

Rogério Budasz

A Presença do Cancioneiro Ibérico na Lírica de José de Anchieta—Um Enfoque Musicológico

Que a obra poética de José de Anchieta apresenta evidências de uma forte influência do cancioneiro popular ibérico é fato observado por quase todos os que se dedicaram ao estudo da lírica do jesuíta.

Se num primeiro nível esta é notada pela utilização de formas poético-musicais como a cantiga, o romance e as trovas, os depoimentos de seus primeiros biógrafos podem ampliar em muito este quadro.

De Pero Rodrigues¹ por exemplo, temos a declaração que Anchieta

mudava cantigas profanas ao divino, e fazia outras novas, à honra de Deus e dos Santos, que se cantavam nas igrejas e pelas ruas e praças, todas mui devotas, com que a gente se edificava, e movia ao temor e amor de Deus.

Também Simão de Vasconcelos² nos informa que o padre

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

De fato, Anchieta adaptava textos religiosos de sua autoria a melodias cantadas pelos índios e colonos do Brasil quinhentista. Até aí nenhuma novidade. Todavia, atentemos novamente às informações de Pero Rodrigues e Simão de Vasconcelos. Ora, dizer que “mudava cantigas profanas ao divino” e “traduziu em romances pios [...] as cantigas profanas” são formas de definir um processo amplamente utilizado na literatura espanhola dos séculos XVI e XVII: a divinização de obras profanas ou o poetar *a lo divino*, isto é, criar versões de caráter religioso para canções populares. Mas exatamente o que caracteriza uma versão *a lo divino*? Trata-se simplesmente de adaptar um texto religioso a uma canção popular? E até que ponto teria Anchieta feito uso deste processo?

Poesia *a lo Divino*

O processo consistia em se introduzir determinadas modificações no texto original de alguma poesia ou canção escolhida, a fim de transformar seu sentido profano em espiritual. Isto se realizava geralmente com uma certa facilidade: algumas palavras eram trocadas e o texto adquiria um novo sentido religioso. As fontes preferidas para a divinização revelaram ser as canções populares, e o motivo é simples: já que todos as cantavam, seria um ótimo meio de propagação do sentimento religioso. Dámaso Alonso, em seu estudo sobre a poesia *a lo divino* em San Juan de la Cruz e Santa Tereza de Jesus³, nota que o célebre romance de *Don Gaiferos*, por exemplo:

Caballero, si a Francia ides,
por Gaiferos preguntad.

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

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

em Pedro de Padilla:

Sospiros que al cielo ides,
por Dios Hombre preguntad.

e em Lope de Vega:

Lágrimas que al cielo ides,
pro mi Esposo preguntad.

Muitas vezes o divinizador indicava, na forma de epígrafe, a fonte da composição e/ou a melodia a ser utilizada. Assim, encontramos no *Cancioneiro de Montesino*⁴, de 1527, entre outras a indicação:

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

para a composição que se inicia com os versos:

Desterrado parte el Niño,
Y llora,
Dijole su madre así,
Y llora,
Callad, mi señor agora.

Outro processo bastante comum de divinização consistia em *se glosar a lo divino*, isto é, tomando como mote alguns versos de determinada poesia

ou canção popular, compor um novo texto poético onde cada estrofe finaliza com versos do mote⁵.

Guerrero e *Canciones y villanescas espirituales*

Em 1589 Francisco Guerrero publicou em Veneza sua coleção de *Canciones y villanescas espirituales*, contendo várias versões *a lo divino* de poesias musicadas por ele próprio em sua juventude, aí incluídas, entre outras, obras de Garcilaso de la Vega, Gutierre de Cetina e Baltasar de Alcázar. O prólogo de Mosquera de Figueroa apresenta algumas justificativas para a publicação:

Y no pudiendo resistir a la importunación de sus amigos, y gente curiosa, y aficionada a Música, que hizieron instancia con él, para que sacara en publico este libro, por que andando de mano en mano, se iba con el tiempo perdiendo en sus obras la fidelidad de su compostura, o no quedaba en ellas mas, que el nombre del autor, suele forzoso condescender con lo que todos le pidieron, con condición, que las Canciones profanas se convertissen a lo divino, y otras, que por ser morales se quedaron en su primero estado.

A obra é de especial interesse para este estudo pois nos permite observar as modificações feitas também no texto musical quando da divinização. De fato, a mudança do texto de determinada obra musical gera um problema estético: adapta-se o novo texto com naturalidade à música pré-existente? E isto não apenas no campo da prosódia, pois a música já leva consigo toda uma carga de afetos. Notemos, por exemplo o caso de *Ojos claros, serenos*:

Versão profana

Ojos claros, serenos,
si de un dulce mirar sois alabados,
¿por qué, si me miráis, mirais airados?
Si, quanto más piadosos,
más bellos parecéis a quién os mira,
no me miréis con ira,
porque no parezcáis menos hermosos.
¡Ay, tormentos ravisos!
Ojos claros, serenos,
ya que así me miráis, miradme almenos.

Versão a lo divino

Ojos claros, serenos,
que vuestro apóstol Pedro an ofendido,
mirad y reparad lo que é perdido.

Si, atado fuertemente,
queréis sufrir por mí ser açotado,
no me miréis ayrado,
porque no parezcáis menos clemente:
pues lloro amargamente,
bolved, ojos serenos,
y, pues morís por mí, miradme al menos.

A considerável modificação do texto levou Guerrero a revisar a parte musical desta peça. Podemos, a partir de uma comparação entre o primeiro *triple* de ambas as versões, observar algumas das mudanças efetuadas.

Exemplo 1.

Versão profana

Difusão da literatura *a lo divino*

Embora até o momento tenhamos-nos concentrado no processo de divinização de obras profanas do ponto de vista da literatura e música espanholas, o fenômeno também atingiu outros países, especialmente de cultura latina. Existem, por exemplo, divinizações de sonetos de Petrarca, das rimas de Tasso e do *Orlando* de Ariosto. Também Monteverdi teve, em 1608, seu quinto livro de madrigais publicado em latim pelo canônico Coppini “para que se pudessem cantar nas Igrejas”⁶.

Mas nada pode ser comparado à difusão deste tipo de literatura em língua espanhola. Foram vertidas novelas, autos e até romances de cavalaria, a ponto de Dámaso Alonso⁷ declarar que

En ningún sitio el proceso de divinización de obras profanas haya durado tanto tiempo, tenido tal desarrollo, alcanzado a tantos géneros distintos y ofrecido tantos matices como en España.

E é justamente na parcela espanhola da produção literária de José de Anchieta que encontramos indícios da utilização deste processo em terras brasileiras.

