



“Venid a suspirar al verde prado”: *saudade e melancolia* em uma canção ibérica (séc. XVI)

“Venid a suspirar al verde prado”: *añoranza y melancolía* en una canción ibérica (s. XVI)

“Venid a suspirar al verde prado”: missing and melancholy in an Iberian song (XVI century)

José Eduardo Costa SILVA<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo, empregando o recurso da análise musical, investiga a possibilidade de a música portar uma base objetiva para a produção de sensações, sentimentos e significados. Desse modo, ele se inscreve na tradicional discussão, frequentemente engendrada pelo *neo-kantismo* e pela *fenomenologia husserliana*, em torno das articulações categóricas envolvidas na relação sujeito-objeto. O exemplo analisado é o anônimo ibérico *Venid a suspirar al verde prado*. Por meio de sua análise, pudemos concluir que na constituição do próprio tempo musical residem as bases que sustentam a produção afetiva e significadora que o senso comum atribui ao cancionero ibérico, sobretudo, ao cancionero português.

**Palavras-chave:** Canção ibérica – Análise musical – Fenomenologia – Neo-kantismo.

**Abstract:** This article by employing the use of musical analysis, investigating the possibility of music porting an objective basis for the production of sensations, feelings and meanings. Thus, it is inscribed in the traditional discussion, often engendered by neo-Kantian and the Husserlian phenomenology, around the categorical joints involved in the subject-object relationship. The analyzed example is the Iberian anonymous “Venid a suspirar al verde prado”. Through its analysis, we concluded that the constitution's own musical time lie the foundations that sustain affective production and signifying that common sense attributes to the Iberian repertoire, especially the Portuguese songbook.

**Keywords:** Iberian song – Musical analysis – Phenomenology – Neo-Kantian.

---

<sup>1</sup> Professor do Departamento de Teoria da Arte e Música (DTAM) da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). E-mail: [zed2004@gmail.com](mailto:zed2004@gmail.com).



COSTA, Ricardo da, SALVADOR GONZÁLEZ, José María (coords.). *Mirabilia 21* (2015/2)  
Medieval and early modern Iberian Peninsula Cultural History (XIII-XVII centuries)  
Cultura en la Península Ibérica Medieval y Moderna (siglos XIII-XVII)  
Cultura na Península Ibérica Medieval e Moderna (séculos XIII-XVII)

Jun-Dez 2015/ISSN 1676-5818

ENVIADO: 06/10/2015  
ACEPTADO: 07/11/2015

\*\*\*

## I. A questão

Há juízos estéticos aparentemente unânimes. Há a concordância coletiva sobre um ou mais aspectos das obras de arte. Mesmo a mais subjetivista orientação de pensamento deve reconhecer isso; retomo, a propósito, a definição kantiana do *Belo*.<sup>2</sup> Kant definiu o *Belo* como algo que é da ordem da sensação, por conseguinte, como algo que está situado na esfera imperativa do sujeito. Ele reconhece seu vínculo com a “realidade fenomênica”, que também deve possuir vínculo com a dimensão objetiva das coisas mediadas pela sensibilidade e pela razão.

Talvez pareça anacrônico o debate entre *formalistas* e *não formalistas* sobre a questão da produção do *Belo musical*; de um lado a orientação de Hanslick<sup>3</sup>, de que a própria obra forneça subsídios para sua apreciação e entendimento, e de outro, os não formalistas em geral, que enfatizam o papel desempenhado pelos fatores subjetivos e sociais no reconhecimento do *Belo*. Digo anacrônico, posto que muitos estudos atuais de orientação antropológica simplesmente desistiram da questão. Por isso, a referência ao pensamento de Kant que, paradoxalmente, ao defender a supremacia do sujeito na conformação da realidade, permitiu, uma primeira vez, a eclosão de um pensamento radical sobre a dimensão de autonomia das obras de arte. O resultado dá vias à ambiguidade: mesmo onde aparentemente impera o sujeito, resguarda-se o lastro do mesmo com o objeto. Ou do contrário, na esfera imperativa do objeto, há inexoravelmente os resquícios da humanidade de quem produziu a obra e a visão mediadora de quem se coloca como o *outro* da obra.

