

Biblioteca Breve

SÉRIE MÚSICA

A MÚSICA NA OBRA DE CAMÕES

COMISSÃO CONSULTIVA

JACINTO DO PRADO COELHO

Prof. da Universidade de Lisboa

JOÃO DE FREITAS BRANCO

Historiador e crítico musical

JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA

Prof. da Universidade Nova de Lisboa

JOSÉ BLANC DE PORTUGAL

Escritor e Cientista

DIRECTOR DA PUBLICAÇÃO

ÁLVARO SALEMA

JOÃO DE FREITAS BRANCO

A música na obra de Camões



MINISTÉRIO DA CULTURA E DA CIÊNCIA
SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA

Título

A música na Obra de Camões

Biblioteca Breve / Volume 42

Instituto de Cultura Portuguesa
Secretaria de Estado da Cultura
Ministério da Cultura e da Ciência

© *Instituto de Cultura Portuguesa*
Direitos de tradução, reprodução e adaptação,
reservados para todos os países

1.ª edição — 1979

Composto e impresso
nas Oficinas Gráficas da Livraria Bertrand
Venda Nova - Amadora — Portugal

Dezembro de 1979

ÍNDICE

PREFÁCIO.....	6
I / Exposição instrumental	8
II / Entrada de vozes (com e sem medida)	25
III / Desenvolvimento idiomático	54
IV/ Reexposições paralelas	97
V / Volta derradeira ao mote principal.....	122
VI / Coda.....	131
NOTAS	134
TEXTOS DE APOIO	142
ÍNDICE DAS PALAVRAS E LOCUÇÕES.....	165

PREFÁCIO

A redacção deste livro baseia-se na do meu estudo *Camões e a Música*, a publicar brevemente pela Academia das Ciências de Lisboa no âmbito da nova edição d'*Os Lusíadas*. As diferenças entre os dois textos estão, antes de mais, em opções verbais e sintácticas. E foi evidentemente necessário entrar em linha de conta com as promessas de um e outro título. *Camões e a Música* não vale o mesmo que *A Música na Obra de Camões*. Além do que os dois trabalhos se dirigem a círculos de leitores não coincidentes.

As extensões equiparam-se. Procurei compensar no livro a abreviação e mesmo supressão de alguns parágrafos do ensaio, designadamente os que dizem respeito a projecções indubitáveis ou presumíveis do renome do Poeta no mundo da ópera. Assim, dilatei as transcrições ilustrativas, com a principal vantagem, espero, de impregnar mais o discurso duma atmosfera poética que faça o leitor sentir-se perto de Camões. Acrescentei referências a documentos da época, elucidativos de certos pormenores, e um complementar paralelo com António Ferreira, com pena de não poder ir mais além. O esboço de análise comparativa ganharia

com associar a Dante, Petrarca, Boccaccio, Garcilaso de la Vega, Sá de Miranda e Jorge de Montemor — focados no ensaio — não apenas o autor dos *Poemas Lusitanos*, mas também, e com maior desenvolvimento, um Sannazzaro, um Boscán, um Bernardim Ribeiro, um Diogo Bernardes, um Torquato Tasso. Seria, contudo, meter o Rossio na Betesga.

A *Biblioteca Breve* propõe-se também uma função divulgadora. Por isso juntei a alguns nomes e expressões técnicas datas biográficas e explicações sucintas. Tencionei traduzir aqui tudo o que no trabalho anterior vem nas línguas estrangeiras originais. Fi-lo depois, mas não em todos os casos, longe disso. Faltou-me a coragem defronte das formosuras idiomáticas dos grandes escritores de além-fronteiras. E dos portugueses, onde se exprimiram em espanhol. Ao fim e ao cabo, estou em crer que nenhum compatriota meu se irá queixar dessa rendição a duas línguas tão irmãs da nossa: a italiana e a castelhana.

O índice de termos portugueses e castelhanos atinentes à música ou com esta relacionáveis, usados no tempo de Camões, e os textos de apoio foram elaborados unicamente para este livro.

Recebi ajudas preciosas. Sem elas, muitos passos destas digressões pelo século XVI, com excursos por outros, ou não teriam sido dados ou correriam o risco de o serem totalmente em falso. Para todos quantos mas prestaram o meu agradecimento.

Caxias, Maio de 1979

JOÃO DE FREITAS BRANCO

I / EXPOSIÇÃO INSTRUMENTAL

Uma leitura de tudo o que se conhece hoje, certa ou provavelmente, da autoria de Luís Vaz de Camões, feita em busca de referências musicais, parece exceder os limites da investigação especializada. Não será indiferente ao português genérico tomar conhecimento, através do supremo poeta do seu país, duma parte considerável do vocabulário respeitante à música que se usava no século XVI. Nem ficar sabendo que os significados de algumas dessas palavras diferiam dos que elas agora têm para os cultores da arte dos sons. Nem recuperar maneiras de dizer mais sugestivas ou concisas do que as que actualmente se praticam. Nem ganhar meia dúzia de argumentos esclarecedores do grau em que o mesmo Luís de Camões se terá dado à música, fosse como simples amador dela, em total passividade auditiva, fosse como seu executante mais ou menos qualificado.

A pesquisa que este pequeno livro pressupõe deu várias possibilidades, quanto a ordenação da síntese final. Ao invés da hierarquia que então sobrepunha o cantar ao tanger de instrumentos, decidi começar por estes. Ou seja, por uma como que exposição

instrumental, preparatória da entrada de vozes cantantes portadoras de algumas das mais belas mensagens musicais do Poeta. Ensaiei, depois de trazer à balha mais um tanto material idiomático, uma conclusão decerto precária, mas creio que defensável, do que terá preponderantemente sido para Camões o conceito de música, nas coordenadas da época. As comparações com outros autores visarão sobretudo a descobrir diferenças significantes. Por fim, uma relação de compositores e obras tentará dar uma ideia dos poderes de estimulação musical do musicalíssimo verbo camoniano.

No princípio d’Os *Lusíadas* a «tuba canora e belicosa» é contraposta à «agreste avena ou frauta ruda» (I.5) ¹. A palavra *tuba*, que vinha da Antiguidade Clássica, não deve entender-se como designação duma trombeta, na sua materialidade produtora de sons musicais, mas sim como símbolo da poesia épica, distinta da lírica bucólica, representada esta pela avena ou flauta pastoril. No entanto, oferece-se ler também o mesmo passo em termos de diferenciação entre o que outrora se entendeu por *música alta* e por *música baixa*, aquela feita de grandes, esta de pequenas intensidades acústicas. Que o adjectivo *canoro* jogava com as magnas amplitudes, confirmam-no outras aplicações a trombetas (II.106, III.107) e à «voz grande» da «concha retorcida» de Tritão, «ouvida por todo o mar, que longe retumbava» (VI.19).

A palavra tuba volta a revestir o sentido figurado de épica laudatória. A Deusa Giganteia deverá ir celebrando,

...com tuba clara,
Os louvores da gente navegante.

(IX.45)

Em contexto bem diferente, o Poeta receia que o duque de Aveiro estranhe não ouvir cantar «com alta tuba» o que o mundo lhe deve (Egl. 4-398).

A tuba camoniana pode, no entanto, ser mesmo o instrumento musical de sopro, no exercício das suas funções mais destemidas. «Tubas soam» na batalha de Ourique (III.48), Afonso Henriques peleja «ao som da Mauritana e ronca tuba» (III. 77), no episódio dos doze de Inglaterra «o som da tuba impele os belicosos ânimos, que inflama» (VI.63).

Talvez por conveniência de métrica e de rima, e também porque fosse mais comum, a designação de *trombeta* aparece com maior frequência. Quando estritamente referidos a instrumentos musicais, os substantivos tuba e trombeta parecem sinónimos, no léxico camoniano.

Ao visitar a armada portuguesa, el-rei de Melinde

Música traz na proa, estranha e leda,
de áspero som, horrísono ² ao ouvido,
De trombetas arcadas em redondo,
Que, sem concerto, fazem rudo estrondo.

(II.96)

E as

Sonorosas trombetas incitavam
Os ânimos alegres, ressoando

(II.100)

Note-se que o pormenor de as trombetas serem «arcadas em redondo» reflecte o cuidado de caracterizar um instrumento exótico, distinguindo-o de trombetas ou rectilíneas ou de curvatura menos sugestiva da circunferência.

«Trombetas mensageiras» soam em Aljubarrota, antes de dar «sinal a trombeta Castelhana, horrendo, fero, ingente e temeroso» (IV.27, 28). A trombeta associa-se tanto à ideia de batalha que o Poeta a define como instrumento «que, em paz, no pensamento imagem faz da guerra» (VII.76).

Uma extensão semântica transparece do chamar à Fama «trombeta de obras tais» (IX.92). Para a comparação de certa volta, «mais cheia de gavetas que trombeta do Sereníssimo de la Valla», não encontrei explicação convincente (Sel. 756). Do que não há dúvida é que, usado como substantivo masculino, trombeta quer dizer, não o instrumento, mas um tangedor, cuja função pode aliás não ser propriamente musical. Tritão, «mancebo grande, negro e feio», era «trombeta de seu pai, e seu correio» (VI.16).

Passemos à música baixa, voltando à *frauta* e à *avena*. Ambas as palavras se usavam em contexto musical, sem as referidas implicações de simbologia poética. No tempo de Camões as flautas eram, em regra, de bisel, mais parecidas, portanto, com as que hoje são muito tocadas por músicos amadores, do que com as que integram as orquestras modernas, que são flautas travessas. As avenas eram e são palhas de aveia que, sopradas, produzem sons. Além de aveia, a palavra «avena» já entre os Romanos significara flauta pastoril. No episódio do Adamastor regista Camões que mulheres

africanas também tocavam instrumentos rudimentares do mesmo tipo:

Cantigas pastoris, ou prosa ou rima,
Na sua língua cantam, concertadas
Co doce som das rústicas avenas,
Imitando de Títiro as Camenas.

(V.63)

Não espantaria que as «sonoras frautas» tivessem sido instrumentos favoritos das «belas Deusas» que as tocavam e «pela floresta se deixavam andar (...), como incautas» (IX.64). A flauta é tangida por personagens de vários poemas, nomeadamente pastoris³. Mais do que uma vez torna a ser dita *ruda*, no sentido de rústica.

A *sanfonina* e a *zampoña*, sua parceira castelhana, bem como a menos definida *gaita* pertencem também ao instrumental bucólico. Existe em português o vocábulo *sanfona*⁴ e há dicionaristas que descrevem a sanfonina simplesmente como uma sanfona pequena. Mas tudo indica que Camões referiu esta como perfeito equivalente da «zampoña» espanhola. Segundo Francisco López Estrada, a «zampoña» era o instrumento mais característico dos pastores, tendo Covarrubias esclarecido que se tratava de instrumento de boca. Lexicógrafos do Renascimento relacionaram a mesma palavra «zampoña», ou «çampoña», com «symphonia», salientando a capacidade de produção simultânea de sons diferentes, em concertada harmonia.

Com a designação de «piua» ou «ciaramella», Filippo Bonanni inclui no seu mostruário uma gaita-de-foles que devia ser, essencialmente, a «zampogna» italiana, a «zampoña» espanhola e a «sanfonina» de Camões. O

tangedor sopra um fole relativamente grande, do qual saem dois tubos com orifícios que os dedos tapam ou destapam, para produção das melodias simultâneas ⁶. O fole era feito de pele de cabra ou de carneiro e podia alimentar também um ou dois outros tubos, os bordões, estes produtores de sons de alturas constantes, como em gaitas-de-foles ainda hoje em uso. Há reminiscências da música obtida com estes instrumentos em muitas peças instrumentais barrocas e ulteriores. Por exemplo, em trios de minuetes de sinfonias da Escola Clássica de Viena, da qual Haydn, Mozart e Beethoven foram os maiores expoentes.

A sanfonina camoniana não pode, portanto, ser tida por antepassada daquela que os etnomusicólogos consideram a verdadeira sanfona, instrumento que Ernesto Veiga de Oliveira diz «de tipo especial, perfeitamente definido, da categoria dos cordofones com teclado e cordas esfregadas por meio de uma roda», há muito desaparecido «completamente do nosso País sem quase deixar rasto» ⁷.

É claro que também neste caso o instrumento musical simboliza um estilo poético. Luís Vaz manifesta a esperança de que o duque de Aveiro, um dos mais poderosos fidalgos portugueses daquele tempo, oiça da sua «humilde sanfonina a harmonia» (Egl. 4-398). Um pouco mais em sentido próprio se entendem as sanfoninas a cujo som pastores «pela espessura levam, passeando, o gado brando» (Egl. 7-426). A forma castelhana aparece no verso «y otras zampoñas oyes, y otro canto» (Egl. 8-441). A interrogação «Por què no miras, Giraldo, mi zampoña como suena?» faz parte dum vilancete para voltas (Red. 129-638). Por outro lado, é provável que, referindo-se

aos «pastores muitos, que tangiam as gaitas que traziam» (Egl. 1-380), Camões tenha incluído sanfoninas neste instrumental não especificado.

O nome *pífaro* não se salienta nalgum quadro bucólico, mas sim no campo de Aljubarrota, onde «respondem as trombetas mensageiras, pífaros sibilantes e atambores» (IV. 27). Os *atambores* soam juntos com *pandeiros* na chegada a Melinde (II.73). A um atambor acode «o querido de Deus, por quem peleja o ar também e o vento conjurado, (...) por que veja que quem a Deus ama é de Deus amado» (Oit. 2-367).

Voltando a instrumentos de sopro, há uma *corneta* de caça, parente da trompa, a servir uma imagem poética:

A roupa de montear
Que neste dia levava
Era o mal que me pesava;
A corneta, o suspirar

(Red. 120-634)

Com as já referidas «trombetas arcadas em redondo» (II.96), e uma vez que as avenas das mulheres africanas ficaram tão-só qualificadas de rústicas (V.63), os *anafis* são os únicos instrumentos musicais com que o Poeta caracteriza povos não europeus. Os «mouros» da ilha de Moçambique, ao convergirem a bordo,

De panos de algodão vinham vestidos,
.....
Das cintas pera cima vêm despídos;
...; e, navegando,

Anafis sonorosos vão tocando.

(I.47)

Na visita de el-rei de Melinde, os mesmos instrumentos — trombetas rectilíneas cujo nome vinha do árabe, do persa ou do curdo («nafir», «nefir») — replicarão aos seus homólogos cristãos:

Mas pera o céu Vulcano fuzilando,
A frota coas bombardas o festeja
E as trombetas canoras lhe tangiam;
Cos anafis os Mouros respondiam.

(II.106)

Dos instrumentos musicais muito cultivados em Portugal, no tempo de Camões, o de maior prestígio era sem dúvida o órgão, pela sua vinculação à Igreja. No entanto, o Poeta não lhe faz alusão precisa. Nas redondilhas de «Sôbolos rios» há os versos

Da tristeza que tomei,
Nos salgueiros pendurei
Os órgãos com que cantava.

(Red. 77-498)

Simplesmente, não se trata de instrumentos de tecla, tubulatura e fole. Em primeira análise, poderia entender-se «órgãos» por instrumentos musicais em geral. Esta interpretação, abonada pelo léxico latino clássico, choca porém com o esclarecimento ulterior, de que «órgãos e fruta deixava, despojo meu tão querido» (Red. 77-500).

A explicação da escolha do substantivo *órgão* reside no *Salmo 136*, em que o poema se inspira. Camões deve

ter-se baseado na versão latina de S. Jerónimo integrada na *Vulgata*, onde se lê «In salicibus, in medio ejus, suspendimus organa nostra». Porém, há autoridades na matéria que aos «organa» preferem as «citharas». E, quanto a tradução portuguesa deste passo do salmo, a Igreja sancionou a que diz «Nos salgueiros daquela terra, suspendemos as nossas harpas». Aliás, opondo aos «órgãos» a «fruta», Camões parece ter vincado nos primeiros uma simbologia religiosa correcta, pensando na lira, na cítara ou na harpa como instrumento sálmico por excelência, enquanto a flauta lhe terá servido mais uma vez de emblema do lirismo profano. A esta luz não salta qualquer incoerência dos versos subsequentes

Fique logo pendurada
A fruta com que tangi,
Ó Hierusalém sagrada,
E tome a lira dourada
Pera só cantar de ti.
.....
E, tomando já na mão
A lira santa e capaz
Doutra mais alta invenção,
Cale-se esta confusão,
Cante-se a visão da paz!
.....
No grão dia singular
Que na lira o douto som
Hierusalém celebrar,
.....

(Red. 77-503, 504)

Muito dedilhada no Portugal quinhentista, a *harpa* é tratada pelo seu nome n'Os *Lusíadas* e na Lírica. Entre as

«belas Deusas» havia algumas harpistas (IX.64). Por outro lado, Orfeu é o

...enamorado que tañía
Por la perdida Ninfa, que buscaba
En el Orco implacable donde estaba
Con la arpa y con la voz le enternecia.

(Son. 167-545)

No *ABC* feito em motes, o inconsolável esposo de Eurídice torna-se útil para ilustração da letra *O*, voltando a tocar o mesmo instrumento:

Orfeu com a doce harpa
Venceu o reino de Plutão;
Vós a mi, com perfeição.

(Red. 103-621)

Que o Poeta chamasse umas vezes harpa e outras lira ao mesmo instrumento não é caso de o tachar de distraído, mesmo que os Gregos tocassem sempre a lira com plectro e a harpa não:

Qual se ajuntava em Ródope o arvoredado,
Só por ouvir o amante da donzela
Eurídice, tocando a lira de ouro,
Tal a gente se ajunta a ouvir o Mouro.

(VII.29)

Oh! bem afortunado
Tu, que alcançaste com lira toante,
Orfeu, ser escutado
Do fero Radamante,

E cos teus olhos ver a doce amante!

(Ode 9-344)

Como vimos, a lira também adquire sentido figurado. Representa já o estro do próprio Camões, já os de outros poetas, nomeadamente Virgílio ⁸:

...aquele Herói que estima e ama
Com dões, mercês, favores e honra tanta
A lira Mantuana, faz que soe
Eneias, e a Romana glória voe.

(V.94)

Entre as demais ocorrências da lira ⁹ não há estranhar que resplandeça o deus das Artes e do Sol, voltando aí um mesmo instrumento a dar por dois nomes, sem ofensa grave ao moderno rigor musicológico:

Apolo e as nove Musas...
Com a dourada lira...

(Son. 7-271)

... e, tocando com destreza
A cítara dourada, começou
De mitigar de Marte a fortaleza.

(Ele. 3-354)

Ouviu o rio Anfriso a lira de ouro

(Egl. 4-402)

«Doces cítaras» pertencem ao instrumental das beldades espalhadas pelos bosques (IX.64). Quanto a

simbologia poética, a cítara serve tão bem como a lira ¹⁰,
parecendo que à de Homero,

...que...
...para eles só cobiço

(I.12)

ainda sobrepe Camões a de Virgílio, uma vez existir algo

...que a sonora
cítara mantuana só merece.

(Egl. 6417)

O *salterio* é tangido pelas sabidas mãos de Safo:

Olha em Lesbos aquela
No seu salteiro insigne conhecida

(Ode 5-338)

sem que de aí se infira necessariamente que o Poeta lhe
tenha associado em mente as mesmas sonoridades do
cordofone sem pescoço, de caixa geralmente trapezoidal,
que entrara na Europa na alta Idade Média, por via
ibérica.

Acerquemo-nos agora de instrumentos musicais que
decerto amenizaram o quotidiano de Camões, em
momentos de folgança. A *guitarra* ajuda a ridicularizar o
D. João de meia tigela que

Jura por vida da dama,
Fala consigo na cama,
Passa de noite e escarra;
Por falsete na guitarra

Põe sempre: *Viva quem ama*

(Red. 27-464)

Uma rubrica teatral preceitua «cantigas muito velhas», confiadas a um dos quatro que «vêm dar ãa música a Solina», enquanto um dos outros tange guitarra. Os restantes contentam-se com o *pen(m)* e a *telhinha* (Fil. 747, 748). Tocar telhinha consistia em fazer entrechocar pedaços de louça ou de telhas, um pouco à maneira das castanholas. Quanto ao *pen(m)*, é provável que fosse mesmo um pente, com uma superfície vibrátil justaposta à dentadura, que o executante fazia soar com a boca, tal como se vê numa das gravuras de Arnold van Westerhout, sob a designação de «pettine»¹¹. A menos que se tratasse de conchas de vicira usadas como, segundo Ernesto Veiga de Oliveira¹², ainda o são (ou eram há poucos anos) em muitas regiões de Portugal.

O instrumento musical importante que ainda falta mencionar é a *viola*. Também esta aparece no exercício da função de acompanhamento do canto¹³:

E se estas cantigas vossas
Não forem para escutar,
E quiserdes i(n)spirar,
Há mister cordas mais grossas,
Porque não possam quebrar

(Fil. 701)

Porém, o leitor nunca fica a saber se a viola é de arco se de corda dedilhada. A informação complementar reduz-se ao distinguir as cordas, mas não com intuitos descritivos senão que para aquele «derivar» que tanto

estava então em voga. Ou seja, para um jocoso trocadilho de palavras:

A viola, Senhor, vem
Sem primas nem derradeiras.
Mas sabe que lhe convém?
Se quer, Senhor, tanger bem,
Há de haver mister terceiras.

(Fil. 701)

Lidos sem malícia, estes versos dizem simplesmente que a viola não traz as cordas dos sons mais agudos (as «primas») e dos mais graves; e que, para tocar a preceito, são precisas as das alturas médias, nem graves nem agudas. A intenção é porém outra, posta a claro pelas «terceiras». Porque assim era costume chamar as alcoviteiras, indispensáveis intermediárias dos amores escondidos.

É evidente que nada obrigava Camões a identificar rigorosamente os petrechos musicais envolvidos nos seus poemas e autos, e muito menos numa época em que o instrumental ainda era tão deixado ao sabor das disponibilidades de circunstância. Por isto mesmo, o derivar com primas, terceiras e derradeiras pode talvez ser entendido como sinal de que Camões tivesse o conhecimento prático da execução de instrumentos de corda que convinha aos poetas e escudeiros do seu tempo, para acompanhamento de versos cantados por eles mesmos ou por outrem. Tal habilidade era extremamente apreciada, tanto nos palácios dos fidalgos, pagadores de bons serviços, como nos locais de menor coturno onde se juntavam as rodas de amigos.

Vem a propósito observar que, nos nossos dias, o espectacular ressurgimento de guitarras e violas, para música tornada bem menos «baixa» pelos sortilégios da electrónica, se tem processado com também renovada participação de poetas. Em todo o caso, o paralelo é muito relativo, de tão diferentes que se apresentam as actuais condições socioculturais e políticas. Diferentíssimas em comparação com o Portugal imediatamente anterior ao 25 de Abril, quanto mais em confronto com o do poder absoluto e da Inquisição!

Para fechar o rol de instrumentos registem-se ainda as *nêsporas*, que eram campainhas sem badalo (Fil. 748), o *chocalbo*, a *buzina*, que podia ser um chifre, uma concha ou uma espécie de funil metálico (Sel. 757); e, mais fora da música propriamente música, os *cascavéis*, cuja utilidade mercantil transparece do relato do Gama:

Mando mostrar-lhes peças mais somenos:
Contas de cristalino transparente,
Alguns soantes cascavéis pequenos

(V. 29)

Não terá sido em grau muito maior do que o desses «somenos» guizos que instrumentos musicais e tangedores deles contribuíram para o famoso negócio das especiarias. Em todo o caso, há notícia de habilidades musicais portuguesas terem sido de alto preço junto de indígenas — e até indígenas mortos! — de longínquas terras por onde Camões andou. Voltaremos a este ponto.

Soma total, conclui-se que, já quanto a instrumentos, a música está bastante representada na obra de Camões. Poderia no entanto está-lo mais. A

falta de referência não só ao órgão — que já foi apontada — mas a qualquer instrumento de tecla, nem tão-pouco, especificamente, à douda «vihuela», não chega a poder dizer-se intrigante ou muito significativa. Nada obrigava a que os poemas e os autos fossem repositórios de aprestos de execução musical. No entanto, cabe salientar que entre os instrumentos omissos estão todos os mais pertinentes às câmaras do rei e dos fidalgos, bem como à música doméstica dos burgueses. A este respeito, merecem atenção os seguintes trechos dos *Ditos portugueses*:

Estando ele [Marcos Mendes, cidadão de Lisboa] da sua janela falando com um homem, que de costume falava muito alto, passou um físico seu amigo, que de seu natural falava manso, e falou-lhe. E Marcos Mendes não o ouvindo, disse-lhe o outro que lhe falara o licenciado. E ele, chamando-o rijo, disse-lhe:
— Perdoai-me, Senhor Licenciado, que com o tom dos órgãos não ouvi o manicórdio.

A um homem chamado Baltasar de Paiva falaram para casar com uma moça e, entre as graças de que lha gabaram, disseram-lhe que cantava canto de órgão e tangia mui bem em um cravo; e ele perguntou:
— E quem lho ensinou? ¹⁴

Manicórdio era como então se chamava, na Península Ibérica, ao clavicórdio, instrumento de teclas e cordas em que estas são percutidas, um pouco já como no ulterior piano. A palavra *clavicórdio* também se usava, mas para designar virginais, espinetas e cravos, ou seja, instrumentos de teclas e cordas picadas. *Canto de órgão* era o canto mensurável, também dito mensurado ou mensural. Estes qualificativos provêm de expressões latinas usadas por teóricos medievais a

partir do século XIII, como «cantus mensurabilis» ou «musica mensurata», com a significação de música polifónica na qual as razões aritméticas das durações das notas estão precisamente determinadas, ao contrário do que acontece na «música plana», que é como quem diz no cantochão.

Os instrumentos mencionados por Camões pouco ou nada têm que ver com órgãos, manicórdios e cravos. São de guerra, de pompa e circunstância, de valor simbólico poético ou daqueles que, embora admitidos nos paços e nas casas burguesas, eram por igual tangidos em locais frequentados por gente menos selecta. De onde o não darem argumentos de muito peso à tese do Camões palaciano e assíduo nas manifestações profanas ou nas cerimónias religiosas em que se ouvia a música de maior cotação social.

II / ENTRADA DAS VOZES (COM E SEM MEDIDA)

Exceptuadas as funções bélicas e as de aparato festivo, e descontando os sentidos poéticos figurados, todos os instrumentos musicais referidos por Camões servem de suporte a vozes cantantes. Restrição perfeitamente normal para a época, ela confirma a superioridade de que, muito por influência da Igreja, a música vocal ainda gozava no conceito das pessoas cultivadas. O caso do órgão é especial, pela sua conotação religiosa, em grande parte resultante da adequação das suas sonoridades e virtualidades polifónicas à acústica dos templos. É certo que em Espanha e em Portugal floresceram artes de execução instrumental independentes da organística, nomeadamente a dos «vihuelistas», mestres da improvisação e da variação (ou *diferença*, como então se dizia). Mas esses importantíssimos contributos da Península Ibérica para a emancipação da música só tocada em instrumentos constituía ainda, nos quartéis centrais do século XVI, um aspecto parcelar, e mesmo secundário, das manifestações artísticas, mais do que, por assim dizer, os seus pratos fortes.

A promoção veio a consumir-se plenamente no período barroco, fruto de vários factores, entre os quais o aperfeiçoamento técnico da construção dos próprios instrumentos, processo que se dilatou até bem dentro do século XIX. Por exemplo, a conjugação da bonita qualidade e da grande intensidade dos sons não tinha sido ainda conseguida no tempo de Camões. Foi-o mais tarde, e em larga medida, por solicitação caracterizadamente burguesa, do mesmo passo que se foram formando os públicos dos espectáculos de ópera — onde a componente orquestral assumiu cada vez maior relevo —, das academias e dos concertos sinfónicos.

Entende-se, pois, que na centúria de Quinhentos ainda pesasse muito o velho preconceito da supremacia vocal. Não esqueçamos que os instrumentos se prestavam optimamente à dança jogralesca e a outras práticas muitas vezes indecorosas que, ao longo da Idade Média, Roma fizera tudo por manter fora das igrejas.

Leonardo da Vinci — que morreu meia dúzia de anos antes do nascimento de Camões —, a fazer fé pelo *Paragone* do *Trattato della pittura*, ainda se referia à música como arte obviamente vocal. Esta era a que se contava entre as artes *liberais*, ou nobres. O que não quer dizer que só tangedores de instrumentos fossem músicos *mecânicos*, remunerados pelos seus serviços.

São do *Paragone* as seguintes argumentações:

Posto que os objectos observados pela vista se tocam quando se afastam, encontrei todavia a minha regra numa série de intervalos de 20 *braccia*¹⁵ cada, exactamente como o músico que, embora as suas vozes estejam unidas e juntas umas às outras, criou intervalos consoante a distância de voz a voz, chamando-

lhes uníssono, segunda, terceira, quarta e quinta, etc., até que foram dados nomes aos vários graus de altura adequados à voz humana.

Se tu, ó músico, dizes que a pintura é uma arte mecânica porque é feita com o emprego das mãos, tens que admitir que a música é executada com a boca, que também é um órgão humano. E a boca não está trabalhando, neste caso, para o sentido do paladar, tal como as mãos, enquanto pintam, não estão trabalhando para o sentido do tacto!

As palavras importam menos do que os actos. Mas, ó tu que escreves sobre as ciências, será que não copias com a mão, tal como o pintor, aquilo que está na mente?

Se dizes que a música se compõe de proporção, então respondo que usei de meios semelhantes em pintura, como demonstrarei.

Francisco de Holanda reproduziu palavras de Miguel Ângelo tão enaltecedoras da pintura como as acima transcritas, ao mesmo tempo que ilustrativas do prestígio da arte dos sons:

Porque a boa pintura não é outra cousa senão um traslado da perfeição de Deus e uma lembrança do seu pintar, finalmente uma música e uma melodia que somente o intellecto pode sentir a grande dificuldade ¹⁶.

Cantar é sem dúvida o verbo musical mais conjugado por Camões. Isto, sem contar as extensões semânticas eminentemente poéticas e clássicas, de que é exemplo o «cantando espalharei por toda a parte» inspirado pelo «Arma virumque cano» da *Eneida*.

São várias as proveniências do canto mesmo cantado, no qual se me afigura bem camoniano incluir — e para começar — o das sereias:

Cantem, louvem e escrevam sempre extremos
Desses seus Semideuses e encareçam,

Fingindo magas Circes, Polifemos,
Sirenas que co canto os adormeçam

(V.88)

O canto das sereias serve para várias comparações ¹⁷. Não menos deleitoso deve ter sido, na imaginação criadora do Poeta, o dos «meninos voadores», agentes de Cupido que

Trabalhando, cantando estão de amores,
Vários casos em verso modulando;
Melodia sonora e concertada,
Suave a letra, angélica a soada

(IX.30)

Enorme prazer estético, alimentado por impulsos profundos que só psicanalistas saberão identificar, sentiu decerto Camões ao conceber o maravilhoso concerto vocal-instrumental, com solista, que embeleza o banquete oferecido por Tétis à gente lusitana:

Cantava a bela Ninfa, e os acentos,
Que pelos altos paços vão soando
Em consonância igual, os instrumentos
Suaves vêm a um tempo conformando.

(X.6)

Cantava a bela Deusa que viriam
Do Tejo...

(X.11)

E canta como lá se embarcaria

(X.12)

Que tornará a vez sétima (cantava)
Pelejar co invicto e forte Luso

(X.18)

Mas neste passo a Ninfa, o som canoro
Abaxando, fez rouco e entristecido,
Cantando em baixa voz, envolta em choro,
O grande esforço mal agradecido.

(X.22)

Mas eis outro (cantava) intitulado
Vem com nome Real...

