



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

**KLEBER ALEXANDRE**

**Vihuela Ninfa**

**Florianópolis  
2018**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

Kleber Alexandre

**Vihuela Ninfa**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Doutor em Literatura.

Orientador: Prof. Luiz Felipe G. Soares, Dr.

Florianópolis  
2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

ALEXANDRE, KLEBER  
Vihuela Ninfa / KLEBER ALEXANDRE ; orientador,  
Luiz Felipe Soares, 2018.  
247 P-

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas,  
Programa de Pós-Graduação em Literatura,  
Florianópolis, 2018.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. vihuela. 3. ninfa. 4.  
catástrofe. 5. música. I. Soares, Luiz Felipe. II.  
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de  
Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

# “Vihuela ninfa”

Kleber Alexandre

Esta TESE foi julgada adequada para a obtenção do título

**Doutor(a)** EM LITERATURA

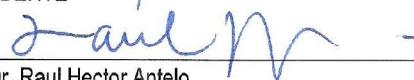
Área de concentração em Literaturas e aprovada na sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

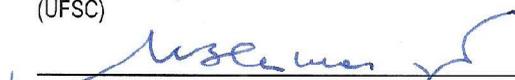
  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Luiz Felipe Guimarães Soares (UFSC)  
ORIENTADOR(A)

  
\_\_\_\_\_  
Prof.ª Dr.ª Patricia Peterle Figueiredo Santurbano  
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Luiz Felipe Guimarães Soares (UFSC)  
PRESIDENTE

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Raul Hector Antelo  
(UFSC)

  
\_\_\_\_\_  
Prof.ª Dr.ª Maria Lúcia de Barros Camargo  
(UFSC)

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. André Luis Dias Pires  
(UFJF)

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. André Fiorussi  
(UFSC)

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Alberto Andrés Heller  
(Independente)



Dedicado à Daisaku Ikeda



## AGRADECIMENTOS

A Mirian Abe que me apoiou (e suportou) nesses anos de doutorado; aos meus pais que de alguma maneira me fizeram tomar gosto pelo estudo; a todos os meus professores de música, em especial para meu grande amigo e incentivador Jayme Lessa Gonçalves (SP).

À Capes pela bolsa concedida à pesquisa.

A Raul Antelo pelas preciosas orientações, sugestões e incentivos; ao meu orientador Luiz Felipe Guimarães Soares pelo suporte, confiança e tranquilidade; a Maria Lucia de Barros Camargo pelos ensinamentos e incentivos.

Ao luthier Marcos Kaiser Mori (SP e Londres) pelas informações, ajuda, suporte, generosidade de compartilhar seus conhecimentos e suas pesquisas.

Aos Luthiers que me receberam em seus ateliers: José Valderrama (SP) e Jefferson Garrido (SP), que construiu a minha réplica de guitarra romântica (Lacote); Ernesto Etti (SP) por me receber em sua casa, mostrar sua coleção de instrumentos e compartilhar generosamente seus conhecimentos; luthier Nestor Lopez Ibanez (Córdoba) que construiu a minha primeira vihuela e compartilhou suas investigações sobre colonização e construção de instrumentos antigos; aos luthiers que sempre me ajudam com preciosas informações: Sérgio Barbosa (MG), Claudio Arone (SP) e José Nunes (SC).

A vihuelista e alaudista Rosimary Parra (SP) que gentilmente me recebeu em sua casa, mostrou seus instrumentos, compartilhou material didático, ensinou técnica de mão direita e sempre esteve à disposição durante todo o período da pesquisa.

Ao professor Egberto Bermudez (Universidade Nacional de Colombia) pela colaboração e gentileza.

A Juan Carlos Pinos, coordenador da unidade de conservação da *Fundacion Iglesia de La Compañia* (Quito) pelas preciosas informações.

Aos colegas do DAC/ UFSC pelos incentivos e apoio para performances.



## RESUMO

Nesta tese investigo vestígios da *vihuela* durante a colonização da América Latina. Para tanto proponho vermos a *vihuela* como uma Ninfa, vítima e testemunha da catástrofe, do genocídio da colonização. Apresento inicialmente algumas características da *vihuela*, como repertório, inovações, formas; comento sua decadência e em seguida apresento os instrumentos dela derivados em seu percurso na América latina. Por fim, em minha leitura de *Martín Fierro*, detecto no texto a presença da ninfa vihuela como testemunha das barbáries.

Palavras-chave: vihuela; ninfa; catástrofe; música; colonização; América Latina



## ABSTRACT

In this dissertation I study some vestiges left by the *vihuela* during the process of Latin America colonization. I propose to see the *vihuela* as a Nymph, a victim, as well as a witness, of the general catastrophe and the genocide imposed by colonization. At first, I present some characteristics of the *vihuela*, such as repertoire, innovations, and forms; I then comment on its decadence, and present some instruments that came from it in Latin America. In the end, I read *Martín Fierro*, and detect on it the presence of the nymph *vihuela* as a witness of barbarism.

Keywords: vihuela, nymphe; catastrophe, music, colonization, Latin America



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Figura no Livro de Narvaez .....	32
Figura 2. Vihuela no livro de Milan .....	33
Figura 3. Vihuela.....	33
Figura 4. Vihuela.....	34
Figura 5. Imagem na portada oeste da catedral de Estrasburgo (século XIII).....	48
Figura 6. Vitral de la cacería, siglo XIII, Catedral de León. ....	49
Figura 7. Virgen de la Leche. Maestro de Villahermosa, final do século XIV. Santuário de Penella, Cocetania, Alicante (detalhe).....	49
Figura 8. María, reina del cielo. Maestro de la Leyenda de Santa Lucía c. 1485-1500.....	50
Figura 9. Tañedor de vihuela de arco. Monastério de El Paular, última década do século XV. Escuela de Guás.....	50
Figura 10. Virgen María con el Niño Jesús, procedente daIgreja de Sorripas(Huesca). Juan de la Abadía. 1485-1495.....	51
Figura 11. San Vicente Mártir. Francisco Baget, século XV. ....	51
Figura 12. Virgen con el Niño entre San Juan Bautista y Santiago, con ángeles músicos. Óleo sobre madeira, 58x43 cm. Juan de Juanes(Vicente Juan Masip) (1510-1579).....	52
Figura 13. Arco da fachada principal da capela de El Salvador de Úbeda, 1541.....	52
Figura 14. Vihuelista.Catedral de Toledo, Puerta <i>de los leones</i> (1452-1465). ....	53
Figura 15. La Virgen con el Niño, Andrés López y Antonio de Vega, inicio do século XVI. ....	53
Figura 16. María, Reina de los Cielos (detalhe), proveniente del convento de San Francisco en Tarazona (Zaragoza). Blasco de Grañén, 1439. MuseuLázaro Galdiano (Madri).....	54
Figura 17. Livro de Narvaez: Coplas .....	61
Figura 18. Lode de Veja: Comedias .....	69
Figura 19. Livro de Narvaez.....	78
Figura 20. Livro de Narvaez.....	79
Figura 21. Livro de Fuenllana .....	80
Figura 22. Livro de Valderrabano .....	80
Figura 23. Livro de Esteban Daza .....	81
Figura 24. Livro de Milan .....	82
Figura 25. Livro de Milan .....	83
Figura 26. Epístola: Mudarra.....	84
Figura 27. Prólogo: Valderrábano .....	87

Figura 28. Exemplo de tablatura .....	88
Figura 29. Capítulo de Vihuela em Bermudo .....	89
Figura 30. Exemplo de vihuela de seis ordens .....	90
Figura 31. Vihuela de sete ordens .....	91
Figura 32. Vihuela Guadalupe, Museu Jacquemart-André, Paris .....	94
Figura 33. Visão frontal da vihuela Guadalupe.....	95
Figura 34. Vihuela de Quito: Igreja da Companhia de Jesús .....	95
Figura 35. Vihuela “Chamburre”. Museu da Música, Paris.....	96
Figura 36. Vihuela Belchior Dias. Coleção do Royal College of Music, Londres. ....	96
Figura 37. Emilio Pujol.....	98
Figura 38. Réplica da Vihuela de Quito.....	99
Figura 39. Réplica da vihuela de Quito.....	101
Figura 40. Vihuela de “Chamburre” .....	103
Figura 41. Vihuela de Chamburre.....	103
Figura 42. Réplica daa Belchior Dias .....	104
Figura 43. Mudarra: tablatura para arpa.....	106
Figura 44. Prólogo ao leitor .....	117
Figura 45. Prólogo ao Leitor (detalhe).....	117
Figura 46. Impressão: 2 de outubro de 1554.....	118
Figura 47. três .....	119
Figura 48. Cuatro .....	120
Figura 49. Chamula e Socavón .....	120
Figura 50. Mejorana Ukulele .....	121
Figura 51. Viola de Cocho Charango Chilador.....	122
Figura 52. Viola Amarantina.....	124
Figura 53. Viola Beiroa.....	125
Figura 54. Viola braguesa .....	125
Figura 55. Viola Campaniça .....	125
Figura 56. Viola Toeira.....	126
Figura 57. Viola da terra .....	126
Figura 58. Seu Chico, construtor de violas artesanais, Morretes-PR..	127
Figura 59. Diferencias Condes Claros .....	172
Figura 60. Condes Claros.....	173
Figura 61. Condes Claros.....	174
Figura 62. Condes Claros.....	175
Figura 63. Romance .....	181
Figura 64. Romance .....	181
Figura 65. Triste estava el Rey David.....	184
Figura 66. Israel mira tus montes .....	185
Figura 67. Israel: continuação.....	185

Figura 68. Martín Fierro.....	202
Figura 69. Martín Fierro cien años de crítica .....	203



## **LISTA DE TABELAS**

Tabela 1. O repertório de vihuela: formas .....	107
---	-----



## **LISTA DE QUADROS**

Quadro 1. Quadro comparativo: vihuela, alaúde e guitarra.....	56
---	----



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>25</b>
<b>1. NINFA</b> .....	<b>29</b>
1.1. Matéria = forma (mulher mas não mija); Vihuela=Ninfa.....	34
<b>2. VESTÍGIO</b> .....	<b>37</b>
2.1. Nada de nada (Ninfa) .....	43
2.2. Catástrofe .....	44
<b>3. VIHUELA</b> .....	<b>47</b>
3.1. Som .....	57
3.2. Cordas.....	62
3.3. Afinação e Escrita .....	75
3.4. Vihuelas segundo Juan Bermudo e Construção de réplicas .....	88
3.5. Repertório – formas – inovações .....	104
3.6. Decadência .....	109
3.7. Percursos na América Latina e derivações .....	114
3.8. Viola e colonização .....	122
3.9. Gêneros populares e viola no Brasil.....	146
<b>4. MUSA</b> .....	<b>151</b>
4.1. Autorização das musas .....	154
4.2. Martín Fierro .....	162
<b>4.2.1. Gaúcho</b> .....	<b>163</b>
<b>4.2.2. Contexto</b> .....	<b>164</b>
<b>4.2.3. Antecedentes</b> .....	<b>166</b>
<b>4.2.4. Morfologia: a estrofe do <i>Martín Fierro</i></b> .....	<b>166</b>
<b>4.2.5. Realista ou canônico</b> .....	<b>187</b>
<b>4.2.6. Gênero gauchesco, desafio</b> .....	<b>191</b>
<b>5. VIHUELA – TESTEMUNHA E VÍTIMA – BARBÁRIE</b> .....	<b>197</b>
5.1 Vihuela Onomatopaica – desafio – degola .....	197
5.2 Vihuela testemunha – afinação.....	199
5.3. Tripas, aço, nylon – barbáries.....	204
5.4. A ninfa.....	207
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>211</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	<b>213</b>
<b>ANEXOS</b> .....	<b>227</b>



## INTRODUÇÃO

Meu primeiro contato com obras originais para vihuela foi entre 1992 e 1995, quando tive aulas de violão com Edelton Gloeden na Escola Municipal de Música de São Paulo. Edelton disponibilizou os dois únicos álbuns que continham música para vihuela transcritos para violão que estavam disponíveis naquele período (um deles, de Emílio Pujol). Ele desenvolvia um trabalho artístico em grupo, utilizando réplicas de instrumentos de época – inclusive o luthier Roberto Gomes havia construído para ele, além de uma guitarra romântica, também uma réplica de vihuela.

De imediato senti uma enorme atração por aquele estilo de composição musical. De certo modo, essa atração talvez estivesse relacionada ao contato musical com os professores de composição na graduação na Unesp (1990-1995), a maior parte deles, ex-alunos de Camargo Guarnieri, pertencentes à “Escola Nacionalista”. É notória a importância que Camargo Guarnieri dava aos exercícios de contraponto para a formação de seus alunos, e o período da vihuela (século XVI) é o período da polifonia, da riqueza contrapontística. Nesse mesmo tempo das aulas com o Edelton, tive aulas de contraponto com Carin Zwillink, alaudista, recém chegada de pós-graduação na Europa. Foi meu primeiro contato com o alaúde (ela me deixava dar uma tocadinha nas aulas). Carin também compartilhou as traduções que estava fazendo para português de tratados teóricos sobre contraponto, originais em alemão, e nas aulas ela seguia o método de Fux de contraponto renascentista, baseado na obra de Palestrina.

Segui sempre incorporando esse repertório para vihuela em apresentações de violão e também utilizando as peças menos complexas como repertório para meus alunos.

Quando ingressei no mestrado, que fiz de 2003 a 2006 na Pós-Graduação em Literatura da Ufsc, a ideia era verificar a presença de música modal na canção popular brasileira e em outras manifestações populares. Durante a pesquisa novamente me debrucei sobre o repertório de Vihuela, desta vez já contando com as versões digitais disponibilizadas pela Biblioteca Digital Hispánica ([www.bne.es](http://www.bne.es)) das tablaturas de compositores do século XVI.

Após a conclusão do mestrado, resolvi retomar o repertório original para vihuela, estimulado pelas pesquisas com as tablaturas e decidi adquirir uma vihuela. Contando com as facilidades que a internet possibilita, começo em fins de 2006 a procurar um luthier para construir minha vihuela. A maior parte dos luthiers em atividade está na Europa, e

infelizmente, com as taxas de importação, custos de transporte, e considerando o poder aquisitivo de um músico/professor brasileiro, o valor era muito elevado para o risco (afinal nunca sequer tinha tocado em uma vihuela).

Foi quando entrei em contato com o luthier Nestor Lopez Ibañez, de Córdoba/Argentina, que topou construir uma primeira vihuela. Acompanhei a construção por email, com fotos, e vivi a angústia do transporte para o Brasil (diversas idas ao correio para liberação, atrasos e erros na taxaçoão etc).

Resumidamente, em 2008, comecei a descobrir tudo o que envolve o trabalho de construção de réplicas e viver as dificuldades de um tocador de vihuela, que vão desde a leitura e interpretação do repertório até a encomenda de um instrumento e a aquisição de encordoamentos. Atualmente o meio mais fácil é importar dos Estados Unidos, ou adquirir com o representante dos encordoamentos Aquila (fábrica italiana) para a América do Sul, Ernesto Etti, que reside em São Paulo e que, além de exercer produção de concertos e eventos de música antiga, também é colocador de instrumentos (visitei seu atelier, quando ele, além de compartilhar seu conhecimento sobre música antiga, permitiu que eu conhecesse e fotografasse parte de seu acervo de instrumentos antigos).

Quando surgiu o desejo de ingressar no doutorado, com uma pesquisa que envolvesse os vestígios da vihuela, recebi a sugestão de meu então futuro orientador para, antes de definir ou formatar um projeto, que eu cursasse uma disciplina como aluno especial do professor Raul Antelo, o que, em sua opinião, iria me “abrir a cabeça”. O que realmente aconteceu. Cursei a disciplina, e generosamente Raul Antelo me deu indicações, sugestões, opiniões para uma possível pesquisa e me fez tomar contato com teorias que eu nem imaginava existirem. Aqui ressalto o quanto dez anos fazem diferença no mundo acadêmico.

No momento de escrita final da tese, retomei o projeto de pesquisa para ingresso no doutorado. O que me fez ter a real dimensão do quanto as disciplinas cursadas no doutorado me fizeram crescer. Ao mesmo tempo consegui prosseguir com as investigações, que envolveram também viagens, visitas a ateliers e conversas com luthiers de réplicas de instrumentos de época. Comprei novos instrumentos, ministrei palestras, dei recitais com a vihuela, realizei gravações, mas, sobretudo, juntei muito material – meu arquivo nunca parou de crescer: iconografia, artigos, teses, textos, fotos, gravações, vídeos.

Pretendo propor nesta tese a vihuela como uma ninfa, a quem um luthier, um músico, um pesquisador tentam restituir a vida. Pretendo investigar os vestígios da vihuela, hipoteticamente enquanto ninfa, na colonização da América Latina e verificar se esses vestígios poderiam ser lidos como significativos para o questionamento de identidades culturais.

No primeiro capítulo, a partir de Agamben, apresento minha hipótese da vihuela como ninfa, apoiado também na concepção de história como imagem em Benjamin, na qual os vestígios ganham especial importância.

No segundo capítulo, reforço minha hipótese com a concepção de Nancy sobre vestígio e sobre as musas. Complemento então a hipótese de vihuela ninfa enquanto testemunha e vítima da barbárie, ainda com o conceito de história de Benjamin, que não pressupõe o progresso como valor.

No terceiro capítulo, apresento os tipos de vihuela nos séculos XV e XVI, com exemplos iconográficos. Apresento referências sobre a sonoridade das cordas, em exemplos presentes na literatura espanhola do século XVI. Através de referências nos livros publicados no século XVI por compositores vihuelistas, e do trabalho do frei Juan Bermudo, apresento características referentes a afinação, escrita, tablaturas, formas e repertório original. Nesse mesmo capítulo apresento alguns instrumentos sobreviventes e abordo o trabalho de construtores de réplicas. Investigo a decadência da vihuela, seu percurso na América Latina, e menciono instrumentos dela derivados. Apresento também alguns exemplos das cartas jesuíticas sobre elementos musicais e abordo a viola presente nos gêneros populares brasileiros.

O quarto capítulo é voltado às musas, à tradição de pedido de autorização às musas pelos poetas clássicos e ao *Martín Fierro*, onde verifico a presença da vihuela (guitarra) como testemunha das barbáries nos desafios, bem como investigo a morfologia e apresento exemplos de formas poéticas utilizadas pelos vihuelistas do século XVI, que apresentam similaridades à estrofe do *Martín Fierro*.

No capítulo cinco, apresento a vihuela ninfa como vítima e testemunha, da barbárie, nas degolas, e comento barbáries relacionadas à produção de cordas – de tripa, aço ou nylon. Finalizo o capítulo com a afirmação de minha hipótese de vihuela como ninfa.

Nos anexos incluo o *Examen de violero* e trechos das *Cartas jesuíticas* que remetem a elementos musicais.



## 1. NINFA

Esse som da vihuela arcaica persiste, não desaparece. Esse som é um apelo de um passado. O som da vihuela é uma espécie de grito contido de um passado, mas que, entretanto sonha, sonha com um futuro para o qual se lança.

Existe certa concepção de história que detecta a interrupção desse som da vihuela, discernindo tão somente a oscilação menos ou mais veloz na qual as épocas seguem em direção a um progresso. Essa interrupção do som da vihuela, com sua substituição pela guitarra, simultaneamente com a mudança do estilo musical, é catástrofe. Catástrofe, portanto, é progresso, catástrofe é o contínuo histórico. Pensando dessa maneira, a vihuela então teria sido vencida, e aquela sua voz teria se perdido em meio aos escombros. Entretanto pensar assim seria assumir os componentes de uma ideologia baseada no progresso. Acreditar numa evolução dos instrumentos musicais, do tipo progressista, seria, portanto, assumir essa ideologia, assim como crer no desenvolvimento técnico (e musical) de forma progressiva, contínua, em direção ao infinito, acumulativa no domínio dos materiais. Pensar dessa maneira seria acreditar numa concepção homogênea, vazia e linear do tempo histórico. Considerar esse desaparecimento da vihuela, não como perda, mas como ruptura da continuidade desse tempo linear, é trazer ao presente esse som da vihuela, é enxergar essa interrupção como revolucionária. O canto suave da vihuela lembrada, reconstruída, em meio aos gritos ensurdecedores de outros instrumentos e gêneros, talvez seja uma perfeita caracterização de um século que é XXI, mas que não cessou de ser XX: uma imbricação entre modernidade e barbárie.

Giorgio Agamben nos pergunta onde está a ninfa, nos pergunta qual seria ela dentre as vinte e seis epifanias.<sup>1</sup> Ele sugere que teríamos um entendimento equivocado do *Atlas Mnemosyne* de Warburg se buscássemos nessas vinte e seis epifanias uma espécie de modelo original, ou um arquétipo do qual as ninfas se derivassem, pois, de acordo com Agamben, não existiria nas imagens da ninfa nem uma original, como tampouco existiriam cópias. A ninfa não é matéria à qual o artista possa dar nova forma, tampouco é um molde para a submissão de materiais. A idéia central de Agamben é a concepção de que ela é um

---

<sup>1</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Tradução de Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012, p.29.

misto de originalidade e repetição, e também um composto de forma e matéria:

Porém um ser cuja forma coincide pontualmente com a matéria e cuja origem é indiscernível do seu vir a ser é o que chamamos tempo, o que Kant definia por isso em termos de uma autoafecção. As Pathosformeln são feitas de tempo, são cristais de memória histórica, “fantasmatas” no sentido que lhe dá Domênico da Piacenza, em torno dos quais o tempo escreve sua coreografia.<sup>2</sup>

Aqui o pensamento de Agamben de certa maneira se articula com o de Walter Benjamin no que se refere ao conceito de tempo. A partir desse pensamento é possível ouvir a vihuela, não como um instrumento original, mas em sua relação com gêneros e subgêneros musicais, com elementos rítmicos e danças de lugares diversos, bem como de distintas épocas. A ninfa, a vihuela enquanto ninfa, estaria então ali dançando simultaneamente nesses lugares distantes, a ninfa estaria presente no ritmo, no movimento corporal da dança, até muito mais presente do que em elementos musicais como escalas, modos e acordes.

Minha hipótese é que temos também no caso da vihuela esse movimento potencial da ninfa em todos os seus vestígios. Minha hipótese é que quando a ninfa aparece, numa roda de viola, numa canção ao redor da fogueira, no intervalo de trabalho, quando um violeiro ponteia sua viola, é o movimento do tempo que a ninfa traz consigo – de um tempo carregado de catástrofe.

Agamben propõe que o historiador deve restituir a energia e a temporalidade que continuam a vida póstuma (*Nachleben*) das imagens:

A sobrevivência das imagens não é, de fato, um dado, mas requer uma operação, cuja realização é tarefa do sujeito histórico (assim como se pode dizer que a descoberta da permanência das imagens retinianas exige o cinema, que saberá transformá-las em movimento). Por meio dessa operação, o passado - as imagens transmitidas pelas gerações que nos precederam - que parecia concluído em si e

---

<sup>2</sup> Idem.

inacessível, se recoloca, para nós, em movimento, torna-se de novo possível.<sup>3</sup>

Esta é uma operação do sujeito histórico para trazer movimento às imagens do passado. Na tese 17 de “Sobre o conceito de história”, Benjamin critica o procedimento aditivo do historicismo, que se utiliza da massa de fatos para preencher um tempo homogêneo e vazio.<sup>4</sup> Benjamin enxerga nesse recorte, do que é compreendido historicamente, o tempo contido em seu interior, ou seja, assim como as imagens, também carrega o tempo consigo, e a possibilidade de recriar esse tempo no tempo presente. Nesse processo, quando o sentido se interrompe, como, por exemplo, numa imagem, aparece uma imagem dialética, que seria “uma oscilação não resolvida entre um estranhamento e uma nova ocorrência de sentido. Semelhante na intenção emblemática, ela mantém em suspensão seu objeto em um vazio semântico”.<sup>5</sup>

O ponto culminante da aproximação do pensamento de Benjamin com o de Aby Warburg, realizada por Giorgio Agamben, se dá na constatação de que a ninfa é imagem da imagem. Agamben segue o pensamento benjaminiano ao propor que as imagens seriam um elemento marcadamente histórico, e de acordo com Benjamin, surgiria vida de tudo aquilo do que surge história.

Pensando dessa maneira, portanto, os vestígios, as imagens da vihuela são/estão vivas. Agamben finaliza essa aproximação com a constatação de que se habitua a atribuir vida apenas ao que se relaciona ao corpo biológico. Para ele, “ninfal” seria uma vida puramente histórica. A vihuela, em sua existência puramente histórica, parece ter uma vida ninfal, e esta é uma reformulação de minha hipótese.

As imagens seriam, portanto, aquilo que resta, os vestígios que sobraram. Então, seguindo o pensamento de Agamben, assim como é na imaginação que uma coisa como a história possa ter surgido, seria através também da imaginação que essa história deveria, a cada vez, de novo ser refeita. Giorgio Agamben sugere que: “A história da humanidade é sempre história de fantasmas e imagens, porque é na

---

<sup>3</sup> Idem, p. 36-37.

<sup>4</sup> BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: \_\_\_\_\_. BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras escolhidas, volume 1). Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222.

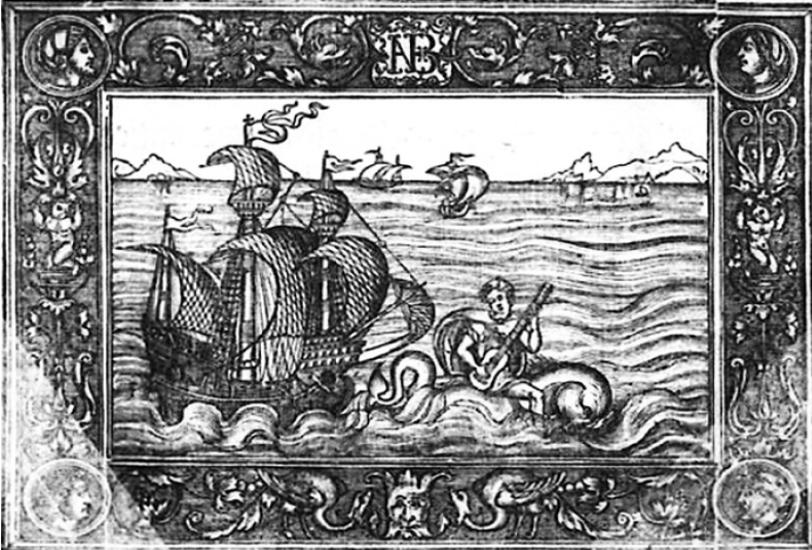
<sup>5</sup> AGAMBEN, op. cit., p. 41.

imaginação que tem lugar a fratura entre o individual e o impessoal, o múltiplo e o único, o sensível e o inteligível, e, ao mesmo tempo, a tarefa de sua recomposição dialética”.<sup>6</sup>

Em relação a imagens enquanto vestígios, Benjamin propõe que o fundamental para pensá-las não é que o passado estaria lançando luz sobre o presente ou o contrário: a imagem seria o lugar onde o que aconteceu encontra o presente num lampejo. Benjamin diz que a imagem é a dialética na imobilidade, e seria então um salto, uma imagem que salta, e que apenas essas imagens dialéticas seriam autênticas.<sup>7</sup>

Aproximo vestígios, por exemplo, imagens da vihuela, de desenhos que aparecem nos livros de tablaturas, de pinturas ou esculturas, do século XVI:

**Figura 1. Figura no Livro de Narvaez**

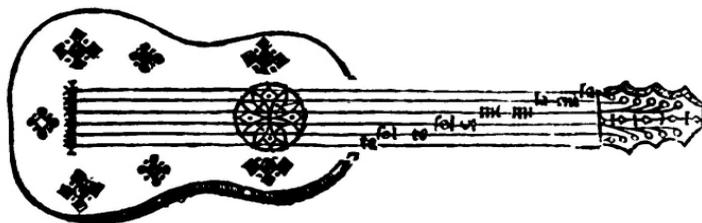


Fonte: Narvaez. Los seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela.

<sup>6</sup> Idem, p.63.

<sup>7</sup> BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Organização de Willi Bolle. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte/São Paulo: UFMG/Imprensa Oficial, 2006, N 2a, 3, p. 504 e N 3, 1, p. 505.

Figura 2. Vihuela no livro de Milan



Fonte: Milan

Figura 3. Vihuela



Fonte: Raimondi c 1510

**Figura 4. Vihuela**

Fonte: Catedral de Toledo

Essas imagens então encontram o agora, e formam de acordo com a denominação de Benjamin uma “constelação”.<sup>8</sup> É sobre essa constelação de vestígios que é possível rearmar a cena para as investigações sobre a vihuela enquanto ninfa.

#### 1.1. Matéria = forma (mulher mas não mija); Vihuela=Ninfa

A condição de vihuela como ninfa seria uma fórmula para a percepção de seu movimento e para tentar rastrear seu percurso. Pensá-la como ninfa é constituir uma relação entre tempo e imagem. A imagem da vihuela ninfa, apresentando uma coincidência entre forma e matéria, seria assim o próprio tempo, se aproximarmos a vihuela ninfa da concepção de ninfa de Agamben “cuja forma coincide pontualmente com a matéria e cuja origem é indiscernível do seu vir a ser é o que

---

<sup>8</sup> Idem, N 3, 1 p. 505.

chamamos de tempo”.<sup>9</sup> Por ser ela constituída de memória e de tempo, estaria, portanto destinada ao que ele denomina forma espectral: “imagens são vivas, mas, sendo feitas de tempo e de memória, sua vida é sempre *Nachleben*, sobrevivência, está sempre ameaçada e prestes assumir uma forma espectral”.<sup>10</sup> Imaginar a *vihuela* como ninfa é restituir-lhe a vida.

A partir de reflexões sobre estudos místicos de Paracelso (sobre os seres elementares), Agamben argumenta que a ninfa, como não-humana e também não-divina, não teria alma e, assim como as imagens sujeitas ao esquecimento, estaria portanto condenada à não salvação, à não sobrevivência. Entretanto nessa leitura Agamben ressalta que ao estabelecerem a relação com os homens, as ninfas “recebem uma alma e se tornam assim verdadeiramente humanas”,<sup>11</sup> ou seja, ocorre uma apropriação que é ao mesmo tempo uma desapropriação: a ninfa deixa de ser ninfa, aparece como potência. Assim, a hipótese da *vihuela* como ninfa, como potência e como coincidência entre matéria e forma, permite potencialmente a oportunidade de se pensar outra história.

---

<sup>9</sup> AGAMBEN, op. cit., p. 29.

<sup>10</sup> Idem, p. 33.

<sup>11</sup> Idem, p. 52.



## 2. VESTÍGIO

Para a investigação da minha hipótese de a vihuela ser uma ninfa, e no processo de colonização, ser testemunha e vítima da catástrofe, do genocídio, é preciso lidar com os vestígios da vihuela, de seu percurso na América Latina, dos gêneros musicais, gêneros de poesia, imagens, documentos etc, mas o que é um vestígio?

Jean-Luc Nancy explica que o significado da palavra *vestigium* se relaciona à sola do pé, se refere à sua marca, sua pegada:

Tratemos de avanzar un poco más en la comprensión del vestigium. Esta palabra designa la planta del pie y su impronta o su huella. De esa definición extraeremos, por decirlo de alguna manera, dos características no icónicas. En primer término, el pie es lo contrario del rostro, es la faz o la superficie más disimulada del cuerpo.<sup>12</sup>

Nancy define o vestígio não como uma ruína, ou alguma coisa como o resto de uma presença, mas sim como o testemunho de um movimento, testemunho de um passo: “El pasaje constituye el segundo rasgo: el vestigio da testimonio de un paso, una marcha, una danza o un salto, una sucesión, un impulso, una recaída, un ir o venir, un transire. No es una ruina, que es el resto arrugado de una presencia, sino apenas un toque en el mismo suelo.”<sup>13</sup>

Toda a iconografia, todas as partituras, cartas, tablaturas, entre outros documentos, relacionados à vihuela não seriam propriamente a imagem desses instrumentos, mas tão somente os vestígios, os restos de movimentos. Esses movimentos, esses vestígios, são como o outro de uma presença. A vihuela enquanto ninfa é da ordem desse outro.

A idéia que de imediato associo a uma das dificuldades iniciais da minha pesquisa é: se umapegada seria o seu próprio vestígio, se vestígio é sempre umapegada (movimento), quem procurasse por qualquer vestígio deveria saber que não busca fatos, realidade, busca pegadas, passos dados, marcas sutis de sua própria inefabilidade

---

<sup>12</sup> NANCY, Jean-Luc *Las musas*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2008, p. 130.

<sup>13</sup> Idem.

constitutiva. Ao buscar vestígios de uma ninfa, mergulho em outro nível dessa dificuldade (inefabilidade ao quadrado) que é a de buscar marcas sutis de passos, tão sutis que se aproximam do inexistente. Se apegada supostamente seria deixada por algo que é constituído por matéria, que será moldada pela forma (que seria diferente dela), então o leve pegada da ninfa é deixada por algo cuja matéria é a própria forma. Buscando os vestígios da vihuela ninfa eu estaria buscando algo paradoxal, talvez muito próximo do inexistente. Será que o próprio som pequeno (o pouco volume do som da vihuela, que mais a frente descreverei), tão sutil se comparado com os sons dos instrumentos atuais, produzidos depois de milhões de passos, já não indicaria essa inefabilidade extremada (não deixaria vestígios dela)?

Minha busca não é apenas por pegadas (como a de um detetive), mas por passos de passos – nada de nada.

Nancy diz que não existe a presença do passo, mas que em si mesmo o passo não é mais do que uma vinda à presença. Ele relaciona a idéia de vestígio ao resto de um passo e diz que o passo mesmo não é outra coisa que seu próprio vestígio:

El vestigio es el resto de un paso. No es su imagen, pues el paso mismo no consiste en otra cosa que en su propio vestigio. Ni bien lo damos, ya es pasado. O, mejor, en cuanto paso, nunca se “da” y se deja simplemente en algún lado. Por decirlo así, el vestigio es su toque o su operación, sin ser su obra. O bien – tercera opción, en los términos que utilicé hace un momento – sería su finalización infinita (o su infinalización), y no la perfección finita. No hay presencia del paso, pero en sí mismo este no es más que venida a la presencia. Es imposible decir literalmente que el paso tiene lugar: en cambio, un lugar en el sentido fuerte de la palabra es siempre el vestigio de un paso. El paso, que es su propio vestigio, no es una invisibilidad – no es Dios, ni el paso de Dios –, y tampoco la mera superficie quieta de lo visible. El paso ritma lo visible con lo invisible o a la inversa, si es menester hablar ese lenguaje. Ese ritmo comporta secuencia y síncope, recorrido e interrupción, rasgo y agujero, frase y espasmo. De tal manera, hace figura, pero esa figura no es imagen en

el sentido del que he hablado aquí. El paso de la figura, o el vestigio, es su trazado, su espaciamento.<sup>14</sup>

Percebi que a pergunta apontada por Jacques Derrida, em relação aos três presentes (presente-passado, presente-presente e presente-futuro) assim também como a pergunta de Jean-Luc Nancy, inevitavelmente acaba por se tornar parte de meu método de pesquisa:

pensamos o futuro a partir de um evento arquivado – com ou sem suporte, com ou sem atualidade –, por exemplo a partir de uma injunção divina ou de uma aliança messiânica? Ou, ao contrário, uma experiência, uma existência em geral pode receber e registrar, arquivar um tal evento apenas na medida em que a estrutura desta existência e de sua temporalização torna este arquivamento possível? Em outras palavras, é necessário um primeiro arquivo para pensar a arquivabilidade originária? Trata-se da questão da relação entre o evento da revelação religiosa (Offenbarung) e uma revelabilidade (Offenbarkeit), uma possibilidade de manifestação, o pensamento prévio do que abre para a chegada ou o chegar de um evento assim. Será que a lógica do a posteriori, (Nachträglich) que é não somente o coração da psicanálise mas também, literalmente, o nervo da “obediência diferida” (nachträglich), não vem perturbar, inquietar, emaranhar para sempre a distinção reaseguradora entre os dois termos desta alternativa, assim como entre o passado e o porvir, isto é, entre os três presentes atuais que seriam o presente passado, o presente presente e o presente futuro?<sup>15</sup>

Mas qual seria então a relação desses pensamentos com o vestígio? Ambos, Nancy e Derrida, me fornecem pressupostos. Entretanto, além da afinidade entre ambos, é necessária a compreensão de que existe uma diferença: com Nancy eu construo uma sensibilidade,

---

<sup>14</sup> Idem, p. 131.

<sup>15</sup> DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p. 102.

uma capacidade de olhar (e também de ouvir o som dos instrumentos); com Derrida eu preparo um modo de organizar os dados que irei encontrar (ainda que extremamente sutis), um critério de coleção, um critério de arquivamento.

Com base nesses pressupostos apresentados é possível pensar numa metodologia não narrativa, que seria a de examinar os documentos para questionar as certezas e decantar as certezas em dúvidas, para voltar às investigações para o domínio do imaginário, das representações, no qual se manifesta a manipulação da realidade artística: não é possível nem desejável a reconstituição de um passado. O objetivo é, através dos vestígios, a verificação de algo do movimento, de algo que resta do passo do passado na cena presente – em outras palavras, através das semelhanças, o objetivo é buscar um presente que já esteve presente em outras cenas, uma presença pré-figurada, não uma história organizada como uma corrida de revezamentos, mas uma história como construção, pensando como Walter Benjamin: uma história situada, não no vazio de um tempo homogêneo, mas num tempo carregado de “agoras”.

No que se refere à constituição de uma história a partir desses vestígios, penso numa história mais como transformação do que como formação. Haroldo de Campos apresenta uma alternativa em relação ao conceito positivista de história:

Compreenderemos, então, que uma coisa é a determinação, objetivamente quantificável, do primeiro público da obra, outra a história de sua recepção. Que envolve fases de opacidade e de prestígio, de ocultação ou de revivescência. Que não se alimenta do substancialismo de um “significado pleno” (hipostaseado em “espírito” ou “caráter nacional”), rastreado como culminação de uma origem “simples”, dada de uma vez por todas, “datável”. Poderemos imaginar assim, alternativamente, uma história literária menos como formação do que como transformação. Menos como processo conclusivo, do que como processo aberto. Uma história onde revelem momentos de ruptura e transgressão e que entenda a tradição não de uma modo “essencialista” (“a formação da continuidade literária – espécie de transmissão de tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo”, como ela é concebida na

Formação, I, 24), mas como uma “dialética de pergunta e resposta”, um constante e renovado questionar da diacronia pela sincronia.<sup>16</sup>

Pensando com Raul Antelo, a cena de manipulação de vestígios, com uma atividade ao mesmo tempo de seleção e de omissão, que acaba produzindo outro texto, texto este crítico, resultado tanto de colagem de territórios quanto de montagem de temporalidades, é um conjunto de relações provisórias com que “se cimenta a nação e se monta a tradição”.<sup>17</sup>

Não enxergo uma espécie de *crescendo* de autoridade nesses vestígios investigados em diversos documentos: registros testemunhais dos fatos, escritos, documentos públicos, documentos oficiais. Antes, enxergo neles construções de linguagem, inclusive nos documentos considerados oficiais e base para toda uma construção bibliográfica relacionada, por exemplo, à presença jesuítica no Brasil colonial. Raul Antelo descreve bem essas construções:

História e ficção seguem caminhos paralelos porque ambas recorrem à legitimação de relatos maiores que validam o conteúdo de verdades de histórias (verídicas) e ficções (verossímeis). História e ficção não descansam, portanto, em verdades objetivas, universais, porque elas estão condenadas a trabalhar fragmentariamente e sua ambição de totalidade não passa de compromisso ideológico camuflado ou metafísica dogmática. História e ficção definem-se, pois, como construções de linguagem, fruto de convenções, no mais das vezes implícitas, que se armam em virtude de redes de sentido intertextual. Assim a verdade (o real) que ambas constroem seria aquilo que simula um significado, fingindo uma congruência e completude que, a rigor, nós só podemos imaginar mas não experimentar. Como tal, nossa experiência a esse respeito é, por força, mediada. Trata-se de uma experiência de linguagem

---

<sup>16</sup> CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Salvador: FCJA, 1989, p.62-63.

<sup>17</sup> ANTELO, Raúl. *Algaravia: discursos de nação*. Florianópolis: Ufsc, 1998, p. 13.

que é verdadeira enquanto a investigação e seu relato trabalham com ocorrências que, com efeito, aconteceram. No entanto, essa experiência é igualmente ilusória na medida em que naturaliza convenções culturais. Em última análise, a experiência do relato situa-se, alternativamente, no plano descritivo, como referencialidade do acontecido, e, no plano normativo, como índice axiológico dos fatos, ora reconhecidos como históricos. Se toda história, além de enigmática, é provisória, todo saber é, a seu modo, cúmplice do relato. Assim o percurso de da ficção latino-americana, tal como costumeiramente fixada pela historiografia literária, acompanha o trajeto de um relato maior: o da constituição de um marco simbólico (um Estado, uma língua) que definimos como nacional.<sup>18</sup>

Construo uma ponte entre Raul Antelo e Jacques Derrida: de uma margem, umas pedras – história e ficção, construções de linguagem, o provisório. De outra margem, outras pedras – um arquivo que não se fecha e que se abre a partir do futuro, de memória e repetição.

Em *As cidades invisíveis*, de Ítalo Calvino, após Marco Polo descrever uma ponte, pedra por pedra, Kublai Kahn lhe pergunta qual seria a pedra que sustenta a ponte. Marco Polo responde que o que sustenta a ponte é a curva do arco que as pedras formam. Após um tempo de silêncio e reflexão, Kublai Khan acrescenta: “por que falar das pedras? Apenas o arco me interessa”. Polo responde: “sem pedras o arco não existe”.<sup>19</sup> Acredito que o arco que sustenta essa ponte entre Antelo e Derrida seria então a imaginação. Eis as outras pedras, de Jacques Derrida:

É talvez da estrutura geral de todo arquivo que este corpo e este nome sejam espectrais. Incorporando o saber que se demonstra sobre este tema, o arquivo aumenta, cresce, ganha em auctoritas. Mas perde, no

---

<sup>18</sup> Idem, p. 16.

<sup>19</sup> CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 79.

mesmo golpe, a autoridade absoluta e metatextual que poderia almejar. Jamais se poderá objetivá-lo sem um resto. O arquivista produz arquivo, e é por isso que o arquivo não se fecha jamais. Abre-se a partir do futuro. Como pensar esta repetição fatal, a repetição em geral em relação à memória e ao arquivo? É fácil perceber, e até interpretar, a necessidade de uma tal relação, se ao menos, como somos naturalmente tentados a fazer, associarmos o arquivo à repetição e a repetição do passado. Mas aqui trata-se do futuro e do arquivo como experiência irredutível do futuro.<sup>20</sup>

### 2.1. Nada de nada (Ninfa)

As musas têm o controle do ser enquanto poderes provenientes da Memória (filhas da Memória), pois detêm o poder de emprender revelações (alethéa) ou determinar o esquecimento (lesmosyne), poder esse com a capacidade de configurar o mundo e de estabelecer as possibilidades que se apresentarão em cada circunstância ao homem nesse mundo assim configurado. Assim como na tradição dos poetas clássicos de iniciar o canto com uma saudação ou um pedido de autorização às musas, também no canto do gaúcho Martín Fierro, que mais adiante comentarei, ou em rodas de viola, cantos de trabalho, incelenças, aboios, ou seja, em situações em que um grupo social se reconheça através do canto, da poesia, ou mesmo do conto, é a memória desse grupo que se revela, se rememora, sobrevive. Onde não há de fato a presença do “Estado”, é essa memória que faz esse papel. Percebe-se que em uma grande parte da música atual está ocorrendo um banimento das musas. Entretanto, diversos grupos, como alguns ligados movimentos sociais, como o MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra), o MMC (Movimento das Mulheres Camponesas), ou o Economia Solidária, iniciam uma reunião ou atividade com uma espécie de cerimônia antecipadamente elaborada, para se adaptar ao espaço físico e também à quantidade de pessoas envolvidas. Alguns desses grupos denominam esse momento como *mística*, um modo de trazer ao presente aspectos de realidade e de utopia no sentido de buscar um sintonia geral no grupo. Nessa *mística*, a atividade musical está sempre presente, e para esses grupos, esse é o momento mais intenso da

---

<sup>20</sup> DERRIDA, op. cit., p. 88.

abertura, onde se destacam a animação e o valor da alegria como fundamentais, que criarão a atmosfera para a apresentação dos objetivos, discussões e debates. Considero que esse momento inicial, essa *mística* é também uma maneira de invocação às musas, assim como na tradição dos poetas clássicos. Algo assim também acontece nos momentos que antecedem a entrada das escolas de samba nos desfiles de carnaval (o “esquentar”), quando os puxadores de sambaanimam os participantes rememorando o trabalho realizado durante os preparativos para o carnaval, agradecendo os membros, lembrando o histórico da escola de samba, e incentivando os componentes a darem o máximo de empenho durante o desfile na avenida. Nesse momento, quando invariavelmente o hino da agremiação é executado, as musas com certeza aparecem e exercem seu poder.

A hipótese da vihuela como ninfa possibilitaria sua sobrevivência. Essa idéia é baseada na concepção de Agamben, em *Ninfas*, de se fazer sobreviver ao esquecimento o que se considerou morto: durante séculos no esquecimento, a ninfa no exílio, as musas abandonando-a, condenou-se ao esquecimento a memória do som da vihuela, o repertório, a forma, a construção. Considerar a vihuela uma ninfa, ao contrário, é ativar seus vestígios. Trazê-la para o presente, com a performance do repertório original, ou com a construção de réplicas a partir dos vestígios, convoca-se as musas e resgata-se a ninfa exilada.

Agamben descreve a ninfa como um ser de passagem, por não pertencer nem ao divino, nem ao humano, entretanto como potência, estaria apta a impelir o artista (na concepção de Agamben também o filósofo) a uma experiência de origem, pensando na noção de tempo. Pensar a vihuela como ninfa abre a alternativa de viver essa experiência em outro tempo, no caso o presente. Além disso, viabiliza a oportunidade de se recuperar pelo menos alguns fragmentos primordiais para a montagem de constelações e para se pensar outra história: um desvio de pensamento, sobretudo no que se refere à barbárie e ao genocídio na colonização da América Latina.

## 2.2. Catástrofe

A vihuela enquanto ninfa participa como espectadora e vítima da catástrofe da colonização da América Latina. Nessa tese não pretendo falar individualmente de cada guerra ou de cada genocídio. Por catástrofe vou me referir a todas elas e detectar a presença da vihuela ninfa no amontoado de ruínas. Para dar conta da catástrofe nesse sentido, é necessário um conceito de história como aquele proposto por Benjamin, que não pressuponha o progresso humano como valor:

A tradição dos oprimidos nos ensina que o “estado de exceção” em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade. Nesse momento, perceberemos que nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção; com isso, nossa posição ficará mais forte na luta contra o fascismo. Este se beneficia da circunstância de que seus adversários o enfrentam em nome do progresso, considerado como uma norma histórica. O assombro com o fato de que os episódios que vivemos no século XX ‘ainda’ sejam possíveis, não é um assombro filosófico. Ele não gera nenhum conhecimento, a não ser o conhecimento de que a concepção de história da qual emana semelhante assombro é insustentável.<sup>21</sup>

Apesar de ser claro o quão absurdo é o historicismo enquanto essa concepção de história, o quanto ele é insustentável, ele ainda prevalece. Os episódios do século XX que nos assombam, por serem ainda possíveis de ocorrer no XXI, ainda se repetem. Perceber a viúva como ninfa, em meio aos escombros, às ruínas, à barbárie que foi a colonização da América, é uma possibilidade de pensar uma história que fuja da concepção historicista.

---

<sup>21</sup> BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”, op. cit., , p. 226.



### 3.VIHUELA

Dentre as transformações importantes que sofreu a sociedade europeia no Renascimento, cabe ressaltar aqui: (1) a saída do sistema feudal, resultando nas transformações políticas que deram início à formação dos estados nacionais;<sup>22</sup>(2) as grandes navegações; (3) o surgimento de uma filosofia humanista; (4) na área da música, o ápice da música polifônica vocal e início da música instrumental, que somente mais tarde se tornaria independente da música vocal.

Considerada a mais significativa invenção do Renascimento, a prensa móvel, desenvolvida por Johannes Guttenberg ainda na primeira metade do século XV, permitiu a difusão dos conhecimentos para setores da sociedade não tão somente relacionados ao clero e a estudiosos. Esse novo recurso permitiu muitas publicações de repertório musical e de tratados teóricos e instrumentais.

