

APROXIMAÇÕES ENTRE A LÍRICA DE ANCHIETA E O CANCIONEIRO IBÉRICO

Rogério Budasz

Mestrando em Musicologia – ECA-CMU-USP

Na apresentação de seu estudo sobre a poesia de José de Anchieta, Eduardo Portella (1977, p. 10) sugere que:

"Talvez pudéssemos estabelecer igualmente uma relação da poesia de Anchieta com o cancionero ibérico, tantos devem ter sido os romances por ele escutados na infância ou adolescência."

Os depoimentos de seus primeiros biógrafos já comprovavam tal possibilidade, revelando também algo a respeito do nível em que teria ocorrido. Simão de Vasconcelos (1943, p. 34), por exemplo, declara que Anchieta

"traduziu em romances pios, com muita graça e delicadeza as cantigas profanas que andavam em uso."

Ora, o cronista refere-se aí a um processo amplamente difundido na literatura espanhola dos séculos XVI e XVII – a *divinização* de obras profanas, ou o *poetar a lo divino*.

Armando Cardoso foi o primeiro a analisar a obra poética de Anchieta sob este prisma. Em sua introdução à lírica espanhola (1984), busca evidenciar uma série de paralelos entre as poesias do padre e obras de autores espanhóis do século XVI. Mas é na comparação entre a peça *O pelote domingueiro*, de Anchieta, e as *Trovas do moleiro* que procura caracterizar uma versão *a lo divino* (1977, p. 63):

"O assunto das trovas do moleiro vem da idade média. Guardam-se na Biblioteca do Porto quatro composições, transcritas por Teófilo Braga em sua Antologia Portuguesa. [...] Anchieta refaz toda a letra da cantiga e aprimorou-se em dar-lhe magnífico sentido bíblico."

Uma análise das peças em questão, porém, nos sugere que o trabalho de Anchieta teria se processado menos no sentido de "refazer toda a letra da cantiga" do que em compor novas trovas sobre o mesmo mote:

"Já furtaram ao moleiro seu pelote domingueiro."
(Braga, 1876, p. 247)

Ou, segundo a versão de Anchieta (1989, p. 424 e 326):

*"Já furtaram ao moleiro
o pelote domingueiro."*

Comparando as duas composições, notamos que algumas estrofes são muito semelhantes:

Trovas do moleiro (Braga, 1876)

(29) *"Furtaram-lhe um pelote
que chegou a trez tostões
já não falo dos botões,
que eram de pano mui forte;
um debrum de chamalote
tinha um quarto dianteiro
o pelote domingueiro."*

O pelote domingueiro (Anchieta, 1989)

(52) *"Tinha um monte de botões
em o quarto dianteiro,
que lhe deram sem dinheiro,
que são os divinos dões.
Por menos de dois tostões,
foi o parvo do moleiro
a vender tal domingueiro."*

Dadas as similaridades, bem como a existência de um mote comum, as duas peças parecem ter como modelo uma mesma composição anterior.¹

Antes de passarmos a novas comparações, é interessante analisarmos algumas características das versões *a lo divino* na literatura espanhola do século XVI.

POESIA PROFANA VERTIDA A LO DIVINO

O processo consistia em se introduzir determinadas modificações no texto original de alguma poesia ou canção escolhida, a fim de transformar seu sentido profano em espiritual. Isto se realizava geralmente com grande facilidade: algumas palavras são trocadas e o texto adquire um novo sentido religioso. As fontes preferidas para a divinização revelaram ser as canções populares, e o motivo é simples: já que todos as cantavam, seria um ótimo meio de propagação do sentimento religioso. Dámaso Alonso em seu estudo sobre a poesia *a lo divino* em San Juan de la Cruz e Santa Tere-

¹ Que as Trovas do Moleiro (Braga, 1876, p. 247-260) baseiam-se em obra anterior, fica evidenciado também pelo título: TROVAS DO MOLEYRO / NOVAMENTE FEITAS POR TREZ AUTORES MUITO GRAVES / EM QUE SE CONTAM / CANSEIRAS E TRABALHOS, QUE PASSOU COM SEU QUERIDO / PELOTE:.

sa de Jesus (1979, p. 219-268), nota que o célebre romance de *Don Gaiferos*, por exemplo:

"Caballero, si a Francia ides,
por Gaiferos preguntad."

tem sua versão *a lo divino* em López de Úbeda:

"Ángeles, si vais al mundo,
por mi Esposa preguntad."

em Pedro de Padilla:

"Sospiros que al cielo ides,
por Dios Hombre preguntad."

e em Lope de Vega:

"Lágrimas que al cielo ides,
por mi Esposo preguntad."

