

PORTUGUÊS

PALAVRA

& MÚSICA

Cristina Fernandes
Rui Vieira Nery (Coords.)



FUNDAÇÃO
CALOUSTE GULBENKIAN

PORTUGUÊS

PALAVRA

& MÚSICA

Cristina Fernandes
Rui Vieira Nery (Coords.)



FUNDAÇÃO
CALOUSTE GULBENKIAN

Título PORTUGUÊS: PALAVRA E MÚSICA
Coordenadores Cristina Fernandes e Rui Vieira Nery

Design e Paginação José Teixeira
Depósito Legal 508981/22
ISBN 978-989-658-791-8
1.ª edição: 12.2022

Edição



FUNDAÇÃO
CALOUSTE GULBENKIAN

Caleidoscópico – Edição e Artes Gráficas, S.A.
Rua Cidade de Nova Lisboa
Quinta da Fonte do Anjo n.º 1-A
1800-108 Lisboa
www.caleidoscopio.pt / caleidoscopio@caleidoscopio.pt
Tel.: [+351] 219 817 960 / fax.: [+351] 219 817 955

A presente edição respeitou a norma ortográfica adotada por cada um dos autores

SUMÁRIO

Cantar Dizendo, Dizer Cantando: Oito Séculos de Cruzamentos Músico-Textuais em Português	9
Rui Vieira Nery	
RAÍZES IBÉRICAS	
A Letra e o seu Tom na Cantiga Medieval	25
Manuel Pedro Ferreira	
<i>Voluptas Canendi, Voluptas Dolendi. Palavra e Música em Camões</i>	39
Rita Marnoto	
A Prima Quebrada e outros Parentescos entre Palavra e Música no Teatro Clássico Português	63
José Camões	
AS SOCIABILIDADES DO ANTIGO REGIME	
Música Teatral de Texto Português no Reinado de D. Maria I (1777-1816)	89
David Cranmer	
Ópera em Português no Século XVIII: Estudo das Características Estilístico-Musicais de <i>A Saloia Namorada</i> e <i>O Basculho de Chaminé</i> e sua Aplicação na Interpretação Musical Moderna	119
Ricardo Bernardes	
O Português Cantado nas Práticas Devocionais Luso-Brasileiras dos Finais do Antigo Regime	133
Cristina Fernandes	
A Edição de Música Vocal em Portugal nos Séculos XVIII e XIX	155
Maria João Albuquerque	

NA MALHA URBANA DO ROMANTISMO

Melodrama: Palavra, Música e Ação nos Teatros do Rio de Janeiro (1820-1850) 181
Rogério Budasz

O Lundu *Graças aos Céus* de Gabriel Fernandes da Trindade (1799/1800-1854) no Brasil de Ontem e de Hoje 215
Marcelo Campos Hazan

A Apropriação da Valsa no Brasil: de Rodopios Estonteantes a Três à Métrica Derramada da Canção Seresteira 247
Martha Tupinambá de Ulhôa

A Gaita e o Berimbau em Cenas de Opereta: Uma Leitura de *A Corja*, de Camilo Castelo Branco 265
Jorge Vicente Valentim

Modelos Formais e Prática Performativa no Fado Oitocentista: O Testemunho das Fontes Mudas 285
Rui Vieira Nery

Da Imperial Academia de Música e Ópera (1857) ao Congresso da Língua Nacional Cantada (1937): Aspectos do Repertório do Canto em Português no Brasil 333
Manoel Corrêa do Lago

MODERNIDADES E PÓS-MODERNIDADES

"Se Escuto, só Oiço o Teu Rumor": Aspectos do Trabalho Musical de Fernando Lopes Graça Sobre a Poesia de Eugénio de Andrade 349
Paulo Ferreira de Castro

**A Poesia É uma Arma Contra a Propaganda: O Caso da
História Trágico-Marítima de Miguel Torga e Fernando Lopes-Graça** 365
Teresa Cascudo

**Viver e Pensar a Arte: Literatura e Música em Romances
de Vergílio Ferreira** 379
Luci Ruas

Melopoéticos Movimentos em Manuel Bandeira e Mário Cláudio 395
Maria Theresa Abelha Alves

**A Poesia que Escuta: Da Arte de Música de Jorge de Sena à
Jukebox de Manuel de Freitas** 421
Rui Lage

**Eurico Carrapatoso: Pequeno Poemário de Pessanha:
Da “Luz em um País Perdido” ao “Cruzeiro do Sul”** 431
Manuela Toscano

**Armas Afinadas: Breve Retrato de Histórias de Pontaria
Entre a Canção e a Política em Portugal** 521
Nuno Galopim

**O Espaço das “Letras das Canções” na Popular Music:
Espaço de Controvérsias** 549
Pedro Félix

DIÁSPORAS

As Músicas de Cá: Cartografias da Lusosonia na Ásia 567
Susana Sardo

Cantar Dizendo, Dizer Cantando: Oito Séculos de Cruzamentos Músico-Textuais em Português

Rui Vieira Nery

INET-md, NOVA FCSH

Os laços culturais profundos e perenes entre Portugal e o Brasil têm sido uma clara prioridade na ação da Fundação Calouste Gulbenkian desde o seu estabelecimento. Basta pensar na extrema relevância que teve a publicação, entre 1960 e 1973, dos catorze volumes do monumental *Boletim Internacional de Bibliografia Luso-Brasileira*, sob a direção de Luís de Matos e com o apoio de uma Comissão Científica em que se contavam nomes como os de Celso Cunha, de Léon Bourdon, de Charles Boxer, de Joseph M. Piel e do próprio José de Azeredo Perdigão, primeiro Presidente da Fundação, entre outras autoridades reconhecidas. Num tempo muito anterior à Internet, em que a inventariação e a localização sistemáticas da produção bibliográfica contemporânea era, em qualquer campo de pesquisa, uma das maiores dificuldades para qualquer investigador individual, o *Boletim* representou, de facto, um contributo e um estímulo fundamental para a consolidação e o avanço dos estudos luso-brasileiros.