Anchieta *a lo Divino*

Na apresentação de seu estudo sobre a poesia de José de Anchieta, Eduardo Portella* já sugeria que

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

Armando Cardoso foi o primeiro a analisar a obra poética do padre sob este prisma. Em sua introdução à lírica espanhola, por exemplo, busca evidenciar uma série de paralelos entre as poesias do jesuíta e obras de autores espanhóis do século XVI⁹. Nestas comparações, seu objetivo foi, como ele próprio explica, o de “rastrear alguns exemplos do que o nosso poeta podia ter lido nessas coleções, cotejando-o com o que ele próprio escreveu, quase como uma possível e longínqua reminiscência”¹⁰. Dentre estas, destacamos o confronto entre a poesia *Ó María, luz del día*, de Fernán Pérez de Guzmán e a canção de Anchieta *Recemos, Ruben, la prima*:

López de Guzmán

Cual balada e cancioneta
bastaría
a te loar, con perfecta
melodía?

Anchieta

Nuestra prima y nuestra hermana
es María,
que cubrió con nuestra lana
al Mesía.

Cardoso nota que o jesuíta parece ter imitado a estrofe, os versos e até as rimas do poema de Guzmán. No entanto, como em todos os exemplos apontados em seu estudo, os paralelos são encontrados entre poemas de conteúdo religioso, tanto em sua versão original como na de Anchieta. Já que o teor moral não sofre modificações, não podemos ainda falar em transposição e o próprio Cardoso procura, mais adiante, dissipar qualquer sugestão de que Anchieta tivesse criado versões para poesias alheias¹¹:

Não se deve ver propriamente uma dependência literária direta, mas um sentir comum, com expressões às vezes semelhantes, mas também com suas características a definir um estilo particular.

Todavia, em sua anterior obra *Teatro de Anchieta*, de 1977, Cardoso já apresentava um exemplo dessa “dependência direta”, que julgamos constituir a primeira evidência do processo de divinização de obras profanas em Anchieta. Trata-se da comparação entre a peça *O Pelote Domingueiro*, do jesuíta e as *Trovas do Moleiro*¹²:

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

Ambas as versões são baseadas no mesmo mote¹³:

Já furtaram ao moleyro
seu pelote domingueiro.

Ou, segundo Anchieta¹⁴

Já furtaram ao moleiro
o pelote domingueiro.

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

- | | |
|--|--|
| <p><i>Trovas do moleiro</i>¹⁵</p> <p>(29) Furtaram-lhe um pelote
que chegou a trez tostões
já não falo dos botões,
que eram de pano mui forte;
um debrum de chamalote
tinha um quarto dianteiro
o pelote domingueiro.</p> | <p><i>O pelote domingueiro</i>¹⁶</p> <p>(52) Tinha um monte de botões
em o quarto dianteiro,
que lhe deram sem dinheiro,
que são os divinos dôes.
Por menos de dois tostões,
foi o parvo do moleiro
a vender tal domingueiro.</p> |
|--|--|

Tais similaridades, aliadas à existência de um mote comum, parecem confirmar a possibilidade aventada por Cardoso. Entretanto, somos mais propensos a crer que tanto Anchieta como os quatro autores das *Trovas do Moleiro* reportam a uma mesma composição anterior, tomando-a como modelo para novas variações. Ao menos no segundo caso isso parece ser confirmado pelo próprio título:

TROVAS NOVAMENTE FEYTAS DO MOLEYRO. POR TRES AUTHORES MUYTO GRAVES, em que se contão canseyras, & trabalhos, que passou com seu querido Pelote.

Estas considerações nos fazem acreditar que o processo de divinização de obras profanas em Anchieta tenha ocorrido de forma mais ampla e mais explícita do que até agora tem sido observado por estudiosos, o que se tentará demonstrar em seguida.

Versões *a lo divino* de canções populares

A exemplo do que ocorre na obra dos poetas divinizadores espanhóis, também Anchieta nos deixou indicações na forma de epígrafe em vários de seus poemas, como; *cantiga por El sin Ventura; por Querendo o alto Deus; cantiga polo tom de Quien tiene vida en el cielo e sobre El ciego amor.*

Esforços foram dispendidos por vários pesquisadores, entre os quais recentemente viemos a nos incluir, na procura destas composições¹⁷. Entretanto, como nenhuma de tais obras foi jamais localizada, nunca se pôde saber até que ponto as indicações aludiam a versões *a lo divino*, ou tratavam-se simplesmente de indicações referentes à utilização da melodia das canções populares citadas. Assim, o processo nunca pôde ser estudado em detalhes e ainda não pudemos ter uma idéia aproximada de como soariam as versões originais musicadas de suas obras.

Em princípios de 1995, no entanto, pesquisando diversas fontes ibéricas dos século XV a XVII, entre elas cancioneiros, romanceiros, tratados e obras musicais, chegamos a reconhecer algumas peças que, compara-

das a obras de Anchieta, nos apresentam novas evidências de um processo de divinização.

Comparações

Hernando de Castillo incluiu em seu cancioneiro¹⁸ o texto da canção popular *¿Quién te me enojó, Isabel?*, cuja melodia foi preservada por Francisco de Salinas¹⁹ e utilizada por Antonio de Cabezón²⁰ como tema para variações. Encontramos paralelo em Anchieta na estrofe que serve de mote ao *Auto da visitação de Santa Isabel*²¹:

Salinas

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

Anchieta

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

Dois cancioneiros quinhentistas portugueses, o de *Elvas*²² e o de *Belém*²³ apresentam a cantiga *Venid a suspirar al verde prado*, que comparamos a uma cantiga de Anchieta²⁴:

Cancioneiro de Belém

Venid a suspirar al verde prado
comigo zagaleja y (vos) pastores
Pues muero sin morir de mal
damores

Anchieta

Venid a suspirar con Jesús amado,
los que quereis gozar de sus amores,
pues muere por dar vida a pecadores.

Tu eres soled(ad) que esta
comigo
saberes que es padecer novos
dolores
Pues muero sin morir de mal
damores

Tendido está en la cruz, corriendo
sangre,
sus sanctas llagas hechas limpios
baños,
con que se da remedio a nuestros
daños.

Venid, que el buen pastor ya dió su
vida,
con que libró de muerte su ganado,
y dale de beber a su costado.

No método de guitarra de Luis de Briceño²⁵ encontramos a canção *Un suspiro dió Maria* que tem seu paralelo em *Mil suspiros dió Maria*²⁶:

Briceño

Un suspiro dió Maria
alla en el rio lavando.
Ay Dios, quién fuera bolando

Anchieta

Mil suspiros dió Maria
por se estar Jesus finando,
¡Quién con él fuera expirando

por saber ado le imbia

pues muere la vida mia!

Tan grandes suspiros dió,
que los cielos lo sintieron,
y luego se entristecieron
con el sol, que se eclipsó.

Mas viendo, la madre pía,
su hijo estarse finando,
“¡Quién con él fuera expirando!”
con mil suspiros decía.

Pues la vida me llevó,
con él morirme quisiera,
y muriendo con él fuera
más viva que muerta yo.

¡Oh que terrible agonía
de Dios, que se está finando!
¡Quién con él fuera expirando,
pues muere la vida mía!

¿Como puedo yo vivir,
pues que se muere mi vida?
Y, con muerte tan sentida,
¿como vivo sin morir?

