

Biblos

Enciclopédia
VERBO
das Literaturas
de Língua Portuguesa

1

VERBO

*Edição realizada
sob o patrocínio da*

SOCIEDADE CIENTÍFICA
DA UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

Direcção

JOSÉ AUGUSTO CARDOSO BERNARDES
(da Faculdade de Letras — Universidade de Coimbra)

ANÍBAL PINTO DE CASTRO
(da Faculdade de Letras — Universidade de Coimbra)

MARIA DE LOURDES A. FERRAZ
(da Faculdade de Letras — Universidade Clássica de Lisboa)

GLADSTONE CHAVES DE MELO
(da Faculdade de Letras — Universidade Federal do Rio de Janeiro)

MARIA APARECIDA RIBEIRO
(da Faculdade de Letras — Universidade de Coimbra)

Secretaria-Geral

A cargo do
Departamento de Enciclopédias da Editorial Verbo
sob a direcção de João Bigotte Chorão

CANÇÃO

Em sentido lato, composição em verso, dividida em estâncias, destinada ao canto. O carácter abrangente desta definição decorre não só da complexidade da arte construtiva que dá forma à Canção como também da diversidade dos significados que, ao longo dos tempos, o termo tem vindo a assumir.

Já na Grécia Antiga, em época remota, os trabalhos agrícolas, ou os rituais religiosos que acompanhavam casamento e morte, eram seguidos com cantos muito particulares (cf. *Od.* IX 220-223; *Il* XVIII 491-493, 569-571). Mas é abusivo falar-se, a este propósito, de canção. Encontramos canções na tradição folclórica de todos os povos e culturas. Apesar da diversidade da sua origem geográfica, os seus temas e as suas formas apresentam, frequentemente, muitas semelhanças entre si. Na Alemanha, foi Herder o grande compilador de *Lieder*. Em França, é o *Jeu de Robin* e de *Marion* o seu mais importante repositório, cuja origem remonta ao séc. XIII.

Excertos de peças populares, fragmentos, muito provavelmente, de poemas mais vastos, são intercalados em obras francesas, de géneros muito diversos, que remontam aos sécs. XII e XIII. A C. caracteriza-se, nas suas origens, por um teor narrativo ou dramático, mais do que lírico. O tipo mais antigo que se conhece é a canção de gesta, poema narrativo que plasma um núcleo histórico, com grande liberdade criativa. Coube aos provençais o mérito de terem sido os grandes artífices medievos da C. Já na segunda metade do séc. XI é cultivada a C. de fundo amoroso, cuja inspiração se alargará à esfera do religioso e do político, sendo a cruzada um dos grandes temas versados. Mas

também o satírico, o erótico ou o báquico lhe oferecem matéria. Própria da França do Norte é a *C. d'histoire* ou *de toile* (assim chamada por ser entoada por mulheres que executam trabalhos de tecelagem). Entre 1160 e 1170, a *C.* provençal é levada até à França do Norte. Em Portugal, este modelo encontra-se representado pelas chamadas *cantigas* dos cancioneiros galego-portugueses, e perdura até ao séc. xvii. A *C.* provençal é composta por estrofes curtas; o último verso de cada uma delas repete-se na seguinte, e, de acordo com o seu cânone tradicional, também as mesmas rimas se repetem, na mesma ordem, de estância para estância; o refrão, entoado por um coro, marca o ritmo da dança, mostrando o carácter eminentemente musical da composição.