Nos últimos anos, em particular desde as comemorações do quinto centenário da viagem de Pedro Álvares Cabral, em 2000, sucederam-se numerosas iniciativas de reflexão neste campo. Foram, em primeiro lugar, os colóquios promovidos em 2000 e 2008, dos quais resultou a publicação dos livros *A Música no Brasil Colonial* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001) e *As Músicas Luso-Brasileiras no Final do Antigo Regime: Repertórios, Práticas e Representações* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian & Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2012), ambos reconhecidos como importantes instrumentos de consulta e referência para todos os estudiosos desta temática. Seguiram-se os colóquios *Criar em Português* (Lisboa, 2014) e *Les Arts de la Langue Portugaise* (Paris, 2015), estendendo a reflexão do âmbito musicológico dos anteriores às demais formas de expressão artística e literária. Em todos estes projetos se procurou contribuir para a emergência de uma visão global crítica e partilhada das trocas culturais entre os povos de Língua Portuguesa no espaço atlântico, no terreno da Literatura, da Música, das Artes Visuais, das Artes Performativas e do Cinema, refletindo assim sobre o modo como os múltiplos usos de uma

mesma língua foram formatando, ao longo da História, o conjunto das práticas expressivas dos seus diferentes agentes.

O colóquio *Português: Palavra e Música*, de que nasceu o presente volume, procurou refletir, em simultâneo, sobre três questões de fundo:

- A presença da nossa língua comum como suporte da Música Vocal e Teatral de Portugal e do Brasil, e a forma como ela gerou neste domínio um vasto leque de repertórios, tão surpreendentes pela sua diversidade interna como pela sua coesão última;
- O papel das temáticas, das referências e dos paradigmas musicais nas várias vertentes da criação literária em Português;
- A própria questão da musicalidade intrínseca da língua, nos seus múltiplos usos, contextos e variantes.

Para tal, reuniu-se em dezembro de 2016 em Lisboa um conjunto destacado de investigadores, tanto da Musicologia Histórica e da Etnomusicologia como dos Estudos Literários, criando um espaço interdisciplinar privilegiado de debate e partilha entre perspetivas e campos de trabalho que, apesar de essencialmente complementares, tendem ainda, muitas vezes, a permanecer demasiado estanques entre si no campo académico. Pretendeu-se, por fim, reforçar o conhecimento mútuo das práticas e representações culturais de ambos os países, apresentar os resultados da pesquisa mais recente, discutir novas perspetivas teóricas, metodológicas e críticas e avançar no sentido de mecanismos mais eficazes de constante comunicação e intercâmbio científico entre autores e investigadores brasileiros e portugueses.

No centro desta reflexão não podem deixar de estar a constatação e a celebração da multiplicidade das expressões artísticas e literárias, tão contrastantes como indissolúvelmente interligadas, que sempre caracterizaram, como continuam a caracterizar, a vasta gama dos usos do Português ao longo da História, fruto de contínuos processos de diálogo intercultural multifacetado – muito embora nunca seja demais lembrar que esse diálogo, quer ainda num contexto estritamente ibérico, quer no espaço do novo império transcontinental em construção, quer, por último, já no quadro de entidades nacionais independentes, não se processou num areópago ideal de diálogo livre entre pares mas antes ocorreu sempre num quadro desigual de relações de poder e resistência que hoje exigem uma leitura pós-colonial atenta.

A passagem do colóquio ao livro foi mais longa e mais acidentada do que o previsto. Em primeiro lugar porque, em vez de nos limitarmos a publicar as comunicações iniciais no seu formato original, decidimos dar aos autores a oportunidade de reverem e expandirem os seus textos, sem os limites de

extensão decorrentes do calendário compacto do evento e beneficiando, designadamente, dos debates ocorridos durante o próprio colóquio. Depois, quando os textos estavam já reunidos, por sucessivas dificuldades técnicas editoriais de vária ordem, com destaque para as graves perturbações operacionais geradas entretanto pelo impacto da pandemia do Covid 19.

Estou certo, no entanto, de que a publicação do presente volume, representando, em muitos aspetos, uma etapa de reflexão mais avançada do que a que se continha nas comunicações originais, constitui, por si própria, um importante contributo para o debate científico das temáticas abordadas e para próprio o campo dos estudos das Culturas de expressão portuguesa, no seu conjunto.

Raízes Ibéricas

O primeiro grupo de ensaios deste livro aborda aspetos decisivos da Cultura musical e literária portuguesa entre o período da emergência e consolidação do Português como língua neolatina autónoma e o pleno desenvolvimento do processo de expansão colonial da Coroa de Portugal nos séculos XV e XVI.

Um traço comum aos três textos aqui reunidos é o da constatação de uma forte dinâmica interna de confluência e interação entre, por um lado, o impacto peninsular dos modelos das grandes correntes transnacionais do pensamento europeu deste período, tanto sacro como profano, e, por outro lado, a realidade específica, marcadamente multiétnica e multicultural, de uma Península Ibérica em que, designadamente, tradições latinas e árabes dialogavam de forma constante desde o século VIII. Portugal, como a vizinha Espanha, leva consigo, no momento da construção do seu império, uma experiência cultural já marcada por processos internos de trocas e negociações interculturais que de algum modo antecipam as que hão de caracterizar as colonizações peninsulares, pelo contacto com outras tradições civilizacionais que destas decorrem.