Mi Jesús ¡qué el luz del día
con muerte se va apagando!
¡Quién con él fuera expirando
y muriendo, viviría!

O romance *Mira Nero de Tarpeya* foi várias vezes impresso avulso e em cancioneros espanhóis do século XVI²⁷. Citado e parodiado em obras literárias do período²⁸ aparece musicado em pelo menos quatro versões diferentes²⁹.

Os quatro primeiros versos³⁰ do romance encontram eco em *Mira Nero* de Anchieta³¹:

Velázquez de Ávila

Mira Nero, de Tarpeya
A Roma como se ardia:
Gritos dán niños y viejos,
Y él nada se dolía.
El grito de las matronas
Sobre los cielos subia;

Anchieta

¡Mira Nero!

Mira el malo, con dureza,
a Jesús, como moría.
Lloraba la redondeza,
con dolor y gran tristeza . . .
¡Y él de nada se dolía!
La justicia furiosa,

Como ovejas sin pastor
Unas tras otras corrian,
Perdidas, descarriadas,
Llorando á lágrima viva.
Todas las gentes huyendo
A las torres se acogian;
Los siete montes romanos
Lloro y fuego los hundia.
En el grande Capitolio
Suenan muy grande voceria:
Por el collado Aventino
Gran gentio discurria,
Y en Cabalo y en Rotundo
La gente apenas cabia.
Por el rico Coliseo
Gran número se subia;
Lloraban los dictadores,
Los cónsules á porfia;
Daban voces los tribunos,
Los magistrados plañian,
Los cuestores lamentaban,
Los senadores gemian
Llora la órden ecuestre,
Toda la caballeria,
Por la crueldad de Neron
Que lo ve con alegria.
Siete dias con sus noches
La ciudad toda se ardia;
Por tierra yacen las casas,
Los templos de talleria.
Los palacios mas antiguos,
De alabastro y silleria,
En ceniza van por tierra
Los lazos y pedreria;
Las moradas de los dioses
Han triste postrimeria.
El templo capitolino
De Júpiter se servia,
El grande templo de Apolo,
Y el que de Mars se decia,
Sus tesoros y riquezas,
El fuego los derretia.
Por los carneros y osarios
La gente se defendia.
De la torre de Mecénas
Lo miraba todo y via

viendo en pena al inocente,
decía muy rigorosa:
“¡Sumo Dios omnipotente!
¿no vengáis tan grave cosa?”

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

El sol con verguenza y duelo,
ver morir a Dios no pudo,
y cubrióse oscuro velo,
porque moría desnudo,
en la cruz, el rey del cielo.

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

El corazón de la madre
de dolor está oprimido,
viendo su hijo querido
ser de Dios, su eterno padre,
como puesto ya en olvido.
Puesto en mortal agonía,
su Señor y Dios miraba,
y viva, con él moría.
Mas el malo duro estaba,
¡y de nada se dolía!

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

Entramos agora num campo onde os paralelos são bem menos convincentes, impossibilitando a identificação das obras dentro de um limite aceitável de precisão. Exemplificando isto, apresentamos a seguir mais uma das canções registradas por Salinas³²:

Salinas

Yo bien puedo ser casada

Anchieta

Yo nací porque tú mueras,

mas de amores moriré.

porque vivas moriré,
 porque rias lloraré,
 y espero porque esperas,
 porque ganes perderé.

Comentários

Em *¿Quién te me enojó/visitó, Isabel?* notamos o paralelismo à primeira leitura. Temos o mesmo impulso inicial, na forma de pergunta, além da mesma estruturação poética quanto à métrica, acentuação e rimas. Não só o primeiro verso é praticamente o mesmo, como observamos ainda várias expressões idênticas. Aliando isto à grande popularidade da canção durante o século XVI, o que diminui a possibilidade de Anchieta ter-se baseado em versão intermediária³³, podemos afirmar que neste caso estamos diante de uma versão *a lo divino* e de sua fonte. Na sequência, os versos de Anchieta ajustados à melodia de Salinas:

Exemplo 2.



Salinas: ¿Quién te me_e - no - jó_l - sa - bel, que con - la - gi - mas te tie - ne?

Anchieta: ¿Quién te vi - si - tó_l - sa - bel, que Dios en su vien - tre tie - ne?

Yo ha - go vo - to so - le - ne que pue - den do - blar por él

Haz - le fies - ta muy so - le - ne pues que vie - ne Dios en él

Também no caso de *Venid a suspirar* os paralelos são muito claros, mas apenas no primeiro terceto (o único na versão de Elvas). As duas composições são iniciadas com o mesmo convite e, como no exemplo anterior, temos a mesma métrica, acentuação, rimas e várias expressões idênticas. No entanto, o segundo terceto, existente apenas no *Cancioneiro de Belém*, não tem nada em comum com a sequência do poema de Anchieta, formado por três tercetos. É verdade que o último verso é a repetição literal do terceiro, mas a peça de Anchieta não apresenta este paralelismo.

As duas versões musicais existentes, ambas a três vozes, são bastante similares, como observamos a partir de uma comparação, à qual adaptamos também o texto do primeiro terceto de Anchieta:

54 : Rogério Budasz

Exemplo 3.

Elvas: Ve - nid a sus - pi - rar al ver - de pra - do, al ver - de pra - do, co -

Belém: Ve - nid a sus - pi - rar al ver - de pra - do al ver - de pra - do co -

Anchieta: Ve - nid a sus - pi - rar con Je - sú - a - ma - do, con Je - sú - a - ma - do, los

mi - go za - ga - le - jos co - mi - go za - ga - le - jos y vos pas - to - res, pues mue - ro

mi - go za - ga - le - ja co - mi - go za - ga - le - ja y [vos] pas - to - res Pues mue - ro

que quereis go - zar los que quereis go - zar de sus a - mo - res, pues mue - re

sin mo - rir de mal da - mo - res de mal da - mo - res de mal da - mo - res

sin mo - rir de mal da - mo - res de mal da - mo - res de mal da - mo - res

pordar vida a pe - ca - do - res a pe - ca - do - res a pe - ca - do - res

Un suspiro/Mil suspiros dió Maria também apresenta a repetição quase que literal do primeiro verso. Como a estrutura poética também é idêntica, não haveria problema em acomodar a letra de Anchieta à melodia supostamente original. O problema reside no fato de que a única versão musical que conhecemos data de 1626, quase três décadas após a morte de Anchieta. Além de serem escassas as possibilidades de a melodia ter permanecido imutável, a versão a que nos reportamos não apresenta a linha melódica da canção, mas apenas o ritmo e os acordes para o acom-

panhamento, o que é característico da literatura para canto e guitarra de meados do século XVII.

Além de contribuir para o barateamento das edições, é provável que a parte do canto não era impressa por ser amplamente conhecida. Por outro lado, alguns estudiosos da literatura deste período acreditam que a linha melódica devesse ser improvisada pelo solista sobre a base harmônica oferecida pela guitarra. Ao extrairmos a melodia a partir das notas agudas dos acordes, obtemos como resultado uma configuração extremamente simples, que apresentamos a seguir juntamente com nossa própria sugestão para a realização da melodia:

Exemplo 4.