---

<sup>2</sup> Kant admite a existência de uma ordem de fenômenos que não se estruturam segundo as relações de causalidade, dentre eles, o *Belo*. Na primeira parte da *Crítica da Faculdade do Juízo*, Kant define o *Belo* como um sentimento de eficácia experimentado pelo homem diante de um objeto. Esse sentimento, que é produto do acordo entre as *faculdades* da *imaginação* e do *entendimento*, é desprovido de qualquer finalidade ou conteúdo empírico; incorpora-se à forma que permite tal acordo. Ressalta-se que é nesse ponto em que se opera a conexão entre *Belo* e Obra de Arte. Esta, compreendida como produção consciente da faculdade do gênio, gera a impressão de ter sido produzida sem intenção ou causa, prestando-se, por conseguinte, à experiência do *Belo*. Eis a origem do *Belo* “desinteressado” de Kant. (KANT, I - *Crítica da Faculdade do Juízo*, tradução de Valério Robden e Antônio Marques. RJ: Forense Universitário, 2000.)

<sup>3</sup> HANSLICK, Eduard. *Do belo musical*. Lisboa: Edições 70, 2002, p. 16.

O leitor pode dizer que a discussão até aqui apresentada é inútil, ante o princípio da *fenomenologia* de Husserl, de que sujeito e objeto são mutuamente incluídos e que, por isso, não podem ser concebidos como categorias distintas e separadas: só há sujeito na presença do objeto e vice-versa.<sup>4</sup> Porém, por essa discussão se perfaz o caminho de pensamento que se desdobra da questão que enfrento no presente artigo; desde que, uma primeira vez, nos interrogamos filosoficamente sobre a possibilidade mesma do conhecimento, ante a tese de que este é inexoravelmente mediado pelo sujeito, nos perguntamos sobre o quanto da realidade podemos conhecer. É possível descrever e analisar algo que é consensualmente aceito como pertencente à esfera do sujeito, qual seja, o sentimento ou mesmo as impressões despertadas por uma música?

A música em questão é *Venid a suspirar al verde prado*, um exemplar dos Cancioneiros Ibéricos do Séc. XVI, que corrobora a opinião do senso comum de que a música é capaz de expressar os estados de alma, quais sejam aqueles revestidos de saudade e melancolia. No presente texto discorro sobre as características dessa música, englobando tanto aquelas que provém de uma escuta mais imediata, quanto as que provém da análise dos registros objetivos, as quais sustentam ou podem sustentar a referida opinião do senso comum. Dito de outra forma, há uma base objetiva para os juízos estéticos? Trata-se então de interrogar possíveis articulações entre música e escuta que revelam a parcela de humanidade que enigmáticamente revestem as obras de arte.

Em um primeiro momento, atenho-me a descrever fenomenologicamente a música. Em um segundo, apresento algumas informações musicológicas necessárias ao desencadeamento do processo analítico. Por fim, uma análise fraseológica e morfológica de *Venid a suspirar al verde prado*, seguida de algumas considerações conclusivas.

---

<sup>4</sup> “Minhas impressões do mundo sempre trazem consigo sentidos, que estão em mim, em minha consciência. Ora, o objeto percebido está sempre em relação com a consciência que o visa. Desse modo, “o mundo não é para mim outra coisa senão o que existe, e vale para minha consciência num cogito semelhante” – HUSSERL, Edmund. *Meditações Cartesianas – introdução à fenomenologia*. Tradução de Frank de Oliveira. São Paulo: Mandras Editora Ltda, 2001, pr.7.



## II. A escuta ingênua<sup>5</sup>

Escuto a música sem saber nada sobre ela. E deixo que ela passe como uma canção. E na canção há algo que dá a medida do longe. E o tempo parece estendido. E no passar do tempo descubro o ritmo da respiração. As vozes fluem como ondas. Impulsos que perdem a força suavemente. Como se fosse o caminhar de uma canção sem fim. E o que está longe nunca foi embora. E a palavra suspirar parece-me mais verdadeira do que antes.