Assim, Manuel Pedro Ferreira debruça-se sobre a cantiga trovadoresca medieval para demonstrar como nela as fórmulas características de entoação salmódica do cantochão eclesiástico internacional de modelo romano se caracterizam entre nós muitas vezes por uma distribuição silábica diferente, e como os paradigmas poético-musicais do trovadorismo provençal se combinam com os padrões formais e rítmicos do *zajal* árabe-andaluz. Sublinha também, por outro lado, o modo como neste repertório coexistem, tanto obras em que há uma evidente preocupação de complementaridade expressa direta entre o texto cantado e a música que o suporta, como outras que decorrem do uso alargado de várias versões textuais aplicadas às mesmas melodias (*contrafactum*) e que, por conseguinte, evidenciam uma clara autonomia dos dois níveis de expressão.

Rita Marnoto concentra-se, pelo seu lado, na lírica camoniana, em que aponta para a triangulação constante e original entre, em primeiro lugar, o poder encantatório da palavra, depois a sua capacidade de expressar os sentimentos da dor e da perda, e por fim a musicalidade intrínseca que nela decorre, quer dos jogos de sonoridades, quer da exploração dos paralelismos e contrastes existentes entre os enunciados dos conceitos. Poder-se-ia, deste modo, descortinar na linguagem poética de Camões uma organização interna muito próxima da própria lógica de construção composicional da Música renascentista e maneirista, com uma dicotomia permanente, na poesia, entre tensão e resolução, análoga à que se estabelece entre dominante e final na teoria musical modal, e com uma gestão, por assim dizer, “contrapontística” tanto das sonoridades como dos conceitos, como ocorre no tratamento dos temas e contratemas na polifonia quinhentista.

Já José Camões sublinha a presença fundamental da Música em todo o Teatro português do século XVI, não como mero acompanhamento passivo ou decorativo da ação em cena, mas como elemento estruturante da caracterização dramática de situações e personagens e como fator decisivo no desenrolar da trama narrativa. Para tal, os dramaturgos portugueses da época, com natural destaque para Gil Vicente, recorrem a todo o espectro das práticas musicais ibéricas do seu tempo, desde o cantochão e da polifonia sacros até às cantigas, romances e vilancetes cortesãos acompanhados à viola, bem como às canções e danças de raiz popular. O texto dá ainda especial destaque, neste âmbito, a mecanismos especiais de interação poético-musical como a recorrência de onomatopeias musicais evocativas das sonoridades de determinados instrumentos, ou as múltiplas referências à imagem da desafinação ou da quebra da “prima” – a corda mais aguda e, portanto, também a mais fina e a mais frágil do encordoamento da viola –, como metáfora indiciadora, precisamente, de fragilidade, de desconcerto ou de inverosimilhança.

As Sociabilidades do Antigo Regime

O segundo conjunto de textos leva-nos ao período da viragem para o século XVIII, que traz consigo em Portugal – e logo em seguida, com particular intensidade, no Brasil colonial – a adoção de novos modelos de sociabilidade, à imagem do que já vinha sucedendo em muitos dos grandes centros urbanos da Europa Ocidental. Parte das novas práticas, ligadas em especial ao crescimento das classes médias cidadinas, desejosas de acompanhar os paradigmas das suas congéneres transeuropeias, passa-se na esfera doméstica. É no salão, o espaço da casa que, ao contrário das zonas residenciais mais íntimas e das áreas de serviço,

passa a estar aberto aos visitantes, que a Música e a Dança vão desempenhar uma função crucial na arte de bem receber, como parte de uma estratégia de distinção. Daí resulta tanto o desenvolvimento de um mercado de bens e serviços que implica a contratação de mestres, a compra e venda de instrumentos, e a circulação de partituras manuscritas e impressas, como o cultivo intenso dos vários gêneros mais divulgados da dança de corte e da canção de câmara, alguns segundo modelos cosmopolitas europeus, outros mais diretamente inspirados em tradições locais, outros ainda cruzando de forma original estas duas referências.

Ao mesmo tempo surgem novos espaços de sociabilidade pública – sobretudo os teatros, já que as salas de concerto, os clubes e os cafés, objetos de particular suspeita por parte da Intendência-Geral da Polícia, só a partir de finais do século XVIII começarão a multiplicar-se. Deparamo-nos, assim, com o florescimento de todos os tipos de espetáculos músico-teatrais, desde a ópera italiana, propriamente dita, às óperas traduzidas para português, às comédias, farsas e entremezes em que o diálogo falado alterna com o canto, e aos bailados teatrais. Por sua vez, na medida em que a igreja continua a constituir o ponto de encontro, por excelência, de uma comunidade em que o gosto burguês tende agora a apoderar-se dos códigos cortesãos das Artes do Espetáculo do Barroco, reprocessando-os e redefinindo-os, encontramos um número crescente de devoções para-litúrgicas que alargam o espectro do ritual tridentino oficial, algumas delas já não apenas em latim mas incorporando igualmente secções em português. E para todo este repertório, tanto doméstico como público, uma indústria editorial incipiente começa a alargar-se para dar resposta à procura do novo mercado em expansão.