Bricena: Un sus pi ra do Ma ri a
Anchieta: Mil sus pi ros dió dió Ma Ma ri a a a

Al la en el ri o la van do
 Al por la en el se es Je o sus la van do do do

Ay Dios quien fue ra bo lan do
 Ay quien Dios con quien él fue ra ra ex bo pi lan do do do

Por sa ber a do le en bi a
 Por pues sa ber a do le en bi a a a

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

Esta modificação na estrutura da peça poderia significar a impossibilidade de uma melodia comum. Entretanto, em três das versões musicais que dispomos, certas modificações resultam em uma perfeita adaptação do novo texto.

Bermudo nos apresenta a mesma melodia, bastante ornamentada, submetida a duas diferentes formas de acompanhamento, para vihuelas de seis e de sete ordens. Podemos acomodar o texto de Anchieta simplesmente por não fazer uso das repetições que ocorrem em Bermudo:

Exemplo 5.



Bermudo: Mi - ra Ne - ro de Tar -

Anchieta: Mi - ra el ma - lo con du -

pe - a a Ro - ma co - mo se ar - di -

re - za a Je - sus co - mo mo - ri -

a co - mo se ar - di - a gli - tos dán ni -

a llo - ra - ba la re - don - de - za con do -

ños y vie - jos y él de na -

lor y gran tris - te - za y él de na -

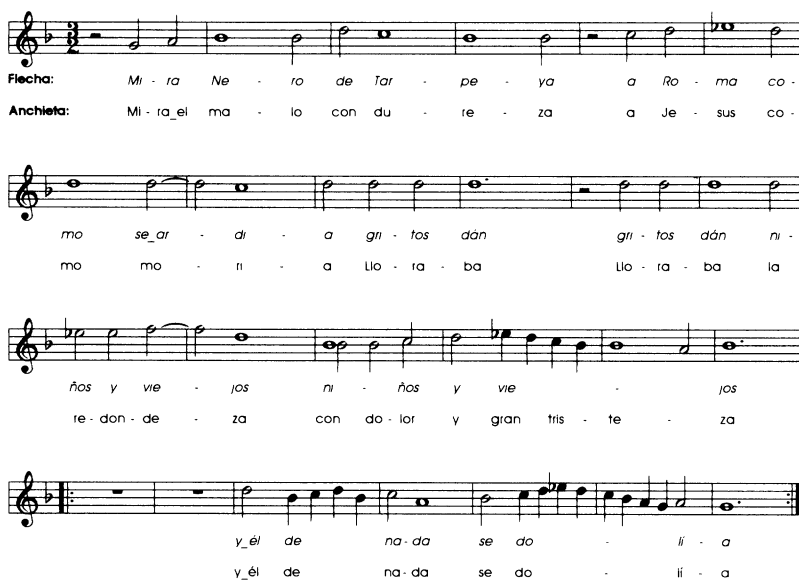
da se do - li - a

da se do - li - a

Na ensalada *El Fuego*, de Mateo Flecha, encontramos uma versão de *Mira Nero* a quatro vozes, menos ornamentada mas tendo ainda algumas semelhanças com a melodia de Bermudo. Também aqui pequenas modificações precisam ser feitas para a adaptação do novo texto.

Existe ainda uma versão instrumental de *Mira Nero de Tarpeya*, impressa no *Libro de Cifra Nueva* de Venegas de Henestrosa. O romance aparece aí na forma de *cantus firmus*, como base para uma série de variações ou *glosas* de autoria de Francisco Palero. Como a linha melódica que nos interessa é praticamente toda em semibreves, podemos nos basear nas comparações com a versão de Flecha a fim de adaptar a letra:

Exemplo 6.



Flecha: Mi - ra Ne - ro de Tar - pe - ya a Ro - ma co -

Anchieta: Mi - ra_el ma - lo con du - re - za a Je - sus co -

mo se_ar - di - a gri - tos dán gri - tos dán ni -

mo mo - ri - a llo - ra - ba llo - ra - ba la

ños y vie - jos ni - ños y vie - jos

re - don - de - za con do - lor y gran tris - te - za

y_él de na - da se do - lí - a

y_él de na - da se do - lí - a

Apresentamos a seguir as três versões básicas de *Mira Nero* transpostas ao mesmo grau:

Exemplo 7.

Anchieta: Mi - ra_ei ma - lo con du - re -

za a Je - sus co - mo mo -

ri a. llo - ra -

ba la re - don - de - za con do - lor

v gran tris - te - za y_él de

na - da se do - li - a

A presente comparação nos permite pensar em uma origem comum das melodias: certos movimentos melódicos são idênticos em duas e, por vezes, nas três versões, às vezes transpostos à oitava ou à quinta.

Voltamos a comentar agora o aspecto da modificação do texto das obras musicais, considerando se nos casos citados resulta satisfatória ou não.

Mira Nero de Tarpeya nos coloca diante de uma cena dramática: o incêndio de Roma e morte de velhos e crianças, tudo contemplado sem piedade pelo imperador. Este sentimento é transferido para os últimos momentos de um Jesus agonizante, enquanto toda a natureza demonstra seu pesar através de eclipses e terremotos.

Também em *Venid a suspirar* a transição é feita de maneira convincente. O convite aos apaixonados transforma-se no convite aos fiéis. Se o amante *muere sin morir*, Jesus *muere por dar vida* e o amor profano, o mal *damores*, é vertido em amor divino.

Da jocosidade de *¿Quién te me enojó, Isabel?*, Anchieta passa à alegria espiritual e, finalmente, o pesar pela ausência do amado em *Un suspiro*

Exemplo 8.

Flecha
(anterior a 1543):

Bermudo (1555):

Henestrosa (1557):

The image shows three staves of musical notation. The first staff is for 'Flecha (anterior a 1543):' and contains a single melodic line with a few notes. The second staff is for 'Bermudo (1555):' and contains a more complex melodic line with many notes and some accidentals. The third staff is for 'Henestrosa (1557):' and contains a single melodic line with a few notes.

The image shows three staves of musical notation. The first staff contains a single melodic line with a few notes. The second staff contains a more complex melodic line with many notes and some accidentals. The third staff contains a single melodic line with a few notes.

The image shows three staves of musical notation. The first staff contains a single melodic line with a few notes. The second staff contains a more complex melodic line with many notes and some accidentals. The third staff contains a single melodic line with a few notes.

dió Maria é ampliado ao extremo na cena em que Maria observa a morte de seu filho.

O problema reside, novamente, em nosso último exemplo. A versão supostamente original passa uma jocosidade por demais profana, enquanto que no texto de Anchieta é o próprio Jesus quem fala, justificando seu nascimento e sacrifício. É claro que não seria apenas por esta disparidade de afetos que deixaríamos de considerá-la como possível fonte de divinização – o próprio Simão De Vasconcelos³⁴ havia denominado algumas das canções vertidas por Anchieta como “lascivas” – o fato é que inexistem aqui os paralelismos dos outros exemplos, impossibilitando-nos chegar a uma conclusão.