(X.26)

A musicalidade da insistência no verbo *cantar* desdobra-se pela forma literária e pela vivência propriamente musical que o poema suscita no ouvido interior de quem o lê. Insistência que se torna ainda mais eficaz, se possível, para além de si mesma, quando se quebra na inesperada troca do cantar pelo dizer:

Mas oh! que luz tamanha que abrir sinto
(Dizia a Ninfa, e a voz alevantava)

(X.39)

A «camerata» pré-barroca prossegue ainda, transmitindo-nos a cada vez mais inflamada adesão dos que nela participam. Dir-se-ia que o Poeta se comprazeu em reconstituir um dos históricos encontros madrigalescos italianos que abriram caminho à ópera:

Assim cantava a Ninfa; e as outras todas,
Com sonoro aplauso, vozes davam,
Com que festejam as alegres vodas
Que com tanto prazer se celebravam.
Por mais que da Fortuna andem as rodas
(Nua cónsona voz todas soavam),
Não vos hão-de faltar, gente famosa,
Honra, valor e fama gloriosa.

(X.74)

O belo clímax, movido principalmente pelo canto, com todo o seu fascínio estético-literário, não nos dispensa de lhe analisar o que nele se contém de terminologicamente duvidoso. Camões não explica — e talvez que ainda bem, para salvaguarda do valor poético — o que entendeu pela «consonância igual» que os instrumentos foram «a um tempo conformando». É, no entanto, bem possível que para os leitores de então esta maneira de dizer fosse perfeitamente elucidativa. As sínteses de teorias e práticas astronómicas bastariam a provar à evidência a suprema arte de informação em tom poético do autor d'*Os Lusíadas*.

Hoje, e enquanto outros textos coetâneos não lançarem nova luz sobre estes versos, fica a questão de saber se, na inventiva de Camões, os instrumentos seguiam em uníssonos e oitavas a linha melódica vocal, ou se a «consonância igual» era uma organização sonora mais complexa, polifonicamente diferenciadora dos

instrumentos. A ideia também pode ter sido, mais simplesmente, a de o suporte instrumental soar tão bem como a voz da ninfa, constituindo com ela um todo impecavelmente uno. O que não implicaria a exclusão de intervalos dissonantes.

De qualquer modo, a expressão «nãa cõsona voz todas soavam» convida a inclinar para uma hipótese monofónica, isto é, a concluir que Camões não imaginou sobreposições de diferentes linhas melódicas. Até porque o acompanhamento instrumental de uma só voz podia consistir no simples dobrar a melodia que a mesma voz cantava. Convém acrescentar que a palavra *consonância* pertencia ao vocabulário técnico musical da época. Prova-o, por exemplo Mateus de Aranda no seu tratado de canto mensurável, escrito em castelhano, quando diz que a um som grave se pode dar outro agudo que com ele forme consonância perfeita ou imperfeita¹⁸.

O diminuir «o som canoro», fazendo-o «rouco e entristecido», merece atenções especiais. Esse passar a ninfa, intencionalmente, a um canto «em baixa voz, envolta em choro», acentua ainda mais o carácter madrigalesco de pendor maneirista. Por outras palavras, corresponde inequivocamente ao gosto da exteriorização de sentimentos, nomeadamente os de tristeza e de sofrimento interior — na linha do «suspirar» do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende —, gosto de que Luca Marenzio, Carlo Gesualdo e o supremo Claudio Monteverdi vieram a ser cultores, no último quartel do século XVI e nos primeiros do XVII.

Têm sido apontados como fontes literárias deste episódio d'*Os Lusíadas* os festins das rapsódias VIII e XIII da *Odisseia*, onde canta o aedo Demódoco, e o que, com participação do «crinitus Iopas», Dido oferece ao

amado troiano, perto do fim do livro primeiro da *Eneida*.
O passo respectivo foi assim traduzido, em verso rimado,
por João Franco Barreto (1600-1674):

..... quando
O cabeludo Jopas na soante
Áurea cítara canta ressonando,
Quanto ensinado tem o grande Atlante:
Canta, os ouvintes todos admirando,
Os trabalhos do Sol, e da Lua errante:
Donde, e como os humanos procederam,
E que princípio os animais tiveram.

Donde vêm os relâmpagos ardentes,
A chuva, o Arcturo, as Híadas aquosas;
Porque no Inverno tanto os sóis luzentes
Se apressam para as ondas escumosas:
Ou porque causas, e inconvenientes
São as noites então mais vagarosas.
Aumentam muito os Tírios a alegria,
E os Troianos também de companhia.

Camões excedeu imensamente, em sugestão musical, os dois presumíveis modelos clássicos: o de Homero e o de Virgílio. Modelos, aliás, onde não poderia haver coincidência com estéticas e práticas musicais marcadamente quinhentistas, por mais que estas se inspirassem na Antiguidade. Será que o épico português conheceu um estilo de representação musical então moderno que mormente se cultivava na Itália mas que pode ter sido assimilado pelo teatro escolar, não obstante a sua essencial masculinidade, imprópria para a figuração de ninfas? Ter-se-á baseado em relatos orais ou em leituras que hoje desconhecemos?

Os primores do canto não podiam deixar de ser evocados no contexto duma figura lendária com a qual já

nos cruzámos: o mesmo Orfeu apaixonado por Eurídice¹⁹. Por outro lado, além de gente exótica já referida, há várias personagens que cantam nas ambiências pastoris²⁰.

A benfazeja polivalência do cantar humano é exaltada nas redondilhas de «Sóbolos rios»:

Canta o caminhante ledo
No caminho trabalhoso
.....
E de noite o temeroso
Cantando, refreia o medo

Canta o preso docemente
Os duros grilhões tocando;
Canta o segador contente,
E o trabalhador, cantando,
O trabalho menos sente.

Se tivesse conhecido estes versos, Franz Schubert, entre cujas centenas de canções há uma intitulada *A Música*, teria aumentado o seu catálogo com outra, *Ao Canto*, pondo um pouco adiante a mais sentida modulação para menor:

Como poderá cantar
Quem em choro banha o peito?
Porque, se quem trabalhar
Canta por menos cansar,
Eu só descansos enjeito.

(Red. 77-500)

No soneto *Eu cantei já* o recorrente jogo com o verbo cantar volta a ser duma essencial musicalidade:

Eu cantei já, e agora vou chorando
O tempo que cantei tão confiado;
Parece que no canto já passado
Se estavam minhas lágrimas criando.

Que diferença para o não conseguir o salto do amorfo verbal para o cristalino da verdadeira Arte com que se debatem poetas de menor estatura, sem exclusão de alguns tão importantes como um António Ferreira!

Em quanto tu lá, Andrade, os votos santos
Pagaste pela saúde da irmã santa,
E ela à Mãe de Deus mil hinos canta,
E tu ao Filho, e à Mãe compões mil cantos ²¹

(Vol. 1, 85)

Esse poema é um dos muitos de Camões para cuja transposição musical, em termos vocais, se requer o supra-sumo do engenho e arte. Assim como as poesias de Baudelaire, Mallarmé e Verlaine exigiram um Debussy para erguer canções à sua própria altura, assim também haveria mister a categoria dos Monteverdi, Mozart, Schubert, Wagner, Wolf ou Verdi para, equivalentemente, verter em madrigal, ou «Lied», ou ária, o grito interior daquele que, por fim,

Cantava, mas já era ao som de ferros.

(Son. 142-536)

Grito do mesmo coração dilacerado para o qual não restou mais cantar que o fim da vida:

Não sabes que a quem canta se lhe esquece
O mal, inda que grave e rigoroso?
Canta, pois, e não chores dessa sorte.
Respondi com suspiros: — Quando cresce
A muita saudade, o piedoso
Remédio é não cantar senão a morte.

(Son. 155-541)

Cantar a morte. Camões pode todavia despojar totalmente a palavra *canto* do seu lado triste, associando-a a outras que são todas alegria, sob influência sem dúvida italiana:

Os prazeres, o canto, o riso, o gosto,
A continuação da grave pena
Me levou...

(Sext. 2-571)

Mas os Anjos do Céu, cantando e rindo,
Te recebem na Glória que ganhaste.

(X. 118)

A variedade dos sentimentos exprimíveis por música, desde os infelizes aos jocosamente maliciosos, é apontada no teatro, nomeadamente quando o príncipe do auto de *El-rei Seleuco* pede que lhe dêem «algã cantiga triste». O porteiro objecta-lhe então que melhor será encomendar um chiste, no que é logo emendado pelo músico Alexandre:

Chiste não, que é desonesto,
E não tem esses extremos
Outro canto mais modesto

(Sel. 765)

Embora se não destinasse ao tablado, a deliciosa volta em que Leonor só pensa no seu amado tem qualquer coisa de subtilmente teatral, ia dizer de operático:

Posto o pensamento nele,
Porque a tudo o amor obriga,
Cantava, *mas* a cantiga
Eram suspiros por ele.
Nisto estava Lianor
O seu desejo *enganando*,
Às amigas perguntando:
— Vistes lá o meu amor?

(Red. 118-633)

O «mas» e o «enganando» que sublinhei parecem dar a entender que a cantiga só por dentro era feita de «suspiros por ele». Se, anacronicamente, Leonor fosse personagem de ópera, caberia à orquestra contrapor à melodia vocal da arieta o bater daquele coração. Uma Leonor donzela, perdida pelo seu Florestan e mais solicitante de Mozart que de Beethoven.

Além de vocábulos que já vieram à balha, provenientes do substantivo *canto*, o léxico camoniano compreende *cantor*, *cantante*, *cantilena*, *cantochão* e *descantar*²². Onde, numa das cartas, se lê «Se vier também o amante, cantante que por nome não perca», a palavra *cantante* parece dever ser entendida como forma verbal substantivada, tal como em textos de teóricos da música, nomeadamente Juan Bermudo²³. Quanto ao *cantochão*, ambas as referências no auto de *El-rei Seleuco* são analogísticas. *Cantor* e *descantar* têm mais que se lhe diga mas ficam por agora no tinteiro. Reencontrá-los-emos noutro contexto.

Entretanto, convém dar atenção a dois outros termos, atinentes ao órgão musical humano por excelência e ao seu pendor associativo: as palavras *voz* e *coro*.

O eloquente monossílabo não se aplica, aliás, só a personagens humanas ou ninficas. Porque também há as vozes dos animais ditos irracionais:

Os pássaros que cantam
Meus espíritos são, que a voz levantam

(Can. 4-311)

Ou, mais inequivocamente:

E as gárrulas aves, levantando
Vozes desordenadas em seu canto

(Can. 6-315)

Foi propositada a escolha destes primeiros exemplos, em ambos os quais o vocábulo em foco aparece como complemento directo do mesmo verbo. O que não significa que a voz não possa desempenhar função sintáctica diferente junto do *levantar*:

O cisne, quando sente ser chegada
A hora que põe termo a sua vida,
Música com voz alta e mui subida
Levanta pela praia inabitada.

(Son. 54-287)

Note-se que *levantar* música com voz *alta* e *mui subida* não é coisa tão redundante quanto poderá parecer. Por um lado, o adjectivo *alta* esclarece que o cisne não

levanta pouco a voz, senão muito. E — observação mais importante, sobretudo para os leitores com formação musical —, *subida* e *alta* não são aqui palavras sinónimas. Terá sido o desentendimento disto que levou à troca de «subida» por «sentida» em edições das *Rimas* subsequentes às duas primeiras?

Alta quer dizer forte, muito audível, acusticamente intensa. O nosso português corrente ainda mantém expressões como «voz alta», «pensar alto», «sonhar alto», «gritar bem alto». Mas a voz do cisne moribundo não é só intensa. É também aguda, significado provável do participio camoniano *subida*.

Vem a propósito pôr a questão de saber se o Poeta não terá imaginado notas agudíssimas, de soprano ligeiro, quando informou a posteridade de que a lusófila solista do banquete de Tétis estava subindo às alturas. É certo que, aí, o verbo se mostra bem transitivo, levando consigo «altos barões». Mas, sem ofensa à dignidade épica, talvez não seja de todo ilícito admitir que Luís Vaz tenha usado discretamente a sua arte de derivar quando escreveu

Com doce voz está subindo ao Céu
Altos barões que estão por vir ao mundo

(X.7)

A imagem que define o grau emotivo da voz por comparação com o estado físico dos corpos materiais, em função da temperatura, não terá sido invenção de Camões mas decerto lhe foi cara:

Eu porei teu desejo em doce efeito,
Se a dor me não congela a voz no peito.

(Egl. 8-434)

Da boca congelada a alma pura,
Co nome juntamente da inimiga
E excelente Marfida, derramava.

(Egl. 8-437)

E se eu cantar quiser,
Em Babilónia sujeito,
Hierusalém, sem te ver,
A voz, quando a mover,
Se me congele no peito.

(Red. 77-502)

Se, em latim, «vox» podia significar qualquer som, inclusive de instrumentos, não admira que proviesse de um destes a «voz grande, canora» que o já referido Tritão fez ouvir. Isto, sem deixar de admitir que à «concha retorcida» coubesse tão-só a função de megafone (VI.19). Há, também, nas manifestações de Melinde, os que

...com vozes com que o céu feriam
Instrumentos altissonos tangiam.

(II.90)

Porém, nem todos os instrumentos deviam ser de sopro. Camões pode ter evocado aqui mormente os de percussão, que deixam livre a voz propriamente dita de quem neles bate.

Um pouco sem querer, já entrámos pelos domínios do *coro*, se bem que este, soante em Melinde, não terá sido muito concertado. Camões viveu num período eminentemente polifónico da história da

música, a prática dos conjuntos vocais não lhe pode ter sido estranha. Mais do que isso: há a certeza de que lhe associava percepções estéticas aprazíveis. De contrário não lhe teriam brotado da pena os versos

As delicadas filhas de Nere(i)o,
Com mil vozes de doce harmonia,
Iam amarrando a bela companhia,
Que (se eu não erro) por honrá-la veio.

(Son. 138-535)

Seria no entanto crasso erro supor que, para o Poeta, *coro* significava sempre, ou sequer principalmente, um grupo de executantes musicais, em vias de cantar. É certo que os componentes dos seus coros são dados à arte dos sons, uma vez que entre eles se encontram anjos, ninfas e musas. Mas a regra é não vir a palavra *coro* solicitada por situação definidamente musical:

Não consentiu a morte tantos anos
Que de Herói tão ditoso se lograsse
Portugal, mas os coros soberanos
Do Céu supremo quis que povoasse.

(IV.50)

Eu, levantando as mãos ao santo coro
Dos Anjos, que tão longe nos guiou,
A Deus pedi que removesse os duros
Casos, que Adamastor contou futuros.

(V.60)

Ûa, delas maior, a quem se humilha
Todo o coro das Ninfas, e obedece,

.....
O Capitão ilustre, que o merece,
Recebe ali com pompa honesta e régia,
Mostrando-se senhora grande e egrégia.

(IX.85)

Porque tantas batalhas, sustentadas
Com muito pouco mais de cem soldados,
Com tantas manhas e artes inventadas,
Tantos Cães não imbeles profligados,
Ou parecerão fábulas sonhadas,
Ou que os celestes Coros, invocados,
De(s)cerão a ajudá-lo e lhe darão
Esforço, força, ardil e coração

(X.20)

— Ó Belisário (disse) que no coro
Das Musas serás sempre engrandecido

(X.22)

Se, nesta última transcrição, o coro já parece entendido em conotação musical, bem clara esta se torna noutro quadro, onde as componentes não só cantam como, dentro da mais grega tradição, também dançam:

Vai Vénus Citereia
Com os coros das ninfas rodeada;
A linda Panopeia
Despida e delicada,
Com as duas irmãs acompanhada.

Enquanto as oficinas
Dos Ciclopes Vulcano está queimando,
Vão colhendo boninas
As ninfas, e cantando,
A terra co ligeiro pé tocando.

(Ode 6-339)

As honras a Terpsicore são mais explicitamente referidas quando

Já todo o belo coro se aparelha
Em coreias gentis, usança velha,
Das Nereidas, e junto caminhava
Pera a ilha a que Vénus as guiava.

(IX.50)

Vejamos agora quanta música o Poeta descobriu na Natureza. A dos cursos de água, tão cara a Diogo Bernardes, é música concreta que, por exemplo, se ouve no surgimento de Calecut, acalmada a tempestade:

Já a manhã clara dava nos outeiros
Por onde o Ganges murmurando soa.

(VI.92)

O visual cinético e o auditivo fundem-se maravilhosamente na frescura de outro ambiente natural:

Claras fontes e límpidas manavam
Do cume, que a verdura tem viçosa;
Por entre pedras alvas se deriva
A sonora linfa fugitiva.

(IX.54)

O silêncio súbito que sustém os ventos «faz ir docemente murmurando as águas» (X.6). Nem sempre são sorridentes, as músicas da Natureza:

O Tejo, com som grave,
Corria mais medonho que suave.

(Egl. 1-375)

Muito ao gosto madrigalesco maneirista é a sugestão de espaço obtida pelas antifonias do poeta cantante, do rio e dos campos que o flanqueiam:

Seu doce canto dava
Tristes águas ao rio,
E o rio triste som ao doce canto.
A o cansado pranto,
Que as águas refreava,
Responde o vale umbroso.
Da mansa voz o acento temeroso
Na outra parte do rio retumbava,
Quando, da fantasia
O silêncio rompendo, assi dizia:

(Egl. 1-376)

Noutra égloga, Camões imagina um não menos musical regerar da voz do celebrado poeta napolitano Jacopo Sannazzaro («Sincero») — que o influenciou — pela cadência rítmica da ondulação aquática:

Vereis, Duque sereno, o estilo vário,
A nós novo, mas noutro mar cantado
De um, que só foi das Musas secretário:
O pescador Sincero, que amansado
Tem o peço de Próquita co canto
Pelas sonoras ondas compassado.

(Egl. 4-398)

As águas soantes também fluem nas profundezas dos infernos mitológicos:

Porque, se o duro Fado me desterra
Tanto tempo do bem, que o fraco esprito
Desampare a prisão onde se encerra,
Ao som das negras águas de Cocito,
Ao pé dos carregados arvoredos,
Cantarei o que na alma tenho escrito.

(Ele. 1-351)

É necessário voltar à música de animais, que também pertencem a um reino da Natureza e que não inspiraram Camões só nos casos que já vimos, nem são exclusivo da obra poética. A ironia do seu estilo epistolar induziu Luís Vaz numa referência ao «dormir à sombra de ùa árvore e ao tom dum ribeiro, ouvindo — a harmonia dos passarinhos» (Car. 3-794).

A música dos animais em geral, mas especialmente a das aves, desde longa data — para não dizer que desde sempre — encantou a sensibilidade e estimulou a invenção de poetas. Merecera até a douta atenção de teóricos da arte dos sons. Apesar da sua espantosa soma de conhecimentos, não é porém seguro que o autor d'*Os Lusíadas* soubesse que, cento e tal anos antes, um estudioso, ao dividir a música em «mundana», «humana», «vocalis» e «artificialis», dera às vozes animais a honra de inclusão na terceira destas categorias ²⁴. Aliás, o interesse por vozes de irracionais, em conexão musical, vinha de muito mais longe. Manifestaram-no, por exemplo, Santo Agostinho e, na Península Ibérica, o enciclopédico Santo Isidoro de

Sevilha, o primeiro mais, o segundo um pouco menos de mil anos antes de Camões. Deste ponto avista-se também, embora de outro ângulo, um terceiro santo da Igreja Católica, Apostólica e Romana: Francisco de Assis. Além dos precedentes literários clássicos antigos e renascentes, não faltavam pois autoridades abonatórias da música dos animais. Dar-lhes expressão poética não devia causar suspeitas de maior aos censores da Inquisição.

O canto das aves prestava-se ao realce de sentimentos e ambiências tanto alegres como tristes. Que, como vimos e sem nada de original, o cisne aflorava à lembrança de Camões associado à ideia da morte é uma verdade para a qual temos confirmação:

Canção de cisne, feita em hora extrema,
Na dura pedra fria
Da memória te deixo, em companhia
Do letreiro de minha sepultura,
Que a sombra escura já me impede o dia

(Can. 4-311)

Noutra canção o cisne volta a servir a expressão metafórica, fazendo sentir a proximidade da morte:

E eu que sempre ando
Pássaro solitário, humilde, escuro,
Tornado um cisne puro,
Brando e sonoro, pelo ar voando,
Com canto manifesto
Pintara meu tormento e vosso gesto.

(Can. 7-317)

Outras aves são convocadas quando o poema inflecte para o jovial ou o «scherzoso». As transcrições seguintes pedem a atenção do leitor para a ternura musical com que são tratados os «pássaros», às vezes «passarinhos»; e sobretudo para a simpatia que inspira ao Poeta a espontaneidade, a não sapiência dos pequenos cantores. Este reiterado gesto, com representar mais uma assimilação estilística, talvez signifique alguma coisa em relação à atitude de Camões perante o fenómeno artístico em geral:

Pois, se as aves no ar cantando voam,
Alegres animais o chão povoam.

(IX.62)

Está o la(s)civo e doce passarinho
Com o biquinho as penas ordenando,
O verso sem medida, alegre e brando,
Espedindo no rústico raminho.

(Son. 31-279)

Os pássaros, voando,
De raminho em raminho vão saltando,
E com suave e doce melodia
O claro dia estão manifestando.
.....
Os pássaros que cantam
Meus espíritos são, que a voz levantam,
Manifestando o gesto peregrino
Com tão divino som que o mundo espantam.

(Can. 4-310, 311)

A ave que no ar cantando voa
Também por outra ave se afeiçoa.

A música do leve passarinho,

Que sem concerto algum solta e derrama,
Dum raminho saltando a outro raminho,
Cantando com amor suspira e chama,
Enquanto no amado e doce ninho
Não acha aquele a quem só busca e ama.

(Egl. 2-393)

O murmurar das ondas excelente
Os pássaros excita, que, cantando,
Fazem o monte verde mais contente.

(Egl. 5-405)

Assim como estas aves animam ambientes claros,
primaveris, assim também, quando emudecem,
intensificam impressões sombrias:

Agora tudo está tão diferente
Que move os corações a grande espanto;
.....
O Tejo corre turvo e descontente,
As aves deixam seu suave canto,

(Egl. 8-432)

Corresponderão estas tonalidades, realmente, a um pendor natural e cultural de Camões para um dos dois pólos que o pensamento especulativo da Idade Média contrapôs, no âmbito da música? Refiro-me ao «sensus» e à «ratio», ou seja, o sensitivo (tendo também que ver com o espontâneo sentimento) e o racional. Se assim é, o Poeta, ao contrário dos teóricos medievais e dos que os prolongaram pela Idade Moderna adentro, há-de ter inclinado mais para o «sensus» que para a «ratio», o que não se me afigura de modo algum contraditório com a sua erudição. Porque, se não estou em erro, convencido

por camonistas bem mais abalizados na matéria — e não pelos que os rebatem neste ponto —, a cultura de Camões foi simultaneamente fruto duma ânsia e semente dum projecto. Ânasia de saber, projecto de logo dar largas ao impulso criador, assim fecundado. Sem provas irrefutáveis, não posso crer num estudo todo ele académico, doutoral, vocacionado para a repetição estritamente didáctica e doutrinadora, quando muito interpretativa, daquilo que foi aprendido, sob a égide da autoridade indiscutível (a «auctoritas») ²⁵.

Repare-se que, sobre salientar o carácter puramente intuitivo, indisciplinado, do canto das aves (o «verso sem medida», a música «sem concerto algum»), Camões reconhece-lhe a capacidade de exteriorização de afectos («com amor suspira e chama»). Por outro lado, *tudo* o que em Camões é música enaltecida como algo de belo — portanto não só quando os músicos são irracionais — é-o por via dos sentidos e apela *de imediato* para o sentimento, ou seja, não provoca este por mediação racional. Se o qualificativo *douto* ocorre junto de vocabulário musical, não é menos verdade que incide sobre sapiências expressas por palavras, talvez mesmo no caso da «douta mão não vista e nova lira» ²⁶.

As referências musicais a aves não estão ainda esgotadas. Entre as que faltam, há uma que reveste interesse quanto a um dos empregos possíveis da palavra *cantor*:

Com a doce harmonia nos cantores
Dos pássaros a pares, que, voando,
Seu pasto andam buscando nos raminhos,
Pera os amados ninhos que mantém.

(Egl. 1-379)

Cantores, aqui, não são os praticantes da *cantiga a duo* — expressão também camoniana (Car. 4-794) — mas sim aquilo que eles cantam.

Temos também aquelas aves que são para Sílvio um pouco o mesmo que para Siegfried o pássaro da floresta:

Cantando estava um dia bem seguro,
Quando, passando, Sílvio me dizia
(Sílvio, pastor antigo, que sabia
Pelo canto das aves o futuro):

(Son. 114-527)

e as que comparecerão às exéquias de Almeno:

Ali responderão as altas aves,
Não módulos no canto nem la(s)civas,
Mas de dor ora roucas, ora graves.

(Egl. 7-431)

E ainda as que, em veia mais prosaica e no pressuposto da autenticidade dessa carta, Luís Vaz associa ao colega autor da *Menina e Moça*:

Entre algũas novas que mandastes, vi que me gabáveis a vida
rústica, como são: águas claras, árvores altas, sombrias, fontes
que correm, aves que cantam e outras saudades de Bernardim
Ribeiro, *quae vitam faciunt beatam* ²⁷.

De todos os músicos irracionais trazidos aqui, até agora, o único bem identificado é o cisne. Mas há mais. Com efeito, sabe-se que por Filomena e Progne devemos entender o rouxinol e a andorinha:

Coa roxa aurora, as pálidas boninas,
Em vez de se alegrarem, se entristecem;
Deixa seu canto Progne e Filomena,
Que mais lhe dói que a sua a minha pena.

(Egl. 2-391)

O «pássaro no(c)turno» de «triste canto» (Egl. 1-375),
que em breve reencontraremos, é provavelmente tão
mocho como o que

Já sobre um seco ramo estava posto
...com funesto e triste canto,
A cujo som o pastor ergueu o rosto,
E viu a terra envolta em negro manto.

(Egl. 2-395)

A nomeação de mais um animal de bico e pena
deve ter resultado menos de peculiaridades vocais da
espécie do que da conveniência de rima:

VILARDO
	Pois se me ouvíreis cantar!
SOLINA	E tu és também cantor?
VILARDO	Canto melhor que um açor

(Fil. 739)

Para fecho do capítulo, vejamos ainda como
poeticamente se comportam os mamíferos, batráquios,
insectos, peixes e ciclóstomos que integram o bestiário
musical camoniano. As traiçoeiras hienas são
caracterizadas pelo timbre vocal, por natureza
antropoglossos:

As hienas levantam

A voz tão natural à voz humana,
Que, a quem as ouve, facilmente engana.

(Egl. 5-409)

Rãs e cigarras indicam-nos um conteúdo tímbrico que o adjectivo *rouco* assume em Camões, com diferentes nexos:

Mostrava a espessura
Um temeroso espanto;
As roucas rãs soavam
Num charco de água negra e ajudavam
Do pássaro no(c)turno o triste canto;

(Egl. 1-375)

Com a folha da árvore sombria
Do raio ardente as aves se amparavam;
O módulo cantar, de que cessavam,
Só nas roucas cigarras se sentia;

(Son. 47-284)

Dizer as abelhas «doces» terá mais que ver com mel do que com zumbido, embora «brando»:

O prado as flores brancas e vermelhas
Está suavemente apresentando;
As doces e solícitas abelhas,
Com um brando sussurro vão voando;

Não resisto a transcrever ainda os quatro versos subsequentes, que belamente enriquecem a instrumentação da partitura pastoril:

As mansas e pacíficas ovelhas,

Do comer esquecidas, inclinando
As cabeças estão ao som divino
Que faz, passando, o Tejo cristalino

(Egl. 8-434, 435)

Na cena da coroação do pescador Alieuto e do pastor Agrário, a sensibilidade poético-musical dos peixes manifesta-se com risco das próprias vidas; enquanto que, como a seu tempo veremos, o qualificativo dado aos delfins pode não dizer só respeito à arte dos sons:

Estavam na água os pe(i)xes embebidos,
Com as cabeças fora, e quase em terra;
Os músicos delfins estão perdidos!

Finalmente, note-se quão musical nos soa a alusão à normal mudez de mais fauna subaquática:

A rústica contenda desusada
Entre as Musas dos bosques, das areias,
De seus rudos cultores modulada,
A cujo som, atónitas e alheias,
Do monte as brancas vacas estiveram
E do rio as saxáteis lampreias,
Desejo de cantar; que, se moveram
Os troncos as avenas dos pastores
E os silvestres brutos suspenderam,
Não menos o cantar dos pescadores
As ondas amansou do alto pego
E fez ouvir os mudos nadadores.

(Egl. 4-397)

No fundo rio os mudos pe(i)xes saltam;
No ar se esmaltam os céus de ouro e verde,
E Febo perde a força da quentura.

(Egl. 7-426)

Não há dúvida de que a música é também feita de silêncios.

III — DESENVOLVIMENTO IDIOMÁTICO

A dupla exposição, instrumental e vocal, procurou franquear ao leitor o espaço musical camoniano. O que, a ter sido logrado, se deve sobretudo aos muitos versos que ilustram o texto.

Um espaço que se define por várias coordenadas, cujas dimensões são o emblemático, simbólico ou metafórico e o imediatamente descritivo; o propriamente humano e o mineral ou animal humanizado; o mitológico greco-latino e o sobrenatural cristão. Simultaneamente foram aparecendo vocábulos de significação musical aos quais irão agora acrescentar-se outros, para mais desenvolvido exame, desde o mesmo ângulo, do léxico de Camões.

Alguns nomes comuns e verbos são-nos familiares, em idênticas acepções musicais ou, pelo menos, acústicas. Por exemplo, as palavras *assovio* e *assoviar*, com a só diferença que hoje substituímos o *b* ao *v*:

E com forçar o rosto, que se enfia,
A parecer seguro, ledó, inteiro,
Pera o pelouro ardente que assovia

E leva a perna ou braço ao companheiro.

(VI.98)

Ou, num contexto bem diferente:

DOLOROSO ...Ora já lá aparecem os outros
companheiros, e eu também
ajudarei de telhinha ou de assovio...

(Fil. 748)

Pode dizer-se o mesmo em relação à palavra *contraponto*. A constituição da frase é que pode ser diferente das que hoje se usam:

Um louva as mãos, e outro os olhos belos,
Outro os cabelos de ouro, em som suave;
A amorosa ave leva o contraponto.

(Egl. 7-426)

Em vez do verbo *levar* empregariamos hoje o *fazer*. Noutra circunstância, mas de novo em sentido figurado, o substantivo *contraponto* é accionado pelo verbo *botar*:

ESCUDEIRO (MORDOMO) ...que se venha Sua Mercê
pera cá, e traga consigo o
Senhor Romão
d'Alvarenga, pera que
sobre o cantochão
botemos nosso
contraponto de zombaria.

(Sel. 754)

Vem a propósito anotar que, no tempo de Camões, entendia-se por *contraponto* uma improvisação feita sobre o cantochão, acrescentando-lhe, em simultaneidade, melodias diferentes ²⁸.

Os sentidos das seguintes palavras musicais também permaneceram até os nossos dias: *corda*, *instrumento*, *letra*, *ressoar*, *retumbar*, *soar* e o equivalente castelhano *sonar*, *som* e *tom*, *tanger* e *tañer*, o seu perfeito sinónimo, hoje muito mais comum, *tocar* e, ainda, *trovar* ²⁹. Não incluí nesta lista o substantivo *falsete* — que já topámos numa transcrição relativa à guitarra (Red. 27-464) — porque o seu sentido de voz masculina tornada mais clara do que o normal, em notas agudas, de algum modo esganiçadas, embora se mantenha actual, não deve confundir-se com o que a mesma palavra tem na terminologia técnica da moderna arte do canto. O voluntário desapoio vocal da empostação operista pressupõe o conhecimento desta.