Muitas vezes o divinizador indica, na forma de epígrafe, a fonte da composição e/ou a melodia a ser utilizada. Assim, encontramos no *Cancioneiro de Montesino* (1527), entre outras a indicação:

"Cantanse al son que dice
A la puerta está Pelayo
Y llora."

para a composição que inicia com os versos:

"Desterrado parte el Niño,
Y llora,
Dijole su madre asi,
Y llora,
Callad, mi señor agora."
(Sancha, 1950, p. 429-464).

Outro processo bastante comum de divinização consistia em se *glosar a lo divino*, isto é, tomando como mote alguns versos de determinada poesia ou canção popular, compor um novo texto poético de caráter religioso, onde cada estrofe finaliza com versos do mote.²

² Dámaso Alonso (p. 231) também nos lembra que, embora de forma menos freqüente, ainda ocorria a *profanização* de orações litúrgicas ou poesias religiosas, parodiadas em sentido erótico ou satírico. O estribilho de Fray Iñigo de Mendoza dirigido ao Menino Jesus, por exemplo:

"Eres niño y has amor,
que farás cuando mayor?"

é encontrado um século depois em versão *a lo profano*:

"Si eres niña y has amor,
que harás cuando mayor?"

ANCHIETA – POETA A LO DIVINO

Também o jesuíta deixou indicações na forma de epígrafe em alguns de seus poemas, como *cantiga por El sin Ventura, por Querendo o alto Deus, cantiga polo tom de Quien tiene en el cielo, e sobre El ciego amor*. Entretanto, como nenhuma destas composições foi jamais localizada, nunca se pôde saber até que ponto as indicações aludiam a versões *a lo divino*, ou simplesmente referiam-se à utilização da melodia das canções populares citadas.

Há alguns meses atrás, no entanto, pesquisando diversas fontes ibéricas dos séculos XV a XVII, entre elas cancioneros, romanceiros, tratados e obras musicais, chegamos a identificar pelo menos três peças que, comparadas a obras de Anchieta, apresentam evidências sugestivas de um processo de *divinização*. São elas:

I

A canção popular *¿Quién te me enojó, Isabel?*, que figura no cancionero de Hernando de Castillo (1557, fol. 390v) e cuja melodia foi preservada por Francisco de Salinas (1577, p. 356). Tem seu paralelo em Anchieta na estrofe que serve de mote ao *Auto da visitação de Santa Isabel* (1989, p. 531):³

Salinas

"¿Quién te me enojó, Isabel,
que con lágrimas te tiene?
Yo hago voto solene
que pueden doblar por él."

Anchieta

"¿Quién te visitó, Isabel,
que Dios en su vientre tiene?
Hazle fiesta muy solemne,
pues que viene Dios en él."

II

A cantiga *Venid a suspirar al verde prado*, musicada em dois cancioneros quinhentistas portugueses (Elvas, fol. 103v-104 e Belem, fol. 65). O primeiro terceto encontra eco em Anchieta (1989, p. 461):

³ O tema também foi utilizado por Cabezón (1578, fol. 193v a 196v.) como base para variações. Sobre a grande popularidade desta canção, consultar os comentários de J. Puyol y Alonso em sua edição crítica de *La Pícaro Justina* (1912, vol. III, p. 267-269) e o artigo de M. F. Alatorre – *Refranes cantados y cantares proverbializados* (1961).