## III. Registro e classificação de gênero

A música está registrada no *Cancioneiro de Elvas*<sup>6</sup> e no *Cancioneiro de Belém*.<sup>7</sup> A diferença que se nota entre uma e outra versão são variações no poema sobre o qual ela incide, como se pode ver a seguir.

Cancioneiro de Elvas	Cancioneiro de Belém	Tradução
<b>Venid a sospirar al verde prado</b>	<b>Venid a suspirar al verde prado</b>	<b>Vinde suspirar ao verde prado</b>
Venid a sospirar al verde prado, comigo Zagalejos y vos <u>pastores</u> ,	Venid a suspirar al verde prado, comigo zagaleia y <u>pastores</u> , pues muero sin morir de mal d' <u>amores</u> .	Vinde suspirar ao verde prado, comigo, pastorinha e vós, <u>pastores</u> , pois morro sem morrer de mal d' <u>amores</u> .

<sup>5</sup> Algumas gravações: 1964 [STU] Frühe spanische Musik im “Goldenen Zeitalter”. Studio der frühen Musik. Telefunken “Das Alte Werk” AWT 8039 (EP). / 1988 [SEG] Música Maneirista Portuguesa Cancioneiro Musical de Belém. Segréis de Lisboa. Movieplay. / 1997 [CMM] Senhora Del Mundo – Collegium Musicum de Minas – Sonhos e Sons. / 1998 [UFF] Música no tempo das Caravelas. Música Antiga da UFF. / 2005 [BAL] Amor e Devoção Música Ibérica dos séculos XIII a XVI. Il Dolce Ballo. Selo independente.

<sup>6</sup> O Cancioneiro de Elvas (Elvas, Biblioteca Municipal Pública Hortênsia, Ms 11793 -PEm 11793): manuscrito português do século XVI que contém músicas e poemas renascentistas profanos, escritos em português e castelhano. Ver estudos desse cancioneiro em: JOAQUIM, Manuel. *O Cancioneiro Musical e Poético da Biblioteca de Pública Hortênsia*. [S.l.: s.n.], 1940. / MORAIS, Manuel. *Cancioneiro Musical d'Elvas*. [S.l.: s.n.], 1977. / MIRANDA, Gil. *The Elvas songbook*. [S.l.: s.n.], 1987. ISBN 3775111824 / FERREIRA, Manuel Pedro. *Cancioneiro da Biblioteca Pública Hortênsia de Elvas*. [S.l.: s.n.], 1989.

<sup>7</sup> O Cancioneiro Musical de Belém (Santa Maria de Belém – Lisboa – Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia, Ms 3391): manuscrito português do início do século XVII que contém músicas e poemas renascentistas. Ver estudos desse cancioneiro em: MORAIS, Manuel. *Cancioneiro Musical de Belém: Música Portuguesa Maneirista, Estudo Introductório e Transcrição*. [S.l.: s.n.], 1988. 144 p. ISBN 9789722700337 / ASKINS, Arthur. *The Musical Songbook of the Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia, Lisbon. (ca. 1603)*. Wisconsin: [s.n.], 1976. 129 p.

<p>pues muero sin morir de mal d'<u>amores</u>.</p>	<p>Tu eres soledad que esta comigo, saber es padecer novos d<u>olores</u>, pues muero sin morir de mal d'<u>amores</u>.</p>	<p>Tu és a solidão que está comigo, sabes o que é padecer novas <u>d</u>ores, pois morro sem morrer de mal d'<u>amores</u>.</p>
---	---	---

Entretanto, tais diferenças não implicam em transformações no entendimento que imediatamente temos do poema. Trata-se do queixume de uma pessoa que está saudosa, possivelmente, de um amor ausente, distante ou mal correspondido. O acréscimo do verso na versão do Cancioneiro de Belém apenas reforça tal entendimento: o motivo de se viver a suspirar é o mal d'amores.