Mais interessante do que este pormenor é o emprego camoniano do participio pretérito do verbo *soar*, como forma substantivada. Porque o termo português *soada* corresponde etimológica e morfológicamente ao substantivo italiano *sonata*, que se fixou no domínio instrumental. Porém, quando Camões diz «suave a letra, angélica a soada» (IX.30), é evidente que o vocábulo significa a música que os ajudantes de Cupido estão *cantando*. No seu livro *El Maestro* (1535), com música para «vihuela», dedicado a D. João III, o espanhol Luis Milán menciona «villancicos y sonadas», entendendo por estas ou pavanais ou fantasias.

Ainda com relação ao verbo *soar*, registre-se, por curiosidade, que era *soante* o arame que no reino de Arração costumavam pôr no «instrumento da geração»,

...o que usaram
Por manha da Rainha que, inventando
Tal uso, deitou fora o error nefando.

(X.122)

Soante porque, segundo João de Barros, o «arame» consistia em «cascavéis soldados» no dito instrumento.

Noutros casos, as significações só em parte coincidem com as actuais. Já sabemos que *cantor* podia ser sinónimo de canto ou então, como hoje, designar aquele que canta (Fil. 739). Os empregos da palavra *concerto* e de outras da mesma raiz são logo entendidos pelo leitor comum, desde que este arrede as ideias de espectáculo, de forma musical ou de prática solístico-orquestral que, vindas do barroco, são posteriores a Camões. Aliás, as mais das vezes esses vocábulos não trazem sentido propriamente musical, a começar pelos famosos *desconcertos do Mundo*³⁰. Vem a propósito notar como o Poeta exprime uma espécie de oposição dialéctica:

E em mansa paz estava
Cada um com seu contrário num sujeito.
Oh! grão concerto este!

(Can. 6-316)

Já conhecemos as trombetas «sem concerto» (II.96), as mulheres queimadas que «na sua língua cantam

concertadas» (V.63) e a «melodia sonora e concertada» dos «meninos voadores» (IX.30).

A palavra *canção* assume conteúdo literário. É nomeadamente o caso do seu uso como vocativo petrarquista. Basta no entanto a expressão «canção de cisne» (Can. 4-311) para se ver que Camões também lhe podia dar o sentido de canto.

Consonância tem significação actual, na condição de se lhe não atribuir grande rigor técnico, mesmo à luz de teorias quinhestistas da música. Vimos, no entanto, ser admissível que a especificação *consonância igual* (X.6) reflecta alguma noção de intervalos musicais, que mais não seja o de uníssono e o de oitava.

O verbo *descantar* sugere canto com apoio instrumental:

Apolo e as nove Musas, descantando
Com a dourada lira, me influíam
Na suave harmonia que faziam,

(Son. 7-271)

No entanto, a ideia também pode ser a de um, por assim dizer, cantar de sinal negativo, ainda que mais quanto à letra do que à música:

Assi(m), Senhora minha, quando via
O triste fim que davam meus amores,
Estando posto já no extremo fio,
Com mais suave canto e harmonia
Descantei pelos vossos desfavores
La vuestra falsa fe y el amor mío.

(Son. 54-287)

E mais crede que quem canta

Ainda descantará

(Fil. 707)

Quando, no mesmo auto de *Filodemo*, Duriano fala de palavras *entoadas* «de feição» (Fil. 712), o inadvertido leitor ou espectador de hoje pensará naturalmente que o elogio distingue quem canta. Na verdade, trata-se daquele que compõe, ou compôs, música adequada às «palabras mias sangrientas del corazón», que podia aliás ser o mesmo cantor. Pelo seguimento da fala de Durano — «que digam que sou um Mancias, e pior ainda» — e provado que a citação espanhola é realmente do trovador galego quatrocentista Garci Sánchez de Badajoz, *Mancias*, parece admissível que Camões pensasse nalguma variante de música ainda em voga, talvez da autoria do mesmo poeta. *Mancias* é muitas vezes mencionado no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende.

O substantivo *folia* não assume importância no que hoje se conhece da obra de Camões. Há uma situação do auto dos *Anfatriões* que se traduz no seguinte diálogo:

CALISTO	Viste-la mais?
FELISEU	Senhor, vi, Na janelinha da grade. Passei, e disse-lhe assi(m): — <i>Casada sem piedade</i> Por que não na haveis de mi(m)? Que vos disse?
CALISTO	Lá no centro
FELISEU	Lhe enxerguei pouca alegria; E como quem lhe doía, Metendo-se pera dentro, Disse: — Já passo(u) folia!

CALISTO Ah! má sem conhecimento!
 Quem lhe desse mil chofradas!
FELISEU Senhor, como são casadas,
 Casam-se co esquecimento
 Das cousas que são passadas.

(Anf. 659)

Parece improvável que *folia* tenha aqui ligação com a dança do mesmo nome que, segundo Francisco Salinas informou no seu tratado impresso em Salamanca em 1577, era de origem portuguesa. Também em vida de Camões, pouco antes da primeira publicação d’*Os Lusíadas*, Giovanni Battista Venturino, secretário do legado de Pio V, viu e ouviu a *folia*, que descreveu depois assim:

A primeira dança, chamada da *folia*, compunha-se de oito homens vestidos à portuguesa, com gaitas e pandeiros acordes e com guizos nos artelhos, que pulavam à roda de um tambor, cantando na sua língua cantigas de folgar de que obtive cópia, mas que não ponho aqui por me não parecerem adaptadas à gravidade do assunto. Bem merecia a tal dança o nome de *folia*, porque volteavam com lenços, fazendo ademanes uns para os outros, como quem se congratulava da vinda do Legado, para o qual constantemente se voltavam ³¹.

De qualquer modo, a *folia* — que, como a *chacota*, entra no teatro de Gil Vicente — era com certeza bem conhecida de Camões, cuja conduta de escudeiro não devia ser incompatível com semelhantes folguedos. Vem a propósito referir a *dança de espadas* e os *machatins* (Sel. 757), que eram possivelmente formas da *moresca ou morisca* ³².

Quanto à *mangana*, que Hernâni Cidade aceitou valer o mesmo que *magana* ³³, é discutível chamar-lhe tocata, já que era cantada:

Aonde, com triste som,
Lhe cantaram a mangana
E, com esta dor profana,
Gritos daba de pasión
Aquella Reina troyana.

(Car. 4-795)

O sentido é figurado, pois se trata da «algozaria» infligida à «terceira ninfa, Antónia Brás». Seria a mangana música tão violenta como isso? Teria algum parentesco com a malagueña do tipo repetitivo obstinado, com improvisação do tiple? Por outro lado, a palavra espanhola *mangana* significa um laço que se atira às mãos de cavalos ou touros, para os dominar. E a pobre da Antónia Brás fora «levada à galera *Nueva*», onde o algoz lhe atou os «cabelos de ouro ao pé do mast(x)».

No *Cancioneiro Geral* há referências à mangana que merecem citação. Começa assim uma «ajuda» de Jorge de Aguiar, a propósito das «ceroilas de chamalote que fez Manuel de Noronha, filho do capitão da ilha da Madeira»:

Cuidei que, como passasse
duma poesia vana
ou de trovas de mangana,
não s'achasse em Triana
quem de ceroilas trovasse.

Nuno Pereira fala da mangana, como dança, na seguinte resposta a Fernão Gomez da Mina, por causa da expressão «per' alteza do príncipe nosso senhor» que pusera num sobrescrito:

Se m'a mim não mente Aixa,
se me Conba não engana,
sei bailar melhor mangana
que dançar alta nem baixa.
O rei gaba e despreza
qualquer outro bailador:
isto provarei a alteza
do príncipe nosso senhor.

Troçando de Álvaro Barreto, Garcia de Resende também emprega a palavra *mangana*, parecendo no entanto designar a pessoa que ensinava a dança:

Galante godomeci
e doutra parte badana,
pareceis madril mangana
qu'ensina a bailar aqui.
Nessa vossa fremosura
quem achará que dizer?
Pois sois doce para ver
e todo al é pintura.

Na *Jornada às cortes de Parnaso*, de Diogo de Sousa (século XVII), há um poeta que

Sabe cantar, mas sempre está mui rouco;
na guitarinha põe sua mangana,
toca as teclas de um cravo, mas é mouco.

A vibração simultânea de mais do que uma fonte sonora dir-se-ia necessária para que o Poeta fale de

harmonia musical, se bem que a condição nem sempre é posta de maneira explícita ³⁴. A referência parece ser, em regra, a um prazer auditivo pela impressão de concordância entre as sonoridades componentes. Note-se que há «doce harmonia nos cantores dos pássaros a pares», extensão poética do conceito para além (ou aquém) do racional (Egl. 1-379). Aliás, a conotação da palavra excede muito os fenómenos sonoros, designadamente quando nos fala, não «deste mundo visível», mas sim do «mundo inteligível»:

Ali achará alegria
Em tudo perfeita e cheia
De tão suave harmonia
Que nem, por pouca, recreia
Nem, por sobeja, enfastia.

(Red. 77-505)

Seria evidentemente errado entender a *harmonia* musical camoniana como fruto da disciplina que dá pelo mesmo nome nos conservatórios. Não se trata da oposição dessas regras de encadeamentos de acordes às da sobreposição polifónica de melodias que se estudam nas classes de contraponto. No século XVI tal polarização estava ainda longe das formulações hoje divulgadas, que só duzentos anos mais tarde começaram a ganhar forma, muito por influência de Jean Philippe Rameau (1683-1764), um contemporâneo do nosso D. João V.

Note-se, porém, que a *harmonia* de Camões pode vir daquilo a que os músicos ainda chamam hoje acompanhamento harmónico. Parece ser o caso da oposição «canto e harmonia» (Son. 54-287) ou da

harmonia produzida pelos supostamente dois tubos da «minha humilde sanfonina» (Egl. 4-398). No tempo de Camões o desenvolvimento da arte de acompanhar o canto com instrumentos estava a contribuir muitíssimo para a evolução que veio a dar o estilo harmónico, já no período barroco.

Melodia e *modular* são mais dois termos que só em parte têm as mesmas significações especificamente musicais de hoje ³⁵. Com efeito, em versos já aqui transcritos, Camões considera tanto a «letra» como a «soada» partes integrantes da melodia. O que, diga-se de passagem, deve corresponder ao seu finíssimo sentido da musicalidade da palavra poética. Em relação ao verbo *modular*, escusado seria dizer que ele não significa um transitar duma tonalidade musical para outra (como se aprende na aludida disciplina conservatorial de harmonia), senão que deve entender-se na acepção clássica de submissão a leis musicais, nomeadamente de métrica e ritmo, em ligação com a poesia.

Outras palavras deixaram entretanto de ser usadas em contexto musical, exceptuado algum caso de perduração idiomática popular. No que diz respeito ao substantivo *acento*, embora ele apareça em textos de teoria musical da época (como hoje ocorre o termo *acentuação*), não resta dúvida de que pertencia mais aos domínios literários do que aos musicais. Fr. Juan Bermudo escreveu um capítulo sobre a questão de saber se há diferença entre canto e acento, no qual se reporta à parábola onde o som é o rei da harmonia eclesiástica, pai de dois filhos cujas mães são a gramática e a música. O primeiro é o acento, o segundo o canto ³⁶.

Nenhum músico diria hoje que «ali se afina o canto dos pastores» (Ele. 4-359) nem que «o desejo afina ãa alma acesa» (Ode 8-343) nos sentidos de refinar e de aguçar. Para músicos, o verbo *afinar* diz respeito à frequência vibratória, ou seja, à altura dos sons. Nos tempos de Gil Vicente e de Camões os verbos mais correntes eram *acordar* e *temperar*. No fim do *Auto da Barca do Purgatório* «saem os Diabos do batel, e, com hũa cantiga muito desacordada, levão o Taful».

Em Camões temos a famosa e tristemente significativa imploração:

Nô-mais, Musa, nô-mais, que a Lira tenho
Destemperada e a voz enrouquecida,
E não do canto, mas de ver que venho
Cantar a gente surda e endurecida.

(X.145)

Outro exemplo — contrastante por bem menos poético, mas relacionável com o mesmo desengano — está nas proposições epistolares «Ora temperai-me lá esta gaita, que nem assi(m), nem assi(m), achareis meio real de descanso nesta vida; ela nos trata somente como alheios de sí, e com razão» (Car. 1-784). No entanto, e como veremos no capítulo seguinte, o verbo *afinar* já tinha também, no tempo de Camões, o sentido musical em que hoje o conjugamos.

Graveza não quer dizer que sejam sons de baixa frequência. O conceito tem mais que ver com a fraca intensidade e com uma certa impressão de peso:

Parecia que o vale estava mudo;
E com esta graveza

Estava tudo triste

(Eg1. 1-376)

O verbo *dar* movimenta frases de conteúdo musical com uma directa simplicidade que a musicografia actual ganharia em recuperar. São as vozes que as ninfas «davam», é a música que Vilardo prometeu «dar», é a rubrica teatral «se dá a música com todos quatro», é a cláusula «e nisto fenecerá o auto com música de chocalho e buzinas, que Cupido vem dar a ãa alfeoleira a quem quer bem»³⁷. Ainda temos restos desta maneira de dizer. Expressões como «*dar* um concerto», ou «*dar* um recital», ou «*dar* um extraprograma» pertencem ao português corrente de hoje. Mas não «*dar* uma música», uma canção, uma sinfonia.

O culto do rigor, que também entre músicos se inculca como marcante do nosso tempo, oferece talvez uma certa resistência ao exemplo idiomático de Camões quando este insiste em optar pelo verbo *ver* em prejuízo dos também seus *ouvir* e *escutar*. É claro que a música não se vê; ouve-se. O que não impediu Camões de dizer «por vós levantarei não visto canto» (onde o *levantarei* também merece atenção), «vendo o som com que aqui cantas», «por não ver soar na fruta», «que o mundo veja soar na ruda fruta», «cuido que lá vejo uns lavradores cantar». Em compensação, em *Filodemo*, no diálogo com Solina, Vilardo não exclama «pois se me *víreis*», mas sim «se me ouvíreis cantar!»³⁸.

Na tentativa de nos apercebermos daquilo que mais tocava o Poeta, nas suas vivências auditivas, a adjectivação torna-se-nos particularmente

esclarecedora. Quanto à intensidade dos sons, já sabemos que o qualificativo *alto* incide sobre amplitudes grandes. São altas a voz do cisne às portas da morte, as sonoridades da tuba, as aves presumivelmente grasnantes. Instrumentos de sons fortes são ditos *altíssimos* ³⁹.

Mas Camões também nos fala da *grande, canora* voz da concha, dos *canoros* sons da tuba e da trombeta e, por certo que a outro nível dinâmico, da voz *canora* da ninfa, antes da intencional quebra de volume, Os anafis são distinguidos como *sonorosos*; e que realmente se trata de amplitude sonora confirma-o plenamente o aplauso das ninfas ⁴⁸. Esta relação pode ter também que ver com o conteúdo da célebre autoreferência daquele

...cuja Lira sonora
Será mais afamada que ditosa.

(X.128)

Na parte inferior da escala dinâmica temos a *baixa* voz da mesma ninfa onde, para usar uma expressão musical dos nossos dias, se dá o pianíssimo súbito. Não é impossível que a ideia fosse também de sons menos agudos. Nos *Ditos portugueses* lê-se que um «mancebo esposado» estava «com sua esposa e outras mulheres» à espera de que «viesse um homem que foram buscar para cantar os contrabaixos a duas mulheres que aí foram chamadas para cantar» ⁴¹.

No pressuposto de ser autêntica a carta «de Lisboa a um seu amigo, em que lhe dá novas de Lisboa», Camões usou a expressão *levar as contrabaixas*, figurando uma prática musical muito do

seu tempo. É a propósito das valentes sovas que apanharam, em dias diferentes, Dinis Boto e Gaspar Borges Corte-Real. Depois de se lhes referir, o remetente diz ao destinatário que não julgue terem sido só duas as tundas de que ultimamente se tem falado em Lisboa. Houve uma terceira, que ele compara à mais grave das três vozes que costumavam entoar, em conjunto, os trechos que hoje em parte conhecemos através dos cancioneiros:

É certo que cuidastes que esta cantiga que era a duo; pois desenganai-vos, que um mouro da estrebaria do Carneiro lhe levou as contraba(i)xas outra noite, mas cuido que não levou mais que duas ou três cargas, porque as outras eram já gastadas, com as figuras acima escritas.

Tornemos às aves «de dor ora roucas» no canto, «ora graves», para confirmação de que, em Camões, o *grave* caracteriza menos a pequena frequência do som do que a sua pouca intensidade, até à beira do silêncio. Aliás, Camões e os seus contemporâneos, inclusive músicos de profissão, podem ter suposto que a gravidade dum vibraçã implicava de algum modo a sua pouca audibilidade, como Boécio dera a entender (v. *Textos de Apoio*, 5). Sem dúvida que o som do Tejo era «grave» quando as águas fluíam mais medonhas que suaves. Mas, logo a seguir, o Poeta dá maior significação à mudez do vale, acrescentando que «toda a tristeza no silêncio consiste». Por outro lado, as primeiras linhas desta égloga informam de que era «ao longo do sereno Tejo, suave e brando», que estava o triste Almeno suspiros espalhando. Parece pois legítimo concluir que o «medonho» não implica que o

Tejo estivesse muito ruidoso. Os ambientes soturnos também metem medo; não são só os estrepitosos.

Objectará o leitor que também existe o verso «com passos ora agudos, ora graves» (Ele. 6-585), o que, tendo em conta a terminologia musical de teóricos da época, poderia obrigar a rever interpretações acima propostas. Porém, o autor desse verso, não sendo um técnico da música, pode ter escrito agudos por estridentes. E acontece que precisamente esta elegia tem sido considerada de proveniência muito incerta. Se não estou em erro, a oposição *grave-agudo* não tem exemplo na obra incontestavelmente atribuída a Camões.

Sintetizando, pode dizer-se, em linguagem moderna, que a dinâmica musical do Poeta varia entre o silêncio e o piano, talvez meio-forte, sempre que se trata de sonoridades eufónicas, sejam embora, bastantes vezes, de um lirismo pungente. É certo que o canto da ninfa chega a tornar-se «canoro». Mas, aí, a escolha do adjectivo pode muito bem ter sido um tanto forçada pela rima com «choro» e «coro». Não podemos inferir dela que o nosso genial quinhentista haja tido a anteaudição de emissões vocais à Kirsten Flagstad.

Não se conhecia no século XVI a empostação que veio a propiciar os esplendores operáticos dum Bellini, um Verdi, um Wagner. E também no domínio instrumental parecia então que as grandes intensidades e as perfeitas eufonias eram coisas essencialmente incompatíveis. Exceptuado o som do órgão, o forte era sempre feio, só o débil podia resultar agradável ao ouvido. Na história da música europeia foram precisos sucessivos aperfeiçoamentos na construção dos

instrumentos musicais e na técnica da sua execução — bem como na da respiração e da valorização das ressonâncias faciais dos cantores — para se conseguir superar aquela aparente incompatibilidade. O que, no domínio instrumental, condicionado por factores socioeconómicos (materiais de construção, custos e rentabilidade da produção, capacidade espacial dos recintos para audição da música) só veio a realizar-se em pleno século XIX.

Fora da Europa, nomeadamente em civilizações asiáticas, o gosto de timbres complexos, como os dos gongos, congouçara desde tempos imemoriais a alta cotação estético-musical com as grandes intensidades sonoras. Na tradição erudita europeia, as principais variáveis do som musical são a altura e o tempo (duração). Nas daquelas culturas orientais, elas são a altura e o timbre. A diferença — que Camões pode muito bem ter notado enquanto andou por terras indianas e chinesas, mas de que infelizmente não deixou qualquer traço — tem estimulado compositores contemporâneos, entre os quais um Karlheinz Stockhausen, ou, em Portugal, um Filipe Pires e um Jorge Peixinho, no sentido da assimilação europeia de valores estéticos orientais. Vem a talhe de foice observar que em várias culturas africanas (ainda que não todas) as dimensões musicais dominantes são o tempo e a intensidade. É claro que isto tem que ver com «jazz».

Não faltam por certo os «fortíssimos» nos quadros sonantes de Camões. Nunca são, porém, músicas apazíveis pelo espectro harmónico, senão timbres ímpuros, brutos, que se misturam sem proporção.

Esta noção de timbre tem mais que se lhe diga, em ligação com o vocabulário camoniano. Adjectivos como *áspero* e *horrísson*, *claro* e *ronco* (ainda que o *claro* tem mais o sentido de ilustre), *brando*, *doce*, *meloso* (em elegia de paternidade duvidosa), *módulo*, *manso*, *rouco* (abragendo este último a ninfa cantante, a voz «cansada», «pesada» e «dura» do poeta, as cigarras, as rãs e as «altas aves»), *suave* e, ainda, *terso* (que se junta ao «suave» do «som de voz» do enamorado Alieuto)⁴² não podem deixar de corresponder a imaginações tímbricas no ouvido interior de Camões, nos inspirados momentos em que lhe ocorreram.

A observação sobre o acrescento de *terso* a *suave* pede um pouco de atenção. Não é só aí que o Poeta parece necessitar de algo mais do que a noção de suavidade para caracterizar determinadas eufonias. Por exemplo, a expressão «com suave e doce melodia» (Can. 4-310) talvez não deva considerar-se nada pleonástica. O que vem confirmado na preparação da ida de Tétis e de Vasco da Gama até junto do globo de centro «evidente, como a sua superfície, claramente»:

Despois que a corporal necessidade
Se satisfez do mantimento nobre,
E na harmonia e doce suavidade
Viram os altos feitos que descobre,

(X.75)

Em poesia, a redundância qualificativa legitima-se pelo objectivo estético. No entanto, *suave* parece ter, para Camões, uma conotação mais larga — como sinónimo de agradável, apazível — do que a que hoje correntemente se lhe empresta. Aliás, tal conteúdo

semântico joga certo com o do advérbio homógrafo latino.

A caracterização da «cor» do som é mais definida noutros adjectivos, como o *agreste* e o *rústico* da avena ou o *rudo* da frauta ⁴³. Isto, por lhes associarmos os timbres dos instrumentos mencionados, na hipótese de os conhecermos. Note-se que *rudo* é também o «estrondo» das trombetas do rei de Melinde, como provavelmente o era em geral, na linguagem quinhentista, tudo o que não soava urbano a ouvidos europeus.

Aquilo que Luís Vaz entendeu por *sonoro* deve ter bastante que ver com o *bem timbrado* da nossa terminologia musical novecentista. Não se confunda o *sonoro* camoniano com o *sonoroso*, que, como vimos, envolve grandes intensidades. Sonoras são a frauta e a cítara, sem dúvida que também a título de exaltação poética. E sonora é a concertada melodia dos «meninos voadores» ⁴⁴.

Era *toante* a lira com que Orfeu alcançou «ser escutado do fero Radamante», passo em que a necessidade de rima deve ter voltado a exercer a sua influência (Ode 9-344). Note-se que o «tonans» latino pertencia mais ao mundo sonoro do trovão do que ao da doce lira. Mais bem caracterizados estão, sem dúvida, os *sibilantes* pífaros de Aljubarrota.

Oferece-se atribuir uma significação tímbrica ao adjectivo *puro*, se bem que não exclusiva, nem mesmo principal:

E minha voz cansada,
Que noutro tempo foi alegre e pura,

(Ode 9-344)

— Méris, quando quiser o Fado escuro,
A oprimir-te virão em um só dia
Dous lobos; logo a voz e a melodia
Te fugirão, e o som suave e puro.

(Son. 114-527)

Ainda com relação a impressões tímbricas, recorde-se que a forma verbal *soante* logo nos sugere o tilintar dos guizos, que alegrou o «estranho» «de pele preta», «selvagem mais que o bruto Polifemo» (V.27-29).

As duas variáveis do som preponderantes na cultura musical europeia são precisamente aquelas que Camões deixou mais indefinidas. Muitas vezes ficamos cientes de que os sons eram fortes ou franzinos, amargos ou doces. Pelo contrário, exceptuadas a só presumível ascensão vocal da ninfa e a mui subida voz do cisne, o Poeta não nos fixa a atenção em evoluções da altura dos sons. E tão-pouco se empenha em dar-nos uma ideia dos tempos musicais, a não ser quando se refere a danças.

Por incoerente que pareça com aquela preponderância, a omissão é perfeitamente normal. Sem dúvida que no tempo de Camões, e já muito antes, havia grande variedade de linhas melódicas e de padrões rítmicos. Basta pensar na, em ambos os aspectos, riquíssima tradição trovadoresca, sem falar dos refinamentos da arte polifónica e das influências populares que ela foi assimilando. No entanto, as alturas das notas mantinham-se, em regra, dentro das tessituras naturais das vozes e de conjuntos relativamente estreitos de sons dos instrumentos, progredindo em geral por intervalos pequenos, ora ascendentes ora descendentes, em movimento por assim dizer ondulatório. Mesmo

entrando em linha de conta com os castrados — em relação a cujas vozes a tessitura natural era bem artificial —, temos que situar a técnica do canto quinhentista muito longe dos acrobáticos voos até aos fás sobreagudos das sopranos ligeiros; como também das sondagens até aos cavernosos rés graves dos baixos profundos, a não ser para algum dos tais contrabaixos em que se firmavam as cantigas. Mais longe estavam ainda as dilatações à Penderecki dos espectros instrumentais.

Vem a propósito registar que, no tempo de Camões, houve em Portugal cantores desvirilizados, à semelhança do que era e continuaria a ser costume por toda a Europa. Os *Ditos portugueses* também são informativos a este respeito:

D. Filipa de Mendoça sendo dama, passando por uma câmara onde uma moça da câmara da rainha, chamada Joana da Costa, que tangia e cantava muito bem, estava cantando com dois cantores de el-rei capados, disse:

—Quanto melhor cercada estava Samora que Joana da Costa!

Outra historieta reveste interesse especial, pela menção do grande compositor António Carreira, contemporâneo de Camões, que Santiago Kastner tem distinguido nos seus trabalhos musicológicos como o Cabezón português:

Rogando uma dama da rainha a um cantor de el-rei, chamado António Carreira (que depois foi mestre da capela), que com outros cantores de Sua Alteza lhe quisesse officiar as vésperas e missa de um santo, concedeu-lhe ele; e indo ao tempo e a dama não vendo entre eles um capado de el-rei, do qual tinha entendido que folgava de olhar para ela,

perguntou a António Carreira porque não levava consigo aquele seu amigo e ele respondeu-lhe:

— Senhora, porque, vindo ele, não me escusavam a mim e eu posso escusar a ele ⁴⁵.

Em pleno florescimento setecentista da ópera, os cantores castrados vieram a ter a máxima cotação. Confiado no ouro do Brasil, D. José mandou pagar somas astronómicas a alguns, vindos do estrangeiro em regime de importação temporária.

Tornemos às variáveis do som. No que respeita ao andamento, a relativa uniformidade, em comparação com a música barroca e ulterior, era talvez maior do que relativamente à extensão melódica. Os tempos vivos adequados a certas danças, ou por estas influenciados, constituíam excepção.

Tudo indica que se estabelecera uma espécie de andamento padrão, nem muito rápido nem muito lento, relacionável com o caminhar e o pulsar humanos. Por certo que se faziam desvios sensíveis, para mais depressa ou mais devagar, em função da expressividade. É está claro que o mesmo andamento podia associar-se a várias estruturas métricas e a inumeráveis superestruturas rítmicas. Na marcação de compasso, a escolha da unidade de tempos em termos de figuração tinha evidentemente que afectar o movimento, como ainda hoje acontece. (Por exemplo, na marcação do compasso quaternário, a unidade de tempo pode ser a semínima ou a mínima.) À marcação mais rápida chamou-se, em Portugal, *compassinho*. De qualquer modo, a impressão de movimento apressado era em regra obtida pelo emprego de figuras de mais curta duração relativa, sem mudança do que hoje entendemos por andamento (v. *Textos de Apoio*, 7, 8).

Não podia esperar-se que Luís de Camões fosse esmiuçar nos seus poemas tais diferenciações de altura e duração dos sons musicais. Seriam descrições demasiado técnicas e sem precedentes literários exemplares, na óptica do autor de *Aquela triste e leda madrugada*. O vocabulário camoniano inclui, no entanto, alguns termos de certo modo sugestivos de movimentos musicais.

O ser o canto de Sannazzaro *compassado* pelas «sonoras ondas» (Egl. 4-398) dá-nos uma ideia do balanceamento rítmico da música que Camões terá ouvido, na sua fantasia. Os «metros doces e suaves» dos «pastores rudos deste outeiro» também nos trazem à mente uma cadência musical, por serem cantados como exéquias (Egl. 7-431). Se a voz, outrora tão diferente, é *pesada*, compreende-se que o fardo de desventura suportado uma vida inteira a tenha também tornado vagarosa (Ode 9-344).

Certos conteúdos expressivos, em termos verbais, nada adiantam neste contexto. Vale no entanto a pena apontar os vocábulos respectivos, por serem mais uns tantos que Camões associou à música. O som *jucundo* da cítara é garante da «glória imortal» de D. Manuel de Portugal. Há uma voz mansa, mas de acento *temeroso*. Os antagónicos *alegre* (ou *ledo*) e *triste* cingem-se aos tangedores de el-rei de Melinde, a aves, à voz e música do poeta, noutros tempos, e à sua simbólica lira; e ainda ao queixoso som do Tejo ⁴⁶.

Um pouco mais insinuante quanto a rítmica musical se mostra o adjectivo *gentil*, em voltas a vilancete e numa fala do Sósia:

— Vuelve acá, no estés pasmado;

Mira qué gentil sonar!

(Red. 129-638)

Quien viene de tierra ajena,
Y de la muerte escapó,
La razón le permitió
Que cante como sirena,
Como ahora hago yo.
Y pues canto tan gentil,
Fuera llanto si muriera
Quiero cantar como quiera,
Una y otra, y mas de mil,
Que digan desta manera:

(Anf. 666)

Mais adjectivos que traduzem boas virtudes musicais são: *angélico*, *capaz* (relativo à «lira santa», para cantar a mística «visão da paz», e completado por «douta mais alta invenção»), *cónsono*, *divino* e *temperado*, como participio pretérito do já referido verbo *temperar*⁴⁷. A palavra *douto* figura sempre na esfera poético-alegórica da cítara e da lira, parecendo abranger sabedorias extramusicais, de teor mais ou menos eclesiástico:

No grão dia singular
Que na lira o douto som
Hierusalém celebrar,
Lembraí-vos de castigar
Os ruíns filhos de Edom.

(Red. 77-504)⁴⁸

Mas o termo talvez incida também sobre um virtuosismo na execução instrumental:

Tanto que ao mar estranho os olhos vira,
Tornando em si, de longe ouviu tocar-se
De douta mão não vista e nova lira.

(Egl. 4-399)

A expressão *de siso* era muito usada pelos portugueses de Quinhentos. Não admira que Camões se tenha servido dela em relação a música com pés e cabeça, ainda que não bem equivalente da que hoje apelidamos de «séria»:

DOLOROSO

Que tal é a música que determinas
de lhe dar? Não seja de siso; porque
será a maior parvoíce do mundo,
porque não concerta com a parvoíce
que tu finges.

Pela resposta, o reportório do grupo não devia ser demasiado sisudo:

VILARDO

A música não é senão das nossas;
mas faço-te queixume que nem com
um cão de busca pude achar ãas
nêsporas por toda esta terra.

(Fil. 747, 748)

Voltando à adjectivação, anotemos que eram *desordenadas* as vozes de gárrulas aves e *dissonante* o rio Tejo, no que devemos procurar menos os intervalos dos acordes aquáticos do que a amargura de Camões ante a ingratidão dos seus compatriotas. É o mesmo triste sentimento que leva o Poeta a dizer *dura* a sua própria voz, outrora alegre e pura ⁴⁹.