Cancionero de Belem (Morais, 1988, p. 35 e 65-66)

"Venid a suspirar al verde prado
comigo zagaleja y [vos] pastores
Pues muero sin morir de mal d'amores
Tu eres soled[ad] que está comigo
(5) saberes que es padecer novos dolores
Pues muero sin morir de mal d'amores

Anchieta

Venid a suspirar con Jesús amado,
los que quereis gozar de sus amores,
pues muere por dar vida a pecadores.
Tendido está en la cruz, corriendo sangre,
(5) sus sanctas llagas hechas limpios baños,
con que se da remedio a nuestros daños.
Venid, que el buen pastor ya dió su vida,
con que libró de muerte su ganado,
y dale de beber a su costado.

III

E o romance *Mira Nero, de Tarpeya*, várias vezes impresso avulso e existente em cancioneros espanhóis do século XVI,⁴ citado e parodiado em obras literárias do período⁵ e que aparece musicado em pelo menos três versões diferentes.⁶ A comparação é feita com a poesia de Ancheita intitulada *Mira Nero*:⁷

Velázquez de Ávila (Duran, 1945, p. 393-394)

Mira Nero, de Tarpeya,
A Roma como se ardia.
Gritos dán niños y viejos,

⁴ *Cancionero de Romances* (anterior a 1550), *Silva de varios romances* (1578 e várias edições posteriores), *Cancionero gótico* atribuído a Velázquez de Ávila (s. d.) e *Espejo de enamorados* (s. d.).

⁵ Como observa Carolina Michaelis e Vasconcelos (1934, p. 137-139):

"[...] memorado constantemente em livros castelhanos como a *Celestina*, o *Orfeo* de Cancero, o *Diablo Cojuelo* (Tranco V. 51, v); citado por Lopes na Roma abrasada, e por Alarcon na comédia *Mudarse por mejorarse* (Acto II Cena XIV) e parodiado no *Don Quixote* (Parte II, Cap. 44 e 58) [...]

⁶ Juan Bermudo. *Declaración de Instrumentos* (1555, fol. 101 e 101v). Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva* (1557, fol. 55 e 55v). Mateo Flecha. *Las ensaladas* (1581, fol. 1 a 3).

⁷ Uma versão *a lo divino* deste romance, de autoria de López de Úbeda, é apresentada por Dámaso Alonso (p. 228):

Mira el Limbo Lucifer
de los santos residían,
gritos dan niños y viejos
y él de nada se dolía.

- Y él de nada se dolía.
El grito de las matronas
Sobre los cielos subía;
Como ovejas sin pastor
Unas tras otras corrían,
Perdidas, descarriadas,
- (10) Llorando á lágrima viva.
Todas las gentes huyendo
A las torres se acogían;
Los siete montes romanos
Lloro y fuego los hundía.
En el grande Capitolio
Suena muy grande vocería:
Por el collado Aventino
Gran gentío discurría,
Y en Cabalo y en Rotundo
- (20) La gente apenas cabía.
Por el rico Coliseo
Gran número se subía:
Lloraban los dictatores,
Los cónsules á porfía;
Daban voces los tribunos,
Los magistrados plañían,
Los cuestores lamentaban,
Los senadores gemían.
Llora la órden ecuestre,
- (30) Toda la caballería,
Por la crueldade de Neron
Que lo ve con alegría.
Siete días con sus noches
La ciudade toda se ardía;
Por tierra yacen las casas,
Los templos de tallería.
Los palacios mas antiguos,
De allabastro y sillería,
En ceniza van por tierra
- (40) Los lazos y pedrería;
Las moradas de los dioses
Han triste postrimería.
El templo capitolino
Do Júpiter se servía,
El grande templo de Apolo,
Y el que de Mars se decía,
Sus tesoros y riquezas,
El fuego los derretía.
Por los carneros y osarios
- (50) La gente se defendía.
De la torre de Mecénas
Lo miraba todo y vía
El ahijado de Claudio
Que á su padre parecía,

