, alguns com quartas suspensas lembrando música francesa do final do séc. XIX início do séc. XX. Nos recitativos, o compositor evoca os momentos *cantabiles* da peça com pequenos fragmentos do *lorilila* entre as frases recitadas. A definição

de “morrinha” — como já analisado anteriormente ao que parece, seria semelhante ao sentimento de saudade, uma nostalgia típica dos galegos.

Com o refrão deslocado do poema (*lorilila*) por Vianna, o mesmo se transforma em um vocalize em “i”, que dá início, centraliza e finaliza a canção, tornando-a quase uma dança, apesar do fundo nostálgico do poema, podendo a mesma, buscar amenizar a tristeza contida nos versos de Almeida.

The image displays a musical score for the piece 'Cantar Galego', spanning measures 91 to 99. It is presented in two systems. The first system (measures 91-95) features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line begins with the lyrics 'li - - - - - la - - - - - Lo - ri - li -'. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex bass line in the left hand. The second system (measures 96-99) continues the vocal line with the lyric 'la - - - - -' and concludes with a final cadence. The piano accompaniment includes a triplet in the right hand and a triplet in the left hand in the final measures.

FIGURA 6 - Trecho de *Cantar Galego* (c. 91 ao 99) - finalização da peça

A terceira canção do ciclo, intitulada *Partir e Ficar* – ou *A trova de Nuno Pereira* no original de Almeida – começa a se distinguir das anteriores não só pela escolha das fontes poéticas mas também pela intenção musical de Vianna que, com maestria, enfatiza os aspectos líricos apresentados por Almeida no poema. Aqui Vianna já deixa claro, musicalmente, as diferenças entre a literatura trovadoresca (presente nas duas canções anteriores) e a poesia palaciana, estética na qual se enquadra Nuno Pereira, importante poeta que figura no *Cancioneiro*

*Geral de Garcia de Resende*, estilizado por Almeida em *Partir e Ficar*. Assim como a poesia palaciana é separada da música, Vianna aqui expressa essa ruptura de forma mais clara, com uma introdução de 16 compassos (primeira tão longa no ciclo), ocorrendo uma alternância entre compassos de 4/4 e 5/4 em que o piano lembra muito os acompanhamentos de violão dos tradicionais fados portugueses. Esse tema introdutório, sutilmente utilizado em pequenos motivos inversos, será aproveitado na segunda parte da música onde entra de fato o cantor, transmitindo ao ouvinte a ideia de “duas músicas”, uma instrumental (introdutória) e uma vocal (acompanhada).

Edição: Bruno Thadeu R. Ramos

FIGURA 7 - Trecho de *Partir e Ficar* (c. 01 ao 09) - introdução com variação de compassos em 4/4 e 5/4

Com ornamentos e arpejos típicos do violão moderno, o compositor enfatiza ainda essa referência ao instrumento através do último arpejo da introdução. Partindo do grave para o agudo, Vianna escreve as seguintes notas: Mi, Lá, Ré, Sol, Si, Mi. Tais notas

correspondem exatamente a atual afinação padrão das cordas do violão.



FIGURA 8 - Trecho de *Partir e Ficar* (c. 10 ao 16) - final da introdução instrumental com arpejo na afinação padrão do violão moderno

A entrada da voz é marcada não somente pela alteração nos padrões da linha do piano, mas também por uma mudança de compasso que passa do simples (4/4 e 5/4) para o composto, em 6/8. O andamento também se altera, ficando mais lento (na introdução, Vianna sugere colcheia = 152 e na entrada voz colcheia = 108 a 116) para facilitar a declamação do poema.