Vimos que, provavelmente não só pelo picante da letra, certa música podia ser *desonesta*. Não será abuso estender à música o justo conceito de que a harmonia quando *pouca* estimula e quando *sobeja* enfada. E atentemos que *lascivo* significa brincalhão, alegre, jovial⁵⁰.

Oferece-se dizer mais alguma coisa sobre esta última palavra, um tanto por influência da gralha de que Wilhelm Müller fala num dos poemas que Schubert meteu no ciclo de canções *A Viagem de Inverno*. Essa ave carnívora é o único ente fiel ao poeta até a morte. Mas é-o por necessidade de matar a fome. Camões diz-nos que as «altas aves» não estavam «lascivas», num contexto que também é de morte. Não deverá entender-se que à falta de alegria se associava a de cobiça do corpo quase cadáver? Além daquela significação de alegre, o «lascivus» latino já tinha que ver com apetites carnis.

Para sublinhar algo de musicalmente desabitual, no sentido de exótico, Camões empregou o adjectivo *estranho*. Se se tratava de diferença notável de estilo, dentro do seu mundo cultural, os termos justos deviam ser *desusado* e, coerentemente com a admiração pelos metros docemente italianos, *novo*⁵¹.

Das palavras que formam o objecto deste capítulo, as duas últimas são de algum modo as mais importantes. Refiro-me a *música* e *músico*, que só aparentemente, do nosso ângulo novecentista, se cingem tanto uma como outra à arte dos sons. Começemos pela segunda.

Ao contrário do que poderá supor-se, o vocábulo *músico* pertence ainda ao grupo adjectivo, se bem que não exclusivamente. No português quotidiano de hoje,

ele é pode dizer-se que sempre usado como substantivo, enquanto o germânico adjectivo «*musisch*» se internacionaliza, com a significação de respeitante a *todas* as musas, antigas e modernas. Por ensino «*musisch*» entende-se todo aquele que leva os alunos a um convívio essencialmente estético e lúdico, não só com a música mas também com a pintura, a escultura, a arquitectura, o teatro, o cinema, a fotografia, o «*design*» etc. E com a literatura, evidentemente, em prosa ou verso.

Quando, por exemplo, nos referimos hoje a algum «músico amador», o substantivo é «músico», o adjectivo «amador». Mas, no soneto *De um tão felice engenho*⁵², onde se lê que Museu foi «discípulo do músico amador que co som teve o Inferno suspendido» (Son. 126-531), a ordem inverte-se, visto que o substantivo é «amador». E amador, porque se trata de Orfeu, o amantíssimo esposo de Eurídice.

Recordemos os «músicos instrumentos» que não faltavam no banquete de Tétis. Notemos que o sensível Agrário distingue Alieuto como «músico e amoroso pescador». Não esqueçamos que, na contraprova de «ambos os cultores», estão perdidos «os músicos delfins».

Foi «por músico e discreto» que Filodemo «valeu muito em casa de D. Lusidardo». E há também o comentário crítico de Solina: «Então gaba-o de discreto, de músico e bem disposto, de bom corpo e de bom rosto»⁵³.

Valia também o antónimo *desmúsico*, que Francisco de Holanda pôs mais de uma vez na boca de Miguel Ângelo. Por exemplo, ao dizer este que a pintura flamenga «a mulheres parecerá bem, principalmente às

muito velhas, ou às muito moças, e assim mesmo a frades e a freiras, e a alguns fidalgos desmúsicos da verdadeira harmonia»⁵⁴.

Escusado seria observar que não há nada de incorrecto nestas construções gramaticais. Existia, em latim, o adjectivo «musicus, a, um», a par do substantivo «musicus, i». Nós, os ufanos representantes da era do progresso, é que nos damos ao luxo de ignorar esta e outras comodidades da nossa língua. Isto, se bem que entre profissionais portugueses da arte dos sons ainda por vezes se elogia algum colega de ofício dizendo-o «muito músico».

Neste caso isolado, o sentido do adjectivo «músico» difere do quinhentista (relativo a diferentes artes) e do de «musisch». Vale a pena trazer aqui a maneira lapidar como António Sérgio o definiu: «Ser um homem músico (...) é possuir uma sensibilidade excepcionalmente aguda pelo que tange às qualidades musicais do som, à fácil distinção das intensidades e dos timbres, e também ao sentido da quadratura do tempo e à determinação das alturas de maneira imediata, sem necessidade de recurso a qualquer som referencial; e o dom da leitura ao primeiro lance de olhos, com apreensão instantânea de uma estrutura rítmica; e a capacidade visceral — ou medular, ou instintiva — de satisfazer à norma da conservação do tempo.»⁵⁵

Retomando o fio da meada, observemos que *músico* também ocorre na obra de Camões como substantivo. Por exemplo, na rubrica cénica «Vão-se todos e entra Vilar do e Doloroso (...) com os músicos»; e quando o príncipe manda o pagem Leocádio chamar «os músicos» de seu pai, com o que

joga depois a indicação de que «entram os músicos». Além de que Orfeu recebe, entre outros tratamentos, o de «o músico da Trácia»⁵⁶.

Finalmente, a palavra *música*. Palavra que Luís de Camões usou com latitude considerável. Apesar de ser «estranha», não deixa de ser «música» a soada que o rei de Melinde traz a bordo. No meio dos «furtos de puridades» que Délia está vendo dos céus há «músicas» misturadas com «suspiros, máguas, ais e prantos» que de novo nos trazem à lembrança *O Cuidar e Suspirar* do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. Acrescentam-se «a música do leve passarinho», a «música divina» do pastor, a «música marinha» do pescador, as «desusadas músicas de Orfeio», as várias músicas dos autos, incluindo a *musiqueta* «de primor» que Vilarde propõe; e ainda, em sentido maliciosamente figurado, as «músicas suaves» com que «não se servem» umas certas damas⁵⁷.

Para Camões, *música* é pois um conjunto de conceitos, nenhum dos quais insólito no século XVI. Não é, porém, tudo o que poderia ser e devemos fixar a atenção em algo de importante que lhe falta.

O Poeta nunca faz referência bem nítida àquilo que elevou o século de Quinhentos à cumeada da história da música europeia. Ou seja, a máxima floração da polifonia vocal, com importantes contrapartidas nos domínios instrumentais. É certo que a palavra *harmonia* lhe serve para sugerir estruturas de proporções de essência polifónica. Mas nunca há qualquer descrição inequívoca da edificação musical por sobreposição de linhas melódicas. Não há qualquer alusão ao *motete*. Nem ao *tento*, forma instrumental que, ainda no âmbito polifónico, também foi

admiravelmente cultivada em Portugal no século XVI. Como também não há notícia da *diferença*, ou arte da variação, em que foram então exímios muitos executantes peninsulares de instrumentos de corda. Ausências que, aliás, não constituem excepção na poesia portuguesa da época, antes parecem ser de regra.

Em vão se procurariam menções nominais ou predicativas de músicos, mesmo de alguns dos mais célebres: Dufay, Josquin Desprès, Janequin, António de Cabezón, Luis Milán, Palestrina, Guerrero, Orlando di Lasso, os três últimos da mesma geração de Camões. Ausentes estão também todos os numerosos músicos portugueses do Renascimento, entre os quais se contavam Damião de Góis, Vicente Lusitano, Heliodoro de Paiva, António Carreira, Manuel Mendes e António Macedo. Nem sequer uma leve alusão, como a que distingue António Ribeiro:

ESCUDEIRO (MORDOMO) ...e eu por gracioso o
tomei; e mais tem outra
cousa, que ãa trova fá-la tão
bem como vós, ou como
eu, ou como o Chiado.

(Sel. 755)

É possível que Camões não associasse a ideia de máxima grandeza, em valor musical, a nenhum dos compositores mencionados, nem em absoluto nem à escala portuguesa. A perspectiva muda com o tempo, espanta-nos hoje que nas primeiras décadas de Oitocentos ainda houvesse quem colocasse João Cristiano Bach acima do pai João Sebastião ou

Beethoven abaixo de Rossini. Menos conhecido, porém mais atinente a Camões, é o facto de o humanista Jerónimo Osório (1506-1580) ter escolhido, para um elogio em paralelo com ninguém menos do que Miguel Ângelo, não um Josquin, mas sim Francesco da Milano ⁵⁸.

De qualquer modo, a omissão nada tem de extraordinário, mesmo considerando a diferente atitude de Luís Vaz para com colegas seus, antigos ou não, como acabamos de ver no exemplo do tão menor poeta Chiado. Não só em matéria de alusão literária, porque também quanto a figuração em peças de pintura, os músicos sofreram durante séculos uma discriminação obviamente injusta. Em boa verdade, foram sistematicamente ignorados.

Veja-se o caso do *Parnaso*, de Rafael. O pintor retratou nele Homero, Virgílio, Dante, Petrarca, Ariosto, Pietro Bembo, honrando-os com a companhia das musas. Não se vê porém nenhum músico. O curioso é que, em pleno Renascimento, assistiram a arquitectos, escultores e pintores as mesmas razões de queixa. Para meter Miguel Ângelo na *Escola de Atenas*, o mesmo Rafael entendeu que tinha de o disfarçar de Heraclito. E é como se fosse o profeta Joel que Bramante sobe ao tecto da Capela Sistina ⁵⁹.

A tradição de poetas privilegiarem poetas, em prejuízo de outros artistas e, em particular, de músicos, vinha de longe e não podia estar mais respeitavelmente abonada. Com óptimos ensejos de se encontrar com almas de famosos inventores de melodias e contrapontos — creio que menos, em todo o caso, no Paraíso do que nas estâncias inferiores, o que a falta de toda e qualquer execução musical no Inferno só

confirma —, Dante reduz ao seu defunto amigo Casella a representação na *Divina Comédia* dos músicos então modernos ⁶⁰.

Outra lacuna camoniana reveste maior interesse, podendo até ser especialmente significativa. Dante continua a ser-nos útil neste ponto. No seu *Paraíso*, a música não é a das esferas, visto que a não regem nem as distâncias entre estas nem as ordens da hierarquia angélica que com elas jogavam. Mas o Florentino também se ocupou da música em relação especulativa com a astronomia, ou seja, em termos de «quadrivium». No *Convívio*, Dante apontou afinidades entre as esferas da máquina do Mundo e as sete artes liberais do «trivium» e do «quadrivium» medievais. A este último pertenciam as duas artes, ou ciências, que de momento nos interessam.

Vejamos um pouco o que são essas ligações entre astronomia e música. Dante afirma que, dos céus móveis, o de Marte pode comparar-se à música por duas propriedades. A primeira consiste na «sua mais bela relação», evidenciada assim: quer se contem os céus móveis do ínfimo para o supremo quer em sentido inverso, deste para aquele, o céu de Marte é sempre o quinto, ou seja, o que se situa no meio de todos. Para se compreender melhor a ideia basta representar da seguinte maneira os nove céus pelos outros tantos primeiros números naturais, escritos pelas duas ordens; a crescente e a decrescente:

1 2 3 4 5 6 7 8 9
9 8 7 6 5 4 3 2 1

Não há dúvida de que o 5, correspondente ao céu de Marte, fica sempre no meio. No meio dos pares de uns, de dois, de três e de quatros.

A segunda propriedade, que Dante estriba em Ptolomeu, é a de dissecar e fazer arder as coisas, porque o calor de Marte é «semelhante ao do fogo». Depois de outras considerações, nas quais fala de «vapores» que seguem Marte, acendendo-se muitas vezes por si mesmos, Dante observa que também a música tem essas propriedades. Por um lado, ela é «toda relativa» (no sentido de ser feita de relações numéricas), «como se vê nas palavras harmonizadas e nos cantos, cuja harmonia resulta tanto mais doce, quanto mais bela for a relação» (quanto mais simples for a sua expressão aritmética). Ora, nesta «ciência» (a música), a relação é «maximamente bela», porque «nela maximamente se entende». Por outro lado, a música atrai a si os espíritos humanos, que são como «vapores do coração». Quando a alma é arrebatada pela música, os seus «espíritos» cessam as suas operações, para se concentrarem na faculdade auditiva (*Convívio*, 2-13).

Que manancial de ideias para o espantoso poder de síntese poética de Camões! E tanto mais quanto é certo que o Poeta adquiriu notáveis conhecimentos de astronomia ⁶¹. Entre as duas «propriedades» dantescas — das quais não deixa de sobressair a já referida oposição «ratio»-«sensus» —, estou em crer que Camões tenderia a associar à arte dos sons a dos «vapores» que se incendeiam, mais do que as das relações numéricas. Que esta conjectura não é de todo gratuita, eis o que tentarei agora fundamentar.

Trata-se ainda de uma questão idiomática. Uma questão que se situa tão exactamente no centro deste

livrinho como o céu de Marte no meio dos outros. Que terá significado para Camões a palavra *música*, na mais elevada concepção? Devemos focá-la principalmente com luz pitagórico-platónica, realçante do poder dos números, ou aristotélico-aristoxénica, virada para a expressão vivencial e para uma espécie de experimentalismo do prazer estético? (V. *Textos de Apoio*, 1 a 6.)

Entre suave e ronca, medonha e doce, angélica e horrenda, desonesta e de siso, a música dos animais, dos vales e rios, das soadas mitológicas e pastoris, dos belicosos sinais, das personagens dos autos e até das sálmicas evocações convida a afirmar que todo o objecto do presente estudo é algo de essencialmente sensorial. Algo que, para usar a linguagem boeciana, pertence aos domínios da «musica instrumentalis», ou seja, da música entendida como concretização sonora (v. *Textos de Apoio*, 5). As harmonias celestes não abrem excepção, visto não terem ligação musical expressa.

Com plena noção da insuficiência dos dados de que hoje dispomos, parece no entanto legítimo inferir deles que a componente musical da mentalidade e da cultura de Camões pouco ou nada tinha da «musica mundana» (harmonia do Universo) nem da «musica humana» (harmonia da alma e do corpo) e que pendia muito mais para o «sensus» do que para a «ratio», mais para o «affectus» do que para o «numerus»⁶². Inclinação esta que se coaduna com o provável autodidatismo do escudeiro tangedor de instrumentos de corda e dedo ou plectro, para entretenimento de algum fidalgo não tão desmúsico como o de Francisco de Morais⁶³, quando não fosse para mal cozinhado

acompanhamento de versos em pândegas de amigos e amigas. Isto, sem excluir a possibilidade de Luís Vaz ter recebido lições de qualquer estudante ainda mais do que ele necessitado de ceítis, espécie de ensino particular frequente na época ⁶⁴.

Visto através deste prisma, o Poeta não se nos apresenta como aquilo que, no seu tempo, as autoridades na matéria consideravam um verdadeiro músico. Se não, vejamos o que a este respeito escreveu o douto Bermudo, num capítulo sobre as diferenças entre *cantante*, *cantor* e *músico*.

Antes de mais, é o reconhecimento de que, entre os que cantam e tocam instrumentos, o nome de músico se tornou frequente e prestigioso. Convém no entanto apurar o que distingue entre si aquelas três designações. Para tanto, Bermudo recorda que Boécio disse haver três géneros de homens que na música se exercitam. Uns tocam instrumentos, outros compõem versos e os terceiros julgam a obra dos instrumentos e versos. Todo aquele que tocar ou cantar carecendo do exacto conhecimento da execução dos instrumentos e da teoria da composição musical será dito *cantante* ou *tangedor* («tañente»).

Citando depois André de Creta (c. 660-740), Bermudo sublinha que é de negar o nome de músico a todo aquele que a si mesmo se tem por sabedor de música, se ao seu entendimento faltar a «inteligência dela», mesmo que cante e toque bem. A autoridade de Santo Agostinho serve-lhe para acentuar que pode possuir «a ciência da música» quem a não saiba tocar ou cantar. Algumas vezes — acrescenta — até acontece que quem menos a faz ouvir é quem «mais ciência» tem, e «maior especulação». A «ligeireza dos dedos»,

nos que tocam, e a facilidade no emitir as notas, nos que cantam, resultam do exercício prático, «e não da arte». Com o tratamento de *cantante* já esses habilidosos ficam «bem pagos». Porque «não passarão adiante».

Para Bermudo, o segundo género de homens que se exercitam na arte dos sons é o dos poetas. Estes compõem mais por disposição natural do que por «especulação de entendimento». E, tornando a basear-se no velho Boécio, o teórico renascentista recusa-lhe também o direito de «gozar do nome de músico». Neste ponto permite-se discordar cautelosamente do doutíssimo Santo Agostinho, que tratou da poesia como se fizesse parte da música. Mas propõe logo um compromisso: em termos de Boécio, o poeta não é músico de arte («músico artificial»); mas é aquilo que Santo Agostinho entendeu por músico natural.

Noutro grupo estão os homens que possuem a ciência de julgar entre as composições boas e as más. Faculdade própria da arte da música, porque consiste em especulação e razão. E Bermudo bate mais uma vez à porta de Boécio, para quem só pode ser considerado *músico* aquele que, com fundamento na especulação e na razão, sabe «responder a todas as coisas pertencentes à música».

Falta ainda o título de *cantor*, que não deve tão-pouco ser confundido com o de músico. Aquilo que o cantor compõe, e com a voz pronuncia, há-de estar primeiro na pureza do entendimento. Portanto, se alguém não compuser o canto em conformidade com o que o músico determina, ser-lhe-á vedada a categoria de cantor. E Bermudo fortalece-se com outra citação de respeito. Atribui a Guido d'Arezzo (c.1000-c.1050)

a comparação do músico com o corregedor e do cantor com o pregoeiro. «O corregedor dita, ou diz, e o pregoeiro com voz alta apregoa aquilo que o corregedor lhe disse.»⁶⁵

Tenho por absolutamente certo que, nestes sentidos rigorosos, Luís de Camões nunca na vida foi «músico» nem «cantor». E por extremamente improvável que lhe assentasse alguma vez o título bermudiano de «tañente», ou o de «cantante». Estes implicavam virtuosismos de que, apesar de todas as reservas em torno da sua fama, alguma notícia haveria de chegar até nós. Ao fim e ao cabo, dentro da hierarquia musical defendida por Bermudo, o nosso genial Poeta só pode ser colocado na categoria dos... «poetas». O que, em todo o caso, lhe põe a musicalidade sob a idónea tutela de Santo Agostinho. E haverá alguém que se agaste com chamar a Luís de Camões *músico natural*?

Poderá opor-se que, em meados do século XVI, as normas dos teóricos da música tinham sido largamente ultrapassadas pelo que concretamente se praticava. Não há dúvida de que se processava por um lado um abandono e por outro uma superação dialéctica das concepções pitagórico-platónicas da música. As forças actuautes neste sentido não provinham tanto de eruditas adesões à linha de Aristóteles e Aristóxeno como da própria e irresistível dinâmica da história, cada vez mais cheia daquelas marcas profundas das quais veio a ser induzido o conceito de Idade Moderna. Forças que, ainda no que respeita à música, encontraram antagonismos nas ordenações emanadas do Concílio de Trento.

Deste ponto de vista, pode admitir-se um Camões tão «músico» quanto «astrónomo». E até — por que não? — mais moderno na primeira qualidade do que na segunda, reconhecendo embora que o não estar ao corrente das novidades de Copérnico (se é que de facto não estava) era coisa normal, sem taxa de incultura.

Quer sejamos tão rigorosos como o franciscano Bermudo e neguemos de todo a Camões o sobrenome de músico — ainda que tão-só amador —, quer lho atribuamos, na persuasão de que, como escudeiro «discreto», alguma guitarra havia de arranhar para acompanhamento de versos, uma coisa se impõe como indiscutível, à luz da sua obra: a afeição por música essencialmente expressiva, marcada dum maneirismo precursor do barroco. É importante notar que este pendor contrariou o normativismo medieval, baseado na autoridade incontestável de certos escritos. Era o aceitar como boa, como bela, como admirável, a música que *praticamente* resultava como tal, fosse ou não conforme à especulação teórica. Atitude condizente com o experimentalismo moderno, se bem que os mais ilustres intelectuais e artistas que a propugnaram ainda recorreram à autoridade de pensadores antigos (v. *Textos de Apoio*, 7).

Convém demonstrar que a opção de Camões não tinha necessariamente que ser assim. Apesar de tudo, a relação quadrivial, pitagórico-platónica, de música e astronomia não se finou tão cedo. Aí está o exemplo de Kepler, nascido uns nove anos antes da morte de Camões e duas gerações mais novo do que ele. O célebre astrónomo, cuja «terceira lei» abriu caminho ao conceito newtoniano de gravidade, impôs-se a si mesmo o critério moderno da comprovação pela

experiência, ao qual as navegações portuguesas tinham dado contribuições decisivas. Ao mesmo tempo, porém, manteve-se fiel a concepções pitagóricas, a ponto de procurar obstinadamente uma demonstração de que a harmonia do sistema solar é exprimível em notação musical.

É provável que Kepler conhecesse as noções de «harmonia» de Gafurius e do mesmo Glareanus que elogiou Damião de Góis como músico e publicou música sua. O certo é que, nas questões fundamentais, seguiu a teoria de Zarlino. E, por esta via, ganhou conclusões com base nas quais escreveu linhas melódicas vinculadas — acreditou ele — a cada um dos planetas. A Mercúrio corresponderia a mais longa de todas, que soma nada menos do que catorze notas musicais, contando com a repetição das quatro que, depois da subida do afélio para o periélio, reaparecem na descida deste para aquele. A imagem musical da Terra consiste no modesto circunflexo melódico mi-fá-mi. Kepler condimentou-a com um grão negro de humor, relacionando o mi e o fá com as primeiras sílabas das palavras latinas «miseria» e «fames» (miséria e fome) ⁶⁶.

A mudança de concepções e práticas musicais que se operou ao longo do século XVI, embora profunda, não liquidou por completo um corpo de ideias que vinha de longíssimo e do qual a arte polifônica fora uma das emanações. Esta encontrava-se então no seu período de máximo esplendor. E não era na Península Ibérica que ia muito em breve entrar em rápido declínio, ferida, mormente na jovem ópera e nas suas crescentes zonas de influência, pelo estilo da melodia

sobre acompanhamento harmónico alicerçado no baixo-contínuo.

A medida em que o rigor da Inquisição, maior na Península Ibérica do que na Itália, pesou no atraso da entrada do barroco operático em Espanha e Portugal ainda está por averiguar ao certo. Do que não restam dúvidas é de que até o musicalmente cultíssimo D. João IV se manteve fiel à polifonia imitativa, em pleno século XVII (v. *Textos de Apoio*, 8). É verdade que entretanto, ainda em Quinhentos, as tentativas de reconstituição do canto clássico grego e latino, feitas em Itália, não tinham estado musicologicamente bem informadas. Foi assim, de equívocos, que nasceu a fecundíssima ópera. A máxima verdiana «tornemos ao antigo e será um progresso» encontra nas camaratas florentinas um apoio sem dúvida convincente, mas desde que interpretada à luz duma dialéctica em que a antítese nunca se identifica com uma síntese anterior.

Em suma, o tratamento poético da música em termos quadriviais era perfeitamente possível no Portugal do tempo de Camões. E convenhamos em que é pena ele não se verificar n'*Os Lusíadas*, ao menos com relação à «grande máquina do mundo». Ou ao planeta Marte, que vimos ser duplamente musical para Dante. Com a desculpa de ver o deus da guerra do outro lado da barricada, Camões não o considera mais do que «bélico inimigo» (X.89) e inibe-se de gabar como músico o astro que lhe usa o nome.

O então pelo menos bimilenário consórcio de astronomia e música não deixa contudo de emprestar a essas estâncias d'*Os Lusíadas* motivos de interesse para determinados compositores do nosso tempo. Refiro-me aos que se mostraram mais sensíveis à magia dos

números. Se um Igor Stravinsky e um Paul Hindemith
conheceram os versos

Debaxo deste leve, anda outro lento,
Tão lento e sojugado a duro freio,
Que enquanto Febo, de luz nunca escasso,
Duzentos cursos faz, dá ele um passo

(X.86)

decerto sentiram desejo de os pôr em música. Stravinsky estruturou composições suas à base de razões de números inteiros. Hindemith consagrou a Kepler a ópera *A Harmonia do Mundo*.

Outra omissão na obra de Camões diz respeito a terras africanas e asiáticas. Os musicólogos especializados na comparação de diferentes culturas têm razões para lamentar que as «plantas novas, que os doutos não conhecem» (Ode 2-331) — vindas à balha por mor de Garcia de Orta — não tenham dilatada contrapartida em soadas igualmente novas, que o Poeta caprichasse em descrever com o mesmo interesse que lhe mereceram astros e constelações nunca vistos no nosso céu. Havia muito que os anafis eram conhecidos na Europa, e não só desde que, no século XIII, Afonso X, «o Sábio», rei de Castela e Leão, se lhes referiu. Os versos d'*Os Lusíadas*, já aqui transcritos, que referem as «cantigas pastoris» das «mulheres queimadas» (V.63) são informativos para a etnomusicologia. Mas constituem caso isolado, no que tange a costumes e usos musicais de outros povos. Por igual interessariam testemunhos camonianos da maior, menor ou nula aceitação de cantares e tangeres portugueses junto de civilizações tão diversas.

Para fecho deste capítulo, e como exemplo de episódios musicais que Camões pode muito bem ter vivido em África, na Índia ou na China, recorde-se o seguinte passo da *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto (c. 1510-1583). A cena decorre na cidade de Quansy, na China, em 1544 ⁶⁷.

E cabendo-me a mim um dia ir ao mato, em companhia de um Gaspar de Meirelez, nos levantámos pela manhã, e nos saímos de casa a fazer o nosso ofício. E como este Gaspar de Meirelez era músico, e tanguia nã violã e cantava muito arrezoadamente, que são partes muito agradáveis a esta gente, porque o mais do tempo gastam em banquetes e delícias da carne, gostavam ali muito dele e era muitas vezes chamado para estas cousas, das quais sempre trazia ùa esmola com que o mais do tempo nos remediávamos.

E indo nós, como digo, ele e eu para o mato, como nos era mandado, acertámos de encontrar nãa rua, antes que saíssemos da cidade, ùa grande soma de gente, que com grande regozijo e festa, levavam a enterrar um morto, com muitas insignias de pompa fúnebre, no meio da qual ia uma grande música de muitos que cantavam e tanguiam os seus instrumentos. E conhecendo um daqueles, que como maioral ou mestre da música governa os outros, o Gaspar de Meirelez, lançou mão por ele para tanger, e metendo-lhe na mão ùa violã, lhe disse:

— Rogo-te que cantes o mais alto que puderes, por que te ouça este defunto que aqui levamos. Porque te afirmo que vai muito triste pela saudade que leva de sua mulher e de seus filhos, a que em estremos era afeiçoado.

O Gaspar de Meirelez se lhe escusou com algũas razões que para isso lhe deu. Porém o mestre da música lhas não aceitou, mas antes já com cólera lhe respondeu:

— Se tu não aproveitares a este defunto com esta graça de tanger e cantar que Deos te deu, não direi de tí que és homem santo, como atêgora todos cuidámos, mas que a excelência desta fala que tens é dos habitadores da Casa do Fumo, cuja propriedade e natureza primeira foi também cantar com vozes suaves, inda que agora chorem e gemam no Lago da Noite, como cães esfaimados que rangem os dentes; e ensopados na baba de ódio

dos homens, se lhe exerga a espuma de suas maldades nas
ofensas que fazem Ao que vive no mais alto dos Céos.
Após isto, pegaram dez ou doze no Gaspar de Meirelez e o
fizeram quasi por força tanger, e o levaram consigo até o lugar
onde haviam de queimar o defunto, conforme ao uso de suas
gentílicas seitas ⁶⁸.

IV/ REEXPOSIÇÕES PARALELAS

Este capítulo afastar-nos-á de Luís de Camões. Decorrerá, contudo, na sua maior parte, sobre esferas paralelas cujo centro estará nele. Andaremos como que por sete céus ptolemaicos de outros tantos astros que todos são estrelas, conquanto de grandezas diversas. De seus nomes, Dante Alighieri (1265-1321), Francesco Petrarca (1304-1374), Giovanni Boccaccio (1313-1375), Garcilaso de la Vega (1503-1536), Francisco de Sá de Miranda (1481-1558), Jorge de Montemor (c. 1522-1561) e António Ferreira (1528-1569). A investigação do grau em que a componente musical da obra de Camões pode ser considerada significativa implica hoje comparações estilístico-idiomáticas quantificadas, com tratamentos probabilísticos. Uma tarefa que Jorge de Sena teria realizado melhor do que ninguém, pois nem sequer lhe faltavam gostos e conhecimentos musicais. Não espere o leitor vê-la cumprida aqui. Seria não só uma incoerência com os principais objectivos da *Biblioteca Breve* como um tentar o impossível. Tal estudo terá que ser vasto, profundo e, portanto, demorado, pressupondo a escolha de textos realmente comparáveis, em todo o rigor científico. Além

do que exige uma competência muito específica que me falta.

Peço pois ao benevolente leitor que por ora se satisfaça com aquelas digressões celestes. Que é como quem diz, com um apanhado de amostras dos referidos escritores, refractadas pelo mesmo prisma camoniano. Existem aliás vários trabalhos idóneos sobre a música nas obras destes autores literários e de outros ⁶⁹.

Começemos pelo reencontro com Dante. Na *Divina Comédia* intervêm instrumentos musicais como a «angélica tromba» que, neste caso, significa a trombeta do juízo universal, e a *tuba*, que também é trombeta, conquanto metáfora de espíritos cantantes; as *campane*, os *tamburi* e a *cennamella*, que corresponde à nossa charamela; o *cornio*, membro o mais remoto da família das trompas e que, quando distinguido como «o maior (...) da flama antiga», é o de Ulisses; o *leuto*, ou alaúde, cuja ausência em Camões não espanta, já que foi muito menos cultivado na Península Ibérica do que noutras zonas da Europa; a *giga*, espécie de violino cujo nome tem relação com a «Geige» alemã, e a *arpa*; a *lira*; o *organo* (órgão), a *cetra*, instrumento com caracteres de guitarra, diferente da cítara grega antiga e da tirolesa moderna, e a *sampogna*, indubitavelmente referida como instrumento de sopro ⁷⁰.

No domínio das vozes e do canto temos expressões como «angelica voce», «voci soavi», «dolenti note», «un confuso suon», «un *Ob* lungo e roco», «sí dolci note», «voci miste a dolce suono», «la rivestita carne alleluando», «temprava i passi un' angelica nota», «diverse voci» que «fan giù dolci note», «come in voce voce si discerne, quando una è ferma e l'altra va e riede», «più dolci in voce che in vista lucenti», «voce a

voce in tempra ed in dolcezza», «levan la voce» — que, como no camoniano alevantar da voz, também significa torná-la mais forte —, «la mira nota» (no sentido de admirável canto), «con voce più dolce e soave», «angelici squilli», «la dolce sinfonia di Paradiso», «un grido di sí alto suono, che non potrebbe qui assomigliarsi; né io lo intesi, sí mi vinse il tuono», «l'alta corte santa risonò per le spere un *Dio laudamo!* ne la melode che là sú si canta», «il dolce mischio che si facea nel suon del trino spiro», «io sentiva osannar di coro in coro»⁷¹.

O significado da expressão «cantavan tutti insieme ad una voce» é provavelmente muito parecido com o da futura «consonância igual» de Camões. Mas Dante parece mais atento a práticas musicais polifónicas. Supõe-se que «cantando *Miserere* a verso a verso» queria dizer canto alternado por dois grupos, à maneira eclesiástica. As sete Virtudes cantam desse modo o salmo 78: «alternando or tre or quattro dolce salmodia». Há também uma imagem do efeito espacial dum canto que se afasta gradualmente, comparado ao do objecto pesado que desaparece nas profundezas da água. E é a referência a sóis cantantes cujas trajectórias faziam lembrar as de estrelas próximas dos pólos⁷².

Em Camões, nunca uma imagem de grande máquina giratória aparece explicitamente ligada à música. Não assim na *Divina Comédia*: «a rotar cominciò la santa mola; e nel suo giro tutta non si volse prima che un' altra di cerchio la chiuse, e moto a moto e canto a canto colse: canto che tanto vince nostre muse, nostre sirene, in quelle dolci tube, quanto primo splendor quel ch'ei refuse»⁷³.