- Que á su Séneca dió muerte;
 El que matara á su tia;
 El que ántes de nueve meses
 Que Tibério se moria,
 Con prodigios y señales
- (60) En este mundo nascia;
 El que persiguió a cristianos,
 El padre de tiranía,
 De ver abrasar á Roma
 Gran deleite rescebia.
 Vestido en cénico traje
 Decantaba en poesia.
 Todos le ruegan que amanse
 Su crueldad y su porfia;
 Diopro le rogaba,
- (70) Esporo lo combatia,
 A sus piés Rubria se lanza,
 Acre los besa, y Lamia;
 Claudio Augusto se lo ruega.
 Ruégaselo Mesalina;
 Ni lo hace por Popea,
 Ni por su madre Agripina;
 No hace caso de Antonia,
 Que la mayor se decia,
 Ni del padre y tio Claudio,
- (80) Ni de Lépida su tia.
 Anco Planio se lo habia,
 Rufino se lo pedia;
 Por Británico, ni Tusco
 Ninguna cuenta hacia.
 Los ayos se le rogaban
 El tonsor, y el que tañia;
 A sus piés se tiende Octavia,
 Esa que ya no queria;
 Quanto mas todos le ruegan,
- (90) El de nadie se dolia

Anchieta (Cardoso, 1984, p. 67-68).

"MIRA NERO!
 Mira el malo, con dureza,
 a Jesus, como moría.
 Lloraba la redondeza,
 con dolor y gran tristeza,
 y él de nada se dolía.

La justicia furiosa,
 viendo en pena al inocente,
 decía, muy rigorosa:
 'Suma Dios omnipotente,

Entretanto, a modificação do texto de determinada obra musical gera um problema estético: adapta-se o novo texto com naturalidade à melodia pré-existente? E isto não se resume à prosódia, já que, sendo de origem popular, a melodia leva toda uma carga de *afetos* que devem ser redirecionados.

Em Anchieta notamos que isto é feito com perfeição. *Mira Nero*, de *Tarpeya*, por exemplo, nos coloca diante de uma cena dramática: o incêndio de Roma e a morte de velhos e crianças, tudo isto contemplado sem piedade pelo imperador. Este sentimento é transferido para os últimos momentos de um Jesus agonizante, enquanto toda a natureza em eclipses e terremotos demonstra seu pesar. Quem toma o lugar de Nero é um pecador impenitente, contemplando a cena com dureza.

Também em *Venid a suspirar* a transição se dá de forma convincente. O convite aos apaixonados transforma-se no convite aos fiéis. Se o amante *muere sin morir*, Jesus *muere por dar vida* e o amor profano, o *mal d'amores* é vertido em amor divino. E, finalmente, Anchieta passa da jocosidade à alegria em *Quién te me enojó/visitó, Isabel?*.

Mesmo diante das evidências aqui apresentadas, é possível que certas questões permaneçam sem resposta. Não sabemos se Anchieta teve acesso a alguma das fontes que consultamos ou só conhecia as canções oralmente, ou mesmo apenas versões intermediárias, baseadas nelas. Também, especialmente no caso de *Mira Nero*, não podemos ainda identificar com certeza qual das diversas versões musicais de que dispomos, ou se nenhuma delas, teria sido cantada no Brasil.

De qualquer forma, sabemos que Anchieta, assim como vários outros jesuítas nos séculos XVI a XVIII, prescreveu a utilização da melodia de certas canções populares em algumas de suas composições.⁸ Em parte isso se devia à necessidade de tornar mais agradáveis os seus autos, mais atraentes na mensagem que procuravam transmitir. Mas também notamos, e isto ocorre também na obra dos poetas místicos espanhóis do século XVI, que a música parece desempenhar em sua lírica o papel de veículo ideal para a expressão mística.

Assim, através das aproximações realizadas neste estudo, acreditamos poder reforçar a tese da influência do cancionero popular ibérico na lírica de Anchieta, sugerida por Eduardo Portella e Armando Cardoso, além de tentar apresentar o jesuíta não como um medieval tardio, mas plenamente situado na corrente mística espanhola do século XVI.

⁸ Informações valiosas sobre esta prática podem ser encontradas nos trabalhos de Paulo Castagna (1991) e Alfred Lemmon (1989).

(10) no vengáis tan grave cosa?’