FIGURA 9 - Trecho de *Partir e Ficar* (c. 17 ao 19) - destaque na mudança de andamento

Contrapondo-se à melodia introdutória da obra, a melodia do canto é mais estática, apresentando-se com muitas notas repetidas e pouca variação melódica. O acompanhamento é marcado por acordes arpejados ou com uma textura na maior parte do trecho em homofonia com a linha de canto. Em alguns finais de frase o piano termina com semicolcheias ou quiálteras de semicolcheias, conferindo um efeito de rasgueado, muito comum no violão português e espanhol. A peça é concluída com a mesma introdução instrumental.

21

Ca.o coy-dar e.o sos - pi - rar\_ Sam d'am-bos de-sa - ven - tu - ra

25

Bar-cas que vos hys ao mar Ter - ra que en-ter - ras ja - ze - es

29

Os sos - py - ros e.os coy - da-dos De to-dos os tre - bu - la - dos\_ por

FIGURA 10 – Trecho de *Partir e Ficar* (c. 21 ao 32) – ornamentação nos finais de frase lembrando os “rasgueados” do violão simulados pelo piano e estaticidade da linha de canto comparada ao tema inicial do piano

A quarta canção do ciclo intitulada *Bailia* – ou *A Invenção Afeitada de Gil Vicente* como denominou o poeta –, assim como a anterior apresenta uma introdução instrumental (porém nesta de 11 compassos) que pouco se assemelhará aos trechos em que linha do cantor estará presente. O material dessa introdução será aproveitado três vezes na peça, no início, no meio da peça entre as estrofes e no encerramento da canção, cada vez com pequenas modificações através de elementos novos introduzidos no material inicial. Com uma estilização do *vira*<sup>17</sup> (reforçando a menção a Gil Vicente, agora musicalmente), Vianna apresenta aspectos de polirritmia nos trechos instrumentais, pois apesar de ser escrito em 6/8, a mão esquerda do pianista faz um acompanhamento com acordes – ora arpejados, ora não – que transmitem a sensação de um 3/4 ao ouvinte. *Bailia* “quanto ao aspecto musical, é a mais portuguesa dessas canções trovadorescas, sugerindo uma dança em praça pública” (CASTRO, 2003, p. 90).



FIGURA 11 – Trecho de *Bailia* (c. 01 ao 10) – primeiros compassos

17 O *vira* é um gênero músico-coreográfico do folclore português. Mais conhecido como característico do Minho, o *Vira* é, todavia, também dançado em muitas outras províncias, entre as quais a Estremadura. As origens do *vira*, que alguns situam no ternário da valsa oitocentista e outros buscam mais atrás, no fandango, parecem ser de remota idade, como defendeu Gonçalo Sampaio e também Sampayo Ribeiro, que as coloca antes do séc. XVI e levanta mesmo a hipótese de filiação na canção que acompanhava o bailado ou tordião. Tomaz Ribas considera o *vira* uma das mais antigas danças populares portuguesas, salientando que já Gil Vicente a ele fazia referência na peça *Nau d'Amores*, onde o dava como uma dança do Minho. Note-se, a respeito de filiações e semelhanças, a proximidade do *Vira* de Dois Pulos de Lagoa e Mafra com o fandango.

11

Bai-la-de na-ves, bai-la-de

15

ve-las, Bai-la-de no bai-lo das on-das, bai-la-de na vo-da das

19

ter-ras, das ter-ras no-vas das ter-ras lon-gas!

23

FIGURA 12 – Trecho de *Bailia* (c. 11 ao 26) – entrada da linha de canto e retomada do tema instrumental com variações

O canto é acompanhado por acordes novamente arpejados em alguns momentos e em outros não, escritos somente no primeiro tempo

de cada compasso, quase como um recitativo. Os compassos onde é escrita a linha do canto variam em 6/8, 5/8, 7/8 e 9/8 conduzindo à uma ideia de liberdade ao cantor que pode se dedicar a declamar o poema. Tal poema este que, assim como o anterior, revela-se com uma estilização de um poema palaciano, e novamente Vianna enfatiza tais diferenças, mostrando momentos distintos entre “música instrumental” e “música vocal acompanhada”. Isto nos leva a crer que o compositor já visava apontar para os diferentes aspectos da poesia trovadoresca e da palaciana em sua música.