*Vihuelana* Espanha, *viola de mà* em Catalão, *viola da mano* em italiano e em Portugal *viola de mano*. Esses dois nomes (*viola e*

---

<sup>22</sup>Durante séculos a Espanha se dividia em pequenos reinos – Aragón, Castilla, Catalonia, Leon, entre outros –, que possuíam por vezes relações de conflito. No século XV a Espanha se unifica pela primeira vez na história com o casamento dos monarcas católicos Fernando de Aragón e Isabel de Castilla (1469). A reconquista do sul da Espanha foi completada com a captura de Granada em 1492, depois de oitocentos anos de ocupação mourisca. A infame inquisição foi estabelecida em 1481, e a expulsão dos judeus em 1492 também foi realizada com o objetivo de unir a Espanha sob uma única fé. A expedição de Colombo para as Américas em 1498 foi financiada por Fernando e Isabel. A Espanha emerge nesse período como um moderno estado europeu. É importante frisar que “descobrimto” do “novo mundo” foi enormemente rentável em metais preciosos para a Espanha. A riqueza gerada por essa conquista foi investida na área militar, no financiamento da nobreza e propiciou um ambiente econômico eufórico, que estimulou o desenvolvimento artístico. Essa época do ouro na Espanha, que praticamente se restringiu ao século XVI, produziu trabalhos importantes na poesia, na literatura, na pintura e também na música, o que ajuda a compreender os avanços musicais surgidos com a prática da vihuela no século XVI. Outro fator que propiciou o desenvolvimento das artes na Espanha do século XVI foi a contribuição de Carlos V (1516 – 1556) e de seu sucessor Felipe II (1556 – 1598), ambos grandes apreciadores das artes, sobretudo da música. Há registros de que eles mantinham várias capelas que reuniam músicos de diversas regiões, com preferência aos mestres flamencos para a execução de música sacra vocal.

*vihuela*), na península ibérica, eram funcionalmente sinônimos e intercambiáveis.

O início da utilização como instrumento dedilhado se dá por volta de 1470. Ela vai se transformando ao longo do século XVI, até que no século XVII, principalmente a partir de 1630, torna-se um instrumento de cinco ordens que iria receber o nome de guitarra. Trata-se obviamente de um instrumento que através do tempo sofre uma série de modificações segundo a necessidade dos usuários, segundo as mudanças sociais de modas e gostos musicais.

Referências a esse instrumento de cordas, que apresentava a caixa de ressonância plana e acinturada, braço longo com trastes, surgem em meados do século XV, nos domínios do Reino de Aragão. Algumas referências iconográficas mostram que nesse período havia três tipos de vihuela: uma tocada com arco (*vihuela de arco*) que apresentava ângulos nas curvas de sua caixa de ressonância; outra pulsada, tocada com os dedos (*vihuela de mano*), que apresentava a caixa de ressonância sem os ângulos nas curvas e outra executada com palheta (*vihuela de plectro*).

**Figura 5. Imagem na portada oeste da catedral de Estrasburgo (século XIII).**



Fonte: <http://www.crab.rutgers.edu/~pbutler/citole.html>

**Figura 6. Vitral de la cacería, siglo XIII, Catedral de León.**



Fonte: Vitral de la cacería, siglo XIII, Catedral de León.

**Figura 7. Virgen de la Leche. Maestro de Villahermosa, final do século XIV. Santuário de Penella, Cocetania, Alicante (detalhe).**



Fonte: Javier Martínez González: El arte de los violeros españoles

**Figura 8. María, reina del cielo. Maestro de la Leyenda de Santa Lucía c. 1485-1500.**



Fonte: Galería Nacional de Arte, Washington.

**Figura 9. Tañedor de vihuela de arco. Monastério de El Paular, última década do século XV. Escuela de Guás**



Fonte: <http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/contextos/7375.htm>

**Figura 10. Virgen María con el Niño Jesús, procedente daIgreja de Sorripas(Huesca). Juan de la Abadía. 1485-1495.**



Fonte: Museo Diocesano de Jaca (Huesca).

**Figura 11. San Vicente Mártir. Francisco Baget, século XV.**



Fonte: Museo Diocesano de Solsona, Espanha.

**Figura 12. Virgen con el Niño entre San Juan Bautista y Santiago, con ángeles músicos. Óleo sobre madeira, 58x43 cm. Juan de Juanes(Vicente Juan Masip) (1510-1579).**



Fonte: Valencia, coleção Vicente Lassala.

**Figura 13. Arco da fachada principal da capela de El Salvador de Úbeda, 1541.**



Fonte: Foto: Carlos González

**Figura 14. Vihuelista. Catedral de Toledo, Puerta de los leones (1452-1465).**



Fonte: Foto: Renata Takkenberg-Krohn

**Figura 15. La Virgen con el Niño, Andrés López y Antonio de Vega, inicio do século XVI.**



Fonte: Igreja da Trindade de Segovia. Archivo SEMA.

**Figura 16. María, Reina de los Cielos (detalle), proveniente del convento de San Francisco en Tarazona (Zaragoza). Blasco de Grañén, 1439. Museu Lázaro Galdiano (Madri).**



Fonte: Foto: Selenio (Musas, Música, Museos).

Juan Bermudo, ao fazer referência ao alaúde encontrado nos Países Baixos, utiliza a denominação *vihuela de Flandres*, e reúne na expressão comum “todo gênero de vihuelas” todos os instrumentos que apresentam em sua construção braço e cordas dedilhadas (pulsadas), com exceção da guitarra e da bandurria. O *Diccionario etimológico* de Corominas aponta a palavra *órgano*, do latim *organum* (ferramenta), do grego *ὄργανον* (instrumento) como equivalente a qualquer instrumento musical:

**ÓRGANO**, tomado del lat. *organum* 'herramienta', 'instrumento musical', 'órgano (instrumento)', y éste del gr. *ὄργανον* 'herramienta', 20 'instrumento', 'órgano fisiológico', derivado de *ἔργον* 'acción, obra, trabajo'. 1.<sup>a</sup> doc.: Berceo.

Ya es frecuente en la Edad Media. Hasta Nebr. inclusive sólo se encuentra como nombre del instrumento músico; en la ac. 'órgano fisiológico' 25

Analogamente, é possível admitir o vocábulo *vihuela*, na Espanha do século XVI, era uma expressão genérica para todo um grupo

de instrumentos de cordas pulsadas. Da mesma maneira que Juan Bermudo utiliza o termo *organo*.<sup>23</sup>

No início do século XVI, apresentam-se em documentos iconográficos algumas características da vihuela de mano: caixa de ressonância com fundo plano, com um arredondamento na cintura, roseta na parte superior do tampo, cavalete na parte inferior, braço comprido, mão com cravelhas, ornamentações no tampo com rosetas e motivos geométricos. Essa iconografia é encontrada na região de Valência e ainda em regiões da Itália que se encontravam sob o domínio aragonês.<sup>24</sup> Além da Itália a difusão da vihuela a partir de Valência se deu para outras regiões da península ibérica. Na corte de Alfonso d'Este em Ferrara há vestígios da presença de instrumentos de origens espanholas, e esse importante centro musical na época estabelecia também contato com outros centros do norte italiano, onde são mencionados instrumentos denominados *viola alla spagonla*, ou *viola de mano*, que se referem à vihuela.<sup>25</sup> As primeiras menções de vihuela na Espanha datam do final do século XV e início do século XVI, com referências à utilização de *vihuelas de mano* e *de arcopor* músicos a serviço do Príncipe Don Juan. Nas regulamentações para o ofício de *violeros* (construtores de instrumentos de corda) contidas nas *Ordenanzas de Sevilla* de 1502, são mencionadas a existência de vários tipos de vihuela.<sup>26</sup>

O repertório original para instrumentos de cordas dedilhadas escrito em cifras que foi durante o século XVI impresso na Espanha é todo destinado para vihuela, harpa ou guitarra. Até o período da corte dos reis católicos, é comprovada a coexistência do alaúde com esses instrumentos. Inúmeras investigações baseadas em iconografia dos instrumentos musicais e em informações sobre a evolução da construção de instrumentos na Espanha, até o renascimento, admitem em geral uma origem latina para a vihuela, enquanto para o alaúde apontam para uma

<sup>23</sup> BERMUDO, Juan *Declaración de instrumentos musicales. Dedicado al elogio de la música*. Osuna: Taller de Juan de León, 1549-1555, libro tercero folha 1.

<sup>24</sup> WOODFIELD, Ian. *The Early History of the Viol. Cambridge*. (Cambridge musical texts and monographs). Cambridge: Cambridge University Press, 1984, cap. 3.

<sup>25</sup> Idem, ilustrações 5 e 6

<sup>26</sup> OVIEDO, Gonzalo Fernández. *Libro de Cámara Real del Príncipe Don Juan*. Madri: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1870, p. 182-184.

origem árabe. Em relação à vihuela e à guitarra, Emílio Pujol coloca que a palavra *fidicula*, em latim, era usada para designar a cítara. Admitindo uma transformação da palavra cítara para *citola*, depois *vigola*, *viguela* e *vihuela*, assim como a latinização da grega *kethara* para a cítara, *kethara* por sua vez precursora do vocábulo *guitarra*, pode-se perceber que tanto a vihuela como a guitarra, coincidiriam etimologicamente com um mesmo desígnio.<sup>27</sup> A guitarra nessa época apresenta uma construção bastante parecida. As quatro ordens da guitarra são as mesmas que as ordens centrais da vihuela. Nesse período apesar de a guitarra ser menosprezada pelo fato de ser preferida pela população inculta, compositores como Alonso Mudarra e Miguel Fuenllana compuseram *Tientos*, *Romances*, *Diferencias*, *Fantasias* e *Danzas* para guitarra solo e para canto acompanhado, o que elevou a categoria musical e artística da guitarra ao prestígio semelhante ao da vihuela.

Emilio Pujol apresenta um quadro comparativo das diferenças e semelhanças entre a vihuela, o alaúde e a guitarra no século XVI:<sup>28</sup>

### Quadro 1. Quadro comparativo: vihuela, alaúde e guitarra

CUADRO COMPARATIVO

	Fondo	Cabeza	Clavijas	Contornos	Cuerdas	Trastes	Ámbito
<i>Vihuela</i>	Plano	Inclinada	Doce	Incurvaciones laterales y aros uniendo las dos superficies.	Seis órdenes al unísono.	Diez	Dos octavas y una séptima.
<i>Laut</i>	Abombado	En ángulo recto	Once	Ovalado y sin aros laterales.	Tres órdenes requintados, dos órdenes al unísono y una sola prima.	Diez	Dos octavas y una séptima.
<i>Guitarra</i>	Plano	Inclinada	Ocho	Incurvaciones y aros laterales (tamaño menor que el de la vihuela).	Cuatro órdenes (el más bajo requintado).	Diez	Dos octavas justas.

Fonte: Emilio Pujol

É interessante observar que na atualidade, devido a esse parentesco organológico entre a vihuela e o alaúde, é possível que o repertório de obras cifradas paravihuela possa ser executado num alaúde renascentista (seis ordens) bem como no violão (guitarra

<sup>27</sup> NARVAEZ, Luis. *Los seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela*. Transcripción y estudio Emilio Pujol. Barcelona: IEM, CSIC (Monumentos de la Música Española, III), 1945, p. 7.

<sup>28</sup> Idem, p. 9.

clássica), que possui seis cordas simples, abaixando-se meio tom na afinação da terceira corda, ainda que pesem as enormes diferenças de sonoridades particulares a cada um desses instrumentos.

### 3.1. Som

O som dos instrumentos musicais, no período da vihuela na Espanha, era habitualmente denominado de “voz”. De acordo com o Corominas, do latim *vox*, *vocis*, a grafia “boz” era também muito presente na Idade Média. Sebastián Covarrubias comenta esse conceito, de voz como som produzido pelos instrumentos musicais:

BOZ, Latine vox, es propiamente el sonido que profiere el animal por la boca. Trae su origen de Griego apotou boan, quod est clamare. También atribuyamos voz a las cosas inanimadas y artificiales, como à la vihuela, y à los demás instrumentos dezimos tener buenas voces: à los mismos musicos llamamos voces; y quando se ponen edictos de prebendas ô partidos, dizen para una voz de tiple, ò de contrabaxo, etc...<sup>29</sup>

Associado às qualidades sonoras dos instrumentos musicais, é bem antiga a utilização do epíteto “doce”. A palavra *dulce* aparece associada ao som musical desde o século XII. No *Livro de Apolonio* são descritos alguns costumes populares de Castilla no século XIII, e é mencionado o *dulzor* dos sons da viola:

Luego al otro dia de buena madurguada

Levantose la Duenya ricamente adobada  
 Priso una viola buena é bien temprada  
 E sallió al mercado a violar por soldada  
 Comenzó unos viesos e unos sons tales  
 Que trayen grant dulzor e eran naturales  
 Finchiense de homes apriesa los portales  
 Non les cabie en las plazas subiense á los poyales  
 Cuando con su viola hubo bien solazado  
 A sabor de los pueblos hubo asaz cantado  
 Tornos a rezar un romance bien rimado

---

<sup>29</sup> COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián: *Tesoro de la lengua castellana, o española, compuesto por el licenciado Don Sebastián de Covarrubias Orozco*. Madrid, 1611, p. 104.

De la su razon misma por ho habia pasado  
Fizo bien á los pueblos su razon entender...<sup>30</sup>

Muitas alusões são encontradas na literatura, se referindo a *vozes doces*, a doce harmonia, como em Juan de Mena:

Mostrósenos Iubal primer inventor  
De consonas bozes y dulce armonia  
Mostrose la harpa que Orpheo tañía  
Quando al infierno le truxo el amor  
Mostrose Philirides el buen tañedor  
Maestro de Achilles en cytarizar  
Aquel que por arte herir y domar  
Pudo à vn Achilles tan gran domador.<sup>31</sup>

É bastante clara nos compositores vihuelistas a associação da sonoridade da vihuela com ideais humanísticos, defendendo a similariedade do som da vihuela com a voz humana. Ao falar da vihuela, Narváez diz claramente: “Allende que es mas perfecta por la semejanza y conformidad que el sonido de la cuerda tiene con el sentido humano por ser de carne las cuerdas de la vihuela”.<sup>32</sup> Narvaez, com *Coplas del autor en loor de la musica*,<sup>33</sup> apresenta o que se entendia naquele período por som doce:

La virtud comunicada  
merece mayor loor  
que alcanzándose mejor,  
entonces es más amada;  
y por esto,  
con buen zelo me he dispuesto,  
a escribir de los secretos  
de música y sus efectos,  
según lo que entiendo desto.

---

<sup>30</sup> *Libro de Apolonio*, en Colección de algunas poesías castellanas anteriores al siglo XV. Madrid, 1841, p. 551.

<sup>31</sup> MEN Juan: *Todas las obras del famosísimo poeta Iuan de Mena con la glosa del comendador Fernán Núñez sobre las trezientas: agora nuevamente corregidas y enmendadas*. Amberes, 1552, copla CXX C.

<sup>32</sup> NARVAEZ, Luis. *Los seys libros del Delphin de música de cifras para tañer Vihuela*. Valladolid, 1538, f. 4.

<sup>33</sup> Idem, f. 106.

Los cielos con los planetas  
difieren en movimientos,  
por esto los elementos  
hazen cosas muy secretas;  
lo criado,  
por música está fundado,  
y por ser tan diferente  
tanto más es excelente,  
porque está proporcionado.

Con todo sentido humano  
tiene grande concordança,  
muéstranos la semejança  
de la de Dios soberano;  
y en su templo,  
se muestra claro el exemplo  
que le hazen mil servicios,  
loándole en los oficios  
con esta que yo contemplo.

Esta alegra nuestra vida,  
y ésta alivia nuestra pena;  
desta la gloria está llena,  
por virtud esclarecida;  
los pasados,  
en la ciencia señalados,  
y en esfuerço más valientes,  
de músicos excelentes,  
fueron todos muy loados.

Los que están de amor vencidos,  
con ésta a las alboradas,  
las vihuelas acordadas  
de sus damas son oydos;  
y de ver  
afligido y sin plazer  
un espíritu penado,  
nace en ellas un cuydado,  
que las haze bien querer.

Con cantar los labradores  
engañan a su trabajo,  
y con grosero gasajo  
contrahazen los cantores;

los finados,  
con musica son honrados  
quando sus obsequias hazen,  
porque a Dios mucho le plazen  
sus officios bien cantados.

El romero y peregrino,  
cansado de caminar,  
comienza luego a cantar,  
por alivio del camino;  
y el pastor,  
quando haze más calor,  
no siente el trabajo dél,  
porque tañe su rabel,  
con que siente gran dulzor.

Las mañanas y las siestas,  
en los veranos, las aves  
cantando sones suaves,  
descansan en las florestas;  
y el infante,  
quando más llora, al instante  
oyendo al ama cantar,  
dexa luego de llorar  
y muestra alegre semblante.

La morta que se levanta  
al servicio de su dueño,  
engaña con ésta al sueño,  
si con el trabajo canta;  
finalmente,  
en las batallas presente,  
las trompetas más animan,  
y entre todos mucho estiman,  
esta virtud excelente.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Idem.

Figura 17. Livro de Narvaez: Coplas

Coplas del auitor en looz de la musica. ¶		
<p><b>L</b>a virtud comunicada merece mayor looz que alcquando fe mejor entóces es mas amada y por esto con buen zelo me he dispuesto a escruir de los secretos de musica y sus efectos segun lo que entiendo de esto.</p> <p>¶ Los cielos con los plantas. diferen en mouimientos por esta los elementos hazen cosas muy secretas lo criado por musica esta fundado y por ser tan diferente tanto mas es excelente por que esta proporcionado.</p> <p>¶ Con todo sentido humano tiene grande concordança muestra nos la semejança de la de dios soberano y en su templo se muestra claro el exemplo que le hazen mill seruiçios loando le en los ofiçios con esta que yo contemplo.</p>	<p>¶ Esta alegre nuestra vida y esta aliuia nuestra pena de esta la gloria esta llena por virtud esclarecida los pasados en la ciencia señalados y en esfuerzo mas valientes de musicos excelentes fueron todos muy loados.</p> <p>¶ Los q estan de amor recidos con esta alas alboradas las vihuelas acordadas de sus damas son oydos y de ver afligido y sin plazer en espíritu penado nace en ellas en cuydado que las haze bien querer.</p> <p>¶ Con cantar los labradores engañaria su trabajo y con grosero gajajo contrahazen los cantores los finados con musica son honrrados quando sus obsequias hazen por que a dios mucho le aplyzen sus ofiçios bien cantados.</p>	<p>¶ El romero y peregrino canfado de caminar comiença luego a cantar por aliuio del camino y el pastor quando haze mas calor no siente el trabajo del por que taste su rabel con que siente gran dulzor.</p> <p>¶ Las mafianas y las siestas en los veranos las auco cantando son cosas suaves descansan en las florestas y el infante quando mas loza al instante oyendo alama cantar dexa luego de llorar y muestra alegre semblante.</p> <p>¶ La moça que se leuanta al seruiçio de su dueño engaña con esta al sueño si con el trabajo canta finalmente en las barallas presente las trompetas mas animan y entre todos mucho estiman esta virtud excelente.</p>

Fonte: Narvaez, Coplas

O som doce, ou suavidade doce do som da vihuela, pode apresentar certa ambigüidade, se também pensarmos que doce pode ser associado também a agradável. Com nossos ouvidos contemporâneos, podemos imaginar que pela limitação de sonoridade que resulta de sua construção, doce estaria associado à intensidade, entretanto não parece que isso preocupava os contemporâneos da vihuela, pois há diversas alusões a seus matizes cromáticos, ao seu calor, sua doçura.

González traz uma visão historicista, defendendo a tentativa de se reproduzindo ambiente sonoro da vihuela do século XVI, em espaços reduzidos, sem amplificação, em concertos da atualidade, de repertório renascentista, com réplicas de instrumentos de época:

El sonido preferido en los Siglos de Oro, las voces “buscadas”, como ideal de perfección y belleza, no incluyen entre sus características valoraciones cuantitativas sino cualitativas. Cualquier método historicista que pretenda recuperar la personalidad

precisa de estos instrumentos en su integridad, con la máxima pureza, siempre deberá tener en cuenta esta circunstancia. El acercamiento a estos delicados instrumentos, imprescindible para la ejecución respetuosa del repertorio coetáneo, nunca puede caer en su banalización, “reconvistiéndolos”, al antojo actual. La oferta cultural de la música tardomedieval y renacentista debería ponderar los beneficios del regreso a espacios reducidos, cercanos, donde el instrumento puede casi respirarse, huyendo de su indebida traslación a grandes salas de concierto, uso de materiales desnaturalizados, olvido de los procesos utilizados por los violeros y a la sustitución de cuerdas de tripa por materiales sintéticos. Una aproximación a la esencia de los instrumentos de referencia, no puede completarse sin su necesaria “reconstrucción”, ya que finalmente, el resultado de la percepción sensorial de sus voces, nos dirá mucho más que cualquier reflexión intelectual.<sup>35</sup>

### 3.2. Cordas

No período em que se detecta o desenvolvimento da vihuela de mano na Espanha (por volta da metade do século XVI) as cordas que eram utilizadas nos instrumentos eram feitas de tripa de carneiro. Há vestígios da preferência por esse tipo de material para vihuelas medievais em documentos do século XIII, quando foi escrita a *GeneralEstoria*, de Alfonso X (el Sabio). Eis um trecho, da primeira parte, trecho XVI (“De los fechos de la musica”), que se refere ao *Gênesis*:

Jubal, ell otro fijo de Adda, hermano de padre e de madre d’este Jabel, sallió omne de natura de pagarse de sonos e de las concordanças e de las dulcedumbres d’ellos más que de otra cosa. Onde le llama Moisés en el cuarto capítulo del Génesis padre de los cantadores. Ca éste falló primeramente la maestría de la música, que es ell arte del cantar e de fazer sonos. Onde fue ell primero que assacó cítolas e

---

<sup>35</sup> GONZÁLEZ, Javier Martínez. *El arte de los violeros españoles, 1350-1650* (tesis doctoral). Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2015, p. 573.

viyuelas e farpas emuchos otros estrumentos pora esto. E primeramente guarniólos con sedas de bestias,fasta que buscando más en este saber falló la manera de las cuerdas de los ganados,que se tiran más e mejor que las sedas de las bestias e non criaban tan aína comoellas, e fazen mayores vozes e mejores sones. Desí los que vinieron despuéstrabajáronse ya más e assacaron las maneras de las cuerdas de la seda, que son la florde las vozes e de los sones en los estrumentos que con cuerdas de ganados se tañen. Edespués por esta razón fueron fallados el salterio e los órganos e otros estrumentosmuchos. E Jabel su hermano cuando vinié de sos ganados a la puebla de la villa e oyé/2/ a Jubal su hermano tañer aquellos estrumentos avié ende grand sabor. E mesuro que algunas alegrías de tales como aquéllas que buenas serién pora toller tristeza a lossos pastores en los montes ó andavan con los ganados, e que les darién algún solaz ealegría por que sufriessen mejor las lazerias que allí levavan. E rogó a su Hermano quel fiziesse algunos estrumentos donde aquellos pora sos pastores, e diol de susganados carneros e vacas, e Jubal prometiógelo e cumpliólo, e fizol para ellosalbogues e albogones e mandurrias. Desí los pastores que vinieron después assacaronlas pipas e otras cosas que fizieron de las cosas que los sos ganados criavan en lascabeças, que tañen e suenan muy bien por los montes, e esto assí lo fazen aún agora.<sup>36</sup>

De acordo com o *Gênesis*, Jubal é antepassado de todos os músicos que tocam harpa e flauta. Esse texto informa três razões pelas quais as tripas de carneiro seriam mais apropriadas para a fabricação de cordas de instrumentos musicais. A primeira é que as tripas podem submeter-se a uma tensão maior (“se tiran más e mejor que las sedas de las bestias”); a segunda é que as tripas não se quebram com tanta facilidade (“no se criaban tan aína; a terceira é que elas soam com mais

---

<sup>36</sup> BORJA, P. Sánchez-Prieto, MORENO, Rocío Díaz, BELSO, Elena Trujillo. *Edición de textos alfonsíes*. Em Real Academia Española: Banco de datos Corde (en línea). Corpus diacrónico del español (7 de marzo de 2006), General Estoria, Primera parte, p. 14.

intensidade e com melhor timbre (“fazen mayores voces e mejores sones”).

Ainda em *General Estoria*, é mencionada a visão grega sobre a natureza da música. No capítulo XXXVII, explica-se a tradução dos termos gregos (moys e sicox) que formariam a palavra musica: “Cabe ressaltar aqui a presença de outra possibilidade para a origem do termo música, que não a conhecida dolatimmusicuse este dogrego μουσική τέχνη– musikétéchne– qualquer arte sobre a qual as musas presidem, especialmente poesia cantada e música”. Para a linguagem de Castiella daquele período (agua e viento); é explicada a presença da arte musical no cuadrivio: a música é a arte que ensina todas as maneiras e durações dos sons, e que é uma *carrera* para aprender a combinar as vozes (técnica contrapontística, polifônica) e fazer soar os instrumentos:

XXXVII De cómo fallaron los griegos la natura de la música. Los de Grecia comenzaron primero que otros omnes a usar de andar mucho sobre mar, e algunos d’ellos trabajáronse quanto podrién entrar adentro por él por provar sil podrién fallar cabo de la parte dallend; e andudieron tanto que vinieron a un logar dond oyeron sones e bozes que les semejó que ninguna cosa non podrié seer más sabrosa nin más dulce que aquel son, e comenzaron a fablar d’ello entre sí, e dixieron: -¿Si fue nunca qui son tan dulce oyesse en logar del mundo? E estando ellos [fol. 88v] fablando d’esto cataron e vieron estar un peñedo aluén d’ellos, e asmaron que serién serenas que cantavan en aquella peña e fazién aquel son tan sabroso, e cogiéronse e fueron pora allá quanto más pudieron e llegáronse a la peña. E ellos estando assí como desventados con muy grand sabor del canto tan dulce que oyén salió a desora un tan grand sollo del viento cierço que todos los metió so ell agua e los mató allí en la mar, si non muy pocos que fincaron a vida e se acogieron a las pieças de los navíos que quebrantara aquel viento e salieron en ellos a terreño. E contaron a los griegos todo aquello por que avién passado e cómo les conteciera. Estonces ayuntáronse muchos de Grecia e fizieron de maderos un engeño muy sutil e muy fuerte en que pudiessen entrar muchos d’ellos bien a aquella peña, e cogiéronse por el logar por ó fueran los primeros e andudieron fasta que vinieron a aquel peñedo, e llegáronse a él en aquel estrumento en que vinién que fizieran pora ello.

E estando allí pararon mientes a la piedra, e vieron cómo era cavada dedentro, e avié en ella siete forados abiertos fechos a grados, los unos anchos, los otros más angostos, e los unos altos e los otros baxos, e eran fechos de grado en grado. E vieron otrossí cómo entravan los vientos en ell agua del mar, e salíé por aquellos forados, e fazién aquellos sones tan dulces. E allí aprendieron ellos ell arte de la música, e y fallaron las siete mudaciones d'ella complidamientre. E porque la aprendieron por viento e por agua pusieronle este nombre moys, ca esta palabra moys tanto quiere dezir en la fabla de los griegos como agua en el nuestro language de Castiella, e sicox en el suyo tanto como viento en el nuestro. Onde este nombre música, que es compuesto d'estas dos palabras griegas moys e sicox tanto quier mostrar como arte de son fallada por agua e por viento. E es música ell arte que enseña todas las maneras de los sones e las cuantías de los puntos, assí como diximos. E esta arte es carrera pora aprender acordar las voces e fazer sonar los estrumentos. Pues que avemos dicho del arismética e de la música, que son las artes de tales cuentas como éstas que nombramos fasta aquí e van delant en el cuadrivio porque enseñan mesurar e coñocer las cuantías departidas, ca en los saberes antes {CB2} deve venir el simple que el doble e uno que dos, queremos agora dezir de la geometría e dell astrología, que son artes que enseñan la cuantía unada, assí como mostraremos.<sup>37</sup>

No ocidente é bem anterior a utilização desse tipo de material para instrumentos de cordas. Essa utilização remonta pelo menos ao período em que Homero escreveu a *Odisseia*, onde é mencionada a corda feita de tripa retorcida de ovelha. Eis o trecho, do canto XXI:

Solerte enfim Ulisses o examina:  
Qual estende perito citaredo  
Com nova chave do alaúde as cordas,  
As torsas adaptando ouvinas tripas,  
Fácil o atesa, a destra o nervo estira,

---

<sup>37</sup> Idem, p. 274-275.

Que soou como chilro de andorinha.  
 De cor os procos doloridos mudam;  
 Forte Jove troveja, e o divo Ulisses  
 Folga ao sinal: da mesa pega a nua  
 Leve seta, na aljava as outras sendo  
 Que hão de os Aqueus experimentar; sentado,  
 Embebe-a no arco, puxa o nervo e as barbas;  
 Da mira não desvaira a brônzea frecha,  
 Das secures zunindo os furos passa.  
 Ao filho clama: “O hóspede que abrigas  
 Não te desonra; o tiro foi certo  
 O arco tendi sem lida: hei sãs as forças,  
 Cessem do vitupério estes senhores.  
 Hora é de preparar com dia e ceia;  
 Orne a lira o banquete, o canto o alegre.”  
 As sobranceiras move: aguda espada  
 Eis Telêmaco cinge, empunha a lança;  
 Do pai senta-se ao pé, de bronze armado.<sup>38</sup>

No período que se seria na Espanha o auge da vihuela de mano (século XVI), as técnicas e conhecimentos na manufatura de cordas de tripa já possuía uma tradição centenária, na qual apareceu a figura do *cordero* (profissional fabricante de cordas). Alguns *violeros* (construtores de instrumentos de corda) se dedicavam ainda à fabricação de cordas.

A grande predileção pela vihuela e pela guitarra na Espanha, nos séculos XVI e XVII, fez com que referências a esses instrumentos – e a suas cordas – aparecessem em obras literárias. Alguns escritores, ao mencionar as cordas da vihuela, apresentavam um jogo de palavras que, para a compreensão, seria necessário que o leitor possuísse pelo menos um pequeno conhecimento técnico sobre o assunto. O que faz presumir que a vihuela era realmente bastante conhecida e apreciada. Esse jogo de palavras acontece, por exemplo, com a *prima*, que é a primeira corda (mais aguda e mais fina) das vihuelas e das guitarras, mas que remete também ao parentesco familiar e à hora canônica que segue as laudes. Acontece também com a *terceira*, que é a terceira corda dos instrumentos, geralmente a mais difícil de se conseguir uma afinação perfeita mas que remete também a uma terceira pessoa numa relação

---

<sup>38</sup> HOMERO. *Odisséia*. Tradução de Manoel Odorico Mendes. São Paulo: Atena, 2009, Canto XXI, p. 304-326.

sentimental, que poderia ser tanto a figura do amante, como do alcagüete. Vicente Espinel, poeta que também era guitarrista, apresenta esses versos como jogo de palavras e duplo sentido:

Las fregonas piden ferias,  
sartas de cañuto y ninfas  
y a veces tienen más primos  
que hay en Alemania primas.<sup>39</sup>

Cabe mencionar que o termo “*ninfa*”, de acordo com o dicionário da Real Academia espanhola, significa tanto uma “joven hermosa”, como também uma “cortesana” – “mujer decostumbres libres”. Essa utilização coloquial de *ninfa* (que procede do latim *nympha*, e este do grego νύμφη) na Espanha, sobretudo no século que é o ápice da utilização da vihuela, tanto como jovem bela, quanto como mulher de comportamento livre, reforça minha hipótese de vihuela como ninfa.

A referência à Alemanha indica que tanto Espinel quanto seu provável público conheciam as cordas *primas* dessa procedência. Outra referência às *primas* produzidas na Alemanha aparece em Juan Salinas, em seu *Juguete Gracioso*, também carregado de duplos sentidos (c. 1589):

Con la del violero,  
que vive de cara,  
comunica mucho  
y son como hermanas.  
Ésta es de la vida,  
y también muchacha,  
que con su marido  
encuerda guitarras.  
Él busca las primas,  
frescas de Alemania,  
y ella las terceras  
de la tierra y rancias.  
Él mira las cuerdas,  
que solas dos hagan,  
y ella por no serlo,

---

<sup>39</sup> ESPINEL, Vicente. *Poesías sueltas*. (ed. José Lara). Málaga: Diputación Provincial, 1985, p. 90.

hace las que bastan.<sup>40</sup>

Lope de Vega compara a primeira corda com a figura feminina, neste poema em que a *prima* se queixa que Apolo a toca muito mais do que a corda mais grave, apesar de ser muito mais frágil do que o bordão:

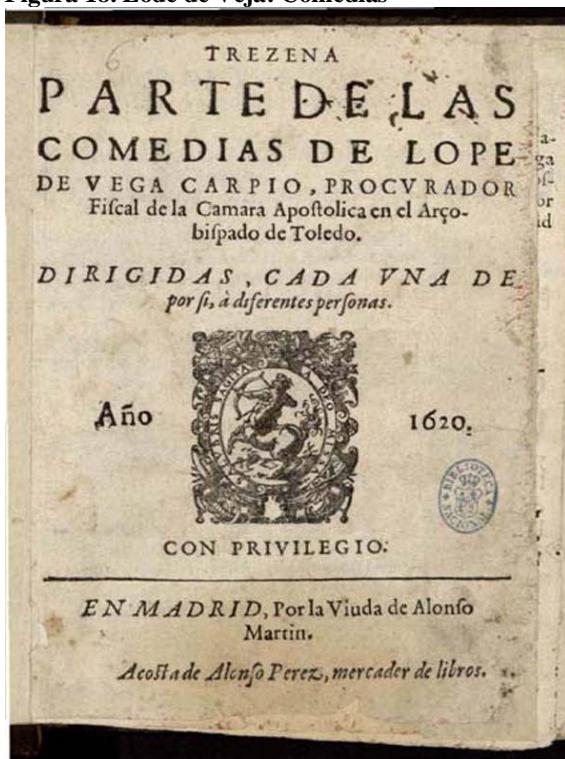
Un Griego antiguo escribio  
 que a la viguela de Apolo  
 saltò la prima, y que solo  
 a quejarse del subio.  
 Iusticia, eternos juezes  
 dixo al trono de Marfil  
 que siendo la mas sutil  
 me toca Apolo mas vezes.  
 Todos sus redobles son  
 en mi flaqueza, y no advierte  
 en tocar mas la mas fuerte,  
 pues menos toca el bordon.  
 Que no tengala razón poca,  
 quando su canto celebre,  
 de que alguna vez me quiebre,  
 pues tantas vezes me toca.  
 Dando con esto a entender  
 (comparación extremada,)   
 que en la cuerda más delgada,  
 y sutil, que es la muger,  
 pone un hombre tanto honor,  
 confianza, amor, verdad,  
 cuydado, gusto, lealtad,  
 recato, hazienda, valor,  
 que no es mucho si le toca  
 tantasvezes, que la pierda,  
 y rota en partes la cuerda,  
 venga a parecernos loca.”<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> SALINAS, Juan. *Poesías Humanas*. Madrid: Castalia, 1987, p. 114.

<sup>41</sup> VEGA Y CARPIO, Lope de. *Comedias escogidas de Frey Lope de Vega Carpio, juntas en colecciones y ordenadas por D. Eugenio Hartzenbuch*. Tomo segundo. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1855, p. 109-110.

Figura 18. Lode de Veja: Comedias



Fonte: Lope de Vega, *Parte de las comedias*

Neste poema, Góngora se transforma em instrumento. A vihuela aqui, no entanto, não é a voz do poeta, mas um incentivo que o impele a dizer verdades:

Ya de mi dulce instrumento  
 Cada cuerda es un cordel  
 y en vez de vihuela, él  
 Es potro de dar tormento;  
 Quizá con celoso intento  
 De hacerme decir verdades.  
 Entre estados, entre edades,  
 contra costumbres al fin.

No las comente el ruin.  
 Ni las tuerza el enemigo,  
 Y digan que yo lo digo.<sup>42</sup>

Lope de Vega apresenta uma descrição bem detalhada do instrumento (no caso a guitarra), ao compará-lo com o amor:

ALDEMARO  
 El amor todo lo iguala  
 Bien falsa debéis de ser;  
 Mas la falsa en el tañer  
 No hace consonância mala.  
 Hací cuenta de mi Fe  
 Es instrumento divino,  
 Y que amor a tañer vino  
 Luego que a su mano fue.  
 Cinco órdenes veis aquí,  
 Y todas desordenadas;  
 Que mal estarán templadas  
 Siendo vos la falsa en mí.  
 Son las cuerdas los sentidos  
 Que cinco sin orden son,  
 Y es el lazo corazón  
 Que los prende y trae perdidos  
 La tapa imagino el pecho  
 En que esta armonía se queja  
 De la puente hasta la ceja  
 Camino del alma estrecho  
 Que por trastes, como escalas  
 Van los suspiros y vienen  
 A las clavijas, que tienen  
 Las cuerdas buenas y malas:  
 De las cuales es la prima  
 El ver que fue la primera;  
 Que no amara, si no viera  
 El premio que el alma estima.  
 El oír fue la segunda  
 Que se temple con el ver,  
 Que es la prima y suele ser  
 En lo que el amor se funda

---

<sup>42</sup> GONGORA Y ARGOTE, Luis de. *Poemas*. Barcelona: Red, 2012 (em [www.lingku.com](http://www.lingku.com)), p. 14.

Y pues llaman buen olor  
 A la opinión, nombre y fama,  
 Este sentido se llama  
 La tercera del amor  
 La cuarta, que es el tocar,  
 Por ser cuerda más grosera,  
 Se requinta con tercera  
 Que es el temor del llegar  
 Y si es el bordón la quinta  
 Que del tocar gusto saca,  
 Com sobresalto se aplaca  
 Que le sirve de requinta.  
 Tocó este instrumento amor  
 Y sonaba por los cielos,  
 Pero tocaron los celos  
 Y destemple el dolor  
 FLORELLA  
 Habéis hecho en un momento  
 Tan alta filosofía  
 Que labraste de ataujía  
 Alberto, vuestro instrumento.  
 ¡Qué cuerdas tan delicadas  
 y qué dedos tan sutiles!<sup>43</sup>

Diversas associações são encontradas na liturgia teológica medieval entre a cítara, ou a arpa com a figura de cristo crucificado. Frei Luis de Granada, no seguinte trecho, transforma a cítara em vihuela:

llama todos los que están afligidos con la carga de sus  
 deudas y pecados para dar perdón y refrigerio a sus  
 ánimas David, tañendo en su vihuela, aliviaba el  
 trabajo que padecía Saúl cuando lo vejaba el espíritu  
 malo y Cristo estirado en el madero de la Cruz, como  
 las cuerdas de la vihuela, es alivio consuelo y remedio  
 de todos los que son tentados del enemigo.<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> VEGA Y CARPIO, Lope de. Op. cit., p. 79-80.

<sup>44</sup> GRANADA, Fray Luis de. *Obras de Fray Luis de Granada. De la oración y consideración*. Madrid: Biblioteca de autores españoles (tomo octavo), 1850, p. 450.

Luis de Granada, com o objetivo de representar a correspondência entre ordem e beleza com a virtude e a graça da igreja, a compara com a vihuela e também com o órgão:

Porque así como para tañer en una vihuela ó en otro cualquier instrumento es menester que este primero templado y dispuesto para que se pueda bien tañer en él así pues nuestro corazón es el principal instrumento desta música celestial es necesario que esté primero templado y aparejad, porque de otra manera no podrá haber música concertada en instrumento desconcertado. Pues que es esto? Muchos miembros en un cuerpo, y muchas voces en una musica; para que assi aya hermosura, proporción, y consonancia en la Iglesia. Porque por eso ay en una vihuela muchas cuerdas, y en unos órganos muchos caños; porque assi pueda haber consonancia y armonía de muchas voces.<sup>45</sup>

Outra comparação da vihuela com a igreja é feita por Alonso Bonilla, que considera a igreja um instrumento bem encordado, de duas e duas ordens, como as cordas da vihuela, com exceção da primeira, que solitária representaria a figura de São João Batista (cabe frisar que deus seria o músico):

Una vihuela encordada,  
de grande o pequena estima,  
toda cuerda duplicada  
se toca pero la prima  
no á de ser acompañada  
Porque de tal suerte esmalta  
la musica que sí salta  
queda sordo el instrumento  
y dependeeste argumento  
de ser de temple más alta  
Instrumento fue encordado  
siempre la Yglesia de Dios  
y de su mano templado  
com cuerdas de dos en dos  
en el nuevo y viejo estado

---

<sup>45</sup> Idem, p. 303

De justicia y religión,  
 son cuerdas Moyses y Aron  
 y de fortaleza empleo  
 haze con vn Macabeo  
 un Daid fuerte varón  
 En los trabajos del suelo  
 un fuerte Job y un Tobías  
 de paciencia y en el zelo  
 un Enoc y un Santo Elías,  
 rayos terribles del Ciclo.  
 En castidad perseguida  
 acusada y defendida,  
 un Iosef y vna Susana  
 y un Seth y vn Abel de humana  
 sangre inocente vertida  
 Prosiguen la procesión  
 Al fin que de dos en dos  
 con cuerdas de tanta estima  
 toca su vihuela Dios  
 y por ser solo soys prima  
 Juan; desta vihuela vos  
 Como el Espíritu Santo  
 os subio de punto tanto  
 con la clavija del zelo  
 hieren los ecos el Cielo  
 con un soberano encanto  
 Las confonanças pasadas  
 destas cuerdas peregrinas  
 se quedan en vos cifradas  
 sin otras altas divinas  
 que teneys multiplicadas  
 Que al fin en todo rigor,  
 la prima á de ser mejor  
 porque suba sin quebrar  
 y si sube a de sonar  
 qual punto superior  
 Y si a alguno causa grima  
 el llamaros prima a vos  
 Dios os pone en esta estima  
 porque siendo voz de Dios,  
 claro está que soys la prima  
 Abrid la divina boca  
 pues el ser la prima  
 siendo tan alta de punto  
 que açe que en el contrapunto

ella dirá quién os toca  
 De Orfeo suele contarse,  
 que su cytara tocando,  
 hizo a las aguas pararse,  
 sus corrientes enfrentando  
 y a la fieras amansarse  
 baylavan las piedras duras  
 y entre fieras espesuras,  
 los arboles se arrancavan  
 porque los ecospassauan,  
 los cimientos y honduras  
 Quien os viera Juan pisar  
 las montañas de Judea  
 y al fon del Jordan tocar  
 essa prima que se emplea  
 en mover y transformar.<sup>46</sup>

É necessário mencionar outras utilizações para as cordas de tripa, como por exemplo, na joalheiria, utilizadas para confecção de colares; na construção de instrumentos náuticos e também em procedimentos cirúrgicos. Mas havia também outros usos, mais diretamente relacionados com o horror. Voltarei a esse assunto mais adiante, para reforçar a minha hipótese da vihuela enquanto ninfa, testemunha e também vítima da barbárie. É que o desenvolvimento da vihuela se dá no contexto da contrarreforma, no qual a religiosidade se apresenta com extremo fervor. As autoridades eclesiásticas usaram esse fervor, que era um dos pilares centrais da reforma protestante, precisamente para combater alegada “heresia”. Essa maneira de entender o catolicismo levou os mais fervorosos às práticas de autoflagelo, com o intuito de imitar a Paixão de Cristo. Para tal intento, era utilizado um tipo de chicote construído com cordas de vihuela, conhecido como *disciplina*. Luisa de Carvajal (1566-1614) relata essa terrível prática:

Acabada la disciplina, muchas veces me mandaba con mucho señorío que le besase los pies; y yo, postrada em el suelo, se los besaba. Pero en esto no hacia yo nada ni en sufrir golpes de una disciplina de cuerdas

---

<sup>46</sup> BONILLA, Alonso. *Peregrinos pensamientos de mistérios divinos em vários versos y glosas dificultosas*. Baeza, 1614.

de vihuela, nada blanda, tan bien dados que apenas podía sufrirlos.<sup>47</sup>

É nesse contexto, de martírio, barbárie, que se dá a colonização na América. Junto com as vihuelas, vêm os *romances*, o canto acompanhado, mas vem também o carrasco, o genocídio, cordas de tripa também tinham outras utilizações.

### 3.3. Afinação e Escrita

O alaúde apresenta algumas diferenças significativas em relação à vihuela. A mais aparente é o formato em oito da caixa de ressonância da vihuela, enquanto o alaúde além de possuir um formato ovalado também apresenta um fundo abobadado, que produz uma diferença de sonoridade. Há também diferença no que se refere à disposição das cordas. As seis ordens de cordas no alaúde renascentista do século XVI apresentam a primeira corda (mais aguda) simples, enquanto a segunda e terceira ordem são afinadas em uníssono, e as três ordens restantes são afinadas em intervalos de oitava, enquanto na vihuela as seis cordas são afinadas em uníssono. Além disso, o efeito produzido pela afinação em oitavas das ordens mais graves do alaúde gera um sentido melódico diferente, mesclado, cruzado, por vezes confuso, o que não acontece na afinação em uníssono da vihuela. A afinação em uníssono propicia uma clareza na condução de vozes contrapontisticamente trabalhadas, característica principal da escrita dos compositores vihuelistas espanhóis do século XVI. Talvez essa clareza da distribuição da afinação das cordas também seja um fator que tenha contribuído para a preferência na utilização da vihuela.

A escrita musical é conseqüência de uma necessidade. Um repertório que seja extenso em demasia, como o do canto gregoriano ou que reúna obras de enorme complexidade, que dificultam a memorização, são as que no primeiro momento demandam a escritura. As funções da escrita musical se diversificam com o tempo, incluindo a comunicação das composições, com suas complexidades, aos intérpretes, a divulgação de repertório para lugares afastados, ou a

---

<sup>47</sup> CARVAJAL Y MENDOZA, Luisa de. *Escritos autobiográficos*. Barcelona: Camilo Maria Abad, 1996., p. 181-182. Além das práticas dos exercícios espirituais de Ignacio de Loyola, em Londres Carvajal assumiu para si a tarefa de recolher os membros dos católicos esquartejados.

conservação desse repertório para a posteridade. Inicialmente foi a igreja, em cumprimento a uma atividade fundamentalmente prática, que deu lugar à conservação de música escrita.

É inviável estimar a quantidade de pessoas de classe média com conhecimento musical suficiente para a execução da música contida nos livros que estavam sendo publicados na Espanha do século XVI. Há que se levar em conta as possibilidades de acesso à educação musical na época: através da igreja, onde o cantochão e o canto polifônico eram ensinados; nas poucas universidades, onde havia cátedras de música, ensinada como ciência teórica ou através de músicos que também lecionavam. Mas com certeza havia também modos informais de aprendizado, de troca de informações.

A execução de vihuela por tablatura, se comparada com a forma de escrita musical por clave, não necessitava que o instrumentista tivesse grande conhecimento musical. Apenas com uma noção das figuras de duração e suas proporções, qualquer pessoa estaria apta a executar a vihuela através das tablaturas nas edições de música. Entretanto, há vestígios de que inúmeros músicos e compositores da elite musical consideravam que a imprensa ameaçava o seu domínio. Havia inclusive um ressentimento pelo fato de que, através da leitura por tablatura nos livros impressos, era oferecida a possibilidade de que qualquer músico, mesmo sem muitos anos de estudo de composição e improvisação, poderia adquirir uma habilidade.

A imprensa foi uma ameaça à notoriedade artística de alguns profissionais, mas foi também o meio de difusão da produção de outros, que assim podiam adquirir um benefício financeiro com sua obra. Na Espanha a vihuela teve, portanto, um papel destacado no processo de transmissão cultural, através da difusão da música impressa entre a classe média.

Dos sete livros com tablaturas para vihuela publicados no século XVI (entre 1536 e 1576), três deles foram publicados em Valladolid (os de Narváez, Valderrabano, Daza), dois deles em Sevilha (de Mudarra e Fuenllana), um em Valência (de Milán) e o outro em Salamanca (de Pisador).

Alguns dos títulos desses livros apresentam uma inclinação humanística, e apresentam referência à mitologia grega clássica. O livro de Narváez *Delphinse* refere à lenda de Arion:

XXIII — O Periandro de que falei há pouco e que comunicou a Trasibulo a resposta do oráculo, era filho de Cípselo e reinava em Corinto. Os habitantes

da cidade contamhaver acontecido nesse tempo um fato realmente extraordinário, e os Lesbianos são os primeiros a confirmá-lo. Dizem que Arião de Metimna, o mais hábil tocador de cítara então existente e o primeiro, que eu saiba, a fazer e a dar nome ao ditirambo, foicarregado nas costas de um delfim até Tenara.

XXIV — Eis como se conta o fato: Arião, depois de haver permanecido por longo tempo na corte de Periandro, teve vontade de navegar para a Sicília e a Itália. Havendo acumulado no país muitos bens, resolveu retornar a Corinto. Aprestou-se para deixar Tarento e alugou um navio coríntio, por confiar mais nesse povo do que em qualquer outro.