Na *Divina Comédia* o substantivo *cantor* nunca adquire o eventual significado de canto que encontramos em Camões. Cantor é sempre alguém que canta e que pode muito bem ser acompanhado por algum citarista. E são também os cantos de aves, com outras músicas da Natureza, incluindo murmúrios de bosques e de rios. Aves identificadas, a cotovia e a cegonha. Só que a música desta última não é vocal, senão que de percussão ⁷⁴.

Alto e *basso* são como o *alto* e o *baixo* em Camões: indicam, respectivamente, que o som é muito ou pouco intenso. A palavra *bordone*, que corresponde ao *bordão* português, serve a uma imagem poética muito bonita, em que é a folhagem que musicalmente acompanha os alegres passarinhos: «con piena letizia l'ore prime, cantando, riceveano intra le foglie che tenevan bordone a le sue rime». *Armonia* e *melodia* não podiam faltar na *Divina Comédia*. E, em relação à segunda, merece atenção especial o seguinte passo, onde «s'interna» não deve traduzir-se por «se interna» mas sim por um fazer de três elementos distintos (neste caso três melodias) uma coisa só: «con tre melode, che suonano in tree ordini di letizia onde s'interna» ⁷⁵.

Temprare não significa afinar mas pode ter que ver com música, no sentido de guiar, ou conduzir, ou reger um andamento. A expressão *o tarde o ratte* refere-se também a movimento musical, menos ou mais rápido.

Tal como veio a acontecer cada vez mais, até pelo menos o fim do Renascimento, com todos os «petrarquistas», italianos ou não, o novo, a novidade (*novità*) acentua já em Dante aquilo que soa belamente diferente do habitual: «la novità del suono e il grande

lume di lor cagion m'acesero un disio mai non sentito di cotanto acume».

O *fischio* dantesco é precursor do *assovio* camoniano. Finalmente, cabe aludir às famosas onomatopeias puras, esses *cricche* e *tin tin* com que o genial Florentino imitou directamente os sons em que estava pensando ⁷⁶.

Se, ainda pela mão de Dante, quisermos reencontrar-nos com o Orfeu declaradamente músico tangedor, teremos que sair da *Divina Comédia* e entrar no *Convívio*. A este pertence também uma frase onde a palavra *musaiço* nos lembra o português *músico*, usado como adjectivo ⁷⁷.

Passando ao *Canzoniere*, de Petrarca, não encontraremos nele grande abundância de música propriamente dita. Teremos um cantar «con estrania voce», assim distinguido do falar; e certas harmonias, ditas «soavi tempore». Uma voz «angelica soave» fica indefinida, sem se declarar cantante. O dizer que o nome amado faz que o ar soe docemente não implica música, em sentido estrito ⁷⁸.

A associação de riso e canto será mais tarde grata a Camões, como sabemos. A assimilação de caracteres da *frottola* sugere nexos musicais caracterizadamente italianos. E as mais tristes evocações de Laura impregnam-se da música da sua voz: «qui cantò dolcemente, et qui s'assise»; «et l'angelico canto et le parole (...) son l'aura inanzi a cui mia vita fugge» ⁷⁹.

Como seria de esperar, também a *armonia* de Petrarca excede a consonância musical. A palavra pode querer dizer serenidade, tranquilidade, quietude. Quando se trata, porém, de «vozes vivas», que o Poeta tem a ilusão de ouvir, torna a ser evocação da mulher

amada. Ela lhe dá ânimo para cantar através do bosque. Dela é a voz que ninguém pode imaginar, se a não tiver ouvido. É ela quem o faz perguntar de que anjos e de que esfera Amor colheu «quel celeste cantar che mi disface». E o Poeta vê-a num carro triunfal, onde canta docemente. E deseja que ela lhe oiça a amorosa música, e se agrade ⁸⁰.

A clássica oposição do pranto ao canto volta a favorecer o lado alegre deste. A referência a Orfeu lá está e tão-pouco faltam aves cantoras, nem águas murmurantes, nem musas, ninfas e cordas de cítaras bem soantes. Da adjectivação musical de Petrarca descende em parte a de Camões. Neste aspecto, a expressão «con voci alte e crude» merece especial atenção. Porque a qualificação dessas vozes diz respeito à intensidade e ao timbre, não à altura ⁸¹.

Só uma comparação quantificada, regida com rigores metodológicos, poderá legitimar a conclusão de ser o Camões da *Lírica* mais dado a alusões musicais do que o fora, dois séculos atrás, o Petrarca do *Canzoniere*. Teria também interesse verificar se, em compensação, o italiano se mostra mais observador dos efeitos da música no sentimento humano, aspecto este sublinhado por Bonaventura num já referido trabalho seu, sobre Boccaccio (v. nota 69).

É precisamente na esfera de Boccaccio que vamos entrar agora, cientes de que o seu *Decameron* difere muitíssimo, quanto a género e forma, de tudo o que hoje conhecemos como obra de Camões. Mesmo assim, ganharemos com fazer uma ideia do papel da música numa obra tão importante da literatura italiana anterior ao nosso Poeta.

O *Decameron* incide muito sobre objectivos e práticas musicais da Itália do século XIV, contemporânea do Portugal de D. Afonso IV, D. Pedro I e D. Fernando. Práticas e objectivos que tinham que ver com a dança. Por exemplo, já na introdução há um Dioneo e uma Fiammetta que tomam respectivamente um alaúde e uma viola e começam a tocar «suavemente uma dança». Terminada esta, é a vez dum entoar de várias e ledas cantigas (*canzoni*).

No fim da quinta jornada Boccaccio conta uma cena que nos traz à lembrança o contraste entre o sisudo e o desonesto, no auto de *El-Rei Seleuco*. Em vez duma canção narrativa em voga, a rainha quer uma outra, levando Dioneo a observar que, se tivesse ali um *cebalo*, etc., etc. Segundo Bonaventura, esse *cebalo* era ou o verdadeiro címbalo comum, isto é, um tamboril com guizos, espécie de pandeiro ou pandeireta, ou então, mais provavelmente, o zimbalão, saltério trapezoidal de cordas dedilhadas ou percutidas com baquetas que, embora não tivesse teclado, alguns musicólogos dizem ser um dos avós do cravo, do clavicórdio e, portanto, do piano.

Boccaccio também se refere à *ribeca* e à *cornamusa*. E não deixa dúvida quanto à incidência instrumental do verbo *sonare*, a que, como vimos, não correspondeu, no século XVI português, análoga especificidade do *soar* ou da *soada*. Na mais musical das histórias do *Decameron* (a sétima da décima e última jornada), fala-se dum certo Minuccio, tido por «finissimo cantore e sonatore». Por seu turno, o verbo *intonare* tem a mesma significação do entoar camoniano: pôr uma letra em música.

No princípio da sétima jornada assistimos ao que, por influência da égloga de Alieuto e Agrário, podemos dizer um *provar* das damas *contra* os passarinhos. Estes, provavelmente não menos musicais que os de Camões, não querendo ficar vencidos, acrescentavam novos cantos ao seu repertório.

Antes de fechar o *Decameron*, notemos que Boccaccio inicia muitas e termina todas as jornadas com trechos de música.

Com o espanhol Garcilaso de la Vega aproximamo-nos triplamente de Camões: no tempo histórico, no espaço geográfico e na classificação dos géneros literários. Também importa dar-mo-nos conta de que, hábil em dominar cavalos e manejar espadas, Garcilaso o era por igual no tanger da harpa e da vihuela.

É claro que entra muito *canto* nos seus poemas, incluindo o das aves. E pode ter vindo de aqui alguma influência no Camões observador da espontaneidade musical dos passarinhos. Em Garcilaso também há desses inspirados intérpretes que «con canto non aprendido hinchén el aire de dulce armonía». Tão clássico quanto o permanecerá em Camões, o substantivo *coro* significa conjunto, grupo, sem implicações cantantes, se bem que pode eventualmente revestir algo de cadência musical: «el viejo Tormes con el blanco coro de sus hermosas ninfas»; «el lamentable coro del frigio llanto»⁸².

Quanto a instrumentos, não admira que o mais assíduo seja a pastoril *zampoña*, seguida da *avena*, da *viola*, da *lira* e da *cítara*. Música da Natureza mineral, temo-la n' «aquél manso ruido del agua que la clara fuente envía», no ouvir «el son del mar que en ella» (la

deleitosa playa) «hiere» ou no «manso ruido de agua corriente y clara» com que o Danúbio procura o sossego duma ilha. Os adjectivos que realçam estes passos não são os únicos que nos dão a respirar uma atmosfera poético-musical estimuladora de Camões. É «ronco», por exemplo, o «son de llanto y de gemido» d' «el viejo Tormes» que, «los cabellos y barbas mal paradas se despedaza y el sutil vestido»⁸³.

Talvez por insuficiência da amostragem, não podemos concluir que a destreza de Garcilaso como executante de instrumentos musicais se reflecte na sua obra de poeta, comparada com a do seu póstumo admirador lusitano. Vejamos agora o que acontece com Sá de Miranda, que também sabemos ter sido tangedor, designadamente de violas de arco.

Estamos, portanto, junto dum compatriota de Camões, parcelarmente seu contemporâneo e petrarquista antes dele. Ao analisar-lhe o legado literário através da mesma lente ampliadora de músicas e músicos, não pode causar estranheza a alta frequência da palavra *canto* e das suas parentes próximas, às quais se acrescentam *solau* (por cantiga) ou *gargantear*, ou ainda, com muito de pejorativamente figurado, *melodia de garganta*. Não faltam animais cantantes, com a habitual maioria de aves e uma simpática minoria de cigarras; nem tão-pouco as sonoridades aéreas e as aquáticas⁸⁴.

Os instrumentos estão dignamente representados pelo *pandeiro* e pelo equivalente castelhano, *pandero*; pela rabeça, dita *rabí*, *rabel* e *rabé*, as três vezes em espanhol, e ainda *arrabil*, em enquadramento bucólico; pela indispensável *zampoña*, que podia ser tocada «en regla estrecha, del cierto y buen tañer», e a sua gémea

portuguesa, a *sanfonia* que, tornada substantivo masculino, designa o respectivo tangedor; pela clássica *lira*, a *vibuela*, o *adufe*, a *gaita*, a «branda» *frauta*, o *atambor* e os *cascavéis* que o alfeloeiro vai tocando ⁸⁵.

Não devem passar-nos despercebidas outras expressões musicais de Sá de Miranda. *Concierto* aplica-se ao canto, às cordas de Orfeu e a um conjunto de rabés. Aparece o correspondente português, *concerto*, e, como em Camões, pode não ter directa conexão musical. Não a tem, em Sá de Miranda, o seu antónimo *desconcerto*, aliás como parece ser também a regra de Camões. *Acordar e templar* dizem respeito à afinação de instrumentos, se bem que a expressão «menudamente de todo acordado» parece ter outra significação. Note-se, porém, que já se usava o verbo *afinar* no sentido musical hoje corrente ⁸⁶:

En fin tomó el rabel como forzado,
y afinando lo estuvo cuerda a cuerda;
el arquillo bolava, y ansí afinado
acudia apuntando con la izquierda

(*Vol. 1: 261*)

Arquillo é o arco que, com a mão direita, o rabequista faz voar sobre as cordas, depois de as ter afinado uma a uma. O *apuntando* significa que os dedos da mão esquerda premiam as cordas onde era mister, para que se ouvissem as notas. E, com exemplar abreviação poética, Sá de Miranda sublinha que as notas desse Gerardo Ribeiro renascentista lhe saíam tão rigorosamente afinadas quanto as mesmas cordas o haviam ficado. Não se conhece, da autoria de Camões,

nenhuma descrição de tangeres musicais que entre assim no pormenor da execução.

Tem também que ver com virtuosismo instrumental a exclamação conclusiva do seguinte quarteto:

O si no me engañan las orejas?
No me engañan por cierto: este es Serrano;
balando le responden sus ovejas.
Qué zampoña, qué voz, qué suelta mano!

(Vol. 1: 211)

A palavra *descante* indica sobreposição polifónica, provavelmente imitativa, que Sá de Miranda nos diz de proveniência italiana. O *modo* refere-se talvez mais ao estilo do que à escala modal; e o *son* pode ter claramente que ver com timbre:

El cantar que aquí cantamos
fué, sabes, d'extraña parte,
donde anduvimos entramos.
Yo le llevaba el descante,
él se entonava primero,
con el su triste semblante,
al modo y son extranjero;
Ya, ya, ya, voyme adelante
como si fuese Ribero ⁸⁷.

(Vol. 1: 115)

Uma alusão à *chacota* não deixa dúvida de que se trata da mesma dança já referida, executada em grupo. Segundo Rodrigues Lapa, a velha designação de *ministrel* indica não só a condição de músico mas também a de bajulador ⁸⁸. Quanto aos *truões* «que

sempre há nos lugares grandes» ou «que estão toda a noite estudando em suas sensaborias», Miranda não descreve nenhum dos seus arremedos musicais. E Camões nunca os critica, talvez por lhe não darem tanto no gozo como ao colega mais velho e mais «respeitável»⁸⁹.

Na comédia *Os Estrangeiros* há confirmações dos conhecimentos musicais do autor, que nesta matéria devia levar a palma ao dos *Anfitriões*. Onde se lê «e dos velhos dizem que cantam por ùa corda e por fabordão», a imagem parece reforçar a informação de que «já se não costumamaios, como se fossem trajos curtos, ou longos». Uma interpretação possível é a de a corda, produtora da melodia principal, representar o aio, e o fabordão, acompanhamento feito de linhas melódicas paralelas, os obedientes criados. Adiante, Sá de Miranda contrasta o uniforme fabordão com uma polifonia que se presume bem mais espevitada: «Oh! pois que música a sua deles, e que contraponto!»

Pouco depois vem outra metáfora interessante: «Ora da outra parte cotejai o cantochão dos nossos velhos, o seu si polo si, polo não não, o seu rego vai, rego vem, o seu dizer e fazer, qual haveis por melhor música?»⁹⁰ A etimologia da palavra *cantochão* acentua aqui o sentido de lhaneza, franqueza, linear simplicidade avessa a fantasiosas arquitecturas.

Tão iniciado na arte dos sons, é pena que Sá de Miranda não nos tenha legado a sua opinião sobre casos musicais de que provavelmente ouviu falar. Casos como a questão da escolha de mestres de música por votação dos alunos que, com implicações de ordem não só eclesiástica mas também sociológica, alvoroçou Olivença; ou como a célebre contenda de

Roma, em 1551, entre Vicente Lusitano e Nicola Vicentino, sobre o género ou géneros musicais que praticamente valiam naquele tempo. Casos, aliás, que também podem ter chegado aos ouvidos de Camões, com maior probabilidade, até, em relação à polémica romana, uma vez que Miranda morreu sete anos depois. Só que a Inquisição deve ter sido pouco favorável a que a vitória do português fosse muito glosada no seu país. Há sérias razões para crer que Vicente Lusitano inclinou ao protestantismo ⁹¹.

O que parece indubitável é que, entre os poetas portugueses do seu tempo, Sá de Miranda detinha especial autoridade para elogiar o canto do mais musicalmente profissional criador literário seu compatriota e contemporâneo. Elogio que realmente fez, nos seguintes termos:

Sabe bien que la muerte toda airada
amenazó quanto nace y no perdona
a cosa biva, y todo buelve en nada.

Enterreciste esta brava leona
a los cantares de tu ingenio raro,
con gran favor del hijo de Latona.

(Vol. 2: 112)

O contemplado é Jorge de Montemor, músico notável por certo, conquanto se não conheça nenhuma das suas composições. Tudo indica que estas contribuíram muito para o precoce florescimento instrumental ibérico no século XVI e, do mesmo passo, para o seu desenvolvimento a nível europeu. Da importância que a música teve na formação de Jorge de Montemor diz-

nos ele mesmo, nos versos autobiográficos que enviara a Sá de Miranda:

De ciencia allí alcanzé mui poca parte
I por sola esta parte, juzgo el todo
De mi ciencia i estilo, ingenio i arte.
En Musica gasté mi tiempo todo ⁹²

Jorge de Montemor exerceu funções na corte de Filipe II, em Espanha, nomeadamente na qualidade de músico de câmara da infanta D. Maria e, depois, de outra irmã do rei, D. Joana. Quando esta veio a Lisboa, em 1552, pelo seu próprio casamento com o príncipe D. João, filho de D. João III, Jorge de Montemor pertenceu ao seu séquito. E tem-se hoje como certo que também acompanhou Filipe II a Inglaterra e à Flandres ⁹³.

Está, portanto, dentro do nosso escopo ver o papel que a música desempenha em *Los siete libros de la Diana* (1558 ou 1559), escritos quase totalmente em castelhano. É certo que esta afamada e importantíssima obra literária de Jorge de Montemor não pode ser formalmente estudada em paralelo com nenhuma de Camões. No entanto, a plena competência musical do autor não deixa de ser preciosa, para contraprova de quanto podem significar as presenças da música em poemas de Camões, sobretudo nos de feição pastoril.

Os instrumentos que vibram sob a pena de Jorge de Montemor são o *rabel*, a *çampoña*, a *flauta*, a *barpa*, a *corneta*, a *vibuela de arco*, o *clavicordio*, o *psalterio*, o *sacabuche*, a *dulçayna* e o *laúd* ⁹⁴. Tantas vezes encontrámos já os mais deles, que quase não são precisas apresentações. Bastará lembrar que na Espanha do tempo se tornara costume chamar

clavicordio ao cravo e seus congêneres; e esclarecer que o *sacabuche* é um instrumento de metal, precursor do trombone de varas, a *dulçayna* uma espécie de charamela curva, antepassada do oboé, do corne inglês e do fagote, e o *laúd* o alaúde.

Os conjuntos de instrumentos com que Jorge de Montemor embeleza o seu romance decerto reflectem as práticas ibéricas pré-barrocas em que ele mesmo se notabilizou como músico. Há, por exemplo, «tres cornetas y un sacabuche» que são tangidos «con tan gran concierto que parecía una música celestial»; sobre o que «comenzó una voz cantando a mi parecer lo mejor que nadie podría pensar». Depois desse concerto há um duo de harpa e dulçaina. Acrescenta-se-lhe «la voz del mi don Felis» que, ao cantar por fim um soneto, é acompanhado só pela harpa «que muy dulcemente tañia».

Quatro vihuelas de arco e um cravo soam «tan concertadamente que no sé si en el mundo pudiera aver cosa más para oír ni qué maior contento diera a quien la tristeza no tuviera tan sojuzgada como a mí». Quatro vozes «muy acordadas» começam depois a embalar-se numa canção. Há também três ninfas industriadas no alaúde, na harpa e no saltério. O trio alcança «tan grande concierto y melodía, que los presentes estaban como fuera de sí». Pastores e pastoras vêm jogar contra eles, usando de «sus rabeles y una çampoña» em alternâncias madrigalescas onde a música é tão feita de espaços como de tempos ⁹⁵.

Uma passagem da história de Abindarráez, tal como se lê na edição de Valladolid de 1561, é bem sugestiva do suspirante gosto madrigalista: «...oyeron no muy lexos de sí una boz de hombre que

suavísimamente cantava, y de quando en quando dava un suspiro, que del alma le salía, en el qual dava muy bien a entender que alguna pasión enamorada le occupava el pensamiento».

Voltando às especificações de estilo vocal acompanhado, temos o convite de Sireno a Sylvano para que tome a sua flauta: «...y templemos mi rabel con ella y cantaremos algunos versos». Em circunstância não menos lírica, três ninfas cantam vilancicos ⁹⁶. E «de concierto tañian sus instrumentos tan suavemente que junto con las divinas voces no parecieron sino música celestial».

Outro quadro musical da *Diana* faz supor uma abundância de meios instrumentais precursora da cantata orquestral barroca. É a cena onde «començaron a sonar muchas diversidades de instrumentos y voces muy excelentes, concertadas con ellos, con tanta suavidad que no dexaron de dar grandíssimo contentamiento a quien no estuviera tan fuera dél como yo».

A regra da pluralidade vocal-instrumental conhece porém exceções, designadamente quando Jorge de Montemor se satisfaz com a órfica economia da única voz acompanhada por um só instrumento: «Y tomando Dórida su harpa, comença a cantar desta manera.» E há o pastor português, «el qual cantava al son de su instrumento» uma «canción en su misma lengua» ⁹⁷.

Quanto a música da Natureza e de figuras mitológicas, o Montemor da *Diana* parece menos recorrente e variado que o Camões épico e lírico. Em contrapartida, Montemor é superlativo na expressão literária dos efeitos da música, nomeadamente da

música que, como Beethoven diria, provém dos corações dos que a oferecem para se dirigir aos dos que a aceitam:

En llegando a él las hermosas nimphas, comenzó a tañer en una harpa que en las manos tenía, muy dulcemente, de manera que los que le oyan, estaban tan ajenos de sí que a nadie se le acordava de cosa que por él uviesse passado.

(179)

La canción del celebrado Orpheo fué tan agradable a los oydos de Felismena y de todos los que la oyan, que assi los tenía suspensos, como si por ninguno dellos uviera passado más de lo que presente tenían.

(191)

...la música es tanta parte para hazer acrecentar la tristeza del triste como la alegría del que más contente vive...

(229)

A formação de músico profissional e a experiência dum sem-número de audições notáveis em diferentes cortes estrangeiras, a começar pela de Filipe II, hão-de ter influído decisivamente no pendor de Jorge de Montemor para a descrição de variados concertos de câmara. Mas o tom de encantamento em que o autor de *Los siete libros de la Diana* louva os poderes da música releva algo mais do que o muito saber e muito ter já ouvido. Não há engano possível. Sobre o ganhar a vida com a música, Jorge de Montemor amava-a do mais fundo da sua alma.

Não ganhamos a mesma certeza quando António Ferreira, feito pastor Serrano, diz que «de puro espanto arrebatado» ficou «como encantado»⁹⁸. Quanto a

vocabulário musical, o autor da *Castro* não cabe inteiramente dentro do conjunto dos que fomos encontrando nos outros autores literários portugueses. Nomeadamente, parece ter gostado mais de *cana* do que de *avena*:

...ouve-me agora,
E esse teu alto espírito um pouco engana
Com o som da pastoril, e baixa cana

(Vol. 1: 217) ⁹⁹

Os outros instrumentos que nomeia, observando o código poético já nosso conhecido, são a *trombeta*, a *lira*, a *frauta*, o *salteiro* ou *psalteiro*, o *pandeiro*, a *çamponha* (que corresponde à *sanfonina* de Camões) e a *harpa* ¹⁰⁰. A ausência de palavras espanholas não surpreende, num autor tão propugnante da língua pátria.

Aparecem os termos *temperar*, *acento*, *músico* (como adjectivo), *alto*, *baixo*, *agudo*, *grave*, *coro* (dos anjos), *novo* (no sentido petrarquista), *melodia* (do verso), *instrumento*, *cantiga*, *concertar*, *concertado*, *desconcertado*, *tanger* (também como substantivo), *tocar*, *soar*, *som*, *sonoro*, *harmonia*, *afeito* (afecto), *corda*, *encordoar*, *trova*, *cantor* ¹⁰¹. E, como não podia deixar de ser, *voz*, *canto* e *cantar*, muitas vezes. O substantivo *música* é que escasseia, pelo que surte maior efeito quando excepcionalmente aplicado aos passarinhos que sempre «vêm a receber» Inês de Castro (Vol. 2: 264).

Há uma oposição do *agudo* ao *grave* que pode talvez significar uma observância de terminologia técnica musical que só duvidosamente encontrámos em Camões:

Veio outra gente, trouxe outra arte nova,
Em que alçou ora som grave, ora agudo.
Chamou o povo à sua invenção trova,
Por ser achado consoante novo,
Em que Espanha téqui deu alta prova.

(*Vol. 2: 176, 177*)

A expressão *alçar som* — ou *alçar canto* (*Vol. 1: 214*) — é uma das que merecem atenção, como também as que dizem respeito a música e poesia alternadas:

... ao som brando
Doces versos de Amor vão revezando

(*Vol. 1: 143*)

No campo do Mondego ao meio-dia
Dous segadores Falcino, e Silvano.
Em quanto os outros jazem à sombra fria
No mais ardente Sol de todo ano:
Eles sós segam, e cantam à porfia
Do Amor, um seus bens canta, outro seu dano

(*Vol. 1: 240*)

Como Camões, Ferreira usa o verbo *ver* relativamente a fenómenos auditivos (o que, aliás, parece ter sido corrente, a julgar também pelo *Cancioneiro Geral*)

...vês os tangeres, que lá soam
Quão docemente toam?...

(*Vol. 1: 191*)

A locução *cantar à lira* também é de notar (*Vol. 1: 203*), enquanto uma imagem excelente para sugestões polifónicas, em vez disso, satiriza os elogios mútuos de versejadores desmúsicos:

Lá suas doces liras encordoam,
Ao brando som tecendo imortais teas

(*Vol. 1: 142*)

Importantes para o melhor conhecimento das maneiras quinhentistas de falar de música e, em particular, para interpretação da «consonância» no banquete de Tétis, são os empregos por António Ferreira do adjectivo *igual*. Porque se torna evidente que, no âmbito literário embora, ele se refere a equilíbrios, harmonia, ausência de excentricidade, sem implicar necessariamente a coincidência pura e simples, de que o unísono constitui exemplo musical:

Corta o sobejo, vai acrescentando
O que falta, o baixo ergue, o alto modera,
Tudo a ùa igual regra conformando.
Ao escuro dá luz, e ao que pudera
Fazer dúvida, aclara: do ornamento
Ou tira, ou põe: com o decoro o tempera.
Sirva própria palavra ao bom intento,
Haja juízo, e regra, e diferença
Da prática comum ao pensamento.
Dana ao estilo às vezes a sentença,
Tão igual venha tudo, e tão conforme
Que em dúvida este ver qual' deles vença.
Mas diligente assi a lima reforme
Teu verso, que não entre pelo são,
Tornando-o, em vez de orná-lo, então disforme.

(*Vol. 2: 107, 108*)

Ferreira também concede ao *canto* a libertação petrarquista do seu lado sombrio:

Faze que onde quer que olhe
O teu bom Sá, prazer e riso, e canto
Veja...

(*Vol. 1: 145*)

Vem Maio de mil ervas, de mil flores
As fronte coroadas, e riso, e canto,
Com Vénus, com Cupido, cos Amores.

(*Vol. 1: 156*)

Mas é claro que o *canto* não deixa de se associar a manifestações de aflição, como a da mesma Vénus em busca do filho:

... a triste sua
Mãe..., voz em grito
Suspira, e chora, e canta, e geme, e sua.

(*Vol. 1: 169, 170*)

Não faltam as referências a Orfeu, à música dos bosques e das águas, à dos animais, incluindo o cisne e a cigarra ¹⁰². Não são mencionados músicos, nem pelos seus nomes nem por perífrases. Mas são-no poetas estrangeiros (Homero, Virgílio, Boscán, Garcilaso, sem esquecer «Horácio, a quem obedeço», *Vol. 2: 185*) e portugueses, com destaque para Sá de Miranda. O visconde de Juromenha e José Maria Rodrigues admitiram que um «Magálio» ridicularizado por Ferreira fosse Camões (*Vol. 1: 206*).

Os pastores Serrano e Castálio são-nos apresentados como discípulos de Sá de Menezes e Sá de Miranda. A contenda entre ambos é musical:

... Eis se ergue entre eles grã referta
De quem tange melhor, ou melhor canta.
A contenda então mais a voz esperta;
Assi ora um, ora outro a voz levanta.

(*Vol. 1: 206*)

Na égloga *Arquigamia*, enaltecedora do já referido casamento do príncipe D. João com a infanta D. Joana (do qual viria a nascer D. Sebastião), Serrano conta que ninfas do Tejo

Co doce som, e co canto se sentaram
Todas, como chegaram ao redor da água.
Que dor, que mal, que mágua sentiria,
Quem visse que tangia num salteiro
Minerva, e c' um pandeiro concertava,
Que ora Vénus tocava, ora acudia
Com sua voz? Corria a fonte clara,
Em que a Deusa inspirara ao mesmo ponto,
Tão certa no seu conto, que jamais
Deixaram de ir iguais. Então aquelas
Ninfas louras, e belas começaram,
Que as Deusas lho mandaram, um novo canto.

Adiante, o diálogo de Castálio e Serrano toma este rumo:

CASTÍLIO
Dize, amigo,
Assi nunca em perigo ver te queira
Tua Lésbia, que maneira, que arte tinha
Esse canto?

SERRANO

Convinha que eu tivesse,
Ou que Apolo me desse um tal espirito,
Para que fosse dito com tal graça,
Que nele não desfaça. Ora cantavam
Ûas, ora ajudavam, e respondiam
Outras...

(*Vol. 1: 192, 196*)

Aqui, a descrição pode parecer dum reforço simultâneo, e até polifónico imitativo, dias «Ûas» pelas «outras». Mas o verbo *ajudar* aplicava-se habitualmente ao canto sucessivo. De qualquer modo, é muito provável que tenha havido música desta nos festejos nupciais, quem sabe se com parte activa e importante de Jorge de Montemor. Como vimos, foi na sua qualidade de músico que ele veio então ao seu país, integrado na comitiva da filha de Carlos V.

Na égloga *Natal*, dedicada ao duque de Aveiro, D. João, há um passo que sugere polifonia imitativa a duas vozes:

Cantai, Pastores, cujo canto apraz
Àquele grã MININO eterno, e santo,
Que hoje em presepe entre dous brutos jaz.
Tu Castílio primeiro, siga o canto
Serrano...

(*Vol. 1: 253*)

Mas Ferreira também pode ter imaginado tão-só uma alternância dos pastores cantantes.

Por último, note-se que a vocação normativa, moralizadora e pedagógica de António Ferreira incidiu sobre três temas importantes, dois dos quais já aqui

focados. O primeiro é o de os literatos portugueses deverem exprimir-se em português:

Língua aos teus esquecida,
Ou por falta de amor ou falta de arte

(Vol. 1: 116)

O preceito abrangia evidentemente a música vocal não litúrgica. Neste aspecto, Ferreira apresenta-se-nos como um precursor dos músicos e musicógrafos nacionalistas de trezentos anos depois, em luta contra o monopólio multinacional do idioma italiano. Só que, no Portugal do seu tempo, a língua intrusa não era tanto a de Sannazzaro como a de Boscán.

O segundo tema é o das *artes mecânicas*, estendendo-se pelo da oposição do músico ao doutoral. Na *Carta II* ao cardeal infante D. Henrique, então regente e mais tarde rei, lê-se o seguinte:

Em nenhum estudo bom pode haver vício.
As artes entre si se comunicam.
Cada ãa ajuda à outra em seu ofício.
De area, e cal, e pedra, os que edificam
(Baixas, mas necessárias miudezas)
As torres erguem, que tão altas ficam
.....
As artes, que mecânicas se chamam,
Baixas parecem; mas dão ornamento
Às ilustres Cidades, e as afamam.
.....
Não fazem dano as Musas ós Doutores,
Antes ajuda a suas letras dão:
E com elas merecem mais favores,
Que em tudo cabem, para tudo são.

(Vol. 2: 128, 132, 133)

O terceiro tema é duma amplitude pode dizer-se que universal, abraçando todos os períodos da história da Arte e, portanto, o nosso, com flagrante actualidade. Porque sempre os artistas tiveram e têm que se defender do gostar facilmente da sua própria obra. E, por outro lado, mau foi, é e será que se inibam de sentir prazer estético como primeiros fruidores do que de melhor lhes sai do engenho e arte. Mais uma vez as proposições relativas às letras se aplicam às irmãs destas, nomeadamente à música. Eis uma das lições que Ferreira se permite dar a Diogo Bernardes:

Engana-se o amor próprio, falso e incerto,
Também s' engana o medo de aprazer-se,
Em ambos erro há quase igual, e certo.