Do ponto de vista da forma literária, as rimas nos dois últimos versos da primeira estrofe levaram os comentares da obra a identificá-la ao *Vilancete* ou *Vilancico*<sup>8</sup>, posto que tais características fazem que essa estrofe seja semelhante à parte que se chama *mote* (ou *Terceiro*) do referido gênero. Porém, para que se configurasse o que tradicionalmente chama-se *Vilancete* ou *Vilancico* seriam necessárias as *voltas* ou *glosas*, uma espécie de comentário livre dos *motes*. Destarte, Manoel Joaquim, em seu estudo classificatório, denomina o gênero de tais poemas como *Terceiro*, em referência direta ao outro nome da seção *mote*, empregado sobretudo em Portugal.<sup>9</sup>

Não obstante tais observações, *Venid a Suspirar* pode perfeitamente ser entendida como um Madrigal Português, escrito, como era o costume na época, à moda italiana.<sup>10</sup> Um olhar superficial sobre sua partitura<sup>11</sup> permite-nos aferir-lhe as seguintes

<sup>8</sup> Vilancete (ou Vilancico) era uma forma poética comum na Península Ibérica renascentista. Os vilancetes podiam também ser adaptados para música: muitos compositores ibéricos dos séculos XV e XVI, como Juan del Encina ou o português Pedro de Escobar compuseram vilancetes musicais. Este tipo de poema tem um mote – o início do poema que, na música, funciona como refrão – seguido de uma ou mais estrofes – as *voltas*, *coplas* ou *glosas* – cada uma com 7 versos. A diferença entre o vilancete e a cantiga depende do número de versos no mote: se houver 2 ou 3 é um *vilancete*, se houver 4 ou mais é uma *cantiga*. Cada verso de um vilancete está normalmente dividido em cinco ou sete sílabas métricas (“medida velha”). Se o último verso do mote se repetir no fim da estrofe, diz-se que o vilancete é perfeito. In: *Dicionário de Termos Literários*. Internet, <http://www.edtl.com.pt/business-directory/5953/vilancetes>.

<sup>9</sup> JOAQUIM, Manuel. *O Cancioneiro Musical e Poético da Biblioteca de Públia Hortênsia*. [S.l.: s.n.], 1940.

<sup>10</sup> Conforme Abrano, os madrigalistas da segunda metade do séc. XVI foram engenhosos com os chamados “madrigalismos” – passagens nas quais a música aplicada a uma determinada palavra expressa o seu sentido, por exemplo, atribuindo à palavra “riso” uma passagem com notas rápidas como numa gargalhada, ou à palavra “suspiro” uma nota que recai na nota inferior; (...) Essa técnica

características madrigalescas: 1) alternâncias de texturas homofônicas e contrapontísticas imitativas, tal como se pode ver nos três primeiros compassos (textura homofônica) e nos quarto e quinto compassos (textura contrapontística); 2) métrica silábica, reforçando a relação música texto; 3) presença de pinturas de linguagem, que levam a música a reforçar o sentido do texto, conforme exemplos que se seguem.

Figura 1	Figura 2
<p>a sos- pi- rar res so- le- da</p>	<p>Pues mue- ro sin mo- rir</p>

Na Figura 1, a resolução da semínima na mínima contribui para a constituição da imagem do suspiro, tal como diz a palavra, posto que naturalmente ela leva um impulso a distender, retratando a respiração envolvida nesse ato. Por outro lado, a aplicação da mesma imagem à palavra *soledad* (solidão) reforça ainda mais a somatória de sentidos das duas palavras: suspiro e solidão.

Na Figura 2, temos um clichê: a associação da ideia de morte aos movimentos cadenciais descendentes.

As características madrigalescas apontadas, texturas, métrica e pinturas de linguagem, contribuem para a construção dos sentidos afetivos da saudade e da melancolia, principalmente, se a compreendemos articuladas ao fator estrutural da obra, qual seja, o tempo que ela institui para si mesma e para o ouvinte.