Quando se instalou no navio, os coríntios tramaram-lhe perda; combinaram atirá-lo ao mar para se apoderarem de suas riquezas. Arião, percebendo-lhes o propósito, ofereceu-lhes seus bens, pedindo-lhes para lhe pouparem a vida. Mas, longe de se comoverem com tais súplicas, os coríntios ordenaram-lhe que se suicidasse, se queria ser enterrado, ou se lançasse imediatamente ao mar. Levado a tão terrível dilema, Arião suplicou-lhes que, já que lhe haviam decidido a perda, lhe permitissem vestir os seus mais belos trajes e cantar no tombadilho, prometendo matar-se logo em seguida. Na expectativa de ouvir o mais hábil dos músicos, seus captores retiraram-se da popa para o meio do navio. Arião adornou-se com seus mais ricos trajes, tomou da cítara, subiu ao tombadilho e entoou uma ária ortiana. Ao terminá-la, atirou-se ao mar, tal como se encontrava. Enquanto o navio velejava na direção de Corinto, um delfim, dizem, recebeu Arião nas costas e o conduziu a Tenara, onde o cantor pulou em terra, encaminhando-se para Corinto, sem trocar de roupas e contando a toda sua aventura. Periandro, não podendo dar fé à narrativa, manteve-o sob custódia, aguardando a chegada dos marinheiros. Logo que os soube na cidade, fê-los vir à sua presença e pediu-lhes notícias de Arião. Responderam-lhe que o haviam deixado com boa saúde em Tarento, na Itália, onde a sorte lhe era favorável. Arião apareceu, de repente, diante deles, tal como o tinham visto precipitar-se no mar. Tomados de assombro ante aquela aparição, não ousaram negar o crime. Os Coríntios e os Lesbianos

contam assim essa história, e existe em Tenara uma pequena estátua de bronze representando um homem sobre um delfim, erguida em homenagem a Arião.<sup>48</sup>

**Figura 19. Livro de Narvaez**



Fonte: Narvaez, *Libro del Delphin*

---

<sup>48</sup> HERÓDOTO. *História (Livro 1)*. Tradução ao francês de Pierre Henri Larcher, e para o português de J. Brito Broca. eBooks Brasil, 2006, p. 39-40.

Figura 20. Livro de Narvaez



Fonte: Narvaez, *Libros del delphin de musica*

O título do livro de Fuenllana afirma a lira de Orfeu, Enriquéz de Valderrabano alude às sereias de Homero, enquanto Esteban Daza coloca sua música na morada dos deuses Gregos. Orfeu também aparece em Milan:

Figura 21. Livro de Fuenllana



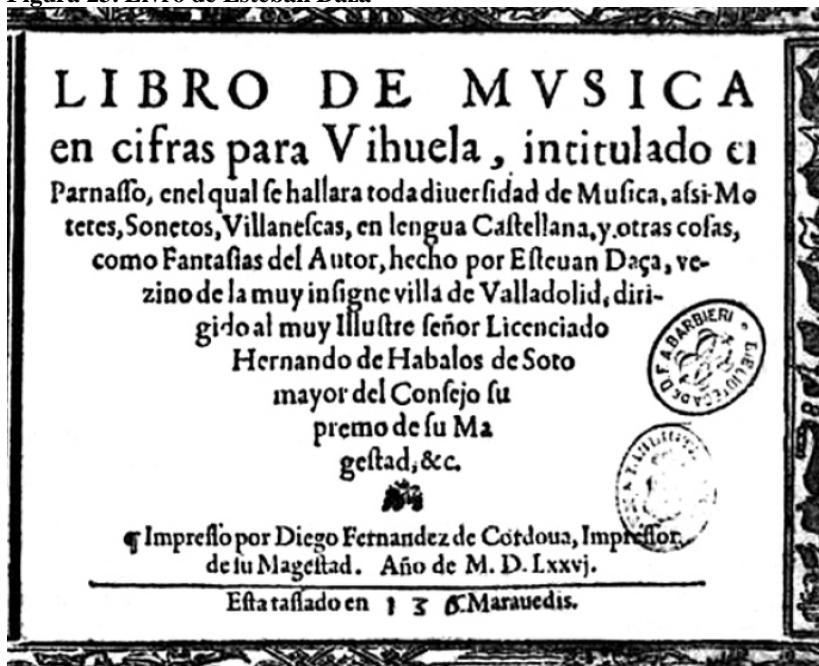
Fonte: Fuenllana, Orphenicalyra

Figura 22. Livro de Valderrabano



Fonte: Valderrábano, *Silvade sirenas*

Figura 23. Livro de Esteban Daza



Fonte: Esteban Daza, *El Parnaso*

Figura 24. Livro de Milan

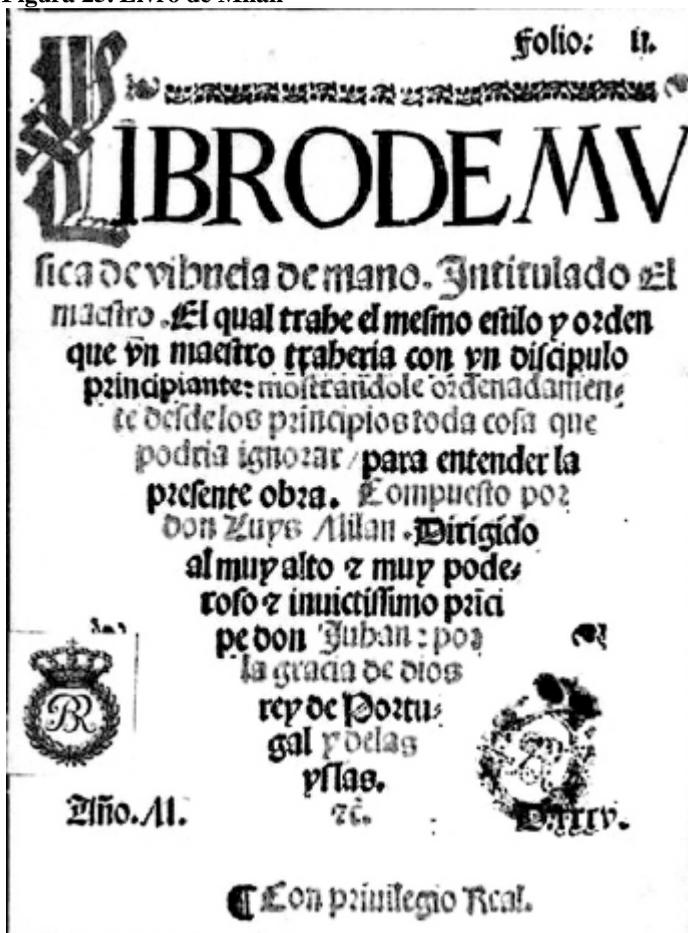


Fonte:Milan:*Elmaestro*

Os prefácios dos livros intensificam algumas convenções daquela época, como valores éticos da música sob o ponto de vista platônico, usando alguns conceitos morais sobre os livros, enquanto úteis e proveitosos. A finalidade didática é declarada, como em *El maestro de Milán*, que inclui o livro no percurso de um estudante de vihuela, como é apresentado no próprio título do livro:

libro de música de vihuela de mano. Intitulado El maestro. El cual trae el mismo estilo y orden que un maestro traería con un discípulo principiante: mostrándose ordenadamente desde los principios toda cosa que podría ignorar para entender la presente obra.

Figura 25. Livro de Milan



Fonte: Milan: *El Maestro*

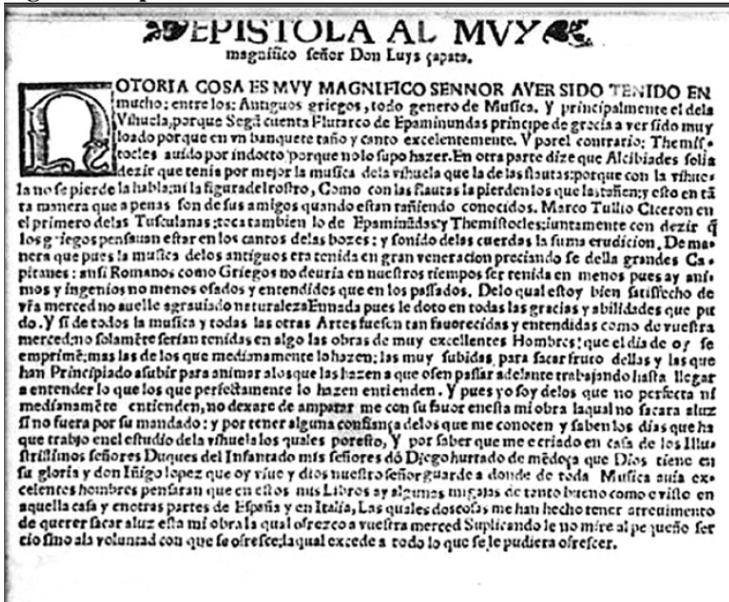
Alonso Mudarra exprime a intenção de difundir o novo estilo musical ainda ignorado na Espanha, sobretudo as *Fantasia* no estilo de

Francesco da Milano. Griffiths apresenta um trecho da licença de impressão de Mudarra:

muchos motetes y villancicos de cidras para poner en la vihuela por arte muy gençioso y claro y tan nuevo que fasta ahora no se há visto em España y que también tenéis otras muchas obras de canto de órgano para cantar de muchos autores que no se han imprimido en estos reinos y otras de Francisco Millánés e de Luis de Guzmán para tañer vihuela, las cuales vos habéin cologido e copilado porque no estaban ciertas.<sup>49</sup>

Eis o início do livro de Mudarra:

Figura 26. Epístola: Mudarra



Fonte: Livro de Mudarra

<sup>49</sup> GRIFFITHS, John. "Printing the Art of Orpheus: Vihuela Tablatures in Sixteenth-Century Spain". In: FENLON, Iain, and KNIGHTON, Tess (eds). *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*. Kassel: Reichenberger, 2006, p. 182.

Epístola al muy Magnífico señor Don Luys Çapata  
 Notoria cosa es muy magnífico sennor aver sido  
 tenido en mucho: entre los : Antiguos griegos,todo  
 género de Música, Y principalmente el de la Vihuela,  
 porque según cuenta Plutarco de  
 Epaminundaspríncipe de grecia aver sido muy loado  
 porque en un banquete tañó y cantó excelentemente. Y  
 por el contrario: Themístocles avido por indocto  
 porque no lo supo hazer. En otra parte dize que  
 Alcibíades solía dezir que tenía por mejor la música  
 de la vihuela que la de las flautas; porque con la  
 vihuela no se pierde la habla: ni la figúra del rostro,  
 Como con las flautas la pierdenlos que las tañen: y  
 esto en tanta manera que a penas son de sus amigos  
 quando estántañiendo conocidos. Marco Tullio  
 Cicerón en el primero de las Tusculanas : toca  
 también lo de Epaminundas: y Themístocles :  
 iuntamente con dezir que los griegos pensavan estar  
 en los cantos delas bozes : y sonido de las cuerdas la  
 suma erudición. De manera que pues la música de  
 losantiguos era tenuta en gran veneración preciándose  
 della grandes Capitanes : ansí Romanos como  
 Griegos no devría en nuestros tiempos ser tenuta en  
 menos pues ay ánimos y ingenios no menos osados y  
 entendidos que en los passados. Delo qual estoy bien  
 satisfecho de vuestra merced noavelle agraviado  
 naturaleza En nada pues le dotó en todas las gracias y  
 habilidades que pudo. Y si de todos la música y todas  
 las otras Artes fuesen tan favorecidas y entendidas  
 como de vuestra merced: no solamente serían tenidas  
 en algo las obras ele muy excellentes Hombres: que el  
 día de oy se emprimen : mas las de los que  
 medianamente lo hazen : las muy subidas para sacar  
 fruto dellas y las que han Principiado asubir para  
 animar a los que las hazen a que osen passar adelante  
 trabajando hasta llegar a entender lo que los que  
 perfectamente lo hazen entienden. Y pues yo soy  
 delos que no perfecta ni medianamente entienden, no  
 dexaré de ampararme con su favorenesta mi obra  
 laqual no sacara a luz si no fuera por su mandado: y  
 por tener alguna confiançadelos que me conocen y  
 saben los días que ha que trabajo en el estudio de la  
 vihuela los qualespor esto, Y por saber que me e  
 criado en casa de los Yllustríssimos señores Duques

del Infantadomis señores don Diego hurtado de mendoça que Dios tiene en su gloria y don Iñigo López que oy vive y Dios nuestro señor guarde, a donde de toda Música avía excelentes hombres pensarque en estos mis Libros ay algunas migajas de tanto bueno como e visto enaquella casay enotras partes de España y en Italia, Las quales dos cosas me han hecho tener atrevimiento de querer sacar a luz esta mi obra la qual ofrezco a vuestra merced Suplicándole no mire al pequeño servicio sino a la voluntad con que se ofresce : la qual excede a todo lo que se le pudiera ofrescer.

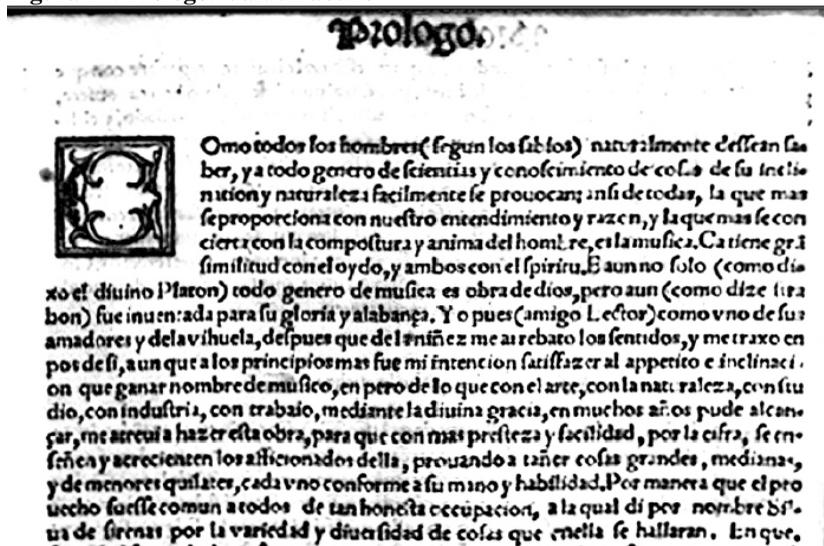
Os livros de vihuela são organizados de maneira similar. As tablaturas são precedidas por informações preliminares e instruções sobre seu funcionamento. A presença dessas informações elementares dá a entender que havia uma expectativa dos compositores de que sua obra seria lida por iniciantes na execução da vihuela. Alguns dos compositores, além dessas informações básicas sobre o funcionamento da leitura das tablaturas, também apresentam informações sobre dedilhados, sobre a técnica de execução da mão direita, sobre afinação da vihuela, além de diversas outras especificações relativas à performance.

Milán organiza seu livro em uma ordem de dificuldade crescente, e Henriquez de Valderrabano, em *Silva de sirenas*, coloca que a intenção ao produzir esta obra é permitir que com mais facilidade, através da cifra, os aficionados possam aprender obras de diversos graus de dificuldade, de acordo com a habilidade de cada um:

Yo pues (amigo Lector) como uno de sus amadores y de la vihuela, despues de la niñez me arrebató los sentidos, y me traxo enpos de si, a un que a los principios mas fue mintencion satisfacer al apetito e inclinacion que ganar nombre de musico, en pero de lo que con el arte, con la naturaleza, con Studio, con industria, con trabajo, mediante la divina gracia, en muchos años pude alcançar, me atrevi a hazer esta obra, para que con mas presteza y facilidad, por la cifra, se enseñen y acrescienten los aficionados della, provando a tañer cosas grandes, medianas, y de monores quilates, cada uno conforme a su mano y habilidad. Por manera que el profecho fuesse comun a todos de tan honesta ocupacion, a la qual di por

nombres Silva de Sirenas por la variedad y diversidad de cosas que en ella se hallaran.<sup>50</sup>

Figura 27. Prólogo: Valderrábano

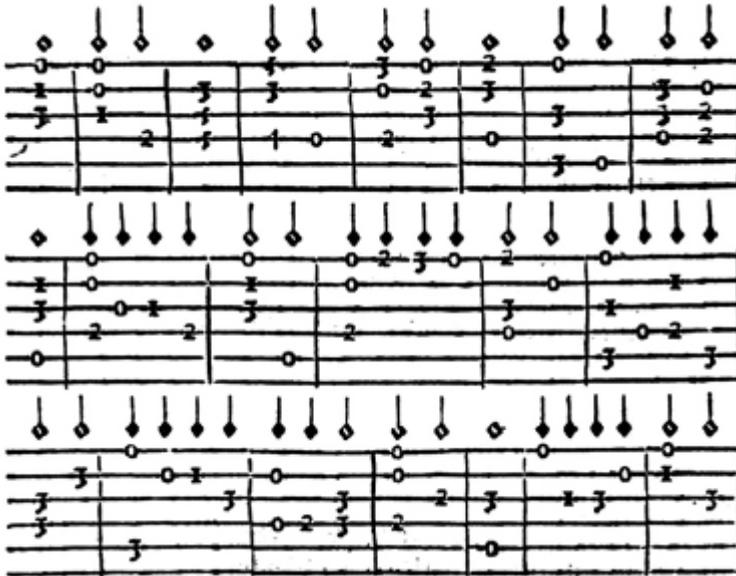


Fonte: Livro de Valderrábano, Prólogo

O sistema de notação das tablaturas possui uniformidade no estilo. Basicamente é um sistema de linhas horizontais representando as cordas e números sobre elas representando as casas a serem pressionadas pelos dedos da mão esquerda. Milan é o único que apresenta uma variação. Sua tablatura aparece invertida em relação a todos os outros autores, mais próxima àquelas utilizadas atualmente na guitarra ou no violão. Mas a mais significativa diferença em relação aos outros autores, e que reforça ainda mais a percepção de que o livro seria voltado à iniciação musical, é o fato de que os símbolos referentes à duração dos sons são colocados acima dos números, o que facilitaria enormemente a execução de um iniciante:

<sup>50</sup> VALDERRÁBANO, Enríquez de. “Prólogo ao leitor”. In: \_\_\_\_\_. *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de sirenas*. Valladolid, 1547, folha A III.

Figura 28. Exemplo de tablatura



Fonte: Milan: El Maestro

### 3.4. Vihuelas segundo Juan Bermudo e Construção de réplicas

O teórico musical e também compositor Frei Juan Bermudo, aos quinze anos entrou na ordem franciscana, tendo estudado em Sevilla e posteriormente na Universidade de Alcalá de Henares, onde estudou matemática, como declara em *Declaración de instrumentos musicales*, composto por cinco livros, tendo sido o primeiro, “A la alabanza de la musica”, publicado em 1549, e os outros quatro em 1555.

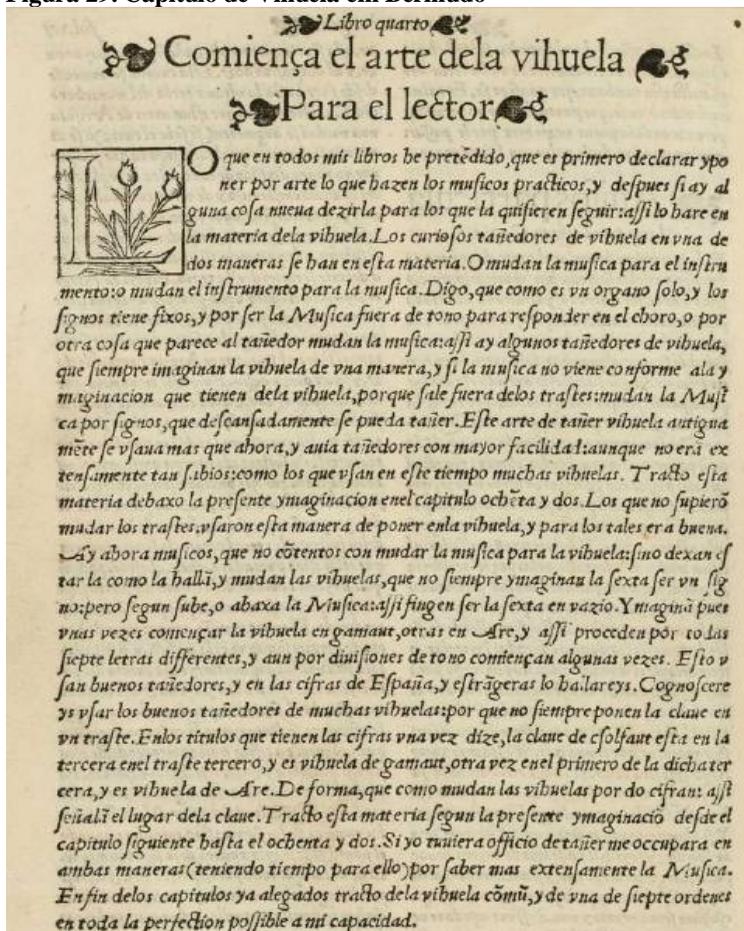
A finalidade declarada desse trabalho de Bermudo é levar a ciência da música a todas as pessoas. Existe por trás da *Declaración* a ideia de que o saber é um bem, e que deve ser transmitido, como ele faz na afirmação “quise tomar este nuevo trabajo de poner en arte (así para el tañer, como para el modo de obrar) algunos instrumentos”.<sup>51</sup>

O livro quarto, dedicado ao modo de tocar “todo género de instrumentos” de tecla e corda, “con grandes particularidades, novedades y secretos”, é composto por três partes: (1) “Arte de tañer el órgano” (dedicada aos instrumentos de teclado, órgão e monacórdio),

<sup>51</sup> BERMUDO, op. cit., *Libro primero*, “Prólogo al lector”, f. IX v.

(2) “Arte de la vihuela” e (3) “Arte de tañer el arpa”. Em “Arte de la vihuela”, Bermudo faz uma completa descrição da vihuela, expõe os diferentes tipos de vihuela, explica sobre afinação e temperamento, e mostra como entrastar as vihuelas. Bermudo explica também os diferentes sistemas de cifra, o tipo de música que pode ser executada na vihuela, bem como todos os elementos indispensáveis para a execução desse instrumento. Além da vihuela de seis ordens, denominada de vihuela común, Bermudo mostra outros tipos de vihuela, de diferentes tamanhos e afinações.

Figura 29. Capítulo de Vihuela em Bermudo



Fonte: Bermudo: Livro 4

Logo no inicio dessa parte, ele dá o exemplo de uma vihuela comum (de seis cordas duplas):

**Figura 30. Exemplo de vihuela de seis ordens**



Fonte: livro de Bermudo

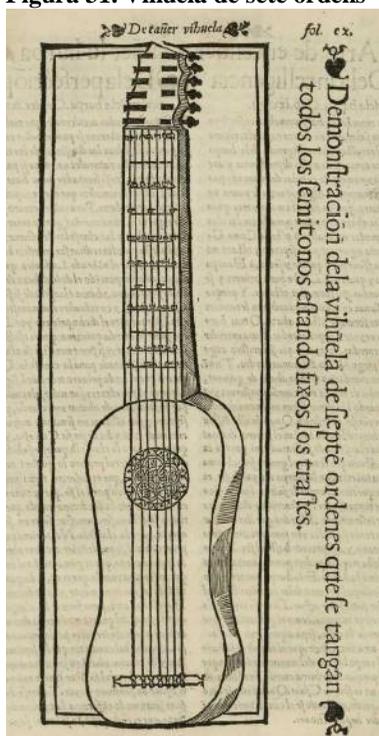
Em seguida, a parte do quarto livro dedicada à vihuela apresenta os seguintes capítulos:

- Como se templara la vihuela comun. Capítulo Iv
- Del modo que se há detener para pintar três vñuelas.
- Capítulo Iv I
- Como se pintará otas três vihuelas. Capi. Iv II
- De algunas curiosidades en esta matéria. Ca. Iv III
- De las vihuela nuevas em general. Ca Iv ?
- De una vihuela nueva pequeña.
- Para pintar seys vihuelas deste temple.
- De una vihuela de siete ordenes de cuerdas.
- Para pintar seys vihuelas en este temple.
- De otra vihuela de siete ordenes.
- De las guitarras que se usan ahora.
- De uma guitarra antiqüíssima y de outra nueva.
- De outra guitarra nueva.
- Dela bandurria comun.
- De unas bādurrias nuevas.
- De algunos presupuestos para cifrar.
- De ciertos avisos para la conclusion del cifrar.
- Noticia delas maneras que ay de cifrar.
- Delas cosas particulares delas cifras.
- Exeplo de cifras.

Para entrastar la vihuela comun.  
 De una nueva y perfecta vihuela.  
 Para pover los trastes enesta vihuela.  
 Dela perfectiony temple desta vihuela.  
 Demõstració dela vihuela de siete ordenes

Si tiene alguna falta esta vihuela cõmun.  
 Para perfectionar la vihuela cõmun.  
 Delas otras vihuelas.  
 De dosavisos.  
 De la vihuela comun que tega los signos fixos.  
 De otra mayor perfition en la vihuela comun.  
 Para perfectionar algunos instrumentos.  
 De la vihuela de siete ordenes que se tangen todos  
 los semitonos.

**Figura 31. Vihuela de sete ordenes**



Fonte: Livro de Bermudo

Assim como deve ter sido naquele período para os músicos que desejassem aprender a tocar a vihuela, o *Declaración* também é referência na atualidade, tanto para músicos que desejam interpretar com rigor o repertório para vihuela publicado no século XVI, como também para os modernos luthiers que se dedicam à fabricação de réplicas da vihuela do século XVI.

Quanto ao processo de construção da vihuela, existem bem poucas referências. Isso se deve ao fato de que os construtores de vihuela estavam ligados a corporações de ofício da Renascença. Cabia a essas corporações o total controle de ingresso de novos membros, bem como a autorização para a abertura de novas oficinas. Além disso, havia penalizações caso houvesse qualquer tipo de divulgação de algum segredo da profissão. Devido a todo esse controle, não foi encontrado nenhum registro com detalhes referentes ao processo de construção da vihuela, tipos de madeira, materiais utilizados e até mesmo referências sobre as medidas. O que se conhece a respeito é encontrado nas instruções contidas no já mencionado tratado *Declaración de instrumentos musicales*, de Bermudo; em publicações como *Examen de violeros* (1502) (em anexo), que continha instruções para candidatos ao exame de ingresso na corporação; em documentos iconográficos (embora essas representações não apresentem precisão quanto às proporções do instrumento, à quantidade de cordas utilizadas ou ao número de cravelhas); mas as principais referências são encontradas nos instrumentos sobreviventes.

O trabalho do luthier requer o desenvolvimento de pesquisas de materiais (madeira, colas, cordas), detalhes de construção, bem como o conhecimento de regulagens etc. Por exemplo, o luthier Nestor Lopez Ibanez, que em 2008 construiu a meu pedido a sua primeira vihuela, costumava construir instrumentos folclóricos, com base em amplo conhecimento sobre instrumentos populares desenvolvidos durante o período de colonização da América do Sul. Trocamos inúmeros e-mails desde os primeiros contatos, depois orçamentos, encomenda e acompanhamento da construção (ele a meu pedido registrou imagem de cada passo da construção da primeira vihuela). Como exemplo desse conhecimento que um luthier geralmente é obrigado a adquirir, juntamente com o domínio técnico artesanal, e ressaltando a generosa disposição para o compartilhamento desse precioso conhecimento, eis um trecho de um dos emails:

Viaje a Córdoba (capital a 130 km) en viaje do  
“placer” y compré a CD de Jordi savall y Hesperion

XX. Muito interesante y espressivo, con una soprano (Montserrat Figueras) tal vez con una técnica no demasiado “clasica” pero muy sensual y espressiva. Allí hay 2 obras de Milán y algunas anónimas para vihuela do mano.

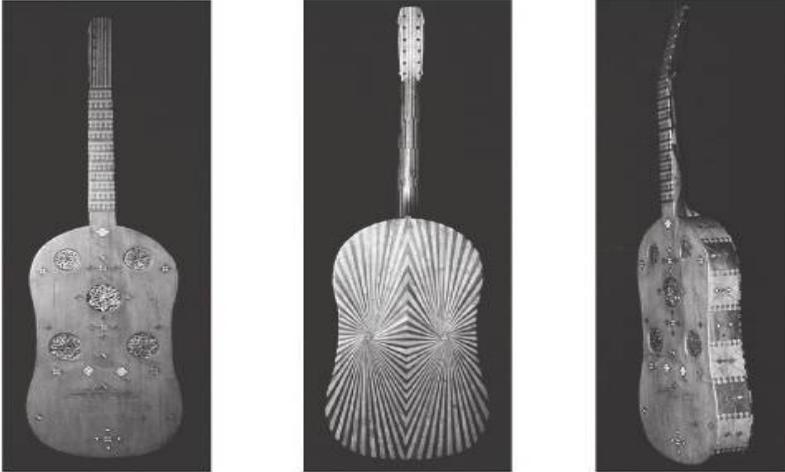
En cuanto a o influencia de los espanholes em música ameicana, en Argentina, muito tempo atrás había una escola eurpeizante que trabó as investigaços y luego en a decada do 60, pasamos a escola indigenista y nacionalista que tambien dificulto as cosas con muitos prejuicios. En conservatorio vimos en decada do 70 la influencia de música germánica en nostra zona fronteriza com Brazil y Paraguay, donde moran muitos suecos, alemanes, polacos, ucranianos, etc. Ritmos como polka, chotis, vals, gigas y outras danzas, han sido copiadas sin casi cambios, por los locales. Incluso las “coplas” o versos de canciones son europeas, adaptadas. Luego, hay una temprana influencia española y portuguesa en as pampas. A palabra Gaucho proviene del sur de Brasil, de Gaúcho y señala al campesino de la llanura. El poema nacional “Martín Fierro” conta a historia de un gaucho que se opone al poder establecido, comienza con “Aquí me pongo a cantar, al compás de la vihuela...”. El gaucho, que en algunos aspeitos era un “trovador” improvisaba versos sobre temas de atualidade y usaba “pequeñas guitarras de afinación particular”, en definitiva, la vihuela de mano. También en la zona boliviana, el charango dsciende sin duda de la vihuela do mano y el cuatro venezolano debe tener ese mismo origen. Si la vihuela tuvo su cenit en o soglo XVI, es lógico que los españoles la trajeran. muchos de los ritomos pampeanos, son con una melodía fija y con versos con métrica fija. Lo que varía es a historia que se conta. Algunas istorias som coplas españolas de siglo XVI sin casi cambios. A la viola caípira (qué es caípira) no la conozco. Luego, en el norte hasta esta zona que habito, está a leienda do “Santo do violín” (Padre Gnupa, niupa, ñupa, Tumé, etc) que “evangelizaba” a aborigems “malos” con un violín. El violín parece que era um rabel (rebec) y quedó entre los aborigems con diferentes formas. En la zona Chaco- paraguayá había aparentemente un sistema microtonal que con o tempo se fusionó con outro pentatónico proveniente de a influencia peruana

(con imperio Inca con su poderoso ejército e idioma (quichua) En nuestra música andina (charango, sikus (flauta de pan), queñas) está aún presente la escala pentatónica. Son temas que exigen mucha investigación y esfuerzo interpretativo ... y pocos prejuicios... jajaja  
 ¿Tocas derecho de Tablatura? En cuanto a tus dudas sobre lutería, todo lo que yo conozco es tuyo. Espero a tus preguntas.

Atualmente pelo menos quatro instrumentos são sobreviventes:

(1) a vihuela Guadalupe (también denominada Vihuela de Paris):

**Figura 32. Vihuela Guadalupe, Museu Jacquemart-André, Paris**



Fotos: Carlos González

**Figura 33. Visão frontal da vihuela Guadalupe**



Foto: Javier Martínez.

(2) a Vihuela de Quito:

**Figura 34. Vihuela de Quito: Igreja da Companhia de Jesús**



Foto: Egberto Bermúdez

(3) a vihuela Chambure

**Figura 35. Vihuela “Chamburre”. Museu da Música, Paris**



Foto: Publimages.

(4) a vihuela Belchior Dias (ou guitarra Belchior Dias):

**Figura 36. Vihuela Belchior Dias. Coleção do Royal College of Music, Londres.**



Foto: Carlos Gonzáles

A construção de famílias de instrumentos com diversos tamanhos, com o objetivo de acomodar diversas tessituras e formar um grupo de instrumentos que apresentassem uma homogeneidade em relação ao timbre, era comum naquela época. As publicações dos compositores do século XVI, bem como o próprio tratado de Juan Bermudo, descrevem três tipos de vihuelas: *discante* (*vihuela menor*), *vihuela* (*vihuela común*) e a *vihuela de siete ordenes*. Entretanto, é provável que mesmo esses três tipos de instrumentos apresentassem variações em relação às suas medidas.

Os dois primeiros instrumentos (Guadalupe e de Quito) seriam de grande proporção tomando como base o que seria provável para uma vihuela comum. A vihuela Guadalupe apresenta quatro aberturas com rosetas ornamentadas, além da tradicional abertura central. Esse número não era comum de acordo com as fontes iconográficas e também comparando com as outras vihuelas, que apresentam somente uma roseta central. O tampo apresenta uma chapa de madeira sólida com ornamentos, porém as laterais e o fundo são formados por diversos filetes de madeiras colados lado a lado, apresentando contraste em relação à coloração. Essa forma de construção possui uma referência no *Examen de violeros* (1502), cuja relação de instrumentos que o candidato a ingresso deveria ser capaz de construir inclui “una vihuela grande de peças”. Isso leva a crer na possibilidade de que essa vihuela tenha sido construída como prova em algum exame para ingresso na corporação.

Eis uma cópia cuja construção foi encomendada por Emílio Pujol, a partir das referências encontradas na vihuela Guadalupe. É possível perceber a desproporção mencionada:

**Figura 37. Emilio Pujol**

Fonte: <https://alchetron.com/Emilio-Pujol>

A vihuela de Quito apresenta tanto o tampo quanto as laterais, fundo e braços construídos em madeira sólida. De acordo com Corona-Alcalde e Poulton (2001), esse instrumento pertenceu a Santa Mariana de Jesus e era utilizado para acompanhamento em festividades religiosas. Este instrumento tem provocado discussões, não apenas no que se refere à terminologia. Para alguns pesquisadores trata-se de uma “vihuela”, para outros de uma “guitarra”. Cabe mencionar que para um português esta discussão não faz sentido, pois desde o século XVI até a atualidade, esse instrumento é denominado viola, ou viola de mão, ou mesmo viola de seis ordens. Eis uma cópia construída por Carlos Gonzáles:

**Figura 38. Réplica da Vihuela de Quito**



Foto: Carlos Gonzáles

Entrei em contato com Juan Carlos Pinos, coordenador da unidade de conservação da *Fundacion Iglesia de La Compañia* (Quito), onde se encontrava a Vihuela de Quito, solicitando informações sobre o instrumento e indicações para pesquisa. Eis sua resposta:

De Lcdo Juan Carlos Pinos

Para [kleber.alexandre@posgrad.ufsc.br](mailto:kleber.alexandre@posgrad.ufsc.br)

Data Qua. 15:29

Estimado Sr Alexander

Perdón por la demora al responder.

La vihuela de Quito revisar la Revista Chilena de Musicologia, Articulo de Egberto Bermudez

En la Compañia de Quito esta una replica de la Vihuela realizada por Carlos Gonzales en Almeria, entre 2013-2015

Esta se presta para estudios y conciertos

La Vihuela Original al ser una reliquia de Santa Mariana de Jesus y estar en un estado que no se puede restaurar para que vuelva a sonar, solo se puede conservar como obra de arte y reliquia) se Donó por parte de los Jesuitas en (2014-2015) al Convento de las Carmelitas en Cuenca, ver articulo en donde se venera al interior del convento de clausura, personalmente no hemos podido entrar a verla por el tema de la clausura, que solo con permiso del obispo pueden entrar, sin embargo los padres que ingresaron al acto de donación dan fe de que esta colocada en

una urna de vidrio, revisar el artículo de donación en: INPC (Instituto Nacional de Patrimonio Cultural del Ecuador)

Por la expulsión de los jesuitas se perdió valiosa documentación, tenemos un órgano Roosevelt de 1888 que funciona cada Domingo en las Misas, en Quito existe la Colección Pedro Traversari solo de instrumentos musicales, pertenece a la Casa de la Cultura Ecuatoriana, espero haberle ayudado en algo, cualquier duda que ud, necesite aclarar, escriba a este correo

Saludos

Juan Carlos Pinos

Coordinador U. Conservación

Fundación Iglesia de la Compañía.

Entrei também em contato com o luthier espanhol (Carlos Gonzales) que realizou a réplica, através de seu site, para pedir informações sobre sua construção, bem como conseguir indicações e opiniões sobre os instrumentos sobreviventes.<sup>52</sup> Eis a réplica que ele construiu:

---

<sup>52</sup> Carlos González é membro fundador da Sociedade Francesa de Alaúde (Paris, 1985) e da Sociedade da Vihuela (Córdoba, 2004). Dirigiu diversos festivais de música antiga. Como restaurador trabalhou em vários museus da França e da Espanha, publicou estudos sobre instrumentos históricos (inclusive sobre o que ele denomina vihuela “Marianita” da Igreja da Companhia de Jesús em Quito). O *Diario de Almería* publicou, dia 8 de outubro de 2012, o seguinte relato sobre seu trabalho:

Entre otras actividades realizarán el 11 de octubre una conferencia – concierto en la Iglesia de la Compañía, una de las más bellas del barroco hispanoamericano, en el que colaborarán dos cantantes ecuatorianos. Ese mismo día Carlos González hará entrega a la FIJC de la réplica de la vihuela original, que perteneció a la santa quiteña Mariana de Jesús Paredes y Flores, conocida como la Azucena de Quito. Antes de eso la réplica de la vihuela sonará en la casa natal de Santa Mariana, convertida tras su muerte en 1645 en un convento carmelita. Todo este proceso comenzó en noviembre de 2010, cuando Francisco Martínez, sacerdote e investigador almeriense, y el luthier – o “violero” como se decía entonces – Carlos González, viajaron a la capital ecuatoriana para llevar a cabo el primer estudio exhaustivo de este magnífico instrumento, verdadera reliquia musical. Reliquia en todos los sentidos: En el religioso, ya que como tal la considera la iglesia católica, y en el figurado pues de los cientos de miles de

**Figura 39. Réplica da vihuela de Quito**



Foto: CarlosGonzáles

No folder da exposição itinerante *La Vihuela de Quito, uma reliquia musical*, em Sevilha, 2012, pode-se ler:

Conocida en el ámbito musical desde 1970, la vihuela de Quito ha sido el menos estudiado y documentado de los cuatro, a pesar de su enorme importancia histórica y organológica. (...) El hecho excepcional de la Vihuela Marianita no solo radica en sus características físicas, que nos permiten un mejor conocimiento de cómo eran las vihuelas históricas, sino también en sus circunstancias históricas. Sabemos quién tocó esta vihuela, dónde y cómo se conservó los últimos tres siglos, e incluso cuando y

---

vihuelas que se construyeron en el siglo XVI y parte del XVII, solo quedan tres. Dos de ellas se conservan en museos parisinos y la vihuela de Santa Mariana en Quito. Carlos González completa así el estudio de las tres vihuelas existentes, tras el año de trabajo en el Musée de la Musique de París, donde se conservan actualmente las otras dos vihuelas, la Guadalupe y la Chambure, y donde han publicado sus planos y sus estudios. Recientemente ha dado conferencias en París, Londres, Sevilla y Gijón, acompañado siempre por Mabel Ruiz, quien tañe la réplica de la vihuela Marianita, haciendo revivir la música y las sonoridades del renacimiento español. El Museo de instrumentos de Berlín los ha invitado para una presentación en noviembre, y ambos presentan la exposición *La vihuela de Quito: una reliquia musical* en el Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, del 23 de noviembre al 9 de diciembre. Carlos se ha convertido en una pieza clave para la investigación de distintos instrumentos de cuerda desde El Parador donde tiene su taller.

porqué sufrió una reparación poco escrupulosa. El estudio realizado por Carlos González y Francisco Martínez en noviembre de 2010, gracias al apoyo de la Fundación Iglesia Compañía de Jesús de Quito, nos permite conocer a fondo este importante documento musical, de cuatro siglos de antigüedad. (...) Presentamos también [na exposição] fotografías y planos de la vihuela Marianita, así como la copia facsímil realizada por Carlos González en junio de 2010, con la que cada día se interpretarán piezas del repertorio vihuelístico. En definitiva intentamos recrear la práctica de la música en el seno de una familia quiteña acomodada, durante los primeros años del siglo XVII. Algo que podríamos encontrar en cualquier ciudad española de la época.

O professor e pesquisador Egberto Bermúdez também reuniu informações sobre esse instrumento na pesquisa que realizou em março e abril de 1991.<sup>53</sup> Além das características físicas (corpo, tampo, fundo, ponte, braço, cravelhas, medidas etc), Bermudez indica um pouco da trajetória dessa vihuela, incluindo as restaurações realizadas: em fins do século XVIII e no início do século XX.

O luthier Marcos Kaiser Mori<sup>54</sup> (que construiu a vihuela que possui) realizou pesquisa com a vihuela “Chamburre”. Eis algumas das fotos que ele apresenta em seu site:

---

<sup>53</sup> BERMÚDEZ, Egberto. “La vihuela de la iglesia de la Compañía de Jesús de Quito”. *Revista Musical Chilena*, año XLVII, n. 179 (Enero-Junio, 1993), p. 69-77.

<sup>54</sup>O luthier brasileiro Marcos Kaiser iniciou seu aprendizado em 1994, com Abel Vargas e William Takahashi, construtores de cravos. Sua formação abrange diferentes áreas como mecânica, restauração, música, escultura e história da arte (Usp), tendo estudado restauração e construção de alaúdes na Hungria, sido aprendiz de Alexander Hopkins na Espanha, e completado em 2011 seu mestrado em tecnologia da música na London Metropolitan University, especializando-se em aspectos construtivos de guitarras barrocas mais antigas. Seu trabalho se foca na luteria histórica, em restauração e construção de réplicas de instrumentos de corda antigos, como alaúde, guitarra barroca, vihuelas. Valoriza a pesquisa histórica, o detalhismo na construção e o desempenho sonoro do instrumento.

**Figura 40. Vihuela de “Chamburre”**

Fotos: Kaiser Mori

**Figura 41. Vihuela de Chamburre**

Fotos: Kaiser Mori

Em 2008, quando estava encomendando minha vihuela, tive o primeiro contato com Kaiser Mori, eis uma de suas respostas:

Tenho dois tipos de vihuela: cópia e instrumento genérico. Apesar do nome, o genérico não é uma piora do original, mas uma aproximação possível dos parâmetros preferidos pelos músicos: sonoridade, agilidade, potência, etc., um modelo baseado mais em gravuras e tratados da época do que nos três únicos modelos sobreviventes. Dentre as cópias, posso fazer uma cópia do instrumento de Belchior Dias, de fundo curvo e tamanho semelhante a uma guitarra barroca, ou uma cópia da vihuela Chamburre, cuja planta eu desenhei a partir do original (veja uma foto do instrumento no site do musée de la musique). A vihuela genérica tem um tamanho menor, e os acabamentos podem ser discutidos (utilização de marfim, madeiras não originais, etc.). Os preços variam dependendo das escolhas. O modelo em maple e pinho europeu, palo-santo espanhol, marchetaria em

todas as partes expostas do tampo e roseta em pergaminho custa aproximadamente...

Eis uma réplica construída por Kaiser Mori, o modelo é o Belchior Dias:

**Figura 42. Réplica daa Belchior Dias**



Foto: KaiserMori

### 3.5.Repertório – formas – inovações

Na Europa do século XVI, reis e príncipes tinham a sua disposição músicos para o desempenho de diversas atividades num ambiente altamente codificado: um grupo de trompetes para cerimônias; um grupo de cantores para os serviços religiosos; um conjunto de menestrelis para festas; música de camara para ocasiões oficiais, sociais ou mesmo para a vida privada. O poderio econômico possibilitava o recrutamento dos melhores músicos possíveis, e o nobre acabava por se tornar o mecenas de compositores, e a produção musical de seus “criados” também era uma espécie de ferramenta de propaganda de seu poder.

Grande parte das pesquisas sobre a música do século XVI na Espanha foi direcionada às atividades musicais religiosas ou cortesãs, e os documentos conservados nos arquivos espanhóis facilitaram as investigações. Todavia, a música no século XVI era um fenômeno mais

abrangente, e a invenção da imprensa musical permitiu que a música construída sobre uma tradição artística alcançasse outras camadas sociais, não ficando restrita apenas ao mundo eclesiástico, à corte real e a nobreza, mas também a uma educada classe alta. As fundamentais fontes de informação sobre a prática musical na Espanha do século XVI são a música conservada nos livros publicados, os escritos teóricos sobre música, a iconografia, a documentação histórica e as referências literárias. Griffiths menciona que os contratos firmados entre compositores e impressores confirmam tiragem de até mil e quinhentos exemplares, o que indicaria que a prática de música instrumental era realmente farta e que a produção de uma cidade era dirigida também à divulgação para outras regiões do país.<sup>55</sup>

Além da vihuela, os instrumentos de cordas solistas na Espanha do século XVI são a *guitarra*, a *vihuela de arco* e a *arpa*. Juan Bermudo menciona também a bandurria (muito semelhante ao nosso atual bandolín), entretanto não foi encontrado repertório conservado para esse instrumento.<sup>56</sup>

Do repertório para vihuela existem seiscentas e noventa obras, que são concentradas nos sete livros acima mencionados, impressos entre os anos de 1536 e 1576. John Griffiths menciona a presença, em documentos desse período, dos nomes de cerca de 130 vihuelistas,<sup>57</sup> o que reforçaria a evidência hipótese de que a vihuela de mano era o instrumento predileto nesse período. Além disso, apenas vinte e nove obras para vihuela de arco são encontradas no Tratado de Glosas de Diego Ortiz,<sup>58</sup> sendo que apenas quatro dessas obras são sem acompanhamento. Em relação à arpa, há apenas uma obra escrita por Alonso Mudarra em seu livro para Vihuela:<sup>59</sup>

<sup>55</sup> GRIFFITHS, John. “La música renascentista para instrumentos solistas y el gusto musical español”. *Revista Aragonesa de Musicología*, n. IV, 1-2. Zaragoza: Instituto Fernando el Católico, 1988, p. 69.

<sup>56</sup> BERMUDO, op. cit., f. 97-98.

<sup>57</sup> GRIFFITHS, John. “Veinte años con una vihuela em las manos”. In: *La guitarra em la historia* (Volumen VI): VI jornadas de estudio sobre historia de la guitarra. Córdoba: La Posada, 1995, p. 86.

<sup>58</sup> ORTIZ, Diego. *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones*. Roma, 1553.

<sup>59</sup> MUDARRA, Alonso. *Los Tres libros de música en cifra para vihuela*. Sevilla (Juan de León, 1546). Nueva edición por Emilio Pujol. Barcelona: IEM, CSIC, 1949, p. 135.

Figura 43. Mudarra: tablatura para arpa

Fonte: Livro de Mudarra

A prática da improvisação era um elemento significativo no gosto musical da renascença sobretudo na Itália e na Espanha. Nas publicações do século XVI estão presentes gêneros de música instrumental que são fórmulas na tradição da prática improvisativa como diferências, glosas e fantasias. Uma das práticas dos vihuelistas era improvisar ou compor variações sobre bases harmônicas, uma técnica derivada do acompanhamento improvisado das performances das estrofes do *Romance*. As inúmeras variações sobre “Condes claros”, “Guárdame las vacas” (ou “Romanesca”), e sobre a “Pavana” mostra como os vihuelistas criaram peças instrumentais independentes através do desenvolvimento, em cada variação, de elementos idiomáticos como acordes, arpejos, movimentos escalares, imitação de motivos, e diversas outras formas sofisticadas de contraponto.