Exemplo 8. (cont.)



Prosseguimento das pesquisas

Dentre as composições que selecionamos, gostaríamos de apresentar duas onde apenas o texto foi preservado:

*Cancioneiro de Évora*³⁵
Estava zagala
vestida de festa
y también compuesta
com otra zagala
yo en ver su gala.

*Anchieta*³⁶
¿Quién verá al pastor
vestido de fiesta,
su zamarra puesta?
Verálo la pastora.

*Cancioneiro de Elvas*¹⁷

No ay cosa que no pene,
Ni bien ni mal me segura;
El bien porque ya no viene,
Y el mal porque tanto dura.

[...]

El tiempo passa volando
No se como ya no llega.

*Anchieta*¹⁸

Não há cousa segura
Tudo quanto se vê
se vai passando.
A vida não tem dura.
O bem se vai gastando.
Toda criatura
passa voando.

Paralelos como estes nos mostram como ainda muito trabalho resta a ser realizado, não só pela quantidade de material a estudar, como pela complexidade que se nos apresenta, já que podem ser admitidas influências em vários níveis.

Ainda não sabemos se Anchieta teve acesso a alguma das fontes que consultamos ou só conhecia as canções oralmente, ou mesmo apenas versões intermediárias baseadas nelas. Também, especialmente no caso de *Mira Nero*, não podemos precisar qual das diversas versões musicais teria sido cantada no Brasil—talvez a que fosse comum às regiões onde o jesuíta viveu: Ilhas Canárias e Portugal, ou ainda a melodia, hoje perdida, que teria originado as três variantes que conhecemos.

Existe uma infinidade de manuscritos poéticos ibéricos em bibliotecas européias, além de obras teatrais e outras contendo citações poéticas ainda não pesquisadas sob o ponto de vista do presente trabalho. Mesmo no aspecto das fontes musicais, muitas obras ainda não foram consultadas, como várias *ensaladas* e *missas de paródia*—formas musicais contendo melodias populares tratadas sob diferentes técnicas.

Podemos, finalmente, admitir também a possibilidade de certos romances e cantigas usadas por Anchieta terem se perpetuado até nossos dias na tradição popular, a exemplo do que ocorreu com romances como o da *Bela Infanta*, do *Conde Claros* e tantos outros.

Apêndice

Exemplo 9.

¿Quién te visitó, Isabel? Texto: Pe. José de Anchieta, MS ARSI OPP NN 24, f. 200, 206. Música: Francisco de Salinas, *De Musica libri septem*. Salamanca, 1577, p. 356. Transcrição e harmonização: Rogério Budasz.

¿Quién te vi - si - tó, I - sa - bel, que Dios

¿Quién te vi - si - tó, I - sa - bel, que Dios

¿Quién te vi - si - tó, I - sa - bel, que Dios

en su vien - tre tie - ne? Haz - le fies - ta muy

en su vien - tre tie - ne? Haz - le fies - ta muy

en su vien - tre tie - ne? Haz - le fies - ta muy

so - le - ne, pues que vie - ne Dios en él

so - le - ne, pues que vie - ne Dios en él.

so - le - ne, pues que vie - ne Dios en él.

Exemplo 10.

Venid a suspirar Texto: Pe. José de Anchieta, MS ARSI OPP NN 24 f. 12v., 13. Música: *Cancioneiro de Elvas*, f. 103v., 104. Transcrição: Rogério Budasz.

Venid a suspirar

Ve - nid a sus - pi - rar con
Ten - di do es - tá en la cruz cor
Ve - nid, que el buen pas - tor ya

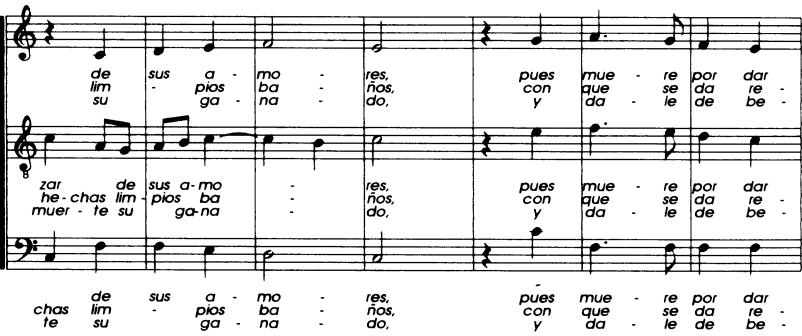
Je - sú a - ma - do con Je - sú a - ma - do, los que que -
rien - do san - gre cor - rien - do san - gre, sus sanc - tas
dió su vi - da ya dió su vi - da, con que li -

Je - sú a - ma - do con Je - sú a - ma - do, los
rien - do san - gre cor - rien - do san - gre, sus
dió su vi - da ya dió su vi - da, con

reis go - zar he - chas los que que - reis go - zar he - chas
lla - gas de muer - te con sanc - tas que li - bro de muer - te

los que que - reis go - zar he - chas los que que - reis go - zar
sus sanc - tas que li - bro de muer - te con sanc - tas que li - bro de muer -

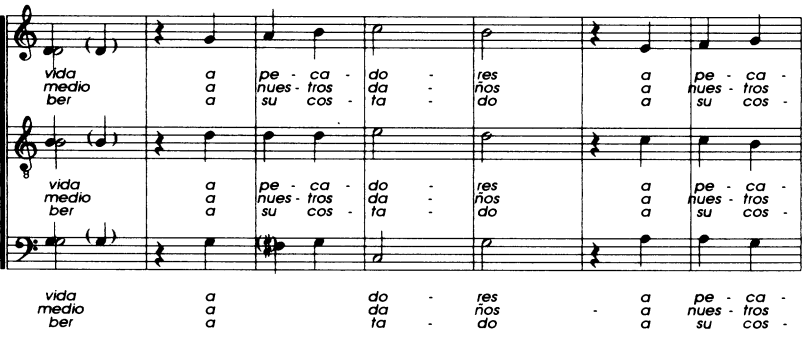
Exemplo 10. (cont.)



de sus a mo res, pues mue re por dar
lim su - pios ga - ba - ños, con que se da te -
su - ga - na - do, y da - le de be -

zar de sus a - mo res, pues mue re por dar
he - chas lim - pios ba - ños, con que se da te -
muer - te su - ga - na - do, y da - le de be -