A penúltima canção do ciclo, *Vilancete*, ou como consta em *Cantar de Cantares*, *O Vilancete de Bernardim Ribeiro*, parece-nos evocar musicalmente toda a tristeza dos desencantos amorosos da alma portuguesa. Mesclando linguagens modal e tonal, a peça gira em torno de um possível sol menor eólio com falsas dominantes e alguns poucos momentos em que o cantor executa um fá# (sensível) apenas em notas de passagem. Em *tempo de bacarola*, *Vilancete* é uma peça complexa, já que Vianna utiliza ideias de rítmicas da peça anterior, porém, distribuindo a polirritmia entre o piano e o canto. Escrita em 6/8, o piano novamente transmite a ideia de um 3/4 ao ouvinte através de acordes arpejados na mão direita e baixos ternários em *staccato* na esquerda, enquanto a melodia da voz permanece na métrica do compasso composto. A primeira impressão causada é de total independência rítmica do cantor para com o piano.

*Tempo de Bacarola*

FIGURA 13 – Trecho de *Vilancete* (c. 01 ao 04) – ideia do canto em “compasso composto” e o piano em “compasso simples”

Logo no final do refrão “*mudae marinheiro em ondas*”, Vianna substitui os arpejos por apojeturas como uma forma de antecipar a junção rítmica da mão direita do piano com o canto, pois a esquerda ainda insistirá em marcar o compasso ternário simples. Também aparecerá na voz a primeira “sensível”, porém, somente com uma nota de passagem. A harmonia continua rica, característica do compositor, evidenciada neste ciclo, com uso de acordes com sextas, sétimas maiores, nonas e eventuais cromatismos no piano. Vale mencionar também que o ponto culminante de *Vilancete* recai exatamente sobre a palavra “terra”, na frase que se inicia em “depressa irei a outra terra”, enfatizando a importância dada à chegada nas “novas terras”.

5  
que mais mu - da - veis não são, o mu - da - vel co - ra - ção.

9  
A - si - nha ir-me hei a ou - tra ter - ra, que após ca - ma - nha tar - dan - ça

13  
on - de me a mim fez a guer - ra o vão en - ga - no e a mu - dan - ça,

FIGURA 14 - Trecho de *Vilancete* (c. 05 ao 16) - início das apojeturas e polirritmia agora dentro do piano

A última das *Canções Trovadorescas*, *Cantiga dos olhos que choram*, possui idioma modal, com harmonia oscilando entre ré menor dórico, frígio e eólio. Com estrutura rítmica simples, os acordes arpejados conferem um caráter de acompanhamento que remete aos instrumentos de cordas dedilhadas, como o violão e o alaúde. A harmonia, apesar de usar dissonâncias relativamente modernas dentro da tradição musical ocidental, não perde o caráter de transporte temporal, levando o ouvinte a épocas distantes no passado, sobretudo devido à condução dos acordes.

♩ = 58 Edição: Bruno Thadeu R. Ramos

A meu

5 cor - po per - gun - ta - ra, poys que tris - te na - da a - cha - ra mais do

9 que eu: Es - ses o - lhos tão so - men - te por - que cho - ram tris - te -

FIGURA 15 - Trecho de *Cantiga dos olhos que choram* (c. 01 ao 12) - primeiros compassos

Fechando o ciclo, Vianna contrapõe a rítmica complexa e a escrita contrapontística presente nas canções anteriores a uma finalização reflexiva, introspectiva, em que a música parece enfatizar o diálogo do narrador para consigo mesmo, perguntando ao próprio corpo o porquê de um choro tão triste. Ocorrem semelhanças com a primeira peça, como um cíclico retorno ao início, porém de forma mais madura. Nessa ótica, o compositor conclui a peça de modo semelhante ao que iniciou, porém, com a voz em tenuta durante a finalização.