O repertório para vihuela apresenta uma característica muito interessante, se comparado com o repertório instrumental do mesmo período em outros países europeus, que é a quase ausência de danças. Isso leva a crer que é reflexo de uma tradição composicional baseada na improvisação, mas também até mesmo a austeridade espanhola nesse período. Das formas musicais presentes no repertório vihuelístico, há a

predominância de intabulações (transcrições, adaptações) de repertório vocal e canções, seguido de *fantasias*. Griffiths apresenta a seguinte tabela.<sup>60</sup>

**Tabela 1. O repertório de vihuela: formas**

JOHN GRIFFITHS

TABLA 1

EL REPERTORIO DE LA VIHUELA											
I	= intabulaciones y canciones					F	= fantasías				
V	= variaciones					D	= danzas				
T	= tientos					Du	= dúos				
G	= glosas					Fu	= fugas				
S	= sonetos (obras sin título y sin texto)										
Compositor	I	F	V	D	T	Du	G	Fu	S	Total	
Milán . . . . .	22	44	—	6	—	—	—	—	—	72	
Narváez . . . . .	12	14	6	1	—	—	—	—	—	33	
Mudarra . . . . .	28	27	3	4	8	—	5	—	—	75	
Valderrábano	111	33	8	—	—	—	1	2	16	171	
Pisador . . . . .	66	26	3	—	—	—	—	—	—	95	
Fuencilla . . . . .	121	51	—	—	8	2	—	—	—	182	
Daza . . . . .	40	22	—	—	—	—	—	—	—	62	
<i>Total . . . . .</i>	400	217	20	11	16	2	6	2	16	690	
Porcentaje . . . . .	58	31	3	2	2	0,5	1	0,5	2	—	

Fonte: Griffiths

Essas intabulações de repertório vocal para tablatura para vihuela tinham pelo menos três atribuições(1) Elas funcionavam para a diversão pessoal do vihuelista, que poderia apreciar, através de transcrições para um instrumento solista em um ambiente doméstico ou cortesão, a música originalmente concebida para grupo vocal. (2) Elas divulgavam a um setor da sociedade a música de compositores importantes da música renascentista européia (algo como o que aconteceu com o piano no século XIX). E (3) havia também a atribuição didática, pois essa prática de intabulações era, naquele período, a educação musical do instrumentista, que permitia, através do contato

<sup>60</sup> GRIFFITHS, John. “Veinte años con una vihuela em las manos”, op. cit. p. 72.

com as obras significativas de compositores importantes, dominar os procedimentos e as técnicas composicionais. Juan Bermudo explica como deveriam proceder os vihuelistas para dominar esse processo de aprendizado da técnica contrapontística, sugerindo que se partisse do contraponto simples, a duas vozes, para somente depois chegar a obras mais complexas.<sup>61</sup>

Nesse repertório de intabulações, existe uma distribuição entre o gênero sagrado (missas) e o profano (motetes). Há também um equilíbrio entre as obras espanholas e as estrangeiras, que abarcam cerca de cinquenta e cinco compositores. Entre os compositores mais intabulados pelos vihuelistas estão Cristóbal de Morales e Josquin des prez. Entre os dez compositores com mais intabulações encontram-se Cristóbal de Morales (28), Josquin des Prez (22), Nicolas Gombert (20), Juan Vásquez (19), Phillip Verdelot (17), Francisco Guerrero (13), Adrian Willaert (10), Jacques Arcadelt (9), Pedro Guerrero (8) e Mateo Flecha (7). Desses dez, cinco são espanhóis, os outros cinco são franco-flamencos. Há que se destacar a pouca presença de compositores italianos: de um total de vinte e quatro compositores italianos representados, apenas Vincenzo Fontana, com seis obras, apresenta mais do que uma.

O fato de esses compositores serem os mais intabulados tem relação com os gêneros das intabulações: setenta e cinco obras são baseadas em missas, sendo que oito completas de Josquin des Prez foram intabuladas por Diego Pisador; de um total de trinta e seis missas intabuladas pelos vihuelistas – incluindo dez atribuídas a autores anônimos –, apenas seis outros autores têm suas obras atribuídas. Sem dúvida Josquin des Prez é o mais popular, com a utilização de parte de onze de suas missas. Entre os espanhóis apenas Cristóbal de Morales figura nesse gênero de composição, tendo sido intabuladas oito de suas missas. O gênero mais presente é o dos motetes, com 132 intabulações, com preferência por compositores franco-flamencos, o que indica a predileção, por parte dos vihuelistas, pelo estilo contrapontístico da escola franco-flamenca.

Das obras com caráter profano, num total de duzentos e vinte e duas, são utilizados textos em cinco idiomas: espanhol (cento e quarenta), italiano (cinquenta e quatro), francês (dezessete), português (seis) e latim (cinco). Um dado importante para a hipótese que

---

<sup>61</sup> BERMUDO, op. cit., op. cit., f. 99.

defenderei mais adiante é que, da obra espanhola, mais da metade são *Villancicos* (setenta e quatro) e vinte e cinco são *Romances*, que preservam o estilo típico espanhol, tendo como características principais as melodias simples e declamatórias e a presença de harmonia vertical. Esse gênero de composição espanhol, é o que mais resistiu à influência dos movimentos musicais internacionais, e como demonstrarei mais adiante, foram levados para a América com a colonização.

A *Fantasia*, a segunda forma mais utilizada pelos vihuelistas, é na realidade uma espécie de moteto, só que instrumental, por não apresentar nenhum texto. As *Fantasias* dos vihuelistas são composições que têm por características o equilíbrio, e uma arquitetura construída sobre estruturas simétricas de proporções simples.

Resumidamente então, é clara a inserção do gosto musical dos vihuelistas em correntes musicais estrangeiras, sobretudo dos Países Baixos e da Itália. Se por um lado os espanhóis adotaram a polifonia comum à escola franco-flamenca, a forte tradição nacional do acompanhamento de *Romances*, com a temática nacional, apresentando avançadas construções verticais e também a forma de variações (*diferencias*) coexistiu com a prática estilística contrapontística.

### 3.6. Decadência

O período que corresponde ao reinado de Felipe II (quase meio século, de 1556 a 1598) coincide com o ápice da popularidade da vihuela. Para os vihuelistas a conexão entre a antiguidade e a vihuela, enquanto acessório musical dos heróis mitológicos, propiciava à vihuela um papel importante. Os títulos dos livros publicados pelos vihuelistas, remetendo a imagens da Antiguidade, sugerem a identificação da vihuela com o mundo clássico. Nesse período (século XVI) a vihuela era considerada a lira de Orfeu ressuscitada, capaz de levar ao desenvolvimento intelectual e à ascensão a esferas superiores, cujo mistério a fé cristã revelaria. Essa visão da lira ressuscitada não se afasta muito desta que proponho hoje, da vihuela enquanto ninfa.

Não é possível deixar de considerar a importância da fé cristã no chamado século de ouro espanhol. Se a música de vihuela podia provocar reflexão, tranquilidade e paz espiritual, eram exatamente as mesmas qualidades que a contemplação cristã buscava nessa sociedade tão vigorosamente marcada pela obrigatoriedade da fé católica. O vihuelista, por meio de sua prática musical, teria o potencial de atingir um nível de contemplação que corresponderia àquele almejado em sua formação cristã. O instrumentista podia então mostrar seu refinamento cultural através de sua performance na vihuela. Mas ao lado dessa ilustre

concepção, é preciso considerar que a vihuela era um instrumento portátil, acessível, e eficiente no cumprimento de diversas funções musicais e sociais, como o acompanhamento de canções, a distração dos cortesãos, a possibilidade de execução de composições originais ou adaptadas, o aprendizado de técnicas de composição e de improvisação e ainda o acompanhamento de dança. A vihuela podia ser tocada como instrumento solista, ou em um conjunto instrumental, inclusive em situação que se aproximaria do que na atualidade compreendemos como um recital ou concerto. Se no século XV a vihuela estava associada a uma tradição de menestrelis e improvisadores, no século XVI ela poderia se definir por sua proximidade com a polifonia vocal.

De acordo com Griffiths, a vihuela não atuava diretamente nos rituais na igreja. Nesses espaços dedicados ao culto quem atuava eram os cantores de canto gregoriano ou de polifonia, os órgãos, os instrumentos de sopro. A presença da vihuela nos círculos religiosos está relacionada a atividade privada de muitos clérigos, que tocavam nas horas vagas ou usavam a vihuela como ferramenta para experimentar composições suas ou de outros autores. Não seria então coincidência que os maiores teóricos musicais da época (Juan Bermudo e Tomás de Santa María) fossem religiosos.

Em relação aos contrutores de vihuelas (*violeros*) Griffiths coloca que na Espanha no século XVI havia notícias de cento e vinte e cinco *violeros* ativos (metade desse número no período de Felipe II),<sup>62</sup> um número bastante significativo levando-se em conta a população naquela época.

Os vihuelistas (tañedores) urbanos pertenciam ao que chamamos de burguesia, uma classe profissional e mercantil que dominava a administração pública e as instituições urbanas, a magistratura, o comércio e as profissões liberais, em outras palavras, a camada mais alta da sociedade nas cidades espanholas. Muitos dos que possuíam vihuelas são tratados em documentos por *Don* ou *Doña*. Nas camadas inferiores também existiam vihuelistas: músicos profissionais, artesãos ou criados do serviço doméstico, além de professores de música.

---

<sup>62</sup> GRIFFITHS, John. “La vihuela en La época de Felipe II”. In: GRIFFITHS, John, e SUÁREZ-PAJARES, Javier (eds.). *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2004, p. 359.

Dos compositores autores dos livros, Luis Narvaez, Miguel Fuenllana e Enriquez Valderrabano eram músicos profissionais; Luis Milán era empregado na corte, Alonso Mudarra era clérigo, e Diego Pisador e Esteban Daza eram amadores pertencentes à classe média.

A obra vihuelística reflete um lento movimento de aproximação no século XVI à estética de composição vocal por meio da assimilação das técnicas composicionais. O início apresenta obras de uma tradição de criação espontânea e improvisada, é o que encontramos em Luis Milán; depois há um período de maestria, de domínio técnico, onde compositores como Mudarra, Narvaez e Valderrabano representam o auge no domínio do estilo baseado na técnica imitativa polifônica; depois Fuenllana demonstra ainda um desenvolvimento desse estilo, criando um repertório de grande densidade e também de enorme dificuldade de execução. No declínio, a complexidade, o esforço físico para a execução musical possivelmente tenha superado o prazer estético. Griffiths aponta que:

La decadencia de la vihuela en los últimos años del S. XVI muestra que los vihuelistas quedaron inadaptados a las nuevas tendencias, no capaces de responder al cambio de clima cultural. La música de vihuela llegó a su cumbre de perfección y de complejidad. La fantasía se convirtió en un género sofisticado, cayendo en el alcance de pocos tañedores. Resistió la reforma y no fue capaz de responder a nuevas corrientes artísticas. No había para los vihuelistas nada semejante a la canzona italiana para redigir sus esfuerzos. Al contrario, había una reacción: la tradición cortesana de la vihuela fue reemplazada por la guitarra con su música más popular y rasgueada. Después de una evolución vigorosa, la fantasía alcanzó su perfección, muriendo de conservadurismo, arcaísmo e irrelevancia cultural.<sup>63</sup>

A visão tradicional, historicista, que se tem da vihuela aceita sem qualquer tipo de indagação sua suposta condição de instrumento cortesão, próprio das cortes e das casas da alta nobreza. É preciso rever

---

<sup>63</sup> GRIFFITHS, John. *La evolución de la fantasía en el repertorio vihuelístico*. Melbourne: Universidad de Melbourne, s/d, p. 538-539.

essa visão, pois apesar de ser inegável que a vihuela era tocada nas casas nobres e reais, é comprovada sua utilização mais abrangente. Essa visão historicista não leva em conta toda uma rede que inclui os compositores, os praticantes do instrumento, os entusiastas desse tipo de repertório, os consumidores, uma série de profissionais, entre os quais copistas de manuscritos, impressores, construtores de instrumentos, fabricantes de encordoamentos. A comprovação, por Griffiths, da tiragem de 1500 exemplares do livro de Estaban Daza em Valladolid – que tinha então de cinco a sete mil habitantes –, além de anedotas, testamentos e inventários de bens ou bibliotecas mencionando a vihuela, reforça o fato de que ela não se restringia apenas à aristocracia.<sup>64</sup> Em outras palavras a vihuela possibilitou a divulgação de uma música que havia ficado fora do alcance da classe média espanhola naquele período.

É possível observar nas várias classes sociais, através de diversos documentos, a busca de refinamento cultural pela simples imitação do gesto aristocrático, principalmente a partir da difusão de costumes italianos. Um dos mais importantes meios dessa difusão foi o livro *Il cortegiano* de Castiglione, de 1528, editado na Espanha em 1534, um guia de comportamento para um bom cavalheiro, que exalta a música como uma das artes mais imprescindíveis.<sup>65</sup> A propagação de predileções, incluindo a música culta, corresponde a um procedimento de emulação que se irradia a partir do topo da pirâmide social. Os modismos, as predileções do monarca e de toda a realeza eram copiadas pela nobreza, pela burguesia e assim sucessivamente, até o ponto onde fatores sociais e, sobretudo econômicos possibilitavam. O mesmo se dava na sociedade eclesiástica, onde o modelo eram as grandes catedrais, que inspiravam as práticas de mosteiros, paróquias e conventos.

Mas escovando a contrapelo, invertendo o sentido de transmissão da pirâmide social, a partir da base, reconhecemos que há um desconhecimento – devido à escassez de vestígios, se comparados com os do ápice da pirâmide – quanto a como era praticada, por exemplo, a música cerimonial religiosa no ambiente rural. Não se tem o conhecimento das canções utilizadas para o acompanhamento do

---

<sup>64</sup> GRIFFITHS, John. “Veinte años con una vihuela em las manos”, op. cit. p. 84.

<sup>65</sup> CASTIGLIONE, Baldassare. *Il libro del Cortegiano*, a cura di Giulio Preti. Torino: Einaudi, 1965.

trabalho nas lavouras e mesmo nas casas, sejam elas canções de ninar, romances populares e mesmo músicas utilizadas nas festas e danças. O mesmo se dá em relação à música praticada pelos artesãos nas cidades. Essa música com certeza foi trazida para a América com a colonização. Pensando ainda na inversão do sentido de transmissão na pirâmide, é constatado que muitos compositores cultos utilizavam em suas obras melodias e diversos elementos oriundos da música popular.

É possível comprovar através de inúmeros vestígios que a vihuela veio para as Américas na colonização. Mas com quem ela teria vindo? Quem a teria trazido? É certo que uma parcela da população, não apenas eclesiástica ou nobre, tocava esse instrumento. E, sobretudo, como apresentarei mais adiante, o repertório vihuelístico ligado ao acompanhamento de *Romances*, *Villancicos*, música de caráter nacional e popular, se aproxima à prática musical desenvolvida na América espanhola.

A vihuela é geralmente considerada como uma espécie de alegoria de um passado distante, algo como um adorno. Inclusive certa corrente historicista de musicólogos, que a compreendem como algo à margem da cultura renascentista européia, não possui o entendimento de que a vihuela é uma das bases da música instrumental no ocidente.

O período que antecede a publicação do livro de Luis Milán *El Maestro* (1536) não apresenta muitas evidências de como seria a música praticada na vihuela. A partir somente de vestígios, o que de concreto se pode afirmar é que: (1) a vihuela era praticada em diferentes camadas sociais, tanto por aficionados ao instrumento quanto por profissionais; (2) que além da vihuela os fabricantes também construíam diversos outros instrumentos de cordas; (3) que a vihuela era utilizada para execução de diversos gêneros musicais, sendo tocada tanto para o acompanhamento de canções, quanto em apresentações solo ou em grupo; e (4) que estava presente em diversas regiões da Espanha, e também na cidade de Nápoles e outras regiões da Itália.

Como mencionado, para um espanhol do século XV, vihuela seria todo e qualquer instrumento de corda que apresentasse um fundo plano, com laterais curvadas, braço e cravelhas. Esses instrumentos podiam ser executados de diversas maneiras (com os dedos, com arco, com palheta, apoiado no ombro, com o arco por cima, com o arco por baixo, entre as pernas). A moderna classificação dos instrumentos musicais não nos permite compreender a natureza genérica da vihuela no século XV: como poderia um mesmo instrumento ser ao mesmo tempo violino, viola da gamba e guitarra? A iconografia do século XV apresenta vihuelas idênticas, pode-se determinar apenas se seriam

vihuelas de mão ou de arco, observando a forma como estão sendo tocadas.

Nas últimas décadas do século XVI, tanto guitarras como vihuelas eram construídas pelos mesmos fabricantes. Esse período de declínio da vihuela apresenta documentos que informam a existência de sessenta violeros ativos na Espanha. O formato e construção eram praticamente idênticos, inclusive os detalhes de sua ornamentação, apenas se diferenciando no encordoamento. Quanto ao repertório impresso, enquanto na vihuela predomina o estilo da música vocal, com polifonia imitativa, o repertório da guitarra do século XVII apresenta recursos mais idiomáticos ao instrumento, apresentando rasgueados e textura de uma melodia acompanhada. Mas a forma de composição de variações sobre temas populares, predileta para guitarra nesse período, corresponde a composições para vihuela conservadas nos manuscritos, mas essas peças cobrem apenas cerca de 5% do repertório.

Nas primeiras décadas do século XVII os fabricantes seguiram construindo ambos os instrumentos, e ainda realizando conversões de vihuelas em guitarras. Sem dúvida, na Espanha pouco a pouco essas transformações foram surtindo efeito, e o número de intérpretes foi diminuindo. A afirmação de Griffiths é bastante significativa para o estabelecimento de minha hipótese, da vihuela como ninfa, testemunha e vítima do genocídio na colonização: “Quizá a mediados del siglo XVII sólo en lejanas colônias de América los compases de la vihuela continuaram acompañando la tranquilidad del aire crepuscular”.<sup>66</sup>

### 3.7. Percursos na América Latina e derivações

Em relação à presença da vihuela na América, documentos no Archivo de Indias mostram que na frota de Diego Colón a Santo Domingo, que partiu de Sevilla em 1509, o secretário Rui Gonzáles levava uma vihuela e cordas, e que durante todo o século XVI foram trazidas cordas de vihuela da Espanha. A presença da vihuela na América está também documentada em lugares como México, Perú, Argentina e Brasil. Egberto Bermudez considera que, devido à distância, às dificuldades de comunicação e também a características conservadoras de sua cultura, na América de colonização hispânica os esquemas musicais e os costumes que haviam caído em desuso na

---

<sup>66</sup> GRIFFITHS, John. “Extremos: desarrollo y declive de la vihuela”. *Hispanica Lyra, Revista de la Sociedad de la Vihuela*, n. 18. Sevilla, 2013, p. 22.

Espanha foram mantidos, inclusive a utilização e a construção de vihuelas até décadas posteriores do século XVII.<sup>67</sup> Esse aspecto será discutido no capítulo 5.

Mário de Andrade nos dá um exemplo específico de transculturação, no poema “O trovador” de *Paulicéia desvairada*:

O trovador  
Sentimentos em mim do asperamente  
Dos homens das primeiras eras...  
As primaveras de sarcasmo  
Intermitentemente no meu coração arlequinal...  
Intermitentemente...  
Outras vezes é um doente, um frio  
Na minha alma doente como um longo som redondo...  
Cantabona! Cantabona!  
Dlorom...  
Sou um tupi tangendo um alaúde!<sup>68</sup>

Em “O trovador”, o eu lírico remete aos poetas da Idade Média, que entoavam versos, acompanhados por um instrumento de corda. Poderia ser uma vihuela, uma guitarra, mas o alaúde remete também a instrumentos de cordas utilizados em canções eruditas. Na sobreposição de elementos opostos, calor/frio, arlequinal/doente, índio/civilizado, tambor/alaúde, América/Europa, barbárie/civilização, aparece uma síntese da identidade nacional pela fusão e oposição do tupi com o alaúde temática presente também no “Manifesto Antropófago” (“tupi or not tupi that is the question”) de Oswald de Andrade. O verso “sou um tupi tangendo um alaúde” se relaciona com o último verso do poema anterior a “O trovador”, “Inspiração”, que denota a forte presença do elemento europeu, civilizado: “galicismo a berrar nos desertos da América”.

Diversos instrumentos de cordas desenvolvidos no território americano tiveram sua origem na vihuela. Um deles é o *charango*, que teve sua origem na vihuela de mano de cinco cordas duplas.

---

<sup>67</sup> BERMÚDEZ, Egberto. “La vihuela: los ejemplares de París y Quito”. *The Spanish Guitar Catalogue Exhibition* (January, 1991). New York: Metropolitan Museum of Art/ Madrid: Museo Municipal, 1991, p. 29.

<sup>68</sup> ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Mnafló. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987, p. 83

Desde o começo da colonização, a vihuela foi introduzida em diversas regiões da América. Na Bolívia a vihuela espanhola se transformou em muitos cordófonos denominados de *charangos*, que na atualidade possuem diversos nomes, uma variedade de proporções e quantidade de cordas, vários modelos de caixa de ressonância, diversas afinações. Em geral os charangos apresentam cinco cordas duplas, e a variedade de tessituras remete aos tamanhos que apresentavam as vihuelas demão (pequenas, médias, grandes).

A guitarra chega também em solo americano, a partir do século XVI. Com quatro ordens de cordas, e forma muito semelhante à da vihuela de mão. Simplificadamente, quando o instrumento possuía cinco, seis ou sete cordas, era chamado de vihuela; quando tinha quatro, era chamado de guitarra. O fato é que equívocos irremediáveis fizeram com que a vihuela de mano de cinco ordens tivesse que assumir uma dupla denominação (vihuela/guitarra), quando no século XVII foi adicionado um par de cordas à guitarra de quatro ordens – o que levou à desapareição da guitarra de quatro ordens.

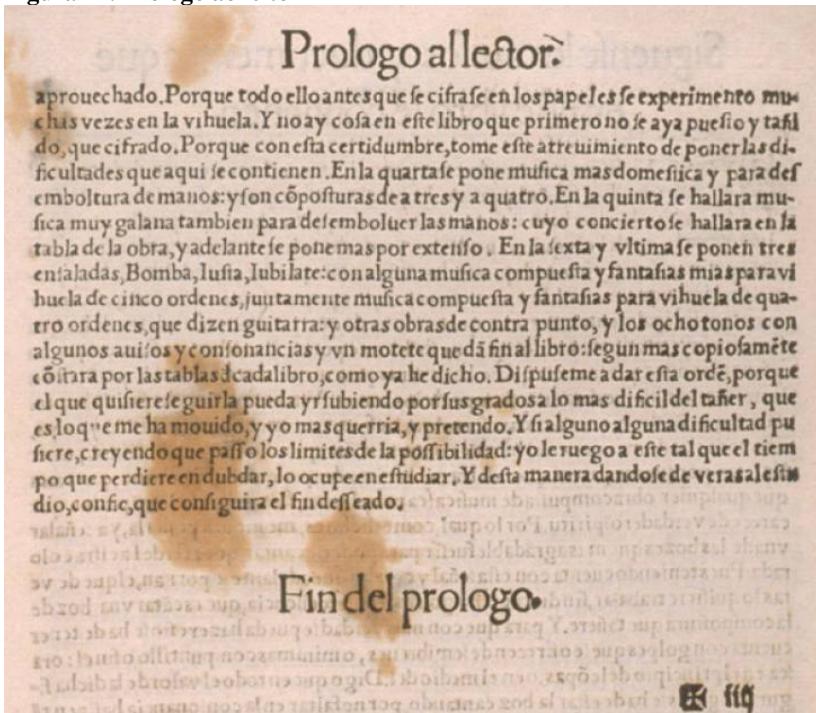
Ainda em relação as semelhanças entre guitarra e vihuela no século XVI, é importante frisar que até mesmo para os compositores vihuelistas espanhóis todos esses instrumentos eram vihuelas. Miguel de Fuenllana ao expor o conteúdo da sexta parte de seu livro dá a entender que, na sua concepção que eram todas vihuelas de sete, seis, cinco e quatro ordens:

En la sexta y ultima se pone três esnsaladas, Bomba, lusta, Iubilate, con alguna musica compuesta y fantasias mias para vihuela de cinco ordenes, juntamente musica compuesta y fantasias para vihuela de quatro ordenes, que dizen guitarra, y otras obras de contra punto, y los ocho tones con algunos avisos y consonâncias y un motete que dá final al libro.<sup>69</sup>

---

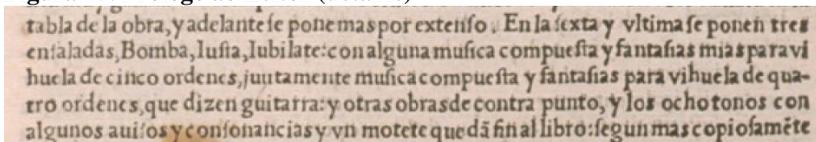
<sup>69</sup> FUENLLANA, Miguel de. *Libro de Música de Vihuela, intitulado Orphenica Lyra*. Sevilla, 1554, página final do “Prólogo al lector”.

Figura 44. Prólogo ao leitor



Fonte: Livro de Fuenllana

Figura 45. Prólogo ao Leitor (detalhe)



Fonte: Livro de Fuenllana

Figura 46. Impressão: 2 de outubro de 1554



Fonte: livro Fuenllana

De acordo com Aramayo, a iconografia e os vestígios documentais permitem evidenciar que tanto a vihuela de mano como a guitarra de quatro ordens chegaram no continente americano durante o século XVI, conviveram sem nenhum tipo de fusão, nem de modificação. A presença de ambos possibilitou a existência de diversos instrumentos de cordas americanos derivados desses dois intrumentos.<sup>70</sup>

No século XVI, na Espanha, havia três tipos de vihuela (de mano, de peñola e de arco). A vihuela de arco possui três cordas simples, e na América, se fixou em diferentes culturas. Na atualidade os descendentes diretos da vihuela de arco apresentam nomes genéricos: No México é chamada de *violínchamula*; no Chile, *rabel*; na Bolívia, *chicheño* ou *ayoreo*. A vihuela de peñola (tocada com plectro) também

<sup>70</sup> ARAMAYO, Ernesto Cavour. *El Charango: su vida, costumbres y desventuras*. La Paz: Cima, 2008.

possui descendentes em muitos países americanos, variando quanto ao número de cordas e ao formato de caixas de ressonância, mas com a mesma característica de utilização do plectro – é o caso do *tiple doliente* de Puerto Rico e do *tres* de Cuba.

**Figura 47.** três



Fonte: <https://www.atlasofpluckedinstruments.com>

A guitarra de quatro ordens, também presente em várias regiões americanas, deu origem a instrumentos com bastante semelhança. O *tiple* (de quatro cordas triplas) na Colômbia, o *cuatro* (com quatro cordas simples) na Venezuela e Colômbia, o *cavaquinho* (quatro cordas simples) no Brasil, a *guitarrajarocha* e a *chamula* (de quatro cordas triplas) no México, o *socavón* e a *mejorana* (de quatro cordas simples) no Panamá; e, na Bolívia, a *jitarra* ou *jalisco* (de quatro cordas duplas) e o *charangovallegrandiano* de seis cordas divididas em quatro ordens. Também o *ukulele* (quatro cordas simples) do Havaí tem também a origem na guitarra.

**Figura 48. Cuatro**



Fonte: <https://www.atlasofpluckedinstruments.com>

**Figura 49. Chamula e Socavón**



Fonte: <https://www.atlasofpluckedinstruments.com>

Figura 50. Mejorana



Ukulele



Fonte: <https://www.atlasofpluckedinstruments.com>

Entretanto a vihuela de mano é o instrumento com mais marcada presença durante a colonização, e o que deixou mais descendentes. No México, a *jaranita* (de oito cordas divididas em cinco ordens: uma primeira, duas segundas, duas terceiras, duas quartas e uma quinta), a *jarana* (de cinco cordas simples), o *mosquito* (de seis cordas divididas em cinco ordens, sendo a segunda corda dupla), a *guitarraguapanguera* (de oito cordas divididas em cinco ordens: uma primeira, uma segunda, duas terceiras, duas quartas e duas quintas), a *concha* (de cinco cordas duplas, com caixa de ressonância feita de tartatura ou tatu), a *vihuelita* (de cinco cordas simples); no Panamá, a *mejorana* (de cinco cordas simples); na Venezuela, o *quinto* (de cinco cordas duplas); no Brasil, a *violadecocho* (de cinco cordas simples); na República Dominicana, o *tiple* (de cinco cordas simples); no Perú, o *charango*, com suas variantes (cinco cordas duplas, triplas ou simples), e

o *chillador* (com cinco cordas duplas). Na Bolívia é encontrado o charango com uma variedade de tamanhos, nomes diferentes, diversas afinações, quantidade de cordas e diversidade de caixas de ressonância.

**Figura 51. Viola de Cocho**



**Charango**



**Chilador**



Fonte: <https://www.atlasofpluckedinstruments.com>

### 3.8. Viola e colonização

Mesmo com tantos aspectos da viola comumente associados a uma suposta brasilidade, a origem da viola é portuguesa, com uma história que chega a cerca de oitocentos anos. Esse instrumento é conhecido no Brasil com diversas denominações como: viola caipira, viola sertaneja, viola de arame, viola de folia, viola de repente, viola cabocla, viola de dez cordas, viola nordestina ou viola brasileira. Apesar de remeter atualmente ao mundo rural, tanto no Brasil quanto em Portugal, era essencialmente um instrumento urbano.

É importante lembrar aqui da importância de culturas árabes no constante entrelaçamento de etnias que por séculos caracterizou a Península Ibérica. Consta que no século X, o califado de Córdoba (Espanha) possuía uma biblioteca de mais de quatrocentos mil livros, incluindo, obviamente, poesia. De acordo com Soler (1995), os diferentes modelos de repente do nordeste brasileiro são originários dos

desafios árabes, que foram assimilados em Portugal através do contato entre cristãos e mouros e trazidos ao Brasil pelos colonizadores.

As violas brasileiras, portanto são descendentes das violas portuguesas, cujo auge se dá no período dos descobrimentos (séculos XV e XVI), com ampla difusão na população, sobretudo nas zonas ocidentais:

Em Portugal, já no século XV, e sobretudo a partir do século XVI, o instrumento, sob a designação corrente de viola, encontra-se largamente difundido pelo povo, pelo menos nas zonas ocidentais. Sem falar nas violas trovadorescas, referimo-nos já à representação apresentada pelos procuradores de Ponte de Lima às cortes de Lisboa de 1459 ao rei D. Afonso V, em que se alude aos males que por causa das violas se sentem por ‘todo o reino’; e são inúmeras as menções que a ela faz Gil Vicente como instrumento de escudeiros. Philippe de Caverel, no relato da sua embaixada a Lisboa em 1582, menciona as dez mil guiterras- que parece sem dúvidas serem violas- que constava terem acompanhado os portugueses na jornada de Alcácer-Quibir, e que teriam sido encontradas nos despojos dos campos de D. Sebastião: o número é certamente exagerado, mas mostra claramente que, como diz o cronista, “les portugais sont très grands amateurs de leurs guitarres” – ousejam, violas.<sup>71</sup>

A viola, em Portugal, é o nome genérico que se refere a toda uma família de instrumentos musicais de corda (cordofones), que possuem um braço. Os musicólogos dividem esses instrumentos em grupos distintos, apesar das aparências morfológicas, de acordo com a maneira como são executados: dedilhados, ou ainda tocados com palheta – entre os quais as violas de mão (Portugal) e as vihuelas (Espanha). A origem etimológica do vocábulo *Viola* é provavelmente provençal. Alguns estudiosos propõem que apesar de o termo viola ter origem na *langue d’oc*, tenha chegado até Portugal via Itália. Em Portugal, do

---

<sup>71</sup> OLIVEIRA, Ernesto Veiga. *Instrumentos musicais populares portugueses*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Museu Nacional de Etnologia, 2000, p. 155.

século XV até o XIX, viola é o termo utilizado para se referir a um instrumento de corda dedilhada, com o corpo em forma de oito.<sup>72</sup>

Em Portugal, assim como acontece com a vihuela na Espanha, desde o século XV até início do XIX, o vocábulo viola é utilizado como genérico de uma família de instrumentos de corda com braço. A viola é um instrumento com caixa de ressonância em forma de oito, que apresenta um tampo feito por duas metades, com um fundo achatado também formado por duas metades, ou ligeiramente abaulado, ou ainda em tiras (denominadas costilhas) de meia-cana. Possui a boca ornamentada com roseta e um braço (também denominado pescoço) longo terminando no cravelhal em forma de pá, com cravelhas dorais, ou com as cravellhas laterais. A escala é rasa em relação ao tampo e é dividida cromaticamente por trastes móveis (de tripa) ou fixos (de madeira, marfim ou osso). Possui o cavalete fixo, que é colado no tampo. Em relação às cordas, pode apresentar quatro, cinco, seis ou sete ordens de cordas duplas (ou posteriormente triplas no século XVIII), feitas de tripa de carneiro ou de metal.

Violas Portuguesas:

**Figura 52. Viola Amarantina**



Fonte: <https://www.atlasofpluckedinstruments.com/>

---

<sup>72</sup> MORAIS, Manuel. “A viola de Mão em Portugal (c. 1450-c. 1789)”. In: *Nassare: Revista Aragonesa de Musicologia*, v. XXII. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2006, p. 394-395.

**Figura 53. Viola Beiroa**



Fonte: <https://www.atlasofpluckedinstruments.com/>

**Figura 54. Viola braguesa**



Fonte: <https://www.atlasofpluckedinstruments.com/>

**Figura 55. Viola Campaniça**



Fonte: <https://www.atlasofpluckedinstruments.com/>

**Figura 56. Viola Toeira**

Fonte: <https://www.atlasofpluckedinstruments.com/>

**Figura 57. Viola da terra**

Fonte: <https://www.atlasofpluckedinstruments.com/>

Ao contrário da maioria dos instrumentos de cordas, as violas de Portugal possuem diversas afinações, e no Brasil muitas outras se desenvolveram, permitindo inclusive o estabelecimento de relações entre um tipo de afinação e uma localidade – como acontece, por exemplo, na região Sudeste, onde a mais utilizada é a Cebolão, surgida na região dos “caipiras”, a “Rio Abaixo”, presente no norte de Minas Gerais e na região da capital, de origem portuguesa, ou da viola amarantina, que possui dois corações, presente na região do santo padroeiro dos violeiros: São Gonçalo.

Vilela propõe que a permanência de uma afinação vinda de Portugal poderia ser um indicativo de que Minas Gerais conservaria mais traços da cultura e de costumes portugueses do que a região de São

Paulo, sobretudo devido ao crivo administrativo português relativo às riquezas minerais.<sup>73</sup>

Essas afinações apresentam ainda nomes como Paraguaçu, Boiadeira, Meia Guitarra, Natural, Cebolinha, Rio Acima, Rio Abaixo, Cebolão, Cana Verde, Paulistinha. Cabe mencionar que, assim como as afinações, as cordas também recebem nomes, das mais finas para as mais grossas: primas (primeiro par), requintas (segundo par), turina e contraturina (terceiro par), toeira e contratoeira (quarto par), canotilho e contracantilho (quinto par).

**Figura 58. Seu Chico, construtor de violas artesanais, Morretes-PR**



Foto: Mirian Abe

O termo viola é bastante freqüente, por exemplo, na obra de Gil Vicente. É citada em nove de seus autos, sendo em toda a sua obra o instrumento mais mencionado. Em *Farsa ou Auto Inês Pereira*, a viola é mencionada sete vezes, eis uma estrofe:

Que seja homem mal feito,  
Feio, pobre, sem feição,  
Como tiver discrição,

---

<sup>73</sup> VILELA, Ivan. *Cantando a própria história* (tese de doutorado). São Paulo: Usp, 2011.

Não lhe quero mais proveito.  
 E saiba tanger viola,  
 E coma eu pão e cebola.  
 Siquer uma cantiguinha!  
 Discreto, feito em farinha,  
 Porque isto me degola.<sup>74</sup>

Luis de Camões, *no Auto de Filodemo* (1587) cita várias vezes a viola como acompanhante do canto, eis uma estrofe onde as cordas da viola são mencionadas:

E se vós sois das gamenhas  
 e houverdes d'atentar  
 por mais que por manducar,  
 “Mi cama son duras penas,  
 mi dormir siempre velar”.  
 A viola, Senhor, vem  
 sem primas, nem derradeiras.  
 Mas sabe o que lhe convém?  
 Se quer, Senhor, tanger bem,  
 há de haver mister terceiras.

E se estas cantigas vossas  
 não forem pera escutar,  
 e não quiserdes espirar,  
 há mister cordas mais grossas,  
 porque não possam quebrar.<sup>75</sup>

Com a expansão colonial portuguesa, a viola foi trazida para o Brasil e também para o oriente – Pérsia, China (1513) e Japão (1543). Eis um trecho narrado por Fernão Mendes Pinto, sobre episódio que segundo o autor se passa na cidade chinesa de Quansy, onde ele esteve degredado no início de 1554:

E cabendo-me a mim um dia ir ao mato em  
 companhia de um Gaspar de Meireles, nos

---

<sup>74</sup> VICENTE, Gil. *Farsa ou auto de Inês Pereira*. Biblioteca virtual do estudante brasileiro. <http://www.bibvirt.futuro.usp.br>. Projeto Vercial, 1998, versos 385-393.

<sup>75</sup> CAMÕES, Luiz Vaz de. *Auto chamado de Filodemo*. Belém: Universidade da Amazônia (Núcleo de educação a distância), s/d (em [www.nead.unama.br](http://www.nead.unama.br)), p. 6.

levantámos pela manhã, e nos saímos de casa a fazer o nosso ofício. E como este Gaspar de Meirelez era músico, e tangia numa viola e cantava muito arzoadamente, que são partes muito agradáveis a essa gente, porque o mais do tempo gastam em banquetes e delícias da carne, gostavam ali muito dele e era muitas vezes chamado para essas cousas, das quais sempre trazia uma esmola com que o mais do tempo nos remediávamos. E indo nós, como digo, ele e eu para o mato, como nos era mandado, acertámos de encontrar numa rua, antes que saíssemos da cidade, uma grande soma de gente, que com grande regozijo e festa, levavam a enterrar um morto, com muitas insígnias de pompa fúnebre, no meião da qual ia uma grande música de muitos que cantavam e tangiam os seus instrumentos. E conhecendo um daqueles, que como maioral ou mestre da música governa os outros, o Gaspar de Meirelez, lançou mão por ele para tanger, e metendo-lhe na mão uma viola, lhe disse: - Rogo-te que cantes o mais alto que pudeses, por que te ouça este defunto que ali levamos. Porque te afirmo que vai muito triste pela saudade que leva de sua molher e de seus filhos, a que em estremos era afeiçoado. O Gaspar de Meirelez se lhe escusou com algumas razões que para isso lhe deu. Porém o mestre de música lhas não aceitou, mas antes já com cólera respondeu: - se tu não aproveitares a esse defunto com esta graça de tanger e cantar que Deus te deu, não direi de ti que és homem santo, como até agora todos cuidamos, mas que a excelência desta fala que tens é dos habitares da Casa do Fumo, cuja propriedade e natureza primeira foi também cantar com vozes suaves, inda que agora chorem e gemam no Lago da Noite, como cães esfaimados que rangem os dentes; e ensopados na baba do ódio dos homens, se lhe enxerga a escuma de suas maldades nas ofensas que fazer Ao que vive nomas alto dos Céos. Após isto, pegaram dez ou doze no Gaspar de Meirelez e o fizeram quase por força tanger e o levaram consigo até o lugar onde haviamde queimar o defunto, conforme o uso de suas gentílicas seitas.<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> PINTO, Fernão Mendes. *Peregrinaçam de [...] em que da conta de muytas e*

Em 1549, ou seja, apenas nove anos após a oficialização da Companhia de Jesus na Europa, o padre Manuel da Nóbrega desembarca na Bahia, juntamente com Tomé de Souza. Esse é o marco inicial da atuação jesuítica no continente americano, uma atuação intensa, desde essa chegada até a expulsão da Companhia de Jesus em 1759.

A catequização dos gentios na América foi iniciada com a chegada ao Brasil dos primeiros jesuítas. Com Tomé de Souza, primeiro governador geral, Manuel da Nóbrega, junto com cinco companheiros, desembarca no Brasil em 29 de março de 1549. Tomé de Souza tinha diversos objetivos além da fundação de uma cidade na Bahia: a expulsão de corsários, o combate aos indígenas que não fossem amigos dos portugueses, e ainda a arrecadação de impostos sobre o comércio de pau-brasil. A tarefa de conversão das populações nativas ficou sob a incumbência da Companhia de Jesus – que havia acabado de fundar as primeiras missões, em Goa, com Francisco Xavier, em 1541.

A coroa portuguesa tinha grande interesse na atuação dos jesuítas, pois eles vieram a ocupar e defender áreas que estavam em disputa com a Espanha. Apesar de a catequização dos indígenas ser o objetivo central dos jesuítas, eles realizaram também atividades educacionais junto à população nos centros urbanos que começavam a surgir. Com o tempo, os colégios por eles estabelecidos passaram a oferecer também formação superior, além dos ensinamentos básicos da leitura e da escrita. Esses colégios e também os seminários, com as únicas bibliotecas da época, se tornaram uma fundamental rede de ensino.

No período de sua expulsão, a ocupação jesuítica permeava todo o litoral brasileiro, de Belém até Laguna, estando presente também em algumas aldeias na Amazônia.

Todos os padres que chegaram com Nóbrega em 1549 eram cantores, e perceberam a eficácia da utilização da música na catequização. Pouco depois, em 1551, chegam de Portugal, meninos órfãos que se distribuiriam pelos colégios jesuítas e passariam a participar do processo de catequização:

---

*muytas estranhas cousas qe vio & ouvio no reyno da China, no da Tartaria, no do Sornau, que vulgarmente se chama Sião, no do Calaminhan, [...].* Lisboa: Pedro Crasbeek, 1614 (reeditado por António José Saraiva, *Peregrinação e outras obras*. Lisboa: Clássicos Sá da Costa, 1974, 3 vols).

Em 1551, chegaram de Lisboa os 20 meninos órfãos que seriam, com os 7 vindos antes, distribuídos pelos colégios do Espírito Santo e de São Vicente. Em 1553, quando ordenou juridicamente o Colégio de São Vicente, Nóbrega determinou que a leitura e a escrita fossem ensinadas também para os meninos externos, brancos e mamelucos, filhos de portugueses, que aprenderiam como os outros internos a doutrina católica, canto, flauta e gramática (latim). Observando que os índios gostavam de dançar e cantar, desde cedo os padres usaram a música como instrumento catequético, julgando-a eficaz na transmissão da doutrina. Todos os religiosos que vieram para a Bahia com Nóbrega em 1549 eram cantores. Leonardo Nunes, regente. Além da missa, do “Padre Nosso” e da “Santa Maria” cantados, houve motetos, salmos e cantigas devotas adaptados aos indígenas. A música e o canto foram utilizados primeiramente na Bahia, depois em Piratininga. Em São Vicente, o Padre Antônio Rodrigues criou coros de flautas de curumins, meninos brasis, que em 1559 foram oficial missas cantadas em Salvador. Os meninos órfãos também dançavam e há notícia de que, avançando pelo sertão, entravam pelas aldeias de tribos classificadas como “bravas” dançando e entoando cantares da língua tupi. Passada a fase inicial dos meninos órfãos, as danças ficaram restritas às noites de sábados, para impedir que o caxiri, o cauim e outras bebidas alcoólicas perturbassem a ordem das aldeias.<sup>77</sup>

Para os meninos indígenas, o ensino não se restringia ao ensino religioso, eles também aprendiam a ler e escrever. Simão de Vasconcelos (1977) descreve como funcionava esse ensino:

O modo de ensinar, que nelas (aldeias) se usava, e ainda hoje persevera nas aldeias do Brasil (com pouca variedade em algumas delas) é o seguinte: rompendo a manhã, em se ouvindo pela aldeia o sino que tange à

---

<sup>77</sup> HANSEN, João Adolfo. *Manuel da Nóbrega*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010, p. 99.

missa, todos os meninos dela se vão ajuntar na capela-mor da igreja, onde postos de joelhos, em coros iguais, entoam em voz alta louvores de Jesus, e da Virgem; dizendo os de um coro: Bendito e louvado sempre seja o santíssimo nome de Jesus; e respondendo os do outro: E o da bem aventurada Virgem Maria mãe sua para sempre, amém: e logo todos juntos: Gloria Patri et Filio, et Spiritui Sancto, Amen. E nisto continuam até chegar a missa. Chegada esta, a ouvem em silêncio e, acabada ela (idos os mais índios) esperam eles no mesmo lugar o religioso que tem cuidado deles, o qual lhes ensina as orações da doutrina cristã em voz alta, e após esta da mesma maneira os mistérios de nossa santa fé, em diálogos de perguntas e respostas, compostos para este efeito em língua do Brasil, da Santíssima Trindade, criação do mundo, primeiro homem, encarnação, morte, e paixão, ressurreição e mais mistérios do Filho de Deus, do juízo universal, limbo, purgatório, inferno, Igreja Católica etc. E ficam tão destros, que podem ensinar, e ensinam com efeito em suas casas aos pais, que são mais rudes ordinariamente (suposto que também estes e as mães têm sua particular doutrina todos os dias santos e domingos na mesma igreja, com práticas acomodadas sobre elas). Acabada a doutrina, tornam a dizer os meninos em coros: Louvado seja o santíssimo nome de Jesus. Respondem os outros: E o da Santíssima Virgem Maria, mãe sua para sempre, amém. E logo esperam que os mandem e vão todos juntos a suas escolas, a ler, escrever ou cantar, outros, a instrumentos músicos, segundo o talento de cada um; e saem no canto e instrumentos tão destros, que ajudam a beneficiar as missas e procissões de suas igrejas com a mesma perfeição que os portugueses. (A cuja vista achando-se presente um bispo, não pôde ter as lágrimas, considerando a capacidade que nunca imaginara em tais sujeitos). Nestas escolas gastam duas horas da manhã; e outras duas da tarde, tornando-se-lhes a tanger o sino, a que pontualmente acodem. Tangendo as Ave-Marias da noite, tornam-se a juntar à porta da igreja, e daqui formam procissão com cruz levantada diante, e postos em ordem vão cantando pelas ruas em alta voz cantigas santas em sua língua, até chegarem a uma cruz destinada, a cujo

pé, postos de joelhos, encomendam as almas do purgatório na forma seguinte, em sua língua própria. Fiéis cristãos, amigos de Jesus Cristo, lembrai-vos das almas, que estão penando no fogo do purgatório; ajudai-as com um Padre- Nosso, e Ave-Maria, para que Deus as tire das penas que padecem. E respondem todos: Amém. Rezam em alta voz o Padre-Nosso, e Ave-Maria, e voltam com a mesma procissão, e canto até a portaria dos padres, onde por fim entoam, e respondem como acima: Bendito e louvado seja o santíssimo nome de Jesus etc. esperam que os mandem, e mandados se vão a suas casas. Este é o exercício dos meninos; o dos padres é o que se segue. Batizam os inocentes, catequizam os adultos, administram-lhes o Sacramento do matrimônio na lei da graça, e o da Eucaristia aos que são capazes; ensinam-lhes a boa inteligência, observância e perfeição des todas estas cousas. Defendem a sua liberdade, curam suas doenças, preparam-nos para bem morrer, sepultam os que morrem em suas igrejas...<sup>78</sup>

Na atuação em terras brasileiras, os jesuítas encontraram na prática musical um eficiente e receptivo meio de convencimento dos indígenas. Pouco tempo após a chegada ao Brasil, e durante toda a atuação, existem inúmeros relatos com referência à presença da música, tanto em cerimônias religiosas quanto em eventos profanos.

Além das discussões sobre a inserção da prática musical no momento inicial do projeto de conversão jesuítico, é plausível considerar que essa prática musical teria sido fundamental no diálogo inter-religioso entre indígenas e jesuítas:

De início, atento para o fato de que os pajés, responsáveis por estabelecer o vínculo com o sobrenatural, o faziam através de cantos, e recebiam mensagens do além através do instrumento musical e sagrado chamado maracá. A relação entre religiosidade, poder e música na cultura tupi foi logo percebida pelos missionários, que, na tentativa de

---

<sup>78</sup> VASCONCELOS, Simão de. *Crônica da Companhia de Jesus*. Petrópolis: Vozes, 1977, p. 14-15.

conquistar autoridade, buscaram trazer para si formas xamânicas de se conectar com o divino. A música era parte constituinte dos rituais religiosos, fossem as cerimônias indígenas, católicas ou já mescladas pelo contato. É interessante notar também que, ao mesmo tempo em que permitia o aprendizado de outra língua, a música não ficou restrita a traduções linguísticas. De fato, a sonoridade ultrapassava a comunicação verbal tanto na audição de instrumentos musicais quanto no movimento das performances gestuais. Desta forma, a música tornou-se canal essencial da tradução cultural e religiosa entre jesuítas e índios, perpassando toda a história das missões no Brasil.<sup>79</sup>

Um exemplo do quanto era significativa a prática musical enquanto “canal de comunicação” pode ser encontrado em relatos escritos. Ainda no ano da chegada dos jesuítas, a descrição de uma missa cantada é realizada em uma carta de Manuel da Nóbrega:

tivemos missa cantada com diácono e subdiácono; eu disse missa, e o padre Navarro a Epistola, outro o Evangelho. Leonardo Nunes e outro clérigo com leigos de boas vozes regiam o côro; fizemos procissão com grande musica, a que respondiam trombetas. Ficaram os Indios espantados de tal maneira, que depois pediam ao padre Navarro que lhes cantasse como na procissão fazia. Outra procissão se fez dia de Corpus Chrsti, mui solemne, em que jogou toda a artilharia, que estava na cerca, as ruas muito enramadas, houve danças e invenções á maneira de Portugal.<sup>80</sup>

Alguns aspectos desse contato com os indígenas estão presentes em diversas cartas que Manuel da Nóbrega escreveu nesse período

---

<sup>79</sup> WITTMANN, Luísa Tombini. Harmonias e dissonâncias da fé: Jesuítas, ameríndios e a música nos primeiros anos do contato. *Espaço Ameríndio*, v. 5, n. 2. Porto Alegre, outubro 2011, p. 78.