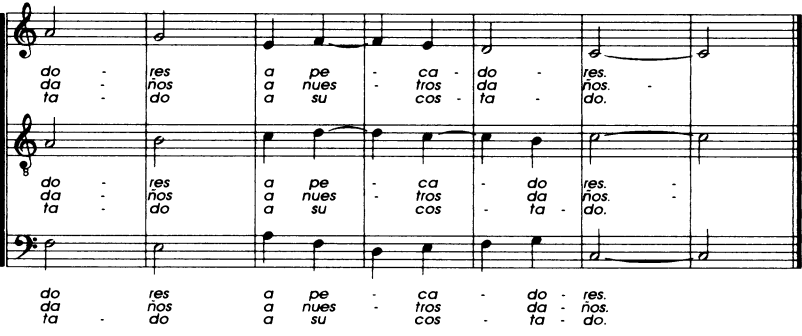
chas de sus a mo res, pues mue re por dar
te lim su - pios ga - ba - ños, con y da - le de be -



vida a pe - ca - do - res a pe - ca -
medio a nnes - tros da - ños nnes - tros
ber a su cos - ta - do a su cos -

vida a pe - ca - do - res a pe - ca -
medio a nnes - tros da - ños nnes - tros
ber a su cos - ta - do a su cos -

vida a pe - ca - do - res a pe - ca -
medio a nnes - tros da - ños nnes - tros
ber a su cos - ta - do a su cos -



do - res a pe - ca - do - res
da - ños a nnes - tros da - ños
ta - do a su cos - ta - do.

do - res a pe - ca - do - res
da - ños a nnes - tros da - ños
ta - do a su cos - ta - do.

do - res a pe - ca - do - res
da - ños a nnes - tros da - ños
ta - do a su cos - ta - do.

Exemplo 11.

Miro Nero Texto: Pe. José de Anchieta, MS ARSI OPP NN 24, f. 94–94 v.

Música: Juan Bermudo, *Declaración de Instrumentos*, Osuna, 1555, f. ci.

Transcrição: Rogério Budasz.

Canto

Vihuela em lá

6

lo con du - re - za, a

12

Je - sus co - mo mo - ri - a, llo - ra - ba la

Exemplo 11. (cont.)

18

re . dan . de . za con do . lor y gran tris .

18

18

This musical system contains measures 18 through 24. The vocal line (treble clef) begins with a half note 're' on a whole note, followed by a half note 'dan' on a whole note, then a half note 'de' on a whole note, a half note 'za' on a whole note, a half note 'con' on a whole note, a half note 'do' on a whole note, a half note 'lor' on a whole note, and a half note 'y gran tris' on a whole note. The piano accompaniment (grand staff) features a steady eighth-note bass line in the left hand and a more complex melody in the right hand, including a half note 're' on a whole note, a half note 'dan' on a whole note, a half note 'de' on a whole note, a half note 'za' on a whole note, a half note 'con' on a whole note, a half note 'do' on a whole note, a half note 'lor' on a whole note, and a half note 'y gran tris' on a whole note.

25

te . za, y_él de na

25

25

This musical system contains measures 25 through 31. The vocal line (treble clef) begins with a half note 'te' on a whole note, followed by a half note 'za,' on a whole note, then a half note 'y_él' on a whole note, a half note 'de' on a whole note, and a half note 'na' on a whole note. The piano accompaniment (grand staff) features a steady eighth-note bass line in the left hand and a more complex melody in the right hand, including a half note 'te' on a whole note, a half note 'za,' on a whole note, a half note 'y_él' on a whole note, a half note 'de' on a whole note, and a half note 'na' on a whole note.

32

da se do li a.

32

32

This musical system contains measures 32 through 38. The vocal line (treble clef) begins with a half note 'da' on a whole note, followed by a half note 'se' on a whole note, then a half note 'do' on a whole note, a half note 'li' on a whole note, and a half note 'a.' on a whole note. The piano accompaniment (grand staff) features a steady eighth-note bass line in the left hand and a more complex melody in the right hand, including a half note 'da' on a whole note, a half note 'se' on a whole note, a half note 'do' on a whole note, a half note 'li' on a whole note, and a half note 'a.' on a whole note.

Exemplo 12.

Miro Nero Texto: Pe. José de Anchieta, MS ARSI OPP NN 24, f. 94, 94v.

Música: Mateo Flecha, *Las Ensaladas*. Praga, 1581, f. 1-3 (fragmento).

Transcrição: Rogério Budasz.

Score for Tiple, Altus, Tenor, and Bassus. The music is in 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are:

Tiple: Mi - ra, el / La - jus / Mas la / To - da

Altus: Mi - ra, el / La - jus / Mas la / To - da

Tenor: Mi - ra, el / La - jus / Mas la / To - da / ma - lo / con du / ti - cia / ri / cle - men - cia / muy / con la / ver - guen - za y / tier - ra / bul

Bassus: Mi - ra, el / La - jus / Mas la / To - da

Score for Tiple, Altus, Tenor, and Bassus. The music is in 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are:

Tiple: ma - lo / con du / re - za, a / Je - sus, co - mo / mo / ti - cia / fu - ri / o - sa, vien - do en pe - na al / i - no / cle - men - cia / muy / pi - a, del / Hi - jo de / Dios cla - / Dios cla - / con la / ver - guen - za y / due - lo, ver / mo - rir a / Dios no / se que / tier - ra / bul

Altus: ma - lo / con du / re - za, a / Je - sus, co - mo / mo / ti - cia / fu - ri / o - sa, vien - do en pe - na al / i - no / cle - men - cia / muy / pi - a, del / Hi - jo de / Dios cla - / Dios cla - / con la / ver - guen - za y / due - lo, ver / mo - rir a / Dios no / se que / tier - ra / bul

Tenor: re - za, a / Je - sus, co - mo / mo / ti - cia / fu - ri / o - sa, vien - do en pe - na al / i - no / cle - men - cia / muy / pi - a, del / Hi - jo de / Dios cla - / Dios cla - / con la / ver - guen - za y / due - lo, ver / mo - rir a / Dios no / se que / tier - ra / bul

Bassus: re - za, a / Je - sus, co - mo / mo / ti - cia / fu - ri / o - sa, vien - do en pe - na al / i - no / cle - men - cia / muy / pi - a, del / Hi - jo de / Dios cla - / Dios cla - / con la / ver - guen - za y / due - lo, ver / mo - rir a / Dios no / se que / tier - ra / bul

Exemplo 12. (cont.)

ri - a, llo - ra - ba la re - don - de
cen - te, de - ci a, ti - go - ro
ma - ba, y, al Pa dre muy per - don pe - di
pu - do, y cu - brió de es cu - ro ve
bra - ban, En no - che se vuel - ve el di

a, llo - ra - ba llo - ra - ba la re - don - de
te, de - ci a, de - ci a, ti - go - ro
ba, y, al Pa dre muy per - don pe - di
do, y cu - brió de es cu - ro ve
ban, En no - che se vuel - ve el di

za, con do - lor y gran tris - te - za,
sa: 'Su - mo Dios am - ni - po - ten - te,
a pa - ra a - quel que lo ma - ta - ba,
lo, por - que mo - ri - a des - nu - do,
a, To - das las co - sas llo - ra - ban,

za, con do - lor y gran tris - te - za,
sa: 'Su - mo Dios am - ni - po - ten - te,
a pa - ra a - quel que lo ma - ta - ba,
lo, por - que mo - ri - a des - nu - do,
a, To - das las co - sas llo - ra - ban,

za, con do - lor y gran tris - te - za,
sa: 'Su - mo Dios am - ni - po - ten - te,
a pa - ra a - quel que lo ma - ta - ba,
lo, por - que mo - ri - a des - nu - do,
a, To - das las co - sas llo - ra - ban,

Exemplo 12. (cont.)