(Vol. 2: 109)

Só que, se bem entendo, quando o artista é um Camões, o amor-próprio raro se engana, reduzindo a nada o medo de aprazer-se.

V / VOLTA DERRADEIRA AO MOTE PRINCIPAL

Vimos diferentes aspectos sob os quais a música se distribui pelo cânone do Poeta. Foram altíssonos ou brandos instrumentos, foram vozes doces e suaves, quando não roucas ou endurecidas; foi todo um vocabulário substantivo, qualificativo ou accionante de matéria musical, com as suas vinculações semânticas; e, finalmente, um projectar sobre o músico painel a sua própria temática, refractada através de outros poetas para contraste da sua expressão camoniana. Falta-nos porém ainda a mais musical de todas as músicas de Camões. Aquela em que ninguém no Mundo pode tê-lo superado.

Essa música da palavra poética é feita de sílabas contadas de nascença, como contados brotam já os tempos dos compassos na invenção dos grandes melodistas; de medulares alternâncias rítmicas do leve e do pesado, entre rimas que soam como cadências do fluir harmónico; de matizes tímbricos onde brilham as vogais abertas e os sons nasais as turvam, onde estrepitam consoantes e as temperam as mais doces suavidades idiomáticas; de um pedir variação na leitura, desde o «adagio» ao «presto», desde o «molto espressivo» ao

«scherzoso» e ao «con fuoco», com retardandos e acelerandos, diminuïdos e crescendos que vão do ínfimo pianíssimo ao completo esplendor coral-sinfónico. Música na qual — e aqui reside a marca infalível da plena consecução em toda e qualquer arte, antiga ou moderna — a fronteira entre forma e conteúdo, entre o *como se diz* e o *que se diz*, entre código e mensagem, entre meios técnicos e fins estéticos, chega a tornar-se imperceptível, dissolvendo-se numa dialéctica em que todos os opostos se confundem.

Uma tal musicalidade tinha que encontrar ecos no impulso criativo de compositores de diferentes estilos e épocas. E suscitou-os de facto. Tantos e tão dignos de quem os despertou quanto o poderiam ser? Creio bem que não, pelo menos no que respeita ao estrangeiro. Porque, em matéria de projecção no mundo da cultura, mesmo um Luís de Camões sofre de ter nascido português. Além do que, no seu próprio país, houve os que, em vida do Poeta e depois da morte, fizeram tudo o que puderam para lhe travar a fama.

Como final deste capítulo tentarei agora, em âmbito apenas exemplificativo, traçar uma relação de obras musicais vinculadas a Camões ¹⁰³.

São possivelmente seus contemporâneos e foram com certeza cantados com versos seus dois trechos que chegaram até nós, de autoria desconhecida. Não trazem indicação de suporte instrumental, nem um nem outro. Ambos se destinam a três vozes cantantes. É de admitir que, na prática, um ou mais instrumentos ajudassem a manter a afinação, dobrando as vozes.

O poema de um destes tercetos é uma tradução castelhana do soneto *Sete anos de pastor Jacó servia*.

Versos e música encontram-se em *Romanços y Letras a tres voces*, colectânea da Biblioteca Nacional de Madrid da qual existe edição moderna ¹⁰⁴.

A letra da outra peça, cuja relação com Camões foi descoberta por Manuel Morais, inclui o mote alheio *Menina dos olhos verdes* (Red. 36-469, 470) e mais versos que, pelo menos em parte, são de Luís Vaz. Na edição de Soropita, de 1595, constituem a primeira volta mas, na cantiga, aparecem como derradeira. A música, com a respectiva letra, está num cancionero manuscrito que se guarda na Biblioteca da École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris ¹⁰⁵.

Em relação aos primeiros cerca de trezentos anos contados desde a morte de Camões, pode parecer estranha a escassez de música inspirada por versos seus. A explicação estará talvez em sucessivas catástrofes — o terramoto de 1755, incêndios, depredações, alienações ao desbarato — e na lamentável falta duma investigação musicológica sistematizada, de âmbito nacional e concatenação internacional. Mas só em parte. Com efeito, no Renascimento, como na Idade Média, a grandeza dum poeta não implicou o ser muito posto em música.

Houve casos excepcionais, como o de Petrarca. Neste aspecto, nem mesmo o de um Dante se lhe compara, ao que parece. E ocorre mencionar Guillaume de Machaut (c. 1302-1377), coincidência rara, na mesma pessoa, dum poeta notável e dum compositor de primeiríssima importância. É certo que poetas inferiores a Camões receberam, e até em vida, honras de consagração musical. Por exemplo Miguel Ângelo teve poemas seus vertidos em madrigais cantados, um de cujos autores é Arcadelt ¹⁰⁶. Mas, sem

esquecer que Boccaccio se notabilizou muito mais na prosa do que no verso, é significativo que ele tenha atraído pouco a atenção dos compositores ¹⁰⁷.

Além disto, Camões pode ter sofrido, também no sector dos músicos, efeitos da maldição que indubitavelmente caiu sobre o seu nome. Aos mais prestigiosos compositores portugueses da segunda metade de Quinhentos e da primeira de Seiscentos, praticamente todos ao serviço da Igreja, não deve ter parecido muito recomendável qualquer ligação com ele, mesmo para além da morte. A certeza de que versos de Camões cedo se tornaram muito conhecidos e até foram parodiados por estudantes não contradiz esta suposição, antes a reforça ¹⁰⁸. Ao mesmo tempo, ela faz crer na entoação de musiquetas de inspiração camoniana, mais feitas para entretenimentos jocosos do que para enriquecimento perene do património musical português.

Acresce que havia maior cuidado de conservar música religiosa identificada, impressa ou manuscrita, do que trechos profanos, mesmo entrando em linha de conta com os cancioneiros. Aliás, estes contêm muitos poemas de autoria hoje desconhecida. No que respeita a manifestações musicais deste tipo, não prevalecia ainda a ideia de projecção no futuro daquilo que se cantava e tocava no presente. Na *Defensa*, D. João IV atesta que não era costume passar a escrito certa música vocal acompanhada (v. *Textos de Apoio*, 8). A regra de esquecer ou tratar como velharia sem cotação a música secular de outros tempos só começou a desfazer-se depois da morte de Haendel (1759), muito, sem dúvida, pela genialidade do autor do

Messias, mas principalmente por acção dum conjunto de factores históricos, sociais e económicos.

Os primeiros frutos substanciais do interesse de compositores pelo estro de Camões são já do século XIX e reflectem ideais nacionalistas próprios do momento histórico europeu e americano. É bem sabido que, mais ou menos conscientemente, políticos da época se serviram destes na conquista burguesa do poder.

Não é por mero acaso que a primeira homenagem a Camões de grande significado para a história da música portuguesa provém do liberal João Domingos Bomtempo (1775-1842), um contemporâneo de Beethoven e futuro colaborador de Garrett na criação do Conservatório. Trata-se da *Missa de Requiem* «consagrada à memória de Camões», para quatro vozes solistas, coro e orquestra, estreada em 1819, em Paris ¹⁰⁹.

Obra também marcante, no panorama da música portuguesa, é a *Sinfonia «À Pátria»*, de Viana da Mota (1868-1948). Composição puramente instrumental, cada um dos seus quatro andamentos corresponde a versos de Camões que vêm transcritos na partitura. A primeira audição deu-se no Porto, em 1897 ¹¹⁰.

Entre estas duas peças capitais situa-se, cronologicamente, a cantata *Luíz de Camões*, para grande orquestra, coro a seis vozes, órgão e banda, de Miguel Ângelo Pereira (1843-1901), composta para as comemorações do tricentenário da morte do Poeta. A letra é de Francisco Bernardo Braga ¹¹¹. As cinco *Sinfonias Camonianas* de Ruy Coelho (n. 1892) são posteriores à *Sinfonia «À Pátria»*. Ao número das obras em que se não ouvem versos de Luís Vaz

pertencem também páginas completamente esquecidas, algumas das quais se encontram na Biblioteca da Ajuda. Por exemplo, um *Hymno* para piano, de João Rodrigues Cordeiro, «à inauguração da estátua do grande épico português Luiz de Camões» (Lisboa, 1867); o poema sinfónico *Les Lusiades*, de Léon Reuchsel-Dieu (Lyon, 1875); a *Marcha triunfal* para grande orquestra, de Francisco Libânio Colàs, «em solemnização ao tricentenário de Luiz de Camões Príncipe dos poetas portugueses» (Pernambuco, 1880); a *Marcha Elegíaca a Camões*, para orquestra, de Leopoldo Américo Miguéz e a também orquestral marcha *Camões*, de Artur Napoleão, ambas para as mesmas celebrações no Brasil - celebrações ademais distinguidas por Carlos Gomes (1836-1896), então no auge da glória, com o *Hino a Camões*, composto e estreado na Bahia —; a peça para piano *Camoens*, de P. Giorza, editada nos anos oitenta pela casa Ricordi; e o *Dernier chant de Camoëns*, de Lucas Eusèbe, dado à estampa no Mónaco, já dentro do século XX.

No contexto camoniano, a obra não vocal de maior envergadura de que tenho conhecimento é *Luís Vaz 73*, de Jorge Peixinho. Construída exclusivamente com sons electrónicos, a sua audição integral preenche cerca de duas horas e meia. Também neste caso houve influência de efemérides. A composição foi iniciada em 1973, no seguimento do quarto centenário da publicação d’*Os Lusíadas*¹¹².

Passando às obras em que são cantados poemas de Camões, há que sublinhar, antes de mais, a existência de muitas canções para uma voz e piano. Entre os seus autores figuram quase todos os compositores «clássicos» portugueses mais (ou

relativamente) conhecidos, desde Augusto Machado a Constança Capdeville, passando por Luís de Freitas Branco, Ruy Coelho, Cláudio Carneiro (com versões orquestrais), Ivo Cruz, Frederico de Freitas, Fernando Lopes Graça, Jorge Croner de Vasconcelos, Berta Alves de Sousa, Manuel Faria, Joly Braga Santos, Fernando Corrêa de Oliveira, Filipe de Sousa e Filipe Pires.

Quanto a estrangeiros — ainda no capítulo da canção para voz e piano —, destaca-se Hugo Wolf (1860-1903) com o «lied» *Tief im Herzen trag' ich Pein*, número 23 do *Spanisches Liederbuch*, cuja letra é tradução alemã, feita por Emanuel Geibel, das redondilhas ao mote alheio *De dentro tengo mi mal, Que de fuera no hay señal* (Red. 18-456) ¹¹³. Robert Schumann (1810-1856) já em 1849 escrevera uma canção para soprano e piano com a mesma letra, canção que constitui a segunda peça da colecção *Spanische Liebeslieder*, op. 138. Embora não desmereça da assinatura, esta versão não ombreia com a de Wolf ¹¹⁴.

Sempre a título exemplificativo, registem-se o brasileiro Octávio Bevilacqua (1887-1969) e o norte-americano Jean Berger (n. 1909), este com a singularidade de ser um especialista da composição para músicos amadores ¹¹⁵. Ambos escreveram trechos para canto e piano sobre versos de Camões.

Outros compositores deram à voz cantante apoios de pequenos conjuntos instrumentais que de algum modo nos trazem à lembrança as descrições de Jorge de Montemor. É o caso das versões musicais de dois sonetos pelo brasileiro Glauco Velasquez (1884-1914) e de outros tantos por Cândido Lima.

No género coral-orquestral, com canto ou locução de versos de Camões, temos a *Invocação dos Lusíadas*, de Viana da Mota, a cantata *A conquista de Lisboa* e a *6.ª Sinfonia*, de Joly Braga Santos, e a *Cantata Elegíaca*, para dois coros, orquestra de câmara e locutor, do brasileiro Cláudio Santoro (n. 1919).

Quanto a música «a cappella» — ou seja, para conjuntos vocais, sem qualquer parte instrumental —, impõem-se-nos os *Dez Madrigais Camonianos* para coro misto, as doze *Redondilhas de Camões* para coro feminino e as seis para coro masculino, de Luís de Freitas Branco; as *Quatro Redondilhas de Camões* para vozes femininas e as *Três Líricas castelhanas de Camões* para vozes mistas, de Fernando Lopes Graça.

Os compositores «clássicos» portugueses não se têm mostrado inclinados às directas descendentes das formações vocais e instrumentais com que Camões deve ter tido trato mais assíduo. Refiro-me ao canto com acompanhamento de um ou mais instrumentos de corda dedilhada. Falta o equivalente camoniano das duas peças para voz e guitarra que Lopes Graça compôs em 1976, sobre poemas de Bernardim Ribeiro. Não constitui propriamente uma compensação desta lacuna o aproveitamento do Poeta que se tem verificado nos domínios da música «ligeira», nomeadamente nos do fado.

Passando finalmente ao teatro por música, há que relevar o *Canto da Ocidental Praia*, de António Victorino d'Almeida, onde Camões é personagem central. Não, porém, o Camões mistificado pelo imperialismo colonialista, senão que o homem em confronto com a sua circunstância real, o génio grande de mais para a sociedade a que pertence e para a

mediocridade que nele se vinga. O libreto é uma engenhosa compilação de textos, mas não só de Camões. Na lista de personagens figuram Virgílio, Dante, Petrarca e Garcilaso de la Vega. Escrita para as comemorações de 1972, esta ópera foi uma insofismável prova de coragem, em termos de esclarecimento pela criação artística ¹¹⁶. António Victorino d'Almeida compôs também música de cena para os *Anfitriões*.

Concluindo:

A presença da música na obra de Luís de Camões parece ser da mesma ordem de grandeza que se verifica em poetas italianos, espanhóis e portugueses da grande linhagem clássica, sem excluir os que comprovadamente foram músicos, por profissão ou amadorismo.

O vocabulário musical e o seu modo de emprego são normais para a época e para os estilos. A escolha e a frequência dos sentidos figurados, metafóricos ou simbólicos, bem como das alusões mitológicas e das encenações épicas, líricas e pastoris regem-se por códigos poéticos do tempo, não dando indicações sobre qualquer especificidade da cultura musical de Camões.

Os termos então correntes que faltam podem talvez reflectir, por omissão, um certo afastamento da música de câmara e da que se ouvia nas solenidades eclesiásticas.

Não há qualquer menção, nem nominal nem por antonomásia, de grandes figuras da história da música, portuguesas ou estrangeiras, o que de modo nenhum

constitui uma singularidade no mundo das letras a que Camões pertenceu.

Quanto a caracterização do período estilístico-musical situado entre Josquin e Monteverdi, a mais explícita e mais bela contribuição de Camões está no canto X d'*Os Lusíadas*. Nesse quadro do banquete de Tétis respira-se a atmosfera do madrigal solístico de feição maneirista, conducente à ópera e, do mesmo passo, ao estilo barroco. Não pode no entanto inferir-se que Camões se baseou na audição directa ou em descrições alheias de práticas musicais italianas daquele cariz. O quadro não contém objectivamente nenhum elemento musical desconhecido nos palácios, casas burguesas e colégios do Portugal quinhentista.

Em contraste com um Dante, Camões não se mostra interessado nas relações quadriviais entre astronomia e música. A diferença de atitude não resulta necessariamente da de época, já que na de Camões aquela ordem de ideias ainda tinha alguma validade. Apesar de a tendência para passar a música do «quadrivium» para o «trivium» ter começado a manifestar-se pelo menos desde meados do século XV, a concepção quadrivial poderia ter tido expressão n'*Os Lusíadas* e em páginas da Lírica respeitantes à «máquina do mundo» ou inclinadas a um misticismo religioso.

Tudo o que em Camões é louvor da música emana do prazer imediato da audição vivencial. Não há quaisquer apoios em teorias especulativas. No que concerne à arte dos sons, Camões está mais perto de Aristóteles e Aristóxeno do que de Pitágoras e Platão.

A expressão poética de emoções suscitadas pela música não perde na comparação com o *Canzoniere* de Petrarca nem com a Lírica de Garcilaso. Não

evidência, contudo, uma rendição igual à de Jorge de Montemor, tão afectivamente relevada em *Los Siete Libros de La Diana*.

Os relatos de práticas musicais são menos informativos ou menos atestantes de conhecimento da matéria do que os de Boccaccio, Montemor e Sá de Miranda. A escassez de descrições de costumes musicais africanos e asiáticos destoa do manifesto interesse de Camões por outras particularidades de terras onde esteve, nomeadamente pelas de ordem astronómica.

Não há equivalente camoniano da poesia normativa de António Ferreira sobre conceitos discriminativos das artes e princípios éticos dos artistas, definidos estes em função da literatura mas susceptíveis de generalizações envolventes da música.

No que hoje se conhece da sua obra, nada convence que o Poeta possuísse uma formação teórica e (ou) um adestramento técnico de verdadeiro músico. Mas nada tão-pouco desdiz que ele tenha sabido tanger algum instrumento ou instrumentos dos que convinham a qualquer escudeiro dado às musas, que mais não fosse para acompanhamento rudimentar da entoação de versos.

A inexcedida musicalidade literária de Camões — ou verbal, ou poética, em sentido agora estrito — tem exercido uma estimulação criadora em número considerável de compositores, nomeadamente dos séculos XIX e XX. Não admirará que a música prossiga sendo uma das artes mais exaltantes da sempre renascente actualidade do Poeta. Se é que não a mais de todas.

¹ Para as transcrições d'*Os Lusíadas* a convenção é a usual: os cantos indicados com algarismos romanos, as estâncias com algarismos árabes. Para as outras citações camonianas, a edição de referência é a que se intitula *Obra Completa*, Biblioteca Luso-Brasileira, Companhia Aguilar Editora, Rio de Janeiro, 1963. Nestas cotas, o último número indica sempre a página. Assim, por exemplo, Son. 7-271 significa que se trata do soneto que, na referida edição, tem o número 7 e cujo passo transcrito se encontra impresso na página 271. Quando haja uma única indicação numérica, ela dará sempre a página. Por exemplo, Sel. 756 remete para uma passagem de *El-Rei Seleuco* que se lê a páginas 756 da mesma edição.

² *Horríssimo*, em 1572.

³ Oit. 3-371, 373; Egl. 1-378, 4-398, 404, 5-405, 6-417, 422, 8-436; Red. 77-498, 499, 501, 503.

⁴ António Ferreira usou o termo português *çamponha*. O seu vocabulário musical será referido adiante, no texto.

⁵ Jorge de Montemayor, *Los Siete Libros de la Diana*, direcção, prólogo e notas de Francisco López Estrada, Clásicos Castellanos, Espasa-Calpe, Madrid, 1967.

⁶ Filippo Bonanni, *The Showcase of Musical Instruments — All 152 illustrations from the 1723 «Gabinetto Armonico», with a new Introduction and Captions by Frank L. Harrison and Joan Rimmer*, Dover Publications, Inc., New York, 1964.

⁷ Ernesto Veiga de Oliveira, *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1966.

⁸ X.128, 145; Egl. 4-401; Son. 188-552.

⁹ Son. 7-271; Ode 1-330; Egl. 4-402, 5-405, 8-435.

- ¹⁰ I.12; II.52; IV.102; Ode 3-334; Egl. 5-405, 6-417.
- ¹¹ Filippo Bonanni, ob. cit.
- ¹² Ob. cit.
- ¹³ Fil. 700, 701, 711.
- ¹⁴ Autor desconhecido, *Ditos portugueses dignos de memória*, História íntima do século XVI anotada e comentada por José Hermano Saraiva, Publicações Europa-América, Lisboa, 1979, pp. 168, 443.
- ¹⁵ Um «braccio» media aproximadamente 72 cm.
- ¹⁶ Francisco de Holanda, *Diálogos de Roma*, prefácio e notas de Manuel Mendes, Sá da Costa, Lisboa, 1955.
- ¹⁷ X.5, 45; Egl. 1-380; Son. 172-546; Red, 101-624; Anf. 666.
- ¹⁸ Mateus de Aranda, *Tractado de Canto Mensurable — 1535* —, edição facsimilada com introdução e notas do Cónego José Augusto Alegria, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1978.
- ¹⁹ Ode 9-344 — sem esquecer que o «grave canto» de Sísifo não é música, senão uma pedra —, Egl. 7-430; Son. 126-531, 167-545; Can. 12-563.
- ²⁰ V.63; Ele. 4-359; Egl. 1-380, 2-395, 4-401, 404, 8-434, 436, 441; Son. 114-527.
- ²¹ António Ferreira, *Poemas Lusitanos*, com prefácio e notas de Marques Braga, Clássicos Sá da Costa, Lisboa, 1957, 1971.
- ²² Son. 7-271, 54-287; Fil. 707; Fil. 739; Car. 4-795; Egl. 5-404; Sel. 754, 766.
- ²³ Fray Juan Bermudo, *Declaración de Instrumentos musicales — 1555* —, edição facsimilada, dirigida por Macario Santiago Kastner, Bärenreiter, Kassel e Basel, 1957.
- ²⁴ Segundo Willi Apel, esse estudioso foi Theodoricus de Campo (*Harvard Dictionary of Music*, second edition, revised and enlarged, Cambridge, Massachusetts, 1969). O mesmo nome é mencionado por outros musicólogos fidedignos, como Gustave Reese e Heinrich Hüsch (respectivamente em *Music in the Middle Ages*, W. W. Norton & Company, Nova Iorque, 1940, e em *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. 13). No entanto, em *La Musica* (enciclopédia dirigida por Guido Gatti, Unione Tipografico-Editrice, Turim, 1968), no artigo sobre Teodoro de Caprio, lê-se o seguinte: «Escreveu: *Regulae contrapunti* (atribuído erroneamente a Teodorico de Campo, inexistente). Bibl.: R. Casimiri, *Teodoro de Caprio*, non Teodorico de Campo, teorico musicale italiano del sec. XV, in N. d'Arch., 1924.»
- ²⁵ Esta questão, que aqui se põe só relativamente a Camões, tem amplitude muito maior. V. Joaquim Barradas de Carvalho, *O*

Renascimento Português (Em busca da sua especificidade), texto policopiado, Lisboa, 1979.

²⁶ Ode 3-334; Egl. 4-399; Red. 77-504.

²⁷ Que tornam a vida feliz.

²⁸ V. Mateus de Aranda, ob. cit.

²⁹ Fil. 701; X.5, 6; 1X.30; II.100; III.107; VI.19; Egl. 1-376; Red. 77-503; III.48; V.94; X.6, 74; Egl. 4-399, 5-405, 6-417; Red. 129-638; Fil. 702; III.77; IV.28; V.63; VI.63; X.22, 122; Egl.1-375, 4-400; Red. 27-465; Car. 3-794; II.90, 106; Ele. 1-351; Oit. 3-371, 373; Egl. 1-380, 4-399, 6-422, 8-436; Red. 77-498, 77-503; Son. 167-545; Fil. 701, 702, 739, 748; I.47; VI.19; IX.64; Ele. 3-354; Egl. 4-399, 400; Red. 77-500; Fil. 701.

³⁰ Oit. 3-368, 369; Red. 46-475, 476.

³¹ V. Alexandre Herculano, *Opúsculos*, tomo 6.º

³² Sobre danças do tempo de Camões, v. José Sasportes, *História da Dança em Portugal*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1970, e *Trajectória da dança teatral em Portugal*, Biblioteca Breve, Lisboa, 1979. Sobre a *dança de espadas* e os *machatins*, v. Curt Sachs, *World History of the Dance*, W. W. Norton & Company, Nova Torque, 1963, e Willi Apel, *Harvard Dictionary of Music* (cit. na nota 24), artigo *Matasin, matassin, mattachin*.

³³ Luís de Camões, *Obras Completas* com prefácio e notas de Hernâni Cidade, volume III, Autos e Cartas, Clássicos Sá da Costa, Lisboa, 1956.

³⁴ X.75; Son. 54-287; Egl. 4-398; Son. 138-535; Red. 129-638; Car. 3-794.

³⁵ IX.30; Son. 114-527; IX.30; Egl. 4-397.

³⁶ Fray Juan Bermudo, ob. cit.

³⁷ X.74; Fil. 747, 748; Sel. 757.

³⁸ Ode. 8-343; Egl. 4-400, 5-405, 6-417; Fil. 742, 739.

³⁹ Son. 54-287; Egl. 4-398, 7-431; II.90.

⁴⁰ VI.19; I.5; II.106; III.107; X.22; I.47; X.74.

⁴¹ Ob. cit., p. 403.

⁴² II.96, 100; IX.45; III.77; Son. 31-279; Can. 7-317; Ode 1-330; Egl. 8-435; V.63; IX.64; X.7, 75; Can. 4-310; Egl. 1-376, 379, 8-435; Red. 77-500; Son. 138-535; Red. 129-638; Ele. 6-586; Son. 47-284; Egl. 7-431; Egl. 1-376; X.22; Son. 47-284; Ode 9-344; Egl. 1-375, 7-431; X.6; Son. 7-271, 54-287; Egl. 1-375, 4-399, 7-431, 8-432; Red. 77-505; Car. 3-792; Egl. 4-399.

⁴³ I.5; V.63; Egl. 5-405, 6-417.

- ⁴⁴ IX.64; Egl. 4-404; IV.102; Ode 3-334; Egl. 5-405, 6-417; 1X.30.
- ⁴⁵ Ob. cit., pp. 323, 457, 458.
- ⁴⁶ Ode 3-334; Egl. 1-376; II.96; Son. 31-279; Egl. 1-375, 2-395; Ode 9-344; Red. 77-498; Egl. 1-376.
- ⁴⁷ IX.30; Egl. 4-400; Red. 77-503; X.74; Can. 4-311; Egl. 4-398, 400; Fil. 748.
- ⁴⁸ V. também Ode 3-334.
- ⁴⁹ Can. 6-315; Ode 8-343, 9-344.
- ⁵⁰ Sel. 765; Red. 77-505; Egl. 7-431.
- ⁵¹ II.96; Egl. 4-399, 400, 7-430.
- ⁵² Este soneto foi inserido pela primeira vez na *Lírica* de Camões, ou a este atribuído, na edição de 1668, quase noventa anos depois da morte do Poeta.
- ⁵³ X.5; Egl. 4-400, 404; Fil. 697, 715.
- ⁵⁴ Francisco de Holanda, ob. cit.
- ⁵⁵ António Sérgio, Prefácio do livro *Viana da Mota*, de João de Freitas Branco, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1972.
- ⁵⁶ Fil. 747; Sel. 764; Ele. 1-351.
- ⁵⁷ II.96; Ode 4335; Egl. 2-393, 4-400, 401, 7-430; Fil. 739; Car. 3-792.
- ⁵⁸ Baseio-me numa citação de Aubrey F. G. Bell em *O Humanista Dom Jerónimo Osório*, tradução de A. A. Dória, introdução de L. A. Braga, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1934. A páginas 61 e 62, a tradução de Franciscus Mediolanensis para Francisco de Medina está errada. Trata-se do alaudista e compositor Francesco Canova, mais conhecido por Francesco da Milano (1497-c.1543) para cuja celebridade contribuíram vários escritores quinhentistas.
- ⁵⁹ V. Emanuel Winternitz, *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art*, Faber and Faber, Londres, 1967.
- ⁶⁰ Purg. 2-112. V. também Kathi Meyer-Baer, *Music in Dante's «Divina Commedia»*, em *Aspects of Medieval and Renaissance Music, A Birthday Offering to Gustave Reese*, Oxford University Press, Londres, 1967.
- ⁶¹ V. Luciano Pereira da Silva, *A Astronomia de «Os Lusíadas»*, Junta de Investigações do Ultramar, Lisboa, 1972.
- ⁶² V. Hermann Zenck, *Numerus und Affectus*, Bärenreiter, Kassel, 1959.
- ⁶³ V. *Diálogo entre um fidalgo e um escudeiro*, em José Hermano Saraiva, *Vida ignorada de Camões*, Publicações Europa-América, Lisboa, 1978.

- ⁶⁴ V. Nan Cooke Carpenter, *Music in the Medieval and Renaissance Universities*, University of Oklahoma Press, 1958.
- ⁶⁵ Fray Juan Bermudo, ob. cit.
- ⁶⁶ V. Eric Werner, *The last Pythagorean musician: Johannes Kepler*, no citado volume de homenagem natalícia a Gustave Reese.
- ⁶⁷ V. Visconde de Lagoa, *Tentativa de Reconstituição Geográfica da «Peregrinação» de Fernão Mendes Pinto*, em «Anais da Junta de Investigações Coloniais», v. II, t. I.
- ⁶⁸ Fernão Mendes Pinto, *Peregrinação e outras obras*, texto crítico, prefácio, notas e estudo por António José Saraiva, vol. III, Clássicos Sá da Costa, Lisboa, 1974.
- ⁶⁹ Arnaldo Bonaventura, *Dante e la Musica*, Livorno, 1904; *La musica nelle opere di Orazio*, Florença, 1905; *Il Boccaccio e la Musica*, 1914. Albin Eduard Beau, *A música na obra de Gil Vicente*, em «Biblos», revista da Faculdade de Letras, XIV, Coimbra, 1938, e em *Estudos*, vol. I, «Acta Universitatis Conimbrigensis», 1959.
- ⁷⁰ Inf. 6-95; Par. 12-8; Inf. 22-7 a 10, 26-85, 30-49; Par. 14-118, 15-4, 17-44, 20-22 a 24. Alguns destes termos e dos que seguem no texto não ocorrem só nos versos indicados.
- ⁷¹ Inf. 2-57, 4-114, 5-25, 27-6; Pur. 5-27, 8-14, 9-141, 30-15, 32-33; Par. 6-124, 8-17, 18, 10-66, 10-146, 147, 14-21, 24, 16-32, 20-18, 21-59, 140 a 142, 24-112 a 114, 25-131, 132, 28-94.
- ⁷² Pur. 2-47, 5-24, 33-1, 2; Par. 3-123, 10-76 a 78.
- ⁷³ Par. 12-3 a 9.
- ⁷⁴ Par. 18-51, 20-38, 25-72, 32-11, 20-142 a 144; Inf. 16-92, 32-36; Pur. 17-20, 28-14, 85, 108; Par. 18-73, 20-19.
- ⁷⁵ Inf. 31-12; Pur. 13-29, 20-118, 25-128, 129; Par. 21-140; Pur. 28-16 a 18, 29-22, 23; Par. 23-109, 110, 28-119, 120.
- ⁷⁶ Pur. 32-31, 33, 29-128, 129; Par. 1-82 a 84; Par. 25-135; Inf. 32-28 a 30; Par. 10-139, 142 a 144.
- ⁷⁷ Conv. 2-1; 1-7.
- ⁷⁸ Todas as cotas relativas ao *Canzoniere* de Petrarca referem-se à edição da casa Einaudi, Turim, 1975. 23-62 a 64; 63-7; 97-10, 11.
- ⁷⁹ 102-12 a 14; 249-11; 105; 112-9; 133-12 a 14.
- ⁸⁰ 156-12, 13; 158-8; 176-5; 193-8 a 11; 220-9, 10; 225-10, 11; 239-7, 8. V. também 270, 275, 283, 307, 308, 312, 344.
- ⁸¹ 271; 28; 239, 279, 292, 310, 311, 323, 353; 360.
- ⁸² As cotas relativas a Garcilaso de la Vega indicam páginas das *Obras*, Colección Austral, Espasa-Calpe, 2ª edição, Buenos Aires, 1942. 81, 82, 91, 114, 117, 126, 146, 160; 44, 84; 122, 124.

⁸³ 61, 84, 107, 113, 114; 84; 149; 85, 149; 150; 44; 131, 141; 122.

⁸⁴ As cotas relativas a Sá de Miranda indicam volumes e páginas das *Obras Completas*, com prefácio e notas de Rodrigues Lapa, Clássicos Sá da Costa, 4.^a edição, Lisboa, 1976.