<sup>80</sup> *Cartas Jesuíticas*. Notas de Vale Cabral e Rodolfo Garcia. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1931, p. 86. (Coleção Afrânio Peixoto: I. Manuel da Nóbrega, *Cartas do Brasil* (1549-1560)). Carta III, de 9 de agosto de 1549, ao Padre Mestre Simão.

inicial de presença nas localidades de colonização portuguesa. Em uma dessas cartas, Nóbrega deixa claro que Juan Azpicueta Navarro havia se tornado o primeiro jesuíta a estabelecer esse contato, inclusive a ensinar orações cantadas traduzidas para a língua Tupi:

Na língua deste paiz alguns somos muito rudes e mal exercitados, mas o padre Navarro tem especial graça de Nosso Senhor nesta parte, porque andando pelas aldeias dos Negros, em poucos dias que aqui estamos, se entende com elles e prega na mesma língua e finalmente em tudo parece que Nosso Senhor lhe presta favor e graça para mais poder ajudar as almas. A' sexta-feira quando fazemos a disciplina, juntamente com muitos da terra e depois da predica sobre a Paixão de Christo, ainda elle se reúne a nós, nos outros dias visita ora um, ora outro lugar da cidade e á noite ainda faz cantar aos meninos certas orações que lhes ensinou em sua língua delles, em logar de certas canções lascivas e diabólica que d'antes usavam.<sup>81</sup>

Uma mudança nas ações musicais jesuíticas é detectada na carta de Navarro, também o primeiro jesuíta a se dedicar ao ensino do canto de orações cristãs aos meninos indígenas. Nessa sua carta da Bahia de 28 de março de 1550, ele menciona que está ensinado o canto tanto em português como na língua geral, mas com a utilização de melodias indígenas:

os mandamentos e outras orações tenho tiradas, as quais sempre lhes ensino assim na nossa língua como na sua, e o Pater Noster tirei ao modo de seus cantares, para que mais rapidamente aprendessem e gostassem, principalmente para os meninos, aos quais ensino que digam sobre os doentes as ditas orações, mediante as quais se acham melhor.<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> Idem, p. 103. Carta VI, de 6 de janeiro de 1550, ao Padre Simão Rodrigues (apesar de não ser declarado o destinatário).

<sup>82</sup> Leite (1956, v.1, doc. 14, p.180), apud CASTAGNA, Paulo. “Vivenciando o paradoxo musical jesuítico”. In: *Anais do Simpósio nacional realizado por*

Os jesuítas perceberam que o trabalho com as crianças indígenas seria o melhor caminho para a conversão, pois estas eram menos apegadas aos costumes nativos que aqueles que os jesuítas consideravam pecaminosos. Em outra carta, Manuel da Nóbrega descreve as práticas educacionais que os jesuítas organizaram, e percebe-se que a prática musical está presente de maneira significativa nessas atividades:

Em começando em S. Paulo que foi a primeira, direi primeiramente a ordem que teve e tem de proceder aqui a escolha de meninos que são para isso cada dia uma só vez porque tem o mar longe e vão pelas manhãs pescar para si e para seus Paes que não se mantêm d'outra cousa e as tarde têm escolha três horas ou quatro. D'estes há hi cento e vinte por rol, mas contínuos sempre há de oitenta para riba. Estes sabem bem a doutrina e cousas da Fé, leem e escrevem, já cantam e ajudam já alguns a missa. Estes são já todos baptisados com todas as meninas da mesma idade e todos os innocentes e lactantes. Depois da escolha há doutrina geral a toda gente e acaba-se com Salve cantada pelos meninos e as Ave Marias.

(...) Ao Sabbado Santo logo seguinte, fizemos o officio das Fontes mui solemne e baptisamos naquelle dia a muitos, os quaes estavam confessados e aparelhados assim para o baptismo como para o casamento que haviam de receber depois da Ressureição. Houve muitos desposados e fizemos a procissão mui solemne, porque veiu folia da cidade que Simão da Gama ordenou a Bastião da Ponte, seu cunhado, os meninos cantando na língua, em portuguez, cantigas a seu modo, dando gloria a Nosso Senhor, e foram todos os Irmãos em procissão, assim homens como mulheres, tendo as ruas limpas e bem enramadas, de que muito se alegrou meu espírito em o Senhor.

(...) Dia de Corpus Christi seguinte se fez outra procissão solemne da mesma maneira e muitas vezes

se faz, pelas necessidades que ocorrem, com sua ladainha, a qual dizem os meninos e respondem todos; principalmente uma fizeram pedindo chuva pela grande secca que havia, de maneira que seccavam os mantimentos e foram ouvidos de Nosso Senhor; todos têm já por costume quando seus filhos adoecem trazerem-nos á igreja com suas pobres offertas a offerecer e dos que morrem fazemol-os enterrar com pompa funeral, e dizem-lhes seus officios de que se elles muito edificam; quando podemos têm missas cantadas em festas principaes.<sup>83</sup>

Esse hibridismo não foi bem visto pelas autoridades jesuítas. A primeira rejeição conhecida é a de Dom Pero Fernandes Sardinha, primeiro bispo do Brasil, que chegou à Bahia em 1551. Sardinha denuncia em 1552, ao padre provincial de Lisboa, a prática musical com melodias indígenas entre os meninos órfãos, colaboradores dos jesuítas, desde 1550:

Os meninos órfãos, antes de eu chegar, tinham o costume de cantar, todos os domingos e festas, cantares de Nossa Senhora ao tom gentílico [ou seja, com melodias indígenas], e de tocare certos instrumentos que esses bárbaros tocam e cantam quando querem beber seus vinhos [cauim] e matar seus inimigos. Conversei sobre isso com o padre Nóbrega e com algumas pessoas que conhecem as condições e maneiras destes gentios, em especial com o que leva esta [carta], que se chama Pablo Dias, e percebi que esses gentios se gabam de que eles são os bons, pois os padres e meninos tocavam seus instrumentos e cantavam ao seu modo. Digo que padres tocavam, porque na companhia dos meninos vinha um sacerdote, Salvador Rodrigues: tocava e dançava e saltava com eles. E tanto por ser isso em favor da gentilidade e com pouco fruto da fé e conversão, e com menos reputação da Companhia, como também pelo inventor disto ser um Gaspar Barbosa, o qual, na cidade de Lisboa, fugiu da cadeia

---

<sup>83</sup> *Cartas jesuíticas*, op. cit.. Carta XIX, de 05 de julho de 1559, aos padres e irmãos de Portugal.

e acolheu-se na Sé, e dali, ao meio dia, desceu por uma corda e veio depois degredado aqui para sempre (...). Esse é aquele que inventou esta curiosa e supersticiosa gentilidade, e ele mesmo cantava e tocava pelas ruas com os meninos e padres, coisa da qual defendi para remover a gentilidade que tão mal parecia a todos.<sup>84</sup>

Para o bispo Sardinha, na prática de conversão, os missionários estariam agindo de maneira inversa à que ele achava correta, pois os missionários, por compartilhar dos instrumentos e cantar ao modo indígena, estariam ferindo a razão cristã. A resposta de Nóbrega a Sardinha:

Pax Christi. Depois da chegada do Bispo acontecerão algumas cousas de que darey breve conta a V.R. para saber o que passa pera tudo encomendar a Nosso Senhor e nos avisar sempre no que poderemos errar, porque averá pouco mais de hum mês que veyo e eu já temo. (...) Os mininos desta casa acostumavão cantarpelo mesmo toom dos Indios, e com seus instrmentos, cantigas na lingua em louvor de N. Senhor, com que se muyto athrahião os corações dos Indios, e asi alguns mininos da terra trazião o cabelo cortado à maneira dos Indios, que tem muyto pouca differença do nosso custume, e fazião tudo para a todos ganharem. Estranhou-o muyto o Bispo e na primeira pregação falou nos costumes dos gentios muyto largo, por donde todo o auditorio o tomou por isso. E foy assi, porque a mym o reprehendeo muy asperamente, nem aproveitou escusar-me que nom erão ritos nem costumes dedicados a idolos, nem que perjudicassem a fee catholica. (...) Sospeito que nom há por bem feyto senão o que ele ordena e faz, e todo o mais despreza.<sup>85</sup>

Manuel da Nóbrega e seus companheiros aceitam algumas práticas tradicionais indígenas a partir da experiência nas aldeias.

---

<sup>84</sup> Leite (1956: v.1, doc. 49, p.359-360), apud CASTAGNA, op. cit., p. 5.

<sup>85</sup> Nóbrega, apud LEITE, Serafim. *Breve História da Companhia de Jesus no Brasil 1549-1760*. Braga: Livraria Apostolado da Imprensa, 1993, p. 369-373.

Alguns costumes, incluindo a prática musical indígena, eram considerados inofensivos. Em outra carta, Nóbrega deixa clara essa postura:

Com a vinda do Bispo se moveram algumas duvidas, nas quaes eu não duvidava porque Sam soberbo e muito confiado em meu parecer, as quaes nos pareceu bem communicar-as com Vossa Reverendissima para que as ponha em disputa entre parecer de letrados e me escreva o que devo fazer”“...si nos abraçarmos com alguns costumes deste Gêtio, os quaes não são contra a nossa Fé Catholica, nem são ritos dedicados a ídolos, como é cantar cantigas de Nosso Senhor em sua lingua pelo seu tom e tanger seus instrumentos de musica, que elles em suas festas, quando matam contrários, e quando andam bêbados, e isto para os attrahir a deixarem os outros costumes essenciaes, e, permittindo-lhes e approvando-lhes estes, trabalhar por lhes tirar os outros, e assim o pregar-lhes a seu modo em certo tom, andando, passeando e batendo nos peitos, como elles fazem, quando querem persuadir alguma cousa, e dizel-a com muia efficacia, e assim tosquiarem-se os meninos da terra, que em casa temos, a seu modo, porque a similhaça é causa de amor, e outros costumes semelhantes a estes?<sup>86</sup>

Manuel da Nóbrega e os padres missionários tinham a convicção da eficácia em seus métodos de conversão adaptados à cultura nativa. Há um processo muito mais amplo naquele momento, que o bispo Sardinha não conseguia entender. Duprat descreve a estratégia de cristianização, incluindo também a prática musical nesse processo:

O primeiro bispo da Bahia, dom Pedro Fernandes Sardinha, tem dificuldade de entender o processo amplo de que se trata aqui. Ao tratar da questão da confissão do gentio, em tupi, o bispo sustenta junto aos jesuítas a inconveniência desse procedimento e conclui que, se não aprenderem o português, “nunca passarão de gentios”. É válido complementar que, para o bispo, se não aprenderem a música do

---

<sup>86</sup> *Cartas jesuíticas*, op. cit., p. 141-142.

civilizado, serão sempre selvagens... Na verdade, Nóbrega e os jesuítas, na prática, reagem contra essa conclusão do bispo Sardinha. Para o idioma, disseminam entre evangelizadores as primeiras gramáticas da língua geral; para eles o conhecimento da língua principal do índio é fundamental para o trabalho com o índio. Para a música, usam-na para difundir a religião cristã entre os índios, conservando-lhes a música e substituindo as palavras.<sup>87</sup>

Em relação ao modelo evangelizador que foi sendo construído pelos jesuítas:

A música no contato entre índios e jesuítas não adveio de uma escolha de cima para baixo, num vazio significativo no qual jesuítas difundiam o Cristianismo através de uma sonoridade que é, por vezes, indígena por mera condescendência dos padres. É, sobretudo, conforme as respostas nativas que os jesuítas vão construindo seu modelo evangelizador, nunca definitivo e imutável, pois assim não o era o cotidiano das missões. A experiência missionária concebeu formas que, sob o ponto de vista jesuítico, poderiam ser eficazes para a conversão quando detectada uma receptividade positiva por parte dos ameríndios. Já havia um sentido musical na cultura indígena, empregado e impregnado em sua vida religiosa. Assim sendo, foi justificada e mantida pelos jesuítas uma série de atividades musicais nas missões da América Portuguesa. A história das relações sonoras, portanto, não transcorreu por meio de uma imposição rápida e simples de conteúdos cristãos, mas de um processo complexo de tradução, que ultrapassou uma infiltração, pela música, de outra religião aos ameríndios. Fez parte desta história a construção

---

<sup>87</sup> DUPRAT, Régis. “Sonoridades luso-brasileiras na Carta de Caminha: a visão do paraíso e o triunfo do inferno”. In: PAIS, José, BRITO, Joaquim de, e CARVALHO, Mário de (orgs.). *Sonoridades luso-afro-brasileiras*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2004, p. 35.

conjunta de novas expressões musicais, manifestas nas aldeias pelos índios, mas também pelos jesuítas.<sup>88</sup>

Já José de Anchieta adaptava textos religiosos de sua autoria a melodias cantadas pelos índios e colonos do Brasil quinhentista (processo de divinização de obras profanas, ou criação de versões de caráter religioso para canções populares). Eis a característica dessa produção:

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 cantavam seria um ótimo meio de propagação do sentimento religioso.<sup>89</sup>

Às vezes conservava-se o metro, as rimas (versão contrafeita), muitas vezes o divinizador indicava, na forma de epigrafe, a fonte da composição ou melodia a ser utilizada, o tono, ou som, sobre a qual ela deveria ser cantada, uma espécie de paródia:

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 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 ponto bastante comum de divinização consistia em se

---

<sup>88</sup> WITTMANN, op. cit., p. 90.

<sup>89</sup> BUDASZ, Rogério. *O cancionero ibérico em José de Anchieta: Um enfoque musicológico* (dissertação de Mestrado). São Paulo: Eca/Usf, 1996, p. 11.

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.<sup>90</sup>

Budasz descreve, a partir de documentos, a técnica preferida de composição utilizada por Anchieta, que envolvia o emprego de romances, cantigas populares, para as versões religiosas. A poesia de Anchieta não se resume a esse processo, entretanto é significativo em sua produção o processo de contrafacção:

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. (...) 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.<sup>91</sup>

---

<sup>90</sup> Idem, p. 14.

<sup>91</sup> Idem, p. 73.

Os autos do padre José de Anchieta são o único registro, apesar de não apresentarem nenhuma anotação musical de melodias na atividade dos jesuítas. Várias cantigas foram adaptadas para a língua indígena, indicando melodias conhecidas que seriam utilizadas sobre os textos. É possível também imaginarmos a viola como instrumento utilizado nesse processo, inclusive como base para as danças, uma vez que ela é tradicionalmente utilizada como acompanhamento harmônico do cururu e das palmas e sapateado do cateretê.

Existe uma clara diferença entre os documentos relativos às missões jesuíticas portuguesas e aqueles relativos às espanholas. Marcos Holler coloca que a prática musical nas reduções espanholas teve maior desenvolvimento:

A atuação musical dos jesuítas na América Espanhola deixou vários legados, como partituras, instrumentos e representações iconográficas, o que permite uma reconstrução mais precisa da música do período. O repertório produzido nas reduções espanholas encontra-se disponível em várias publicações e gravações, e não se restringe somente a peças litúrgicas, mas inclui óperas e exercícios para instrumentos de teclado. A influência da atuação jesuítica manifesta-se na cultura popular ainda hoje, e ainda no séc. XX encontravam-se índios construindo instrumentos segundo o modelo jesuítico.<sup>92</sup>

Ainda de acordo com Marcos Holler, a atuação jesuítica na América Espanhola não deveria ser usada como modelo para as pesquisas sobre a atuação jesuítica na América Portuguesa, devido principalmente a essas diferenças:

Na América Espanhola os padres jesuítas levaram a cabo seu ideal de catequização e proteção dos índios, e as missões se formaram no interior do continente, buscando o isolamento do contato com o homem branco, de modo que no séc. XVIII as reduções eram comunidades fechadas e praticamente auto-

---

<sup>92</sup> HOLLER, Marcos. *A música na atuação dos jesuítas na América portuguesa*. Décimo Quinto Congresso da ANPPON, 2005, p. 1134.

suficientes. Sua independência passou inclusive a incomodar a Coroa Espanhola, constituindo um dos motivos para a expulsão dos jesuítas em 1759. Na América Portuguesa, por outro lado, os jesuítas estabeleceram-se acompanhando a ocupação portuguesa, próximo ao litoral e a centros urbanos. No séc. XVI alguns estabelecimentos surgiram em regiões isoladas, porém mais tarde deram origem a centros urbanos, como os Colégios de São Paulo e do Rio de Janeiro. Nos sécs. XVII e XVIII os estabelecimentos maiores fixaram-se em centros já formados ou em formação, como os Colégios do Pará e de Maranhão, e os seminários. Também as aldeias se formavam vinculadas a um colégio, e não eram muito distantes destes, e do contato com o homem branco.<sup>93</sup>

A busca dos missionários por produzir diálogo, fundamental para a evangelização, procurando nos indígenas elementos que gerassem um canal comunicativo religioso, fez com que Manuel da Nóbrega defendesse que, tanto tocar como cantar, ao modo indígena, não conflitava com o Cristianismo. Wittmann define esse procedimento:

Dos males, o menor. Mantém-se a música dos rituais antropofágicos, almejando cessar as festas em si, sobretudo o hábito considerado essencialmente mau de comer carne humana. Diante da antropofagia, o pecado considerado mais grave entre os Tupi, os jesuítas optaram por manter sua música, alterando seu conteúdo. Os jesuítas passaram também a imitar as formas persuasivas gestuais dos pajés e a liderar atividades que lhes eram exclusivas, no intuito de ganhar autoridade entre os índios e tirar o foco daquela autoridade religiosa rival. Atitudes como esta faziam parte de um projeto inaciano que se mostrava tolerante para com alguns dos costumes gentios, devidamente justificados. Os jesuítas seguiam o modelo paulino de adaptação ao outro quando utilizavam códigos culturais dos ameríndios para então conduzi-los à fé em Cristo. Neste caso, através

---

<sup>93</sup> Idem, p. 1134-1135.

dos sentidos. Tocam sua música, para tocar seu coração.<sup>94</sup>

Em relação à inserção de manifestações musicais nativas na missa cantada, que continha diversas vezes performances desenvolvidas pelos ameríndios, Eisenberg (2000) destaca o poder da atividade musical nas missões jesuíticas, incluindo os sons dos ameríndios:

nenhum dos rituais cristãos foi mais sujeito a adaptações do que a missa. Nessas cerimônias, os padres muitas vezes organizavam peças teatrais nas quais as crianças indígenas encenavam passagens do evangelho. As peças eram escritas originalmente em latim ou português e depois traduzidas para o tupi. Os índios participavam com prazer de tais rituais semanais. Neles, os jesuítas também permitiam que os índios dançassem e cantassem como faziam na comemoração de suas vitórias guerreiras. Ademais, os nativos podiam usar seus paramentos religiosos tradicionais, cantar em tupi e tocar seus próprios instrumentos. As palavras podiam persuadir, sabiam os jesuítas, mas se acompanhadas de música e drama persuadiam ainda mais.<sup>95</sup>

Wittman ressalta que, para os indígenas, aprender a música cristã não tinha o significado de abandonar suas manifestações culturais:

A música havia se tornado um meio extremamente eficaz de diálogo com os nativos, fossem eles cristianizados ou ainda gentios. Na tentativa de obter o maior sucesso possível na transmissão do catolicismo, padres e órfãos ensaiaram e tocaram música conforme exigia a ocasião, em cada aldeia da América Portuguesa. Algumas vezes, música européia, em outras, indígena, ou mesmo resultados musicais híbridos, sem se excluírem. É importante compreender que, para os índios, o aprendizado da música católica não significava o abandono de suas

---

<sup>94</sup> WITTMANN, op. cit., p. 93.

<sup>95</sup> EISENBERG, José. *As missões jesuíticas e o pensamento político moderno: encontros culturais, aventuras teóricas*. Belo Horizonte: UFMG, 2000, p. 84.

manifestações culturais, como quiseram sentenciar alguns autores. A abertura indígena ao outro permitiu coexistências, inclusive de formas musicais.<sup>96</sup>

### 3.9. Gêneros populares e viola no Brasil

Desde pouco tempo após a chegada dos jesuítas ao Brasil até sua expulsão em 1759, diversos relatos mencionam o uso de instrumentos musicais, tanto em cerimônias religiosas quanto em eventos de cunho profano, nos estabelecimentos da Companhia de Jesus. Marcos Holler apresenta um conjunto abrangente de documentos jesuíticos, os quais fornecem informações relevantes sobre a utilização de instrumentos musicais, e complementa as conclusões apresentadas por Paulo Castagna. Vários documentos posteriores mencionam a utilização de instrumentos pelo padre Manuel da Nóbrega para atrair os índios como fato conhecido na Companhia de Jesus. Alguns desses documentos apresentam evidências de que pelo menos no início de sua atuação os jesuítas também utilizavam instrumentos indígenas.

Diversas referências também mencionam violas sendo tocadas por meninos índios. Marcos Holler destaca o texto jesuítico, datado de 1698, do padre João Felipe Bettendorf (*Crônica da missão do Maranhão*), que menciona sua recepção no Caeté com violas sendo tocadas por moradores.<sup>97</sup> As violas mencionadas nos relatos jesuíticos são violas dedilhadas (não tocadas por arco), instrumentos comuns em Portugal naquele período. Em relação à utilização da viola no Brasil durante o século XVI, José Ramos Tinhorão apresenta a seguinte hipótese:

A mais antiga referência expressa a versos cantados pelo personagem de uma comédia encenada em 1580 ou 1581 na matriz de Olinda, por ocasião da festa do Santíssimo Sacramento, aparece nas Denúncias de Pernambuco, de 1593, confirmando desde logo a ligação da viola com a canção citadina.<sup>98</sup>

---

<sup>96</sup> WITTMANN, op. cit., p. 97-98.

<sup>97</sup> HOLLER, op. cit. p. 114.

<sup>98</sup> TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: 34, 2010.

A prática da viola como instrumento acompanhador vinha de Portugal e passava a fazer parte do cotidiano da população, sobretudo no século XVII, como se verifica na poesia de Gregório de Matos:

Assim fomos caminhando  
sobre os dous cavalos áscuas  
alegres como nas páscoas,  
ora rindo, ora zombando:  
eu que estava perguntando  
pela viola, ou rabil,  
quando ouvimos bradar Gil,  
que recostado à guitarra  
garganteava a bandarria  
letrilhas de mil em mil.<sup>99</sup>

Uma viola de cabaça que teria sido construída por ele mesmo era utilizada como acompanhamento dos seus versos, que, por relatarem acontecimentos cotidianos de Salvador e escândalos políticos, por vezes fez com que o autor tivesse que se esconder no Recôncavo. Essa viola acompanhou Gregório na prisão antes de ele ser deportado e também durante o motim em Angola.

Gregório de Matos demonstrava conhecimentos de particularidades musicais, sobretudo na habilidade com a execução da viola, e é provável que utilizasse dessa habilidade para, além de criar composições pessoais, também aproveitar, através de glosas, cantigas de seu tempo, valendo-se da popularidade das melodias dessas cantigas:

Em termos de contribuição à história das origens da música das cidades no Brasil, aliás, essa preocupação parodística sob forma de glosas, aproveitando quadras ou versos isolados a título de motes, para elaboração de décimas destinadas ao conto com acompanhamento de sua viola, confere a Gregório de Matos o papel de informante da mais alta importância.<sup>100</sup>

Os núcleos urbanos estavam estreitamente ligados à área rural, não apenas pela proximidade dos limites, mas pela sobrevivência, pois

---

<sup>99</sup> Idem, p. 60.

<sup>100</sup> Idem, p. 63.

estavam próximos de roças, granjas, chácaras, hortas de quintal e engenhos:

Graças não apenas a essa sua qualidade de autor de versos feitos para cantar à viola mas também devido à sua condição de participante e animador de jornadas ou passeios boêmios a pontos pitorescos afastados da cidade (como era o caso do Rio Vermelho, à época), e em que o espírito dos excursionistas era o da bandarra, ou seja, o da vadição alegre, Gregório de Matos viria a contribuir ademais, em muitos de seus versos, com informações únicas sobre os mais diferentes tipos de diversões e dança da gente dos primeiros núcleos de via urbana no Brasil.<sup>101</sup>

No final do século XVIII, Domingos Caldas Barbosa acompanha com sua viola as suas modinhas e lundus, gêneros de música popular brasileira urbana. Durante os dois primeiros séculos de colonização a viola foi o principal instrumento utilizado como acompanhamento do canto. Com a chegada do violão, na segunda metade do século XVIII, a viola cede lugar para esse instrumento que, por apresentar cordas simples, e pela afinação, se mostrou mais eficaz para ser utilizado para acompanhamento, ganhando também no Brasil o espaço que conquistou na Espanha e em toda a Europa.

A viola se estabelece no nordeste brasileiro como instrumento utilizado pelos repentistas, o que remete à tradição árabe dos jograis. No sudeste e no centro-oeste a viola esteve presente na cultura ligada aos bandeirantes e aos tropeiros, firmando-se nos lugares onde as bandeiras se fixaram. Existem diversos relatos de viajantes nos séculos XVIII e XIX sobre a presença da viola nos versos improvisados pelos tropeiros.

O pesquisador e violeiro Ivan Vilela relaciona as folias, as danças de Santa Cruz, de São Gonçalo, e os congados a um “catolicismo popular” que, ganhando forma própria, era banido das igrejas principais, porém resistia fora dos centros urbanos. Esses ritos e também as danças européias como a mazurka e a polca, ao caírem em desuso nos salões

---

<sup>101</sup> Idem, p. 73.

urbanos, se firmaram no interior rural no século XIX, junto com a viola, o instrumento acompanhador.<sup>102</sup>

Rogério Budasz detecta a intenção de canalizar o poder de persuasão da Igreja, com a incorporação de músicas e danças nas suas festas e procissões:

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.<sup>103</sup>

A música está sempre presente em comunidades rurais brasileiras. Em determinadas festas de caráter religioso, é a música que conduz o ritual (folia de reis, dança de São Gonçalo, folia do divino, folia de São Sebastião, dança de Santa Cruz, congados, fandangos). Mas além da função sagrada, a música passa a ter também a função profana, geralmente com a presença da viola:

Normalmente uma Folia de Reis envolve toda a comunidade, principalmente quando ela termina o seu giro e chega à igreja do local. No giro, tocadores e devotos juntos, caminham às vezes por distâncias imensas, passando pelas casas e levando a benção de “Santo-Reis”. Nas noites, seguem para um pouso que normalmente é feito na última casa por onde passarão naquele dia. Ali jantam e antes de dormir realizam uma pequena função, onde a música deixa então de ter uma função sagrada e passa a ser profana. Normalmente são cantados romances (modas-de-

---

<sup>102</sup> VILELA, Ivan. *Cantando a própria história* (tese de doutorado). São Paulo: Usp, 2011.

<sup>103</sup> BUDASZ, op. cit., p. 75.

viola, tiranas), alguns desafios onde os participantes se provocam (repentes, calangos e cururus) e não raro, danças...<sup>104</sup>

É bastante freqüente a presença da viola, para além das festas religiosas, também nos cantos de trabalho das colheitas e mutirões:

Nos cantos de mutirão, muitas vezes dolentes, os homens trabalham cantando e parte da conversa entre as pessoas é feita através do canto como o Brão, canto de trabalho entoado por duplas de camponeses durante o carpir. Cantam charadas para que outras duplas respondam, também cantando. Assim, sempre se localizam no espaço e previnem-se de quaisquer adversidades que possam surgir.<sup>105</sup>

No ambiente rural a música é muitas vezes formadora, como acontece, por exemplo, com as cantigas de roda, que ludicamente realizam a transmissão de valores e conceitos relacionados ao convívio social. Desde o primeiro século, dois gêneros se afirmam: o rural português na área de sons profanos populares, e o erudito da igreja das minorias responsáveis pelo poder civil religioso. Isso também se confirma nas cartas jesuíticas (sobretudo as cartas avulsas).

---

<sup>104</sup> VILELA, op. cit., p. 32.

<sup>105</sup> Idem.

#### 4. MUSA

Giorgio Agamben propõe que na atualidade a filosofia somente pode ser produzida enquanto remodelamento da música. Ele se refere à música enquanto saber da musa, como origem e lugar da palavra. Em um determinado período, numa determinada comunidade, a música manifesta e comanda a ligação que os homens estabelecem com o acontecimento da palavra, acontecimento este que instaura o homem como ser que fala. De acordo com Agamben, esse acontecimento não pode ser mencionado no interior da linguagem, pode unicamente ser rememorado mosaicamente ou musicalmente:

Las musas expresaban en Grecia esta articulación originaria del evento de palabra que, adviniendo, se destina y compartimenta en nuevas formas o modalidades, sin que sea posible para el parlante alcanzarlo o ir más allá de él. Esta imposibilidad de acceder al lugar originario de la palabra es la música. En ella se expresa todo lo que en el lenguaje no puede ser dicho. Como es inmediatamente evidente cuando se hace o escucha música, el canto celebra o lamenta sobretodo la imposibilidad de decir, la imposibilidad —dolorosa o gozosa, hímica o elegíaca— de acceder al evento de palabra que constituye a los hombres como humanos.<sup>106</sup>

Os poetas clássicos, como os que mais adiante comentarei, colocavam o início do canto no contexto das musas. Esse procedimento introduz o poeta como sujeito da declaração. O princípio do canto proferido pelo poeta vincula-se às musas. A musa cantando dá ao poeta o canto, pelo fato de ela simbolizar a impossibilidade de o poeta se apropriar totalmente da linguagem. Se a musa deixou de possuir o significado cultural que tinha no mundo antigo, hoje em dia o alcance da poesia resulta da maneira como o poeta se arrisca a dar forma musical

---

<sup>106</sup> AGAMBEN, Giorgio. “La música suprema. Música e política”. Tradução (ao espanhol) de Manuel Ignacio Moyano (de AGAMBEN, Giorgio. *Che cos'è la filosofia?* Macerata: Quodlibet, 2016, p. 133-146), pág. 2. Em: <https://ficciondelarazon.org/2016/04/11/giorgio-agamben-la-musica-suprema-musica-y-politica/>.

ao ato de tomar a palavra, quer dizer “de cómo llega a hacer propia uma palavra que no le pertenece y a la cual se limita a prestar la voz”:<sup>107</sup>

Si la música, como hoy parece advenir, rompe su necesaria relación con la palabra, esto significa, por un lado, que esta pierde consciencia de su naturaleza mosaica (esto es, del situarse de la música en el lugar originario de la palabra) y, por otro lado, que el hombre parlante olvida que su ser, desde siempre musicalmente dispuesto debe constitutivamente hacer las cuentas con la imposibilidad de acceder al lugar mosaico de la palabra. Homo canens y homo loquens dividen sus vías y pierden la memoria de la relación que los vinculaba a la Musa.<sup>108</sup>

Agamben comenta que os gregos tinham o conhecimento de que é possível manejar e comandar uma sociedade não somente pela linguagem, mas sobretudo pela música, com a qual os sentimentos, o humor que antecedem as ações podem ser definidos e direcionados, e, nesse sentido, a condição da música determina a condição política de uma sociedade. Com mais eficácia do que qualquer outro procedimento, se existe o desejo de modificar as normas de uma cidade, é necessário remodelar a música. Portanto, a música de má qualidade que invade a todo o momento as nossas cidades está intimamente ligada à má política que as governa. Para Agamben, tanto a experiência dos limites da linguagem, incluindo a política, está condicionada à música, como também a música está ligada à experiência nos limites da linguagem, o que estaria atualmente faltando na música de nosso tempo:

A un lenguaje sin márgenes ni fronteras corresponde una música que ya no está más mosaicamente entonada y a una música que há dado las espaldas a su propio origen, una política sin consistencia ni lugar. Donde todo parece poderse decir indiferentemente, el canto se empequeñece y, con ello, las tonalidades emotivas que mosaicamente lo articulan. Nuestra sociedad —donde la música parece penetrar frenéticamente cada lugar— es, en verdad, la primera

---

<sup>107</sup> Idem, p. 3.

<sup>108</sup> Idem, p. 4.

comunidad humana no mosaicamente (o amusaicamente) entonada. La sensación de general depresión y apatía no hace más que registrar la pérdida del nexo mosaico con el lenguaje, travistiendo como un síndrome médico el eclipse de la política que es su resultado. Esto significa que el nexo mosaico, que ha perdido su relación con los límites del lenguaje, produce ya no una *θεία μοίρα* [inspiración divina], sino una suerte de misión o inspiración blanca, que no se articula más según la pluralidad de los contenidos mosaicos, sino que gira, por así decirlo, en el vacío. Sin memoria de su originaria solidaridad, lenguaje y música dividen sus destinos y restan sin embargo unidos en una misma vacuidad.<sup>109</sup>

Pelo fato de a política atual ter perdido a experiência do mosaico, a filosofia somente pode acontecer como reforma da música, portanto, o trabalho político é um trabalho poético, que necessita da aliança entre filósofos e artistas. Para Agamben “Los hombres políticos actuales no están a la altura de pensar porque tanto su lenguaje como su música giran amusaicamente en el vacío.”<sup>110</sup>

Com a pergunta sobre o porquê de haver várias artes ao invés de apenas uma, Jean-Luc Nancy nos remete à função das musas<sup>111</sup> que animam, levantam, excitam, movimentam, como acontece na tradição do pedido de autorização às musas nos poetas clássicos. A atuação das musas tem mais relação com a força do que com a forma. Em outras palavras, a força das musas age sobre a forma: “Las Musas deben su nombre a una raíz que se refiere al ardor, la tensión viva que se consume en la impaciencia, el deseo o la ira, y se abrasa por llegar a saber y hacer.”<sup>112</sup> Nancy discorre sobre o domínio técnico que é necessário para o fazer artístico, e propõe que arte só aparece quando existe uma tensão entre os conceitos que a formam, um conceito técnico e outro sublime.

---

<sup>109</sup> Idem, p. 6-7.

<sup>110</sup> Idem, p. 7.

<sup>111</sup> A saber: Calíope é a musa da eloquência; Clío, da história; Érato, da poesia lírica; Euterpe, da música; Melpômene, da tragédia; Polímnia, da poesia sagrada; Terpsícore, da dança; Tália, da comédia; Urânia, da astronomia.

<sup>112</sup> NANCY, op. cit., p. 11-15.

#### 4.1. Autorização das musas

Hesíodo viveu na Beócia, supostamente no final do século VIII ou início do século VII a.C. O poema *Os trabalhos e os dias* (*Erga kai Heméra*) foi direcionado a Perses, seu irmão, com o qual estava envolvido em uma disputa pela divisão dos bens e terras deixados pelo pai. Hesíodo possui semelhanças com Homero na utilização do verso épico, ou seja, em sua vinculação com a forma tradicional da literatura oral.

Paul Zumthor propõe “que epopéia e épico são apenas designações metafóricas da poesia oral, fundadas sobre o grego epos... termo este que, em Homero, invoca simplesmente a palavra transportada pela voz.”<sup>113</sup> Para ele, se “O desejo da voz viva habita toda poesia, exilada na escrita”, o poeta é a voz, conforme uma fórmula grega de tradição antiga. Para Homero, a linguagem decorre de outra parte: das musas:

Daí a idéia de épos, palavra inaugural do ser e do mundo: não o logos racional, mas a phoné manifesta, voz ativa, presença plena, revelação dos deuses. O primeiro dos poemas consistiu em “fazer” o épos como um objeto e em colocá-lo entre nós: épo-peia (...) Toda poesia aspira a se fazer voz; a se fazer, um dia, ouvir: a capturar o individual incomunicável, numa identificação da mensagem na situação que a engendra, de sorte que ela cumpra um papel estimulador, como um apelo à ação.<sup>114</sup>

Hesíodo é uma espécie de porta-voz das musas, e é também o poeta que inicia na Grécia o canto em primeira pessoa. Com as palavras concedidas pelas musas, Hesíodo se ocupa em apresentar, através do mito, as ambigüidades da condição humana, sendo o primeiro a fazer isso poeticamente na literatura ocidental. Ao invés de invocar, como em *Teogonia*, as musas do Hélicon, quando nomeia as nove musas de maneira individual, em *Os trabalhos e os dias* o poeta evoca as musas da Piéria. As musas habitavam os dois lugares. Eis o proêmio, que

---

<sup>113</sup> ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 109.

<sup>114</sup> Idem, p. 168-169.

apresenta um curto hino a Zeus, com dez versos, onde as musas, filhas de Zeus com Mnemosyne (memória), cantam por intermédio da voz do poeta no início da Invocação:

Invocação  
 Musas Périas que glorioais com vossos cantos,  
 Vinde! Dizei Zeus vosso pai hineando.  
 Por ele mortais igualmente desafamados e afamados,  
 Notos e ignotos são, pro graça do grande Zeus.  
 Pois fácil torna forte e fácil o forte enfraquece,  
 Fácil o brilhante obscurece e o obscuro abrilhanta,  
 Fácil o oblíquo apruma e o arrogante verga”  
 Zeus altissonate que altíssimos palácios habita.  
 Ouve, vê, compreende e com justiça endireita  
 sentenças  
 Tu! Eu e Perses verdades quero contar.<sup>115</sup>

O tradutor José A.A. Torrano elenca na apresentação de *Teogonia*, quatro aspectos do pensamento religioso grego. O primeiro é a noção mítica de que linguagem seria manifestação divina. As musas manifestam no canto e na dança, e essa manifestação não apenas representa o fundamento transcendente, como também apresenta a garantia divina de verdade que se revela nesses cantos e danças. O segundo é a noção mítica de verdade, dita pelas musas, quando elas querem, em forma de revelação. O terceiro é a noção mítica do tempo como temporalidade da presença divina. O quarto é a noção mítica de mundo como um conjunto único, lógico, em termos míticos.<sup>116</sup>

Um aspecto fundamental para o entendimento dessa concepção poética de Hesíodo, inaugural em termos ocidentais, é a presença, enquanto marca, da oralidade. É visível em Hesíodo, sobretudo nos cento e quinze versos do hino às musas, a certeza que o poeta possui da presença da força das musas em seu canto. Faz-se necessário inicialmente que os nomes das musas sejam pronunciados. Então elas se apresentam, com a força das palavras cantadas, para que o canto aconteça com seu encanto. As musas são, portanto a abertura do canto.

---

<sup>115</sup> HESÍODO. *Os trabalhos e os dias (primeira parte)*. Tradução Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo. Iluminuras, 1996, p. 23.

<sup>116</sup> HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Tradução J. A. A. Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.

O poeta deseja que o canto aconteça pela força delas e não através da suposta capacidade da voz do cantor. Inclusive isso fica bem claro no poema com o primeiro verso “Pelas Musas heliconíades comecemos a cantar”. Eis o trecho do Proêmio, praticamente metade, dedicado à ligação entre o canto e a presença das musas naquilo que se canta:

Proêmio: hino às Musas  
 Pelas Musas heliconíades comecemos a cantar.  
 Elas têm grande e divino o monte Hélicon,  
 em volta da fonte violácea com pés suaves  
 dançam e do altar do bem forte filho de Crono.  
 Banharam a tenra pele no Permesse  
 ou na fonte do Cavalo ou no Olmio divino  
 e irrompendo com os pés fizeram coros  
 belos ardentes no ápice do Hélicon.  
 Daí precipitando-se ocultas por muita névoa  
 vão em renques noturnos lançando belíssima  
 voz,  
 hineando Zeus porta-égide, a soberana Hera  
 de Argos calçada de áureas sandálias,  
 Atena de olhos glaucos virgem de Zeus porta-  
 égide,  
 o luminoso Apoio, Ártemis verte-flechas,  
 Posídon que sustém e treme a terra,  
 Têmis veneranda, Afrodite de olhos ágeis,  
 Hebe de áurea coroa, a bela Dione,  
 Aurora, o grande Sol, a Lua brilhante,  
 Leto, Jápeto, de curvo pensar,  
 Terra, o grande Oceano, a Noite negra  
 e o sagrado ser dos outros imortais sempre vivos.  
 Elas um dia a Hesíodo ensinaram belo canto  
 quando pastoreava ovelhas ao pé do Hélicon  
 divino.  
 Esta palavra primeiro disseram-me as Deusas  
 Musas olímpades, virgens de Zeus porta-égide:  
 “Pastores agrestes, vis infâmias e ventres só,  
 sabemos muitas mentiras dizer símeis aos fatos  
 e sabemos, se queremos, dar a ouvir revelações”.  
 Assim falaram as virgens do grande Zeus  
 verídicas,

por cetro deram-me um ramo, a um loureiro  
 viçoso  
 colhendo-o admirável, e inspiraram-me um  
 canto  
 divino para que eu glorie o futuro e o passado,  
 e a elas primeiro e por último sempre cantar.  
 Mas por que me vem isto de carvalho e de  
 pedra?

Eia! pelas Musas começemos, elas a Zeus pai  
 hineando alegam o grande espírito no Olimpo  
 dizendo o presente, o futuro e o passado  
 vozes aliando. Infatigável flui o som  
 das bocas, suave. Brilha o palácio do pai  
 Zeus troante quando a voz lírial das Deusas  
 espalha-se, ecoa a cabeça do Olimpo nevado  
 e o palácio dos imortais. Lançando voz  
 imperecível

o ser venerando dos Deuses primeiro gloriam no  
 canto

dês o começo: os que a Terra e o Céu amplo  
 geraram

e os deles nascidos Deuses doadores de bens,  
 depois Zeus pai dos Deuses e dos homens,  
 no começo e fim do canto hineiam as Deusas  
 o mais forte dos Deuses e o maior em poder,  
 e ainda o ser de homens e de poderosos  
 Gigantes.

Hineando alegam o espírito de Zeus no Olimpo  
 Musas olimpíades, virgens de Zeus porta-  
 égide.<sup>117</sup>

É possível estabelecer uma comparação entre reis e cantores, pois ambos necessitam de eficiência na utilização da palavra e possuem o poder de assegurar a ordem. Ambos, acompanhados pelas musas, se prepararam para o uso da palavra, e essa habilidade permite a distinção entre eles e os demais. A utilização que fazem das palavras repercute na ordem do mundo: o rei, que faz ação também de juiz, assegurando com a

---

<sup>117</sup> Idem.

persuasão das palavras uma ordem pública, o cantor, através das canções, assegurando a percepção que a comunidade tem de suas conquistas.

Já nos versos iniciais de *Odisséia*, de Homero, há também a presença do pedido à musa:

Canta, ó Musa, o varão que astucioso,  
Rasa Ílion santa, errou de clima em clima,  
Viu de muitas nações costumes vários.  
Mil transeis padeceu no equóreo ponto,  
Por segurar a vida e aos seus a volta;  
Baldo afã! pereceram, tendo insanos  
Ao claro Hiperiônio os bois comido,  
Que não quis para a pátria alumiá-los.<sup>118</sup>

Em outros momentos, também a musa é mencionada, como nos seguintes versos, onde o poeta menciona o dom do canto suave que a musa concede:

Conduz Pontono o vate aceito à Musa,  
Que o cegou, mas lhe deu canto suave  
E do bem e do mal o entendimento;  
Num trono o pão de prata cravejado,  
Numa coluna o encosta, e lhe pendura  
Sobre a cabeça em prego a doce lira  
E de a tomar indica-lhe a maneira;  
Pousa-lhe um canistrel em mesa ornada,  
Com cheia copa que à vontade empine.<sup>119</sup>

Nestes três trechos abaixo, aparece a instigação da musa para que o poeta cante um canto guerreiro; a musa o doutrina, inflama e inspira. O poeta proclama que um deus influi e modula os hinos:

Atiram-se aos manjares os convivas.  
Expulsa a fome e a sede, a Musa instiga  
O poeta a cantar guerreiro canto,

---

<sup>118</sup> HOMERO, op. cit., *Livro I*, versos 1-8.

<sup>119</sup> Idem, *Livro I*, versos 44-52.

Cuja fama às estrelas se exaltava;  
 A rixa era de Ulisses e de Aquiles,  
 Com ditos agros num festim sagrado;  
 E o rei dos reis folgava, porque entrando,  
 No estrear Jove a lide Grega e Teucra,  
 Do Pftio Apolo no marmóreo templo,  
 O oráculo a vitória prometeu-lhe,  
 Dês que os melhores Dânaos contendessem.”<sup>120</sup>

“Com o amável cantor o arauto vindo,  
 No meio o encosta à sólita coluna.  
 A porção mais sucosa rasga Ulisses  
 Do pingue dorso de albidente porco:  
 “Toma, a Demôdoco isto leva, arauto;  
 Quero na minha dor mostrar que o prezo.  
 Os poetas venera e afaga a terra,  
 Caros à Musa, que os doutrina e inflama.”<sup>121</sup>

“E a Demôdoco Ulisses, finda a ceia:  
 “Eu te respeito sobre os homens todos;  
 A Dial Musa ou Febo é quem te inspira.  
 Cantaste os casos e aflições dos Dânaos,  
 Como se própria testemunha fosses,  
 Ou de uma o ouvisses. Canta-me o cavalo  
 Que da madeira Epeu fez com Minerva,  
 Do Laércio ardiloso introduzido,  
 Preenhe de heróis que Pérgamo assolaram:  
 Exato sejas, e aos mortais proclamo  
 Que um deus influi e te modula os hinos.”<sup>122</sup>

Nas *Metamorfoses*, de Ovídio, também aparece esse pedido inicial de inspiração:

Livro I

Faz-me o estro dizer formas em novos corpos  
 mudadas. Deuses, já que as mudastes também,  
 inspirai-me a empresa e, da origem do mundo  
 ao meu tempo, guiai este canto perpétuo.<sup>123</sup>

---

<sup>120</sup> Idem, *Livro VIII*, versos 43-63.

<sup>121</sup> Idem, *Livro VIII*, versos 356-364.

<sup>122</sup> Idem, *Livro VIII*, versos 366-376.

Nos versos seguintes, a musa aparece, canta, toca cítara e pede que se repitam os versos na ordem:

Falava a musa; penas soaram nos ares  
e de altos ramos, uma voz veio saudar.  
Olha pro alto, inquire de onde vem fala  
tão clara e a julga de homem a filha de Júpiter.  
Era uma ave; em nove, queixando dos fados,  
nos galhos pendem, imitando tudo, as pegadas.  
A musa fala à deusa: “Há pouco, vencidas  
numa disputa, as tais à turba alada uniram-se.”<sup>124</sup>

Até aqui, ela cantou, tocando a Cítara;  
depois, nós, as aônides; porém, talvez,  
não possas dar ouvido à nossa cantoria”.  
“Não hesites, repete-me os versos na ordem”,  
sentada à sombra tênue do bosque, diz Palas.  
A musa fala: “A uma de nós coube o auge  
do certame; cabelo preso em hera, ergue-se  
Calíope, tangendo o polegar nas cordas  
e ao plangente acorde ajunta estes versos:  
Primeira, sulcou Ceres o chão com o arado”<sup>125</sup>

As musas estabelecem uma relação direta com o cantor narrador, caracterizando a divinização da palavra do poeta, o que dá a ele uma distinção na hierarquia social. O poeta, o rei e o profeta são emissários da palavra verdadeira: o profeta na previsão do futuro, o rei no fornecimento de justiça, e o poeta na habilidade de salvar do esquecimento os eventos dignos de serem recordados.

Essa tradição, de pedido às musas, que além da credibilidade, também concedem essa função ao cantor-poeta, o dom de preservar a memória dos episódios, sendo o portador da história da comunidade, aparece também transfigurada em pedido aos santos, em *El gaucho Martín Fierro* de José Hernandez:

<sup>123</sup> CARVALHO, Raimundo N. B. de. *Metamorfoses em Tradução* (relatório final de pós-doutoramento). São Paulo: Usp, 2010, versos 1-4.

<sup>124</sup> Idem, versos 294-301.

<sup>125</sup> Idem, versos 331-341.

Pido á los Santos del Cielo  
 que ayuden mi pensamiento,  
 les pido en este momento  
 que voy á cantar mi historia  
 me refresquen la memoria  
 y aclaren mi entendimiento.<sup>126</sup>

()

Que no se trabe mi lengua  
 ni me falte la palabra;  
 el cantar mi gloria labra  
 y poniéndome á cantar,  
 cantando me han de encontrar  
 aunque la tierra se abra.<sup>127</sup>

O mesmo acontece no segundo livro de José Hernandez, “la vuelta de *Martín Fierro*”:

Siento que mi pecho tiembla,  
 que se turba mi razon,  
 y de la vigüela al son  
 imploro á la alma de un sabio,  
 que venga á mover mi labio  
 y alentar mi corazon.<sup>128</sup>

( )

Gracias le doy á la Vírgen,  
 gracias le doy al Señor,  
 porque entre tanto rigor,  
 y habiendo perdido tanto,  
 no perdí mi amor al canto  
 ni mi voz como cantor.

Que cante todo viviente  
 otorgó el Eterno Padre;  
 cante todo el que le cuadre  
 como lo hacemos los dos,  
 pues solo no tiene voz  
 el ser que no tiene sangre.

---

<sup>126</sup> Idem, versos 7-12.

<sup>127</sup> HERNÁNDEZ, José. *Martín Fierro (El gaucho Martín Fierro y La vuelta de Martín Fierro)*. Buenos Aires: RTM, 2009, versos 47-52.

<sup>128</sup> Idem, versos 13-18.

Canta el pueblero... y es pueta;  
 canta el gaucho... y ¡ay Jesús!,  
 lo miran como avestruz,  
 su inorancia los asombra;  
 mas siempre sirven las sombras  
 para distinguir la luz.<sup>129</sup>

Em relação ao acompanhamento ao canto realizado pelo instrumento musical, há uma tradição presente nos cantadores, como acontece no Brasil com os repentistas no Nordeste, com os violeiros no Sudeste, os cantores no Sul do Brasil e com os *payadores* na Argentina de introduzir o canto com um trecho instrumental (no Brasil denominado ponteado). Essa tradição que remonta aos trovadores medievais, e aos alaudistas da renascença, que utilizavam esse trecho instrumental para afinar os instrumentos, acaba funcionando como uma espécie de prelúdio ao canto que seguirá. Cria um encanto para o momento que se segue, e funciona como uma espécie de saudação, de afirmação da veracidade do canto do poeta.