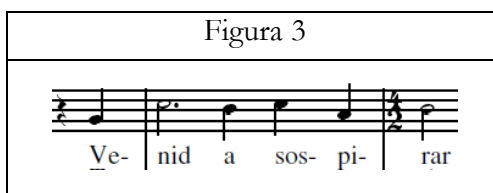
---

é também chamada de “pintura musical” ou “música visual” e pode ser encontrada não apenas em madrigais, mas em outras músicas vocais desse período. O Madrigal foi cultivado em Portugal entre os séculos XVI e XVIII, tendo destaque o compositor seiscentista Faria e Sousa. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1994, p. 563.

<sup>11</sup> Partitura da obra: anexo 1.

#### IV- A produção dos afetos e dos sentidos no tempo da música

Eis o motivo da música:



Composto como uma semifrase disposta nos três compassos iniciais, ele contém: 1) o salto de quarta (sol/dó) que estabelece inequivocamente a tonalidade (Dó Maior); 2) o ponto culminante da obra (dó) que, alcançado pelo referido salto, adquire a força de *gesto*; 3) o caráter suspensivo que se confirma na *mínima* (si) e na pausa de respiração que lhe é imediatamente posterior.

Além disso, o motivo está na voz principal de um movimento que se move em textura homofônica nos três primeiros compassos (Anexo 1), o que reforça sua força de expressividade retórica. Em uma palavra, o motivo reúne características suficientes para impor-se à memória, sendo facilmente reconhecido como o evento mais importante da música.

Destarte, é de se supor que a posição desse motivo, e também suas relações com a totalidade das estruturas fraseológicas e formais, interfere no entendimento e na impressão que temos da unidade da música como um todo. Na Figura 4, um retrato dos aspectos ora apontados.

Figura 4											
Esquema formal e fraseológico											
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Motivo		Consequente		Contraste			Variações do motivo.		Consequente		
Seção Homofônica				Seção Canônica				Seção Homofônica			
A				B				A'			

Estando evidentemente situado no início da peça ele marca o início do tempo da escuta. Porém, considerando-se, sobretudo, a presença do ponto culminante em sua estrutura, assim como a fixação da tonalidade e a resolução suspensiva, ele tem força para prolongar-se pelo restante da música que, diga-se de passagem, tem curta morfologia.

Conforme a partitura, nota-se imediatamente que o motivo descreve um arco ascendente (sol/si), o que ressalta o caráter contrastante de seu conseqüente, o evento que lhe é posterior (c.4/5), que descreve um arco descendente (sol/dó) que é a própria inversão do salto que leva ao ponto culminante (sol/dó ascendente), configurando um movimento de *catabase*. Nesse caso, o contraste reforça a ideia do próprio motivo, que permanece na memória, não obstante o transcorrer linear do tempo.

O início imediato da seção canônica reforça, por um lado, a imagem acústica do suspiro. Isso porque ela acontece na *arsis* do tempo (nota mi, soprano), onde o cantor teoricamente respiraria. Porém o início da frase exige um acento, fato que na prática, produz um suspiro.

Figura 5

Por outro lado, a seção canônica é escutada como uma seção contrastante, notando-se que o contraste de textura (Homofonia/Contraponto imitativo) é facilmente escutado. Efetivamente, esta nova seção pode ser considerada como um B, que repete o direcionamento descendente anterior, deixando a lembrança do motivo ascendente em um tempo longínquo.

Porém, se observarmos os compassos 5, 6 e 7, notaremos que a frequência dos eventos (as entradas canônicas) foi na verdade acelerada. Mas, ao contrário, o que se sente é um tempo estendido e longo, justamente porque persistiu o direcionamento descendente do fraseado.

A retomada de um movimento ascendente em graus conjuntos nos compassos 9 e 10 é a retomada do motivo variado. Primeiro nas mesmas alturas. (Fig.6) Depois uma terça abaixo. (Fig. 7) A variação consiste no preenchimento (por graus conjuntos) das notas interiores do que, originalmente, foi o salto para o ponto culminante (sol/dó). O resultado é uma diluição da sensação da presença do motivo, de modo que ele é percebido mais como lembrança.