37

ne - las e há du - as me - ni - nas nel - las, sem - pre em vão.

37

41

É que as me - ni - nas - dos - o - lhos nos o - lhos e só nos o - lhos é que es -

41

*pp*

45

tão...

45

FIGURA 16 – Trecho de Cantiga dos olhos que choram (c. 37 ao 48) – finalização

## Conclusão

As *Canções Trovadorescas* de Frutuoso Vianna oferecem riquíssimo campo de pesquisa a nós músicos apresentando uma vasta possibilidade de ferramentas interpretativas. Diante disso buscamos aqui elucidar ao leitor aspectos da música e da lírica das *Canções Trovadorescas* que possa instigar a conhecer e compreender melhor a obra de Vianna. Como vimos, o intérprete pode facilmente se utilizar dos mecanismos linguísticos/temporais presentes na obra na construção de sua performance, nos estudos do ciclo ou mesmo em uma escuta meramente frutiva porém permeada de novos parâmetros assimilativos. O “novo” dialoga constantemente com o “antigo” nas *Trovadorescas* e é neste diálogo que habita uma riqueza artístico-intelectual de valor singular. Através de “assimetrias rítmicas, Vianna propões uma tradução contemporânea do contraponto renascentista”, assim como Guilherme de Almeida se utiliza em seus textos da fala galego-portuguesa medieval e quinhentista.

[...] o enunciador, para constituir um discurso, leva em conta o discurso de outrem, que está presente no seu. Por isso, todo discurso é inevitavelmente ocupado, atravessado, pelo discurso alheio. O dialogismo são as relações de sentido que se estabelecem entre dois enunciados (FLORIN, 2008, p. 19).

Neste sentido, remeter-me-ei aqui à raiz da palavra “interpretar”, que segundo um dicionário *on-line* de etimologia, vem de...:

*“INTERPRES, “agente, tradutor”, de INTERPRETARI, “traduzir, explicar”,*

*de INTER-, “entre”, mais o radical PRAT-, com o sentido de “dar a conhecer”.<sup>18</sup>*

Como músico, sempre senti a necessidade “traduzir” a obra musical, de “explicá-la” ao ouvinte e antes disso, compreendê-la. Entender as raízes do meu instrumento, as fontes poéticas dos textos

---

18 Origem da palavra, site de etimologia. <<http://origemdapalavra.com.br/pergunta/interpretar/>>. Acesso em 20/12/2021.

presentes nas canções (se tratando aqui de obras que fazem parte da *Canção de Câmara Brasileira*, como as *Trovadorescas*, por exemplo) e obviamente, a música das obras, é imprescindível para tornar a prática musical mais segura. Perceber que a voz do outro está presente em minha fala e vice-versa não é o fim, mas um meio para que entender os processos que na prática já se fazem presentes no fazer musical, ainda que não tivéssemos consciência disso.

As *Trovadorescas* de Vianna não são “música antiga<sup>19</sup>”, no sentido cronológico e estético do termo. No entanto, o compositor dialoga com épocas afastadas da nossa. Diante disso, percebemos as possibilidades de enfatizar aspectos pretendidos pelo compositor, mas de uma forma que talvez o mesmo sequer tivesse imaginado. Seria essa nossa leitura interpretativa, seríamos então *performers* criativos, mas comprometidos com a obra e suas “entrelinhas”. A re-criação que se transmuta, se modifica, se recria, mantendo-se viva na voz de cada intérprete, assim como a nossa(?) língua portuguesa...

## Referências

ALGERI, Nelvi Malokowsky. *A poesia trovadoresca e suas relações com a literatura de cordel e a música contemporânea*. Paraná, 2007. Artigo extraído do site da Secretaria de Educação do Estado do Paraná. Disponível em: <<http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/810-4.pdf>> (acesso em 19/04/2022).