⁸⁵ *Vol. 1.º*: 76, 77, 79 ss, 88, 90, 91, 93, 96 ss, 102, 110, 113 ss, 120, 122 ss, 126 ss, 136, 137, 160, 161, 169, 174, 175, 177 ss, 180, 182 ss, 186, 192 ss, 200, 202, 208 ss, 214 ss, 220, 223 ss, 228 ss, 234, 239, 241, 245, 246, 250, 253, 256, 260, 261, 264, 265, 286, 290, 302. *Vol. 2.º*: 21, 55, 58, 62, 75, 95, 105, 108, 112, 113, 116, 126, 129, 160, 176, 192, 200, 221, 234, 257. *Vol. 1.º*: 69, 79, 93, 109, 115, 161, 214, 218, 250, 254, 301. *Vol. 2.º*: 55, 116.

Vol. 1.º: 69, 235.

⁸⁵ *Vol. 1.º*: 50, 147; 69, 261, 264; 140; 85, 90, 95, 98, 116, 127, 174, 177, 182, 184, 193, 198, 200, 209, 211, 217, 218, 246, 250; 231; 88; 89. *Vol. 2.º*: 113. *Vol. 1.º*: 238; 205; 234. *Vol. 2.º*: 49, 91; 143.

⁸⁶ *Vol. 1.º*: 77, 85, 255, 264. *Vol. 2.º*: 85. *Vol. 1.º*: 85, 88, 174, 264; 265.

⁸⁷ Referência a Bernardim Ribeiro.

⁸⁸ A forma «ministres», assim grafada, por exemplo, na *Crónica de D. João II*, de Garcia de Resende, é plural de *ministrel* e deve portanto entender-se como palavra aguda: «...e muytos ministres, e danças, trombetas, e atabales,...» (edição da Imprensa Nacional — Casa da Moeda, Lisboa, 1973, p. 116).

⁸⁹ *Vol. 1.º*: 150; 151. *Vol. 2.º*: 169, 206.

⁹⁰ *Vol. 2.º*: 126.

⁹¹ Sobre ambos os casos, v. Maria Augusta Alves Barbosa, *Vicentius Lusitanus-Ein portugiesischer Komponist und Musiktheoretiker des 16. Jahrhunderts*, Secretaria de Estado da Cultura, Lisboa, 1977.

⁹² V. Carolina Michaelis de Vasconcelos, *Poesias de Francisco de Sá de Miranda*, Halle, 1885.

⁹³ V. M. S. Kastner, *Antonio und Hernando de Cabeçón*, Hans Schneider, Tutzing, 1977.

⁹⁴ As indicações referentes a *Los Siete Livros de la Diana* são de páginas da edição mencionada na nota 5.

9, 12, 14, 30, 33, 53, 60, 66, 70, 76, 86, 167, 230, 231, 233, 250, 270, 274, 288, 292; 10, 16, 24, 30, 33, 34, 41, 57, 64, 151, 167, 229, 267; 41, 274; 73, 107, 108, 147, 150, 157, 167, 179; 106, 204; 109; 167; 106; 107; 166.

⁹⁵ 106 a 109; 167.

⁹⁶ «Tal como era usado por volta de 1525, o termo *villançico* era (...) suficientemente flexível para abranger qualquer canção espanhola que não fosse um *romance*.» Robert Stevenson, em *Vilancicos Portugueses*, «Portugaliae Musica» XXIX, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1976.

⁹⁷ 204; 274; 71, 72; 110; 73, 289.

⁹⁸ As referências a António Ferreira indicam volumes e páginas de *Poemas Lusitanos*, edição mencionada na nota 21.

Vol. 1.º: 192.

⁹⁹ V. também *vol. 1.º* 223, 229, 249, 257.

¹⁰⁰ *Vol. 1.º* 91, 134. *Vol. 2.º* 86, 113, 130, 157. *Vol. 1.º* 109, 115, 130, 133, 134, 182, 183, 203, 232. *Vol. 2.º* 94, 157. *Vol. 1.º* 153, 186, 201, 203, 212, 214, 237, 252. *Vol. 2.º* 103, 112, 188. *Vol. 1.º* 192. *Vol. 2.º*: 101. *Vol. 1.º*: 192. *Vol. 2.º*: 93. *Vol. 1.º*: 242. *Vol. 2.º*: 101.

¹⁰¹ *Vol. 1.º* 76. *Vol. 2.º* 101, 107. *Vol. 1.º* 93. *Vol. 2.º* 112. *Vol. 1.º* 128; 133. *Vol. 2.º* 113, 130. *Vol. 1.º* 134, 213, 217, 242. *Vol. 2.º* 72, 73, 113, 114; 176. *Vol. 1.º* 133. *Vol. 2.º* 72, 73, 101, 113, 114. *Vol. 1.º* 151; 161, 190, 192. *Vol. 2.º* 111. *Vol. 1.º* 162; 170. *Vol. 2.º* 111. *Vol. 1.º* 180; 183, 192. *Vol. 2.º* 209. *Vol. 1.º* 185, 191, 192, 203, 204, 212. *Vol. 2.º* 20, 204. *Vol. 1.º* 192; 187. *Vol. 2.º* 54, 142. *Vol. 1.º* 191, 201. *Vol. 2.º* 142. *Vol. 1.º* 132, 133, 143, 200, 201, 202, 203, 213, 214, 238. *Vol. 2.º* 70; 113; 21; 70; 128; 101; 142, 177; 176. *Vol. 1.º* 223, 224.

¹⁰² *Vol. 1.º*: 75, 171, 205, 220; 132, 158, 181, 188, 189, 200, 201, 240. *Vol. 2.º*: 264.

¹⁰³ Foram de grande utilidade para a elaboração do resumo os elementos fornecidos pelo Serviço de Musicologia da Direcção-Geral do Património Cultural — à testa do qual se encontra Humberto d'Ávila — e por Manuel Morais, a quem se deve, entre outras contribuições, a importante identificação referida no texto.

¹⁰⁴ Biblioteca Nacional de Madrid, M 1370-72. A edição das transcrições de Miguel Querol Gavaldá tem o mesmo título de *Romanças y Letras a tres voces (Monumentos de la Música Española*, vol. XVIII, Instituto Español de Musicología, Barcelona, 1956).

¹⁰⁵ Bibliothèque de L'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris. *Collection Masson*, Ms. 56. A Fundação Calouste Gulbenkian prepara actualmente (1979) um volume da série *Portugaliae Musica* que incluirá este cancionero e mais documentação congénere, em transcrições e com estudos musicológicos de Manuel Morais.

¹⁰⁶ V. a correspondência de Miguel Ângelo, nomeadamente duas cartas para Sebastião del Piombo (Julho de 1533) e para Luigi del Riccio (1542). (Michelangelo Buonarroti, *Lettere scelte e annotate* da Irving e Jean Stone, Charles Speroni, dall'Oglio, editore, Milão 1963.)

¹⁰⁷ V. A. Bonaventura, ob. cit.

¹⁰⁸ V. Mário Martins, *A Sátira na Literatura Medieval Portuguesa (Séculos XIII e XIV)*, Biblioteca Breve, Lisboa, 1977, p. 10.

¹⁰⁹ V. Jean-Paul Sarraute, *Catálogo das obras de João Domingos Bomtempo*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1970.

¹¹⁰ V. João de Freitas Branco, ob. cit. e artigo em *Sinfonia*, Livros Pelicano, Editora Ulisseia, Lisboa.

¹¹¹ V. Joaquim Leitão, *Deuses do Lar — I — O Maestro Miguel Ângelo*, edição do autor, 1916.

¹¹² Sobre *Luís Vaz* 73, v. referência mais desenvolvida em *Camões e a Música*, estudo mencionado no prefácio deste livro.

¹¹³ V. *Camões e a Música*, estudo citado.

¹¹⁴ Schumann compôs duas colecções de «Lieder» para uma, duas e quatro vozes e piano sobre traduções de poemas hispânicos, nas quais, além de Camões, figuram outros poetas portugueses, nomeadamente Gil Vicente, um dos condes de Vimioso e Sá de Miranda. Uma delas é a mencionada no texto. A outra tem o título de *Spanisches Liederspiel*, op. 74. V. Eric Sams, *The Songs of Robert Schumann*, com prefácio de Gerald Moore, Methuen and Co, Londres, 1969.

¹¹⁵ Há também as canções camonianas escritas, não *para*, mas *por* amadores. Exemplos, as de Maria de Melo Furtado Caldeira Giraldes de Bourbon, condessa de Proença-a-Velha, cujo único título de glória está no terem sido interpretadas por uma das melhores cantoras de câmara portuguesas: Laura Wake Marques.

¹¹⁶ V. *Camões e a Música*, estudo citado.

TEXTOS DE APOIO

1

ARQUITAS DE TARENTO

c. 430 -c. 360 a. C.

Pitagórico, discípulo de Filolau e amigo de Platão. A sua menção conjunta de Astronomia, Geometria, Aritmética e Música aponta para o «quadrivium» que, com o «trivium» (Gramática, Dialéctica e Retórica), veio a ser de grande importância nos planos de estudos das «sete artes liberais» nas universidades da Idade Média.

1. Os matemáticos parecem ter ganho conhecimentos excelentes e não é nada estranho que eles pensem acertadamente sobre a natureza das diferentes coisas. Porque, como ganharam conhecimentos excelentes sobre a natureza do Universo, tinham que também ganhar uma visão excelente da natureza das coisas, na sua particularidade. Assim foi que nos transmitiram um claro conhecimento da velocidade dos astros

e do seu nascer e pôr, e de geometria, números [aritmética] e esfericidade e, com não menor importância, de música. Porque estas ciências parecem irmãs. Porque se ocupam das duas imãmente unidas arquiformas do Ser [ou seja, o número e a grandeza].

- 2 Há porém três proporções na música: a primeira é a aritmética, a segunda a geométrica e a terceira a oposta, dita harmônica. A aritmética, quando três conceitos numéricos analogamente apresentam a seguinte diferença: o primeiro excede o segundo no mesmo em que o segundo excede o terceiro [3:2:1]. E nesta analogia verifica-se que a razão dos conceitos numéricos maiores [2:3=intervalo musical de quinta] é menor, e que é maior a razão dos conceitos numéricos menores [1:2=intervalo musical de oitava]. A geométrica: quando o primeiro conceito está para o segundo como o segundo está para o terceiro [4:2:1]. Os dois maiores estão entre si na mesma razão dos dois menores [2:4=1:2=intervalo musical de oitava]. A proporção oposta, dita harmônica, é aquela em que os conceitos se comportam assim: a fração do primeiro na qual este excede o segundo é igual à fração do terceiro na qual este é excedido pelo segundo [6:4:3]. Nesta analogia, a razão dos conceitos maiores é maior [4:6=intervalo musical de quinta] e a dos conceitos menores é menor [3:4=intervalo musical de quarta].

Versão baseada em H. Diels, Die Fragmente der Vorsokratiker, Berlin, 1934.

2

PLATÃO

427 -c. 348 a. C.

Neste diálogo, pertencente às Leis (II.667.e-II.668.b), Platão expõe o seu próprio pensamento pela boca do Ateniense.

Ateniense Não poderemos portanto dizer que, de acordo com o que acabamos de estabelecer, nenhuma imitação pode ser julgada segundo o prazer ou segundo uma enganadora opinião a tal respeito, e que o mesmo acontece com toda a igualdade? Porque, duma maneira geral, não é pela opinião deste ou daquele, nem por alguém se sentir satisfeito com alguma coisa, que o igual é igual ou que o bem proporcionado é bem proporcionado, senão que exclusivamente pela verdade e não por qualquer outro motivo.

Clinias Com certeza.

Ateniense E não poderemos dizer que toda a arte música [própria das diferentes musas] é uma arte de simulação e de imitação?

Clinias Sem dúvida.

Ateniense Por conseguinte, não é de forma alguma lícito concordar com alguém em cuja opinião a arte música teria que ser julgada em função do prazer. Não devemos aspirar a semelhante arte como se se tratasse dum assunto sério, admitindo que tal fosse possível. Só devemos aspirar àquela arte que contém em si a semelhança pela verdadeira imitação do Belo.

O trecho seguinte pertence ao Apêndice das Leis (Epinomis, 977.e-978.b), cuja autenticidade não é unanimemente admitida.

Talvez fosse, no entanto, de desejar, considerando as artes, que estas forneçam à espécie humana pequenos motivos de necessidade do número, seja qual for a verdadeira importância desta necessidade. Mas, se se considerar aquilo que há de divino na geração e o que ela tem de mortal — consideração própria para nos iniciar ulteriormente no conhecimento ao mesmo tempo da devoção pelos Deuses e da essência real do número —, ninguém deixará então de reconhecer, familiarizando-se com o número no seu conjunto, quão grande é o poder que lhe devemos. Se não, vejamos: não será que toda a música exige, manifestamente, que se contem os números do movimento no ritmo, como também os números dos sons na harmonia? O que, além disto, é o ponto capital é que, enquanto todos os bens são causados pelo número, este, por outro lado — e precisamos de nos dar bem conta disto—, nunca é a causa de alguma das coisas más (o que poderia perfeitamente ser o caso), senão que, pelo contrário, o movimento mais ou menos desprovido de razão, de ordem e de forma, ao qual faltam ritmo e harmonia, numa palavra, tudo aquilo a que coube alguma imperfeição, é um movimento sem qualquer número; e é neste sentido que deve reflectir todo aquele que queira ser feliz até o fim da sua vida.

Versão baseada em Sämtliche Werke, Berlin, 1940, e Oeuvres complètes, Bibliothèque de la Pléiade, Bruges, 1964.

3

ARISTÓTELES

384 - 322 a. C.

Segue-se um fragmento da Política (VIII.V.1-VIII.V.10) no qual Aristóteles se ocupa da música em

termos que, comparados com as transcrições de Platão, conferem maior valor ao prazer auditivo.

O divertimento [entretenimento, distracção] serve para descansar, e o descanso tem necessariamente que ser aprazível, porque é uma maneira de curar o mal devido ao trabalho pesado; o entretenimento deve ser não só digno mas também agradável, porque a felicidade resulta ao mesmo tempo da honra e do prazer; ora todos nós consideramos a música uma das coisas mais aprazíveis, tanto a instrumental como a que é simultaneamente instrumental e vocal (pelo menos Museu [bardo semilendário] diz que «o canto é a mais doce alegria do homem» e é por isso que as pessoas têm razão em introduzi-lo em reuniões e entretenimentos, pelo seu efeito recreativo), de modo que, também por este motivo, pode supor-se que os jovens devem receber educação musical. Porque todos os prazeres inofensivos são não apenas adequados ao objectivo último como também ao descanso; e como só raramente acontece os homens atingirem o objectivo último, ao passo que é frequente descansarem e procurarem divertimento não tanto com qualquer fim ulterior como pelo prazer que ele lhes dá, seria vantajoso deixá-los descansar de vez em quando nos prazeres resultantes da música. Mas tem acontecido os homens tornarem os divertimentos um fim; porque o fim contém talvez um certo prazer, não porém um prazer comum, e, procurando este, os homens tomam-no por aquele, visto ter uma certa parecença com a consecução do fim dos seus empreendimentos. Porque o fim não se torna desejável por algo que dele resultará, e também prazeres do género que estamos a considerar não se tornam desejáveis por algum resultado futuro, mas sim devido a coisas que já aconteceram como, por exemplo, trabalho e sofrimento. Assim, poderá talvez admitir-se que seja esta a razão que leva os homens a procurar atingir a felicidade por meio desses prazeres; porém, no caso da participação na música, a razão não é só esta, senão que também a de, segundo parece, a música ser útil para descansar. Temos no entanto que verificar se não será o caso de, mesmo assim, a natureza da música ser mais digna [mais nobre] do que a que corresponde à referida utilização, e se é conveniente não só participar no prazer comum que emana dela, e que é perceptível a toda a gente (porque o prazer contido na música é um

prazer natural, pelo que o seu uso é caro a pessoas de todas as idades e índoles), como também ver se a sua influência atinge de algum modo o carácter e a alma. E seria claramente este o caso, ao sermos de certa maneira afectados por ela, nos nossos caracteres. É porém evidente que somos afectados de certa maneira por diferentes espécies de música, e não menos pelas melodias de Olimpo [músico frígio do século VII a. C.]; porque estas entusiasmam-nos manifestamente as almas, e o entusiasmo é um afecto do carácter da alma. Além do que, ao ouvir imitações [música de expressão dramática, traduzindo vários estados emotivos], toda a gente é levada a sentimentos correspondentes, mesmo independentemente dos próprios ritmos e melodias [ou *pelos próprios ritmos e melodias, mesmo independentemente das palavras?*]. E como acontece que a música é uma das coisas que dão prazer, e que a virtude tem que ver com o sentir deleite e amor e ódio acertadamente, torna-se óbvio que nada tem mais necessariamente que ser aprendido e que entrar nos hábitos do que o ajuizar de maneira correcta e o deleitar-se com caracteres virtuosos e acções nobres; mas ritmos e melodias contêm representações de ira e de brandura, e também de coragem e temperança, e de todos os seus opostos e outras qualidades que correspondem muito de perto às verdadeiras naturezas destas qualidades (e isto é evidenciado pela experiência, já que quando ouvimos tais representações há uma mudança na nossa alma); e a habituação no sentir sofrimento e prazer em representações da realidade está perto do senti-los perante a própria realidade (por exemplo, se um homem se compraz com contemplar a estátua de alguém pela única razão da sua forma concreta, o ver realmente a pessoa cuja estátua ele contempla tem necessariamente que lhe dar também prazer); e acontece que, enquanto os outros objectos dos sentidos não contêm qualquer representação do carácter — por exemplo os objectos do tacto e do paladar (posto que os objectos da vista contêm algo disso, porquanto há formas que representam o carácter, mas só em pequena medida, e todos os homens participam na percepção visual de tais qualidades; também as obras de arte visuais não são representações do carácter, senão que as formas e cores produzidas são meras indicações do carácter, indicações estas que são apenas sensações corporais durante as emoções; na medida em que há uma diferença [do efeito moral produzido pelas impressões visuais] até relativamente à observação destas indicações, os jovens não devem olhar para as obras de Pauson [pintor que representava os homens piores do que realmente eram] mas sim para as de Polignoto [que os pintava melhores] e de qualquer outro pintor ou escultor morais) —, as

peças de música, pelo contrário, contêm efectivamente em si mesmas imitações do carácter; e isto é manifesto, porquanto até na natureza de meras melodias existem diferenças, de modo que, ao ouvirem-nas, as pessoas são diferentemente afectadas e não têm os mesmos sentimentos em relação a cada uma delas, senão que escutam algumas numa disposição mais triste e reprimida, por exemplo o modo chamado mixolídio, e ouvem outras num estado de espírito mais brando, porém num estado intermédio e com a máxima serenidade uma outra, efeito que só o modo dórico parece capaz de produzir, enquanto o frígio incute entusiasmo; porque estas coisas estão bem expressas por aqueles que estudaram esta forma de educação, uma vez que eles obtêm as provas das suas teorias dos factos concretos da experiência. E o mesmo se verifica também com os ritmos, porquanto uns têm um carácter mais estável e outros um carácter mais emocional, e alguns destes últimos são mais vulgares nos seus efeitos emocionais e outros mais liberais. Estas considerações tornam portanto evidente que a música tem o poder de produzir um certo efeito sobre o carácter moral da alma, e se ela tem este poder, é claro que os jovens têm que ser dirigidos à música e que nela ser educados. Além do que a educação musical se adapta bem à natureza juvenil; porque, devido à sua juventude, os jovens não suportam nada que não seja adoçado pelo prazer, e a música é, por natureza, algo que possui uma agradável doçura. E parece que temos uma certa afinidade com melodias e ritmos; é devido a isto que muitos homens sábios dizem que a alma é uma harmonia ou que ela tem harmonia [a primeira asserção é pitagórica, a segunda foi enunciada por Platão no *Fedon*].

Versão baseada em Politik, editada por F. Susemihl, Leipzig, 1879, e em Politics, The Loeb Classical Library, Londres, 1967.

4

ARISTÓXENO

c.350- ? a. C.

Aristóxeno é considerado o mais importante teórico musical da Antiguidade. Das suas muitas obras só se conhecem hoje dois livros dos Elementos Harmónicos — aos quais pertence o seguinte texto — e fragmentos dos Elementos de Rítmica. Aristóxeno começou por seguir os ensinamentos dos pitagóricos e tornou-se depois discípulo de Aristóteles. As suas ideias sobre música tendem nitidamente para o empirismo. Em seu entender, as notas das escalas musicais não deviam ser aferidas por padrões matemáticos mas sim pelo ouvido.

Vamos passar agora à consideração da harmonia e das suas partes. Deve observar-se que, em geral, a matéria do nosso estudo consiste na seguinte questão: em qualquer espécie de melodia, quais são as leis naturais de acordo com as quais a voz, subindo ou descendo, coloca os intervalos? Porque mantemos que a voz, no seu movimento, segue uma lei natural, não colocando os intervalos ao acaso. E, com as nossas respostas, tentamos fornecer provas concordantes com os fenómenos, divergindo, neste ponto, dos nossos predecessores. Porque alguns destes introduziram raciocínios estranhos e, rejeitando os sentidos por inexactos, fabricaram princípios racionais, afirmando que o agudo e o grave consistem em certas proporções numéricas e relações vibratórias, teoria esta que é totalmente estranha à matéria e está em completo desacordo com os fenómenos; enquanto outros, dispensando a razão e a demonstração, se limitaram a enunciados dogmáticos isolados, não tendo tão-pouco tido êxito na enumeração dos meros fenómenos. Tentaremos que os princípios de que partimos sejam, sem excepção, evidentes para aqueles que percebem de música, e que as nossas conclusões sejam atingidas por via da estrita demonstração.

Como, portanto, o nosso assunto consiste em toda a melodia, vocal ou instrumental, o nosso método baseia-se, em último recurso, num apelo para a faculdade do ouvido e para a do intelecto. Pela primeira ajuizamos das grandezas dos intervalos, pela segunda contemplamos as funções das notas. Temos portanto que nos acostumar a uma exacta discriminação de particularidades. Em construções

geométricas é habitual dizer «suponhamos que isto é uma linha recta»; no caso dos intervalos [musicais] não podemos, no entanto, contentar-nos com esta linguagem da suposição. O géometra não se serve da sua faculdade de percepção através dos sentidos. Não exercita em grau algum a vista, para discriminar a linha recta, a circunferência ou qualquer outra figura. Tal exercício pertence mais à prática do carpinteiro, do torneiro ou de outros artesãos. Porém, para o estudioso da ciência musical o rigor da percepção pelos sentidos é um requisito fundamental. Porque, se a sua percepção for deficiente, tornar-se-lhe-á impossível tratar com êxito aquelas questões que se situam fora dela. Isto vai tornar-se claro ao longo da nossa investigação. E devemos dar-nos conta de que o conhecimento musical implica o conhecimento simultâneo dum elemento permanente e dum elemento variável, e que isto se aplica, sem restrição nem qualificação, a todos os ramos da música. [...] É evidente que a apreensão duma melodia consiste em notar ao mesmo tempo com o ouvido e com o intelecto todas as distinções [particularidades, diferenciações] que se vão produzindo nos sucessivos sons (sucessivos, porque a melodia, como todos os ramos da música, consiste numa produção sucessiva). Com efeito, a apreensão da música depende dessas duas faculdades: a apreensão pelos sentidos e a memória; porque temos que ter a percepção do som que está presente, e que lembrar-nos do que já passou. De nenhuma outra maneira podemos seguir os fenómenos da música.

[...] A nossa exposição não poderá ser bem sucedida se não forem satisfeitas três condições. Primeiro, os fenómenos têm que ser correctamente observados; segundo, aquilo que neles é precedência tem que ser correctamente distinguido daquilo que é derivação; terceiro, as nossas conclusões e inferências têm que ser legítimas consequências das premissas. E como em toda e qualquer ciência que consista em várias proposições o método correcto é encontrar certos princípios a partir dos quais se deduzam as verdades deles dependentes, temos que nos guiar por duas considerações, na nossa selecção de princípios. Primeiro, toda a proposição que deva servir-nos de princípio terá que ser verdadeira e evidente; segundo, ela terá que ser aceite pela percepção sensorial como uma das verdades elementares da ciência harmónica.

*Versão baseada em The
Harmonics of Aristoxenus,*

Clarendon Press, Oxford, 1902, segundo a transcrição de Oliver Strunk em Source Readings in Music History, From Classical Antiquity to the Romantic Era, Faber and Faber, Londres, 1952.

5

BOÉCIO

c. 475-524

Anicius Manlius Torquatus Severinus Boetius foi ministro de Teodorico o Grande, por cuja ordem sofreu a pena capital. Marcadamente neopitagóricos e neoplatônicos, os seus escritos tornaram-se uma autoridade constantemente invocada ao longo da Idade Média e no princípio da Idade Moderna. A música é neles concebida como «ciência» especulativa, em menosprezo das suas aplicações práticas. O texto que segue pertence ao antelóquio do tratado em cinco livros De institutione musica. Por estranho que pareça, a divisão estabelecida por Boécio não situa explicitamente a música vocal, cuja prática era considerada hierarquicamente superior à da música instrumental e continuou a sê-lo durante mais de mil anos.

Há três espécies de música; e a primeira é a música do universo [*música mundana*], a segunda é a humana, a terceira é aquela que se

prática em determinados instrumentos, por exemplo a cítara, ou a tábua, numa palavra, em todos os instrumentos nos quais se torna possível tocar uma melodia. Onde melhor pode conhecer-se a música do universo é nas coisas de que temos percepção no próprio céu, ou na junção dos elementos, ou na diversidade das estações. Como poderia, de outro modo, a máquina do céu mover-se tão depressa e num curso tão silencioso? Se bem que esse som não nos chega aos ouvidos — o que, por muitas razões, acontece necessariamente —, um movimento tão infinitamente rápido, e de corpos tão grandes, não pode realizar-se sem som algum, tanto mais que as trajectórias dos astros se ligam entre si com tamanha harmonia, que não pode conhecer-se nenhuma união tão regida por leis e tão una. Com efeito, algumas trajectórias são tidas por superiores, outras por inferiores, e crê-se que todas se encontram numa velocidade tão uniforme, que a ordem lógica das trajectórias se realiza através de diferentes desigualdades. É por isso que uma ordem racional da modulação não pode desviar-se dessa rotação celeste. Ora, se uma determinada harmonia não unisse as diferenças dos quatro elementos e as forças opostas, como seria possível que elas se unissem num só corpo e numa só máquina? É toda esta diferença que produz também a diferença das estações e dos frutos, de tal modo que, mesmo assim, dela resulta um corpo anual. Por conseguinte, se pelo entendimento e a faculdade de pensar se pretendesse tirar algo àquilo que confere às coisas uma tão grande diferença, poderia talvez dar-se um desmoronamento de tudo, não ficando, por assim dizer, nada de consonante. Assim como nos sons graves se encontra a lei da voz, em obediência à qual a gravidade não desce até ao silêncio, e como também em relação aos sons altos se observa a lei da altura, pela qual as cordas se não partem, apesar de demasiado tensas por causa da agudeza do som, senão que tudo tem a sua lógica e a sua harmonia, assim também reconhecemos na música do universo que nada pode ser tão grande que, pela sua própria grandeza, destrua alguma outra coisa. Cada coisa produz os seus próprios frutos ou, então, ajuda outras coisas a produzi-los. Porque aquilo que o Inverno prepara desabrocha na Primavera, seca no Verão e amadurece no Outono, e assim, alternadamente, produzem as estações os seus próprios frutos ou ajudam-se mutuamente na sua produção. Adiante se entrará mais neste assunto. Quanto à música humana, compreende-a todo aquele que se observa a si mesmo. Que outra coisa será aquilo que mistura a vivacidade incorpórea da razão com o corpo, senão uma certa harmonia e

organização, que de algum modo produz uma única consonância de vozes graves e agudas? E que outra coisa será aquilo que une entre si as partes da alma, que, segundo Aristóteles, se compõe de uma parte racional e de outra irracional? Que é que mistura os elementos do corpo ou que mantém conexas as partes, por uma ligação racional? Também voltarei a falar a este respeito. A terceira espécie de música é aquela que se diz existir em determinados instrumentos. É praticada por tensão, por exemplo de cordas, ou insuflação, por exemplo de instrumentos de sopro ou naqueles instrumentos que são movidos por meio de água [órgãos], ou por um certo batimento, por exemplo com o maço num vaso de bronze oco, com o que também se produzem diferentes sons.

Versão baseada na tradução de O. Paul, Des A. M. S. Boetius fünf Bücher über die Musik, Leipzig, 1872.

6

MARSÍLIO FICINO

1433-1499

O humanista italiano Marsilius Ficinus foi educado, por ordem de Cosme de Médicis, para o cargo de director da Academia, que de facto veio a exercer. As suas ideias neoplatónicas tiveram projecção. Tem sido apontada a sua influência em Camões (v. Egidio Namorado, Luís de Sousa Rebelo, Roger M. Walker e João Mendes, Camões e o pensamento filosófico do seu tempo, Prelo, Lisboa, 1979). Se Camões conheceu as referências de Ficino à arte dos sons, deve ter-lhe agradado especialmente a distinção entre a música mais «séria»,

associada à poesia, e a mais «ligeira» ou superficial polifonia. O texto seguinte compõe-se de fragmentos duma carta para Peregrinus Alius.

Platão ensina que, antes da tomada de corpo, a nossa alma viveu em regiões celestes, como já antes dele Pitágoras, Empédocles e Heraclito haviam explicado. Aí se aprouve e se alimentou na contemplação do verdadeiro Ser, como Sócrates diz no *Fedro*. Como os referidos pensadores aprenderam com Hermes Trismegistos, o mais sábio dos egípcios, que Deus é a fonte suprema e a luz em que brilham os arquétipos de todas as coisas, que eles chamam Ideias, foi sua convicção que de aí resulta, necessariamente, que, na constante contemplação do Espírito divino, a alma também ganhou um conhecimento mais nítido da condição substancial de todas as coisas. Assim, diz Platão, a alma viu então a Justiça mesma, viu a Sabedoria, viu a Harmonia e a maravilhosa Beleza da natureza divina; e Platão chama todas estas coisas umas vezes Ideias, outras vezes Entidades divinas, outras, ainda, primeiras Qualidades que estão no Espírito eterno de Deus, de cujo completo conhecimento as almas dos homens se alimentam em total felicidade, enquanto ali se encontram. [...] Platão pensa que os homens nunca poderiam lembrar-se do Divino, se não fossem a isso estimulados por uma espécie de sombras perceptíveis através dos sentidos, que são imagens desse Divino. Por isso nos ensinam S. Paulo e S. Dionísio, os mais profundos pensadores do Cristianismo, que o invisível de Deus se conhece através do criado [aquilo que Deus criou], que aqui é visível, e Platão afirma que a sabedoria humana é uma imagem da Sabedoria de Deus. Diz ele que uma imagem da Harmonia divina é precisamente aquela harmonia que produzimos com vozes humanas e instrumentos musicais, e uma imagem da Beleza divina precisamente a harmonia e beleza resultantes da mais perfeita ordenação conexa das partes e membros do corpo. Como, porém, a Sabedoria não é dada a nenhum homem, ou é-o a muito poucos, e não pode ser alcançada através de sentido corpóreo algum, segue-se que só existem na Terra muito poucas analogias da Sabedoria divina e que elas estão ocultas dos nossos sentidos, não havendo delas qualquer conhecimento. Por isso diz Sócrates, no *Fedro*, que

nenhuma imagem perfeita da Sabedoria pode ser vista com os olhos; se, porém, ela se tornasse visível, havia de suscitar, na mais profunda interioridade, um singular amor à Sabedoria divina, cujo retrato seria. No entanto, vemos com os olhos a imagem fiel da Beleza divina e ouvimos com os ouvidos a da Harmonia divina. Platão considera estes dois sentidos os mais clarividentes de todos os sentidos corpóreos; e é porque, através dos sentidos corpóreos, obtemos no nosso espírito, por assim dizer, retratos, que nos lembramos de coisas que havíamos conhecido, quando ainda não estávamos presos pelos grilhões do corpo.