Paul Zumthor utiliza o termo prosódia no sentido de abarcar tudo o que aparece ao ritmo da fala poética e coloca que as performances de poesia geral, partem em geral de um gesto rítmico, seguindo essa idéia, os ponteados iniciais dos desafios, das modas de viola, seriam também propiciadores da articulação do canto que se segue:

A prosódia de um poema oral refere-se à pré-história do texto dito ou cantado, à sua gênese pré-articulatoria, cujo eco ela interioriza. Por isso a maior parte das performances, em qualquer contexto cultural, começam por um prelúdio não vocal, batida de um objeto, passo de dança, medida musical preliminar: expõe-se assim o cenário onde vai se desenrolar a voz.<sup>130</sup>

#### 4.2. Martín Fierro

Em minha leitura do *Martín Fierro*, pretendo demonstrar o quanto a catástrofe corresponde a manter as coisas como estão

<sup>129</sup> Idem, versos 37-54.

<sup>130</sup> ZUMTHOR, op. cit., p. 173.

(Benjamin), em outras palavras, a afastar as musas. Pretendo também mostrar como a vihuela e a ninfa são testemunhas, forçadas a participar do arrebanhamento junto com o canto dessa catástrofe.

#### 4.2.1. Gaúcho

O *Diccionario de la Real Academia Espanhola* define *gaucho* como um mestiço que, nos séculos XVIII e XIX, habitava a Argentina, o Uruguai e o Rio Grande do Sul. Define-o ainda como ginete, experiente no trabalho com o gado, sobretudo no transporte do rebanho: seria como o “boiadeiro” do Brasil, que conduz a boiada de uma região a outra, ou seja, um homem do campo afeito às tarefas tradicionais relacionadas a pecuária.

O *Diccionario etimológico* de Corominas indica que o termo teria uma origem incerta, talvez o mesmo que *guacho* (órfão), que derivaria do quechua *wáhča*, significando pobre, indigente, órfão. O dicionário da Real Academia apresenta a mesma definição para o termo *guacho*, como origem do quéchua, mas aponta também que em Cuba esse termo se relacionaria ao campesino (que vive e trabalha no campo). Isso pode reforçar a tese de origem do termo a partir de *guacho*.

Outra indicação produtiva é que *guacho* (*ouhuacho*), na Argentina e no Uruguai, se refere a uma planta cultivada que nasce sem ser semeada. Corominas define *guacho* como “criollo rural del Río de la Plata”. É interessante que a palavra *criollo* é derivada do português crioulo e esta é derivada de “criar”. O *criollo* se refere tanto a uma pessoa filha ou descendente de europeus nascidos nos territórios espanhóis da América (também em colônias européias na América) como também uma pessoa negra, nascida nos antigos territórios espanhóis na América em oposição à que havia sido levada da África como escrava. O *criollo* enquanto autóctone de um país de colonização espanhola se aproximaria então ao termo *guacho* (*huacho*) enquanto planta cultivada que nasce sem ser semeada.

O termo *criollo*, relacionado a uma pessoa nascida em um país de colonização espanhola, também se utiliza para ressaltar que essa pessoa possui as características de sua origem, e o dicionário da Real Academia aponta que em todos esses países o termo “a la criolla” significa uma pessoa simples, sem etiqueta.

Observando com atenção as definições de *gaucho* que constam do dicionário da Real Academia Española já se torna possível antecipar o intenso debate entre teóricos que *Martín Fierro* trouxe (e ainda traz), sobretudo no que se refere à figura do personagem. Enquanto adjetivo, no dicionário, *gaucho* se refere tanto a uma pessoa nobre, valente e

generosa como também a alguém experiente em “tretas e taimado”. O termo “treta” é derivado do francês, e na esgrima significa uma série de ações que o destre planeja e executa para ferir ou desarmar seu oponente, ou para defender-se (o dicionário apresenta uma série de tipos: *treta de la manotada*, *treta de arrebatat*, *treta de llamar*, *treta de tajo rompido*, *treta del tentado*). Essa definição remete aos duelos presentes em *Martín Fierro*. De acordo com o mesmo dicionário, uma pessoa experiente em tretasseria aquela que domina os artifícios sutis e os engenhos para conseguir algum intento, enquanto o adjetivo *taimado* significa “bellaco (mau, ruim), astuto, disimulado”.

#### 4.2.2. Contexto

A primeira parte do poema de Hernández, *El gaucho Martín Fierro*, foi publicada em 1872, e a segunda *La vuelta de Martín Fierro*, em 1879. *Martín Fierro*, porém, acabou por ser tornar uma única obra, dividida em duas partes, *La ida* e *La vuelta*. *La ida* apresenta treze cantos e 2.316 versos, e *La vuelta*, trinta e três cantos e 4.894 versos.

A vigência de *Martín Fierro*, como obra central e canonizada na literatura argentina, se deve em grande parte a inúmeros debates, reescritas, discussões sobre aspectos sociais e políticos, sobre a forte ideologia, sobre ser revolucionária ou não.

*Martín Fierro* se insere no gênero gauchesco,<sup>131</sup> que surgiu no século XIX principalmente na região do Prata (que no início do século XIX estava sob domínio espanhol). Num contexto marcado por guerras de independência e guerras civis, o gênero se tornou poderoso em termos ideológicos na atração de gaúchos enquanto potenciais soldados.

A região do Prata começou a ser colonizada em 1536, com a fundação da cidade de Santa Maria de los Buenos Aires. Os territórios espanhóis eram divididos em capitânicas e vice-reinos. O Virreinato del Rio de la Plata, com a capital Buenos Aires, foi criado em 1776, com o objetivo estratégico de evitar o contrabando. Fazia parte do até então denominado Virreinato del Perú (do qual faziam parte os atuais territórios de Uruguai, Argentina, Bolívia, uma parte do Chile e o sul do Brasil). Apesar de possuir cidades importantes e também sediar a capital do vice-reino, a região do Prata não possuía um desenvolvimento

---

<sup>131</sup> LUDMER, Josefina. *El género gauchesco Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Perfil, 2000, p. 40.

elevado se comparada com outras regiões do Virreinato del Perú e de Nueva España, onde havia a extração de pedras e metais preciosos em grande quantidade para a exportação para a Europa.<sup>132</sup>

No período em que *Martín Fierro* é escrito, o modo de vida dos gaúchos é alterado, pois a sociedade rural sofre grandes transformações impostas pela modernização econômica de tendência liberal. Com José

---

<sup>132</sup>Havia ali uma restrição ao comércio com outros países imposta pela Espanha, que fazia com que a economia de Buenos Aires, baseada principalmente na pecuária e no comércio, não tivesse um grande crescimento. Havia também uma grande segregação, praticamente um sistema de castas, numa população composta de índios, negros africanos e gaúchos. O poder político e os benefícios ficavam na mão de uma oligarquia nascida na Europa, enquanto membros da oligarquia nascidos na colônia ficavam com cargos políticos inferiores. Dois grupos, que mesmo sendo de origens diferentes residiam no vice-reino, realistas (colonialistas) e patriotas (independentistas), se enfrentaram durante todo o período das Guerras da Independência. Em 25 de maio de 1810, no cabildo de Buenos Aires, quando o vice-rei Baltasar Cisneros é expulso, inicia-se a revolução independentista e se estabelece o primeiro governo americano de toda a colônia espanhola, “La primera Junta”. Houve uma grande insatisfação da população com os representantes do governo espanhol, devido ao fracasso do exército oficial na defesa do território quando das invasões da Inglaterra a Buenos Aires em 1806 e 1807. A sociedade local organizou uma milícia e resistiu às invasões, o que proporcionou um sentimento patriótico e também um elevado otimismo em relação à capacidade de liderança dos americanos. Outros acontecimentos além-mar fortaleceram a independência da colônia. Fernando VII se torna prisioneiro de Napoleão em 1808, e é obrigado a ceder o trono a José Bonaparte, irmão de Napoleão. Os independentistas americanos aproveitam esse momento de enfraquecimento do império espanhol para proclamar a independência das colônias. Além de Buenos Aires, em diversas cidades como Quito, Bogotá, Montevidéu, Caracas e Santiago do Chile, surgem focos revolucionários. A conformação da Argentina como República Federal, com capital em Buenos Aires, se dá apenas em 1880, apesar de a independência ser declarada em 1916. Várias tentativas de federalização da Argentina aconteceram antes de 1880. As províncias do interior, independentes de Buenos Aires, formaram a Confederación Argentina, entre 1835 e 1852, liderados pelos *caudillos*, entre os quais Manuel de Rosas, Ricardo López Jordán, Justo José de Urquiza. Outro líder federalista é o protagonista da obra de Domingo Faustino Sarmiento, *Civilización y barbárie: vida de Juan Facundo Quiroga*. Os gaúchos nesse período passam a ter uma aceitação social devido à participação nos enfrentamentos, nos exércitos de José Artigas, José de San Martín e Martín Güemes.

Hernández, essa poesia gaúcha, não deixa de defender uma classe oprimida.

#### 4.2.3. Antecedentes

Um dos trabalhos principais do *gaucho campesino*, representado pela figura de *Martín Fierro*, é arrebanhar, conduzir boiada de um lugar a outro, e à poesia gauchesca acaba sendo atribuído historicamente um papel análogo ao do trabalho do gaúcho: arrebanhar, pastorear essa população rumo aos territórios a oeste.

É preciso compreender a linguagem gauchesca como um dispositivo literário, agente de uma ação revolucionária, sem, no entanto confundi-la com a fala dos camponeses, sobre cujo registro ela foi desenvolvida. Esses autores fizeram literatura com a língua da classe local popular, ao invés de com a língua culta. Os autores neoclássicos, de uma geração anterior, utilizaram o modelo ibérico, enquanto os românticos, com pretensões nacionalistas, ainda utilizavam a língua dos colonizadores, tentando uma modernização com a inclusão de termos regionais, sobretudo para dar uma cor local às obras.

#### 4.2.4. Morfologia: a estrofe do *Martín Fierro*<sup>133</sup>

José Hernández no prefácio “Cuatro palabras de conversación com los lectores”, de *La vuelta de Martín Fierro*, explica que o verso octossílabo era o que predominava na versificação e no canto do gaucho:

Canta porque hay en él cierto impulso moral, algo de métrico, de rítmico que domina en su organización, y que lleva hasta el extraordinario extremo de que todos sus refranes, sus dichos agudos, sus proverbios comunes, son espesados em dos versos octosílabos perfectamente medidos, acentuados con inflexible regularidad, llenos de armonía, de sentimiento y de profunda intencion.<sup>134</sup>

---

<sup>133</sup> Utilizarei *sextilla* ao invés de *sextina*, e em relação à quantidade de sílabas nos versos de *Martín Fierro* utilizarei *octossílabo* em não heptassílabo como seria no Brasil.

<sup>134</sup> HERNÁNDEZ, José. *La vuelta de Martín Fierro*. Fuentes digitales: [www.interserver.com.ar/host/raggio/lvmf.htm](http://www.interserver.com.ar/host/raggio/lvmf.htm), [www.ebooksbrasil.org](http://www.ebooksbrasil.org), p. 13.

Eugenio D'ors diz: “Sospecho que no verá muy claro em el *Martín Fierro* quien no comience por el estudio de la novedad y de la significación de su métrica”.<sup>135</sup>

O verso octossílabo possui uma larga tradição na métrica espanhola e no século XIX recupera, na poesia culta, a importância que havia perdido no século XVIII. Presente nos romances medievais, o octossílabo reverbera na poesia dos românticos, com diversas acentuações (trocaica, datílica, mistas, polirrítmicas).<sup>136</sup>

Como afirmou José Hernandez, *Martín Fierro* está escrito como se fosse um canto, canto este como se fosse de um gaúcho. No cantar, certas particularidades da própria performance podem propiciar a ruptura de esquemas fixos, além disso, é também possível imaginar que cantores, improvisadores, não teriam uma preocupação com o rigor métrico.

Martínez Estrada argumenta que a Sextilla, forma principal de estrofe em *Martín Fierro*, corresponde a uma espécie de arquétipo, composta por três partes, sendo a última uma espécie de refrão. Estrada considera que, apesar de os versos de *Martín Fierro* serem octossílabos, na realidade seriam constituídos pelo par, que formaria então dezesseis sílabas, verso característico do gênero romance, como o *Cantar de Mio Cid*. Percebe-se que os versos de *El Cid* realmente apresentam de catorze a dezesseis sílabas, e apresentam entre eles uma cesura:

---

<sup>135</sup> D'ORS, Eugenio. “Unas palabras de ‘Xenius’ sobre el *Martín Fierro*”. *Libra*, v. I, Buenos Aires, 1929, p. 85.

<sup>136</sup> CARRILA, Emilio. “La métrica del *Martín Fierro*”. *Thesaurus*, tomo XXVII, n. 3. Centro Virtual Cervantes, 1972.

*El rey don Alfonso a mio Cid por las parias embió  
 al rey de Sevilla, pechero de don Alfón,  
 enemigo del de Granada a aquella sazón.  
 Con este era entonces el conde García Ordóñez de Grañón.  
 A mio Cid quando lo sopó mucho le pesó;  
 fue a ellos, e con ellos en campo lidió;  
 la batalla desde ora de tercia fasta mediodía duró.  
 Los moros e los cristianos mio Cid Ruy Díaz venció,  
 a García Ordóñez e otros prisioneros tomó  
 e una pieza de la barva al conde le mesó.*

Martínez Estrada observa, em relação a como o tema é dividido em pares de versos, que o primeiro par apresenta o tema da estrofe; o segundo acrescenta uma referência ou divagação a sublinhar, fortalecer o tema e o último par faz uma conclusão, ou encerramento do tema. Percebo uma analogia desse tipo de construção (três pares de versos) com a estrutura do Blues tradicional, de doze compassos, com três frases musicais que podem equivaler aos três pares de versos.

Experimentei cantar as *sextillas* do *Martín Fierro* acompanhado de minha guitarra, executando a estrutura do blues tradicional, com a levada característica, e também com variações características de subgêneros oriundos desse blues tradicional. Posso afirmar que os versos se acomodam facilmente. Experimentei também cantar esses blues martinferrianos sem o acompanhamento de instrumento musical, seguindo o arquétipo do blues, como um lamento e minha percepção de proximidade ficou ainda mais reforçada. Mais adiante, apresentarei algumas composições dos vihuelistas construídas sobre estrofes de seis versos.

O que estou querendo sugerir aqui é a “revolucionária” utilização da *sextilla* como sintoma de um movimento que encontraria ecos até mesmo na América do Norte (no blues). Em termos de sentimento (saudosismo, tristeza), percebo uma possibilidade de aproximação do *Martín Fierro* com diversos gêneros, entre os quais blues, choro, incelenças, aboios, lamentos e mesmo repentes do Nordeste do Brasil. Enxergo assim uma possível aproximação sonora entre um *gaucho* campeiro nos pampas argentinos e um negro do sul dos Estados Unidos, um cantador repentista nordestino, um mulato chorão das esquinas, das valsas cariocas: uma mesma lágrima clara sob uma

pelemestiça, escurecida pelo sol. Um mesmo lamento seco, acompanhado por instrumentos derivados da vihuela e da guitarra.

Retomando a *sextilla* do *Martín Fierro*, diversos teóricos consideram que esse tipo de estrofe, pela característica de construção acima mencionada seria por si só um poema, uma peça autônoma. Martínez Estrada menciona o manuscrito do *Martín Fierro* ele percebeu que algumas estrofes não estavam na ordem em que foram publicadas. Ele acredita que, devido a essa autonomia que teriam essas estrofes, seria possível realizarum procedimento de montagem. Tomando como exemplo a luta de Martín Fierro com o índio, Martínez Estrada faz uma comparação com o cinema: “cada estrofa es un fotograma”.<sup>137</sup>

Martínez Estrada considera ainda que a utilização da estrofe de seis versos, invenção genial de Hernandez, mais do que inovação técnica, responde a uma necessidade intrínseca de seu estilo e de seu plano.<sup>138</sup>

No *Martín Fierro*, o esquema mais comum é a forma canônica da *Sextilla*: a b b c c b, mas aparecem algumas variantes como a b b c b c que geralmente acontecem nos versos finais, com mudança de ordem nas rimas e ainda com assonâncias no lugar de consonâncias. Além da predominante *sextilla*, há ainda no poema as fórmulas correspondentes a *romance*, *redondilla*, *seguidilla* algumas formas circunstanciais.

A forma *epopéia* é bem próxima da forma *romance*. Todavia, a forma do *romance* hispânico é mais diversificada, não tanto linear nem centralizada na figura do guerreiro. Devido ainda a sua disposição rítmica e melódica, com regularidades de estrofes, coplas e versos que se articulam sem cortes periódicos, tende a diferir da forma *epopéia*. Zumthor sugere que a *epopéia* estaria mais presente em regiões de fronteiras. Essa presença, em zonas fronteiriças remete ao canto gauchesco de *Martín Fierro*:

Constatou-se que seu terreno mais favorável é o das regiões fronteiriças, onde reina uma hostilidade prolongada entre duas raças, duas culturas, das quais nenhuma domina evidentemente a outra. O canto épico cristaliza a hostilidade e compensa a incerteza

---

<sup>137</sup> ESTRADA, Ezequiel Martínez. “Morfología del Poema, la estrofa, las injusticias”. In: ISAACSON, José (org). *Martín Fierro: Cien Años de Crítica*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1986, p. 204.

<sup>138</sup> Idem, p. 211.

da competição; anuncia que tudo acabará bem, proclama ao menos que o direito está do nosso lado. É assim que ele conduz a uma ação eficaz.<sup>139</sup>

A forma *romance* aparece em *La vuelta de Martín Fierro*, nos cantos XI, XX, XXIX e XXXI. Eis o início do canto XI:

Y mientras que tomo un trago  
 Pa refrescar el garguero,  
 Y mientras tiempla el muchacho  
 Y prepara su estrumento,  
 Les contaré de qué modo  
 Tuvo lugar el encuentro.  
 Me acerque a algunas estâncias  
 Por saber algo de cierto,  
 Creyendo que en tantos años  
 Esto se hubiera compuesto;  
 Pero cuanto saqué en limpio  
 Jué que estábamos lo mesmo.  
 Así, me dejaba andar  
 Haciéndome el chancho rengo,  
 Porque no me convenia  
 Revolver el avispero;  
 Pois no inonarán ustedes  
 Que em cuentas con el Gobierno  
 Tarde o temprano lo llaman  
 Al pobre a hacer el arreglo.  
 Pero al fin tuve la suerte  
 De hallar un amigo viejo  
 que de todo me informo,  
 Y por él supe al momento  
 Que el Juez que me perseguia

Leopoldo Lugones detecta que a utilização da forma *romance* pelo poeta José Hernandez aparece quase sempre como um elemento fundamentalmente narrativo: como um enlace entre os momentos, ou como uma passagem explicativa. Lugones coloca que tanto o *romance* como a *seguidilla* eram “a manera de interlúdios que evitaban la monotonía”.<sup>140</sup> Já Martínez Estrada, em relação à utilização do

<sup>139</sup> ZUMTHOR, op. cit., p. 115.

<sup>140</sup> LUGONES, Leopoldo. *El Payador*. Buenos Aires, s/a [1916], p. 249.

*romance*, considera que tinha por objetivo evitar “colocar la parte de su relato de menor cuantía en el mismo plano de los demás”, além de assumir “una misión inequívoca de acotación marginal, tal como hubiera podido hacerla em prosa”.<sup>141</sup>

A forma *romance* foi realmente popular. O *romance Conde Claros*, por exemplo, chega a ser mencionado no *Quijote* (parte II, início do capítulo IX) como um elemento fraseológico da ironia de Cervantes (“Media noche era por filo, poco más a menos, cuando don Quijote y Sancho dejaron el monte y entraron en el Toboso”). Eis o início do *Romance*:

Media noche era por filo,  
 los gallos querían cantar,  
 condes Claros com amores  
 no podía reposar;  
 dando muy grandes sospiros  
 que el amor le hacía dar,  
 por amor de Claraniña  
 no le deja sosegr.  
 Cuando vino la mañana  
 que queria alborear,  
 salto diera de la cama  
 que parece um gavián.  
 Voces da por el palácio,  
 y empezara de llamar:  
 -Levantá, mi camarero,  
 dame vestir y calzar.  
 Presto estaba el camarero  
 para habérselo de dar:  
 diérale calzas de grana,  
 borceguis de cordobán;  
 diérale jubon de seda  
 aforrado de zarzahán;

Esse mesmoromance, “Condes Claros”, foi utilizado por vihuelistas: Luys de Narvaez compôs “Veintidós diferencias de Condes Claros para discantar”, publicado em *Los seys libros del Delphin de*

---

<sup>141</sup> ESTRADA, Ezequiel Martínez. *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, tomo II. México, 1948, p. 32.

*música de cifra para tañer vihuela*(1538);<sup>142</sup> Alonso Mudarra fez “Conde Claros em doce maneras”, publicado em seus *Tres libros de cifra para Vihuela* (1546);<sup>143</sup> Enriquez de Valderrábano apresenta “Cuarenta y siete diferencias sobre el tenor de Condes Claros de primero y segundo grado y setenta y três diferentes diferencias por otro tono”, em seu *Silva de Sirenas* (1547).<sup>144</sup> Nessa mesma obra de Valderrábano, aparece uma glosa para o mesmo tema, composto para duas vihuelas em terça menor (1547). Diego Pisador, por sua vez, compôs “Treinta y siete diferencias sobre el Conde Claros para principiantes y para los que más saben”, em seu *Libro de música para tañer vihuela* (1552).<sup>145</sup>

Figura 59. Diferencias Condes Claros

Fonte: Livro de Narvaez

<sup>142</sup> NARVAEZ, op. cit., 1945, p. 82-85.

<sup>143</sup> MUDARRA, op. cit., 1949, p. 19-20, 66.

<sup>144</sup> VALDERRÁBANO, Enríquez de. *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas*. Transcripción y estudio por Emilio Pujol. Barcelona: IEM, CSIC (Monumentos de la Música Española, XXII), 1965, p 54-56.

<sup>145</sup> PISADOR, Diego. *Libro de música de vihuela*. Salamanca, 1552 (Facsimile: Genève: Minkoff Reprint, 1973).



Figura 61. Condes Claros

Anriquez. *Silua de firenas.*

Siguē se las diferēcias sobre el tenor del cōde claros, estas primeras sō del primero y segūdo grado y adēlante se hallarā pa discātar cada diferēcia del dicho cōde claros se conosce a vna señal como esta. pa q̄ cada vno taña la diferēcia q̄ meior le agradare, el cōpas sea de tañer algo leuātado por q̄ si va despacio no parecera biē.

The image displays three staves of musical notation. Above the first staff, there are several symbols: a vertical line with a circle, a vertical line with a circle and a dot, a vertical line with a circle and a dot and a horizontal line, and a vertical line with a circle and a dot and a horizontal line and a vertical line. Above the second staff, there are several symbols: a vertical line with a circle and a dot, a vertical line with a circle and a dot and a horizontal line, a vertical line with a circle and a dot and a horizontal line and a vertical line, and a vertical line with a circle and a dot and a horizontal line and a vertical line. Above the third staff, there are several symbols: a vertical line with a circle and a dot, a vertical line with a circle and a dot and a horizontal line, a vertical line with a circle and a dot and a horizontal line and a vertical line, and a vertical line with a circle and a dot and a horizontal line and a vertical line. To the right of the text, there is a small diagram of a six-stringed instrument, possibly a lute or a similar stringed instrument, with six strings and a fretted neck.

Fonte: livro de Valderrabano

Figura 62. Condes Claros

Conde claros

Libro primero

Fol. 11.

## COMIENCA EL LIBRO

De cifra para tañer Vihuela, Hecho y ordenado por Diego Pisador  
 vezino de Salamanca. Y esto primero es vn Conde claros  
 con ciertas diferencias para los principiantes  
 y para los que mas saben.

Fonte: Livro de Pisador

A *Redondilla*<sup>146</sup> aparece em *La vuelta de Martín Fierro*, nos cantos XXVII e XXVIII, parte final do relato de Picardía, filho de Cruz. Eis o início do canto XXVII:

<sup>146</sup> Combinação métrica de quatro versos octossílabos com rimas no esquema ABBA. A redondilla maior apresenta versos de oito sílabas, a redondilla menor apresenta versos de seis sílabas.

He servido en la frontera  
 En un cuerpo de milicias;  
 No por razón de justicia  
 Como sirve cualesquiera.

La bolilla me tocó  
 De ir a pasar malos ratos  
 Por la facultá del ñato,  
 Que tanto me persiguió.

Y sufrí en aquel infierno  
 Esa dura penitencia,  
 Por una malaquerencia  
 De un oficial subalterno.

No repetiré las quejas  
 De lo que se sufre allá:  
 Son cosas muy dichas ya  
 Y hasta olvidadas, de viejas.

Tiscornia considera que a *redondilla* seguiría, em termos de importância, “a la estrofa hernandiana”.<sup>147</sup> É possível consideraro canto VII de *Laida* como um intermediário entre *romance* e *redondilla*:

De carta de mas me via  
 sin saber á donde dirme;  
 mas dijeron que era vago  
 y entraron á perseguirme.

Nunca se achican los males,  
 van poço á poço creciendo

---

<sup>147</sup> TISCORNIA, Eleuterio F. “La lengua de Martín Fierro”. In: HERNÁNDEZ, José. *Martín Fierro*. Buenos Aires: Coni, 1952, p. 633.

y ansina me vide pronto  
obligao á andar juyendo”<sup>148</sup>

Já *aseguidilha* é composta por quatro versos, com alternância de heptassílabos e pentassílabos. Porém, esse esquema não exclui a possibilidade de *seguidillas* com maior número de versos, inclusive seis.

Dois *seguidilhas*<sup>149</sup> aparecem em *La ida*, no canto XI, versos 1957-1968, relato de Cruz. O interessante é que José Hernandez as transforma em seis versos através da pontuação. Curioso que o canto XI é o único em que o poeta não utiliza versos octossílabos:

Las mujeres son todas  
como las mulas;  
yo no digo que todas,  
pero hay algunas  
que á las aves que vuelan  
les sacan plumas”.  
“Hay gaúchos que presumen  
de tener damas;  
no digo que presumen,

---

<sup>148</sup> HERNÁNDEZ, op. cit., 2009, versos 1123-1130.

<sup>149</sup> A seguidilla é uma dança e canção espanhola, em compasso ternário, moderadamente rápido, geralmente numa tonalidade maior, como notas iniciais em tempo fraco (síncope). Apresenta estrofes (cöplas) de linhas alternadamente longas e curtas, separadas por refrões instrumentais para guitarra, castanholas e pandeiro. Como música, a seguidilla teve origem no final do século XVI. O gênero castelhano é provavelmente o mais antigo, mas entre as variantes notáveis estão as murcianas (de Múrcia) e as sevillanas (de Sevilha), mais rápidas. As seguidillas eram cantadas e dançadas na *tonadilla* do século XVIII e na *sainete* e *zarzuela* dos sécs. XIX e XX. O exemplo operístico mais famoso é “Près des ramparts de Seville”, da *Carmen* (1875) de Bizet. (SADIE, Stanley (ed.). *Dicionário Grove de música*. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994). De acordo com o Dicionário de la lengua española (Real Academia española) em relação a métrica, pode apresentar quatro ou sete versos, dos quais são, em ambos os casos, heptassílabos e livres o primeiro e o terceiro, e de cinco sílabas e assonantes os outros dois. Quando apresenta sete versos, o quinto e o sétimo possuem a mesma medida e formam assonância entre si, o sexto é como o primeiro e o terceiro, heptassílabo e livre. A seguidilla tem origem na *seguiiya* (variedade de canto canto flamenco, choroso e sombrio, que é composto de quatro versos, em geral hexassílabos, exceto o terceiro que é endecassílabo).

pero se alaban,  
y á lo mejor los dejan  
*tocando tablas*".<sup>150</sup>

O Canto VIII de *La ida*, que corresponde aos versos 1265-1288, apresenta, sobretudo debido à pontuação de José Hernandez, três estrofes de oito versos, octossilábicos, porém com uma estrutura próxima, de acordo com Emílio Carrila, da denominada estrofe *bermudina*, que possuía a seguinte estrutura: a b b c d e e c, que, com suas variantes, teria sido muito utilizada pelos poetas românticos, tanto na Espanha quanto na América, sendo em termos de métrica, uma das mais divulgadas inovações.<sup>151</sup> Eis o trecho:

Outra vez que en un boliche  
estaba haciendo la tarde;  
cayó un gaucho que hacia alarde  
de guapo peliador;  
A la llegada metió  
el pingo hasta la ramada,  
y yo sin decirle nada  
me quede em el mostrador.

Era um terne de aquel pago  
que naides lo reprendia,  
que sus enriedos tñia  
con el señor comendante;  
Y como era protegido,  
andaba muy entonao  
y á cualquiera desgraciao  
lo llevaba por delante.

! Ah pobre, si él mismo  
creiba que la vida le sobraba!  
Ninguno diria que andaba  
aguaitandolo la muerte;  
Pero ansi pasa en el mundo,  
en ansi la triste vida:  
pa todos está escondida

---

<sup>150</sup> Idem, versos 1957-1968.

<sup>151</sup> CARRILA, op. cit., p. 471-472.

la güena ó la mala suerte.<sup>152</sup>

*Martín Fierro* apresenta uma variedade métrica que não se limita apenas à *sextilla* que José Hernandez personaliza. Na obra dos vihuelistas do século XVI, foram utilizados poemas que apresentam uma grande variedade de formas (romances, villancicos, sonetos em castellano, sonetos em italiano, versos em latín dos clássicos latinos, salmos e coplas). Gostaria de destacar o poema “Arded, corazón, Arded”, de seis versos, utilizado por Luys de Narvaez no villancico V, que muito se assemelha à “invenção” de José Hernández no *Martín Fierro*:

Arded, corazón, arded  
que no os puedo yo valer  
Quebrántanse las peñas  
con picos y azadones.  
Quebrántase mi corazón  
con penas y Dolores”

Os *romances* também estão presentes na obra dos vihuelistas. Luys de Narváez inclui dois romances em seus *Seys libros del Delphin*: “Ya se asienta el Rey Ramiro” e “Paseavase el Rey moro”.

Ya se asiente el Rey Ramiro – Romance I (4 versos + 4 )

«Ya se asienta el rey Ramiro,  
ya se asienta a su yantar;  
los tres de sus adalides  
se le pararon delante.  
Al uno llaman Armiño,  
al otro llaman Galvan,  
al otro Tello, lucero  
que los adalides trae.»

Paseábase el Rey moro – Romance II ( 4 versos + 5 versos)

---

<sup>152</sup> HERNÁNDEZ, op. cit., 2009, versos 1265-1288.

«Paseábase el rey moro  
 por la ciudad de Granada;  
 cartas le fueron venidas  
 como Alhama era ganada.  
 ¡Ay, mi Alhama!  
 Mandó tocar sus trompetas  
 sus añafiles de plata  
 porque le oigan sus moriscos  
 los de la vega y Granada.  
 ¡Ay, mi Alhama!»

Alonso Mudarra apresenta em seu livro três *romances*. O primeiro, “Durmiendo yva el señor”, contém duas quartetas numa composição de duas partes.. É inspirado em Mateus 8:23-27. Eis um trecho, seguido da tablatura:

Durmiendo yva el Señor,  
 Em uma naue em la mar,  
 Sus discípulos con él,  
 Que no lo [o]san recordar,  
 El água con la tormenta,  
 Començose a levantar  
 Las olas cubren la naue,  
 Que la quieren anegar.”

Figura 63. Romance

Musical score for "Romance, III". The score begins with a large, ornate initial letter 'D' decorated with floral motifs. The title "Romance, III" is written above the first staff. The lyrics "ur sus miendo Y" are written below the first staff. The second staff contains lute tablature with letters 'I', '3', '4', and '20'. The third staff contains the text "En tons se la vox e'a tercera al tercero traRe" with decorative floral flourishes on the left.

Fonte: Livro de Mudarra

Figura 64. Romance

Musical score for "Romance" from "LIB. III. 42". The score is divided into two systems. The first system has two staves: the top staff contains the lyrics "ua el se fior en v na na los con con el que no lo fan" and the bottom staff contains lute tablature. The second system also has two staves: the top staff contains the lyrics "ue en la mar sus dit el ga pr los con el que no lo recor dar el a ga con la tor men ta comen co" and the bottom staff contains lute tablature.

Fonte: Livro de Mudarra

The image shows a musical score for guitar. The top staff is a vocal line with lyrics: "fan re cer da r" and "sa le uan da r". The bottom staff is a guitar tablature with fret numbers and rhythmic markings.

O segundo *romance*, “Triste estava el Rey David” também tem um trecho de seis versos, seguido pela tablatura, como a Sextilla do *Martín Fierro*:

Triste estaua el Rey David  
 Triste y com gran pasión,  
 Quando le vinieron nuevas  
 De la muerte de Absalón.  
 Palabras tristes dezía  
 Salidas del corazón.”

III.

**R**í se eña na el rey da si d  
 quí de lo vi mierò nuu más

Romance.

Entons se la  
 dor e la segú  
 da alcerero  
 traife.

erí ste y ton grá pas sion quí do le ví  
 de la muerta de abía lon pa la bras tríf

alo ron nuu zas de la  
 tes de zi a sa la

muer te de abía lon de abía lon de  
 das del co ra son de l' co ra son del

Figura 65. Triste estava el Rey David

LIB. III.

ab  
co

ra

lon de  
son del

abía  
cora

lon

son

VI

Fonte: Livro de Mudarra

O terceiro, “Israel, mira tus montes” também bíblico, inspirado no lamento de David pela morte de Saúl e Jonatas, também apresenta seis versos como os do poema de Hernández:

Israel mira tus montes  
 Como están ensagrentados  
 De la sangre de tus nobles,  
 De tus nobles esforçados.  
 Ay, dolor! Cómo cayeron  
 Varones tan estimados!”

Figura 66. Israel mira tus montes

En ton-se al boz  
en la segunda al  
segundo traste.

Sra dela el fan mi gre ya tus mon denus no trs bles

Fonte: Livro de Mudarra

Figura 67. Israel: continuação

LIB. III.

como es tan no en bles fan yes gre ta dos des de sy la fangre de tus no mo ca ye

LIB. III, 4<sup>o</sup>

LIB, III,

Fonte: Livro de Mudarra

Gostaria de observar que esse terceiro *romance* de Mudarra apresenta o mesmo tema nos dois primeiros pares de versos, e o terceiro par é de fechamento do tema, assim como em Hernandez. Essa presença, em algumas obras dos vihuelistas, de trechos de poemas com seis versos, me faz pensar que a forma musical desse canto de temática popular, com estrofes de seis versos, divididas em três pares, pode ter

sido trazida para o continente americano junto com a vihuela, no século XVI, ou seja, muito antes da “invenção” de Hernández.

#### 4.2.5. Realista ou canônico

Muitos teóricos consideram que *Martín Fierro* é uma obra de feição realista. Para Borges, *Martín Fierro* seria “leve e exótico”.<sup>153</sup> A partir do conceito de livros canônicos das religiões, Borges trabalha o conceito de livros canônicos nacionais— Divina Comédia (Itália), Quixote (Espanha), Ilíada (Grécia). Essa sugestão de pensar o *Martín Fierro* a partir da ideia do cânone nacional é estimulada pela proposta de Leopoldo Lugones de ler o poema de Hernández como épico.<sup>154</sup>

Cabe mencionar que Cervantes era um investigador dos costumes de sua época, sobretudo no que se refere às práticas musicais da Espanha, da Itália e do povo mouro. Há em *Quixote* a presença da vihuela, instrumento reconhecidamente espanhol, portanto mais apropriado do que o alaúde para Don Quixote, que representava a tradição hispânica ao invés do internacionalismo da cultura da Itália. Há, em *Quixote*, diversas referências musicais, sobretudo a *romances* que, no gênero cantado, era um meio expressivo vital e assim se manteve, por exemplo, nas *payadas* argentinas, no canto gaúcho de *Martín Fierro* e nas histórias de cordel do nordeste brasileiro.

Borges concorda com Calixto Oyela, que em sua *Antología poética hispanoamericana*, lê no *Martín Fierro*, não a valorização da questão nacional ou de raça, mas o sofrimento na vida de um *gaucho*, justamente no período (último terço do século XIX) da decadência desse tipo local. Borges, ao contrário, discorda de Miguel de Unamuno, que considera *Martín Fierro* espanhol até o tutano, mas que, ao mesmo tempo, cobra dos literatos espanhóis que estudem os poemas populares na Espanha:

Martín Fierro es de todo lo hispanoamericano que conozco lo más hondamente español. Me recuerda a las veces nuestros pujantes y bravios romances populares. Cuando el payador pampero, a la sombra

---

<sup>153</sup> BORGES, J. L. “*Martín Fierro* e los críticos”. In: ISAACSON, José (org). *Martín Fierro: Cien Años de Crítica*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1986, p. 261.

<sup>154</sup> LUGONES, Leopoldo. “Fierro es un poema épico”. In: ISAACSON, José (org). *Martín Fierro: Cien Años de Crítica*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1986, p. 71.

del ombú, en la infinita calma del desierto, o en la noche serena, a la luz de las estrellas, entone acompañado de la guitarra española, las monótonas décimas de Martín Fierro, y oigan los gaúchos, conmovidos, la poesia de sus pampas, sentirán sin saberlo ni poder de ello darse cuenta, que lês brotan del lecho inconsciente del espíritu ecos inextinguibles de la madre España, ecos que, con la sangre y el alma, les legaron sus padres.<sup>155</sup>

Borges acusa a falta de lucidez de Unamuno e ironicamente escreve: “Acaso no es inútil advertir que las ‘monótonas décimas’ que Unamuno hospitalariamente anexa a la literatura española son realmente sextinas”.<sup>156</sup> Para Borges, Martín Fierro não está nos assassinatos que ele cometeu, nem nos “excesos de protesta y bravata que entorpecen la crónica de sus desdichas”. Fierro estaria na entonação, na respiração dos versos. Borges elogia o que teria alcançado o poeta José Hernandez com a construção do personagem e aproxima Martín Fierro do que, a seu ver, sentem instintivamente os argentinos:

en la inocencia que rememora modestas y perdidas felicidades y en el coraje que no ignora que el hombre há nacido para sufrir. Así, me parece, lo sentimos instintivamente los argentinos. Las vicisitudes de Fierro nos importam menos que la persona que las vivió. Expresar hombres que las futuras generaciones no querrán olvidar es unos de los fines del arte; José Hernandez lo há logrado con plenitud.<sup>157</sup>

Também contrário a Unamuno, Raul Antelovê profundas consequências político-teóricas na assertiva desafiadora de Eugenio D’Ors – a de que a *sextilhado Martín Fierro* estaria para a oitava real

---

<sup>155</sup> UNAMUNO, Miguel de. “*El gaucho Martín Fierro*, poema popular gauchesco de D. José Hernández (argentino)”. In: ISAACSON, José (org). *Martín Fierro: Cien Años de Crítica*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1986, p. 52. (publicado em *La Revista Española*, n. 1, Madrid, 1894), p. 52 (publicado em *La Revista Española*, n. 1, Madrid, 1894).

<sup>156</sup> BORGES, J. L. op. cit., p. 264.

<sup>157</sup> Idem, p. 267.

assim como a redondilha estaria para o alexandrino.<sup>158</sup> Para Antelo, *asextilha* seria uma “profanação” em relação ao ritmo épico e aristocrático, que coincide como o ritmo da colonização. A estrofe de *Martín Fierro* seria “a primeira libertação rítmica da linguagem poética latino-americana”.<sup>159</sup> Antelo considera que a estrofe de Fierro não assevera a manutenção do poder e muito menos “a passiva sobrevivência da tradição”.<sup>160</sup>

Em relação à questão de *Martín Fierro* enquanto cânone da literatura nacional da Argentina é preciso pensar no quanto implica o que de fato seria o nacional. Antelo utiliza o termo *sobredeterminação*, ao invés de *indeterminação*, para tentar descrever o lugar onde o literário se define e se transforma no que observa que se dá às margens do sistema e não no que está estabilizado em seu interior. Ele diz que nacional é uma identidade socialmente construída e argumenta que não é possível selecionar objetos que possam ser chamados de nacionais “Não há esses objetos”:

Existe o nacional como dimensão peculiar e semovente do mundo simbólico. É a oficialização do nacional que confunde, assim, nacional e natural e, em última análise, nacional e real quando, na verdade, deveríamos entender que o nacional não pressupõe um dado espontâneo mas uma identidade socialmente construída. O nacional é uma representação ou, em outras palavras, o nacional é uma tradução daí que longe de ser contínua, a transmissão do nacional aja por intermitência e por descontinuidades.<sup>161</sup>

Antelo propõe ainda a leitura dos discursos autobiográficos pelo avesso e constata que nação não é uma tradição, uma linearidade, mas uma tradução, que portanto implica numa disseminação. Isso acontece em um percurso marcado pelo pensamento utópico e pela escritura autobiográfica. A leitura de textos produz outro texto, desta vez resultado

---

<sup>158</sup> D’Ors, Eugenio. “*Martín Fierro*”. In: \_\_\_\_\_. *Cinco minutos de silencio*. Valencia: Sempere, 1925, p.83-9.

<sup>159</sup> ANTELO, Raúl. “Cinco minutos de silêncio”. *Remate de Males*, 34.1 (janeiro/junho de 2014). Campinas: Unicamp, 2014, p. 22.

<sup>160</sup> Idem, p. 34.

<sup>161</sup> ANTELO, Raul. *Algaravia*, op. cit., p. 12.

de processos de colagem e de montagem: “uma atividade de seleção e omissão, que produz um outro texto – o texto crítico – fruto, por sua vez, de colagem (de territórios) e de montagem (de temporalidades). É o conjunto de relações provisórias ou indeterminadas com que se cimenta a nação e se monta a tradição.”<sup>162</sup>

A proposta de Raul Antelo é escrever uma “política da leitura”, que assimile a íntima e completa coexistência entre ficção e história. Se entendermos *Martín Fierro* como uma espécie de “biografia da barbárie” isso permitirá a leitura da nação “não como convergência e sim como dispersão”. Assim como *Martín Fierro*, diversas outras narrativas acabam apresentando elementos de uma mesma história. São biografias da barbárie onde aparece a figura do intelectual estatizado e o confronto entre lei e ordem. Em relação a essas “biografias da barbárie”, Antelo afirma que elas se situam “numa areia movediça daquilo que não é verdadeiro nem falso”: “Apresentam-se como uma investigação ou reconstrução retrospectiva de uma transgressão institucional que passa a ser condenada para expulsá-la dos marcos do social: a lei do outro é fora da lei”.<sup>163</sup>

Em relação ao teor de ficção, no contexto onde se desenvolveu o gênero gauchesco, quando a poesia se torna propaganda política, quando representa o estado, em *Martín Fierro*, assumindo o papel do cantador e contador da história, é necessário parafrasear Oswald de Andrade: “A gente escreve o que ouve — nunca o que houve.”<sup>164</sup>

Martínez Estrada vê como tema de fundo do *Martín Fierro* a injustiça, muito mais do que o social “mundo fronteiro”. Mencionando *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento, ele frisa o embate entre a figura do *gaucho* e a figura da autoridade. Ele menciona o estado como bandidagem, referindo-se aos exemplos jurídicos de *Martín Fierro*, estabelecendo uma relação com os procedimentos utilizados pelo fascismo e nacional-socialismo (procedimentos estes que são tão atuais nessa segunda década do século XXI). Para Martínez Estrada, o *Martín Fierro* é uma acusação da deterioração do sentido de justiça:

---

<sup>162</sup> Idem, p. 13.

<sup>163</sup> Idem, p. 53.

<sup>164</sup> ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 2007, p. 48.

Para mí será siempre el Poema la denuncia de un estado de descomposición del sentido de la justicia. Em general, la descomposición de la justicia – fenómeno de putrefacción más que de deterioro y dislocación -, la perversión de lo consciente en la misma conciencia, de lo moral en la misma moral, de lo justo en el mismo espíritu jurídico, es el saldo de un poder y una soberanía de bandidos que han estimulado los instintos criminales en el hombre. El Martín Fierro nos presenta esa ceguera como estado normal. Pero se debe hablar de justicia en el sentido que la palabra tuvo, en el sentido humano más que jurídico de que gozó la palabra antes de la descomposición del mundo en el transcurso de este siglo.<sup>165</sup>

Ainda, MartínezEstrada questiona a visão de que o personagem Martín Fierro seria uma vítima pessoal de injustiças pessoais. Para ele, Martín Fierro é vítima de um status social, econômico e político. Os verdadeiros culpados são a história, o estado e o status social. A lei, putrificada, deteriorada, decomposta, deslocada, é como que uma cegueira disseminada que se apodera da sociedade, que assim considera normal o estado das coisas.<sup>166</sup>

#### 4.2.6. Gênero gauchesco, desafio

Uma constatação em relação ao desafio, enquanto categoria de poesia oral dos gaúchos, é que na Argentina, no Uruguai e mesmo no sul do Brasil, ele é exclusivamente masculino. Entretanto, no Chile não o é. Essa forma de poesia oral, de prática de cantoria, associada à forma *romance*, hispânica, ibérica, desde sua chegada na América Latina, sempre foi considerada obra de homens, sendo que às mulheres coube a prática das cantigas. De acordo com Paul Zumthor,<sup>167</sup> essa distinção em certos gêneros de poesia oral, em relação ao sexo, em algumas culturas, como africanas, indígenas, acontece pelo papel exercido na atividade profissional: canções no ritmo de pilar o milho, diversos cantos de trabalho, cabem às mulheres. Entretanto as “canções de amor” fogem a

---

<sup>165</sup> ESTRADA, Ezequiel Martínez. “Morfología del Poema”, op. cit., p. 225-226.

<sup>166</sup> Idem, p. 225.

<sup>167</sup> ZUMTHOR, op. cit., p. 93-94.

esta limitação. Exemplos medievais permitem perceber no Ocidente a presença de uma tradição de “canções de mulheres”, com temática erótica. Um exemplo são “as canções de amigo” portuguesas.

Em relação ao gênero gauchesco, Josefina Ludmer estabelece algumas definições das características. Em primeiro lugar Ludmer coloca que o gênero surge do que ela denomina de aliança entre uma voz ouvida e uma palavra escrita, que presume uma modalidade ficcional. Essa aliança é decorrente de uma conexão de forças políticas e poéticas, entre sentidos e vozes. Essa aliança produzida pelos enunciados do gênero não existe fora deles:

Cada vez que los enunciados del género construyen una forma específica de alianza es porque no tiene correspondiente exacto em la realidad. La postulación, que identifica deber ser, decir, y ser, la hace realidad solamente em el género. Esta modalidad es la del contrato, del pacto, la de la posición del derecho y también la modalidad del espacio interno del género: no hay un antes ni un afuera como tales, y su postulación es su producción.<sup>168</sup>

Ludmer defende que o desenvolvimento do gênero gauchesco foi possível, no período compreendido entre a independência (1810) e a instauração definitiva do estado (1880) pela circunstância de haver ao menos dois setores em disputa pela hegemonia, cada um desses setores postulando o gaúcho como aliado contra o outro: “La condición, entonces, es que existia una guerra de definiciones; en el género es la guerra por la definición de la voz “gaúcho”.<sup>169</sup> Ludmer coloca que o debate sobre a função e o lugar do gaúcho na estrutura social, nas formas de relacionamento entre o gaúcho e os outros setores, letrados e politizados, se dá no próprio gênero:

esa discusión no es parlamentaria, periodística ni meramente política: se disputa eso em la voz (del “gaúcho”, en el espacio de su emisión, sus direcciones y sentidos. O en la construcción de la voz y sus tonos en situaciones discursivas determinadas, con un

---

<sup>168</sup> LUDMER, op. cit., p. 117.