Soprano

y_él de na - da
 çNo gaís
 y_él de na - da
 ên la da
 y_él de na - da

Alto

y_él de na - da
 çNo gaís
 y_él de na - da
 ên la da
 y_él de na - da

Tenore

y_él de na - da
 çNo gaís
 y_él de na - da
 ên la da
 y_él de na - da

Basso

y_él de na - da
 çNo gaís
 y_él de na - da
 ên la da
 y_él de na - da

se do
tan gra
se do
el rey
se do

ve li
co li
del cie li

a
sa?
a
lo
a.

na da se do
gris tan gra ve li
na da se do co
cruz, el rey cie
na da se do li

a
sa?
a.
lo
a

se do
tan gra
se do
el rey
se do

ve li
co li
del cie li

a
sa?
a
lo
a.

se do
gra ve
rey del
se do

li
co li
cie li
li

a
sa?
a
lo
g

Notas

1. *Anais da Biblioteca Nacional* (1907), 209.
2. *Vida do Venerável padre José de Anchieta* (1943), 34.
3. *Poesia española—Ensayos de métodos y límites estilísticos* (1976), 228–229.
4. Don Justo de Sancha, ed., *Romancero y cancionero sagrados* (1950), 459.
5. Dámaso Alonso (1976: 231) também nos lembra que, embora de forma menos freqüente, ainda ocorria a “profanização” de orações litúrgicas ou poesias religiosas, parodiadas em sentido erótico ou satírico. O estribilho de Fray Iñigo de Mendoza dirigido ao menino Jesus, por exemplo:

Eres niño y has amor,
que harás cuando mayor?

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

Si eres niña y has amor,
que harás cuando mayor?
6. Conforme citado por Miguel Querol Gavaldá, em Francisco Guerrero, *Opera omnia* (1955), 22.
7. *Poesia española* (1976), 222.
8. *Pe. Joseph de Anchieta* (1977a), 10.
9. *Pe. Joseph de Anchieta* (1984), 19–29.
10. *Ibid.*, 21.
11. *Ibid.*, 29.
12. *Anchieta* (1977), 63.
13. Teophilo Braga, *Antologia portuguesa* (1876), 247.
14. Jose de Anchieta, *Poesias* (1989), 326, 424.
15. Braga (1876), 248.
16. *Anchieta* (1989), 425.
17. Há, por exemplo, um antigo romance português, *O cego de amor*. Encontramos também, no *Romancero general*, 1945, de Don Agustín Durán, títulos como *Cuando el ciego Dios de Amor*; *El que nació sin ventura*; *Forzado del ciego amor*; *Queriendo el Señor del Cielo*. Tais composições, no entanto, não apresentam semelhança alguma com os poemas de Anchieta.
18. 1557; fol. 390 v.
19. 1577; 356.
20. 1578; fol. 193v–196v.
21. *Anchieta, Poesias* (1989), 531.
22. Fol. 103v e 104.
23. Fol. 65.

24. Anchieta, *Poesias* (1989), 461.
25. 1626; fol. 10.
26. Anchieta, *Poesias* (1989), 459.
27. *Cancionero de romances*, 15____, 212–14; *Espejo de enamorados*, 15____, fol. 6v e 7; *Silva de varios romances*, 1578; *Cancionero* atribuído a Velázquez de Ávila, 15____.
28. Como observa Carolina Michaelis de Vasconcelos (1934: 137–39), o romance foi

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

Uma versão *a lo divino* deste romance, de autoria de López de Úbeda, é apresentada por Alonso (1976: 228):

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

29. Bermudo (1555: fol. 101–101v); Venegas de Henestrosa (1557: fol. 55, 55v); Flecha (1581: fol. 1–3).
30. A versão que utilizamos é a de Velázquez de Ávila, contida em Don Augustin Durán, ed., *Romancero General* (1945), 393–94.
31. Anchieta, *Poesias* (1989), 493.
32. (1577), 313. Possível versão de Anchieta, *Poesias* (1989), 445.
33. A este respeito há artigo de M. F. Alatorre (1961: 166), além dos comentários de J. Puyol Y Alonso em sua edição crítica de *La Pícara Justina* (1912, vol. III: 267–69).
34. 1943; 34.
35. Hardung (1875: n° 14).
36. Anchieta, *Poesias* (1989), 467.
37. Fol. 8 e 8v.
38. Anchieta, *Poesias* (1989), 402.

Bibliografia

Manuscritos

Anchieta, José de

[15____] *Poesia*. Roma, Archivum Historicum Societatis Iesu: MS
OPP NN 24.

[Anônimo]

[15___] *Cancioneiro de Elvas*. Elvas, Biblioteca Municipal: MS 11793.

[15___] *Cancioneiro musical de Belém*. Lisboa, Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia: MS 3391.

Flecha, Mateo

[15___] *Ensaladas*. Barcelona, Biblioteca Central: MSS 588/1 e 588/2.

Obras Impressas – Literárias

[Anônimo]

[15___] *Espejo de enamorados*. Conservado na Biblioteca Nacional de Lisboa: [s.l.], [s.n.].

Anchieta, José de

1954 *Poesias*. Manuscrito do século XVI em português, castelhano e tupi. Transcrições, traduções e notas de M. de L. de Paula Martins. São Paulo: Museu Paulista.

1989 *Poesias*. Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. [Reimpressão da edição de 1954].

Ávila, Velázquez de

[15___] *Cancioneiro gótico de [...]*. Fragmento conservado na Biblioteca Nacional de Madrid: [s.l.], [s.n.].

Braga, Teophilo

1876 *Antologia portuguesa*. Porto: Livraria Universal.

Brochado, Luís & alii

[15___] *Trovas novamente feytas do moleyro, por tres authores muyto graves, em que se contão canseyras, & trabalhos, que passou com seu querido Pelote*. Conservado na Biblioteca Pública Municipal do Porto: [s.l.], [s.n.].

Castillo, Hernando de

1557 *Cancionero general*. Anvers: [s.n.].

Corten, Juan [ed.]

1578 *Silva de varios romances [...]*. Barcelona: Juan Corten.

Durán, Don Agustín [ed.]

1945 *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*. Recogidos, clasificados y anotados por Don Agustín Durán. Madrid: Ediciones Atlas, 2 vols.

Nucio, Martín [ed.]

[15___] *Cancionero de romances*. Anvers: Martín Nucio. [Edição facsimilar por R. Menéndez Pidal. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1945].

Sancha, Don Justo de [ed.]

- 1950 *Romancero y cancionero sagrados*. Colección de poesías cristianas, morales y divinas sacadas de las obras de los mejores ingenios españoles. Madrid: Ediciones Atlas.

Obras Impressas – Musicais

Bermudo, Fray Juan

- 1555 *Declaración de instrumentos*. Osuna: Juan de León. [Edição fac-similar por Macario Santiago Kastner. Kassel/Basel: Bärenreiter Verlag, 1957].