[...] Os intérpretes de Platão distinguem duas espécies de Música divina; segundo eles, uma existe no Espírito eterno de Deus, a outra, porém, na ordem e nos movimentos do céu, e é esta a Música com a qual os corpos celestes e as esferas celestes produzem uma maravilhosa harmonia. A nossa alma participou em ambas as espécies de Música, antes do seu encerramento no corpo. Nesta obscuridade, encontra contudo o corpo no sentido do ouvido uma espécie de fenda e passagem secreta, através da qual, como já foi dito, obtém imagens daquela Música incomparável. Por essa via chega [aquele cuja alma está presa ao corpo] a uma profundamente interior e calada lembrança da Harmonia que outrora fruiu, arde de desejo e quer fruir de novo a verdadeira Música, voar em libertação para a sua terra de origem; e, sentindo a total impossibilidade de o conseguir, enquanto estiver limitado pelas trevas da sua corpórea morada, tenta pelo menos imitar o melhor que pode essa verdadeira Música, cuja total fruição lhe é negada na Terra. Esta imitação praticada pelos homens é, porém, de duas espécies. Porque uns procuram copiar a Música celestial por meio da pluralidade de diferentes vozes e do som dos instrumentos, e a esses chamamos nós músicos certamente superficiais e quase ordinários; alguns outros, porém, imitam com mais sério e penetrante discernimento a Harmonia divina e celeste, o sentido oculto do seu mais profundo significado e interpretação, ordenando metros e ritmos; estes são os que, tocados pelo sopro do Espírito divino, derramam cantos verdadeiramente sérios e esplêndidos «com uma sonoridade redonda», como costuma dizer-se. É a isto que Platão chama a mais séria música e poesia, aquela que mais penetrantemente imita a Harmonia celeste, porquanto a música mais ligeira, que antes mencionámos; apenas se insinua pelo tom suave das vozes, enquanto a poesia partilha da singularidade da Harmonia divina, exprime com os ritmos dos sons vocais e dos movimentos significados ardentes, profundos e, para usar um termo

poético, délficos, não deleitando, portanto, apenas o ouvido, senão que oferecendo ao espírito o alimento mais delicioso e mais semelhante à ambrósia celeste, e parecendo assim conduzir até mais perto da Divindade.

*Versão baseada na tradução de
W. Hausmann transcrita por
Hermann Pfrogner em Musik.
Geschichte ihrer Deutung,
Verlag Karl Alber,
Freiburg/München, 1954.*

7

VINCENZO GALILEI

c. 1520 -1591

Pai do célebre astrónomo Galileo Galilei, Vincenzo Galilei foi excelente tangedor de alaúde e viola de arco. Representou papel proeminente na «camerata» de Bardì, em Florença. O texto seguinte compõe-se de fragmentos do Dialogo della musica antiga e della moderna, onde os interlocutores são Giovanni Bardì e Piero Strozzi, publicado em Veneza em 1581, portanto pouco depois da morte de Camões. Galilei criticou o estilo polifónico baseando-se no estudo da música da Grécia antiga, estudo que, com todos os seus erros de indução, contribuiu para o surgimento da ópera. Entre as duas linhas principais do pensamento musical grego, as ideias de Galilei ora parecem pender mais para a platónica, ora para a aristotélico-aristoxénica. A problemática

musical do Renascimento e do pré-Barroco não pode ser aprofundada em termos simplistas de dicotomia. Note-se que o neoplatónico Marsílio Ficino foi de algum modo precursor de Galilei, menosprezando a polifonia que «apenas se insinua pelo som suave das vozes» e enaltecendo a «mais séria» junção de música e poesia, feita com ordenação de «metros e ritmos». No entanto, a estética literária e musical de que nasceu a ópera não pode entender-se à margem dum experimentalismo que, ao fim e ao cabo, e em concordância com a evolução da história europeia, prevaleceu sobre a concepção matemática da música, de algum modo apriorista, da tradição pitagórico-platónica.

Barli

Pelo que pude colher, é certo que a actual maneira de cantar várias melodias ao mesmo tempo não está em uso há mais de cento e cinquenta anos, se bem que não sei da existência de qualquer qualificado exemplo da prática moderna [polifónica] que tenha tanta idade, nem me consta que alguém o deseje. E todos os melhores músicos práticos são unânimes em dizer e crer que, entre aquele tempo e o nosso, a música atingiu a suprema perfeição que imaginar se possa, e inclusivamente que, desde a morte de Cipriano Rore [1516-1565] — músico verdadeiramente único nesta maneira de contraponto —, a música mais tem declinado do que progredido. Ora, se nos cem anos, ou um pouco mais, em que ela tem sido praticada dessa maneira, por pessoas em geral de pouco ou nenhum valor, cujos lugares de nascimento e famílias por assim dizer se desconhecem, sem quaisquer bens de fortuna ou com poucos, e mal sabendo ler, a música atingiu o grau de excelência que dizem, quão mais surpreendente e maravilhosa deve ela ter sido entre os gregos e os romanos, onde durou séculos e séculos, sempre ao cuidado dos mais sábios, dos mais ilustrados, judiciosos e poderosos homens, e

dos mais bravos e principescos chefes que o mundo jamais conheceu! [...]

Strozzi

Sinto tanto prazer em ouvir essas novidades, por vós advogadas com argumentos tão lógicos e estimulantes, que, se estais de acordo, gostaria de ouvir tudo o mais que quiserdes dizer sobre o assunto, sem interferir na ordem pela qual vos propusestes discuti-lo.

Bardi

Se isso vos dá prazer, dar-mo-á também a mim [...]. Reparei no seguinte: se a prática da música — refiro-me agora à verdadeira música que, como diz Políbio [de Megalópolis, historiador grego, c. 210 - 127 a.C.], é útil a todos os homens, e não àquela música que, segundo Éforo [historiador grego, c. 390 - c. 334 a.C.], foi inventada para os iludir e enganar —, se, como eu estava dizendo, a prática da música foi introduzida entre os homens pela razão e com o fim que todas as pessoas instruídas são unânimes em declarar, ou seja, se ela surgiu em primeiro lugar para exprimir as paixões com maior eficácia nas celebrações em louvor dos deuses, dos génios e dos heróis e, em segundo lugar, para comunicá-las com igual força aos espíritos de mortais em seu benefício e vantagem, então torna-se claro que as regras observadas pelos modernos contrapontistas, como se fossem leis invioláveis, bem como aquelas que frequentemente usam por opção e para exibirem os seus estudos, se opõem frontalmente à perfeição das verdadeiras e melhores harmonias e melodias.

[...] Digo que a natureza do som grave é uma coisa, a do som agudo outra e a do som intermédio diferente de ambas aquelas. Digo igualmente que o movimento rápido tem uma propriedade, o movimento lento outra, e que o movimento intermédio está longe de ambas. Ora, se estes dois princípios são verdadeiros, e são-no por certo, facilmente se conclui deles, visto que a verdade é uma, que o cantar em consonância, como fazem os músicos práticos modernos, é um absurdo,

porquanto a consonância não é mais do que uma mistura do som agudo e do grave que (como sabeis já) toca o ouvido de maneira inofensiva, ou aprazível, ou muito doce.

[...] Depois destes impedimentos, causados pela diversidade dos sons e a variedade das vozes, os que resultam da desigualdade dos movimentos [figurações] das partes [da polifonia] não são menos importantes, consistindo em que muitas vezes a parte de soprano quase se não mexe, devido à lentidão das suas notas, enquanto, pelo contrário, a de baixo voa e as de tenor e contralto passeiam descansadamente, ou enquanto uma destas voa, o baixo passeia e o soprano está quase parado.

[...] Para além da beleza e graça das consonâncias, não há nenhum engenho nem qualquer critério no moderno contraponto, exceptuando o uso das dissonâncias, desde que estas sejam obtidas pelos meios necessários e judiciosamente resolvidas. Para a expressão de concepções, com vista a incutir as paixões no ouvinte, ambas [as consonâncias e as dissonâncias] são não apenas um grande óbice mas também o pior dos venenos. Pela seguinte razão: a contínua doçura das várias harmonias, combinada com a ligeira aspereza e azedume das várias dissonâncias (além das mil outras espécies de artifício que os contrapontistas dos nossos dias tão diligentemente procuraram para nos seduzir os ouvidos, de cuja enumeração me dispenso para não me tornar fastidioso), é o que mais impede o espírito de sentir qualquer paixão. Porque, sendo principalmente agarrado e, por assim dizer, amarrado pelos laços do prazer de tal sorte produzido, o espírito não tem tempo de compreender, e muito menos de considerar as mal emitidas palavras. Tudo isto é totalmente diferente daquilo que se torna necessário à paixão, por sua natureza, visto que a paixão e o carácter moral têm que ser simples e naturais, ou pelo menos parecer que o são, e o seu único objectivo tem que ser o suscitar noutros a sua contrapartida.

Strozzi

Do que haveis dito parece poder concluir-se, entre outras coisas importantes, que a música de hoje não é de grande valor para a expressão de paixões do espírito por meio de palavras, valendo apenas para os instrumentos de sopro e de corda, dos quais, segundo parece, o ouvido não deseja mais do que a doce fruição da variedade das suas harmonias [deles, instrumentos], combinada com os movimentos adequados e proporcionados em que abundam; o que se torna manifesto ao ouvido por intermédio de algum executante exercitado e hábil.

Bardi

O que dizeis seria sempre o caso, se as várias harmonias dos instrumentos artificiais fossem só capazes de recrear e agradar ao ouvido, e se os contrapontistas do nosso tempo se contentassem com desfigurar apenas a parte da música que tem que ver com a expressão de concepções. Mas eles não se satisfizeram com isso e não trataram melhor a parte que diz respeito às harmonias dos instrumentos artificiais em si mesmas e ao prazer dos sentidos, sem chegar ao do espírito. Também essa eles reduziram a tal estado que, a agravar-se ainda um pouco, mais haverá mister sepultá-la do que curá-la.

[...] Quando o músico antigo cantava qualquer poema, tratava de previamente considerar, com muita diligência, o carácter da pessoa que estava falando: a sua idade, o seu sexo, a pessoa a quem se estava dirigindo e o efeito que procurava produzir; e estas concepções, previamente revestidas pelo poeta de palavras escolhidas convenientemente, exprimia-as depois o músico no tom [«tono»] e com os acentos e os gestos, a quantidade e a qualidade do som, e o ritmo adequados àquela acção e a tal pessoa.

[...] se o músico não tiver o poder de dirigir os espíritos dos seus ouvintes em benefício destes, a sua ciência e o seu conhecimento serão considerados nulos e vãos, visto não ter sido com outro objectivo que a arte da música foi instituída e contada entre as artes liberais.

*Versão baseada na tradução de
Oliver Strunk, ob. cit.*

8

D. JOÃO IV

1604-1656

O fundador da dinastia de Bragança recebeu uma sólida formação musical e, mesmo depois de ascender ao trono real, não cessou de aumentar e aprofundar a sua cultura nos domínios da arte dos sons. O texto que segue é extraído da sua Defesa de la musica moderna contra la errada opinion del obispo Cyrilo Franco, escrita em castelhano, publicada pela primeira vez em 1650, sem menção explícita do autor, e reeditada ultimamente com prefácio, introdução e notas de Mário de Sampaio Ribeiro («Acta Universitatis Conimbrigensis», 1965). Apesar de um Monteverdi já então ter morrido, D. João IV continua a chamar «moderna» à música polifónica imitativa, tal como Vincenzo Galilei e outros autores dos séculos XVI e XVII. Porém, o seu ponto de vista diverge do do italiano, o que provavelmente reflecte a orientação da Igreja, muito marcada pelo Concílio de Trento. Para a época, ele apresenta-se demasiado conservador, pois não reconhece que aquilo que se supunha ter sido a música antiga tinha contribuído muito para que surgisse uma nova música, cheia de potencialidades. No entanto, analisada à margem do momento histórico, a argumentação do rei-músico, baseada na de teóricos defensores do velho contraponto, não pode de

maneira alguma dizer-se disparatada nem irremediavelmente obsoleta. Ela ganhou actualidade no nosso século, pelo menos em sectores dos mais afectos aos valores estruturais da música. O ciclo estilístico iniciado no século XVI sob (entre outras) a influência da música «antiga», abrangeu todo o Barroco, toda a Galantaria e o Classicismo de Setecentos e do princípio de Oitocentos, todo o Romantismo e os prolongamentos deste, entrando pelo século XX. Ao longo desses cerca de 350 anos, foram-se dando sucessivas superações dialécticas da oposição entre música polifónica e música monódico-harmónica. Dos antagónicos textos de Galilei e de D. João IV transparece que o segundo termo desta dualidade foi por ambos considerado em estreita união com a poesia literária e com a sua recitação ou representação teatral. Tudo parece indicar que, não obstante a defesa da polifonia ter predominado até tão tarde em Portugal, Camões — provavelmente por influência italiana e de práticas musicais ibéricas, de canto monódico com acompanhamento instrumental — foi mais sensível à música realçante de poesia verbal do que àquela que mormente se recomendava pelas proporções numéricas da edificação polifónica. O que, no fim de contas, é exactamente o que seria de esperar dum grande poeta do Renascimento.

[...] lo que principalmente mouia [na Antiguidade] era la musica acompañada, con lo que representaua el que la cantaua, como oy se vè en las tragedias, que sin cantar, por ser palabras tristes, y que se dicen llorando y lamentando, viendo los circunstantes llorar el representante, sin auer alli muertes, ni se hazer daño a nadie, de verle llorar, lloran algunos, y les dà gran pena, y sentimiento, mas no es este igual en todos, porque en otros haze poco, ó ningun mouimiento.

[...] De Daud [fazem os antigos menção] que cantando echava el Diablo fuera a Saul; y supuesto que atribuyen el efecto a la musica, yo tambien quiero atribuyr parte a la letra, porque es de creer, que

auia de cantar buenas letras, y no las malas, y prophanas, porque destas no auia huir el demonio.

[...] para vna composicion estar cierta, poco basta, mas para ser como es cõueniente, y mostrar que a quien la haze, se le deue dar con razon el nombre de maestro, es necessario mucho, y mucho; y para que se vea que ni todo esta en la mano del compositor se apuntan algunos de los requisitos que ha de tener la musica para mouer con gran fuerça a estos affectos.

El compositor deue escoger tono, o modo a proposito de lo que dize la letra, porque esto ayuda al efecto de mouer, mas esto solo no basta como refieren los antiguos; el passar de vnas consonancias a las otras, el salir fuera del tono, y el tornar a el, mudar de genero, poner notas apressadas, o vagarosas, el aprouechar de los signos graues, o agudos, esto es lo que mueue, y el dezir la letra con el natural del compositor.

[...] Lo que [na Antigüdade] tambien ayudaua mucho a mouer los animos era, que los oyentes entendian la letra de lo que se cõtãua, porque era en su misma lengua: mas en los que no la entendiessen, haria poco mouimiento. Y esto mismo acõtece oy, porq' en vna Iglesia suele auer quiniẽtas, o mas personas, y es cierto muchas vezes no auer entre ellas veinte, o treinta que entiendan el Latin que se canta; pues como ha de mouer la musica para hazer efecto en aquellos que no entendieren la letra; porque el entender la letra es vna parte muy essencial que mueue tanto como la musica.

[...] la musica consta de numeros, y cõsonancias.

[...]desta musica [antiga] no quedó vn exemplo, quedando tantas noticias de todo lo demàs tocãte a ella, parece no es de creer, se pudiesse perder todo, sin quedar algun exemplo: a esto me podran responder que la musica de que se trata es de vna sola voz, y por esso no se hallaràn exemplos della, que es lo mismo que acontece oy a qualquier musico que canta a la viguela, organo, ò otro instrumento, que dize en el, de estudiado, ò de repente lo que se le ofrece, y como esto no queda por escrito por esta razõ no ay memoria de lo que cantauan los Antiguos; esto concedo, mas a esta repuesta dize el que esto escriue, que a ele le aconteció alabarle mucho, tres o quatro personas, que cantauã exelentemente, dizendo, que en el tiempo presente no auia quien pudiesse imaginar su modo de cantar, y de alli a menos de quarenta años hallo apuntado lo que vna de aquellas personas más alabadas cõtãua, y era vna musica

simples, y muy zorrera: mas en aquel tiẽpo parecia que no podia la musica llegar a más.

[...] Las razones que aqui se apuntan son las q' ocurrieron por mas efficaces sobre esta materia, (y si no yguales a lo que a ella se deue) a lo menos conformes a la capacidad, y juyzio de quien escriue esta repuesta, debaxo de la censura de los que mejor lo entendieren, excepto los que juzgan la musica mas por el oydo, y por el gusto, que por la sciencia, porque estos aunque digan lo contrario, no la desacreditan, pues es cierto que nadie puede juzgar de aquello que no entiende, mas los tales haziendo esto por el contrario se juzgan a si, en los juyzios agenos, y los que tienen perfecto conocimiento, oyen, y experimentan bien quan acrecentada està oy la musica [polifónica], y lo mucho que se tiene descubierto en ella, de lo que no se deue poco a Palestina [Palestrina, c. 1525-1594] por el artificio de sus fugas, buen modo de cantar, y limpieça en sus composiciones; a Alfonso Ferrabosco [Ferrabosco, 1543 - 1588] por descubrir nuevos caprichos, y buena cõsonancia: a Phelippe Rogier [1560 ou 61—1596] por el grãde estudio en sus mottetes, ordenacion de fugas, y contra fugas, vsando de diferentes traças, y por la excelente consonancia en sus Missas, perfeccion, y inuencion de fugas, y lo mas que se refiere en sus canciones.

ÍNDICE DAS PALAVRAS E LOCUÇÕES
PORTUGUESAS E CASTELHANAS
RELATIVAS À MÚSICA
OU COM ESTA RELACIONÁVEIS,
USADAS NO SÉCULO XVI,
QUE OCORREM NO TEXTO
E NAS NOTAS

- | | |
|---|-----------------------------|
| aba(i)xar (o som canoro), 30 | angélico, 30, 55, 74 |
| acento, 30, 43, 62, 109 | a pares, 48, 60 |
| acordado, 106 | aplauzo, 31 |
| acordar, 62, 101 | aprender, 100 |
| acre(s)centar (tristeza, alegria),
108 | apuntar, 101, 102 |
| acudir, 101, 112 | arame, 55 |
| adormecer, 29 | arcado (trombeta), 13,17 |
| adufe, 101 | armonia, 100 |
| afamado, 65 | arpa, 19 |
| afeito (afecto), 109 | arquillo, 101, 102 |
| afinar, 62, 101 | arrabil, 101 |
| ageno (de si), 107 | arreatado, 108 |
| agradable, 108 | arrezoadamente (cantar), 90 |
| agreste, 12, 69 | arte, 84, 85 |
| agudo, 66, 109 | artificial (músico), 85 |
| ai, 78 | áspero, 13, 68 |
| ajuda, 59 | assoviar, 53 |
| | assovio, 53, 54, 96 |

ajudar, 50, 54, 113
 alaúde, 94, 98, 106
 alçar (som, canto), 109
 alegre, 45, 70, 73, 75
 alevantar, 31, 94
 alheio, 51
 altíssimo, 39, 64
 alto, 12, 13, 19, 24, 38, 48, 64,
 90, 96, 109
 amador, 76, 77
 amansar (com o canto), 43, 51
 amarrar, 40
 anafil, 17, 64, 90
 brando, 45, 50, 68, 101, 109, 110
 buen (tañer), 101
 buzina, 23, 63
 çamponha, 15, 105, 106
 çamponha, 109, 129
 cana, 108
 canção, 45, 56
 canción, 107, 108
 canoro, 12, 17, 30, 32, 39, 64, 66
 cansado (voz), 68, 70
 cantante, 37, 84, 85
 cantar, 14, 18, 19, 25, 29, 30, 31,
 34, 35, 36, 37, 39, 41, 43, 45,
 46, 48, 49, 50, 51, 56, 57, 59,
 64, 65, 71, 74, 90, 91, 102,
 103, 104, 106, 107, 109, 110,
 112, 113
 cantiga, 14, 21, 22, 36, 48, 62,
 65, 90, 109
 cantilena, 37
 canto, 16, 35, 36, 37, 43, 45, 46,
 48, 49, 50, 57, 61, 62, 63, 64,
 66, 74, 100, 101, 109, 111,
 112, 113
 cantochão, 25, 37, 54, 103
 canto de órgão, 25
 cantor, 37, 48, 49, 55, 60, 71, 84,
 85, 95, 109
 atabale, 133
 atambor, 16, 101
 atónito, 51
 a um tempo, 30, 31
 avena, 12, 14, 17, 51, 69, 100,
 108
 ba(i)xo, 12, 14, 30, 32, 65, 96,
 108, 109
 belicoso, 12
 bem (tanger), 25
 bens, 110
 botar (o contraponto), 54
 boz, 106
 concertado, 14, 30, 56, 107, 109
 concertar, 75, 109, 112
 concerto, 13, 46, 47, 55, 56, 101
 concha, 12, 39, 64
 concierto, 101, 106, 107
 conformar, 30, 31
 congelado (a boca), 39
 congelar (a voz), 39
 conhecido, 21
 consonância, 30, 31, 32, 56, 110
 cõnsono, 31, 32, 74
 contenda, 112
 contentamiento, 107
 contente, 46, 108
 contento, 106
 contraba(i)xa, 65
 contraba(i)xo, 65
 contraponto, 54, 103
 corda, 22, 54, 101, 103, 109
 coreia, 42
 corneta, 17, 105, 106
 coro, 37, 40, 41, 42, 67, 100, 109
 cravo, 25, 106
 cuerda, 101
 dança de espadas, 58
 dano, 110
 dar (contentamiento), 107
 » (contento), 106

capado, 71
 capaz, 19, 74
 cascavel, 24, 55, 101
 celebrar, 19, 31
 celestial, 106, 107
 certo, 112
 cessar, 50
 chacota, 58, 103
 chamar, 46, 47
 charamela, 94
 chiste, 36
 chocalho, 23, 63
 ciência, 84, 105
 cierto (tañer), 101
 cítara, 18, 20, 21, 73, 74, 100
 claro, 12, 68
 clavicórdio, 25, 105
 compassar, 43, 73
 compassinho, 72
 concertadamente, 106
 diferença, 27, 79
 dissonante, 75
 ditoso, 65
 diversidade, 107
 divino, 46, 50, 74, 78, 107
 dizer, 31
 doce, 14, 20, 39, 40, 43, 45, 46,
 48, 50, 60, 68, 73, 112
 docemente, 34, 42, 110
 douto, 19, 47, 74
 dulçayna, 105, 106
 dulce (armonia), 100
 dulcemente, 106, 107
 duo, 48, 65
 duro (voz), 68, 75
 encantado, 108
 encordoar, 109, 110
 enfastiar, 61
 enrouquecido, 63
 ensinar, 25
 entendimento, 85
 » (música), 21, 63, 75
 » (sinal), 14
 » (vozes), 31, 63
 de feição (entoar), 57
 deixar (o canto), 46, 49
 de primor, 78
 derradeira, 22, 23
 derramar, 46
 desacordado (cantiga), 62
 descantar, 37, 56, 57
 descante, 102
 desconcertado, 109
 desconcerto, 101
 de siso, 74, 75
 desmúsico, 77
 desonesto, 36, 75, 98
 desordenado, 37, 75
 destemperado (lira), 63
 destreza, 20
 desusado, 76, 78
 ferir, 39
 fero (sinal), 14
 flauta, 105, 107
 folia, 57, 58
 frauta, 12, 14, 15, 18, 64, 69,
 101, 109
 fuera de sí, 106
 fugir, 70
 funesto, 49
 gaita, 15, 16, 58, 63, 101
 garganta, 101
 gargantear, 101
 gaveta, 14
 gemer, 91, 111
 gentil, 73, 74
 governar, 90
 graça, 91
 gran (concierto), 106
 grande (concierto y melodía),
 106
 » (música), 90

enternecer, 19
 entoar, 57, 99
 entonar, 102
 entristecido (som), 30, 32
 enviar (ruído), 100
 escu (i) tar, 20, 22, 64, 69
 espalhar, 29
 espantar, 46
 espanto, 108
 especulação, 84, 85
 espedir, 45
 espertar (voz), 112
 estilo, 43, 111
 estrangeiro, 102
 estranho, 13, 76, 78
 estrondo, 13, 69
 excelente, 107
 excitar, 46
 fabordão, 103
 fala, 91
 falsete, 21, 55
 fazer (canção), 45

- » (estrondo), 13
- » (harmonia), 56
- » (o som rouco e entristecido), 30
- » (som), 50

 intento, 111
 invenção, 19, 74, 109
 ir (tocando), 17
 jucundo, 73
 lascivo, 45, 48, 75
 laúd, 105, 106
 ledo, 13, 73
 letra, 30, 54, 55, 62
 levantar (canto), 112

- » (voz), 37, 38, 46, 49, 64

 levar (contrabaixas), 65

- » (contraponto), 54

 ligeireza (dos dedos), 84
 lira, 18, 19, 20, 21, 47, 56, 63,

- » (voz), 12, 39, 64

 grandíssimo (contentamento), 107
 grave, 42, 48, 66, 109
 graveza, 63
 grito (voz em), 111
 grosso (corda), 22
 guitarra, 21, 22
 harmonia, 16, 40, 44, 48, 56, 57, 60, 61, 68, 77, 79, 96, 97, 109
 harpa, 18, 19, 94, 99, 105, 106, 107, 109
 horrendo (sinal), 14
 horrísono (horrísono?), 13, 68
 humilde, 16, 61
 igual, 30, 31, 32, 56, 110, 112
 imperfeito (consonância), 32
 incitar, 13
 inflamar, 13
 influir, 56
 ingenio, 104
 ingente (sinal), 14
 insigne, 21
 i(n)spirar, 22
 instrumento (instrumento), 30, 39, 54, 77, 90, 107
 inteligência (da música), 84
 módulo, 48, 50, 68
 moresca (morisca), 59
 motete, 79
 mover, 39, 51
 mudo, 51, 63
 murmurar, 42, 46
 música, 13, 21, 38, 46, 75, 76, 78, 82, 83, 90, 103, 105, 106, 107, 108, 109
 músico, 51, 76, 77, 78, 84, 85, 86, 90, 97, 109
 musiqueta, 78
 natural, 49, 85, 86
 nêspora, 23, 75

65, 69, 74, 94, 100, 101, 109, 110
 llevar (el descante), 102
 machatins, 58
 magana, 59
 maioral, 90
 maneira, 113
 manera, 107
 mangana, 59, 60
 manicórdio, 25
 manifestar (com suave e doce melodia), 46
 » (com tão divino som), 46
 manifesto, 45
 mano (suelta), 102
 manso, 24, 43, 68, 100
 mão (douta), 47, 74
 marinho (música), 78
 mecânico (artes), 114
 medida, 45, 47
 melodia, 29, 30, 46, 56, 61, 68, 70, 96, 101, 106, 109
 meloso, 68
 mensageiro, 14, 16
 mestre da capela, 71
 mestre da música, 90, 91
 metro, 73
 ministrel, 103, 133
 mirar, 16
 mitigar, 20
 modesto, 36
 modo, 102
 modular, 30, 51, 61, 62
 referta, 112
 regra (estrecha), 101
 responder, 16, 17, 43, 113
 ressoar, 13, 54
 retorcido (concha), 12, 39
 retumbar, 12, 43, 54
 revezar, 109
 novo, 43, 47, 74, 76, 96, 109
 ocupar (el pensamiento), 106
 oir (oyr), 16, 106, 107, 108
 órgão, 17, 18, 24, 25, 94
 ouvido, 13
 ouvir, 12, 19, 20, 25, 49, 51, 64, 90, 108
 oydo, 108
 pandeiro, 16, 58, 101, 109, 112
 pandero, 101
 parte, 90, 108
 passión, 106
 pastoril, 14, 90, 108
 pente(m), 22
 perdido, 51, 77
 perfeito (consonância), 32
 pesado (voz), 68, 73
 pífaro, 16, 69
 pintar (com o canto), 45
 poeta, 84, 85
 por (na guitarra), 21
 porfia, 110
 pouco, 61, 75
 pranto, 78
 prima, 22, 23
 provar (contra), 99
 psalteiro (psalterio), 105, 109
 puro, 70, 75, 108
 quebrar (cordas), 22
 rabé, 101
 rabel, 101, 105, 106, 107
 rabí, 101
 raro, 104
 recrear, 61
 68, 69, 70, 73, 78, 91
 suavemente, 107
 suavidad, 107
 suavidade, 68
 suavissimamente, 106
 subido, 38
 subir, 38, 39

rijo, 25
 romance, 134
 romper (o silêncio), 43
 ronco, 13, 68, 100
 rouco, 30, 32, 48, 50, 66, 68
 rudo, 12, 13, 15, 69
 ruído, 100
 rústico, 14, 17, 69
 sacabuche, 105, 106
 salir (del alma), 106
 salteiro, 21, 106, 109, 112
 sanfona, 15, 16
 sanfonina, 15, 16, 61, 101, 109
 santo (lira), 19, 74
 seguir (o canto), 113
 seguro, 48
 sentir, 34
 servir, 78
 sibilante, 16, 69
 silêncio, 43, 66
 sinal, 14
 sirena, 29, 74
 soada, 30, 55, 62, 99
 soante, 24, 55, 70
 soar, 13, 20, 30, 31, 32, 42, 50,
 54, 55, 64, 99, 109, 110
 sobejo, 61, 75
 solau, 101
 soltar, 46
 som, 13, 14, 19, 30, 32, 35, 43,
 46, 49, 50, 51, 54, 59, 68, 70,
 74, 76, 108, 109, 110, 112
 son, 100, 102, 107
 sonada, 55
 sonar, 16, 54, 73, 107
 sonoro, 15, 30, 43, 45, 56, 69,
 73, 109
 sonoroso, 13, 17, 31, 42, 64, 65,
 69
 suspiro, 106
 suave, 30, 42, 46, 55, 56, 57, 61,

suelto, 102
 surdo, 63
 suspender, 51
 suspendido, 76
 suspenso, 108
 suspirar, 17, 46, 47, 111
 suspiro, 35, 36, 37
 sussurro, 50
 symphonia, 15
 tañente, 84, 85
 tañer, 19, 54, 101, 106, 107
 tangedor, 84
 tanger, 16, 17, 18, 22, 25, 39,
 54, 71, 90, 91, 109, 110, 112
 tecer, 110
 telhinha, 22, 54
 temeroso, 14, 43, 73
 temperado, 74
 temperar, 62, 63, 74, 109
 templar, 101, 107
 tento, 79
 terceira, 22, 23
 terso, 68
 toante, 20, 69
 toar, 10
 tocar, 17, 19, 20, 34, 54, 74,
 109, 112
 tom, 25, 44, 54
 tomar (harpa), 107
 » (lira), 18, 19
 » (rabel), 101
 trazer, 16
 triste, 36, 43, 49, 59, 73, 108
 trombeta, 12, 13, 14, 16, 17, 56,
 64, 69, 94, 108, 133
 trova, 79, 109
 trovar, 54, 59
 truão, 103
 tuba, 12, 13, 64, 94
 vários (estilo), 43
 velho (cantigas), 21

ver, 64, 110
vihuela, 24, 55, 99, 101, 105, 106
villancico, 55, 107, 134
viola, 22, 90, 98, 100
vir (a um tempo conformando),
30
visto (douta mão não vista), 47,
74
visto (não visto canto), 64
voz, 12, 19, 30, 31, 32, 37, 38,
39, 40, 43, 46, 63, 64, 68, 70,
75, 91, 102, 106, 107, 109,
111, 112
zampoña, 15, 16, 100, 101, 102
zombaria, 54