<sup>169</sup> Idem, p. 118.

tratamiento particular de ciertas materias significantes como el sujeto, las modalidades de identificación del acontecimiento, la puesta em espacio-tiempo. Cada vez la voz del gaucho “habla” o “canta” en los textos y cada vez ocupa el lugar que se le asigna en la alianza.<sup>170</sup>

Isso se torna explícito nos versos de *Martín Fierro*:

El campo es del inorante;  
el pueblo del hombre estruido;  
yo que en el campo he nacido,  
digo que mis cantos son  
para los unos... sonidos,  
y para otros... intencion<sup>171</sup>

Outra característica do gênero gauchesco apontada por Ludmer é que nesse período em que o gênero se estabelece, o gênero representa o próprio estado. A voz do gaucho é a voz do sujeito do gênero, e portanto também a voz da pátria. Essa voz é a voz ouvida que deram os “payadores”, na forma do lamento e do desafio: “Es por los tonos y pociones de la voz en el desafio y el lamento como la patria se hace íntima; ligam efectos de universalidad con efectos de inclusión, de interioridad. Em ellos el afuera se dobla en un adentro que le es coextensivo. Esa es la forma del espacio interno del gênero, curvo y en perpetua diagonal”.<sup>172</sup>

A modificação entre as duas partes do *Martín Fierro* se encontra no que se refere à lei. Na primeira parte, *La ida*, o que tem valor é a oralidade do cantor, a lei é a voz do gaucho, portanto não civilizada. Na segunda parte, *La vuelta*, o que conta é a lei escrita, portanto civilizada. Se tomarmos por base os desafios, a violência e a barbárie, em *La ida* o ponto culminante é o assassinato do Negro. Em *La vuelta* o embate se dá no campo verbal, os confrontos são resolvidos através da palavra, como se houvesse um mundo novo, após o gaucho. É possível perceber esse combate entre essas duas visões de mundo, uma substituindo a outra. Essa substituição pode ser completada se

---

<sup>170</sup> Idem, p.118.

<sup>171</sup> HERNANDEZ, *La vuelta*, op. cit., versos 61-66.

<sup>172</sup> LUDMER, op. cit., p. 119.

considerarmos como final do poema *Martín Fierro* não o final de *La vuelta*, numa escrita situacionista de José Hernandez, mas sim “El fin”, de Borges.<sup>173</sup> Seriam então múltiplos os fins de “El fin”: fim do *Martín Fierro* personagem, dessa vez com um fim honrado, negado por José Hernandez; fim do personagem Moreno; e até mesmo o fim da literatura gauchesca.

Ludmer detecta alguns aspectos do caráter de expressão do desafio e do lamento. Neles se pleiteia uma ordem de mundo, que inclui valores e justiça, articulados com essa ordem de sentido. Os desafios e lamentos apresentam os embates, aqueles contra quem são direcionados, e ainda apontam a direção dos usos dos corpos e dos significados das palavras. Ludmer dá como exemplo o início de *La ida*:

El equívoco del desafío y del lamento, su trabajo verbal, la posibilidad de cambiar de dirección y de darse vuelta, lo instala en el centro mismo de la palabra “gaucho” y sus dos sentidos, que es uno de los ejes del género. Hay en el desafío, y también en el lamento, algo así como la disputa por una lógica de la identidad, por el ser, que se lee en el preludio de *La ida*.<sup>174</sup>

Quando surge um desafio em um texto do gênero gauchesco, estabelece-se uma posição do corpo, que canta ou declama e dá sentido às palavras que pronuncia. Em *Martín Fierro*, o cantor patriota, o gaúcho letrado, o ex-soldado, o amputado, o soldado *malevo*. Essa voz, do desafio e do lamento, além de dois modos de expressão do gênero gauchesco, também estabelece duas posições diante da lei e do poder, se dirigindo sempre contra o inimigo que descreve. Ludmer diz que “El desafío es la lengua arma, militar e política; el lamento introduce la lengua ley”.<sup>175</sup>

A forma de canto alternado, troca entre dois cantores isolados, segundo as épocas e línguas, recebe o nome de desafio – ou outros termos de sentido próximo. Esse desafio é a estilização de uma disputa, em princípio improvisada, mas estreitamente regulada, que valoriza a

<sup>173</sup> BORGES, Jorge Luís. “El fin”. In: \_\_\_\_\_. *Ficciones. Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 519-521.

<sup>174</sup> LUDMER, op. cit., p. 120.

<sup>175</sup> Idem.

habilidade dos poetas. Quando acontece entre um solista e um coro, o texto se divide em coplas e refrão, refrão este que manifesta explicitamente a necessidade de participação coletiva. Na Europa, essa forma de desafio caiu em desuso no final da Idade Média, mas se conservou em aldeias aragonesas e, sobretudo, na América Latina, com os desafios brasileiros ou a *payada* gauchesca.

Essa forma de desafio presente em *Martín Fierro*, como parte da *payada*, está presente também no Rio Grande do Sul e na literatura de cordel do nordeste Brasileiro. Na *payada*, o momento inicial é a apresentação do cantor, um cantor que é gaúcho, que é valente, que se apresenta como não letrado e também como perseguido. O desafio aparece no início de *La ida*, mas também é claro o desafio do negro na *payada* de *La vuelta*, ainda que suprimido pela fala do narrador. Em relação ao desafio, Ludmer coloca:

El desafío lleva al performativo lo que para Clausewitz es la esencia de la guerra, el duelo, el cantor dirige al outro su enunciado agónico y la agresión sirve para señalar e identificar al rival, al enemigo. Con el desafío se entra en el espacio polemológico de la cultura oral, en el espacio de la palabra-acción, y en el interior del espacio sonoro del género.<sup>176</sup>

---

<sup>176</sup> Idem, p. 124.



## 5.VIHUELA – TESTEMUNHA E VÍTIMA – BARBÁRIE

Neste capítulo falarei sobre a presença da vihuela ninfa, como testemunha e vítima da barbárie, e também sobre a aproximação do gaúcho cantor e vihuelista com a figura do *vigolero*, ajudante do carrasco.

### 5.1 Vihuela Onomatopaica – desafio – degola

No *Diccionario etimológico* de Corominas aparecem, como derivados de vihuela, tanto *vihuelista* e *violero* quanto *vigolero*, que é o ajudante do verdugo, porque ele “toca la cuerda”.

<sup>45</sup> **DERIV.** *Vihuelista*. *Violero* [Berceo]; *vigolero* 'ayudante del verdugo en el tormento' gnía. (porque «toca la cuerda»). *Violín* [Covarr.], del it.

Em relação a verdugo, o dicionário da Real Academia apresenta as seguintes definições: pessoa encarregada de executar a pena de morte ou outros castigos corporais impostos pela justiça, pessoa cruel, que castiga sem piedade ou exige demasiado.

Essa relação entre *vihuelista* (aquele que toca a corda da vihuela) e *vigolero* (aquele que toca a corda do enforcamento, da degola) traz a possibilidade de associar a vihuela, enquanto testemunha da barbárie, no caso em *Martín Fierro*, com degolas, no desafio que termina com degolação e nas mortes praticadas pelo personagem.

Em *La ida*, a degola é do índio na fronteira; a diferença, o embate, é entre cristão e índio:

Y para mejor de la fiesta  
em esta aflicción na suma,  
vino un índio echando espuma  
y con la Lanza em la mano  
gritando: ‘acabau, Cristiano,  
metau el Lanza hasta el pluma.<sup>177</sup>

Em seguida aparecem deus e os santos, em nome dos quais se mata, se aplica a lei, contra o outro:

---

<sup>177</sup> HERNANDEZ, *Martín Fierro*, op. cit., versos 577-582.

Dios le perdone al salvaje  
 las ganas que me tênia<sup>178</sup>  
 (...)
   
 Logo então, Ferro o degola. É então uma obra Santa:  
 Ay no mas me tiré al suelo  
 y lo pisé en las paletas;  
 empezó á hacer morisquetas  
 y á mesquinar la garganta...  
 pero yo hice la obra santa<sup>179</sup>

Outra degola, outra morte, é a do homem negro no Canto VII. Cabe ressaltar que o Canto VII ocupa exatamente a parte central do poema completo: há seis Cantos antes, seis Cantos depois. Nos Cantos anteriores ao VII, aparecem os desafios do cantor aos seus rivais, os inimigos, o soldado, o imigrante. Na segunda parte, se encontram os desafios de Fierro já como desertor, quando perde tudo, fica sem mulher, sem filhos, sem “uso”, sem lugar, quando enfrenta outros gaúchos. No canto VII, quando aparecem álcool, sexo e morte, muito provavelmente num prostíbulo, o que se apresenta é o uso sexual do corpo do negro.

O que se lê nesses desafios (índios x cristãos, imigrantes x nativos, soldados (com a proteçoão do estado) x desertor (fugitivo), negros x brancos) é sexismo, racismo, xenofobia. Ali se podem ouvir as antíteses de valores como igualdade, liberdade e fraternidade. O que se ouve então é a barbárie, na voz assassina do gaucho. Em *La ida* talvez seja possível pensar numa fundaçoão de um nacionalista: racista, sexista e xenófobo. Ludmer coloca: “El clásico no solo dio la biografía oral y el texto de la justicia y los tonos de la patria, signos de lo argentino, sino que también fundió los desafios del matrero con la razón de los no ciudadanos, los excluidos le libertad, igualdad y fraternidad, y por lo tanto sus enemigos”<sup>180</sup>.

*Martín Fierro* em geral apresenta um mesmo esquema: introduçoão, com a descriçoão geral de um tipo coletivo (imigrante, índio, militar, negro) e em seguida um embate, um duelo. Esse duelo segue também um esquema: entrada num espaço, desafio, diálogo, luta, morte do oponente e fuga (tanto de Fierro quanto de Cruz). Essa lógica é a

---

<sup>178</sup> Idem, versos 595-596.

<sup>179</sup> Idem, versos 607-612.

<sup>180</sup> LUDMER, op. cit., 171-172.

lógica da guerra, da barbárie, e acaba sendo a lógica do gênero, na qual as diferenças se tornam antagonismos sem solução. A pátria: o gaúcho, os outros do gaúcho (índio, imigrante, negro, mulher), o gaúcho soldado, o ex-soldado, os trabalhadores, o amputado, o mau, o acomodado, o cantor, os que mandam – as autoridades que mandam no exército e na lei, os juízes. O gaúcho não seria delinqüente, mas se torna delinqüente. O gaúcho se barbariza e se exila.

### 5.2 Vihuela testemunha – afinação

Diversas estrofes remetem diretamente ao instrumento musical, sobretudo à guitarra, sendo que em apenas duas é citada a vihuela (*vigüela*):

Aquí me pongo á cantar  
al compás de la vigüela,  
que el hombre que lo desvela  
una pena extraordinaria,  
como la ave solitaria  
con el cantar se consuela.<sup>181</sup>

Siento que mi pecho tiembla,  
que se turba mi razon,  
y de la vigüela al son  
imploro á la alma de un sabio,  
que venga á mover mi labio  
y alentar mi corazon.<sup>182</sup>

Aparecem também várias citações que remetem ao instrumento musical. Em algumas estrofes é mencionada a necessidade de afinação do instrumento:

En la güella del querer  
no hay animal que se pierda;  
las mujeres no son lerdas  
y todo gaucho es dotor  
si pa cantarle al amor  
tiene que templar las cuerdas.<sup>183</sup>

---

<sup>181</sup> HERNANDEZ, *Martín Fierro*, op. cit., estrofe inicial.

<sup>182</sup> HERNANDEZ, *La vuelta*, op. cit., versos 13-18.

<sup>183</sup> HERNANDEZ, *La ida*, op. cit., 1747-1753

Aunque rompí el instrumento  
 por no volverme á tentar,  
 tengo tanto que contar  
 y cosas de tal calibre,  
 que Dios quiera que se libre  
 el que me enseñó á templar<sup>184</sup>

Le pidió la bendicion  
 al que causaba la fiesta,  
 y sin decirles su nombre  
 les declaró con franqueza  
 que el nombre de Picardía  
 es el único que lleva,  
 y para contar su historia  
 a todos pide licencia,  
 diciéndoles que en seguida  
 iban á saber quien era:  
 tomó al punto la guitarra,  
 la gente se puso atenta,  
 y ansi cantó Picardía  
 en cuanto templó las cuerdas.<sup>185</sup>

Isso leva a duas conclusões. A primeira é a da utilização de cordas de tripa, confirmada por duas referências: no poema existe a menção à tripa para fazer cordas, e é fato que as cordas de tripa desafinam bastante com qualquer mudança de temperatura, umidade etc. A outra é a necessidade de os oponentes acharem uma afinação igual para seus instrumentos:

Y aquellos años dichosos  
 trataré de recordar;  
 veré si puedo olvidar  
 tan desgraciada mudanza,  
 y quien se tenga confianza,  
 tiemplel y vamos á cantar.<sup>186</sup>

Tiemple y cantaremos juntos,

---

<sup>184</sup> HERNANDEZ, *La vuelta*, op. cit., versos 121-126

<sup>185</sup> HERNANDEZ, *La vuelta*, op. cit., versos 2927-2940.

<sup>186</sup> HERNANDEZ, *La vuelta*, op. cit., versos 3947-3952.

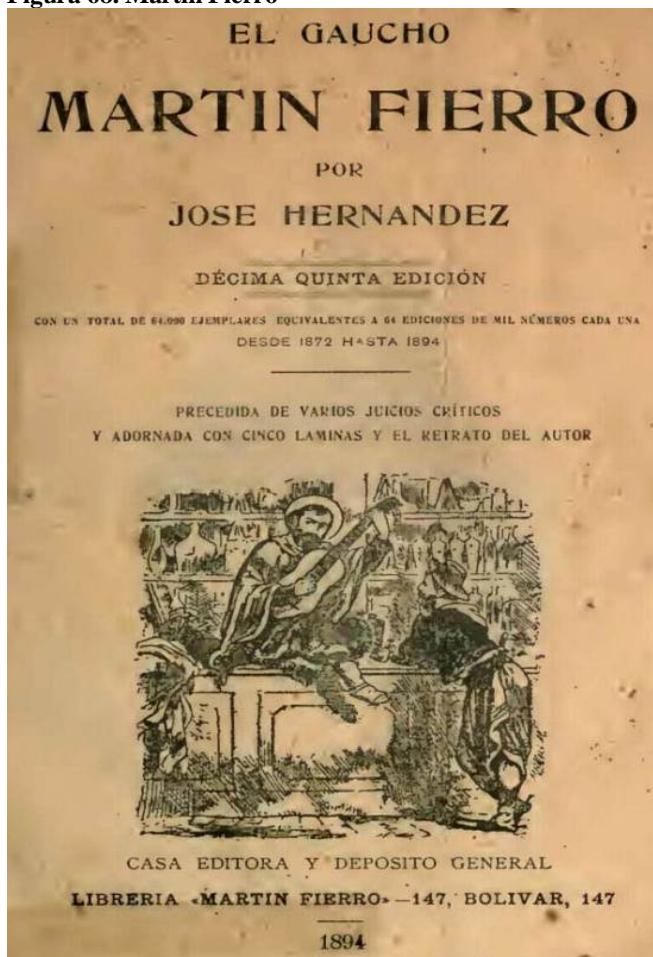
trasnochadas no acobardan;  
los concurrentes aguardan,  
y porque el tiempo no pierdan,  
haremos gemir las cuerdas  
hasta que las velas no ardan.<sup>187</sup>

Isso seria óbvio, para tocarem juntos seria necessário que as guitarras estivessem afinadas num mesmo diapasão. Entretanto, em cada região da Argentina os violeiros utilizavam afinações diferentes, assim como no Brasil acontece com a viola caipira (e também nas violas de Portugal). É possível imaginar que deveriam ser vihuelas que circulavam pelo país, nos séculos XVII, XVIII e XIX. Na capa da décima quinta edição do *Martín Fierro*, aparece uma imagem de um instrumento que seria uma Vihuela ou uma guitarra Barroca:

---

<sup>187</sup> HERNANDEZ, *La vuelta*, op. cit., versos 3953-3958.

Figura 68. Martin Fierro



*Martín Fierro*, 15ª edição, capa com a guitarra

A guitarra de seis cordas simples, que apenas no Brasil é denominada violão, é desenvolvida na Europa no Século XVIII, entretanto seu formato, o da guitarra clássica, como se vê, por exemplo, na capa do Livro *Martín Fierro: cien años de crítica*,<sup>188</sup> só foi

<sup>188</sup> ISAACSON, José (org). *Martín Fierro: Cien Años de Crítica*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1986.

estabelecido a partir da segunda metade do Século XIX, pelo luthier espanhol Antonio Torres:

**Figura 69. Martín Fierro cien anos de crítica**



*Cien años de crítica*, capa, detalhada guitarra clássica

Os gaúchos do século XVII e XVIII não poderiam tocar um instrumento com esse formato, simplesmente porque ele ainda não existia. O depoimento do luthier e pesquisador argentino Nestor Lopez Ibanez reforça a idéia de que eram vihuelas que os gaúchos tocavam, com as seguintes observações:

En cuanto a o influência de los espanhóis em música americana, en Argentina, muito tempo atrás había una escuela europeizante que trabó as investigações y luego en a década do 60, pasamos a escola indigenista y nacionalista que también dificultó as cosas con muchos prejuicios. En conservatorio vimos en década do 70 la influencia de música germánica en nuestra zona fronteriza con Brazil y Paraguay, donde moran muchos suecos, alemanes, polacos, ucranianos, etc. Ritmos como polka, chotis, vals, gigas y otras danzas, han sido copiadas sin casi cambios, por los locales. Incluso las “coplas” o versos de canciones son europeas, adaptadas. Luego, hay una temprana influencia española y portuguesa en las pampas. A palabra Gaucho proviene del sur de Brasil, de Gaúcho y señala al campesino de la llanura. El poema nacional “*Martín Fierro*” conta a historia de un gaucho que se opone al poder establecido, comienza con “Aquí me pongo a cantar, al compás de la vihuela.

El gaucho, que en algunos aspectos era un “trovador” improvisaba versos sobre temas de actualidad y usaba “pequeñas guitarras de afinación particular”, en definitiva, la vihuela de mano. También en la zona boliviana, el charango desciende sin duda de la vihuela de mano y el cuatro venezolano debe tener ese mismo origen. Si la vihuela tuvo su cenit en el siglo XVI, es lógico que los españoles la trajeran. Muchos de los ritmos pampeanos, son con una melodía fija y con versos con métrica fija. Lo que varía es a historia que se conta. Algunas historias son coplas españolas de siglo XVI sin casi cambios.”<sup>189</sup>

### 5.3. Tripas, aço, nylon –barbáries

Como mencionado anteriormente, as cordas eram feitas de tripa, e no Canto XI do *Martín Fierro* (duelo de Cruz) aparecen versos que asocian as tripas do assassinado com as cordas da guitarra, quando Cruz, após destripar seu oponente, compara a exposição de suas tripas com as tripas com as quais se fazem as cordas do instrumento:

---

<sup>189</sup> Email de 9 de junho de 2008.

Para prestar un socorro  
 las mujeres no son lerdas:  
 antes que la sangre pierda  
 lo arrimaron á unas pipas.  
 Ay lo dejé con las tripas  
 como pa que hiciera cuerdas.<sup>190</sup>

As cordas para instrumentos podem ser feitas de vários materiais: tripas de animais – principalmente as de carneiro, usadas como núcleo de cordas de alguns instrumentos (por exemplo, harpas) –, metais como aço, bronze, latão e níquel (utilizado atualmente em guitarras elétricas), fibras naturais como seda e algodão, plásticos tais como o nylon, além de cabelos ou crinas.

As cordas feitas de tripas de ovelha ou carneiro, são utilizadas também em raquetes de tênis e pêndulos de relógio. A tripa de carneiro tem geralmente um comprimento de quase 20 metros.

É preciso não perder de vista que o horror já faz parte da própria produção de cordas. Resumo aqui minhas impressões de uma cena da retirada das vísceras de uma ovelha, para posterior utilização para confecção de cordas:<sup>191</sup>

Com o cadáver no chão, são feitos cortes e são arrancadas as patas dianteiras.

A partir daí vai se retirando a pele até chegar à região do peito da ovelha,

Onde começa a ser feito um corte abaixo do pescoço,

Arranca-se um pedaço da pele e encontra-se o início do estômago,

Corta-se um pedaço e dá-se um nó,

Arranca-se com a faca mais um pedaço da pele em direção à barriga,

Faz-se um corte e com a própria mão vai se separando toda a pele do animal.

Parte-se para as patas traseiras, e arranca-se a pele,

Cortam-se as patas, depois se retiram as orelhas

E toda a pele da cabeça, depois se arranca a cabeça.

O próximo passo é pendurar o animal pelas patas traseiras

<sup>190</sup> HERNANDEZ, *Martín Fierro*, op. cit., versos 1999-2004.

<sup>191</sup> Vídeo em: <https://www.youtube.com/watch?v=C-XrLnYXRfc>

E retirar toda a pele, quase como se retira um casaco,

A parte solta se puxa com as mãos,

O restante retira-se com a faca.

Retira-se toda a pele, o corpo do animal

Parece uma massa que ainda contém a forma,

Mas envolta por uma membrana branca.

Faz-se um corte na barriga do animal,

Que está com a parte da cabeça para baixo,

De ponta a ponta, com início em um ponto entre as patas traseiras.

Nesse momento o estômago e o intestino saltam para fora,

Com a mão são cortados os órgãos internos,

Os ossos são cortados com uma serra elétrica.

Essa violência é natural para alguém que conviva com a criação de animais, para comércio ou consumo. O odor das tripas, do material putrescente, é penetrante. Todo o processo para a produção da corda leva cerca de um mês de trabalho, seguindo estes passos: as tripas são lavadas com detergente neutro; depois são esticadas; produtos químicos são aplicados; em seguida são torcidas; secam por três semanas; depois são polidas; e em seguida é realizada uma retífica mecânica. No processo, as tripas são limpas com pedaço de madeira meia-cana tratadas em molho com potássio, são ainda filetadas ao meio e retorcidas, além de polidas com ervas, crina de cavalo e pedra pome.

A corda de *nylgut* (material originalmente utilizado para sutura de cortes) é uma alternativa para as cordas de tripa. A corda, além de cortar, de separar, de degolar, pode também unir, atar, costurar, suturar, mas também prender, amarrar.

Por outro lado, o desenvolvimento tecnológico na fabricação do aço foi rapidamente aproveitado na fabricação de cordas para guitarra: o mesmo aço que era produzido para cercas de latifúndios; para as *Winchesters*, para as balas que dizimaram populações indígenas. Alguns que sobreviveram ao genocídio, escravizados, trabalhavam em minas retirando o aço para fazer essas balas. O mesmo aço ia também para os trilhos e para as locomotivas, para as facas, correntes, algemas. Também no aço das cordas das guitarras está presente o *vigolero*.

E há ainda as cordas de nylon, nome genérico da família das poliamidas, sintetizado pelo químico Wallace Hume Carothers em 1935 – primeira fibra têxtil sintética. Desses fios de polímero são fabricados o velcro e tecidos utilizados em meias, roupas íntimas, bermudas, biquínis, maiôs e diversas roupas esportivas. Em relação à etimologia do nylon, existem várias possibilidades, sendo a mais famosa, sobretudo no

meio musical, ainda que não comprovada, o fato de a primeira fábrica possuir sedes em Nova York (NY) e em Londres (lon). Outra hipótese famosa é associada aos paraquedas feitos de nylon nos Estados Unidos durante a Segunda Guerra, sendo o nome uma abreviação de “Now you’re lost, Old Nippon”. Cabe mencionar que a Dupont começou a fabricar nos Estados Unidos o material destinado à produção de cordoas de nylon para violão pela fábrica Augustine.

O náilon demora cerca de seiscentos e cinquenta anos para se degradar. Portanto, o descarte em locais não adequados causa um forte impacto no meio ambiente. Por ser utilizado pela indústria pesqueira, tartarugas marinhas e golfinhos costumam ficar presos quando em contato com redes desse material.

#### 5.4. A ninfa

Eleutério Tiscornia menciona a fórmula emblemática, cerimonial, específica (justamente onde aparece o termo vihuela) que é a primeira estrofe do *Martín Fierro*. Essa estrofe apresenta uma fórmula consagrada de poesia popular na qual o cantor, evocando aspirações ou dores, anuncia sua decisão de revelá-las. Essa fórmula inicial remete à poesia popular da Andaluzia, um cantar espanhol, reminiscência de antigos *romances* castellanos ou asturianos. Muitas coplas encontradas apresentam o mesmo verso inalterado. Tiscornia menciona formas para os dois primeiros versos, recolhidas por pesquisadores em regiões da Espanha (Castilla e Andanluzia) e também na província de Buenos Aires :

Aquí me pongo a cantar / Como la que tiene gracia  
 Aquí me pongo a cantar / Con alegría y sin miedo  
 Aquí me pongo a cantar / En esta piedra á la luna  
 Aquí me pongo a cantar / En este campuco verde  
 Aquí me pongo a cantar / En médio de esta pradera  
 Aquí me pongo a cantar / Licencia tengo pedida  
 Aquí me pongo a cantar / Lo primerito que encargo  
 Aquí me pongo a cantar / Sin pedir licencia á nadie  
 Aquí me pongo a cantar / En la puerta de este ánge  
 Aquí me pongo a cantar / debajo de este membrillo  
 Aquí me pongo a cantar / con la guitarra sin prima  
 Aquí me pongo a cantar / Abajo de aquestas telas  
 Aquí me pongo a cantar / debajo de este elemento

Aquí me pongo a cantar / con la caja y la guitarra<sup>192</sup>

Se abandonarmos a idéia historicista e positivista da filologia de Tiscornia e armamos, entretanto, uma constelação com as variantes do verso da vihuela por ele enumeradas (al compás de la vigüela), obteremos o seguinte”:

Sombra de la luna;  
 La que tiene gracia;  
 Con alegría y sin miedo;  
 Á la luna;  
 En este campuco verde;  
 En médio de esta pradera;  
 Licencia tengo pedida;  
 Lo primerito que encargo;  
 Sin pedir licencia á nadie;  
 En la puerta de este ángel;  
 Debajo de este membrillo;  
 Con la guitarra sin prima;  
 Abajo de aquestas talas;  
 Debajo de este elemento;  
 Com la caja y la guitarra.

As ocorrências acima reforçam certos aspectos ninfais (la que tiene gracia; En la puerta de este Angel), ligados à noite (á la luna) e à liberdade (Licencia tengo pedida; Sin pedir licencia á nadie), reforçando portantominha hipótese da vihuela ninfa. Essereforço me leva a conjugar o *tocar* da vihuela com o ver da *teoria*. Para Agamben, a fusão de tocar e ver abre as perspectivas do vestígio tal como trabalhadas por Warburg.

Em *Martín Fierro* o toque (vihuela) e o corte estão presentes na barbárie e na morte dos desafios. A vihuela como testemunha – dovihuelista que se faz *vigolero* nos assassinatos de Fierro – oucomo vítima -como no Canto XI, com o golpe que Cruz dá no instrumento de seu oponente, cortando-o, mas cortando também as cordas:

Se secretiaron las hembras  
 y yo ya me encocé;  
 volió la anca y le grité:

---

<sup>192</sup> TISCORNIA, Eleuterio F (ed.). *Martín Fierro comentado y anotado*. Buenos Aires: Coni, 1925, p. 7.

“Dejá de cantar... chicharra”.  
 Y de un tajo á la guitarra  
 tuitas las cuerdas corté.<sup>193</sup>

A vihuela ninfa é testemunha e vítima da Barbárie, do genocídio. Noventa das estrofes do *Martín Fierro* apresentam referências à performance musical do gaúcho, ao canto acompanhado de instrumento, a desafios e lamentos: inúmeras menções a guitarras, duas menções à vihuela e a suas partes (cordas, primas, bordões, clavijas), à afinação, a versos, coplas, danças e baile. A seguinte estrofe reafirma a figura de *Martín Fierro* gaúcho cantor:

Cantando me he de morir,  
 cantando me han de enterrar,  
 y cantando he de llegar  
 al pié del Eterno Padre:  
 dende el vientre de mi madre  
 vine á este mundo á cantar.<sup>194</sup>

---

<sup>193</sup> HERNANDEZ, *Martín Fierro*, op. cit., versos 1969-1974.

<sup>194</sup> HERNANDEZ, *Martín Fierro*, op. cit., versos 31-36.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aparecendo em meio aos escombros, a vihuela ninfa nos faz uma saudação, quase como o anjo da história de asas abertas e olhos escancarados. Em meio à catástrofe e ao genocídio da colonização, surge a voz suave da vihuela rompendo a continuidade do tempo linear do historicismo. A sonoridade suave desua voz não desapareceu em meio às ruínas e aos escombros. Sua sobrevivência nos demonstra que ela não foi vencida, muito menos substituída por outros instrumentos quando das transformações dos estilos musicais.

A sobrevivência da vihuelaninfa nos comprova efetivamente que elanão foi somente da aristocracia. A quantidade de fabricantes de vihuelas, bem como a quantidade de produtores de encordoamentos para vihuela que havia nos séculos XVI, XVII e XVIII, nos permite concluir que não somente os membros da nobreza, ou do clero a executavam. Vihuelas e cordas eram exportadas para o “novo mundo”, e sua voz suave definitivamente ecoava pela América Latina.

O repertório original do século XVI, com sua sofisticada técnica de contraponto, desenvolvimento temático, variações, se comparado à música que no século XXI grita em meio aos novos genocídios, reitera a inexistência de um progresso técnico musical em direção ao infinito.

A vihuela ninfa rememorada, reconstruída, nos ensina que a verdadeira catástrofe é essa concepção de história construída a partir de um tempo vazio, baseada no progresso. Enquanto ruptura desse tempo vazio, por ter sido testemunha e vítima, ela nos mostra um novo olhar sobre essas catástrofes.

Sendo ninfa, a vihuela estabelece uma conexão entre tempo e imagem, uma correspondência entre forma e matéria, que revela seu movimento e possibilita rastrear seu percurso na colonização da América latina.

A vihuela ninfa é o próprio tempo, é sobrevivência.



## BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. “La música suprema. Música e política”. Tradução (ao espanhol) de Manuel Ignacio Moyano (de AGAMBEN, Giorgio. *Che cos'è la filosofia?* Macerata: Quodlibet, 2016, p. 133-146). Em: <https://ficciondelarazon.org/2016/04/11/giorgio-agamben-la-musica-suprema-musica-y-politica/>

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Tradução de Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012.

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Mnaflo. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 2007.

ANTELO, Raúl. *Algaravia: discursos de nação*. Florianópolis: Ufsc, 1998.

ANTELO, Raúl. “Cinco minutos de silêncio”. *Remate de Males*, 34.1 (janeiro/junho de 2014). Campinas: Unicamp, 2014, p. 21-41.

ARAMAYO, Ernesto Cavour. *El Charango: su vida, costumbres y desventuras*. La Paz: Cima, 2008.

ARRIBAS, Josemi Lorenzo. “Cifras, tripas y vihuelas: Fulgor y desaparición Del instrumento ibérico más popular Del siglo XVI”. *Audio Clásica* (seção “Música Antigua”), p. 78-83. Acessado em [https://www.academia.edu/290945/Cifras\\_tripas\\_y\\_vihuelas.\\_Fulgor\\_y\\_desaparici%C3%B3n\\_del\\_instrumento\\_ib%C3%A9rico\\_m%C3%A1s\\_popular\\_del\\_siglo\\_XVI?auto=download](https://www.academia.edu/290945/Cifras_tripas_y_vihuelas._Fulgor_y_desaparici%C3%B3n_del_instrumento_ib%C3%A9rico_m%C3%A1s_popular_del_siglo_XVI?auto=download)

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras escolhidas, volume 1). Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Organização de Willi Bolle. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte/São Paulo: UFMG/Imprensa Oficial, 2006.

- BERMÚDEZ, Egberto. “La vihuela de la iglesia de la Compañía de Jesús de Quito”. *Revista Musical Chilena*, año XLVII, n. 179 (Enero-Junio, 1993), p. 69-77.
- BERMÚDEZ, Egberto. “La vihuela: los ejemplares de París y Quito”. *The Spanish Guitar Catalogue Exhibition* (January, 1991). New York: Metropolitan Museum of Art/ Madrid: Museo Municipal, 1991, p. 24-47.
- BERMUDO, Juan *Declaración de instrumentos musicales. Dedicado al elogio de la música*. Osuna: Taller de Juan de León, 1549-1555.
- BONILLA, Alonso. *Peregrinos pensamientos de mistérios divinos em vários versos y glosas dificultosas*. Baeza, 1614.
- BORGES, Jorge Luís. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- BORGES, J. L. “Martín Fierro e los críticos”. In: ISAACSON, José (org). *Martín Fierro: Cien Años de Crítica*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1986, p. 261-265.
- BORJA, P. Sánchez-Prieto, MORENO, Rocío Díaz, BELSO, Elena Trujillo. *Edición de textos alfonsíes*. Em Real Academia Española: Banco de datos Corde (en línea).
- BUDASZ, Rogério. *O cancionero ibérico em José de Anchieta: Um enfoque musicológico* (dissertação de Mestrado). São Paulo: Eca/Usp, 1996.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- CAMÕES, Luiz Vaz de. *Auto chamado de Filodemo*. Belém: Universidade da Amazônia (Núcleo de educação a distância), s/d (em [www.nead.unama.br](http://www.nead.unama.br)).

CAMPOS, César Rodriguez. “Neoplatonismo y Aristotelismo en los vihuelistas. Breve crônica de un falso conflicto” (comunicación presentada al VI Congreso de la sociedad española de Musicología). Acessado em [https://www.academia.edu/8956302/Neoplatonismo\\_y\\_Aristotelismo\\_en\\_los\\_vihuelistas.\\_Breve\\_cr%C3%B3nica\\_de\\_un\\_falso\\_conflicto](https://www.academia.edu/8956302/Neoplatonismo_y_Aristotelismo_en_los_vihuelistas._Breve_cr%C3%B3nica_de_un_falso_conflicto).

CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Salvador: FCJA, 1989.

CARRILA, Emílio. “La métrica del *Martín Fierro*”. *Thesaurus*, tomo XXVII, n. 3. Centro Virtual Cervantes, 1972.

*Cartas Jesuíticas*. Notas de Vale Cabral e Rodolfo Garcia. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1931.

CARVAJAL Y MENDOZA, Luisa de. *Escritos autobiográficos*. Barcelona: Camilo Maria Abad, 1996.

CARVALHO, Raimundo N. B. de. *Metamorfoses em Tradução* (relatório final de pós-doutoramento). São Paulo: Usp, 2010.

CASCUDO, Luis da Camara. *Vaqueiros e cantadores*. Belo Horizonte: Itatiaia/ São Paulo: Usp, 1984.

CASTAGNA, Paulo. “Vivenciando o paradoxo musical jesuítico”. In: *Anais do Simpósio nacional realizado por ocasião do bicentenário da restauração da Companhia de Jesus* (São Paulo, 8 a 10 de maio de 2014). São Paulo: Loyola, 2014, p. 233-240.

CASTAGNA, Paulo. “A viola no Brasil”. In: FILGUEIRAS, Otto e SOUZA, Ernesto de. “Viola: alma cabocla; a arte dos violeiros, expressão mais forte da música do campo brasileiro, tem seu valor reconhecido na cidade”. *Globo Rural*, ano 10, n. 114. Rio de Janeiro, abril de 1995, p. 56-63.

CASTAGNA, Paulo. *Fontes bibliográficas para a pesquisa da prática musical no Brasil nos séculos XVI e XVII* (dissertação de Mestrado). São Paulo: Usp: 1991.

CASTAGNA, Paulo. “Os modos e a gênese musical em Luis de Milan”. *Cadernos de Estudo: Análise Musical*, v. 3. São Paulo: Atravez, out 1990, p. 86-104.

CASTIGLIONE, Baldassare. *Il libro del Cortegiano*, a cura di Giulio Preti. Torino: Einaudi, 1965.

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián: *Tesoro de la lengua castellana, o española, compuesto por el licenciado Don Sebastián de Covarrubias Orozco*. Madrid, 1611.

DAZA, Esteban. *Libro de Música em cifras para Vihuela, intitulado el Parnasso*. Valladolid, 1576.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA. Edição concisa/editado por Stanley Sadie; editora-assistente, Alisson Latham; tradução, Eduardo Francisco Alves, - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

D’Ors, Eugenio. “*Martín Fierro*”. In: \_\_\_\_\_. *Cinco minutos de silencio*. Valencia: Sempere, 1925, p.83-9.

D’ORS, Eugenio. “Unas palabras de ‘Xenius’ sobre el *Martín Fierro*”. *Libra*, v. I, Buenos Aires, 1929, p. 85.

DUPRAT, Régis. “Sonoridades luso-brasileiras na Carta de Caminha: a visão do paraíso e o triunfo do inferno”. In: PAIS, José, BRITO, Joaquim de, e CARVALHO, Mário de (orgs.). *Sonoridades luso-afro-brasileiras*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2004.

EISENBERG, José. *As missões jesuíticas e o pensamento político moderno: encontros culturais, aventuras teóricas*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

ESPINEL, Vicente. *Poesías sueltas*. (ed. José Lara). Málaga: Diputación Provincial, 1985.

ESTRADA, Ezequiel Martínez. “Morfología del Poema, la estrofa, las injusticias”. In: ISAACSON, José (org). *Martín Fierro: Cien Años de Crítica*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1986, p. 201-228.

ESTRADA, Ezequiel Martínez. *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, tomo II. México, 1948.

FUENLLANA, Miguel de. *Libro de Música de Vihuela, intitulado Orphenica Lyra*. Sevilla, 1554.

GONGORA Y ARGOTE, Luis de. *Poemas*. Barcelona: Red, 2012 (em [www.lingkua.com](http://www.lingkua.com)).

GONZÁLEZ, Javier Martínez. *El arte de los violeros españoles, 1350-1650* (tesis doctoral). Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2015.

GRANADA, Fray Luis de. *Obras de Fray Luis de Granada. De la oración y consideración*. Madrid: Biblioteca de autores españoles (tomo octavo), 1850.

GRIFFITHS, John. “Architecture and Rhetoric in Music of the Age of Victoria”. In: SUÁREZ-PAJARES, Javier, e SOL, Manuel de (eds). *Tomás Luis de Victoria: Estudios, Studies. Música Hispana Textos, Estudios*, 18. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2013, p. 231-245.

GRIFFITHS, John. “At Court and at Home with the Vihuela de mano: current perspectives of the instrument, its music and its world”. *JLSA*, n. 22. Melbourne: University of Melbourne, 1989, p. 1-28.

GRIFFITHS, John. “Berlín Mus. MS 40032 y otros nuevos hallazgos em el repertorio para vihuela”. *España en la Música Del Occidente*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987, p. 323-324.

GRIFFITHS, John. *Catorze hijos y una sola vihuela: la familia Daza de Valladolid*. Cuadernos de Música Iberoamericana . Órgano científico del instituto complutense de ciencias musicales. Volúmenes 25 y 26. Madrid: 2013. p. 161

GRIFFITHS, John. “The Changing Sound of the Vihuela”. In: NELSON, Kathleen, and GÓMEZ, Maricarmen (eds). *A musicological gift: libro homenaje for Jane Morlet Hardie*. Lions Bay (Canada): The Institute of Mediaeval Music, 2013, p. 123- 146.

GRIFFITHS, John. “Los dos Renacimientos de la Vihuela”. Em [HTTP://www.goldbergweb.com/en/magazine/essays/2005/04/31026\\_print.php](http://www.goldbergweb.com/en/magazine/essays/2005/04/31026_print.php). visitado em 28/03/2008 15:44.

GRIFFITHS, John. “En Manos de los vihuelistas”. *Scherzo*, ano XV, n. 147 (septiembre 2000).

GRIFFITHS, John. “Esteban Daza: el enigma desvelado de um vihuelista español”. *Hispanica Lyra – Revista de la Sociedad de la Vihuela*, n. 5. Sevilla, 2007, p. 8-15.

GRIFFITHS, John. “Esteban Daza: el enigma desvelado de un vihuelista español. In: *La enseñanza de la lengua y cultura españolas em Australia y Nueva Zelandia*. Consejería de Educación em Camberra/Iberediciones. p. 135.

GRIFFITHS, John. *La evolución de la fantasia en el repertorio vihuelístico*. Melbourne: Universidad de Melbourne, s/d.

GRIFFITHS, John. “Extremos: desarrollo y declive de la vihuela”. *Hispanica Lyra, Revista de la Sociedade de la Vihuela*, n. 18. Sevilla, 2013, p. 15-22.

GRIFFITHS, John. “Une fantasie de la Renaissance: an Introduction”. *Journal of the The Lute Society of America*, JLSA, XXIII, 1990, p. 1.

GRIFFITHS, John. “Hidalgo, mercader, sacerdote o poeta: vihuela y vihuelistas en la vida urbana”. *Hispanica Lyra – Revista de la Sociedad de la Vihuela*, n. 9, Sevilla, 2009, p. 14-35.

GRIFFITHS, John. “La imprenta y el poder musical em el ranacimiento español”. *Revista Argentina de Musicología*, número 1, 1996, p. 9.

GRIFFITHS, John. “Improvisation and Composition in the Vihuela Songs of Luis Milán and Alonso Mudarra”. *Gesang zuyr laute. Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik*, 2. Kassel: Bärenreiter, 2003. p. 111-132.

GRIFFITHS, John. “Introducción”. In: GRIFFITHS, John, e SUÁREZ-PAJARES, Javier (eds.). *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2004, p. 6.

GRIFFITHS, John. “Luis Milan 1490/1510 – después de 1559”. *Revista de la Fundación Juan March*, n; 386 (julio-setiembre 2009). Palma de Mallorca, p. 2-7.

GRIFFITHS, John. “La música renascentista para instrumentos solistas y el gusto musical español”. *Revista Aragonea de Musicología*, n. IV, 1-2. Zaragoza: Instituto Fernando el Católico, 1988.

GRIFFITHS, John. “Musicología, informática y la vihuela em el siglo XXI”. In: POZA, Sagrario López, e SUEIRO, Nieves Pena (eds). *Humanidades Digitales: desafíos, logros y perspectivas de futuro*. Janus (en linea), Anexo 1, 2014, p.21-36.

GRIFFITHS, John. “On Playing the fantasia”. *Early Music New zealand*, v. 3, n. 1 (march 1987), p. 3.

GRIFFITHS, John. “Printing the Art of Orpheus: Vihuela Tablatures in Sixteenth-Century Spain”. In: FENLON, Iain, and KNIGHTON, Tess (eds). *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*. Kassel: Reichenberger, 2006, p. 181-214.

GRIFFITHS, John. *Selected songs from libro de musica en cifras para vihuela intitulado el parnaso* (submitting as partial fulfillment of the degree of Bachelor of Arts with Honours). Victoria: Monash University (Department of music), 1974.

GRIFFITHS, John. "Strategies for the recovery of guitar music of the early seventeenth century". In: *Rime e suoni alla spagnola. Atti della giornata internazionale di studi sulla chitarra barroca*. Firenze: Biblioteca Riccardiana, 2002, p. 59.

GRIFFITHS, John. *Tañer vihuela según Juan Bermudo, Polifonia Vocal y Tablaturas Instrumentales*. Zaragoza: "Fernando el Católico, 2003.

GRIFFITHS, John. "The transmission of secular polyphony in renaissance Spain: Esteban Daza and Rodrigo de Ceballos". In: CRAWFORD, David, & WAGSTAFF, G. Grayson (eds.). *Encomium Musicae. Essays in Memory of Robert J. Snow*. New York: Pendragon Press, 2002, p. 321-340.

GRIFFITHS, John. "Veinte años con una vihuela em las manos". In: *La guitarra em la historia (Volumen VI): VI jornadas de estudio sobre historia de la guitarra*. Córdoba: La Posada, 1995.

GRIFFITHS, John. "The vihuela book *El Parnaso* by Esteban Daza: an introductory study". *Studies in Music*, number 10. Perth: University of Western (Department of Music), 1976.

GRIFFITHS, John. "La vihuela en La época de Felipe II". In: GRIFFITHS, John, e SUÁREZ-PAJARES, Javier (eds.). *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2004, p. 350.

GRIFFITHS, John. *The Vihuela Fantasia A comparative study of forms and styles* (tese de doutorado). Victoria: Monash University (Department of music), 1983.

GRIFFITHS, John. The vihuela: performance practice, style, and context. Performance on lute, guitar, and vihuela. In: COELHO, Victor Anand (ed.). *Historical Practice and Modern Interpretation*. Cambridge University Press, p. 158.

HANSEN, João Adolfo. *Manuel da Nóbrega*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010.

HEARN, William Bernard. *Performing the music of Alonso Mudarra: An investigation into performance practice in the music of the vihuelistas* (tese de doutorado). Ann Arbor, MI: The University of Arizona, 1995.

HERNÁNDEZ, José. *Martín Fierro (El gaucho Martín Fierro y La vuelta de Martín Fierro)*. Buenos Aires: RTM, 2009.

HERNÁNDEZ, José. La vuelta de *Martín Fierro*. Fuentes digitais: [www.interserver.com.ar/host/raggio/lvmf.htm](http://www.interserver.com.ar/host/raggio/lvmf.htm), [www.ebooksbrasil.org](http://www.ebooksbrasil.org).

HERÓDOTO. *História*. Tradução ao francês de Pierre Henri Larcher, e para o português de J. Brito Broca. eBooks Brasil, 2006.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Tradução J. A. A. Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HESÍODO. *Os trabalhos e os dias (primeira parte)*. Tradução Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo. Iluminuras, 1996.

HOLLER, Marcos. *Os jesuítas e a música no Brasil colonial*. Campinas: Unicamp, 2010.

HOLLER, Marcos. *A música na atuação dos jesuítas na América portuguesa*. Décimo Quinto Congresso da ANPPON, 2005, p. 1131-1138.

HOMERO. *Odisséia*. Tradução de Manoel Odorico Mendes. São Paulo: Atena, 2009.

ISAACSON, José (org). *Martín Fierro: Cien Años de Crítica*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1986.

LEITE, Serafim. *Breve História da Companhia de Jesus no Brasil 1549-1760*. Braga: Livraria Apostolado da Imprensa, 1993.

*Libro de Apolonio*, en Colección de algunas poesías castellanas anteriores al siglo XV. Madrid, 1841.

LUDMER, Josefina. *El gênero gauchesco Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Perfil, 2000.

LUGONES, Leopoldo. “Fierro es un poema épico”. In: ISAACSON, José (org). *Martín Fierro: Cien Años de Crítica*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1986.

LUGONES, Leopoldo. *El Payador*. Buenos Aires, s/a [1916].

MACHADO, José Pedro. *Dicionário Etimológico*. Lisboa: Horizonte, 1977.

MEN Juan: *Todas las obras del famosísimo poeta Iuan de Mena con la glosa del comendador Fernán Núñez sobre las trezientas: agora nuevamente corregidas y enmendadas*. Amberes, 1552.

MILÁN, Luis. *Libro de Música de vihuela de mano. Intitulado El Maestro*. Valencia, 1536.

MORAIS, Manuel. “A viola de Mão em Portugal (c. 1450-c. 1789)”. In: *Nassare: Revista Aragonesa de Musicologia*, v. XXII. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2006, p. 393-462.

MUDARRA, Alonso. *Tres libros de Música en cifras para Vihuela*. Sevilla, 1546.

MUDARRA, Alonso. *Los Tres libros de música en cifra para vihuela*. Sevilla (Juan de León, 1546). Nueva edición por Emilio Pujol. Barcelona: IEM, CSIC, 1949.

NANCY, Jean-Luc *Las musas*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.

NARVAEZ, Luis. *Los seys libros del Delphin de música de cifras para tañer Vihuela*. Valladolid, 1538.

NARVAEZ, Luis. *Los seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela*. Transcripción y estudio Emilio Pujol. Barcelona: IEM, CSIC (Monumentos de la Música Española, III), 1945.

NAVARRETE, Ignacio. “The Problem of the Soneto in the Spanish Renaissance Vihuel Books”. *The Sixteenth Century Journal*, v. 23, n. 4. Kirskville: Truman State University, 1992, p. 769-789.

NAVARRO, Padre Azpilcueta, et al. *Cartas Avulsas (1550-1568)*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Usp, 1988.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga. *Instrumentos musicais populares portugueses*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Museu Nacional de Etnologia, 2000.

ORTIZ, Diego. *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones*. Roma, 1553.

OVIEDO, Gonzalo Fernández. *Libro de Cámara Real del Príncipe Don Juan*. Madri: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1870.

PINTO, Fernão Mendes. *Peregrinaçam de [...] em que da conta de muytas e muytas estranhas cousass qe vio & ouvio no reyno da China, no da Tartaria, no do Sornau, que vulgarmente se chama Sião, no do Calaminhan, [...]*. Lisboa: Pedro Crasbeek, 1614 (reeditado por António José Saraiva, *Peregrinação e outras obras*. Lisboa: Clássicos Sá da Costa, 1974, 3 vols).

PISADOR, Diego. *Libro de música de vihuela*. Salamanca, 1552.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Tradução de Mônica Costa Neto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SALINAS, Juan. *Poesías Humanas*. Madrid: Castalia, 1987.

SANT'ANNA, Romildo. "Moda caipira: dicções do cantador". *Revista Usp*, n. 87. São Paulo, setembro/novembro 2010.

SANT'ANNA, Romildo. *A moda de viola: ensaio do cantar caipira*. São Paulo: Arte&Ciência, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: 34, 2010.

TISCORNIA, Eleuterio F. "La lengua de Martín Fierro". In: HERNÁNDEZ, José. *Martín Fierro*. Buenos Aires: Coni, 1952.

TISCORNIA, Eleuterio F (ed.). *Martín Fierro comentado y anotado*. Buenos Aires: Coni, 1925.