Mas la clemencia, muy pía,
del Hijo de Dios, clamaba,
y al Padre perdón pedía
para aquel que lo mataba,
y él de nada se dolía.

El sol, con vergüenza y duelo,
ver morir a Dios no pudo;
y cubrió de oscuro velo,
porque moría desnudo,

(20) en la cruz, el rey del cielo.

Toda la tierra bullía
y las piedras se quebraban.
En noche se vuelve el día.
Todas las cosas lloraban,
y él de nada se dolía.

El corazón de la madre
de dolor está oprimido,
viendo su hijo querido
ser de Dios, su eterno padre,

(30) como puesto ya en olvido.

Puesto en mortal agonía,
su Señor y Dios miraba,
y viva, con él moría.
Mas el malo duro éstaba,
y de nada se dolía!"

Os paralelos são muito claros. Nos dois primeiros exemplos temos o mesmo impulso inicial – na forma de pergunta em *Quién te visitó, Isabel?* e de convite em *Venid a suspirar* – a mesma estruturação poética quanto à métrica, acentuação e rimas, além de várias expressões idênticas.

Já em *Mira Nero* a estrutura é outra, optando Anchieta por 7 quintilhas, com as rimas esquematizadas em *abaab*, *ababa* e *abbab*, enquanto o romance apresenta 90 versos corridos, com as rimas em versos alternados. Mesmo assim, a relação entre as peças é evidenciada não só pelo título dado, que não apresenta relação direta com o texto, parecendo tratar-se de indicação da melodia a ser usada, como também pela manutenção do verso *y él de nada se dolía*, agora como refrão em estrofes alternadas. Devemos lembrar ainda que o romance foi grandemente popularizado especialmente em seus quatro versos iniciais. É desta forma que aparece citado em obras literárias e musicais e é neste trecho que notamos as similaridades com a composição de Anchieta.

Sem dúvida, um detalhe bastante interessante é que dispomos de várias versões das melodias originais destas canções preservadas, sendo possível termos uma idéia de como poderiam ter sido cantadas no Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALATORRE, Margit Frenk. Refranes cantados y cantares proverbializados. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, v. 15, n. 1-2, p. 155-168, jan/jun. 1961.
- ALONSO, Dámaso. Poeta a lo divino. In ————. *Poesía Española – Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos, 1976, p. 219-268.
- ANCHIETA, José de. *Poesias*. Manuscrito do Século XVI em português, castelhano, latim e tupi. Transcrições, traduções e notas de M. de L. de Paula Martins. São paulo: Museu Paulista, Documentação lingüística, 1954. 835 p. (Edição comemorativa do IV centenário da fundação da cidade de São Paulo).
- . ————. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989. 835 p. (Biblioteca Básica de Literatura Brasileira, v. 3). [Reimpressão da edição de 1954].
- ÁVILA, Velázquez de. [*Cancionero gótico de...*]. Fragmento conservado na Biblioteca Nacional de Madrid. [S. 1.: s. n.], [15--], 14 folios.
- BERMUDO, Fray Juan. *Declaración de Instrumentos*. Osuna: Juan de León, 1555. 142 folios. [Edição fac-similar por Macario Santiago Kastner, Kassel-Basel: Barenreiter Verlag, 1957]
- BRAGA, Teophilo. *Antologia Portuguesa*. Porto: Livraria Universal, 1876. 350 p.
- CABEZON, Antonio de. *Obras de música para tecla arpa y vihuela*. Madrid: Francisco Sanchez, 1578.
- . ————. Primeira edición por Felipe Pedrell. Nueva edición corregida por Mons. Higinio Anglés. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Instituto Español de Musicología, 1966. 3 vol. (Monumentos de Música Española, v. XXIX).
- Cancioneiro da biblioteca Públia Hortênsia de Elvas*. Edição fac-similar com estudo de Manuel Pedro Ferreira. Lisboa. Instituto Português do Património Cultural, 1988.
- Cancioneiro de Elvas*. Biblioteca Municipal de Elvas: MS 11793, 104 folios.
- Cancioneiro Musical de Belém*. Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia de Lisboa: MS 3391, fol. 58v a 74.
- Cancioneiro Musical de Belém*. Música portuguesa Maneirista. Estudo introdutório e notas de Manuel Morais. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988. 141 p.
- Cancioneiro musical d'Elvas*. Transcrição e estudo de manuel Morais. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977. (Portugaliae Musica, série A, vol. XXXI).
- Cancioneiro musical e poético da Biblioteca Pública Hortênsia*. Com prólogo, transcrição e notas de Manuel Joaquim, Coimbra: Instituto para a Alta Cultura, 1940.
- Cancionero de Romances*. Anvers: Martin Nucio, [anterior a 1550]. [Edição fac-similar por R. Menéndez Pidal, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1945].
- CARDOSO, Armando. *Pe. Joseph de anchieta, S. J. – Lírica Espanhola*. São Paulo: Loyola, 1984. 168 p. (Obras completas do pe. José de Anchieta, vol. 5, II).
- . *Teatro de Anchieta*. São Paulo: Loyola, 1977. 372 p. (Obras completas do Pe. José de Anchieta, vol. 3).
- CASTAGNA, Paulo. *Fontes bibliográficas para o estudo da prática musical no Brasil nos séculos XVI e XVII*. São Paulo, 1991, 3 v. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
- CASTILLO, Hernando de. *Cancionero general*. Anvers: [s. n.], 1557.