David Cranmer trata de uma das questões mais complexas da realidade musical luso-brasileira do Antigo Regime: o da ampla diversidade de gêneros músico-teatrais que as fontes setecentistas tendem a referir sob a designação genérica de “ópera”. O texto distingue, antes de mais, entre, por um lado, as óperas italianas representadas na íntegra e na língua original, para as quais em Portugal se publicam libretos individuais bilingues referentes a cada produção específica e, por outro lado, as chamadas “óperas ao gosto português”, cujas traduções na língua do Reino são objeto de edições em livro que, por sua vez, servem de base a múltiplas produções em diferentes localidades e teatros, ainda que muitas vezes sejam, nesse processo, objeto de variantes e adaptações mais ou menos extensas. Estabelece-se, em particular, uma tipologia dos vários tipos de representação declamada intercalada de números musicais, desde as tragédias, oratórias e comédias traduzidas do italiano ou do francês, às tragicomédias, farsas e entremezes originais em português.

O texto de Ricardo Bernardes aborda ainda esta temática, mas sublinha a forma como mesmo estes vários subgéneros não constituem categorias estanques, mas antes muitas vezes interagem e se combinam em soluções híbridas e atípicas. Analisando, em particular, as partituras de *A saloia enamorada* (1793), de António Leal Moreira, e *O basculho de chaminé* (1794), de Marcos Portugal, o autor demonstra, por conseguinte, que num entremez português como *A saloia* se aplicam soluções músico-teatrais próprias da farsa italiana, enquanto em *O basculho*, apesar de o seu libreto se basear, esse sim, numa farsa transalpina, se podem encontrar traços que seriam, em princípio, próprios do típico entremez português.

Cristina Fernandes escolhe como tema outro género performativo a que acima já aludi, o de um conjunto de práticas devocionais – Novenas, Trezenas ou Setenários, designadamente – que transcendem os limites da liturgia-padrão, e que permaneceram durante o rigoroso esforço de implantação exclusiva dos modelos cerimoniais e musicais romanos das capelas e basílicas papais, levado a cabo durante o reinado de D. João V. Se bem que algumas destas devoções possam derivar de práticas informais de períodos anteriores, no final do Antigo Regime algumas delas são levadas a cabo ao mais alto nível do aparelho de produção musical litúrgica da Corte, e mobilizam tanto os mais célebres cantores solistas da Capela Real como compositores destacados como David Perez, José Joaquim dos Santos, Marcos Portugal ou João José Baldi. No entanto, a par com secções em latim que se caracterizam por uma escrita musical mais complexa, estas obras frequentemente incluem secções em português de estilo muito mais simples, que preveem, inclusive, a intervenção da congregação presente (o “povo”), parecendo corresponder a uma visão reforçada da festa litúrgica como espaço de sociabilidade comunitária, tanto na Metrópole como no Brasil.

Se uma percentagem esmagadora destes vários repertórios circula em suporte manuscrito, assente numa rede dinâmica de oficinas de copistas, os séculos XVIII e XIX assistem, contudo, à expansão gradual da impressão musical no Reino, a par com a circulação cada vez mais intensa de obras impressas publicadas nos grandes centros editoriais europeus. Como seria de esperar, a produção musical impressa em Portugal continua, até à implantação final do Liberalismo, a ser dominada pelos manuais de cantochão de texto latino, mas já nas últimas décadas do Antigo Regime e sobretudo a partir da década de 1830, uma parte crescente dela passa a ser dedicada ao repertório local em português. Maria João Albuquerque traça um panorama global desta bibliografia musical setecentista e oitocentista e da evolução do seu conteúdo, começando logo com algumas edições de obras devocionais para-litúrgicas de texto parcialmente português, e prosseguindo com os periódicos de modinhas de autores luso-brasileiros das últimas décadas do século XVIII como Sousa Carvalho, Silva Leite,

Leal Moreira, Marcos Portugal ou Baldi, devidos à iniciativa de impressores estrangeiros estabelecidos em Lisboa, como Milcent, Marchal ou Waltmann. E este panorama alarga-se com a atuação dos editores Zancla e Acuña, na primeira metade do século XIX, ou, já na segunda, de Lence, Cannongia, Sassetti ou Neuparth, cobrindo, quer as primeiras tentativas de estabelecimento de um repertório de canção de câmara erudita em português, quer a proliferação dos hinos e marchas associados às várias facções políticas da Monarquia Constitucional, e em seguida testemunhando também a emergência de novos gêneros de inspiração popular reelaborados ao gosto das classes médias urbanas, como o Fado, sobretudo na sua versão adaptada ao Teatro Musical.

Na Malha Urbana do Romantismo

A independência do Brasil e a implantação do regime liberal em Portugal são os marcos políticos fundadores de uma nova era cultural, que começa por ser marcada por uma forte influência dos modelos artísticos primo-românticos cosmopolitas da elite burguesa europeia, na esteira do Congresso de Viena, como sucede um pouco por todo o mundo ocidental. À Ópera italiana, começando já com Rossini e depois com Bellini e Donizetti, juntam-se deste modo tanto os gêneros músico-teatrais mais “ligeiros”, em particular a Opereta e o Vaudeville, quanto os da canção e da dança de salão, como a Romance, a Valsa ou a Polca. Mas ao mesmo tempo vai emergindo, em paralelo e em ambos os países, uma Cultura popular urbana ao gosto de uma pequena-burguesia em pleno crescimento, apostada na recuperação de algumas das tradições populares locais como fator identitário, produzindo sínteses sempre renovadas entre o popular e o erudito que se transformam em grandes sucessos de mercado.