Briceño, Luis de

- 1626 *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*. Paris: Pierre Ballard. [Edição fac-similar. Genève: Minkoff, 1972].

Cabezón, Antonio de

- 1578 *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*. Madrid: Francisco Sanchez.
1966 *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*. Primera edición por Felipe Pedrell. Nueva edición corregida por Mons. Higinio Anglés. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Instituto Español de Musicología, 3 vols.

Ferreira, Manuel Pedro [ed.]

- 1988 *Cancioneiro da Biblioteca Pública Hortensia de Elvas*. Edição fac-similar com estudo introdutório. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural.

Flecha, Mateo

- 1955 *Las ensaladas de Flecha*. Praga, 1581. Transcripción y estudio por Higinio Anglés. Barcelona: Biblioteca Central.

Guerrero, Francisco

- 1955/ 57 *Opera omnia*, vol. 1, *Canciones y villanescas espirituales*, Venecia, 1589. Transcripción por Vicente García. Introducción y estudio por Miguel Querol Gavaldá. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Instituto Español de Musicología. 2 vols.

Henestrosa, Luys Venegas de

- 1557 *Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela*. Alcalá de Henares: Joan de Brocar.
1944 *Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela*. Transcripción y estudio por Higinio Anglés, em *La música en la corte de Carlos V*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones

- Científicas/Instituto Español de Musicología, vol 2. [Reimpresso em 1984].
- Joaquim, Manuel [ed.]
1940 *Cancioneiro musical e poético da Biblioteca Pública Hortensia*. Com prólogo, transcrição e notas. Coimbra: Instituto para a Alta Cultura.
- Miranda, Gil [ed.]
1977 *The Elvas songbook*. Neuhausen/Stuttgart: Hänssler Verlag.
- Morais, Manuel [ed.]
1977 *Cancioneiro musical d'Elvas*. Transcrição e estudo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
1988 *Cancioneiro musical de Belém*. Música portuguesa maneirista. Com estudo introdutório e notas. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Pedrell, Felipe
[19__] *Cancionero musical español*. 2d. ed. Barcelona: Casa Boileau, vol. 3.
- Salinas, Francisco de
1577 *De musica libri septem*. Salamanca: Matias Gastius. [Edição fac-similar por Macario Santiago Kastner. Kassel/Basel: Bärenreiter Verlag, 1958].
1983 *Siete libros sobre la musica*. Traducción de Ismael Fernández de la Cuesta. Madrid: Editorial Alpuerto.

Obras de Referência

- Alatorre, Margit Frenk
1961 “Refranes cantados y cantares proverbializados”. *Nueva revista de filología hispánica* 15(1-2): 155-68.
- Alonso, Dámaso
1976 “Poeta a lo divino”. Em *Poesia española – Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos, 219-68.
- Askins, Arthur L.-F., and Jack Sage
1976 “The Musical Songbook of the Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia, Lisbon, (ca. 1603)”. *Luso-Brazilian review* 13(2): 129-37.
- Azevedo Filho, Leodegário Amarante do
1966 *Anchieta, a idade média e o barroco*. Rio de Janeiro: Gernasa.
- Baron, John
1970 “Secular Spanish Solo Song in Non-Spanish Sources, 1599-1640”. *Journal of American Musicological Society* 30:20-42.

- 1985 *Spanish Art Song in the Seventeenth Century*. Madison: A-R Editions.
- Cardoso, Armando
- 1977 *Teatro de Anchieta*. São Paulo: Loyola.
 - 1977a *Pe. Joseph de Anchieta, S. J. – Lírica espanhola*. São Paulo: Loyola.
 - 1984 *Pe. Joseph de Anchieta, S. J. – Lírica portuguesa e tupi*. São Paulo: Loyola.
- Castagna, Paulo Augusto
- 1991 *Fontes bibliográficas para o estudo da prática musical no Brasil nos séculos XVI e XVII*. São Paulo. Dissertação (Mestrado em Artes): Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
 - 1994 “A música como instrumento de catequese no Brasil dos séculos XVI e XVII”. *D. O. Leitura* 12 (43): 6–9.
- Culley, Thomas D. and Clement J. McNaspy
- 1971 “Music and the Early Jesuits (1540–1565)”. *Archivum historicum Societatis Iesu* 40:213–45.
- García Matos, M.
- 1963 “Pervivencia en la tradición actual de canciones populares recogidas en el siglo XVI por Salinas en su tratado *De musica libri septem*”. *Anuario musical* 18:67–84.
- Hudson, Richard
- 1971 “The *Folia* Dance and the *Folia* Formula in 17th Century Guitar Music.” *Musica disciplina* 25:199–221.
 - 1973 “The *Folia* Melodies.” *Acta musicologica* 45:99–119.
- Jensen, Richard D’A
- 1985 “The Guitar and Italian Song.” *Early Music* 13(3):376–83.
- Knighton, Tess
- 1992 “The *A Capella* Heresy in Spain: an Inquisition into the Performance of the *Cancionero* Repertory”. *Early Music* 20(4): 561–81.
- Leite, Serafim
- 1938 *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Lisboa: Livraria Portugália/Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, vol. 2.
 - 1943 “Cantos, músicas e danças nas aldeias do Brasil”. *Música sacra* 3 (11):204–5 e 3 (12):223–25.
 - 1948 “A música nas primeiras escolas do Brasil”. *Música sacra* 8 (2):27–34.
- Lemmon, Alfred E.
- 1989 “Jesuit Chroniclers and Historians of Colonial Spanish America: Sources for the Ethnomusicologist”. *Inter-American Music Review* 10 (2): 119–29.

Martins, Wilson

- 1992 *História da inteligência brasileira*, 4 ed., vol. 1 (1550–1794).
São Paulo: T. A. Queiroz.

Miranda, Gil

- 1982 “O cancionero de Elvas, um problema de estilo musical”.
Colóquio artes, 55:48–58.

Pedrell, Felipe

- 1899– “Folk-lore musical castillan du XVIe siècle”. *Sammelbände
der Internationalen Musik-Gesellschaft* 1:372–400.

Portella, Eduardo

- 1977 *José de Anchieta – Poesia*. 3d. ed. Rio de Janeiro: Agir.

Puyol y Alonso, Julio

- 1905 *La Picara Justina* – Medina del Campo. Licenciado Francisco López de Úbeda. Estudio crítico, glosario, notas y bibliografía por Julio Puyol y Alonso. Madrid: Imprenta de Fortanet.

Ribeiro, Mário de Sampaio

- 1941 “À margem do cancionero de Manuel Joaquim”. *Brotéria*
33 (5):383–417.

Tinhorão, José Ramos

- 1972 *Música popular de índios, negros e mestiços*. Petrópolis: Vozes.

Vasconcelos, Carolina Michaelis de

- 1934 *Estudos sobre o romanceiro peninsular – Romances velhos em Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

Vasconcelos, Simão de

- 1943 *Vida do venerável padre José de Anchieta*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional.