

O CANCIONEIRO IBÉRICO EM
JOSÉ DE ANCHIETA:
UM ENFOQUE MUSICOLÓGICO

ROGÉRIO BUDASZ

Dissertação apresentada à Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de
São Paulo como exigência parcial para a
obtenção do título de Mestre em
Musicologia.

Orientador: Prof. Dr. Sílvio Augusto Crespo
Filho

SÃO PAULO

1996

Agradecimentos

Harry Lamott Crawl, Jr.

João Pedro d'Alvarenga

Manuel Carlos de Brito

Maurício Soares Dottori

Paulo Augusto Castagna

Sílvio Augusto Crespo Filho

*CNPq - Conselho Nacional de
Desenvolvimento Científico e Tecnológico*

*Fundação das Casas de Fronteira e
Alorna*

Fundação Calouste Gulbenkian

Instituto Camões

RESUMO

Um dos aspectos da atividade didática de José de Anchieta envolvia a composição de letras e preparação de cantigas adaptadas a melodias populares ibéricas, ou *contrafacta*, segundo a técnica de contrafacção ao divino, amplamente conhecida e estudada na poesia espanhola do século XVI. O estudo das referências musicais contidas no códice ARSI OPP NN 24 e das correspondências verificadas entre poesias de Anchieta e canções e danças ibéricas contribui para uma compreensão maior deste aspecto de sua obra literária, além de possibilitar o estabelecimento de um repertório de músicas possivelmente executadas no Brasil do século XVI.

Palavras-chave: José de Anchieta, Brasil, música, cancioneiro, contrafactum, jesuítas, teatro.

ABSTRACT

An outstanding field in Jose de Anchieta's pedagogic work was the composition of lyrics and the teaching of songs adapted to Iberian popular melodies, the *contrafacta*, or *a lo divino* versions, a kind of sacred parody fairly known and studied in the sixteenth century Spanish literature. The musical references existing in ARSI OPP NN 24 codex and the study of correspondences between Anchieta's works and Iberian songs and dances contribute to enlarge our knowledge of his work. Furthermore, it makes possible the establishment of a Brazilian sixteenth century musical repertoire.

Keywords: Palavras-chave: José de Anchieta, Brazil, music, *cancionero*, *contrafactum*, Jesuits, theater.

ÍNDICE

1. INTRODUÇÃO	1
Apresentação	
Revisão dos estudos	
Objetivos	8
Metodologia	9
2. O CANCIONEIRO IBÉRICO EM ANCHIETA	10
O cancionero divinizado	10
Anchieta ao divino	22
Danças	60
3. CONCLUSÃO	73
BIBLIOGRAFIA	78
ANEXOS	87
Ilustrações	87
Reproduções facsimilares	87
Transcrições musicais	152

1 Introdução

Apresentação

Em 14 de julho de 1945 foi aberta a sessão inaugural da Academia Brasileira de Música. Ao acadêmico fundador Heitor Villa-Lobos foi honrosamente concedida a cadeira nº 1, sob o patronato de José de Anchieta.

A escolha de uma figura como Anchieta para ocupar tal lugar de honra entre os “expoentes” do universo musical brasileiro culto é, no mínimo, intrigante. Não se justifica pela qualidade de suas composições musicais. A respeito destas nada se pode comentar, já que não sobreviveram aos nossos dias, possivelmente porque nunca existiram. Muito menos por ter sido precursor da atividade musical no Brasil. Antes dele outros religiosos, e não somente da Companhia de Jesus, fizeram uso da música em suas atividades missionárias, como o próprio Manuel da Nóbrega, além de Juan de Azpilcueta Navarro e Leonardo Nunes.

O fato é que a figura de Anchieta desempenha uma função simbólica muito mais importante do que a de qualquer outra personagem ligada à música no Brasil colonial. Desde cedo foi cultivada a imagem do Anchieta artista, o poeta-músico-santo, sempre explorada por seus biógrafos, embora de importância histórica menor no conjunto de suas realizações.

É costume, mesmo entre seus biógrafos atuais, ressaltar esta imagem por se fazer referência a seus supostos dotes musicais, às vezes esboçando o quadro de um ambiente musical familiar. Viotti, por exemplo, cita o depoimento de um certo André do Sim, que

dizia que em Tenerife dois irmãos de Anchieta, sacerdotes, tocavam cravo e órgão.¹ Juan de Anchieta, capelão e cantor de Isabel, a Católica e um dos principais compositores espanhóis do período é também freqüentemente incluído neste quadro. Sabe-se que era parente próximo de José de Anchieta. Mais que isso, a hipótese mais comumente aceita quanto à ascendência paterna do jesuíta, com certeza por ser a mais tentadora, aponta o mestre-de-capela como seu avô.²

Que o jesuíta conhecia música não há dúvida. A própria formação sacerdotal exige um certo conhecimento de canto e leitura musical. Entretanto, era músico em que nível? Não dispomos de relatos seguros quanto à sua atividade como compositor, nem da música de suas próprias cantigas e muito menos de música polifônica. Nada existe, contudo, em negação destas hipóteses, daí o motivo da permanência do mistério.

Muito melhor documentada está sua atividade didática, que incluía a composição e preparação de cantigas destinadas a serem cantadas sobre melodias populares ibéricas.

Dispomos de um conjunto expressivo destas cantigas preservado no manuscrito OPP NN

¹ ANCHIETA, **Poesias**, São Paulo/Brasília, 1989, p. 25: “Em Tenerife, dois irmãos seus, sacerdotes - diz o depoimento de André do Sim -, ensinaram “uns irmãos dêle, testemunha, também sacerdotes, a tanger cravo e órgão” (Proc. Apost. do Rio de Janeiro, 83 v).”

² A hipótese, rejeitada por Viotti e Cardoso, foi primeiramente levantada em forma de sugestão por Afrânio Peixoto, sendo mais tarde aceita por Antônio Alcântara Machado, Serafim Leite e, mais recentemente, por Quintín Aldea. Francisco González LUIS, **Jose de Anchieta, vida y obra**, Laguna, 1988, p. 22-24, observa que a idéia tem origem num estudo de Adolphe Coster (**Juan de Anchieta et la famille de Loyola**, Paris, 1930), onde se transcreve o testamento do músico, datado de 1522-23. Neste se encontra a notícia da existência de um filho seu chamado Juan, a quem deixa uma quantidade de dinheiro “*para con que se críe y alimente y tenga con qual estudiar, e para su casamiento*”. Além disso, referindo-se à ausência de qualquer menção à paternidade de Juan de Anchieta, pai de José, nos arquivos canários, Luis nota que “*en unos archivos donde aparecen tantos testimonios y detalles no sólo de la descendencia de la primera familia Anchieta de La Laguna, sino también de la ascendencia materna del Apóstol del Brasil, no se menciona en ningún momento el nombre del padre del fundador de la estirpe. De la impresión, afirman éstos [os que defendem a hipótese], que no era conveniente para las informaciones de hidalguía de sus descendientes que se conociera ese nombre por alguna razón especial, la cual poderia ser, por ejemplo, su condición de hijo natural*”. Entre os argumentos contrários, o mais forte é o de Francisco Mateus, que insiste no fato de que o Juan de Anchieta ali mencionado era um menino em 1522 e que, portanto, não poderia ser o fundador da casa Anchieta canária. Cioranescu e Millares refutam o argumento, já que o testamento não faz menção a nenhuma idade determinada, mas especifica todas as etapas da vida de um filho, que o pai tem o dever de atender. Além disso, como observa Luis, admitir que seu filho fosse um menino em 1522 “*supone admitir que el músico Juan de Anchieta engendraría este hijo cuando, viejo y enfermo, se retiró a su aldea de Urrestilla, lo que no parece demasiado lógico*”. De qualquer maneira, o próprio Luis não é partidário da hipótese do Anchieta mestre de capela como avô de nosso jesuíta, embora reconheça que ainda não pode ser descartada, havendo a necessidade de aguardar-se testemunhos mais seguros.

24 do Archivum Romanum Societatis Iesu - o caderno de poesias - em grande parte autógrafo do próprio missionário.

E se persiste o vazio referente à música composta no Brasil dos séculos XVI e XVII, existe a possibilidade de indiretamenteirmos a conhecer algo mais da prática musical daquela época através de um estudo direcionado aos aspectos musicais do caderno de poesias de Anchieta.

Revisão dos estudos

Desde a publicação da primeira biografia de Anchieta em 1598, apenas um ano após sua morte, suas qualidades poéticas e inclinações musicais têm sido destacadas por biógrafos,³ ao lado de considerações sobre a vida exemplar, feitos milagrosos e acontecimentos sobrenaturais. É claro que não vamos encontrar nas obras deste primeiro período a preocupação com o rigor científico e histórico e a isenção nos comentários. A ideologia de tais biografias era a mesma que norteava as “vidas” de santos que circulavam durante a idade média: provar que o candidato a santo era merecedor de tal honra por destacar sua vida virtuosa e modelar, além de ilustrar por seus atos extraordinários e milagrosos como era divinamente favorecido. Entretanto, abstraindo-se os aspectos sobrenaturais, estes relatos de seus contemporâneos revelam-se fundamentais para a nossa compreensão do papel da música na obra de Anchieta. Em vários deles, por exemplo, encontramos depoimentos a respeito de seu costume de compor cantigas em português, espanhol e língua brasílica. Um dos relatos fala inclusive que “teve um livro que ele compôs de cantigas ao divino, assim na língua portuguesa, como pela do gentio [...] as quais todos cantavam”.⁴

³ CAXA, **Breve relação da vida e morte do P. José de Anchieta**, 1598; RODRIGUES, **Vida do Padre José de Anchieta da Companhia de Jesus**, 1607; VASCONCELOS, **Vida do venerável Padre Joseph de Anchieta**, Lisboa, 1672.

⁴ Depoimento de Diogo Teixeira de Carvalho que tratou com Anchieta em São Vicente, antes de 1576 e mais tarde no Espírito Santo. Proc. inform. do Rio de Janeiro f. 107, conf. Cardoso, em ANCHIETA, op. cit., 1984, p. 40.

Em 1730 o arcebispado da Bahia enviou a Roma documentos para serem examinados no processo de beatificação do jesuíta. Entre eles encontrava-se um caderno de poesias do qual era “fama antiga e constante ser autor o venerável Padre José de Anchieta”.⁵ Foi somente na segunda metade do século XIX que brasileiros tiraram as primeiras cópias manuscritas do códice, Franklin Massena e o Barão de Arinos. Imperfeitas e incompletas, foram divulgadas em 1882 por Melo Moraes Filho⁶ e em 1923 pela Academia Brasileira de Letras.⁷ Finalmente em 1930 o códice foi inteiramente fotografado pelo Pe. José da Frota Gentil.

A publicação do caderno de poesias em 1954 por Maria de Lourdes de Paula Martins marca o início de uma fase mais científica de estudos da obra de Anchieta. Compreendendo em sua primeira parte a reprodução diplomática de todo o códice ARSI OPP NN 24 e acompanhada de reproduções em tamanho reduzido das fotografias obtidas pelo Pe. Gentil, a edição permanece como obra de consulta fundamental, apesar de certos comentários inexatos e alguns erros na transcrição dos originais. Muitos destes, como observa a própria pesquisadora, devidos à pouca nitidez das fotos de que dispunha. Quanto à tradução da lírica tupi, seus esforços ainda não foram superados.

Embora tenha-se concentrado mais na transcrição e tradução dos textos, vez por outra Martins oferece algumas considerações acerca da estrutura dos autos e utilização de cantos e danças. Também observa a prática de Anchieta de reaproveitar suas próprias composições e adaptar composições de outros autores.

Hélio de Abranches Viotti, autor do prefácio da edição de M. de L. de Paula Martins, é um dos principais biógrafos atuais de Anchieta,⁸ e muito da importância de sua obra deve-se à utilização de documentação inédita a que teve acesso no Arquivo Secreto

⁵ Códice ARSI Opp NN 24, nota prévia à página de rosto.

⁶ MORAIS FILHO, **Curso de Literatura Brasileira**, Rio de Janeiro, 1882.

⁷ **Primeiras Letras: Cantos de Anchieta**, Rio de Janeiro, 1926.

⁸ VIOTTI, **Anchieta, o apóstolo do Brasil**, São Paulo, 1980.

do Vaticano. De interesse especial para nós é o fato de que muitos dos depoimentos em prol da beatificação de Anchieta coligidos por Viotti fazem menção à atividade musical e poética do jesuíta, especificando situações em que a música era utilizada e de que maneira e com que finalidade era praticada.

O uso por Anchieta das formas tradicionais ibéricas de versificação oriundas da idade média é observado por Leodegário Amarante do Azevedo Filho,⁹ que defende também a perfeita regularidade métrica das poesias. Quanto à música, seus comentários resumem-se à identificação de um ou outro trecho cantado, além de reconhecer a importância da prosódia musical, muitas vezes responsável por aparentes irregularidades métricas. A tese defendida por Azevedo é a de que o jesuíta move-se num plano estético de transição entre a idade média e o barroco, sem qualquer influência renascentista. Se a sua obra é simples, popular e às vezes primitiva, é porque vem marcada pela ideologia religiosa da Companhia de Jesus e pela estética inicial da contra-reforma, “marcada pelo sentido de repopularização das artes, a fim de levar o catolicismo ao seio das massas”. A escolha dos gêneros populares de composição, como os vilancetes, seguidilhas, hinos, cantigas e danças exploraria então o gosto natural dos a quem se destinavam as poesias, os catecúmenos e colonos, a fim de atingir seus objetivos de catequese.

Já Eduardo Portella¹⁰ acredita que, em certo sentido, Anchieta deva ser entendido como manifestação da cultura medieval no Brasil. Tanto pela simplicidade de sua poesia, de timbre didático, como pela sua forma poética, seus ritmos, sua métrica e mesmo sua linguagem. Observa ainda que, com respeito à possível influência do cancioneiro popular na obra de Anchieta, persistem elementos tão comprometedores que vêm salientar a necessidade de um estudo dessa possível dívida ou ligação. Infelizmente, o próprio caráter

⁹ AZEVEDO FILHO, **Anchieta, a idade média e o barroco**, Rio de Janeiro, 1966; **As poesias de Anchieta em português**, Rio de Janeiro/Brasília, 1983.

¹⁰ ANCHIETA, **Poesia**, Rio de Janeiro, 1977.

antológico e resumido da obra de Portella não lhe permite um aprofundamento maior nesta questão.

Maior compreensão do assunto revela possuir Armando Cardoso,¹¹ que é o primeiro a dar-se conta da importância do processo de divinização de canções populares, a transposição ao divino, na poesia de Anchieta. Plenamente atualizado com estudos sobre o assunto, como deixam notar as várias revisões bibliográficas contidas em suas obras, Cardoso é, na verdade, a figura de maior destaque na pesquisa da obra literária do missionário, estando empenhado na publicação de suas obra completas.

Em recente edição antológico-biográfica patrocinada pela prefeitura de La Laguna, Francisco González Luis¹² também observa a prática de Anchieta de adaptar letras religiosas a canções populares, lamentando a pouca atenção dada até hoje ao tema. José González Luis, o responsável nesta obra pela análise da lírica espanhola acredita mesmo que esta é a essência da poesia anchietana.¹³ A publicação, além de conter estudos originais de vários autores, apresenta uma análise bastante completa sobre o estado atual das pesquisas anchietanas, discutindo inclusive, como há pouco citado, as várias hipóteses e mais recentes considerações acerca da ascendência do jesuíta.

Os aspectos musicais da obra de Anchieta e a influência de elementos do cancionero popular ibérico vêm interessando também a pesquisadores no campo da musicologia. O fato de que a prática musical jesuítica no Brasil foi sempre bem documentada contribui igualmente para fazer do estudo desta literatura uma das poucas formas possíveis de se entrar em contato com a música praticada no Brasil quinhentista. Todavia, a exemplo dos estudos literários e biográficos, as pesquisas musicológicas ainda vem tratando o assunto de forma secundária. Alguns destes trabalhos, mesmo não sendo

¹¹ ANCHIETA, *Teatro de Anchieta*, São Paulo, 1977; *Lírica portuguesa e tupi*, São Paulo, 1984; *Lírica espanhola*, São Paulo, 1984.

¹² Citado à nota 2.

¹³ LUIS, op. cit., p. 271.

direcionados especificamente à música na obra de Anchieta, revestem-se de importância pela originalidade e tratamento científico em questões como a função da música na atividade missionária e a transformação cultural ou “entropia” verificada no contato entre os povos indígenas e os colonizadores.

Os trabalhos do jesuíta Serafim Leite,¹⁴ embora demonstrando pouca isenção, ofereceram pela primeira vez uma visão clara do ensino da música pelos jesuítas no Brasil colonial, enriquecida por farta documentação. Podemos, com a ajuda de seus estudos contextualizar melhor a ação didática de Anchieta.

Nesse sentido são de interesse especial também as pesquisas de Clement McNaspy e Thomas Culley,¹⁵ apresentando a posição oficial da Companhia de Jesus quanto ao emprego e cultivo da música no século XVI. Demonstram os jesuítas, em artigo de 1971, como a situação peculiar das colônias justificava uma liberdade maior nestas questões do que a usufruída na Europa durante o mesmo período. O trabalho lança ainda alguma luz sobre o tipo de música praticada no Brasil por apresentar um quadro, um pouco fragmentado, das atividades musicais dos jesuítas na Europa contemporânea. Fica evidente, por exemplo, a difusão entre estes da prática do canto em “fabordão”, justificada pelo fato de não exigir demasiado tempo para a preparação.

José Ramos Tinhorão¹⁶ analisou a música jesuítica sob um ponto de vista sociológico, deixando bem claro seu papel funcional. Encara as atividades didáticas dos jesuítas no campo da música como parte dos esforços de substituir os valores culturais indígenas pelos europeus. Papel de destaque cabe a Anchieta nesta “pré-história” da música brasileira, por ter sido o primeiro compositor cujas letras sobreviveram.

¹⁴ LEITE, **História da Companhia de Jesus no Brasil**, Lisboa/Rio de Janeiro, 1938; “A música nas primeiras escolas do Brasil”, **Brotéria**, Lisboa, 1947; “Cantos, músicas e danças nas aldeias do Brasil”, **Música sacra**, Petrópolis, 1943; **Artes e ofícios dos jesuítas no Brasil**, Lisboa/Rio de Janeiro, 1953.

¹⁵ McNASPY e CULLEY, “Music and the early jesuits”, **Archivum Historicum Societatis Iesu**, Roma, 1971.

¹⁶ TINHORÃO, “A deculturação da música indígena brasileira”, **Revista brasileira de cultura**, Rio de Janeiro, 1972, e **Música popular de índios, negros e mestiços**. Petrópolis, 1972.

O musicólogo Paulo Castagna¹⁷ vem se destacando no sentido de situar a prática dentro do esforço geral de catequese, apresentando as diversas formas de aplicação da música no processo, suas funções, resultados práticos e consequência na deculturação dos povos submetidos à coroa portuguesa.

Nos últimos anos vem-se aprofundando o estudo de questões referentes à ideologia da obra de Anchieta e à transformação de sua própria linguagem durante o processo de conversão do indígena. Em capítulo de recente livro,¹⁸ Alfredo Bosi detecta a existência como que de dois poetas distintos em Anchieta, um cuja finalidade é a conversão do nativo e outro que escreve sobre sua própria experiência espiritual. Inclui-se a música neste quadro por ter sido utilizada pelo jesuíta em ambas as categorias, tanto no teatro, de cunho persuasivo ou didático, quanto na poesia de caráter pessoal, como veículo de sua própria expressão mística.

Objetivos

Como observamos, vários pesquisadores têm comentado a influência da poesia popular em Anchieta e o papel desempenhado pela música em suas obras. Graças a esses esforços o quadro vem se tornando cada vez mais claro nos últimos anos. Entretanto, não existe ainda uma plena compreensão quanto ao nível em que a influência teria se processado e muitos dos próprios pesquisadores mencionados reconhecem a necessidade de um estudo mais especificamente direcionado ao assunto.

É, portanto, objetivo deste trabalho contribuir para o melhor esclarecimento destas questões buscando aproximações entre a poesia de José de Anchieta e o cancioneiro ibérico, desde o nível da inspiração popular, pelo uso de temas e formas poético-musicais,

¹⁷ CASTAGNA, Paulo Augusto. **Fontes bibliográficas para a pesquisa da prática musical no Brasil nos séculos XVI e XVII**, São Paulo, 1991 e “A música como instrumento de catequese no Brasil dos séculos XVI e XVII”, **D. O. Leitura**, São Paulo, 1994.

¹⁸ BOSI, “Anchieta ou as flechas opostas do sagrado”, em **Dialética da Colonização**, São Paulo, 1993.

até o da transposição ao divino, verso por verso, de canções populares e danças cantadas. Objetivo secundário e consequência natural do anterior, é o de apresentar uma contribuição ao estabelecimento de um repertório de músicas executadas no Brasil do século XVI, baseada em paralelos existentes entre suas poesias e canções e danças registradas em obras ibéricas do período.

Metodologia

O trabalho foi dividido em duas etapas principais. Primeiramente foi conduzida uma pesquisa bibliográfica em fontes literárias e musicais ibéricas de fins do século XV a início do século XVII, com vistas à identificação de paralelos entre poesias de Anchieta e canções e danças populares do período. A pesquisa foi realizada em bibliotecas e arquivos de São Paulo, Rio de Janeiro, Curitiba, Lisboa, Porto, Évora, Coimbra, Madri e Barcelona. Por correio foram efetuados contatos com o Archivum Romanum Societatis Iesu, em Roma.

As obras selecionadas foram analisadas e comparadas às poesias de Anchieta a que supostamente corresponderiam em aspectos referentes à forma, métrica, acentuação e rimas. Às obras cujo texto musical foi preservado, foram adaptadas as versões ao divino do jesuíta e efetuadas as transcrições em notação musical moderna, apresentadas em anexo juntamente com reproduções facsimilares. Nesta segunda etapa foi também utilizada a bibliografia de referência, fornecendo subsídios em aspectos como o histórico das canções e danças recolhidas e possíveis soluções quanto à transcrição e interpretação.

2. O Cancioneiro Ibérico em Anchieta

O Cancioneiro Divinizado

Que a obra poética de José de Anchieta apresenta evidências de uma forte influência do cancioneiro popular ibérico é fato observado por muitos dos 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 pessoas que conheceram Anchieta em vida, registrados por seus primeiros biógrafos, nos ajudam a ampliar em muito este quadro.

De Pero Rodrigues,¹⁹ por exemplo, temos a declaração de 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 Vasconcelos²⁰ nos informa que o padre

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

Finalmente João de Souza Pereira,²¹ num dos primeiros processos canônicos instituídos, relata que

Ouvindo o Pe. José algumas cantigas profanas, logo compunha outras ao divino, contrafazendo-as e as fazia cantar; e a ele, testemunha, lhas dava escritas e as fazia cantar em lugar das profanas

De fato, Anchieta adaptava textos religiosos de sua autoria a melodias cantadas pelos índios e colonos do Brasil quinhentista. Até aí nenhuma novidade. Mesmo assim, seria útil atentarmos novamente às informações de Pero Rodrigues e Simão de Vasconcelos. Ora, “mudar cantigas profanas ao divino” e “traduzir em romances pios [...] as cantigas profanas” são definições perfeitas de um processo amplamente utilizado na literatura espanhola dos séculos XVI e XVII: a poesia vertida *a lo divino*, isto é, a divinização de obras profanas, ou

¹⁹ *Anais da Biblioteca Nacional*, vol. XXIX, 1907, p. 209.

²⁰ VASCONCELOS, op. cit. (1672), 1943, p. 34.

²¹ Proc. inform. do Rio de Janeiro, f. 79 v., conf. ANCHIETA, op. cit., 1984, p. 40.

a criação de versões de caráter religioso para canções populares. Mas exatamente o que caracteriza uma versão ao divino? Trata-se simplesmente de adaptar um texto religioso a uma canção popular? E até que ponto teria Anchieta feito uso deste processo?

características da poesia vertida ao 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 substituídas 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.

Num dos estudos mais completos sobre o assunto, Bruce Wardropper define o *contrafactum* - termo latino que propõe²² para a versão ao divino - como uma obra literária (às vezes uma novela ou um drama, mas geralmente um poema lírico de curta extensão) cujo sentido profano foi substituído por outro sagrado. Se trata, pois, da refundição de um texto que, às vezes, conserva do original o metro, as rimas, e mesmo - desde que não contradiga o propósito divinizador - o pensamento.²³

Tomemos como exemplo o célebre romance de *Don Gaiferos*:

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

²² A escolha do termo *contrafactum*, em lugar do espanhol *contrahechura*, é justificada pelo fato de que, como é amplamente demonstrado no estudo, o processo não era fenômeno exclusivo da literatura espanhola.

²³ WARDROPPER, *Historia de la poesia lírica a lo divino en la cristandad occidental*, Madrid, 1958, p. 6.

Dámaso Alonso, em seu estudo sobre a poesia ao divino em San Juan de la Cruz e Santa Tereza de Jesus,²⁴ nota que existem versões em López de Úbeda:

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

em Pedro de Padilla:

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

e em Lope de Vega:

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

De Portugal Carolina Michaëlis de Vasconcelos apresenta-nos a versão de Sor Micaela Margarida de Sant'Anna (1581-1662):²⁵

*Angeles, si al cielo ide[s]
por mi esposo preguntade,
e dizedle que su esposa
se le enbia encomendar.”*

Citando ainda outro exemplo,²⁶ Lope de Vega incluiu em sua comédia *El caballero de Olmedo* uma canção recolhida da poesia tradicional:

*Que de noche le mataron
al caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo.*

²⁴ ALONSO, **Poesia Española - Ensayo de métodos y límites estilísticos**, Madrid, 1976, p. 228-229.

²⁵ Que, “segundo dizem, repetia hinos e formava *ex-tempore* romances e coplas inspiradas pela veia fecunda da piedade. E dizem mais que, poucos momentos antes de expirar, cantou com voz suave a copla” acima. VASCONCELOS, **Romances velhos em Portugal - estudos sobre o romanceiro peninsular**, Porto, 1980, p. 131.

²⁶ WARDROPPER, op. cit., 169-170.

Que foi por ele próprio divinizada, e em duas formas distintas. A primeira delas, contida no *Auto de los Cantares*

*Que de noche le mataron
al caballero,
la gala de María,
la flor del Cielo.*

mudando muito pouco, apenas os nomes, mas de forma acertadíssima. Numa segunda versão, incluída no auto sacramental *del Pan y del Palo*, optou por uma versificação regular:

*Que de noche le mataron
al divino caballero
que era la gala del Padre
y la flor de tierra y cielo*

Muitas vezes o divinizador indicava, na forma de epígrafe, a fonte da composição e/ou a melodia a ser utilizada,²⁷ o *tono*, ou *som*, sobre a qual deve ser cantada. Assim, encontramos no **Cancioneiro de Montesino**,²⁸ 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.*

²⁷ Pérez Gomez, citado por WARDROPPER, op. cit., p. 137, acredita que este foi a princípio um simples recurso para indicar ao jogral a melodia em que a copla ou o romance deveria ser cantado. Wardropper comenta ainda que esse costume já era conhecido nas sinagogas hebraicas desde o século VIII e estabelecido na liturgia cristã na forma do *incipit* que encabeça uma seqüência ou um salmo

²⁸ SANCHÁ, **Romancero y cancionero sagrados**, 1950, p. 459.

Evidentemente a indicação do *tono* ou melodia em que se deveria cantar a versão contrafeita através da simples menção do primeiro verso era uma solução bastante prática e acabava produzindo o mesmo resultado que a reprodução em notação musical. Chamamos a atenção também para o fenômeno conhecido como centonização, que é o que ocorre em grande parte destes casos, onde um texto completamente novo é adaptado à melodia pré-existente. Não existe aí a refundição do texto, característica da versão contrafeita ao divino.

Outro processo bastante comum de divinização consistia em se glosar ao divino, isto é, tomando como mote um estribilho de determinada poesia ou canção popular, compor uma estrofe explicativa sobre cada um dos versos ou simplesmente compor um novo texto poético finalizando cada estrofe com um ou às vezes dois dos versos do mote.²⁹

difusão da literatura ao divino

As formas tradicionais, especialmente o vilancico e o romance, eram as preferidas para a divinização. No primeiro caso o mais importante para o divinizador era a cabeça da composição, o estribilho, que por transmissão oral chegou aos séculos XV e XVI e permaneceu vivo na tradição popular. Quanto ao romanceiro tradicional, nota Menéndez Pidal³⁰ que “todo romance muito divulgado provocava uma imitação religiosa, para ser cantada com a melodia que andava em voga”, daí em boa parte a origem do romanceiro sagrado.

De qualquer maneira, o principal fator que indica se a canção, quer seja vilancico, romance ou outro gênero é adequada à divinização é o fato de ser bem conhecida. Esta utilização interessada, devida não somente a motivos estéticos ou dramáticos é salientada

²⁹ ALONSO, op. cit., p. 231, também nos lembra que, embora de forma menos freqüente, ainda ocorria a "profanização" de orações litúrgicas ou poesias religiosas, parodiadas em sentido erótico ou satírico.

³⁰ Menéndez PIDAL, **Romancero hispánico**, Madrid, 1953, vol. I, p. 345. Citado por WARDROPPER, op. cit., p. 186.

por José Maria Alín,³¹ embora de forma generalizada, quando observa que os poetas divinizadores “não sentem nenhum embaraço em acudir, e portanto adaptar-se, a qualquer que seja - despreocupando-se de sua qualidade ou bondade, tanto musical como textual - contanto que cumpram o requisito básico e prioritário: o de ser bem conhecida”. Ilustrando, Alín cita o exemplo de Francisco de Ocaña que utiliza “sem rubor algum” uma canção de “amor de frade”

*No me digais, madre, mal
del padre fray Antón
que es mi enamorado
y yo téngole en devoción.*

como *tono* de canções religiosas. Não se surpreende também com o fato de que, para cantar um vilancico pastoril que começa com

*Pascualejo, ¿que has habido?
¿Como estás tan aturdido?*

Ocaña tenha indicado o uso da melodia de

*Mi marido anda cuitado
yo juraré que está castrado*

De fato, a grande voga do gênero no século XVI, aliada à aparente facilidade com que podem ser compostas as versões acabou resultando também numa literatura de qualidade inferior, quando não absolutamente disparatada, satirizada por Polo de Medina no **Hospital de incurables**. Entre os incuráveis encontra-se um divinizador literário, que pergunta ao diretor do manicômio:

³¹ ALÍN, ed. **Cancionero tradicional**, Madrid, 1991, p. 20-21.

-- ¿Hay mandamiento de “no poetarás”? No por cierto. ¿Pues por qué me traen aquí?
 -- No os han traído por poeta [se le contesta], sino porque sois poeta de volver romances, y andáis trabucando las coplas de humano en divino, diciendo en ellas cosas indignas.
 Bellaco, ¿en qué pensabais cuando dijisteis:

*Helas, helas por dó vienen
 Madalena, María y Marta,
 a más no poder mujeres,
 fembras de la vida harta?*³²

É claro que estes eram casos extremos. Mais comumente procurava o divinizador uma transição delicada, conservando também o *ethos* da composição. Neste sentido, já consideramos o caso exemplar de Lope de Vega.

poesia e música cultas

Não somente no plano do cancioneiro tradicional ocorria a divinização. Na França, por exemplo, a poesia de Ronsard é mudada ao divino, e de forma bastante dramática. Charles Conte e Paul Lamounnier³³ notam que “sem pudor, ou melhor, por excesso de pudor, se transformavam os sonetos amorosos e odes báquicas em canções devotas e em sátiras contra a embriaguez”. Estas versões foram também musicadas por vários compositores, entre eles Orlando Lassus. Encontramos, por exemplo, no **Thresor de musique d’Orlande de Lassus** (Köln, 1593) o texto original

*Ores que je suis dispos
 Je veux boire sans repos*

convertido em

*Ores que tu sois dispos
 Faut-il boire sans repos?*

³² Citado por WARDROPPER, op. cit., p. 185-186.

³³ CONTE e LAMOUNNIER, Ronsard et les musiciens du XVI^e siècle, **Revue d’Histoire Littéraire**, VII, 1900, p. 341-381. Citado por WARDROPPER, op. cit., p. 279-280.

Exemplos em maior quantidade ainda existem na Itália, como as divinizações do **Canzoniere** e dos **Trionfi** de Petrarca, das **Rime amorose** de Tasso e do **Orlando** de Ariosto, transformado em **Il Furioso spirituale** por Vincenzo Marini em 1596. Também Monteverdi teve, em 1608, seu quinto livro de madrigais publicado em latim pelo canônico Coppini "para que se pudessem cantar nas Igrejas".³⁴ Isto sugere ainda que, no plano da música e poesia cultas, o fenômeno de divinização possivelmente ocorreu na Itália de forma mais ampla ainda do que na Espanha. Entretanto, gostaríamos de destacar mais um exemplo espanhol.

Em 1589 Francisco Guerrero publicou em Veneza sua coleção de **Canciones y villanescas espirituales**, contendo várias versões ao divino de poesias musicadas por ele próprio em sua juventude, aí incluídos, entre outros, textos de Garcilaso de la Vega, Gutierre de Cetina e Baltasar de Alcázar. O prólogo, de Mosquera de Figueroa justifica a publicação da seguinte forma:

y no pudiendo resistir a la importunación de sus amigos, y gente curiosa, y aficionada à 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 à 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 o problema estético ao qual nos referimos anteriormente: 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*:

³⁴ Citado por Miguel Querol Gavaldá, em GUERRERO, **Opera omnia, vol. 1 - Canciones y villanescas espirituales**, Barcelona, 1955, p. 22.

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 pareçais 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 ao 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, o que não ocorre no restante da coleção, onde as versões seguem muito mais de perto o modelo original. A partir de uma comparação entre o primeiro *tiple* de ambas as versões, observamos algumas das mudanças efetuadas:

Versão profana
10
Dul - ce mi - rar sois a - la - ba - dos ¿Por que, si me mi - rais, mirais ai - ra

Versão a lo divino
10
que vues-tro_a-pós-tol Pe-dro_an o-fen-di - do, mi - rad y re - pa - rad

Versão profana
23
no me mi - réis con i - ra, por-que no pa-rez-cais me - nos her - mo - sos

Versão a lo divino
23
no me mi - réis ay - ra - do, por-que no parezcais me - nos cle-men-te

Versão profana
27
¡Ay, ay, tormen-tos ra-bio-sos! O - jos cla - ros y se - re - nos

Versão a lo divino
27
pues llo - ro pues llo-ro amarga-men - te, bol-ted, o - jos se - re - nos

Europa e mais além

A maioria dos estudos sobre o processo de divinização de obras profanas concentra-se na literatura e música espanholas. Dámaso Alonso,³⁵ justifica:

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.

Mas o fenômeno atingiu também outros países, e não só os de cultura latina. Também não se restringiu ao século XVI. É novamente Wardropper³⁶ quem demonstra a difusão

³⁵ ALONSO, op. cit., p. 222.

³⁶ WARDROPPER, op. cit., p. 233-253.

deste tipo de literatura notando que as versões ao divino, em geral, são um fenômeno da cristandade inteira, tanto protestante como católica, e que parecem haver existido desde o primeiro milênio. Considera que sua idade de ouro deu-se na França do século XIII, na Espanha, Alemanha e Itália de fins do século XV e durante todo o século XVI, enquanto que na Inglaterra houve casos esporádicos em várias épocas.

Note-se o caso do *Greensleeves*. Publicado pela primeira vez em 1580, menos de dez dias depois é desviado de seu uso profano para servir ao elogio divino. No **Stationer's register** é descrito como “Greensleeves, moralizado em conformidade com a Sagrada Escritura para declarar as múltiplas vantagens e bênçãos que outorga Deus ao homem pecaminoso”. Versões divinizadas desta canção continuam a ser compostas até em nosso século.

É de se destacar na França a figura de Margarita de Navarra, cujas *chansons spirituelles*, publicadas em 1547, muitas vezes são destinadas a ser cantadas sobre melodias populares, como:

*sus Sur le pont d'Avignon, j'oys chanter la belle.
Sur l'arbre de la croix d'une voix clere et belle
J'ay bien ouy chanter une chanson nouvelle.*

onde não apenas a melodia é preservada, como também as rimas e alguns detalhes temáticos.

Na Florença do século XV era costume alternar-se as mascaradas e *canzoni a ballo* do carnaval com as *sacre rappresentazioni* e as canções espirituais sobre melodias profanas executadas pelos jovens das fraternidades religiosas. A prática se acentuou no século XVI, a ponto de vermos numa coleção de *laudi spirituali* de 1512 que o hino *Jesù sumo diletto* deveria ser cantado com a melodia de *Leggiadra damigella*; *Genetrice di Dio* com a de *Dolce anima mia* e *Crucifisso a capo chino* com a de *Una donna d'amor fino*, uma das mais indecentes das *canzoni a ballo*.

E da Alemanha, onde até as canções de beber eram às vezes divinizadas, Wardropper cita o exemplo de uma canção ainda hoje bastante popular nos países germânicos:

*Innsbruck, ich muss dich lassen,
ich fahr dahin mein Strassen,
in fremde Land dahin.
Mein Freund ist mir genommen,
die ich nit weiss bekommen,
wo ich im Elend bin.*

contrafeita pelo reformista Johan Hesse (1490-1547), em:

*O Welt, ich muss dich lassen,
ich fahr dahin mein Strassen
ins ewig Vaterland.
Mein Geist will ich aufgeben
dazu mein Leib und Leben
setzen gnädig in Gottes Hand.*

Voltando ao mundo ibérico, são encontrados exemplos em Portugal entre outros na citada Sor Micaela Margarida de Sant'Anna e especialmente nas **Várias rimas ao Bom Jesus** (1594) de Diogo Bernardes, que consideraremos mais adiante.

Finalmente, agora passando ao novo mundo, vamos encontrar no Peru a figura de Santa Rosa de Lima (1586-1617), que verte a canção

*La media noche es pasada,
y no viene:
sabedme si otra amada
lo detiene*

citada em **La Celestina**, que parece reminiscência da popular *Si la noche hace oscura*, em

*Angel de mi guarda,
vuela y dile a mi Dios
que por qué tarda;
la media noche es pasada,
y no viene;
sabedme si hay otra amada
que lo entretiene.³⁷*

³⁷ WARDROPPER, op. cit., p. 179-180.

Indícios da utilização deste processo tão comum em toda a cristandade do século XVI encontraremos também em terras brasileiras, mais especificamente na parcela espanhola da produção literária de José de Anchieta.

Anchieta ao divino

estudos sobre o processo de divinização em Anchieta

Na apresentação de seu estudo sobre a poesia de José de Anchieta, Eduardo Portella³⁸ 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.

José González Luis.³⁹ vai um pouco mais adiante ao afirmar que o metamorfosear ao espiritual constitui a essência da maioria das poesias anchietanas. Colocando nosso poeta entre os altos representantes do fenômeno de divinização de obras profanas, sugere que o modelo principal de inspiração das poesias anchietanas deve ser buscado numa original imitação da poesia cancioneril e na divinização de letras profanas. Todavia, como no caso de Portella, seus comentários permanecem apenas no nível da sugestão e o assunto não é desenvolvido.

O mesmo não ocorre com Armando Cardoso, que demonstra uma maior compreensão do fenômeno. 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 XVI.⁴⁰

³⁸ ANCHIETA, op. cit., 1977, p. 10.

³⁹ LUIS, op. cit., p. 271.

⁴⁰ ANCHIETA, op. cit., 1984, p. 19-29.

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".⁴¹ Dentre estes, destacamos o confronto entre a poesia *Ó Maria, 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*

Armando Cardoso nota que Anchieta 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 no texto supostamente original como no 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 alheias:⁴²

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 apresentava um exemplo dessa negada "dependência direta", que constitui-se na primeira evidência

⁴¹ ANCHIETA, op. cit., 1984, p. 21.

⁴² ANCHIETA, op. cit., 1984, p. 29.

detectada 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*:⁴³

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

A Biblioteca Nacional, em Lisboa também possui outra edição, praticamente idêntica, das *Trovas do Moleiro*. Tanto estas quanto a versão de Anchieta são baseadas no mesmo mote:⁴⁴

Já furtaram ao moleyro
seu/o pelote domingueiro.

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

Trovas do moleiro⁴⁵

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

O pelote domingueiro⁴⁶

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

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, e isso não apenas no que se refere ao uso do mote. No segundo caso a confirmação parece ser dada pelo próprio título: *trovas novamente feytas do*

⁴³ ANCHIETA, op. cit., 1977, p. 63.

⁴⁴ Ver anexos, p. 117-121. A versão que utilizamos é a de BRAGA, *Antologia portuguesa*, Porto, 1876, p. 247. Em colchetes a única variação no mote de Anchieta.

⁴⁵ BRAGA, op. cit, p. 248.

⁴⁶ ANCHIETA, op. cit., 1989, p. 425.

moleyro. Lembramos entretanto que na literatura desta época a indicação “novamente feito” nem sempre significa “refeito”, ou “feito mais uma vez”, mas apenas que é uma nova obra impressa. Existem outras razões, contudo, que indicam que estas *Trovas do Moleiro* não são exatamente as que Anchieta conheceu.

Referimo-nos à data de impressão destes folhetos: 1602, segundo Barbosa Machado. A informação é dada por Inocêncio Francisco da Silva, no **Dicionário bibliográfico português**,⁴⁷ onde conclui que o impressor Antônio Alvarez só começou a trabalhar em Lisboa muitos anos depois de 1544 e que em 1621 já havia sido substituído por seu filho de mesmo nome. Todavia, Barbosa Machado só menciona uma impressão das *Trovas do Moleiro* e nem o exemplar do Porto e nem o de Lisboa apresentam informações sobre o ano e local da impressão, existindo a possibilidade de se tratarem de duas ou mesmo três datas diferentes. Notamos, porém, que os caracteres tipográficos e gravuras dos dois exemplares em questão são os mesmos utilizados por Antônio Alvarez e seu filho durante toda a primeira metade do século XVII, bastante diversos do estilo do século anterior. Quanto aos autores, Barbosa Machado informa apenas a respeito da procedência de um deles, Luís Brochado, natural de Tânger.

Acreditamos que a versão das *Trovas do Moleiro* conhecida por Anchieta é anterior às duas impressões de que dispomos, provavelmente transmitida oralmente e que constituiu-se em base para as variações posteriores.

De qualquer forma, todas estas considerações nos fazem concluir que o processo de divinização de obras profanas na obra de Anchieta tenha ocorrido de forma mais ampla e mais explícita do que até hoje tem sido demonstrado.

⁴⁷ SILVA, **Dicionário bibliográfico português**, Lisboa, 1860, vol. 5, p. 234.

versões ao divino de canções populares

A exemplo dos poetas divinizadores espanhóis, também Anchieta fornece indicações do *tono*, ou melodia a ser utilizada, na forma de epígrafe em vários de seus poemas. Consideraremos a seguir cada uma delas.

S. Tomé de Mira

A epígrafe encontra-se às folhas 13-13v do códice de poesias de Anchieta, encabeçando a poesia que tem como primeira de dez estrofes:⁴⁸

S. tomedemira
¡Oh Dios infinito
por nos humanado,
véoos tan chiquito
que estoy espantado!

O título é interpretado como *São Tomé de Mira* pela maioria dos críticos. Maria de Lourdes de Paula Martins lembra também que Mira é uma vila de Portugal, no Douro, freqüentada por romarias, especialmente a de São Tomé, em 24-25 de julho. Já Viotti lê *São Tomé admira*,⁴⁹ Entretanto, a poesia não é dedicada a São Tomé, nem a ele se refere. Cardoso sugere que poderia ser, portanto, o título de um hino, sob cuja melodia se devia cantar esta composição. Isto parece bem provável, também porque métrica do título é igual à dos versos.

⁴⁸ ANCHIETA, op. cit, 1989, p. 464-465.

⁴⁹ VIOTTI, op. cit., p. 242-243.

cantiga por o sem ventura / el sin ventura

À folha 25 do códice encontramos a seguinte poesia em tupi.⁵⁰

Cantiga por o sem ventura a N. Sra.

*Tupansy porangeté,
oropáb oromanómo,
oré moigobé jepé
nde membyra moñyrómo,
inongatuábo;
oré rarómo,
oré ánga pysyrómo.*
.....

Mãe de Deus muito formosa,
conforta-nos
na nossa morte,
fazendo manso o teu filho
e compassivo;
defende-nos,
salva a nossa alma.

prosseguindo por mais quatro estrofes e sob a mesma epígrafe, à folha 26, outra em quatro estrofes, iniciando com a seguinte⁵¹

Cantiga por el sin ventura

*Jandé rubeté Iesu,
jande rekobé meegara
oimomboreausukatú
jandé amotareimbára
añánga aíba
morapitiára
jandé ánga jukasára.*
.....

Jesus, nosso verdadeiro pai,
senhor de nossa existência,
aniquilou
nosso inimigo,
o anjo mau,
o corruptor,
assassino de nossa alma.

Cardoso p. 68 nota que *Jandé rubeté Jesú* e *Tupansy porangeté* possuem o mesmo estribilho de *Oh niña, hermosa estrella* (f. 132v-133) e *Aquel que tiene por nombre* (f. 133v-134), sendo provável que fossem cantadas com a mesma melodia.

⁵⁰ ANCHIETA, op. cit, 1989, p. 569-570. As traduções do tupi neste exemplo e nos seguintes são de Maria de Lourdes de Paula Martins.

⁵¹ ANCHIETA, op. cit, 1989, p. 573-574.

Quanto à sua identificação podemos somente fazer algumas conjecturas. *El que nació sin ventura / solo va sin compañía* são os primeiros versos de um romance de Nuñez de Reynoso, impresso em 1552.⁵² Não corresponde exatamente à epígrafe e tampouco há a identificação morfológica. A temática do *desdichado*, contudo, é bastante comum na literatura da época, mesmo no cancionero tradicional, e o fato de que o *tono* é indicado em duas línguas faz-nos pensar que o título usado por Anchieta aludisse ao assunto da canção, não sendo apenas a reprodução do primeiro verso. Partindo desta hipótese, voltemos nossa atenção para um dos mais populares romances ibéricos no estilo das *endechas*:⁵³

*Parióme mi madre
una noche oscura,
cubrióme de luto
faltome ventura
.....*

[29] *Muriendo, mi madre,
con voz de tristura
púsome por nombre
“hijo sin ventura”.
.....*

Impresso e citado várias vezes durante os séculos XVI e XVII, o romance ainda persiste no folclore *sefardí*.⁵⁴ Muito sugestivas são as *endechas ao som de Parióme mi madre*, de Pero de Andrade Caminha, pois nos permitem constatar a popularidade do tema entre os poetas portugueses e a difusão da prática de se compor poesias sobre canções conhecidas.⁵⁵

⁵² Reproduzido em DURÁN, **Romancero general**, Madrid, 1945, vol. 2, p. 418, nº 1362.

⁵³ Impresso em **Flor de enamorados**, 1550, totalizando dez estrofes. Citado na antologia de ALÍN, op. cit., p.231-233, nº 306.

⁵⁴ Segundo FRENK, **Corpus de la antigua lírica popular hispánica**, p. 357, nº 772, *supervivencias*, que cita ALVAR, **Endechas judeo-españolas**, Granada, 1953, nº 11b; cf. 11a:

*Parióme mi madre
en una noche oscura
poníme por nombre
niña y sin fortuna.*

⁵⁵ VASCONCELOS, **Pero de Andrade Caminha**, Lisboa, 1982, p. 38-39, acha mesmo que a canção *Do la mi ventura / que no veo ninguna*, de Camões, era cantada com a mesma música. Também Antonio Prestes cita o romance na representação que precede o **Auto dos dois irmãos**, conf. VASCONCELOS, op. cit., 1980, p. 203-204.

Admitindo a hipótese de ser esta a cantiga *por El sin ventura*, confrontamo-nos com a divergência métrica entre o romance e as correspondentes poesias de Anchieta. É claro que, dependendo do caráter silábico ou melismático da canção original, é possível a adaptação de textos de métrica diversa a uma mesma melodia. Além disso existem exemplos de divinizações com modificação da métrica e mesmo da estrutura originais.⁵⁶ Infelizmente não localizamos nenhuma versão musical das endechas, nem contemporânea do jesuíta e nem das remanescentes na tradição popular, o que por hora impossibilita novas comparações.

querendo o alto Deus

A seguir o primeiro quarteto de uma cantiga em tupi, registrada às folhas 25v-26 do códice, que perfaz seis estrofes:⁵⁷

Cantiga por querendo o alto Deus

*Jandé kañemyra, jandé rausúpa,
Tupã amó kuñangatú moñángi.
Abá sosé pabe imomorángi
tekokatú resé imojekosúpa.*
.....

Amando-nos, a nós condenados,
Deus criou uma santa.
Mais linda que toda a gente,
pela virtude a enalteceu.

⁵⁶ Para citar um, encontramos no **Cancioneiro D. Maria Henriques**, atribuído a D. Francisco da COSTA, Lisboa, 1956, a canção

*En la Peña y sobre la Peña
duerme la niña y sueña*

indicada à p. 356 como *tono* para

*En la Peña firme, Cristo,
y sobre tan firme Peña,
duerme Agustino y sueña*

e à p. 418 para

Francisco, nosso professo,
pobre, casto e obediente
exemplo serás da gente.

⁵⁷ ANCHIETA, op. cit, 1989, p. 571-572.

A métrica diferente nos faz pensar que epígrafe não representa o primeiro verso completo. A este respeito, valem aqui as observações feitas no tópico anterior. Esta epígrafe, juntamente com *O sem ventura*, difere das demais por se apresentar em português e, ao lado de *Quién tiene vida en el cielo* e *S. tomedemira* (no caso de se tratar mesmo de canção), por ser das poucas de caráter religioso. Talvez estas cantigas já fossem divinizações.⁵⁸

Novamente, embora exista um romance de título parecido - *queriendo el Señor del cielo*⁵⁹ - não foi possível a identificação.

cantiga polo tom de quien tiene vida en el cielo

É a outra epígrafe de teor religioso, também usada para indicar a melodia de um poema em tupi (f. 74v) integrante do Auto de S. Lourenço. Neste caso a métrica da epígrafe equivale à dos versos. Devido à sua curta extensão, reproduzimo-lo integralmente:⁶⁰

Cantiga polo tom de Quien tiene vida en el cielo

Tasory jandé rayra
Tupã opysyronsápe!
Guaixará tosó tatápe!...
Guaixará tosó tatápe!...
Guaixará, Aimbiré, Sarauái
tosó tatápe...

Alegrem-se os nossos filhos
 por Deus os ter libertado!
 Guaixará vá para o inferno!..
 Guaixará vá para o inferno!..
 Guaixará, Aimbirê, Saravaia
 vão para o inferno...

Volta

[7] *Tasoryb, oikokatuábo,*
tekó poxy puéra tymb,
Tupã mokañemeyma,
añánga rausupeábo.

Alegrem-se, vivendo bem,
 enterrando os velhos maus hábitos,
 não afugentando a Deus,
 e repudiando ao diabo.

[11] *Tasoryb, oputuguábo,*
Tupã opysyronsápe!
Guaixará tosó tatápe!...
Guaixará tosó tatápe!...
Guaixará, Aimbiré, Sarauái
tosó tatápe...

Alegrem-se, em paz,
 por Deus os ter libertado!
 Guaixará vá para o inferno!..
 Guaixará vá para o inferno!..
 Guaixará, Aimbirê, Saravaia
 vão para o inferno...

⁵⁸ Como o caso de *¿Quién te visitó, Isabel?*, que consideraremos adiante.

⁵⁹ SANCHÁ, op. cit., p. 303.

⁶⁰ ANCHIETA, op. cit, 1989, p. 719-720.

sobre el ciego amor

Esta epígrafe é encontrada em duas das poesias em espanhol, localizadas às folhas 94v-95v do códice de Anchieta, ambas em cinco estrofes. Reproduzimos as primeiras de cada um dos poemas⁶¹

sobre el ciego amor

*El buen Jesus me prendió,
y me dió por madre aquella
que yo moria, sin ella,
y ella vida me dió.*

.....

Outra pola mesma toada

Esta se cantou estando S.

L.^o nas grelhas

*Por Iesú, mi salvador,
que muere por mis mancillas,
me aso en estas parrillas,
con fuego de su fuerte amor.*

.....

É mais uma vez Cardoso quem vê nessas palavras não um título, mas a indicação da música que, para o pesquisador, começava com o verso *El ciego amor me prendió*. Imagina que seria uma canção popular da época mudada ao divino por Anchieta.⁶²

O tema do cego deus de amor também foi bastante explorado na época, especialmente no campo da poesia culta. Encontramos, por exemplo, no romanceiro de Durán, títulos como *Cuando el ciego dios de amor* e *Forzado del ciego amor*.⁶³ Na esfera tradicional, assunto muito mais comum é o do *cego de amor*, ainda presente no romanceiro

⁶¹ Ver anexos, p. 99.

⁶² Em ANCHIETA, op. cit., 1984, p. 91, nota 1, Cardoso sugere: “A 1ª estrofe profana ou primitiva devia ser algo assim:

*El ciego amor me prendió,
y me dió por dona aquella
que yo moría sin ella,
y ella vida me dió.”*

⁶³ DURÁN, op. cit, n.ºs 1881 e 494 respectivamente.

popular ibero-americano. Nenhum destes apresenta qualquer similaridade com as cantigas de Anchieta.

por g^{raci} g^{co} g^{tz}

Aparecendo por três vezes no manuscrito, é a mais utilizada e também a mais enigmática das epígrafes. Encontramo-la primeiramente encabeçando o poema às folhas 131-131v:

*por g^{raci} g^{co} g^{tz}
 Cuando la muerte quería
 combatir al rey del cielo,
 él, con mortal agonía,
 de rodillas se ponía
 con su rostro por el suelo⁶⁴
*

que prossegue por mais oito quintilhas. O poema de quatro estrofes imediatamente seguinte (f. 131v-132), embora sem indicação de *tono*, deve ter sido cantado com a mesma melodia. A semelhança é óbvia especialmente na primeira quintilha:

*Cuando la Virgen María
 quiso vencer el corsario,
 que las almas destruía,
 ordenó que, cada día,
 se rezasse su rosario.
*

⁶⁴ Ver anexos, p. 100. Há uma certa semelhança entre os primeiros versos desta composição e uma canção de Mira de Amescua citada na antologia de FRENK, op. cit., p.393, nº 870A, *correspondencias*:

*Quándo será aquel día
 Señor de tierra y cielo
 que d'este fuego libres
 vuestra vista gocemos*

A epígrafe surge novamente às folhas 147v. e 171v, agora em um poema de nove quintilhas em tupi. Da composição, que aparece repetida no códice, apresentamos a primeira estrofe da segunda versão:⁶⁵

Da Conceição de N. S.^a
por g^{raci} g^{co} g^{tz}

Eva, jandé sy ypy
oñemomotareté
ybá poránga resé,
mbóia ñeénga rupi
ijikyébo, iguábo ñe.
.....

Eva, nossa primeira mãe,
cobiçou muito
a bela fruta,
pelas palavras da cobra
colhendo-a, comendo-a.

Não se pode afirmar com certeza de que se trate de uma indicação de melodia. Existem mesmo várias hipóteses a respeito. Viotti sugere que se trate da abreviatura de um nome, talvez Graci Gonçalo Gutiérrez. A hipótese de Martins, que imagina o título *Por graci* *Jesú Cristo*, é decididamente mais fraca, o que é por ela reconhecido ao incluir a abreviatura entre os problemas que em seus estudos não lograram solução cabal. Cardoso, novamente, acredita que se trate das primeiras palavras de uma canção popular de seu tempo que, talvez por profana demais, o jesuíta não quis nunca desdobrar. Não nos parece muito fácil, substituindo as abreviaturas por palavras correspondentes em espanhol ou português, formar algum verso que faça sentido. Talvez em idioma basco, língua materna do pai de Anchieta. Na falta de outras soluções optamos por uma mescla das hipóteses de Viotti e de Cardoso: a abreviatura significaria um nome próprio, contido no primeiro verso da cantiga ou indicando o compositor. Devemos reconhecer, contudo, que o segundo caso seria bastante incomum, pois de fato existem canções citando nomes pessoais, mas não localizamos nenhum caso de menção do compositor como indicação de *tono*.

⁶⁵ ANCHIETA, op. cit., 1989, p. 663-664.

polo moleiro

O significado desta epígrafe, para a composição em tupi às folhas 169v-170, é revelado pela comparação com as já citadas *Trovas do moleiro*. Notemos apenas a primeira das treze estrofes:⁶⁶

polo Moleiro

***Pitangi morausubára
jandé rúba, jandé jára.***

*Pitangi paí Iesu
oguejy jandé rekoápe.
Jandé ánga rausupápe,
ybaté suí oú
jandé rausúba katú,
pitangi morausubára
jandé rúba, jandé jára.*

.....

**O meninozinho querido
nosso pai, Nosso Senhor.**

O meninozinho Jesus
desceu à nossa morada.
Por amar a nossa alma,
veio do céu
o nosso grande amor,
o meninozinho querido,
nosso pai, nosso senhor.

Cardoso já havia concluído que a poesia seria cantada com a música do *Pelote domingueiro*, daí a razão da mesma métrica, a quintilha com o estribilho, no mesmo esquema de rimas. Ora, isso implicaria em que tanto o *Pelote domingueiro*, de Anchieta como ainda as *Trovas do moleiro* portuguesas fossem também musicadas. Se servir de apoio a esta hipótese, destacamos que uma das três gravuras impressas na página de rosto das duas edições das trovas apresenta um tocador de gaita de foles. Como é comum nos autos impressos da época, as gravuras representariam as personagens, indicando também a destinação cênica das trovas.⁶⁷

Assim como a temática do desventurado e do cego amor são muito comuns na literatura dos séculos XVI e XVII, também proliferam canções de moleiro, especialmente na

⁶⁶ ANCHIETA, op. cit., 1989., p. 655-660.

⁶⁷ Ver anexos.

música tradicional. Orellana, Padilla, Lope de Vega e Tirso de Molina, entre outros, incluíram canções deste tipo em obras para o teatro. Há até uma ensalada poético-musical - *El molino* - de Chacón, uma espécie de *pout-pourri* de canções sobre o assunto. Nada há, entretanto, que nem de longe lembre as *Trovas do moleiro*.

Mira Nero

A interpretação do título desta composição (f. 94-94v) tem gerado alguns mal-entendidos. Já em 1948 Maria de Lourdes de Paula Martins, referindo-se à possibilidade de a poesia pertencer ao auto de São Lourenço, contestava algumas opiniões estabelecidas: “Nero não parece personagem do auto. [...] Após o *Finis* com que se encerra a peça encontra-se, no manuscrito, uma poesia intitulada *¡Mira Nero!*. Mas nada informa sobre a presença do imperador”. Para Cardoso,⁶⁸ o título indicaria as primeiras palavras de uma canção de amor incorrespondido, em que Nero seria o cruel, o duro, o ingrato. Em outras palavras, uma transposição ao divino de uma canção profana, cuja música seria mantida.

A hipótese de Cardoso encontra-se bastante próxima da verdade. Trata-se de fato de uma divinização, não de uma canção de amor, mas do romance *Mira Nero de Tarpeya*, daí a razão da presença desta figura no título de uma poesia sobre o Jesus sacrificado. O romance foi várias vezes impresso avulso e em cancioneros espanhóis do século XVI.⁶⁹ Citado e parodiado em obras literárias do período,⁷⁰ aparece musicado em pelo menos quatro versões

⁶⁸ ANCHIETA, op. cit., 1984, p. 67.

⁶⁹ **Cancionero de romances**, 15__, p. 212 a 214; **Espejo de enamorados**, 15__, f. 6v e 7; **Silva de varios romances**, 1578; **Cancionero** atribuído a Velázquez de ÁVILA, 15__. Ver anexos, p. 122-123.

⁷⁰ Como observa Carolina Michaëlis de VASCONCELOS, op. cit., 1980, p. 185-186, 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)

diferentes.⁷¹ Os quatro primeiros versos⁷² do romance encontram eco em *Mira Nero* de Anchieta:⁷³

Velázquez de Ávila

*Mira Nero, de Tarpeya
A Roma como se ardia:
Gritos dán niños y viejos,
Y él de nada se dolía.
El grito de las matronas
sobre los cielos subia;
Como ovejas sin pastor
Unas tras otras corrian,
Perdidas, descarriadas,
[10] 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
Suena muy grande voceria:
Por el collado Aventino
Gran gentio discurria,
Y en Cabalo y en Rotundo
[20] 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,*

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!*

[6] *La justicia furiosa,
viendo en pena al inocente,
decía, muy rigorosa:
¡Sumo Dios omnipotente!
¿no vengáis tan grave cosa?"*

[11] *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!*

Uma versão *a lo divino* deste romance, de autoria de López de Úbeda, é apresentada por ALONSO, *op. cit.*, p. 228:

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

⁷¹ BERMUDO, *Declaración de instrumentos*, 1555, f. 101 e 101v (duas versões, ver anexos); FLECHA, *Las ensaladas*, 1581, f. 1 a 3 (ver anexos); Venegas de HENESTROSA, *Libro de la vida de Ferrn Bulla* (ver anexos).

⁷² A versão que utilizamos é a de Velázquez de ÁVILA, contida em BURELLI, *op. cit.*, vol. 1, p. 393-394 [nº 571].

⁷³ ANCHIETA, *op. cit.*, 1989, p. 493.

[16] *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.*

[21] *A torres de la tierra bullían
y los piedras se quebraban
En noche se vuelve el día.
Todas las cosas lloraban...
¡Y él de nada se dolía!*

[26] *El corazón de la madre
de dolor está oprimido,*

Los senadores gemian
 Lloran la órden ecuestre,
 [30] Toda la caballeria,
 Por la crueldad de Neron
 Que lo ve con alegría.
 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
 [40] Los lazos y pedreria;
 Las moradas de los dioses
 Han triste postrimeria.
 El templo capitolino
 Do 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
 [50] La gente se defendia,
 De la torre de Mecénas
 Lo miraba todo y via
 El ahijado de Claudio
 Que á su padre parecia,
 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
 [60] 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,
 [70] Esporo lo combatia,
 A sus piés Rubria se lanza,
 Acre los besa, y Lamia;
 Claudio Augusto se lo ruega,
 Ruégaselo Mesalina;

viendo su hijo querido
 ser de Dios, su eterno padre,
 como puesto ya en olvido.

[31] Puesto en mortal agonía,
 su Señor y Dios miraba,
 y viva, con él moría.
 Mas el malo duro estaba,
 ¡y de nada se dolía!

*Ni lo hace por Popea,
 Ni por su madre Agripina;
 No hace caso de Antonia,
 Que la mayor se decia,
 Ni del padre y tio Claudio,
 [80] Ni de 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,
 [90] El de nadie se dolia.*

A estrutura poética aqui é alterada. Anchieta opta por sete quintilhas, com as rimas esquematizadas em *ababab*, *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 se tratar 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 na quadra inicial. 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 de que dispomos, pequenas 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 ignorar as repetições que ocorrem em

Bermudo:

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 gri - tos dán ni -

a. Llo - ra - ba la re - don - de - za con do -

ños y vie - jos y_el de na -

lor y gran tris - te - za y_el 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:

Tenor

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_el de na-da se do - lí - a

y_el de na-da se do - lí - a

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.

Tenor (instrumental)



Anchieta: Mi - ra_el 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



y gran tris - te - za y_el de



na - da se do - lí - a.

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

Flecha
(anterior a 1543):

Bermudo (1555):

Henestrosa (1557):

The image displays three musical staves, each representing a different historical version of the piece 'Mira Nero'. The first staff is labeled 'Flecha (anterior a 1543):' and shows a simple melody in a single system. The second staff is labeled 'Bermudo (1555):' and shows a more complex melody with multiple systems, including some chromaticism. The third staff is labeled 'Henestrosa (1557):' and shows a melody with a different rhythmic and melodic structure, also in multiple systems. All staves are in treble clef and have a key signature of one flat (B-flat).

As melodias apresentam algumas diferenças a considerar. A de Flecha é a única em compasso ternário. Concordam as versões de Flecha e Henestrosa no caráter de simplicidade. Mesmo assim, alguns movimentos melódicos análogos, como o impulso

inicial ascendente e também o tratamento das cláusulas nos fazem pensar numa origem comum. Das três versões, acreditamos que a de Henestrosa está mais próxima da melodia popular original. A de Bermudo, muito ornamentada, é a mais distante, representando o modelo culto. Deve-se admitir, entretanto, que em épocas e regiões diferentes o romance era cantado sob melodias diversas, tornando praticamente impossível precisar qual das versões seria conhecida pelo jesuíta.

A poesia *Tras del rio de los ciedros* (f.19-20), poderia ter sido cantada com a mesma melodia de *Mira Nero*. Isso devido às claras aproximações entre ambas, das quais as mais destacadas são a permanência das rimas em *ía* em versos alternados durante toda a composição, exatamente como ocorre no romance original, e a repetição quase literal de alguns versos, como *con pavor [dolor] y gran tristeza e puesto en mortal agonía*.

Nem sempre poesias vertidas ao divino ou destinadas a serem cantadas apresentavam epígrafes indicativas. Na verdade os exemplos mais claros do processo de divinização e do uso da música em Anchieta surgem justamente ao analisarmos outras de suas poesias, desprovidas de indicações tão explícitas. É o que veremos em seguida.

¿Quién te visitó, Isabel?

O **Cancionero general**,⁷⁴ impresso em 1557, apresenta o texto da canção popular *¿Quién te me enojó, Isabel?*, cuja melodia foi preservada por Francisco de Salinas⁷⁵ e utilizada por Antonio de Cabezón⁷⁶ como tema para variações. Encontramos paralelo em Anchieta na estrofe que serve de mote ao *Auto da visitação de Santa Isabel*⁷⁷ (f. 200 e 206):

⁷⁴ **Cancionero general**, Anvers, 1557, f. 390 v.

⁷⁵ SALINAS, **De musica libri septem**, 1577, p. 356. Ver anexos.

⁷⁶ CABEZÓN, **Obras de musica para tecla, arpa y vihuela**, 1578, f. 193v-196v. Ver anexos.

⁷⁷ ANCHIETA, op. cit, 1989, p. 531.

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.*

Notamos o paralelismo à primeira leitura: 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 ocorrem ainda várias expressões idênticas. Aliando isto à grande popularidade da canção durante o século XVI, o que diminui a possibilidade de Anchieta ter utilizado uma versão intermediária,⁷⁸ podemos afirmar que estamos diante de uma versão ao divino e de sua fonte.⁷⁹ Não há dificuldade na adaptação dos versos de Anchieta à melodia de Salinas:



The image shows two staves of musical notation in 2/4 time. The first staff is for Salinas and the second is for Anchieta. The lyrics are written below the notes, with syllables aligned to the rhythm.

Salinas: ¿Quién te me_e - no - jó_I - sa - bel, que con lá - gri - mas te tie - ne?
Anchieta: ¿Quién te ví - si - tó_I - 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.

⁷⁸ Popularizou-se a ponto de ser transformado em cantar proverbializado. A este respeito existem os comentários de J. PUYOL Y ALONSO em sua edição crítica de **La Pícara Justina**, Madrid, 1912, vol. III, p. 267-269 e o artigo de Margit FRENK, “Refranes cantados y cantares proverbializados”, **Nueva revista de filología hispánica**, XV, 1961, p. 166.

⁷⁹ Chamamos a atenção para o verso final do mote original: *que pueden doblar por él*. Em Anchieta encontramos idéia semelhante na poesia (f. 18v-19):

*Él que muere en el pecado
sin arrepentirse de él,
este tal es excusado
campanas doblar por él.*

O tema não aparece assim de forma tão clara nas *Diferencias sobre el villancico* ¿Quién te me enojó, Ysabel? de Cabezón. Notemos os compassos iniciais, comparados à melodia de Salinas transposta um tom abaixo:

transp. 2ª abaixo

¿Quién te me_e-no - jó_l - sa - bel, que con lá gri - mas

transp. 5ª abaixo

te tie - ne? Yo ba - go to-

to so - le - ne

que pue - den do - blar por el.

Venid a suspirar con Iesú amado

Dois cancioneiros quinhentistas portugueses, o de **Elvas**⁸⁰ e o de **Belém**⁸¹ registram a cantiga *Venid a suspirar al verde prado*, que comparamos a uma cantiga de Anchieta⁸² (f. 12v-13):

Cancioneiro de Belém

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

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

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

Anchieta

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

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

Também neste caso os paralelos são muito claros, embora apenas no primeiro terceto. As duas composições são iniciadas com o mesmo convite e, como no exemplo anterior, temos a mesma métrica, rimas e várias expressões idênticas. O segundo terceto, existente apenas no **Cancioneiro de Belém**, não tem nada em comum com a sequência do poema de Anchieta, formado por três estrofes. É verdade que o último verso é a repetição literal do terceiro, mesmo assim, a peça de Anchieta não apresenta este paralelismo.

⁸⁰ **Cancioneiro de Elvas**, f. 103v e 104. Ver anexos.

⁸¹ **Cancioneiro de Belém**, f. 65.

⁸² ANCHIETA, op. cit., 1989, p. 461.

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:

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

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

Anchieta: Ve - nid a suspi-rar con Jesu_a - ma - do, con Je-su_a - ma - do, los

mi-go za - ga - le-jos co - mi-go za-ga - le - jos y vospas - to - res, puesmuero

mi-go za - ga - le-ja co - mi-go za-ga - le - ja y vospas - to - res Puesmuero

que que-reis go - zar los que que-reis go-zar de sus a - mo - res, puesmuere

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

por dar vida a pe-ca - do - res. a pe-ca - do - res. a pe - ca-do - res.

Mil suspiros dió Maria

Pedro de Moncayo⁸³ incluiu em sua coletânea a canção *Un suspiro dio Lucía*, que tem seu paralelo em *Mil suspiros dió Maria*⁸⁴ (f. 12-12v):

Moncayo

*Un suspiro dio Lucía
ayer estando lavando:
¡quién fuera tras él bolando,
por saber donde le embía!*

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

[9] *Mas viendo, la madre pía,
su hijo estarse finando,
"¡Quién con él fuera expirando!"
con mil suspiros decía.*

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

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

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

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

Anchieta

*Mil suspiros dió Maria
por se estar Jesus finando,
¡Quién con él fuera expirando
pues muere la vida mia!*

⁸³ MONCAYO, **Flor de romances nuevos y canciones**, Huesca, 1589. Reproduzida em FRENK, op. cit., 1987, p. 46-47, nº 92.

⁸⁴ ANCHIETA, op. cit., 1989, p. 459.

Citamos ainda o mote *alheo*, já divinizado, sobre o qual Diogo Bernardes⁸⁵ compôs novas voltas

*Un suspiro dió Maria
Por ver su niño llorando,
Quien tras el fuera bolando
Para ver donde l'embia.*

e a versão do Cancioneiro de Juromenha,⁸⁶ também ao divino,

*Un suspiro dió Maria
su Jesús muerto buscando;
¡quién fuera trás él volando,
[p]or ver adónde le envia!*

que demonstram a grande voga da cantiga e o interesse especial que despertou nos poetas divinizadores.

A única versão musical existente é a contida no método de guitarra de Luis de Briceño:⁸⁷

*Un suspiro dió Maria
alla en el rio lavando
Ay Dios, quién fuera bolando.
por saber ado le imbia*

Como a estrutura poética também é idêntica, não há 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

⁸⁵ BERNARDES, *Várias rimas ao Bom Jesus*, Lisboa, 1594, f. 18v-19.

⁸⁶ Fins do séc. XVI, inícios do XVII, citado por FRENK, op. cit., 1987, p. 47, *a lo divino*.

⁸⁷ BRICEÑO, *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*, 1626, f. 10. Ver anexos.

acordes para o acompanhamento, o que é característico da literatura para canto e guitarra de meados do século XVII.⁸⁸ Ao extrairmos a melodia a partir das notas agudas dos acordes, obtemos como resultado uma configuração extremamente simples:

Briceño: Un sus - pi - ro dió Ma - ri - a Al - la_en el

Anchieta: Mil sus - pi - ros dió Ma - ri - a por se_es - tar

ri - o la - van - do Ay Dios quién fue - ra bo -

Je - sus fi - nan - do, quién con el fue - ra_ex - pi -

lan - do Por sa - ber a - do le_im - bi - a

ran - do pues mue - re la vi - da mi - a.

⁸⁸ A popularidade das canções, aliada à redução no custo das edições parecem ser os principais fatores para a não impressão da parte do canto nestas obras. Também é possível que a linha melódica devesse ser improvisada pelo solista sobre a base harmônica oferecida pela guitarra. Ver JENSEN, "The guitar and italian song". *Early music*, 13 (3), 1985, p. 376-383 e BARON, Secular spanish solo song in non-spanish sources, 1599-1640. *Journal of American Musicological Society*, 30, 1970, p. 20-42.

Quién verá al pastor

Os temas pastoris sempre se mostraram propícios à divinização, basta lembrar que o Bom Pastor foi primeiramente revelado aos pastores de Belém. Já notamos em *Venid a suspirar* como o próprio Anchieta aproveitou-se das afinidades entre o pastoril e o cristão. Vejamos mais um caso nesta composição do **Cancioneiro de Évora**⁸⁹ comparada a outra cantiga de Anchieta (f. 14v-15v):⁹⁰

Cancioneiro de Évora

Anchieta

*Em Sam Julião
de so el colhado,
se João me viera
Jugar el caiado.*

[5] *Estava zagala
vestida de festa
y también compuesta
con otra zagala;
yo, en ver su gala.*
.....

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

A correspondência é muito clara. Anchieta repete um verso, substitui expressões por sinônimos em *zagala/pastor* mantém parte de uma palavra em *compuesta/puesta*, algo da atitude em *ver/verálo* e também da sonância em *zagala/zamarra*. Como nota Askins o refrão foi coletado também por Juan Timoneda,⁹¹ glosado em seis estrofes, das quais a quarta relaciona-se à versão de Évora e conseqüentemente também à de Anchieta:

⁸⁹ ASKINS, **The Cancioneiro de Évora**, Berkeley, 1965, p. 30, nº XVI.

⁹⁰ ANCHIETA, op. cit., 1989, p. 467.

⁹¹ TIMONEDA, **Cancionero llamado sarao de amor [...] segunda parte**, Valencia, 1561. ASKINS, op. cit., p. 108 e 109, reproduz o texto impresso por CEJADOR Y FRAUCA, **La verdadera poesia castellana**, vol. 6, nº 2612.

[30] *Vestida y dispuesta
 Estaba Pascuala
 hermosa y compuesta
 más que otra zagala;
 yo, viendo su gala,
 jugaba doblado
 en San Julián
 de somo el collado.*

Assim como Timoneda, também Anchieta compõe estrofes glosadoras em oito versos, dos quais os dois últimos são tirados do mote. Só que Anchieta cria um mote ao divino baseado já em uma das variações. Destacamos ainda a sexta e última estrofe de Timoneda, que possui correspondências com a quinta da versão de Anchieta, de um total de catorze:

Timoneda

[45] *Con media y calzón
 vieras cual andaba,
 que casi volaba
 quitado el jubón
 blanco el camión
 de grana labrado,
 en San Julián
 de somo el collado.*

Anchieta

[34] *Su madre le ha dado
 capotín de grana;
 sale, de somana,
 blanco y colorado.
 Huélgase el ganado
 viéndole de fiesta,
 su zamarra puesta
 véralo la pastora.*

Quanto à festividade de São Julião, ou São Gião mencionada no estribilho, lembramos que era uma das procissões mais importantes em Portugal durante o século XVI, realizada de sete em sete anos e com presença marcante de elementos cênicos e musicais.⁹²

⁹² LAMBERTINI, "Portugal", in *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du conservatoire*, Paris, 1920, vol 4, p. 2414, observa que

adequação do novo texto

Vamos nos deter novamente na questão da propriedade ou não da modificação do texto das obras musicais, isto é, se nos casos até agora citados resulta satisfatória.

Mira Nero de Tarpeya coloca-nos diante de uma cena dramática: o incêndio de Roma e a 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. Não há incêndio, mas são retratados 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. Também há a coincidência do tema pastoril, o mesmo ocorrendo em *¿Quién verá el pastor?*.

Da jocosidade de *¿Quién te me enojó, Isabel?*, Anchieta passa à alegria espiritual e, finalmente, o pesar pela ausência do amado em *Un suspiro dió Lucía* é ampliado ao extremo na cena em que Maria observa a morte de seu filho.

Devemos advertir que na continuidade deste estudo os paralelos vão se tornando cada vez menos convincentes, dificultando a identificação das obras dentro de um limite aceitável de precisão.

Une des processions les plus solennelles était encore celle de S. Gião (Saint Julien), qu'on célébrait, en grande pompe, de sept en sept ans; Philippe II, qui avait du reste l'habitude des grandes fêtes religieuses, se déclara enchanté, en écrivant à ses filles, de la richesse des folias et des chacotas, du luxe des costumes et de l'originalité des inventions qui caractérisaient à Lisbonne cette fête religieuse.

Yo nací porque tú mueras

Notemos a semelhança entre uma das canções registradas por Salinas⁹³ e o início do *Diálogo entre Jesus e o pecador* (f. 2v-4):

Salinas

*Yo bién puedo ser casada
mas de amores moriré.*

Anchieta

*Yo nací porque tú mueras,
porque vivas moriré,
porque rias lloraré,
y espero porque esperas,
porque ganes perderé.*
.....

As coincidências ocorrem no campo da métrica, rimas e sonâncias. A temática é totalmente diferente. Transcrevemos na sequência a linha melódica de *Yo bién puedo ser casada*, com o texto de Anchieta:



Salinas: Yo bien pue - do ser ca - sa - da mas de_a - mo - res mo - ri - ré.

Anchieta: Yo na - cí por - que tu mue - ras por - que vi - vas mo - ri - ré.

É claro que não seria apenas pela disparidade de afetos que deixaríamos de considerar *Yo bién puedo ser casada* como possível fonte de divinização. O próprio Simão de Vasconcelos⁹⁴ já havia denominado algumas das canções vertidas por Anchieta como

⁹³ SALINAS, op. cit., p. 313. Versão idêntica à de Salinas é registrada no **Cancionero sevillano**, de cerca de 1568, citada por FRENK, op. cit., 1987, p. 102, nº 219, também com apenas dois versos. Possível versão de ANCHIETA em op. cit., 1989, p. 445. Ver anexos.

⁹⁴ VASCONCELOS, op. cit., 1980, p. 34.

"lascivas". E não precisamos nos reportar novamente aos vários exemplos espanhóis e italianos citados em capítulo anterior. O fato é que inexitem aqui os paralelismos dos outros exemplos, impossibilitando-nos de chegar a uma conclusão.⁹⁵

Não há cousa segura

A primeira estrofe da poesia de Anchieta intitulada por Andreoni *Vaidade das coisas do mundo* (f.15v-16) lembra algumas das voltas que Pero de Andrade Caminha compôs sobre o mote anônimo *Todo me cansa y me pena*:

Caminha⁹⁶

A esta cantiga velha

*Todo me cansa y me pena
No sé que remédio escoia,
Que si la vida me enoia,
La muerte tampoco es buena.*

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

.....

[13] *El tiempo passa bolando
No se como ya no llega.
Triste assi me voy cansando
tras una esperança ciega*

.....

Anchieta⁹⁷

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

.....

⁹⁵ A melodia persiste quase intacta na tradição popular espanhola. Manuel Garcia MATOS a identificou na província de Sória em uma tocata de *dulzaina*, acompanhante das danças de paus. 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, 1963. p. 71.

⁹⁶ CAMINHA, *Poesias*, MS COD 6384, Biblioteca Nacional, Lisboa, fins do século XVI. Sem a epígrafe aparece também no *Cancioneiro de Elvas*, f. 28 e 28v.

⁹⁷ ANCHIETA, op. cit., 1989, p. 402.

A estrutura poética usada diverge em muito do modelo de Caminha. Ainda assim existem paralelos notáveis. Destacamos as rimas em *ura* e *ando*, com o uso das mesmas palavras, e, mais que isso, a permanência, embora apenas na primeira estrofe de Anchieta, do próprio *ethos*. Talvez por isso mesmo o mais provável é que a semelhança seja apenas coincidência, pois muitas das expressões verificadas são clichês. Note, por exemplo, outro uso destes na cantiga *alhea* variada por Diogo Bernardes:⁹⁸

*No se vida quien te alaba,
Qu'en ti no hay cosa segura
No quiero bien que no dura
Ni temo mal que s'acaba*

Uma versão musical de *Todo me cansa y me pena*, com voltas diferentes das de Caminha, foi preservada no **Cancioneiro de Elvas**.⁹⁹ Não sabemos se o autor anônimo preservou algo da cantiga original, e muito menos se era esta a que Anchieta conheceria. Também, se fosse este o caso, novamente nos confrontaríamos com a questão da divergência métrica.

Los que muertos veneramos

Armando Cardoso nota uma “ressonância” das *Coplas de Jorge Manrique en la muerte de su padre* na poesia *Los que muertos veneramos* (f. 95v-96v). Ocorre aqui algo similar ao exemplo anterior. A identidade temática é muito grande, mas, por outro lado, as possibilidades de coincidência são menores. Isso devido à imensa popularidade da poesia original - as *Coplas de Jorge Manrique*¹⁰⁰ encontram-se entre as mais imitadas, glosadas e musicadas obras poéticas espanholas do século XVI. Dada a sua grande extensão,

⁹⁸ BERNARDES, op. cit., f. 22v.

⁹⁹ **Cancioneiro de Elvas**, f. 42v-43.

¹⁰⁰ Reproduzimos o texto apresentado em SANCHÁ, op. cit., nº 670.

seleccionamos apenas algunas estrofas, onde a semelhança com a poesia de Anchieta é mais evidente:

Manrique

I
*Recuerde el alma dormida,
 Avive el seso y despierte,
 Contemplando
 Cómo se pasa la vida
 Tan callando;
 Cuán presto se va el placer,
 Cualquiera tiempo pasado
 Fué mejor.*

VI
*Este mundo bueno fué,
 Si bien usarnos dél
 Como debemos;*

IX
*Decidme: la hermosura,
 La gentil frescura y tez
 De la cara,
 Cuando viene la vejez,
 ¿Cual se para?*

XIII
*Los placeres y dulzores
 Desta vida trabajada
 Que tenemos,
 ¿Que son sino corredores
 Y la muerte, la celada
 En que caemos?*

Anchieta

*Los que muertos veneramos
 por su Dios,
 si no los seguimos nos,
 ¿qué ganamos?*

[5] *Los que las honras del mundo
 depreciaron
 y las deshonras amaron
 de la cruz
 éstos, con su buen Jesús
 de la muerte triunfaron.*

[32] *Si queremos de verdad
 ser de Dios,
 hermanos, decídme vos,
 si podemos
 alcanzar lo que queremos
 ¿si no lo seguimos nos?*

[43] *Si la vida de la cruz
 no tomamos,
 y viviendo procuramos
 de morir,
 y muriendo a nos, vivir
 a sólo Dios, ¿qué ganamos?*

Não se pode neste caso falar em transposição. A poesia de Anchieta, lembrando a morte de Inácio de Azevedo e seus companheiros em 1570, aproveita-se apenas do modelo e algo da retórica de Manrique, como o jogo entre vida e morte.

Dada a sua popularidade, é improvável que Anchieta desconhecesse as *Coplas* de Manrique.¹⁰¹ E se de fato as glosas sobre *Los que muertos veneramos* eram cantadas, é muito provável que a música fosse alguma daquelas compostas para as *coplas*. Tarefa difícil é escolher, entre as sete versões musicais ainda existentes do século XVI,¹⁰² três das quais completas, aquela que Cardoso diz que era “cantada pelos mártires no tombadilho do navio ao luar”.¹⁰³ Ficamos em dúvida entre duas: a versão também anônima para três vozes, talvez a mais antiga de todas, contida no livro de Venegas de Henestrosa:

Tiple

Recuer - de_el al - mador - mi - da, dor - mi - da, a - vi - ve_el se - so_y des -
có - mo se pa - sa la vi - da, la vi - da, có - mo se vie - ne la

pier - te, des - pier - te, con - tem - plan - do,
muer - te, la muer - te, tan ca - llan - do.

¹⁰¹ VASCONCELOS, op. cit., 1980, p. 349-350, lembra que “a obra-prima da poesia castelhana daquele tempo, *Recuerde el alma dormida!* foi muito admirada e imitada, mas nunca igualada em Portugal”.

¹⁰² Luys Venegas de HENESTROSA (ver anexos, p. 170), Juan NAVARRO, Alonso de MUDARRA (ver anexos), Francisco de SALINAS, P. Alberch VILLA, Francisco GUERRERO, ROBLEDO. Consideram-se perdidas as versões musicadas por Felipe ROGIER e Gabriel DÍAS.

¹⁰³ Cardoso, em ANCHIETA, op. cit., 1984, p. 93, não cita a fonte.

e o fragmento impresso no tratado de Salinas que pelo caráter desta obra deve ter sido a variante mais próxima das canções tradicionais:



Encerramos estas comparações apresentando ainda alguns exemplos, não de poesias contrafeitas ao divino, mas de estrofes de Anchieta que, usando o termo sugerido por Cardoso, parecem ressoar ecos da poesia hispânica:

Las cortes de la Yglesia¹⁰⁴

*¡O que pán, o, qué vino!
¡o, qué pan tan divino!*

Anchieta¹⁰⁵ (f.9-10v)

*Ó que pão ó que comida,
ó que divino manjar
se nos dá no santo altar
cada dia!*

.....

Gonzalo de Figueroa¹⁰⁶

*¡O, qué pán, o, qué pan
tan divino que nos dan!*

Sánchez de Badajoz¹⁰⁷

*Dios del cielo en pan se muestra
¡Oh que divino manjar!*

¹⁰⁴ Transcrito em FRENK, op. cit., 1987, p. 656, n° 1395.

¹⁰⁵ ANCHIETA, op. cit., 1989, p. 391.

¹⁰⁶ Transcrito em FRENK, op. cit., 1987, p. 656, n° 1396.

¹⁰⁷ Transcrito em FRENK, op. cit., 1987, p. 432, n° 896, *menciones*.

Gil Vicente¹⁰⁸

*Ño, ño, ño, ño, ño, ño,
 ño, ño, ño, que ño, que ño.
 Que no quiero estar en casa
 ño me pagan mi soldada.
 Ño, ño, ño, que ño, que ño
 Ño me pagan mi soldada,
 no tengo sayo ni saya.
 Ño, ño, ño, que ño, que ño.*

Anchieta¹⁰⁹ (f. 14-14v)

*Quién murió por darnos vida,
 muchas vezes me llamó,
 mas yo díjole de ¡no, no, no, no, no!
*

Silva de varios romances¹¹⁰

*Ya no soy quién ser solia,
 no, no, no
 del muerto la sombra soy.*

Danças

Incorporadas às festividades religiosas em Portugal desde o século XIII, as danças eram elemento fundamental também do teatro jesuítico. Em praticamente todos os lugares onde a Companhia de Jesus se radicou e promoveu o teatro, fez uso das danças como instrumentos de ação doutrinária, não somente cultivando as formas ibéricas, como assimilando também as locais. No caso brasileiro isto é ilustrado de forma notável na correspondência e nas crônicas jesuíticas e na obra dramática de Anchieta. Em seus autos observamos a incorporação de danças cantadas, ibéricas e nativas, embora raramente acompanhadas de informações quanto à música e coreografia. Notemos alguns exemplos.

¹⁰⁸ VICENTE, **Auto da fé**, transcrito em FRENK, op. cit., 1987, p. 574, nº 1200.

¹⁰⁹ ANCHIETA, op. cit., 1989, p. 466.

¹¹⁰ Citado por WARDROPPER, op. cit., p. 162.

dança de doze meninos

Para a *Dança que se fez na procissão de São Lourenço de 12 meninos* (f. 92-93v)

Anchieta não fornece qualquer indicação acerca da coreografia ou da música utilizadas.

Outra dança com esta formação, que Cardoso imagina ter sido empregada como encerramento do recebimento do P. Marcos da Costa,¹¹¹ seria a peça *oré rausúba jepé* (f. 28-29). Encabeçada pela epígrafe *outra*, a julgar pelo texto teria sido originalmente composta para as festividades de natal:¹¹²

Outra

*Oré rausúba jepé,
pitangi, paí Iesu.
Toroikó pabengatú,
nde rekokatú pupé.*

Ama-nos tu,
meninozinho Jesus.
Vivamos todos felizes,
em tua santa lei.

[5] *Pitangínamo ereikó,
Tupánamo eikóbo be.
Nasopotári mamõ,
nde pyri guitekoboñé*

És uma criancinha,
embora um Deus também.
Não quero afastar-me,
permaneço a teu lado.

[9] *Ybáka suí erejúr
xe ánga pysyronsápe.
Eingatú xe pyápe,
xe jari, paí Iesu.*

Vieste do céu
para salvar minha alma.
Reina em meu coração,
meu senhorzinho, Jesus.

[13] *Xe ánga mongaturómo,
Tupã-túba nde mboúri.
Emonánamo, xe rúri
nde resé guijepysyrómo.*

Para santificar a minha alma,
Deus Padre te enviou.
Venho por isso,
salvar-me por ti.

¹¹¹ ANCHIETA, op. cit., 1984, p. 158.

¹¹² ANCHIETA, op. cit., 1989, p. 586-588.

[17] <i>Pitangi repiakaúpa, ajúr xe róka suí. Ejorí, xe jára sy, xe ánga pupé serúpa!</i>	Desejando adorar o menininho, venho de minha casa. Ó mãe de meu senhor, deposita-o em minha alma!
[21] <i>Jandé moñangára ñe erenoi nde jybápe. Xe abé, sausukatuápe, tarur xe pyá pupé.</i>	O nosso criador conservas em teus braços. Que eu também, por muito amá-lo, traga-o em meu coração.
[25] <i>Emaengatú oré ri Tupansy, Santa Maria! Jorí añánga mondyia, oré moaujé suí!</i>	Protege-nos mãe de Deus, Santa Maria! Vem, assustando o demônio, defender-nos dêle.
[29] <i>Morausúba rekosápe, asé ánga erejosúb. Emoingé, paí Iesu, nde membyra, xe pyápe.</i>	Em tua misericórdia, procuras nosso espírito. Coloca Jesus, teu filho, em meu coração.
[33] <i>Tupansy, xe sy abé, aroyrõ tekó poxy. Asausúb nde membyri. Xe peá umé jepé.</i>	Mãe de Deus e minha mãe, eu detesto a vida impura. Amo o teu filhinho. Não me abandones tu.
[37] <i>Oroausúb katú guitekóbo xe rekobé jakatú, xe jekyime, terejúr ybaté xe rerasóbo.</i>	Amando-te tanto durante a minha vida, oxalá, na morte, venhas buscar-me para o céu.
[41] <i>Amoaé tubixá katú nde resé ojerobyá. Ko xe resoú nde reká, xe rubi, paí Iesu.</i>	Outros excelentes chefes confiam em ti. Aqui venho eu procurar-te, meu paizinho Jesus.
[45] <i>Nde rekokatú potá, aroyrõ xe rekó poéra. Iporangatú nde réra. Ejorí, xe rausubá!</i>	Quero tua lei santa, renuncio a meus velhos hábitos. é lindo o teu nome. Vem, meu amor!

O enredo se aproxima um pouco das danças pastoris, podendo-se supor que seguiria o modelo ibérico da época para este gênero. Uma aproximação a este tipo de coreografia, que pode ser útil também para as *danças de Reis* a seguir, é facilitada através das informações contidas em autos e representações natalinas ibéricas, como a *Danza del santissimo nacimiento de nuestro Señor Iesu Christo, al modo pastoril* (1606), de Pedro Suarez de Robles.¹¹³

dança dos reis

Esta peça avulsa do códice de Anchieta (f. 143v-144v), segundo a opinião de Cardoso, teria feito parte do auto da pregação universal. A exemplo das danças anteriores, com mesmo número de estrofes, seria dançada por doze meninos, cada um dos quais cantando uma das estrofes em português, espanhol e tupi:¹¹⁴

¹¹³ ROBLES, *Danza del santissimo nacimiento de nuestro Señor Iesu Christo, al modo pastoril*, Madrid, 1606, reimpresso em REY, *Danzas cantadas en el renacimiento español*, [s.l.], [1978], p. 86-93. Os seguintes trechos ilustram o tipo de coreografia utilizado:

[p. 2] *Han de salir los pastores en dos hileras repartidos, delante dellos el que tañe el Psalterio o Tamborino, al son yran dançando hasta en medio de la Iglesia, y alli haran algunos laços, y tras los pastores yran los Angeles con los ciriales, y si huuiere aparejo, ocho Angeles, que lleuen el palio del santissimo Sacramento, y deuaxo yra nuestra Señora, y san Ioseph, y llegaran hasta las gradas del altar mayor, y alli estará vna cuna al modo de pesebre, y alli pondran al Niño Iesus, y de rodillas nuestra Señora, y san Ioseph, puestas las manos como contemplando, los Angeles repartidos a vn lado y a otro los rostros bueltos vnos a otros, y mirando hazia el Niño, y estando desta manera acabaran los pastores de dançar, y los pastores oyendo la voz mostraran espantarse mirando para arriba a vna y otra parte.*

[p. 4] *Aqui hazen vn laço de dança, y van dançando para adonde está el Nacimiento, y antes que paren, hazen alli delâte el mismo laço, y en acabando cantan los Angeles este villancico, y responden los pastores.*

[p. 5] *Aqui sale Anton dançando, y desde ha hecho alguna mudança, queda hincado de rodillas, y dize:*

[p. 7] *Aqui cantan los pastores este villancico, empeçando primero Anton y Rebanado, y luego los demas, y en diziendo la copla, cantarle han los Angeles, diziendo, Aca en Belen, y en quanto hazen vn laço los pastores, y en parando dizen la copla, y responderan los Angeles, y ellos tornan a dançar, y esto haran hasta que hayan acabado las coplas, las quales câtaran al tono de vnas, que dizen, A puertas del Rey nacio vna flor, &c.*

¹¹⁴ ANCHIETA, op. cit., 1989, p. 774-776.

Vimos a vos visitar,
 bom menino, Deus eterno.
 Vós nos queirais ajudar
 para poder escapar
 do grande fogo do inferno.

[6] Os três Reis, com devoção,
 vieram a visitar-vos.
 Eu também quero louvar-vos
 de todo meu coração,
 e sempre, Senhor, amar-vos.

[11] Eu também venho a dançar,
 pôsto que sou pecador,
 mas não tenho que vos dar,
 porque não quero furtar
 o peixe de meu Senhor.

[16] *Los Reyes, en este día,*
os trajeron muchos dones.
Yo vengo, con alegría,
Señora Santa María,
a pedir muchos perdones.

[21] <i>Ko ajú, nde robaké,</i>	Aqui estou, à tua frente,
<i>nde resé guijerobiá.</i>	confiante em ti.
<i>Ejorí, xe jarigué!</i>	Vem, ó meu Senhor!
<i>Taxerausúba jepé,</i>	Ama-me,
<i>nde mbaéramo xe ra!</i>	apodera-te de mim!

26 Virgem Maria Senhora,
 vosso escravo quero ser
 e protesto de viver
 em vosso serviço, agora
 e depois até morrer.

[31] <i>Aroyrõ tekopoxy,</i>	Detesto o mal,
<i>nde rekó potakatuábo.</i>	desejo as tuas leis.
<i>Jorí! Nde rekó rupi</i>	Vem! Em teu regime
<i>xe moingóbo, xe Jari,</i>	inicia-me, meu senhorzinho,
<i>xe rekopoxy jukábo.</i>	extirpando os meus vícios.

[36] *Madre del Señor Jesús.*
pues os hablo en castellano,
tenedme de vuestra mano,
para que vea sua luz
en el reino soberano.

[41] Senhor, estes cinco réis
 são do peixe que vendi.
 Não vos trago mais aqui,
 porque ontem, todo o mais
 dei por vinho que bebi...

[46] Eu fui o seu companheiro,
 e por mim foi enganado.
 Perdoai nosso pecado,
 pois que vós sois o cordeiro,
 que pagais pelo culpado.

[51] Eu sou o selvagem brasil,
 e como não sei furtar,
 não tenho, para vos dar,
 nem moeda, nem ceutil.
 Contudo vos quero amar.

[56] <i>Xe ramúia, akoeimeé</i>	Sou tamoio, muito tempo
<i>xe poxyramo uitekóbo.</i>	vivendo maldosamente.
<i>Koí, nde rekó resé,</i>	Hoje, com tua lei,
<i>ajemomotareté.</i>	quero tornar-me bom.
<i>Jorí, supí xe moingóbo!</i>	Vem, faze-me elevar-me!

Há outra dança (f.173-173v) com enredo semelhante, em português e tupi mas composta de apenas dez estrofes:¹¹⁵

Jandé Jára ariré
mamó suí Réia rúri,
serobiakatuábo ñe.
Ojetanónga ixupé
imbaérama rerúri.

À procura de Nosso Senhor
 vêm de longe os Reis,
 seus fiéis.
 Para ofertarem a ele
 trazem suas prendas.

¹¹⁵ ANCHIETA, op. cit., 1989, p. 833-834.

[6] Réia, ańé, ko ar, ijára.
pitangi supé ou.
Osausubeté katú,
opyápe, omońangára.

Na verdade, os Reis, neste dia,
a seu senhor meninozinho vêm.
Eles amam muito,
em seu coração, o seu criador.

[10] Ndeiteé, miausubeté
ikó ára momoránga.
Rejyia sekó poéra ánga,
Tupã resé ojerobiá.

Assim, os escravos
aqui estão celebrando a data.
Deixando os hábitos antigos,
agora acreditam em Deus.

[14] Ixé sesé guiporandúpa.
Xe róka suí ajú.
Añemoesaingatú,
miausubeté rausúpa.

Por isso estou recitando.
Vim de minha casa.
Estou muito alegre
e amo os escravos.

[18] Xe naiupoteari biã,
karaíba moabaitébo,
memé ñe moxy jandébo,
marã ey memoãmemoã.

Eu não queria vir,
temendo os brancos,
sempre maus para nós,
mesmo sem guerra traiçoeiros.

[22] Ndaéi memé jepí,
jandé repiáka serã:
“Iporangeté kunumí “
miausubambueri, mã!

Não dizem todas as vezes,
se nos vêm:
Ai, que bonitos meninos
“para serem escravizadosinhos?!”

[26] Como nos vêm pequeninos,
dançadores e gaiteiros,
logo dizem os malinos:
“Ó! Que bonitos meninos
para ser nossos boieiros!”

[31] Taté, taté, kunumí
nandenupãi karaíba!
Iñemoyrondoá, moxy.
Noipetéki nde atyba,
guerekó aíba ri!

Cuidado, cuidado, garoto,
para que os brancos não te batam!
Eles são irritáveis, maus.
Não vão te esbofetear,
conforme é seu mau costume!

[36] Jabaíb aipó ñeénga
taujeté tiañemboí.
Tiñyrongatú korí
jandébo pindá meénga.

Essas palavras ameaçadoras
depressa se desvanecerão.
Eles hoje serão bondosos
e nos darão anzóis.

[40] *Xe Jesus angaturáma,*

ixy Maria ri be,

aporaseí potá ñe,

xe ánga rekobé rama

toimeéng guijábo e.

A meu Jesus virtuoso

e a Maria, sua mãe,

eu quero cantar,

vida eterna à minha alma

dizendo que dêem.

machatins

Sob a epígrafe *seis selvagens que dançam os machatins*, encontramos esta peça (f. 27v), de cuja coreografia e música podemos nos aproximar de forma bem mais clara.¹¹⁶

Seis selvagens que dançam os machatins

Sarauájamo oroikó,

kaápe orojemoñánga,

Orojú nde momoránga,

oré aíba reropó.

Vivemos como selvagens,

somos filhos da floresta.

Vimos saudar-te,

renunciando aos vícios.

[5] *Nde irúmo be torosó,*

Tupã retáme oroikébo!

Ejorí oré mboébo

toroína nde rekó.

Quem dera te acompanhássemos,

entrando no reino de Deus!

Vem ensinar-nos

a seguir tuas leis.

[9] *Kaapytéra suí*

ajú, nde rúra repiáka.

Ejorí, xe rerobáka

nde rerokatú koty.

Do meio da mata

venho, para assistir à tua recepção.

Vem, converte-me

à tua virtude.

[13] *Koí, nde rúra resé,*

xe aíba aitykipáne.

Arobyk Tupã eté.

Iñénga rerobyané...

Hoje, em homenagem à tua visita,

repudiarei meus defeitos.

Aproximo-me do verdadeiro Deus.

Venerarei suas palavras...

¹¹⁶ ANCHIETA, op. cit., 1989, p. 582-583. Ver anexos p. 96.

[17] *Ko aikó nde robaké*
-xe, iguareropépa!
Ejorí nde se mondépa,
nde rerokatú pupé.

Aqui estou à tua frente
 eu, que era um rebelde!
 Vem abrigar-me
 em tua virtude!

[21] *Asejarumã kaá*
nde rerapoána resé.
Xe rausukatú jepé,
xe poxy reityka pa.

Deixei a floresta
 em tua honra.
 Ama-me muito,
 livra-me de todo o mal.

Segundo a **Grande enciclopédia portuguesa e brasileira**,¹¹⁷ *machatim* seria certa dança popular que representava combates. Parece que a palavra provém do italiano *mattaccino*, que em espanhol originou *matachín*.¹¹⁸ *Machatim* era a princípio a denominação do indivíduo fantasiado, espécie de bufão, que executava com saltos e trejeitos certa forma de dança armada, ou pírrica. Mais tarde o nome passou a designar a própria dança. Demonstrando a difusão deste tipo de coreografia no Brasil,¹¹⁹ Fernão Cardim¹²⁰ relata que em junho de 1583 na aldeia do Espírito Santo alguns meninos índios

sairam com uma dança d'escudos á portuguesa, fazendo muitos trocados e dançando ao som da viola, pandeiro e tamboril e frauta, e juntamente representavam um breve dialogo, cantando algumas cantigas pastoris.

E, em 25 de janeiro de 1585, na aldeia de Piratininga (São Paulo):

¹¹⁷ **Grande enciclopédia portuguesa e brasileira**. Lisboa, 1935-1960, vol. 15, p. 776.

¹¹⁸ Não há unanimidade quanto à etimologia da palavra. COVARRUBIAS, no **Tesoro de la lengua castellana o española**, Barcelona, 1943, p. 793 achava que o termo derivava de *matar*, já que a dança seria à imitação de uma da antiga Trácia, onde os dançarinos simulavam combates por vezes mortais. COROMINAS, **Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana**, Madrid, 1954, vol. III, p. 288-289 imagina que provém do italiano *matto* = louco, bufão. Há ainda uma teoria que defende a origem no árabe *matanachihin* = mascarado, disfarçado, citada em BUENO, **Grande dicionário etimológico-prosódico da língua portuguesa**, São Paulo, 1966, vol. 5, p. 2246.

¹¹⁹ Também os jesuítas da Índia tinham predileção pelas danças de espadas. Escrevendo de Cochim em janeiro de 1584, o P. Jerônimo Rebelo relata que não faltavam danças em coro e pírricas nas representações teatrais ali levadas à cena. **Documenta Indica**, t. 13, Roma, 1975, p. 497. Citado em MARTINS, **O teatro nas cristandades quinhentistas da Índia e do Japão**, Lisboa, 1986, p. 67-68.

¹²⁰ CARDIM, **Tratados da terra e gente do Brasil**, Belo Horizonte/São Paulo, 1980, p. 145 e 172. Citado em CASTAGNA, op. cit., vol. II, p. 214 e 219.

Fomos em procissão até a igreja com uma dança de homens de espadas, e outra dos meninos da escola.

Tanto em sua forma séria, as mouriscas, ou cômica, justamente os machatins, as danças de espadas sempre estiveram em voga no reino, sendo uma constante nas procissões, festividades e, dentro destas, nas danças das corporações de ofícios.

Mário de Andrade define *machatins* como uma

dança de indivíduos fantasiados inventada em 1603 na Vila Viçosa por ocasião das festas celebradas do casamento de D. Teodósio II, Duque de Bragança. Em 1610 ainda estava em moda na Bahia e Pernambuco. A dança era praticada nos saraus pelas classes abastadas. “No momento em que os dois amigos entraram dançava-se um baile de machatins”. (Alencar, J. **As minas de prata**, v. 1, 1926, p. 224 e 225).¹²¹

Embora não tenhamos localizado a fonte utilizada por Andrade, o registro de Anchieta não nos permite admitir data tão tardia para o surgimento da dança. O dado interessante que nos fornece refere-se à permanência da dança no século XIX, como forma de salão. Na verdade existem ainda hoje no Brasil coreografias aparentadas às antigas danças de espadas, onde estas são substituídas por bastões. Na Espanha é famosa a *espata-dantza* basca e em Portugal, imagina-se que a dança dos paulitos teve sua origem em alguma forma de dança de espadas. Finalmente, sob o nome de *matachines* ainda sobrevivem danças no México e América Central.

Uma coreografia bastante detalhada dos *matassins* ou *danse des bouffons*, é dada na **Orchesographie**, de Arbeau,¹²² juntamente com a notação musical e especificando também a vestimenta e o uso de acessórios, como a espada e o escudo. Todavia, a exemplo do que ocorreu com outras formas populares, a admissão desta dança na corte francesa deve ter resultado em seu abrandamento. Como dança de corte foi bastante apreciada durante o

¹²¹ ANDRADE, **Dicionário musical brasileiro**, Belo Horizonte/Brasília/São Paulo, 1989, p. 295.

¹²² ARBEAU, **Orchesography**, New York, 1967 (Langres, 1589), p. 182-195.

século XVII, como o comprovam *Xerxes* (1660) e *Monsieur de Pourceaugnac* (1669) de Lully. Como dança instrumental, encontramos exemplos de *matachins* ainda no século XVI nas tablaturas de Barbeta (1585) e Nörmiger (1598), e mais tarde em Kapsperger (1640),¹²³ Sanz (1674),¹²⁴ Ribayaz, (1677), Fernandez de Huete (1702) e em tablaturas anônimas portuguesas e espanholas do início do século XVIII.¹²⁵

Como dança cantada, há o texto de um *matachín*, na comédia *El nacimiento de la mejor*, de Valdivieso:¹²⁶

*Matachín,
que no te di yo,
que essotro te dio;
que si yo te diera,
más te doliera,
que no te dolió.*

que foi também divinizado:¹²⁷

*Matachín,
que estamos en Pascua,
matachín, que el Verbo nació,
matachín, que vaya de fiesta.
.....*

outras danças

Em seguida aos *machatins* o códice prossegue com uma dança em tupi sob a epígrafe *Dançam dois e, em presença dos do sertão, dizem* (f. 27v). A primeira estrofe¹²⁸

¹²³ Ver anexos

¹²⁴ Ver anexos

¹²⁵ Fundação Calouste Gulbenkian - Serviço de Música, Lisboa, códice manuscrito não catalogado, f. 25v. Biblioteca Nacional, Madrid, códice manuscrito M 811, p. 37-39.

¹²⁶ Com a indicação de ser cantado e bailado *de risa* por aldeões, e *haga los Matachines con la boca*. VALDIVIESO, **Doze actos sacramentales y dos comedias nuevas**, Toledo, 1622, citado por FRENK, op. cit., 1987, p. 733, nº 1530.

¹²⁷ **Villancicos**, Madrid, 1602, citado por FRENK, op. cit., 1987, p. 733, nº 1530, *a lo divino*.

<i>Ybytyripe uitekóbo,</i>	Vivendo na serra
<i>mbaé naikuabetéi...</i>	não sei muita cousa...
<i>Koí aroporaséi</i>	Danço aqui
<i>xe anáma serekóbo.</i>	à moda dos meus.
.....	

parece indicar que se trata de uma dança indígena.

O códice apresenta ainda à folha 24v uma *dança de dez meninos* como parte do recebimento do P. Marçal Beliarre. Foi composta em versos septissílabos em tupi formando dez quartetos, talvez um para cada um dos meninos. Não sabemos nada acerca da sua coreografia. Tanto poderia ser uma dança à portuguesa, como à maneira dos nativos. Finalmente existem composições com as epígrafes *dança*, e *outra*, às folhas 170v, 171, e 172v. Também não existem aí elementos que nos possam ajudar a precisar o tipo de música ou coreografia usadas.

Sabemos, partindo de informações encontradas nas cartas e crônicas jesuíticas, que nas festas e procissões era costume usarem-se tanto danças à portuguesa como à moda dos índios.¹²⁹ Mesmo as danças portuguesas, quando realizadas pelos nativos, costumavam ser

¹²⁸ ANCHIETA, op. cit., 1989, p. 583.

¹²⁹ Quanto a estas últimas, algumas das indicações contemporâneas menos genéricas encontram-se em Jean de LERY, **Viagem à terra do Brasil**, Belo Horizonte/São Paulo, 1980. [Tradução da 2ª edição, Genève, 1580] Citado e comentado em CASTAGNA, op. cit., vol. II, p. 170-199, e Simão de VASCONCELOS, **Chronica da Companhia de Jesv do Estado do Brasil**, Lisboa, 1663, também citado e comentado em CASTAGNA, op. cit., vol. III, p. 446-461, onde à p. 447 o jesuíta relata que os índios “Saõ mui dados a dançar, & saltar de muitos modos, a que chamaõ guaù em gêral: a hum dos modos chamaõ urucapy: a outro, dos de menor idade, chamaõ curúpiãra: outro guaibípáye, outro guaibiàbucú. Hu destes generos de danças he mui solenne entre elles; & vem a ser, que andaõ nelle todos á roda sem nunca mudarem o lugar donde começaraõ, cantando no mesmo tom arengas de suas valentias, & feitos de guerra, com taes assouios, palmadas, & patadas, que atroaõ os valles.”

Ainda com respeito à incorporação de danças indígenas aos autos de Anchieta, existe a célebre referência do General Couto de MAGALHÃES, em **O Selvagem**, São Paulo/Rio de Janeiro, [1876], p. 297-304, ao *caateretê* que, segundo este indianista, teria sido utilizado por Anchieta em seus autos. De onde surgiu esta informação é algo que jamais se soube. À p. 300, Magalhães relata: “Nas chronicas do padre Simão de Vasconcellos lê-se, com encanto, o como o padre Anchieta compunha versos em lingua tupi e como os meninos, à tarde, iam em procissão pelas ruas do nascente S. Paulo, dançando o

feitas conservando-se a indumentária indígena. É isso que Anchieta relata na sua *Informação* de 31 de dezembro de 1585, quando diz que em uma das aldeias de índios cristãos do colégio da Bahia.¹³⁰

[...] *les enseñan* [os filhos dos índios] *a cantar y tienen su capilla de canto y frautas para sus fiestas, y hazen sus danças a la portuguesa con tamboriles y vihuelas con mucha gracia, como si fueran muchachos portugueses y quando hazen estas danzas se ponen unas diademas por la cabeça de plumas de paxaros de varios colores, y desta suerte hazen tambien los arcos y empenan y pintan el cuerpo.* [...]

Embora não especificadas neste relato de Anchieta, as *danças à portuguesa* incluiriam, além das de caráter pastoril, outras formas ibéricas muito populares no século XVI como a folia e a chacota.¹³¹ Parece lógico que eram realizadas não somente em procissões e festas religiosas, mas também em seus autos. Vale lembrar que tanto a folia como a chacota já eram dançadas nos autos de Gil Vicente.

Contudo, nas crônicas e na correspondência jesuítica do século XVI o termo *folia* não parece ser utilizado para designar uma coreografia específica, com música

seu *caateretê*, cantando versos em louvor da Virgem Maria e parando nas portas dos selvagens; estes, seduzidos pelas danças e cantos, foram pouco a pouco sendo atraídos ao christianismo, até que de todo ficaram transformados em homens civilizados.”

Não existe na **Crônica da Companhia de Jesus no Brasil** menção alguma a esta dança. Sua origem ameríndia também nunca foi comprovada.

¹³⁰ ANCHIETA, “Enformacion de los collegios y casas de la Companhia del Brasil...”, citado em CASTAGNA, op. cit., vol. II, p. 223. Relatos como este nos fazem pensar que, embora a dança dos machatins fosse de origem européia, os acessórios seriam armas indígenas, e não escudos e espadas. É claro que isso implicaria em mudanças significativas na própria coreografia.

¹³¹ Danças freqüentemente mencionadas em contextos religiosos. Luís Lopes, por exemplo, relata que numa viagem dos Açores à Bahia em 1639 “se fez huma boa chacota diante do altar que estava armado no convés a parte direita do mastro de mezena e bastantemente adornado com huma devota imagem da Senhora de San Lucas e outra da Senhora de Guadalupe e hum crucifixo.” Citado em CASTAGNA, op. cit., vol. III, p. 381. Ver também nota 92 e anexos, p. 88.

3. Conclusão

Os documentos atualmente disponíveis indicam que os aspectos mais destacados da atividade musical de Anchieta compreendiam o ensino de orações e hinos traduzidos em tupi e a composição de letras e preparação de cantigas adaptadas a melodias populares ibéricas, muitas destas preservadas no manuscrito ARSI OPP NN 24. O estudo das referências musicais contidas neste documento e das correspondências verificadas entre suas poesias e canções e danças ibéricas contribui para o estabelecimento de um repertório de músicas possivelmente executadas no Brasil do século XVI.

Estas correspondências nos habilitam ainda a identificar de forma mais clara aqueles elementos tão comprometedores intuídos por Eduardo Portella, que sugerem uma possível dívida ou ligação entre a obra de Anchieta e o cancioneiro popular.

Em parte, a influência já tem sido comprovada em estudos abordando o emprego de formas tradicionais de estrutura e versificação. Prosseguindo nesta direção, observamos que uma das técnicas preferidas de composição empregadas pelo jesuíta envolve a utilização de romances, vilancicos e cantigas populares como base para a construção de novas versões de caráter religioso. A lírica de José de Anchieta enquadra-se assim no contexto da poesia vertida ao divino, fenômeno amplamente conhecido e estudado na literatura espanhola do século XVI, e que apresentou ramificações por toda a cristandade. Não se pode, e nem se pretende, reduzir toda a poesia do jesuíta ao processo de contrafacção, ou transposição ao divino de canções populares, mas é ilógico desconsiderar a importância desta técnica em sua obra.

A técnica de contrafacção ao divino é utilizada por Anchieta em diversos graus. A transição suave do sentido profano ao sagrado é conseguida pela manutenção do *ethos* original, como o clima pastoril de *Venid a suspirar*, ou a cena dramática de *Mira Nero*.

Também resulta eficaz o redirecionamento ao correspondente afeto espiritual, como a transição do erótico ao amor divino. Quando Anchieta consegue realizar isto modificando o menos possível o texto original, o resultado é comparável aos melhores exemplos da utilização desta técnica na literatura espanhola. Todavia, na maioria das vezes Anchieta altera a estrutura da canção tradicional, ampliando ou glosando a estrofe original e, em consequência, perdendo algo do caráter popular.

Na verdade, em alguns casos a versão ao divino mantém tão pouco da composição original que não podemos mais falar em refundição de texto. É provavelmente isto que ocorre em muitos daqueles exemplos que enquadrámos no fenómeno de centonização, onde um texto completamente novo é adaptado a certa melodia pré-existente.

Esta síntese promovida por Anchieta é um dos aspectos mais fascinantes de sua obra. A tentativa de transplantar a mensagem católica através de formas literárias européias para o universo completamente diferente de uma língua que possuía outra estruturação, outros ritmos e outras sonoridades era no mínimo problemática. Certos termos revelaram-se intraduzíveis e exigiam que o jesuíta forjasse palavras novas, utilizando compostos de várias expressões relacionadas, pertencentes ao imaginário do indígena. Embora o conteúdo fosse católico, é improvável que fosse percebido como tal. Somente citando um exemplo, Bosi¹³² observa que

para a figura bíblico-cristã do anjo, Anchieta cunha o vocábulo *karaibebê*, profeta-voador. [...] *Karaí* é tanto o homem branco quanto o profeta-cantor guarani, a *santidade*, que vai de tribo em tribo anunciando a Terra sem Mal. Mas em que pensariam os índios acoplando *karaí* à idéia de vôo expressa em *bebê*? Nos seus próprios xamãs nômades e videntes, mas agora dotados de asas? Ou então em portugueses alados?

A utilização de elementos da mitologia tupi para traduzir os simbolismos da européia poderia resultar em um terceiro plano, uma espécie de meio-termo entre a religião européia

¹³² BOSI, op. cit., p. 65-66.

e a ameríndia. Era o que parecia temer o espantado bispo Sardinha já em 1552, ao repreender os jesuítas brasileiros pela prática de certas “gentilidades”.¹³³

Entre estas estava o hábito de cantar e até dançar com os índios à moda deles. O próprio Anchieta parece ter incluído danças indígenas em pelo menos um de seus autos.¹³⁴ É claro que o respeito e até a incorporação de certos hábitos nativos pelos jesuítas fazia parte de uma estratégia de aparente aceitação de seus valores, a que se seguiria a gradativa substituição pelos europeus.

Se foi a repreensão de Sardinha que surtiu efeito quase imediato, ou se foram os jesuítas conseguiram logo a substituição deste aspecto da cultura nativa não sabemos. O fato é que pouco tempo depois os relatos jesuíticos deixam de mencionar cantos, danças e instrumentos indígenas relacionados ao culto católico. Mas também por parte das autoridades seculares a prática de danças indígenas, por escravos ou nas quais estivessem envolvidos cristãos, sofrerá a constante repressão nas décadas seguintes.

Também as danças populares européias realizadas em procissões e festas foram sempre objeto de reprovação por parte das autoridades religiosas, como o comprovam as constituições dos bispados. Não obstante as condenações aos abusos, quase nunca levadas a sério, visto serem constantemente repetidas, a Igreja sempre admitiu certos tipos de música e dança como formas de expressão religiosa. Além disso, é claro que a melhor maneira de a Igreja controlar os possíveis excessos nesta matéria é promovendo ela mesma as músicas e danças, canalizando assim o seu poder de persuasão.

A eficácia da música e da dança como instrumentos de persuasão e colonização havia sido notada já nos primeiros contatos portugueses no Brasil, e caberia aos jesuítas o

¹³³ Carta ao P. Simão Rodrigues, da Bahia em julho de 1552, Transcrita em CASTAGNA, op. cit., 1991, vol. II, p. 37-38.

¹³⁴ Dia da Assunção: *Dançam dois e, em presença dos do sertão, dizem [...] Danço aqui à moda dos meus.* ANCHIETA, op. cit., 1989, p. 583.

papel de sistematizar este uso, visando objetivos bem definidos. Anchieta explorou estas características em seu teatro e outras obras de caráter didático, inseridas no projeto religioso da Companhia de Jesus para o novo continente. Sem dúvida, muito do impacto que causavam em seus ouvintes devia-se à novidade: o idioma era o tupi, mas a estruturação em versos com rimas, as melodias ibéricas sobre as quais eram cantadas e os novos instrumentos trazidos da Europa formavam um conjunto de grande atratividade. Além disso, citando os comentários de Décio de Almeida Prado,¹³⁵ há o “aspecto lúdico do teatro, entendido como jogo, brincadeira, porta imaginária através da qual entravam com enorme entusiasmo os índios, simulando ciladas, declarações de guerra, combates navais”.

Em outras de suas poesias, não destinadas ao teatro, Anchieta parece estar mais preocupado com a sua própria relação com a divindade, utilizando para isto todos os recursos poéticos disponíveis, entre estes a técnica de contrafacção. É o que notamos em *Venid a suspirar*, *Mil suspiros dió Maria*, *Mira Nero* e outras cantigas e romances contrafeitos ao divino, não apenas com o objetivo de propagar o pensamento religioso mas, acima de tudo, de enriquecer estas canções que haviam se tornado populares, fazendo sua própria oferenda à divindade.

O prosseguimento das pesquisas certamente resultará na identificação de novos paralelos, tendo em vista a abundância de manuscritos poéticos e obras teatrais e outras contendo citações poéticas ainda não analisadas. Mesmo no aspecto das fontes musicais, várias obras ainda não foram consultadas, como *ensaladas* e *missas de paródia*, formas musicais contendo melodias populares tratadas sob diferentes técnicas. Podemos 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 os da *Bela Infanta*, do *Conde Claros* e tantos outros.

¹³⁵ PRADO, **Teatro de Anchieta a Alencar**, São Paulo, 1993, p. 20.

Algumas questões também aguardam solução, como o motivo do título *S. Tomé de Mira* a um poema que trata de algo totalmente diverso, e ainda o significado da enigmática epígrafe *por g^{raci} g^{co} g^{tz}*, encontrada em vários de suas poesias. A hipótese de que se tratariam de referências a melodias utilizadas ainda não pode ser comprovada. 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 de que dispomos, ou se nenhuma delas, teria sido cantada no Brasil. Mesmo assim, este repertório precisa ser novamente transformado em música, isto é, em acontecimento sonoro. Muitas das poesias aqui analisadas foram compostas em função da música, e só poderão ser devidamente apreciadas se lhes for restituída a roupagem original, e temos à nossa disposição informações suficientes no plano da interpretação e instrumentação para atingir um resultado bastante próximo daquele obtido pelos músicos do Brasil quinhentista.

Bibliografia

Obras literárias

ANCHIETA, José de. **Poesias**. Roma, Archivum Historicum Societatis Iesu, MS OPP NN 24. 206 f.

_____. **Auto representado na festa de São Lourenço**. Peça trilingüe do século XVI, transcrita, comentada e traduzida, na parte tupi, por M. de L. de Paula Martins. São Paulo, Museu Paulista, 1948. 142 p. (Boletim I. Documentação Lingüística 1, ano I).

_____. **Na vila de Vitória e Na visitação de Santa Isabel**. Peças em castelhano e português, do século XVI, transcritas e comentadas por M. de L. de Paula Martins. São Paulo, Museu Paulista, 1950. 159 p. (Boletim III. Documentação Lingüística 3, ano II-III).

_____. **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, 1954. 835 p. (Edição comemorativa do IV centenário da cidade de São Paulo).

_____. _____. Belo Horizonte, Itatiaia/São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1989. 835 p. (Biblioteca básica de literatura brasileira, v. 3). [Reimpressão da edição de 1954].

ÁVILA, Velázquez de. **Cancioneiro gótico de [...]**. Fragmento conservado na Biblioteca Nacional de Madrid. [s.l.]. [s.n.], [15__]. 14 f.

_____. _____. Con un prologo de Antonio Rodríguez-Moniño. Valencia, Castalia, 1951. 118 p.

BERNARDES, Diogo. **Obras completas de Diogo Bernardes, vol. III - Várias rimas ao Bom Jesus**. Pref. e notas de Marques Braga. Lisboa, Livraria Sá da Costa - Editora, 1946. (Colecção de Clássicos Sá da Costa)

_____. **Varias rimas ao Bom Iesvs, e a virgem gloriosa sva may, e a sanctos particvlares**. Lisboa, Simão Lopez, 1594.

BRAGA, Teophilo. **Antologia portugueza**. Porto, Livraria Universal, 1876. 350 p.

CAMINHA, Pero de Andrade. **Poesias**. Manuscrito de fins do séc. XVI. Lisboa, Biblioteca Nacional, COD 6384.

Cancioneiro de Évora. Évora, Biblioteca Pública e Arquivo Distrital, COD CXIV/ 1-17.

Cancioneiro Fernandes Tomás. Fac-simile do exemplar único. Ed. do Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia com preâmbulo de D. Fernando de Almeida. Lisboa, Ministério da Educação Nacional, Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes. 7 f. inum., 174 f.

Cancionero de romances. Anvers, Martin Nucio, [anterior a 1550]. Edição fac-similar por R. Menéndez Pidal. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1945.

Cancionero general qve contiene muchas obras de diuersos autores antiguos, con algunas cosas nuevas de modernos, de nueuo corregido i impresso. Anvers, Martin Nucio, 1557. 8 f. inum., cccci f.

COSTA, D. Francisco da. **Cancioneiro chamado de D. Maria Henriques.** Intr. e notas de Domingos Maurício Gomes dos Santos. Lisboa, Agência Geral do Ultramar - Divisão de Publicações e Biblioteca, 1956. clx, 673 p.

DURÁN, Don Agustin, org. **Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII.** Recogidos, clasificados y anotados por Don Agustin Durán. Madrid, Ediciones Atlas, 1945. 2 vol.

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

SANCHA, Don Justo de. **Romancero y cancionero sagrados.** Colección de poesias cristianas, morales y divinas sacadas de las obras de los mejores ingenios españoles por Don Justo de Sancha. Madrid, Ediciones Atlas, 1950. 568 p.

Trovas novamente feytas do moleyro. por tres authores muyto graves, em que se contém canseyras, & trabalhos, que passou com seu querido Pelote. [s.l.], [s.n.], [16__]. 4 f.

Obras musicais

BERMUDO, Fray Juan. **Declaración de instrumentos.** Osuna, Juan de León, 1555. 142 f. Edição fac-similar por Macario Santiago Kastner. Kassel/Basel, Bärenreiter Verlag, 1957.

BRICEÑO, Luis de. **Metodo mvi facilissimo para aprender a tañer la gvitarra a lo español.** Paris, Pierre Ballard, 1626. 24 f. Edição fac-similar. Genève, Minkoff, 1972.

CABEZÓN, Antonio de. **Obras de música para tecla, arpa y vihuela.** Madrid, Francisco Sanchez, 1578.

_____. _____. Primera edición por Felipe Pedrell. Nueva edición corregida por Mons. Higinio Anglés. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Instituto Español de Musicología, 1966. 3 vol.

Cancioneiro da Biblioteca Públia Hortensia de Elvas. Edição fac-similar com estudo de Manuel Pedro Ferreira. Lisboa, Instituto Português do Património Cultural, 1988. xliii p., 53 f. inum.

Cancioneiro de Elvas. Elvas, Biblioteca Municipal, MS 11793. 104 f.

Cancioneiro musical de Belém. Lisboa, Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia, MS 3391, f. 58v a 74.

_____. Música portuguesa maneirista. Estudo introdutório e notas de Manuel Morais. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1988. 141 p.

Cancioneiro musical d'Elvas. 2 ed. Transcrição e estudo de Manuel Morais. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992. xv p., 3 f. inum., 68 p. (Portugaliæ Musica, série A, vol. XXXI).

Cancioneiro musical e poético da Biblioteca Pública Hortensia. Com prólogo, transcrição e notas de Manuel Joaquim. Coimbra, Instituto para a Alta Cultura, 1940. 201 p. 1 f.

The Elvas songbook. Edidit Gil Miranda. Neuhausen/Stuttgart, American Institute of Musicology/Hänssler Verlag, 1987. lxiii p., 79 p. not. mus. (Corpus mensurabilis musicae, 98)

FLECHA, Mateo. **Collecció d'Ensalades, Madrigals i altres composicions.** Barcelona, Biblioteca Central, MS 588/2.

_____. **Ensaladas.** Barcelona, Biblioteca Central, MS 588/1.

_____. **Las ensaladas de Flecha.** Praga, Jorge Negrino, 1581. 4 f. inum., 51 f. [Somente a parte do baixo]

_____. **Las ensaladas.** Transcripción y estudio por Higinio Anglés. Barcelona, Biblioteca Central, 1955.

GAVALDÁ, Miguel Querol. **Cancionero Musical de Lope de Vega.** Vol. III, Poesias cantadas en las comedias. Recopilación, transcripción y estudio por Miguel Querol Gavaldá. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991. 26, 166 p. (Cancioneros musicales de poetas del siglo de oro, 4)

_____. **Madrigales españoles inéditos del siglo XVI. Cancionero de la Casanatense.** Transcripción y estudio por Miguel Querol Gavaldá. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Instituto Español de Musicología, 1981. 25, 128 p. (Monumentos de la Música Española, XL)

GUERRERO, Francisco. **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, 1955 - 1957. 2 vol.

HENESTROSA, Luys Venegas de. **Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela.** Alcalá de Henares, 1557.

_____. _____. Transcripción y estudio por Higinio Anglés, in **La música en la corte de Carlos V.** Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones

Científicas/Instituto Español de Musicología, 1944, vol 2. 217 p. [Reimpresso em 1984].

HUETE Diego Fernandez de. **Compendio numeroso de zifras armonicas, con theorica, y practica, para harpa de vna orden, de dos ordenes, y de organo.** Madrid, Imprenta de Mvsica, 1702.

KAPSPERGER, Gio. Girolamo. **Libro qvarto d'intavolatura di chitarrone.** Roma, 1640. Edição fac-similar: Firenze, Studio per Edizioni Scelte, 1982, 3 f., 48 p. (Archivum musicum. Collana di testi rari, 46)

Libro de diferentes cifras de guitarra escogidas de los mejores avtores. 1705. Madrid, Biblioteca Nacional, manuscrito M 811. 160 p.

PEDRELL, Felipe. **Cancionero musical español.** 4 ed. Barcelona, Casa Boileau, [1958], vol. III. 233 p.

RIBAYAZ, Lucas Ruiz de. **Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española, y arpa, y cantar á compas por canto de organo.** Madrid, Melchor Alvarez, 1677. Edição fac-similar: Genève, Minkoff Reprint, 1976, 2 f., 144 p., 3 f.

SALINAS, Francisco de. **De musica libri septem.** Salamanca, Matias Gastius, 1577. Edição fac-similar por Macario Santiago Kastner. Kassel/Basel, Bärenreiter Verlas, 1958.

_____. **Siete libros sobre la musica.** Primera versión castellana por Ismael Fernández de la Cuesta. Madrid, Editorial Alpuerto, 1983. 775 p.

SANZ, Gaspar. **Instruccion de musica sobre la gvitarra española.** Reproducción en facsímil de los libros primero y segundo de la tercera edición (1674) y del libro tercero de la edición octava (1697). Prologo y notas de Luis García-Abrines. Zaragoza, Institución “Fernando El Catolico”, [1979]. cxxxiv p.

Tablatura para guitarra. Início do século XVIII. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian - Serviço de Música, código manuscrito não catalogado, 2 f., 101 f., 2 f.

Obras de referência

ALÍN, José Maria. **Cancionero tradicional.** Edición, introducción y notas de José Maria Alín. Madrid, Castalia, 1991. 587 p. (Clásicos Castalia, 190)

ALONSO, Dámaso. Poeta a lo divino. In _____. **Poesia española - Ensayo de métodos y límites estilísticos.** Madrid, Gredos, 1976, p. 219-268.

ANDRADE, MÁRIO DE. **Dicionário musical brasileiro.** Coordenação Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Toni. Belo Horizonte, Itatiaia; Brasília, Ministério da Cultura; São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1989. xxxiii, 701 p. (Coleção Reconquista do Brasil, 2ª série, 162)

APEL, Willi. **The notation of polyphonic music 900 - 1600**. 4 ed. Cambridge MA, The Medieval Academy of America, xxv, 462 p., 15 f. inum.

ARBEAU, Thoinot. **Orchesography**. Trad. Mary Stewart Evans, Intr. e notas Julia Sutton. New York, Dover Publications, 1967. 266 p.

ARETZ, Isabel. **Síntesis de la etnomusica en America Latina**. Caracas, Monte Avila, 1980. 338 p.

ASKINS, Arthur Lee-Francis. **The Cancioneiro de Évora**. Critical edition and notes by Arthur Lee-Francis Askins. Berkeley, University of California Press, 1965. [2 f.], 159 p. (University of California publications in modern philology, 74)

_____.; SAGE, Jack. The musical songbook of the Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia, Lisbon, (ca. 1603). **Luso-brazilian review**, 13 (2), winter 1976.

AZEVEDO FILHO, Leodegário Amarante do. **Anchieta, a idade média e o barroco**. Rio de Janeiro, Gernasa, 1966. 310 p.

_____.; ELIA, Sílvio. **As poesias de Anchieta em português**. Rio de Janeiro, Edições Antares; Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1983. 170 p.

BARON, John. Secular spanish solo song in non-spanish sources, 1599-1640. **Journal of American Musicological Society**, 30, 1970, p. 20-42.

_____. **Spanish art song in the seventeenth century**. Madison, A-R Editions, 1985. xl, 89 p.

BENT, Margaret. Editing early music: the dilemma of translation. **Early music**, 22 (3), august 1994, p. 373-392.

BONILLA, Luis. **La danza y el mito en la historia**. Madrid, Biblioteca Nueva, 1964, 334 p.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo, Companhia das Letras, 1993. 404 p.

BOURCIER, Paul. **Historia de la danza en occidente**. Barcelona, Editorial Blume, 1981, 280 p.

BRITO, Manuel Carlos de. **Estudos de história da música em Portugal**. Lisboa, Editorial Estampa, 1989. 221 p. (Imprensa Universitária, 78)

_____.; CYMBRON, Luísa. **História da música portuguesa**. Lisboa, Universidade Aberta, 1992. 187 p. (Universidade aberta, 47)

BUENO, Francisco da Silveira. **Grande dicionário etimológico-prosódico da língua portuguesa**. São Paulo, Saraiva, 1966. 8 vol.

CALDWELL, John. **Editing early music**. Oxford, Clarendon Press, 1985. 125 p. (Early music series, vol. 5).

CALMON, Francisco. **Relação das faustíssimas festas**. Intr. e notas de Oneyda Alvarenga. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1982. 62 p.

CARDOSO, Armando. **Pe. Joseph de Anchieta, S. J. - Lírica espanhola**. São Paulo, Loyola, 1977. 372 p. (Obras completas do Pe. José de Anchieta, vol. 5, II).

_____. **Pe. Joseph de Anchieta, S. J. - Lírica portuguesa e tupi**. São Paulo, Loyola, 1984. 231 p. (Obras completas do Pe. José de Anchieta, vol. 5, I).

_____. **Teatro de Anchieta**. São Paulo, Loyola, 1977. 372 p. (Obras completas do Pe. José de Anchieta, vol. 3).

CASTAGNA, Paulo Augusto. **Fontes bibliográficas para a pesquisa da prática musical no Brasil nos séculos XVI e XVII**. São Paulo, 1991. 3 vol. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

_____. A música como instrumento de catequese no Brasil dos séculos XVI e XVII. **D. O. Leitura**, 12 (43), abril 1994, p. 6-9.

CHARNASSÉ, Hélène. A propos d'un récent article sur "la méthode pour la guitarre de Luis Briceño". **Revue de musicologie**, 52 (1), 1966, p.204-207.

COROMINAS, Joan. **Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana**. Madrid, Gredos, 1954 [reimpr. 1974]. 4 vol.

COVARRUBIAS, Sebastián de. **Tesoro de la lengua castellana o española**, según la impresión de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens publicadas en la de 1674. Edición preparada por Martín de Riquer. Barcelona, S. A. Horta, I. E., 1943. 1093 p.

CULLEY, Thomas D.; McNASPY, Clement J. Music and the early jesuits (1540-1565). **Archivum historicum Societatis Iesu**, 40, 1971, p. 213-245.

DEL PRIORE, Mary Lucy M. **Festas e utopias no Brasil colonial**. São Paulo, Brasiliense, 1994. 136 p.

DEVOTO, Daniel. La méthode pour la guitarre de Luis Briceño. **Revue de musicologie**, 51 (1), 1965, p.131-148.

Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica, popular. São Paulo, Art Editora, 1977. 2 vol.

Enciclopedia dello spettacolo. Roma, Casa Editrice Le Maschere, 1954. 10 vol.

Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du conservatoire. Première partie [vol 4]; Histoire de la musique, Espagne - Portugal. Paris, Librairie Delagrave, 1920.

FRENK, Margit. **Corpus de la antigua lírica popular hispánica**. 2 ed. Madrid, Editorial Castalia, 1987. lviii, 1249 p. (Nueva biblioteca de erudición y crítica, 1)

_____. Refranes cantados y cantares proverbializados. **Nueva revista de filología hispánica**, 15 (1-2), p. 155-168, jan/jun. 1961.

GAVALDÁ, Miguel Querol. Introducción y estudio, In GUERRERO, Francisco. **Opera omnia**, vol 1. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Instituto Español de Musicología, 1955, p. 9-46.

_____. **Transcripción e interpretación de la polifonía española de los siglos XV y XVI**. Madrid, Ministerio de Educacion y Ciencia/Comisaria Nacional de la Musica, 1975. 169 p., 7 f. inum.

Grande enciclopédia portuguesa e brasileira. Lisboa, Editorial Enciclopédia, 1935-1960. 40 vol.

HUDSON, Richard. The folia melodies. **Acta musicologica**. 45, 1973, p. 99-119.

_____. The *folia* dance and the *folia* formula in 17th century guitar music. **Musica disciplina**, 25, 1971, p. 199-221.

JENSEN, Richard D'A. The guitar and italian song. **Early music**, 13 (3), august 1985, p. 376-383.

KNIGHTON, Tess. The *a capella* heresy in Spain: an inquisition into the performance of the *cancionero* repertory. **Early music**, 20 (4), november 1992, p. 561-581.

LANGE, Francisco Curt. As danças coletivas públicas durante o período colonial brasileiro e as danças das corporações de ofícios em Minas Gerais. **Barroco**, 1: 15-62, 1967.

LEITE, Serafim. Cantos, músicas e danças nas aldeias do Brasil. **Música sacra**, 3 (11): 204-205, nov. 1943 e 3 (12): 223-225, dez. 1943.

_____. **História da Companhia de Jesus no Brasil**. Lisboa, Livraria Portugal/Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1938, vol. 2.

_____. A música nas primeiras escolas do Brasil. **Música sacra**, 8 (2): 27-34, fev. 1948.

LEMMON, Alfred E. Jesuit chroniclers and historians of colonial spanish America: sources for the ethnomusicologist. **Inter-american music review**, 10 (2): 119-129, 1989.

LUÍS, Francisco González, ed. **José de Anchieta vida y obra**. La Laguna, Exmo. Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, 1988. 482 p.

MAGALHÃES, General Couto de. **O selvagem**. São Paulo/Rio de Janeiro, Livraria Magalhães Editora, [s.d.]. 308 p.

MARTINS, Mário. **O teatro nas cristandades quinhentistas da Índia e do Japão**. Lisboa, Edições Brotéria, [1986]. 135 p.

MARTINS, Wilson. **História da inteligência brasileira**, vol. 1 (1550-1794). 4 ed. São Paulo, T. A. Queiroz, 1992. 585 p.

MATOS, Manuel García. 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, 1963. p. 67-84.

MIRANDA, Gil. O cancionero de Elvas, um problema de estilo musical. **Coloquio artes**, 55: 48-58, dez. 1982.

ODRIOZOLA, Imanol Elias. **Juan de Anchieta, apuntes historicos**. Guipúzcoa, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1981. 120 p.

PEDRELL, Felipe. **Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona**. 2 vol. 330, 382 p.. Barcelona, Palau de la Diputació, 1908, 1909.

_____. Folk-lore musical castillan du XVIe siècle. **Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft**, 1, 1899-1900, p. 372-400.

PORTELLA, Eduardo. **José de Anchieta - Poesia**. 3 ed. Rio de Janeiro, Agir, 1977. (Coleção Nossos Clássicos, n 36).

PRADO, Décio de Almeida. **Teatro de Anchieta a Alencar**. São Paulo, Perspectiva, 1993. 346 p.

PRECIADO, Dionísio. La canción tradicional española en las ensaladas de Meteo Flecha, el viejo. **Revista de musicología**, 10 (2): 461-488, 1987.

PUYOL Y ALONSO, Julio. **La Picara Justina** - Medina del Campo, 1905. Licenciado Francisco López de Úbeda. Estudio crítico, glosario, notas y bibliografía por Julio Puyol y Alonso. Madrid, Imprenta de Fortanet, 1912. 3 vol.

REY, Juan José. **Danzas cantadas en el renacimiento español**. [s.l.], Sociedad Española de Musicología, [1978]. 102 p.

RIBEIRO, Mário de Sampayo. À margem do cancionero de Manuel Joaquim. **Brotéria**, 33 (5): 383-417, 1941.

ROIG, Adrien; CAEIRO, Olívio. **Carolina Michaëlis de Vasconcelos: Pedro de Andrade Caminha, subsídios para o estudo de sua vida e obra**. Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1982. (Literatura, 12)

SASPORTES, José. **História da dança em Portugal**. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, [1970], 450 p.

SCHNEIDER, Marius. ¿Existen elementos de música popular en el *cancionero musical de Palacio*? **Anuario musical**, 7: 177-192, 1953.

SILVA, Inocêncio Francisco da. **Diccionario bibliográfico portuguez**. Lisboa, Imprensa Nacional, 1858-1896, 12 v. (Edição facsimilar de 1972)

TAYLOR, Thomas F. The spanish high baroque motet and villancico. Style and performance. **Early music**, 12 (1): 66-73, feb. 1984.

TINHORÃO, José Ramos. A deculturação da música indígena brasileira. **Revista brasileira de cultura**, IV (13): 9-26, jul-set. 1972.

_____. **Música popular de índios, negros e mestiços**. Petrópolis, Vozes, 1972. 199 p.

VASCONCELOS, Ary. **Raízes da música popular brasileira**. Rio de Janeiro, Rio Fundo Editora, 1991. 324 p.

VASCONCELOS, Carolina Michaelis de. **Estudos sobre o romanceiro peninsular - Romances velhos em Portugal**. Porto, Lello & Irmão, [1980]. 416 p. (Biblioteca iniciação literária, 6). [Publicados na revista "Cultura Española", Madrid, 1907-1909]

VASCONCELOS, Simão de. **Vida do venerável padre José de Anchieta**. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1943, 2 vol. (Biblioteca popular brasileira, 3).

VEGA, Carlos. Un codice peruano colonial del siglo XVII. La musica en el Peru colonial. **Revista musical chilena**, 16 (81-82): 54-93, jul-dec. 1962.

VIOTTI, Pe. Helio Abranches. **Anchieta, o apóstolo do Brasil**, 2 ed. São Paulo, Loyola, 1980. 342 p.

WARDROPPER, Bruce. **Historia de la poesia lirica a lo divino en la cristiandad occidental**. Madrid, Revista de Occidente, [1958].