É sobre este novo universo que se debruça já o ensaio de Rogério Budasz, que nos mostra como o Teatro Musical brasileiro do Romantismo vai encontrando cruzamentos constantes entre as convenções teatrais da Comédia de Boulevard e do Vaudeville parisienses e o gosto e o quadro de valores próprios do público carioca de classe média. Nesse mundo, marcado pelo génio criador de um Gonçalves Dias ou de um Martins Pena, e em que ganha especial destaque a iniciativa visionária do empresário teatral João Caetano dos Santos, à frente, entre outras salas, do Teatro de São Pedro de Alcântara do Rio de Janeiro, a música é um elemento omnipresente, das aberturas orquestrais aos quadros de apoteose dos finais de ato, das árias sentimentais aos números de dança dramática, dos cancans, fados e cateretês aos “efeitos especiais” criadores de ambiente, para os quais se admite mesmo a hipótese de terem existido e circulado no meio teatral “cue sheets” com as soluções-padrão mais recorrentes.

É no quadro desta mesma malha urbana dos conflitos sociais no Rio de Janeiro oitocentista que Marcelo Campos Hazan situa a sua análise do lundum *Graças aos céus de vadios*, de Gabriel Fernandes da Trindade, e do significado desta peça no âmbito do debate político-ideológico sobre a repressão policial à criminalidade citadina em meados do século XIX. Será plausível identificar, como eu próprio cheguei a sugerir, uma correspondência da primeira parte da canção, com os seus ritmos sincopados de muito provável inspiração afro-brasileira, a uma representação musical de um estado de alegada “anarquia” social, por oposição a uma segunda parte assente num pacato baixo de Alberti, talvez sugestiva de uma almejada ordem pública burguesa? Ou o próprio conceito de síncopa e das suas conotações diretas com uma realidade afro-brasileira precisaria de uma desconstrução teórica mais fina?

E com isto estamos já, precisamente, num dos tópicos centrais do texto de Martha Tupinambá Ulhôa. Face à adoção convicta, pelas elites brasileiras de meados do século XIX, dos novos ritmos de dança da Valsa e da Polca europeias, como se processam a apropriação e a transformação graduais dos ritmos característicos destas danças ao sabor de um gosto popular local, com a antecipação flexível dos tempos fortes do compasso em contratempo com as suas acentuações métricas regulares, gerando aquilo que a autora, numa expressão particularmente feliz, designa por “síncopa derramada”?

Já Jorge Vicente Valentim identifica, a partir do testemunho da obra de Camilo Castelo Branco, um processo até certo ponto idêntico ocorrido no mesmo período em Portugal, mostrando como a descrição do processo de absorção pela burguesia portuguesa das convenções dos repertórios músico-teatrais transeuropeus, desde as operetas de Offenbach às óperas de Bellini, Donizetti e Verdi, enquanto estratégia assumida de distinção social cosmopolita, coexiste na escrita camiliana com uma desconstrução satírica da forma como esses paradigmas eruditos vão ao mesmo tempo sendo simplificados pelas elites locais e por vezes penetrados por elementos das tradições populares autóctones, tanto urbanas como rurais.

É esse carácter híbrido do salão burguês, onde convergem, em proporções diferentes, conforme este esteja mais próximo das práticas da alta sociedade ou das suas equivalentes na sociabilidade pequeno-burguesa, os modelos cosmopolitas das elites e uma versão filtrada dos repertórios de canto e dança populares, que explica o aparecimento das primeiras partituras impressas de Fado em Portugal – em particular as do *Álbum de músicas nacionais* de João António Ribas (1852) e do *Cancioneiro de músicas populares portuguesas* de César das Neves e Gualdino de Campos (1893-98). Não havendo, obviamente, antes da emergência do disco já em finais do século XIX, qualquer possibilidade de acesso a um registo sonoro da prática popular do Fado oitocentista, até que

ponto será possível, juntando-lhes o corpus das fontes literárias e iconográficas da época, extrairmos dessas duas coleções de partituras, apesar de transcritas em notação musical erudita e adaptadas ao gosto respeitável da classe média, elementos reveladores ainda dos padrões performativos do género no seu contexto popular original dos bairros proletários de Lisboa? Com essa questão se confronta o meu próprio ensaio neste volume.

A vontade de participação cosmopolita das elites brasileiras nas práticas e gostos musicais da burguesia europeia tem, naturalmente, à medida que se vai desenrolando o século XIX, um contraponto num desejo crescente de afirmação nacional identitária assente no uso da língua portuguesa e no regresso à inspiração em tradições autóctones de Música e Dança, de resto alinhado à influências das teorias nacionalistas românticas do *Volksgeist* que iam nesse tempo despondo um pouco por toda a parte na própria Europa. Manoel Corrêa do Lago explora as sucessivas etapas dessa tendência na música brasileira e do debate que em torno dela se gerou, desde as primeiras experiências de uma canção de câmara nacional, assente nos poemas de um Gonçalves Dias ou de um Álvares de Azevedo, por parte de Zapata i Amat, às primeiras óperas brasileiras sobre libretos em português, às mãos de compositores como Álvaro Lobo, Alves de Mesquita ou Carlos Gomes, e prosseguindo com o nacionalismo tardo-romântico de Alberto Nepomuceno, Glauco Velásquez ou Francisco Braga, para desembocar no Modernismo nacionalista de Villa-Lobos, Francisco Mignone ou Camargo Guarnieri, direta ou indiretamente sob a inspiração visionária de Mário de Andrade, nas décadas de 1920 e 30.