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Obra Completa. vol. I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

\_\_\_\_\_. *Quincas Borba*. Obra Completa. vol. I, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética - a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 2010.

---

19 Diz da produção musical anterior ao século XIX, normalmente executada na atualidade com instrumentos e técnicas mais próximas ao que possivelmente se fazia na época da composição (HARNONCOURT, 1998, pp. 17-22).

BASSNETT, Susan. *Estudos de tradução*. Trad. Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

CAMPOS, Haroldo. *Arte construtiva no Brasil – Depoimento por ocasião dos 40 anos da Exposição Nacional de Arte Concreta*. São Paulo: Revista USP, 1996.

CANDÉ, Roland de. *História Universal da Música (Vol 1 e 2)*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CASTRO, Marcos Câmara de. *Frutuoso Vianna, Orquestrador do Piano*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2003.

\_\_\_\_\_. *O original evidente em Frutuoso Vianna: As canções*. 77 f. Tese (Doutorado - Musicologia) – Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, Campinas, 2007.

CHASIN, Ibaney. *O canto dos afetos – Um dizer humanista*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

\_\_\_\_\_. *Música Serva d'Alma: Claudio Monteverdi: Ad Voce Umanissima*. São Paulo: Perspectiva; João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2009.

COELHO, Lauro Machado. *A Ópera Barroca Italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

DELISLE, Jean. e WOODSWORTH, Judith. (org.). *Os tradutores na história*. Trad. Sérgio Bath. São Paulo: Ática, 1998.

DUTRA, Luciana Monteiro de Castro Silva. *Traduções da lírica de Manuel Bandeira na canção de câmara de Helza Camêu*. 227 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários – Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

FERNANDES, Geraldo Augusto. *Fernão da Silveira, poeta e coudel-mor: paradigma da inovação no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. 241 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2006.

FLORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2008.

GROUT, D. J. & PALISCA, C. V.. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2001.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons – Caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *I. A época colonial – 2º Volume: Administração, economia, sociedade*. São Paulo: Difel – Difusão Editorial S.A., 1985.

JARDIM, Antonio José. *Música: uma outra densidade do real para uma filosofia de uma linguagem substantiva*. 436 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Conservatório Brasileiro de Música – Centro Universitário, CBM/CEU, Rio de Janeiro, Brasil. 1988.

LANCIANI, Giulia & TAVANNI, Giuseppe. *Dicionário da literatura medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, 1993.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 2008.

NETO, José Borges. *Música é linguagem?* – Revista Eletrônica de musicologia. Volume IX, outubro de 2005. Artigo extraído do site da Revista Eletrônica de Musicologia. Disponível em: <<http://www.rem.ufpr.br/REM/REMy9-1/borges.html>>. Acesso em 15 de dezembro de 2021.

NEVES, José Maria. *Catálogo de Obras – Música Sacra Mineira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 29 ed. São Paulo: Martins, 1971.

RESENDE, Garcia de. *Cancioneiro Geral – Vol. I e II*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos (Instituto de Alta Cultura), 1973.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 2007.

TORRES, Alexandre Pinheiro. *Antologia da Poesia Trovadoresca Galego-Portuguesa*. Porto: Lello Editores, 1987.

## Sobre o autor

Bruno Thadeu Reis Ramos é regente, cantor e multi-instrumentista. Gradou-se em música em 2009 pela Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG (Licenciatura em Música com Habilitação em canto) e em 2013 concluiu o mestrado em música pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG (Mestrado em Música - Performance Musical/Canto). Atualmente é o regente titular e diretor artístico do Coral Infanto-Juvenil do Palácio das Artes e regente do Coro Sinfônico do CEFART - Fundação Clóvis Salgado onde também é professor efetivo de canto lírico. É também regente e professor de canto no Conservatório Estação da Música na cidade de Santa Bárbara, MG.

Recebido em 21/12/2021

Aprovado em 02/03/2022