- DURÁN, Don Agustín, org. *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*. Recogidos, anotados, clasificados y anotados por Don Agustín Durán. Madrid: Ediciones Atlas, 1945. 2 vol.
- The Elvas Songbook*. Edidit Gil Miranda. Neuhausen-Stuttgart: Hanssler Verlag, 1987.
- Espejo de Enamorados*. Conservado na Biblioteca Nacional de Lisboa. [S. 1.: s. n.], [15--].
- FLECHA, Mateo. *Las Ensaladas de Flecha*. Praga: Jorge Negrino, 1581.
- . Transcripción y estudio por Higinio Angles. Barcelona: Biblioteca Central, 1955.
- HENESTROSA, Luys Venegas de. *Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela*. Alcalá de Henares, 1557.
- . Transcripción y estudio por Higinio Anglés. in *la Musica en la Corte de Carlos V*. Barcelona: Consejo Superior de investigaciones Científicas – Instituto Español de Musicología, 1944, vol 2. [Reimpresso em 1984].
- LEMMON, Alfred E. Jesuit Chroniclers and Historians of Colonial Spanish America: Sources for the Ethnomusicologist. *Inter-American Music Review*, Los Angeles, v. 10, n. 2, p. 119-129, 1989.
- RETELLA, Eduardo. *José de Anchieta – Poesia*. 3 ed. Rio de Janeiro: Agir, 1977. (Coleção Nossos Clássicos, n. 36).
- PUYOL Y ALONSO, Julio. *La Pícaro Justina – Medina del Campo*, 1905. Licenciado Francisco López de Úbeda. Estudio crítico, glosario, notas y bibliografía por Julio Puyol y Alonso. Madrid: Imprenta de Fortanet, 1912. 3 vol.
- SALINAS, Francisco de *De musica libri septem*. Salamanca, 1577. [Edição fac-similar por Macario Santiago Kastner, Kassel-Basel: Barenreiter Verlag, 1958].
- . Siete libros sobre la musica. Traducción de Ismael Fernández de la Cuesta. Madrid: Editorial Alpuerto, 1983.
- SANCHA, don Justo de. *Romancero y cancionero sagrados*. Colección de poesias cristianas, morales y divinas sacadas de las obras de los mejores ingenios españoles por don Justo de Sancha. Madrid: Ediciones Atlas, 1950.
- Silva de varios romances [...]* Barcelona: Uan Corten, 1578.
- VASCONCELOS, Carolina Michaelis de. *Estudos sobre o romanceiro peninsular – Romances velhos em Portugal*. Coimbra, 1934.
- VASCONCELOS, Simão de. *Vida do Venerável Padre José de Anchieta*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943, 2 vol. (Biblioteca Popular Brasileira, 3).