Modernidades e Pós-modernidades

O penúltimo grupo dos nossos textos representa um mosaico muito diversificado de estudos de caso sobre outros tantos autores e obras referenciais dos séculos XX e XXI, unificados apenas pela procura, ainda que em diferentes registos temporais e estéticos, de uma parceria ativa entre texto e música numa forma unificada de expressão.

Há compositores que extraem do desenho melódico e rítmico intrínseco da poesia a inspiração direta das soluções musicais que escolhem para o seu tratamento. Outros procuram libertar-se desta subserviência imediata para com a letra do texto e encontrar antes numa esfera especificamente musical os instrumentos para a transmissão do conteúdo expressivo do poema, mais do que da sua forma verbal. Os músicos da vanguarda modernista optam por fazê-lo através de uma linguagem atonal mais ou menos radical que rompe declaradamente com a tradição clássica-romântica. Os de filiação pós-moderna

recuperam sem preconceitos, numa perspetiva supra-histórica, encadeamentos neo-tonais, sonoridades abertamente consonantes e citações mais ou menos explícitas de marcos anteriores da relação texto-música na História da Música Ocidental.

Há poetas que continuam determinados a construir uma cantilena verbal assente num princípio de fluência rítmica e de eufonia de natureza intrinsecamente musical. Mas também os há que decidem libertar-se dessa dependência e preferem optar, pelo contrário, por uma escrita conceptual que pode mesmo ser conscientemente antimelódica, dissonante e arrítmica. Tal como há escritores, tanto em poesia como em prosa, que recorrem a referências precisas a determinadas obras musicais para indiciarem ambientes e definirem personagens, enquanto outros transpõem implicitamente para a sua escrita, aplicando-as ao jogo de conceitos e à interação dos protagonistas, técnicas análogas às do contraponto musical, como o cânone ou a fuga, ou que adotam nos seus textos, no plano estrutural, paradigmas formais consagrados na Música, como os da variação, da aria *da capo*, do rondó ou da própria forma-sonata.

Paulo Ferreira de Castro escolhe como tema do seu ensaio o ciclo de canções *As mãos e os frutos*, que Fernando Lopes-Graça concluiu em 1959, com base em onze dos trinta e seis poemas da obra homónima de Eugénio de Andrade, publicada em 1948. Revela, em particular, o modo como Graça, respeitando, muito embora, a evidente dimensão musical já presente na fluência dos poemas originais, constrói sobre estes um discurso composicional com forte grau de autonomia em relação ao texto (“o ritmo poético não deve escravizar o ritmo musical”, escreverá), mas capaz de transmitir com redobrada fidelidade, por esses seus recursos expressivos próprios, o sentido último das palavras. E discute ainda, tanto os dados revelados pela correspondência entre o compositor e o poeta no que respeita às opções de sequência formal – e até certo ponto dramática – dos poemas no seio do ciclo, como a própria questão de fundo dos limites da abordagem musical de um corpus lírico de evidente carga homoerótica implícita, num contexto histórico e social ainda marcado pelo puritanismo transversal de códigos morais politicamente contrários, mas neste campo convergentemente repressivos, tanto os do campo institucional da Ditadura como os da sua contrapartida oposicionista.

É ainda sobre outra das parcerias poético-musicais mais relevantes de Fernando Lopes-Graça, esta com Miguel Torga, com quem o compositor partilhara as páginas da revista *Presença*, que incide o texto de Teresa Cascuado, debruçando-se sobre o ciclo *História trágico-marítima*, originalmente composto em 1943 mas substancialmente revisto em 1959-60 para a estreia ocorrida no Festival Gulbenkian deste último ano. O texto identifica na obra múltiplas referências, ora ainda de um cânone mais remoto, ora contemporâneas

(como a do próprio Britten), que integram o universo musical específico de Lopes-Graça neste seu período criativo, e mais uma vez mostra bem a relação dinâmica que existe nesta obra em particular, como em toda a sua produção vocal, entre a esfera própria da escrita musical e a do respetivo suporte textual. Problematisa-se, além disso, a forma como, quer o texto original de Torga, quer o seu tratamento musical se posicionam face ao debate – estético e filosófico mas também marcadamente político, claro – sobre o lugar da experiência das navegações na definição de uma eventual identidade histórica portuguesa.

Luci Ruas regressa aqui a Virgílio Ferreira para sublinhar a profunda ligação à Música que caracteriza não só o autor, no seu imaginário e na sua vivência estética pessoal, como a sua obra, como elemento estruturante, a vários níveis. Enumera, a este respeito, numerosas passagens da escrita ferreiriana em que as referências específicas a determinados compositores e obras, em concreto, sejam estes reais ou imaginários, constituem instrumentos essenciais para a definição de personagens e de situações dramáticas. E sugere mesmo a possibilidade de a própria estrutura de algumas obras do escritor poder, *mutatis mutandis*, corresponder à de formas musicais, como o tema e variações barroco ou o *allegro* de sonata da sinfonia clássica.