Figura 6	Figura 7

Após a rememoração do motivo, a seção termina em um movimento cadencial descendente, repetindo e variando a ideia da primeira seção. Assim, configura-se esquema genérico A//B//A', pelo qual tradicionalmente é definido o gênero/forma “Canção”. *Venid a suspirar al verde prado* guarda em sua forma de *madrigal* a forma da *canção*, que em seu próprio tempo afasta-nos da realidade concreta e imediata. E é justamente a canção o refúgio ideal da saudade e da melancolia.

## Conclusão

Como pudemos observar, as posições estratégicas que o motivo de *Venid a suspirar al verde prado* ocupa dentro do tempo da música, assim como as correlações desse motivo com as demais estruturas e eventos, criaram a noção de que o tempo passou deixando algo registrado na memória. Ora, essa sensação é análoga a que experimentamos quando estamos envolvidos pelos sentimentos de saudade e melancolia, os quais, por sua vez, provocam suspiros. Fica claro, então, que a música, embora não possua signos referenciais, pode sustentar ou mesmo ampliar a produção de significados. No caso examinado, são justificáveis as palavras do senso comum que atribuem a determinada música a expressão dos sentimentos, a análise comprova.

\*\*\*

## Bibliografia

- ASKINS, Arthur. *The Musical Songbook of the Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia, Lisbon. (ca. 1603)*. Wisconsin: [s.n.], 1976. 129 p.
- FERREIRA, Manuel Pedro. *Cancioneiro da Biblioteca Pública Hortênsia de Elvas*. [S.l.: s.n.], 1989.
- HANSLICK, Eduard. *Do belo musical*. Lisboa: Edições 70, 2002, p.16
- HUSSERL, Edmund. *Meditações Cartesianas – introdução à fenomenologia*. Tradução de Frank de Oliveira. São Paulo: Mandras Editora Ltda, 2001. pr.7
- JOAQUIM, Manuel. *O Cancioneiro Musical e Poético da Biblioteca de Pública Hortênsia*. [S.l.: s.n.], 1940.
- KANT, I - *Crítica da Faculdade do Juízo*, tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. RJ: Forense Universitário, 2000.)
- MIRANDA, Gil. *The Elvas songbook*. [S.l.: s.n.], 1987. ISBN 3775111824
- MORAIS, Manuel. *Cancioneiro Musical d'Elvas*. [S.l.: s.n.], 1977.



COSTA, Ricardo da, SALVADOR GONZÁLEZ, José María (coords.). *Mirabilia 21 (2015/2)*  
Medieval and early modern Iberian Peninsula Cultural History (XIII-XVII centuries)  
Cultura en la Península Ibérica Medieval y Moderna (siglos XIII-XVII)  
Cultura na Península Ibérica Medieval e Moderna (séculos XIII-XVII)

Jun-Dez 2015/ISSN 1676-5818

MORAIS, Manuel. *Cancioneiro Musical de Belém: Música Portuguesa Maneirista, Estudo Introdutório e Transcrição*. [S.l.: s.n.], 1988. 144 p.

## Dicionários

*Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1994.

*Dicionário de Termos Literários*: <http://www.edtl.com.pt/business-directory/5953/vilancetes>.

## Gravações

1964 [STU] Frühe spanische Musik im "Goldenen Zeitalter". Studio der frühen Musik. Telefunken  
"Das Alte Werk" AWT 8039 (EP).

1988 [SEG] Música Maneirista Portuguesa Cancioneiro Musical de Belém. Segréis de Lisboa.  
Movieplay.

1997 [CMM] Senhora Del Mundo – Collegium Musicum de Minas – Sonhos e Sons. / 1998 [UFF]  
Música no tempo das Caravelas. Música Antiga da UFF.

2005 [BAL] Amor e Devoção Música Ibérica dos séculos XIII a XVI. Il Dolce Ballo. Selo  
independente.