Com o declínio das cortes francesas, que se verifica a partir do séc. xiii, passa a ser a Itália o terreno cultural onde se processam evoluções que determinarão a fisionomia desta forma poética nos quatro séculos que se seguem. Se no Norte de Itália se encontram activos trovadores em língua d'oc, os poetas que gravitam em torno do Imperador Frederico II transferem para o vulgar italiano formas e modos de compor provençais, que se difundem a um ritmo vertiginoso, em virtude do carácter itinerante da corte siciliana. A sua dispersão tem como sucedâneo, em área central, a produção dos século-toscanos. Mas já em finais do séc. xiii a *C.* stilnovista é cultivada em toda a área centro-setentrional. Uma escala de difusão tão vasta e rápida como esta não pode deixar de ter por consequência uma enorme diversificação de modelos, uma grande liberdade na sua regulamentação (a verificar-se), e o esvanecimento da unidade formal interestrófica. É este o pano de fundo da acção normalizadora do Dante que, no *De vulgari eloquentia*, define a *C.* como «conjugação, em estilo trágico, de um pensamento uno, em estâncias iguais, sem repetição» (II 8 8), diferenciando-a definitivamente da cançoneta, mais fácil e leve, de estilo cómico. A abolição não só do refrão, como também de qualquer tipo de artifício de repetição versifica, e a alteração das rimas de estrofe para estro-

fe, apesar de o esquema rimático se manter, ao contrário do que acontecia com os provençais, fazem-se sintoma da progressiva autonomização do texto literário em relação à melodia. Ao eleger a *C.* como supra-sumo das formas literárias, Dante introduzia profundas alterações na hierarquia do sistema das formas, até aí dominado pela balada. A preferência do verso de 10 sílabas acentuadas (além do decassílabo, apenas o senário e o quaternário são admitidos; os metros ímpares são excluídos, enquanto considerados de origem popular), faz-se sinal de um gosto aristocrático, que tem por emblema «Donne ch'avete intelletto d'amore», inteiramente escrita nessa medida. Mas o grande génio da chamada *canção italiana* foi Petrarca, criador de um modelo compositivo dotado de um valor canónico absoluto que se estende até ao romantismo; o que se deve à mestria com que soube superar a mecanicidade de um esquema estrófico repetido regularmente, tirando partido da harmonia entre feitura técnica e intimidade dos sons, e fazendo brotar as estrofes sucessivamente umas das outras, num fluir contínuo.

A *C.* italiana, que teve como primeiro cultor, em Portugal, Francisco de Sá de Miranda, é formada, regra geral, por uma série de estâncias, 5 ou 7, por vezes em maior número, cada uma das quais se encontra dividida por 2 partes, a frente, espécie de exórdio onde são apresentados *loci a re* e *loci a persona*, e a sirima, onde são desenvolvidos os temas anteriormente apresentados. A frente, por sua vez, subdivide-se em 2 pés, cujos versos têm a mesma estrutura métrica. Também a sirima é divisível em 2 partes iguais e simétricas. Liga-se à frente através do verso inicial, designado como verso-chave, que retoma a rima do último. A estrofe final, chamada *comiato*, repete o esquema métrico de uma destas partes.

A partir do romantismo, os moldes em que é vazada a *C.* fazem-se muito mais livres, flexíveis e variados. A associação entre texto literário e melódico volta a estar em voga, como o simboliza o canto heróico da *Marselhesa*, ou o recrudescente interesse que os músicos eruditos manifestam por este género de

composições. Com o Victor Hugo de *Chansons des rues et des bois* e o Verlaine de *La chanson grise*, a C. abre-se à expressão de todas as emoções. Entre nós, Guerra Junqueiro foi um dos cultores desta forma lírica que melhor soube explorar as sugestões de Hugo.

A criação do café-concerto, na França de 1846, consagra definitivamente a sua popularização. Durante a II Guerra Mundial, Montmartre e o Quartier Latin enchem-se de cabarés onde são entoadas canções da Resistência, e, no imediato pós-guerra, o espectáculo do *music-hall* trauteia alegres melodias pelos quatro cantos do mundo. Hoje em dia, a noção de C. é indissociável da de texto musicado, numa variedade de registos que vai desde a C. patriótica à C. *engagée* e ao nacional cançonetismo. Mas, desta feita, é o uso de tecnologias como o microfone, a rádio, a gravação, ou o sintetizador, a ditar as suas regras.

BIBLIOGRAFIA: A. Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age*, Paris, ¹1925; R. Dragonetti, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Genebra, ²1979; M. Fubini, *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane*, Milão, ³1975.

Rita Marnoto