UNAMUNO, Miguel de. “*El gaucho Martín Fierro*, poema popular gauchesco de D. José Hernández (argentino)”. In: ISAACSON, José (org). *Martín Fierro: Cien Años de Crítica*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1986, p. 52. (publicado em *La Revista Española*, n. 1, Madrid, 1894).

VICENTE, Gil. *Farsa ou auto de Inês Pereira*. Biblioteca virtual do estudante brasileiro: <http://www.bibvirt.futuro.usp.br> (Projeto Vercial), 1998.

WARD, John. *The Vihuela de mano and its Music (1536-1576)* (tese de doutoramento). New York: New York University, 1953.

WITTMANN, Luisa Tombini. *Flautas e Maracás: músicas nas aldeias jesuíticas da América Portuguesa (séculos XVI e XVII)* (tese de doutorado). Campinas: Unicamp, 2011.

WITTMANN, Luísa Tombini. “Harmonias e dissonâncias da fé: Jesuítas, ameríndios e a música nos primeiros anos do contato”. *Espaço Ameríndio*, v. 5, n. 2. Porto Alegre, outubro 2011, p. 74-107.

WOODFIELD, Ian. *The Early History of the Viol*. Cambridge. (Cambridge musical texts and monographs). Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

VALDERRÁBANO, Enríquez de. *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de sirenas*. Valladolid, 1547.

VALDERRÁBANO, Enríquez de. *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas*. Transcripción y estudio por Emilio Pujol. Barcelona: IEM, CSIC (Monumentos de la Música Española, XXII), 1965.

VASCONCELOS, Simão de. *Crônica da Companhia de Jesus*. Petrópolis: Vozes, 1977.

VEGA Y CARPIO, Lope de. *Comedias escogidas de Frey Lope de Vega Carpio, juntas en colecciones y ordenadas por D. Eugenio Hartzenbuch*. Tomo segundo. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1855.

VICENTE, Gil. *Farsa ou auto de Inês Pereira*. Biblioteca virtual do estudante brasileiro. <http://www.bibvirt.futuro.usp.br>. Projeto Vercial, 1998

VILELA, Ivan. *Cantando a própria história* (tese de doutorado). São Paulo: Usp, 2011.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.



## ANEXOS

**1. Ordenanzas<sup>195</sup> de los violeros de Sevilla, 1502.<sup>196</sup>**

**Recopilacion de las ordenanças de la muy noble y muy leal cibdad de Sevilla: de todas las leyes y ordenamientos antiguos y modernos: cartas y provisiones reales: para la buena gobernación del bien publico y pacifico regimiento de Sevilla y su tierra. Fecha por mandado de los muy altos y muy poderosos: catholicos reyes y señores Don Fernando y doña Ysabel de gloriosa memoria y por su real provision. Sevilla, Juan Varela de Salamanca, 1527.**

**(Fol. 147 rto.)**

Comiença la segunda parte de las ordenanças de los officios mecánicos: y otros officios particulares que Sevilla tiene, bajo el título De los carpinteros.

1. Primeramente ninguna persona regaton ni carpinterio desta cibdad no sea osado de yr ni embiar a la villa de sant lucar de barrameda ni a los puertos a comprar ninguna madera para la aver de revender so pena que pierda la madera que comprare y pagara de pena seyscientos mrs por la primera vez: y por la segunda vez que pierda la dichamadera y pagara la dicha pena doblada y estara en la carcel nueve dias: y por la tercera pierda la dicha madera y la dicha pena trasdoblada y estara en la carcel treynta dias.

2. Otrosi que ninguna de las dichas personas no sea osado comprar en esta cibdad madera ninguna de la que viene sobre mar para la aver de revender so las dichas penas que de suso de haze mincion.

3. Otrosi que ninguno de los dichos carpinteros ni otra persona alguna no sea osado de yr ni embiar a la dicha villa de sant lucar de barrameda ni menos de comprar en esta dicha cibdad ninguna clavazón pertenescente al dicho su officio de carpintería para la aver de revender so las dichas penas de suso contenidas.

4. Otrosi cada y quando qualquier o qualesquier carpinteros desde cibdad les sea necesario aver o comprar madera de la que viene

---

<sup>195</sup> As ordenanzas são documentos importantes para o estudo dos construtores de instrumentos (violeros). As ordenanzas de algumas cidades se encontram conservadas, desde as primeiras que apareceram na cidade de Sevilla

<sup>196</sup> . GONZÁLEZ, Javier Martínez. *El arte de los violeros españoles, 1350-1650* (tesis doctoral). Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2015, p. 619-623.

sobre mar que los otros carpinteros lo sepan y si quieren parte de la madera que assi comprar quisieren o no: que antes que la compren lo fagan saber a los quatro carpinteros elegidos en cada un año por los otros carpinteros como quieren comprar la dicha madera y que ellos estén con los otros y se concierten para que los dichos quatro carpinteros la compren pa todos por bien de paz y amor porque todos ayan presente cada uno lo que le cupiere: y si lo contrario fizieren o compraren la dicha madera sin qe lo fazer saber que incurra en las dichas penas suso nombradas; y esto no se entienda a cierta madera de hilo porque esta atal esta estante em esta dicha cibdad mas que la otra.

5. Otrosi desde misma forma se entienda en la compra de la dicha clavazón perteneciente pa en dicho su oficio dela que viene sobre mar conviene a saber en la que oviere a comprar por caras o millares; que de lo contrario faziendo que incurra en las penas sobredichas.

6. Otrosi por que lo suso dicho sea mejor guardado. Mandamos a los sobredichos quatro carpinteros o a qualquier dellos a cuya noticia allegare que cada y quando vieren y supieren que alguno o algunos de los dichos carpinterios excede la forma de estas ordenanças que lo fagan saber a la cibdad en su cabildo otro dia siguiente so pena de seyscientos maravedís a cada uno dellos para que acerca dello se ponga luego remedio.

(Fol. 147. vto.)

7. Otrosi de las penas de los dichos mrs y madera mandamos que aya el tercio el hospital de los dichos carpinterios y para su reparo: y las dos partes pa los propios de Sevilla y mandamos que sea pregonado lo susodicho en la calle de carpinteros: y en la cal de castro desda cibdad porque sea notorio.

8. Otrosi que en cada un año sean elegidos los dichos quatro carpinteros por todos los oficiales carpinterios desta cibdad que sean personas de buena fama y conciencia pa que estos requieran quando alguna madera se oviere de comprar y fagan lo contenido em estas dichas ordenanças: y despues de assi elegidos el alcalde y diputados vayan al cabildo de la cibdad pa que alli fagan la solenidad y juramento que en tal caso se requiere: y alli se les de poder cumplido para fazer y complir lo contenido en las dichas ordenanças.

9. Item para que mas en perfeccion se faga de aquí adelante las obras del oficio de los carpinteros de lo blanco y de lo prieto y entalladores y violeros: que de aquí adelante ningun oficial de los susodichos no pueda poner tienda del dicho oficio: assi vezino de Sevilla como de fuera parte fasta tanto que sea examinado y visto por el alcalde alarife del dicho oficio con dos acompañados: y este a tal que

assi fuere visto por ellos examinado y siendo abil pueda poner la dicha tienda y labre del dicho oficio de la carpinteria seys meses del año con oficiales carpinterios o en las obras que fiziere: porque se vea mejor su saber para la dicha examinacion: y el tal examinado pueda poner la dicha tinsa con tanto que de fianças en contra de diez mil maravedis para las maderas que le fueren dadas y en esta cibdad se repartieren. Y el que de otra manera pusiere la dicha tienda del dicho oficio ssi de carpinteria como de entallador: como de violeros: el alcalde alarife del dicho oficio caya y incurra en pena de cinco mill maravedis: la mitad para las obras publicas desta cibdad: y la otra mitad la mitad para el denunciador que lo denunciare: y la otra mitad para las costas del dicho oficio: y el tal examinado sea obligado a dar dozientos mrs para el arca del oficio.

10. Item que el tal oficial examinado pueda fazer condiciones del dicho oficio en todos los lugares que fueren menester y llamados para ella no poniendo remate ninguno en las dichas condiciones: salvo si no fueren en algunas partes fuera desta cibdad. E assi mismo faziendo las dichas condiciones y queriendo el señor de la obra que se haga remate; el tal oficial que assi las fiziere sea obligado a pregonallas tres dias antes que se ayan de rematar las dichas obras en la calle de carpinterios: por manera que venga a noticia de todos. Y el que de otra manera rematare las dichas obras cayga y incurra em dos mill maravedis de pena para las obras publicas desta cibdad y diez dias de carcel por la primera vez; y por la segunda la pena doblada.

11. Ytem que ninguno de los dichos oficiales que assi no fueren examinados no puedan yr a tomar madera ni le se sea dada de la que viene a esta cibdad por mar ni por tierra fasta ser examinado: y el tal examinado que sea casado y tenga tienda: a este talle puedan dar parte de las dichas maderas como a los otros oficiales de antes suso dichos ue assi son examinados: al que fuere soltero aun que sea examinado y tenga tienda no le sea dada mas de media parte delas dichas maderas: y las tales maderas que assi fueren dadas a los tales oficiales: assi en la ribera desde cibdad donde las dichas maderas se reparten como en los otros lugares donde se repartieren: ni despues de trayda a su casa: so pena que el tal oficial que assi la vendiere: y assi mismo el oficial que la comprare cayga y incurra en pena por la primera de seyscientos maravedis la mitad para las obras publicas desta cibdad y la otra mitad para el que lo denunciare y por la segunda pena doblada.

(Fol. 148)

12. Item que ninguno de los dichos oficiales susodichos sea obligado a tomar moço ni lo meta para aprender el oficio al menos que

sea cristiano y de linaje de cristianos limpio: y el tal oficial assi carpintero como entallador como violero no lo tomen menos de por tiempo de seys años el tal moço que quisiere aprender las obras de fuera y de la tienda: seyendo de hedad el dicho moço para que pueda bien aprender el dicho oficio. E assi mismo el tal moço que quisiere aprender obras de la tienda que no lo tome menos de por quatro años para que aprenda en dicho oficio: por que sirviendo los tales moços a los oficiales el dicho tiempo puedan bien aprender y salir maestros: y el tal oficial que moço tomare de menos de lo susodicho y lo contrario fiziere que cayga en pena de dos mil mrs. La mitad para los gastos que se gastan en las cosas del oficio el dia de corpus cristi y la otra mitad para el denunciador que lo denunciare.

13. Item que el tal moço que assí estuviere aprendiendo el dicho oficio con qualquier oficial de los susodichos no lo pueda tomar ni tomen ni lo ssaque otro oficial alguno fasta tanto que aya el tal moço servido y cumplido el dicho tiempo que assi oviere puesto y concertado con el dicho oficial: assi por el recabdo como por concierto o palabra que assi ayan fecho entre ambos: assi mismo en los obreros y soldaderos que estuvieren labrando con otros oficiales: fasta tanto que sepan que han cumplido el tiempo o tiempos que assi ayan puesto con los oficiales: o al de menos que de los obreros o soldaderos o de sus amos propios sepan que han cumplido el tiempo que pusieron con ellos que no los han menester: porque desta manera puedan labrar com qualquier oficial del que los oviere o menester: so pena que el tal oficial que lo contrario fiziere cayga y incurra en pena de seyscientos mrs por cada vez: la mitad para los gastos que se hazenb del oficio de los carpinteros el dia del corpus christi: y la otra mitar para el que lo denunciare: y por la segunda vez la pena doblada.

14. Item que ningún negro o esclavo que assi fuere de qualquier oficial: ora sea comprado por sus dineros; ora sea puesto para que aprenda el dicho oficio y lo aprendiere: no pueda ser examinado del dicho oficio; ni poner tienda del dicho oficio em la calle de los carpinteros desta cibdad: porque estos atales no es honra de los dichos oficiales que entren con ellos en sus cabildos y ayuntamientos.

15. Item que ningún oficial no sea osado de yr a labrar con ningún señor de obra de donde otro oficial libre ni aya labrado fasta tanto que sepa del tal oficial que con el tal señor de obra aya labrado que ha acabado sus obras y que no le debe nada dellas: ni tiene obra que le acabar de lo que con el se ygualo: y assi sabido que le ha acabado sus obras y no le debe nada que pueda labrar con el tal señor de obra queriendo labrar: y el tal oficial que assi labrare sabiendo que el señor

de la obra debe dineros al dicho oficial: el tal oficial no sea osado de yr a labrar el ni su gente con el tal señor de obra: so pena de dos mil maravedís: la mitad para las obras publicas y de la otra mitad la mitad para el que lo denunciare: y la otra mitad para los gastos que se fazen del oficio el día del corpus christi.

16. Item que qualquier muger de carpintero o de entallador o de violero que quedare viuda que quisiere tener tienda agora quede con hijo o no: que esta a tal pueda tener la dicha tienda y gozar de lo contenido en estas ordenanças no casandose y viviendo castamente: y si esta tal se casare con oficial del dicho oficio siendo examinado pueda assi mismo tener la dicha tienda y gozar assi mismo de las dichas ordenanças: y que de otra manera se casare con hombre que no sea el dicho oficio que no pueda tener la dicha tienda ni gozar de lo suso dicho.

17. Item que ningun mercader ni vezino de la dicha cibdad ni de otra qualquier cibdad ni villa ni lugar que a esta cibsad viniere no pueda tomar madera para vender en la ribera de esta cibdad ni en otras partes qualquier assi de hilo como de tablazón de la que a esta cibdad viniere: agora sea por mar como por tierra: sino que el tal vezino o mercader o ven-

(Fol. 148 vto.)

dedor que assi quisiere vender la dicha madera vaya o embie por ella a los lugares o puestos donde ella se trae: y el tal mercader o vendedor que assi la truxere y la descargare en el puerto o puertos desta cibdad no la pueda vender ni enpilar fasta tanto que lo faga saber a los veedores que fueren para ello elegidos de cada un año juntamente con el alcalde del dicho oficio de los carpinteros elegidos cada un año para que el o ellos vean y marquen la dicha madera dando le los tamaños que les conviene que son los siguientes:

La viga de acarro que tenga de veinticinco pies arriba.

La terciada de diez y nueve pies arriba.

Y la media viga de quinze pies arriba.

Y el ponton de diez y nueve pies arriba.

Y el terciado de quinze pies arriba.

Y el medio ponton de doze pies arriba.

Y la tirante de catorce pies arriba.

Y la media tirante de nueve pies arriba.

Y el agujero assi mismo de catorce pies arriba.

Y el medio agujero assi mismo de nueve pies arriba.

Dandoles a cada una destas dichas maderas el anchura y gordura que le pertenezce para lo que ha de servir: esto se entienda de marcar y sellar en las maderas de hilos no de otras: y el tal mercader que

assi fuere marcada la dicha madera: de y pague a los dichos alcalde y veedores dos mil mrs por carro por el marcar della: y el tal mercader que assi descargare o empilare o vendiere la dicha madera sin fazer lo susodicho cayga y incurra en pena de diez mil mrs por la primera vez para las obras publicas de dicha ciudad y por la segunda vez que pierda la dicha madera y este diez días en la cárcel.

18. Item que en las obras que los oficiales fazen a los señores dellas para que otros oficiales la ayan de apreciar que ningun oficial carpintero las vaya apreciar aun que se llamado para ello hasta tanto que el señor de la obra y el oficial estén presentes para que el oficial diga lo que labro todo: y el señor diga que es verdad que lo labro: y entonces el tal oficial pueda contar la dicha obra y apreciarla: y si el tal carpintero apreciare y lo fiziere no estando ambos presentes como dicho es incurra en pena de dos mil maravedís: las dos partes para el arca y oficio: y la una parte para el que lo acusare.

(...)

29. Examen de violero:

Item que el oficial violero para saber bien su oficio y ser singular del: ha de saber fazer instrumentos de muchas artes, que sepa fazer un claviorgano y un clavezimbano: y un monacordio: y un laud: y una vihuela de arco: y una harpa: y una vihuela grande de pieças con sus atarcees: y otras vihuelas que son menos que todo esto: y el oficial que todo esto no supiere: lo examinen de lo que dello diere razón y fiziere por sus manos bien acabado; y para examinarse el tal oficial: el alcalde carpintero, y los dos diputados tomen consigo un oficial de los sobredichos para que él y el alcalde y diputados examinen al tal oficial que se viniere a examinar de lo que supiere de lo sobredicho: y si el tal oficial que para esto fuere llamado no quisiere venir incurra em pena de mill mrs; la mitad para el arca del oficio; y la otra mitad para el que lo denunciare y assí mismo incurra el oficial en la pena el que pusiere tienda o fiziere obras sin ser examinado; y el menos examen que ha de fazer ha de ser de una vihuela grande de pieças como dicho es con un lazo de talla de incomes con buenos atarcies y con todas las cosas que le pertenescen para buena a contento de los examinadores que se la vean fazer que no le enseñe a la sazón nadie.”

## **2. Cartas Jesuíticas – citações que remetem à atividade musical**

### **Carta VII – p. 114-117**

Aos Padres e Irmãos (1551) – de Pernambuco

Os Meninos orphãos, que nos mandaram de Lisboa, com seus cantares attrahem os filhos dos Gentios e edificam muito os Christãos. (p. 115)

Estes sabem a doutrina e cousas da fee, lem e escrevem; já cantão e ajudão já alguns há missa. Estes são já todos bauptizados com todas as meninas da mesma ydade, e todos os innocentes e lactantes. Depois da escola há doutrina geral a toda gente, e acaba-se com Salve cantada polos meninos e as Ave Marias. Depois, huma hora de noite, se tanje o sino e os meninos tem cuydado de ensinarem ha doutrina a seus pais e mais velhos e velhas, os quais não podem tantas vezes ir há igreja, e hé grande consolação ouvir por todas as casas louvar-se Nosso Senhor e dar-se glória ao nome de Jesu. Aos domingos e sanctos tem missa e pregação na sua lingoa e de contino hé tanta a gente que não cabe na igreja, posto que hé grande; ali se toma conta dos que faltão ou dos que se ausentão e lhes fazem sua estação. Ho meirinho, que hé hum seu Principal delles, prega sempre aos dominguos e festas polas casas de madrugada a seu modo.”<sup>197</sup>

### **Anchieta**

Bibliografia do Padre Joseph de Anchieta S.J. – p.27

Cartas p. 35-298 de I - XXVIII

#### **Carta I –**

Quadrimestre de Maio a Setembro de 1554, de Piratininga (p. 35-61)

Êstes, entre os quais vivemos, trazem-nos voluntariamente seus filhos para os ensinarmos, os quais sucedendo depois a seus pais, tornem o povo agradável a Cristo; dentre eles quinze batizados e muitos outros catecúmenos frequentam a escola otimamente instruídos, tendo por mestre o Irmão Antonio Rodrigues; antes do meio dia, depois da lição, recitam juntos na igreja a ladainha e depois do meio dia, entoado o cântico Salve-Rainha, se dispersam; em cada sexta-feira, disciplinando-se com suma devoção até fazerem sangue, saem em procissão. (p. 39)

---

<sup>197</sup> *Cartas Jesuíticas*. op. cit., p.52. “Carta do Padre Manuel da Nóbrega ao Padre Miguel Torres e aos Padres e Irmãos de Portugal”, Bahia, 5 de julho de 1559.

**Carta IV** – p.71- 78

Aos padres e irmãos da companhia de Jesus em Portugal, de Piratininga, 1555

Esses Indios, entre quem estamos agora, nos dão seus filhos para que os doutrinemos e por a manhã, depois da lição, dizem ladainha na igreja e á tarde a Salve; aprendem as orações em português e em a sua propria língua (p.72)

**Carta VI** – p. 85-86 (15 de março de 1555)

Cópia de outra, ou complemento da anterior da mesma data

Estamos, como lhes hei escrito, em esta aldeia de Piratininga, onde temos uma grande escola de meninos, filhos de Indios, ensinados já a aler e escrever, e aborrecem muito os costumes de seus pais, e alguns sabem ajudar a cantar a missa: estes são nossa alegria e consolação, porque seus pais não são mui domáveis, posto que sejam mui diferentes dos das outras aldeias, porque já não matam nem comem contrários, nem bebem como dantes. Dia de S. Lourenço se deram algumas roupas a alguns deles do pano que El-rei dá de esmola, cousa com que folgam muito; e assim as mais das noites se ajuntam a cantar cousas de Deus em sua lingua (p. 85-86)

**Carta VII** – p. 87-91

Trimensal de Maio a agosto de 1556, de Piratininga

Na doutrinação dos Indios guardamos a mesma ordem: duas vezes por dia são chamados á igreja, pelo toque da campainha, ao qual acodem as mulheres daqui e dali, e lá recitam as orações no próprio idioma, recebendo ao mesmo tempo contínuas exortações, e se instruindo em tudo quanto respeita ao conhecimento da fé (p. 87)

Em Jeribatiba, porém, daqui a seis milhas, da qual já tratei nas cartas pasadas, a doutrina cristã marcha em bôa ordem, e onde também duas vezes por dia as mulheres vão á igreja e igualmente alguns homens, entre os quais não faltam os que, contando muito bem os dias, se por acaso se empregam na cultura das terras, em chegando o sábadó, deixam o trabalho e procuram o povoado. No dia seguinte, vão assistir á Missa cantada. (p, 89-90)

**XXXII** – 409-447

informação da província do Brasil para nosso padre- 1585

Sobre a Baía: Salvador – descrevendo como funcionam o colégio etc.

Em uma delas lhes ensinam a cantar e tem seu côro de canto e flautas para suas festas, e fazem suas dansas á portuguesa com tamboris e violas, com muita graça, como se fosse meninos portugueses... (p. 416)

Fragmentos Historicos. XXXVI – p. 469

### **Manuel da Nobrega**

No culto divino, ainda que faltavam ornamentos ricos, procurava que houvesse toda a perfeição. Dizia as missas cantadas com toda a solenidade, com canto de órgão e frautas, por amor dos índios, cujos filhos as ajudavam a officiar. (p. 476)

### **Cartas avulsas**

Avulsas 1550-1568 1931 Officina Industrial Graphica Rio de Janeiro  
Publicações da Academia Brasileira

Nota preliminar – Afrânio Peixoto

1886 – Publicações no “Diario Official” – depois em volume, coleção de crônicas e documentos “Materiaes e Achêgas para a História ea Geographia do Brasil”

Nº1 (julho de 1886) “Informaçõpes e Fragmentos Histórios do Padre Joseph de Anchieta, S.J. – introdução Capistrano de Abreu

Nº 2 – (dezembro de 1886) Cartas do Padre Manoel da Nobrega – publicadas anottadas por Valle Cabral

Introdução – Afranio Peixoto

Synopse da Historia do Brasil e da Missão dos padres jesuitas de 1549 a 1568

IV – p. 69

V – 75 – Antonio Pires de Pernambuco aos Irmãos da Companhia de 02 de agosto de 1551.

Já começam os filhos dos Gentios a fugir de seus pães, e virse para nós, e por mais que lhes fazem não os podem apartar da conversação dos outros meninos; e é tanto, que á nossa partida da Bahia chegou um escalavrado e sem comer todo um dia, fugindo de seu pae para nós. Cantam todos uma missa cada dia, e occupamse com outras cousas semelhantes. Agora se ordenam cantares em esta lingua, os quaes cantam (31) (p. 80)

(31) Cf. Simão de Vasconcellos (*Op. cit.*, 1. II, n° 118), falando do

Seminário da Bahia, confraria de Meninos índios, a cargo do Padre Salvador

Rodrigues:

Outras vezes iam em procissão da cidade até suas próprias aldeias, levando sua cruz levantada e cantando as mesmas

devoções em lingua brasilica, com summo gosto e alegria dos pães, que de nenhuma cousa mais se prezavam. Nenhuma outra satisfaz tanto a esta gente como a doçura do canto: nella põe a felicidade humana. Chegou a ser opinião de Nobrega que era um dos meios, e com que podia converter-se a gentilidade do Brasil a doce harmonia do canto e por esta causa, ordenou-se-lhe puzessem em solfa as orações e documentos mais necessários de nossa santa fé; porque á volta da suavidade do canto entrasse em suas almas a intelligencia das cousas dos Céu. (nota da pag. 85)

XII – 116

Vicente Rodrigues da Bahia 1552

Andavam os meninos orphãos que mandaram do Reino e estão neste collegio polas aldêas, pregando e cantando cantigas de Nosso Senhor na lingua da terra declaradas. Temiam os Gentios que lhe deitariam a morte ou lhe fariam algum mal, e os Padres que iam com elles lhes respondiam que antes lhes traziam a vida si elles cressem e fossem christãos. Aconteceu que neste meio tempo havia entre elles uma tosse geral (64) de que muitos morriam, a qual de todo se foi, por onde ganharam grande credito os meninos antre elles, e agora importunam que lh'os mandem lá e fazem-lhes caminhos tão largos, por montes mui ásperos, como a estrada de Coimbra. (p. 118-119)

XVI – p.137

Carta do Irmão Pero Correa que escreveu a um padre do Brasil (vem datada na tradução italiana de 8 de junho

Primeiramente nosso padre Nobrega, querendo entrar pela terra a dentro, enviou adiante um irmão que sabia algum tanto da lingua, ao qual, como quer que ia por obediência, livrou Nosso Senhor de mui grandes perigos, e, depois de haver elle entrado cincoenta ou sessenta léguas, foi o padre Nobrega levando um Irmão comsigo e quatro meninos, .e em sua peregrinação tinha esta maneira que, quando entravam em alguma aldêa dos índios, um dos meninos levava uma cruz pequena levantada, iam cantando as ladainhas, e logo se juntavam os meninos do logar com elles. Maravilhava-se muito a gente de cousa tão nova e recebia-os muito bem. Ao partir dos logares também iam cantando as ladainhas. (p.137)

Nota 78:

Esta traça de Nobrega, ainda hoje produz resultados: uma banda que passa e é multidão, sempre crescente a seguil-a, e, nos que

estacionam, a mesma sympathica novidade. As traças da catechese são invenções de psychologia applicada, dignas de grandes pedagogos, que sempre foram os Jesuitas.

Este logar de índios convertidos em que estamos se chama Piratininga e está dez léguas pela terra a dentro onde temos igreja; todos os domingos e dias de festa ha sermão e depois do offertorio se saem os catechumenos; pela semana ha doutrina na egrejadas vezes ao dia; temos tão bem escola onde ensina um Irmão a ler e escrever os meninos e alguns a cantar... (p. 139)

## XX – 156

Letrras quadrimestres de setembro de 1556 a janeiro, do Brasil, da Bahia Salvador para nosso Padre Ignacio

O que em ordem disto succedeu foi a fundação da igreja do rio Vermelho, para cujo principio ordenou o Padre-Antoniò Rodrigues, que em mui breve com a graça do Senhor e ajuda dos índios fez uma ermida junto de sua aldêa situada em um outeiro, um tiro do mar, ao pé da qual está um rio que os índios chamam Camarajipe (103), que em nosso vulgar chamamos rio Vermelho. O dia antes que em ella se dissesse a primeira missa, por mandado do Padre vim eu com os meninos estudantes para que elles a officiassem. De madrugada veio o Padre com o mestre da capella da Se e com outro homem amigo, devoto da casa, os quaes por sua devação se offereceram a o officiar. Antes que a benzessem, dissemos as ladainhas repartidos em dois coros, porque para inteiral-os havia vozes sufficientes.

Logo se fez ao derredor da igreja, dizendo os meninos uma cantiga, e respondeu o outro coro com as frautas, cousa que parecia muito bem, maxime por ser entre estes Gentios, que em extremo são affeiçoados á musica e cantares, e em tanto que os feiticeiros que entre eles chamam santos, usam desta manha quando lhes querem apanhar alguma cousa. A missa foi também cantada com ajuda de nossos devotos e dos meninos órfãos; a ella se acharam presentes muitos Gentios que não pouco se maravilhavam desta novidade. O irmão Antônio Rodrigues lhes pregou em a língua brasilica como soe, *scilicet*: com grande fervor e zelo. (p. 158-159)

Elle continuou este exercicio só, por algum espaço de tempo, supprindo com seu talento tudo que era necessário até que o Padre lhe deu por companheiro e capellão ao padre Ambrosio Pires, encommendando-lhe mui expressamente aprendesse a lingua em a qual por então se exercitava, ensinando por si só

aos índios, ajudando ao Irmão a levar, *pro sua virili parte*, daquelle santo trabalho. E porque depois cresceu o numero dos Gentios e juntamente o trabalho, tiraram ao irmão Antônio Pires de ser mestre (104), por ser das melhores linguas que temos, e mandaram-no ao rio Vermelho. (159)

Elle e o padre Ambrosio Pires vão pola menhã a uma aldeia a que nós puzemos por nome S. Lourenço, e feita lá a doutrina se vêm para casa a buscar os meninos que andam a pescar pela praia, porque é gente tão pobre que não têm outra cousa para comer sinão o que pescam. E por esta occasião se lhes faz algum tanto duro acudir á campainha, mas todavia vêm e juntos alguns (porque todos não é possível) lhe dão lição e ensinam a doutrina. Depois de comer, têm o mesmo trabalho em os ir a chamar, mas então vêm todos, e os doutrina mais de espaço, porque ultra da lição, doutrina, ensina-lhes o Irmão a cantar missa, e dizer a *Salve*, a qual sabem já e cantam por si com alguns introitos da missa, conformando-se em tudo com a ordem de S. Vicente. (p. 159)

Copiada no livro de registo “Cartas dos Padres da Comp. de Jesus sobre o Brasil...” cit. fl.39 até 42, incompleta.

XXII – 168

Summa de algumas cousas que iam em a Náo que se perdeu do Bispo era o nosso Padre Ignacio –

Antonio Blasquez - 10 de junho de 1557

da Bahia (por commissão do Padre Manoel da Nobrega)

Como chegamos á vista della, mandou João Gonçalves que cada menino órfão levasse um filho dos Gentios a ser cargo, por amor das feiticeiras que não nos embaissem: e assi entraram em procissão cantando, do que elles se maravilhavam e ficavam como attonitos, porque em extremo são dados á musica e ouvir cantar. (p. 173)

XXXIX – 255

Carta do padre Ruy Pereira aos padres e irmãos da Companhia da província de Portugal, da Bahia a 15 de setembro de 1560

Quinta-feira de Endoenças se foram daqui em procissão á cidade, onde ia grande somma de discipulantes, e lá foram na deanteira da procissão, cantando sua ledainha, que dous delles acostumam dizer, respondendo os outros, que foi cousa de muita edificação (p. 262)

XLV – 298

Carta do Padre Antônio Blasquez do Brasil, da cidade do Salvador, Bahia De Todos os Santos, para o Padre Mestre Geral Diogo Latnez e aos mais padres e irmãos da companhia, de 23 de setembro de 1561. Recebida em Lisboa a 8 de março de 1562. Dahi a pouco se começou a procissão e o Sr. Bispo, com um Padre dos nossos, começaram as ladainhas, e assim saímos da igreja em procissão, elles dous sós cantando, os demais respondendo, cousa que não sei a que olhos não parecera bem, ir um Prelado entre suas ovelhas desta maneira. (p. 318)

XVVI – 322

Carta do Padre Leonardo do Valle (175), da Bahia, Para os irmãos

Esta carta que se segue é fim da precedente, que não a pôde acabar o padre Antônio Blasquez.

E passando o Padre que os trazia com elles pelo fato que deixamos, víamos vir o Padre Provincial com outra grande somma, muito alegres por nossa ida, tangendo com seus tamboris, e chegando á aldêa se encheu a igreja de gente de maneira que dentro nem fora me parece que cabiam, onde o Bispo lhes lançou a benção cantada (p. 329-330)

Ao domingo, que foi dia da Exaltação da Cruz, se levantou o Padre Provincial e o padre Antônio Pires, que ahi residia, duas ou três horas ante-menhã, e mandando logo chamar a gente, se começou a occupar nos rões e em concertar os casamentos que haviam de ser, e nós os linguas a confessar, como o dia dantes. E vindo o dia e horas pera dizer missa, se começou de canto de órgão, com diacono e subdiacono (p. 330)

Ao outro dia se ajuntou grande numero de gente pera verem os casamentos que, por o dia d'antes não haver tempo pera elles, se deixaram pera aquelle, que era a segunda-feira depois da festa, a qual junta, se revestiu Sua Senhoria pera dizer missa de pontificai, servindo-lhe dous de nós de cliacono e sub-diacono, a qual se começou mui solemne de canto de órgão, pera que elle levara a sua capella, ajundando-lhe alguns dos nossos que entendem delle. (p. 331-332)

E acabada a missa se fez uma procissão, onde ia o Bispo debaixo de um pallio vermelho com os mais ministros que já disse revestidos, por uma mui comprida e fermosa rua, e porque a festa não parecesse somente nossa e dos novos christãos, muitos dos Gentios cheios de fervor e ataviados á sua guisa, com penna muito louça e seus maracás nas mãos, tangendo,

ordenaram sua folia, com que descorriam pola procissão, e assi foi celebrada com motetes em canto do órgão e psalmos bem acompanhados de vozes, e também com os cantares e folia, dos que si mais souberam mais fizeram. (p. 332)

*Maracás*: Cf. Gabriel Soares (*Op. cit.*, 294): “outros trazem um maracá na mão, que é um cabaço, com umas pedrinhas dentro, por onde pegam”.

L – 378

Carta do Padre Leonardo do Valle, da Bahia, para o Padre Gonçalo Vaz, provincial da Companhia de Jesus de Portugal, aos 12 de maio de 1563.

Outro trecho que é interessante conectar com as manifestações populares:

Em S. Paulo se aparelhou outro para o qual o Padre Provincial mandou um dos novo ordenados se apercebesse pera dizer missa nova, porque era necessário ser o bautismo algum tanto mais festejado que os outros, por ser de homens principaes e de mais policia, como criados ao bafo (199) dos Brancos e visinhos mui antigos desta cidade. A vespora pola manhã foi o Bispo que os havia de bautisar e logo aquella tarde os bautisou, ajudandolhes os Padres que ahi estávamos e depois disso se disseram as vesporas de canto de órgão mui solememente e uma procissão pola aldeia; e ao outro dia, estando grande multidão de gente junta, assi índios que os novos christãos haviam convidado de diversas e remotas partes, como Brancos, homens e mulheres, que fora nem dentro na igreja cabiam, bautisou o Bispo alguns que ficaram do outro dia e deu ordens menores a alguns que a isso foram da cidade. O qual acabado, se começou a missa de canto d’órgão com tão boa capella e tão bem fornecida de cantores como se poderá achar em qualquer das principaes igrejas de Lisboa, com diacono e subdiacono, afora os padrinhos, e todos com ricas dalmaticas e capas, e ao tempo da missa e logar acostumado se assentou o Bispo pera fazer os casamentos, precedendo uma pratica que o diacono lhes fez em sua lingua sobre o sacramento que haviam de receber, e depois delles casados e a missa dita, se fez uma solemne procissão polo logar; e o mais que restava do dia puzeram elles com folias e dansas, com que aguardeciam ao Bispo a honra que lhes fizera. Foram os bautisados 312 e casados em lei de graça 161. (380)

LIII – 404

Carta de Antônio Blasquez para o padre provincial de Portugal, da Bahia, de 30 de maio de 1564.

Daqui o Padre Provincial fez viagem para o Espirito-Santo, onde o estava esperando o padre Antônio Rodrigues, com grande alvoroço, porque assim elle como os índios o desejavam muito. Fez nesta aldêa o Padre Provincial 90 christãos e delles casou 80 em lei de graça, precendendo a festa e regosijo costumado, assim da parte dos nossos com hymnos e cantigos, como da delles com seus cantares e bailes; haverá nesta aldêa algumas mil almas, pouco mais ou menos, e creio que a maior parte delles ou quase todos christãos, porque ha muitos annos que tratamos com elles. Tem a seu cargo esta casa o padre Antônio Rodrigues, um grande obreiro *inter gentes*, assim em zelo e fervor, como em obra e trabalhos que entre elles tem tomado mui contínuos; de doze annos a esta parte que em nossa companhia com elles conversa, tem ensinado aos meninos mui bons costumes, como são ajudar missa, cantar e dizer a doutrina em casa a seus parentes: de tudo seja gloria ao Senhor. (p. 407-408)

A nossa igreja se armou e enfeitou com os ornamentos que vieram da cidade o mais lusida e polidamente que os nossos Irmãos puderam e souberam, porque nestas cousas, assim para a gloria do Senhor, como para edificação dos próximos, soem elles pôr toda a diligencia. Cantaram-se as vésperas mui solememente e tanto que se maravilhavam os que nos conheciam, parecendo-lhes que entre nós não haveria quem fosse para isso. Acabadas as vésperas, que foram de canto de órgão, o Padre Provincial mandou que só os meninos das aldêas dissessem a *Salve* cantada, a qual disseram eom tanto aire e graça, que não foi pequeno motivo de louvar ao Senhor a gente que ali se achou, vendo rapazes tão bem doutrinados nas cousas do Senhor. Pouco depois de dita a *Salve*, já quasi noite, estando os Padres confessando na igreja, chegou o padre Balthazar Alvares com uma grande multidão de meninos que trazia da sua aldêa de S. João, que estará algumas 5 léguas desta, os quaes vinham em procissão cantando a ladainha, espectaculo na verdade com que todos nos alegrámos e consolámos; *maxime* a gente de fora toma d'ahi matéria para deitar-lhe mil bênçãos." (p. 410)

Antes de dizer a missa se fez uma procissão mui grande por esta aldeia e creio que si V. Rvma. a vira, se alegrara muito em seu

espírito, porque veria precederem-n'a grande numero de meninos todos christãos, com suas palmas nas mãos e suas grinaldas cheias de cruces na cabeça; após elles se seguia um grande esquadrão de gente anciã e de dias e no meio delles muitos dançarinos e bailadores, que á sua guiza e modo faziam a cousa mais solemne. Junto a estes ia o coro dos Irmãos cantando *Te Deum laudamuse Laudate Dominum omnes gentes*, e logo vinham o diácono e subdiacono revestidos com dalmaticas de brocado, que Sua Senhoria nos emprestou. Com esta ordem se andou pela aldêa louvando ao Senhor: iam quatro cruces, uma de Santo Antônio, outra de S. João, outra de Santiago e a ultima do Espirito Santo, precedendo os rapazes por sua ordem, seguindo a sua cruz e freguezia. Acabada a procissão, se começou a missa cantada e nella pregou o Padre Reitor e depois d'elle o padre Gaspar Lourenço aos Brasis, com tanto applauso e gosto dos ouvintes, que ainda os que não entendiam a lingua folgavam muito de se achar presentes, vendo sua acção e graça que Deus nesta parte lhe tem communicado mui particular. Acabada a missa, não se acabou aos circumstantes a devoção e gosto que sentiram neste jubileu, porque diziam que por nem um haver quereriam ter perdido cousa tão boa, indo por uma parte quietos na consciência e consolados, e por outra parte com o que viram mui edifieados e dando ao Senhor muitas graças. Alguns senhores, para regosijarem mais a festa, depois de comer correram a argollinha na aldêa e os índios também fizeram os seus bailados e danças, todos e cada um á sua maneira, alegrando-se no Senhor. (411-412)

Nota sobre argollinha: Correram a argollinha. Eolguedo ou desporto, ainda popular no interior do Brasil, como em Portugal e que consiste em tirar á ponta de lança a cavallo disparado uma argollinha suspensa de um arco de folhagem.

#### LIV – 417

Carta do Padre Antônio Blasquez do Collegio da Bahia de Todos os Santos do Brasil Para Portugal e escripta a 13 de setembro de 1564.

Estando já quasi toda a gente junta e tudo a ponto para se começar as vésperas de pontificai, dão-nos rebate de que vinham todos os meninos das outras povoações em procissão, e, sahindo, divisamos ao longe que eram o padre Antônio

Rodrigues, o irmão Simeão Gonçalves, o padre Antônio de Pina e o padre Balthasar Alvares, os quaes, com toda a gente das suas aldêas, vinham ganhar o jubileu; traziam quatro cruces, as quaes seguiam grande multidão de meninos; vinham todos, como têm de costume, com suas divisas de galantaria, uns com suas grinaldas nas cabeças e palmas nas mãos, outros com uns diademas feitos de pennas de diversas cores, a seu modo formosas e lustrosas; outros com grandes ramaes de contas brancas ao pescoço; finalmente, cada um levava aquillo que aos olhos de todos parecesse mais galante e polido. No fim desta procissão vinham cinco Padres vestidos de suas sobrepelizes e junto a elles os discípulos que sabiam melhor cantar, e assim, com esta ordem e concerto, vinham cantando as ladainhas. (p. 419)

Acabadas as vésperas, puzeram-se os Padres a confessar e, por cumprirem com a devoção de todos, estiveram grande parte da noite ouvindo confissões. Toda esta noite, não só da parte dos índios, com seus bailes e dansas, como da dos Brancos, com seu tambor e folia, se passou festejando a festa com muito prazer e regosijo. (p. 420)

Ditas as missas, nas quaes commungaram algumas 120 pessoas das que vieram ganhar o jubileu, se deu ordem para que se fizesse a procissão, em que iam 6 cruces, ás quaes seguia grande multidão de meninos com as divisas de que atraz fallei. Logo vinha o coro com a sua musica, cantando hymnos e psalmos, *maxime* o que começa *Laudate Dominum, omnes gentes*.(p. 420-421)

Foi este o fim que teve o jubileu de S. Paulo, em cujo dia determinava a gente fazer muitas festas, como a de correr touros e argolinha (218) ; mas a chuva que sobreveiu o impediu, de modo que quiz Nosso Senhor que aquella festa fosse toda sua e não se misturasse outra cousa com ella. Os romeiros foram muito alegres e satisfeitos e com a de determinação de que no dia de S. Iago haviam de ir muitos mais, como na verdade fizeram, do que farei particular menção. (p. 422)

Finalmente, o Senhor Bispo, o Deão, Chantre e Conegos da Sé, não quizeram ser defraudados do que outros gozavam. Assim, na véspera do glorioso S. Iago pela manhã estava esta povoação, não só do ecclesiastico como do secular, tão occupada e cheia de romeiros, que não havia mais casa em que pudessem caber. Nesse dia, quasi ás horas do jantar, chegou o padre Antônio

Rodrigues com o seu coro de Indiosicos, que já de ha tempos tem mui bem adextrados; com elle vinham o padre Simeão Gonçalves com os seus de Santo Antônio, e o padre Vicente Fernandes com os seus de S. Paulo. Seguindo cada um a sua cruz, conforme a sua antigüidade, tão vistosa e tão bem ordenada esta procissão que, para índios Brasis, não se podia exigir mais. (p.424)

Ao chegarem perto de casa, de modo que os ouviamos, sahiu o Padre Provincial com os Padres e Irmãos a recebê-los, e juntamente a outra gente que tinha vindo ao jubileu, logo que o souberam, sahiu-lhes ao encontro com tambor e folia e com uma bandeira de tafetá de muitas cores; veiu também a musica dos cantores ajudal-os a cantar as suas ladainhas e psalmos, e assim divididos em dous coros faziam o seu officio. (p.424)

Finalmente depois de haver passado a aldêa dizendo as ladainhas com musica solemne e canto de órgão, entrámos na egreja, a qual estava com muita gente que tinha vindo vê-los e que se edificou muito quando os ouviu cantar a *Salve*. (p.424)

Deixei de referir um auto (219) que fizeram do glorioso Santo Iago mui devoto e o regosijo e prazer com que se passou aquelle dia; porque, como são passatempos de gente de fora, não faz tanto ao nosso propósito relatal-os. (p. 425)

(219) Estes autos sacros seriam portuguezes e já tradicionaes. O Padre Anchieta aqui compôs, em português e tupy, alguns, para edificação e passatempo, citados por seus biographos, que duravam tres horas de recitação. Vd. "*Primeiras letras*", publ. da Acad. Brás., Rio 1923, p. 15.

Não menos contentava a musica dos cantores com seus hymnos e psalmos, que com grande melodia resoavam em louvor do Senhor. Sua Senhoria se seguia logo, com as insignias de pontificai, com a capa de brocado e debaixo de um pallio rico, que levavam os mais nobres e honrados da cidade. Atrás de todos vinham as mulheres brancas, trazendo em sua companhia e em meio dellas as índias das povoações, de quem algumas senhoras que ali iam tinham sido madrinhas, por se terem achado nos annos passados em seus baptismos solemnes. Finalmente, no meio desta procissão iam danças, tambor, com sua bandeira, folia, não só da parte dos índios como dos Christãos, que não pouco regozijavam e alegravam a festa. Com esta ordem e concerto se deu uma volta pela aldêa com grande satisfação de todos; acabada a procissão, que o senhor Simão da

Gama com uma vara na mão regia, viemos para a igreja e começou-se a missa de pontificai, officiando-se como em S. Paulo e muito melhor. Também pregou Sua Senhoria, não querendo (embora se achasse mal disposto) privar-nos do contentamento que disso poderíamos ter. (p. 426)

LV – 434

Carta do Padre Antônio Blasquez para o padre provincial de Portugal

Carta da Bahia 1565 – 9 de maio

Estando tudo a ponto, se começaram as vésperas de pontificai com tanto concerto e decoro, e com tanta devoção e lagrimas quantas dias ha que não tenho vistas em semelhantes festas. Todo este espaço que duraram as vésperas, que não foi pouco, por serem ditas com grande solemnidade, viu-se sempre na gente de fora mostras de muito sentimento, ou fosse porque a novidade do negocio o pedia, ou a musica e melodia do canto fazia subir a sua consideração a cousas maiores, ou finalmente a contricção dos seus peceados os movia a ter sentimento delles. Houve nestas vésperas tres coros diversos: um de canto de órgão, outro de um cravo e outro de flautas de modo que, acabando um, começava o outro, e todos, certo, com muita ordem quando vinha a sua vez. E dado que o canto do órgão deleitava ouvindo-se e a suavidade do cravo detivesse os ânimos com a doçura da sua harmonia, todavia quando se tocavam as flautas se alegravam e se regosijavam muito mais os circumstantes, porque, além de o fazer mediocremente, os que as tangiam eram os meninos Brasis, a quem já de tempo o padre Antônio Rodrigues tem ensinado. Foi para o povo tão alegre este espectáculo que não sei como o possa encarecer, e muitos dos que estavam na igreja não o podiam crer, como de faeto não o creram si não tiraram a limpo a verdade com os seus próprios olhos, e isto, além de ser motivo para devoção, era-o também para dar muitas graças ao Senhor, que não se fadava então na cidade em outra cousa sinão na boa criação e ensinamento destes meninos. (p. 436-437)

e antes de se começar se fez *per nostra castra* uma procissão, em que os Padres de casa iam acompanhando Sua Senhoria, o qual ia vestido de pontificai com o seu diacono e subdiacono. Emfim, foi tão concertada e festejada, assim de cantores como de tudo o mais, que não havia mais que pedir; mas, como acima disse, todo o regosijo era ver os Indiosicos Brasis tangerem as

suas flautas, e assim me disse o Bispo, porque paravam elles um pouco, que avisasse o Padre que os tinha a seu cargo para que os fizesse tanger, porque nisto parece que punham muita parte do seu contentamento. Acabada a procissão, enquanto se revestia Sua Senhoria, se tocou um pouco o cravo, com que muito se consolaram e provocaram á devoção os circumstantes, e logo depois disto se começou a missa de pontificai e a seus tempos tangiam as flautas e aos seus cantavam os cantores os seus motetes, tudo, certo, com muito primor e graça. (p. 437-438)

LX – 471

Carta do Padre Antônio Gonçalves (227), da casa de S. Pedro do Porto Seguro do Brasil, pera o Padre Diogo Mirão, provincial de Portugal, escripta a 15 de fevereiro de 1566.

Outro jubileu se celebrou em esta nossa casa dia de S. Pedro, por ser o orago da mesma casa, na qual houve muitas confissões e por falta de confessores não houve mais das que pudera haver e não sermos sinão dous: ainda que começamos a confessar alguns dias antes, não abastou pera poder satisfazer a vontade de todos. Esteve a igreja muito bem concertada, conforme a pobresa da terra e nós estarmos muito pobres de ornamentos, e tanto que com frontaes de papel nos servimos e isto ainda por festa; houve muitas invenções de fogo a vespóra á noite, como são foguetes e rodas de fogo, e t c , e t c , que ajudaram a celebrar a festa; ao dia, houve missa cantada, pregação e muita devação e lagrimas na gente, reconhecendo ao Senhor a mercê tão grande, que lhes fez com lhes dar este jubileu para salvação de suas almas. (p. 476-477)

Nota 230: Começam, ao menos na chronica, os foguetes e fogos de artificio, das festas nacionaes.

O officio da Somana Santa se fez nesta nossa casa com grande devação dos que a elle se acharam; foram cantados, os quaes o padre Braz Lourenço fez muito bem, tomando pera isso os moços da escola, que ensaiou alguns dias antes, e outras pessoas devotas que se offereceram pera isso (p. 477)

Ao dia de Jesus seguinte, celebramos o jubileu onde se confessou quasi toda a gente desta terra. Esteve a igreja muito bem armada e concertada assi de pannos como de ramos muito frescos, e houve também muitas invenções de fogo que um devoto fez pera este dia; houve touros, folia e outros jogos, que outras pessoas devotas ordenaram para o mesmo fim. (p. 478)