Maria Theresa Abelha Alves começa por nos traçar sinteticamente uma longa linha do tempo de alguns dos grandes marcos da relação expressiva entre poesia e música na História da Música Ocidental, tanto na reflexão teórico-filosófica como na prática composicional, desde a teorização aprofundada da inter-relação entre *melos e logos* na Grécia clássica ao pleno século XX. É sobre esse pano de fundo previamente traçado que se debruça em seguida sobre o estudo de caso de Manuel Bandeira, lembrando o facto de o próprio poeta admitir que o desenho melódico de alguns dos seus versos teria sido diretamente sugerido por passagens de canções de Schubert ou de prelúdios de Debussy, e referindo igualmente o facto de Bandeira ser o autor das letras de mais de 140 canções, ora porque os compositores musicaram poemas seus já publicados, inspirando-se na musicalidade fluida da sua escrita, ora porque o poeta aceitou ele mesmo o desafio de escrever a letra para uma melodia pré-composta. E prossegue, entrando agora em três obras de Mário Cláudio, analisando o modo como os elementos musicais são nestas determinantes para definir protagonistas, ambientes e tramas: uma suite para violoncelo solo de Bach como expressão do carácter apaixonado e indomável da personagem principal em *Guilhermina*; os dois clarins que ilustram, como uma banda sonora de fanfarra, os mitos de grandeza da ideologia colonial portuguesa em *Tocata para dois clarins*; o jogo contrapontístico entre personagens, com a sua sucessão de episódios livres e de reexposições temáticas em *A fuga para o Egipto*.

Com Rui Lage estamos perante um ensaísta que é também um poeta e que na sua relação analítica com a poesia de outros autores faz interferir assumidamente a experiência e a sensibilidade da sua condição de criador. O seu texto começa por constatar, em vários dos poetas portugueses das últimas décadas, duas tendências contrastantes com os moldes que tinham marcado o cruzamento expressivo entre palavra e música em muita da Literatura lusófona ao longo dos séculos precedentes: por um lado o afastamento da procura de uma escrita poética segundo parâmetros imediatamente análogos aos do desenho melódico e da rítmica musicais; por outro, o alargamento da própria gama das referências musicais, estendendo-as da alusão estritamente erudita ao gosto pós-moderno pelas músicas populares urbanas e pelas indústrias musicais de massas. Nem por isso, no entanto, terá desaparecido a vontade de construir a partir da Música, mas assumidamente para lá dela e da esfera dos seus recursos próprios, um discurso poético autónomo capaz de com ela confluir no sentido da resposta criativa aos desafios essenciais da condição humana. É o que nos exemplifica num percurso que, partindo de Jorge de Sena, prossegue com autores tão diversos como Vasco Graça Moura, Gastão Cruz, Ruy Belo, Armando Silva Carvalho ou Manuel de Freitas.

Manuela Toscano conduz-nos numa viagem aprofundada pela forma como um compositor neo-tonal pós-moderno, Eurico Carrapatoso, trata, na sua obra *Pequeno poemário de Pessanha*, quatro dos poemas de uma das obras mais emblemáticas da Poesia portuguesa nos albores do seu primeiro Modernismo – a *Clepsidra*, do simbolista Camilo Pessanha, publicada em 1920. O texto leva-nos por um itinerário analítico minucioso, em paralelo sobre o poema e a partitura, que demonstra como a vontade, da parte do compositor, de “uma clara entoação do texto poético para melhor escutar a musicalidade que aí se aloja” gera uma declinação da palavra numa escrita musical de uma eufonia envolvente, recorrendo a efeitos harmónicos e tonais de claro-escuro, a texturas contrapontísticas de espessura contrastante, ou à gestão matizada da movimentação rítmica.

O artigo de Nuno Galopim é um historial crítico atento do percurso da Canção de Intervenção no período intenso de uma década e meia que medeia entre a viragem para a década de 1960 e o final da experiência revolucionária radical que se seguiu ao 25 de abril de 1974. O autor parte da referência precursora das *Canções heróicas* de Fernando Lopes-Graça, que emergiram no pós-Segunda Guerra Mundial, em plena campanha do Movimento de Unidade Democrática, para documentar em seguida o papel da geração fundadora de José Afonso, Adriano Correia de Oliveira e Luís Cília, a que se juntariam na seguinte José Mário Branco, Fausto Bordalo Dias, José Barata Moura e Sérgio Godinho, e para por fim identificar alguns fenómenos mais recentes de

reemergência da temática política conscientemente progressista na Música Popular Urbana, como os do grupo Deolinda ou da *rapper* Capicua. E ao longo da sua exposição vai revelando a dicotomia permanente neste repertório entre o recurso a uma componente poética de matriz erudita, tanto contemporânea como canônica, e a opção por letras de mobilização política militante.

Pedro Félix contrapõe a este olhar, focado especificamente sobre a problemática das canções de temática – ou pelo menos de intenção – assumidamente política, uma perspectiva mais global sobre a própria transformação do lugar do poema na Música Popular Urbana dos nossos dias, no seu conjunto, pondo em evidência o processo gradual de alargamento que nas últimas décadas conduziu da simples inter-relação direta entre poesia e canto a uma equação cada vez mais ampla de diversos fatores performativos interativos, traduzível na fórmula aqui proposta: “canção = letra + música + estética + tecnologia + performance”. Ao que se poderia acrescentar, a par do predomínio desde impacto expressivo global, em que música e poema passam de elementos basilares da canção a meras componentes de uma proposta comunicativa multissensorial, a diluição última de muitas das preocupações de ordem formal que decorriam da relação exclusiva entre palavra e música.

Diásporas

O ensaio de Susana Sardo, estando aparentemente fora da temática luso-brasileira em torno da qual se contruiu o presente volume, remete-nos, afinal para a questão central subjacente à problemática da difusão do Português para lá do seu país de origem, como resultado de um processo sucessivamente de colonização e descolonização – o da contínua transformação histórica que vai da sua imposição como língua do poder do colonizador, à sua utilização como emblema de afirmação e distinção das elites coloniais locais, à sua apropriação e livre reprocessamento pelos povos colonizados e à conseqüente emergência de uma plêiade de usos diferenciados, que por sua vez interagem a cada momento com a prática da sua matriz original, fazendo do Português o veículo multifacetado de diferentes culturas tão interligadas quanto autónomas entre si. O panorama aqui traçado de diversos usos distintos da língua e dos seus dialetos locais ao longo de várias das culturas asiáticas costeiras tocadas, de uma forma ou de outra, pelo impacto da colonização portuguesa, como suportes de expressões musicais que evidenciam, elas próprias, processos internos complexos de diálogo entre tradições harmónicas e formais europeias e raízes musicais autóctones expõe bem, ainda que noutra contexto geográfico, muitas das linhas dinâmicas que foram caracterizando o canto em Português em Portugal e no Brasil.

Voluptas Canendi, Voluptas Dolendi. Palavra e Música em Camões

Rita Marnoto

FACULDADE DE LETRAS E COLÉGIO DAS ARTES
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

1.

Toda a poesia lírica se oferece ao ouvido como canto que, pela sedução do seu corpo melódico, se perpetua na dolência irresoluta que transporta (Agamben 1977; Noferi 1986). Se esse balanceamento oscilante da *voluptas* irrompe e é desvelado pelo lirismo petrarquiano e petrarquista, há que sublinhar o facto de Luís de Camões se distinguir entre os seus mais finos intérpretes. Contudo, há também que o fundamentar através de uma análise precisa dos complexos procedimentos implicados. Nesse sentido, o presente estudo irá ser acompanhado por uma análise métrica detalhada das modalidades de elaboração que enformam a sua poesia escrita nos novos metros.

O contraponto entre *voluptas canendi* e *voluptas dolendi*, entre canto e dolência, entre anseio do bem e da beleza supremos e atracção culposa, entre vida e morte, fazem voltear o lirismo camoniano em torno de um enlace que dilui contornos:¹

Manda m'amor que cante docemente,
O que'elle ja em minh'alma tem impresso,
Com presupposto de desabafar me:
E por que com meu mal seja contente,
Diz que ser de tão lindos olhos preso
Conta lo bastaria a contentar me.
Est'excelente modo d'enganar me

1 Não existindo uma edição crítica que siga os métodos actuais da crítica textual, adopta-se a 2.ª ed. das *Rimas*, impressa em Lisboa por Pedro Crasbeeck, à custa de Estevão Lopes, em 1598, e dedicada a D. Gonçalo Coutinho. Acerca do seu texto, ver a introdução de Vítor Manuel de Aguiar e Silva à reprodução facsimilada (Camões 1598). Na transcrição, adopta-se a grafia de -v - por - u - com valor consonântico; de - i - por - y - com valor semi-vocálico ou não etimológico; de - j - por - i - com valor consonântico; e de - ss - por - ß-. Normaliza-se a acentuação dos ditongos nasais. Elimina-se a restante acentuação estocástica. Procede-se à união ou divisão simples de palavras ou elementos de palavras segundo o uso moderno. Além disso, mantém-se todo o estrato de elisões vocálicas, com a sintomática apócope de vogal muda antes de palavra iniciada por vogal e demais fenómenos orientados para a leitura métrica, característicos desta impressão.

Tomara eu so d'amor por interesse,
Se não s'arrendesse
Com a pena o engenho escurecendo.
Porem a mais m'atrevo,
Em virtude do gesto de qu'escrevo,
E se he mais o que canto qu'ò qu'entendo,
Invoc'ò lindo aspeito,
Que pode mais qu'amor em meu defeito. (*Rimas*, 39-39v)

O contentamento com o mal que o canto exprime através da *dulcedo verborum* e da *suavitas* traduz a porosidade do terreno no qual canto e choro revertem um sobre o outro e donde brota a variedade de declinações que nele frutifica. A antinomia entre o deleite e a dolência proporcionados pelo som funde-se, afinal, com aquela circularidade que no lirismo camoniano liga *voluptas canendi* e *voluptas dolendi*. O *incipit* desta canção² ou do soneto “Eu cantarei d'amor tão docemente” (*Rimas*: 1v) manifesta a mesma assertividade que o de outras composições, como os sonetos “Com grandes esperanças ja cantei” (*Rimas*, 1v) ou “Eu cantei ja, e agora vou chorando” (Camões 1616, 2). São parte de uma experiência de mundo tão vasta e rica como complexa.

O lirismo camoniano expõe um universo íntimo fragmentado que tem no seu cerne o dissídio perpetuado pela dialéctica (Marnoto 2016, 555-613). Esse sentimento, ao ser plasmado através de uma proliferação de situações que se vão sucessivamente desdobrando sobre si próprias, resiste a um termo resolutivo. Exímio indagador dos meandros do dissídio, Camões foi também um artífice de excepção dos meios formais com que o cantou. Número e qualidade de sílabas, regime de acentos, ritmos, esquemas rimáticos ou formas métricas propriamente ditas são rigorosamente enformados pela medida, ou seja, o *metrum* que institui o que se designa, em sentido abrangente, como métrica (Fubini 1975; Beltrami 2011). Além de dominar com uma precisão apuradíssima as regras instituídas pelas poéticas do Classicismo, dotadas de um altíssimo grau de dificuldade e exigência, modelou-as com uma fineza tal que se reservou opções alternativas, as quais só não põem em causa essas normas em virtude do primor atingido.

Por conseguinte, as potencialidades inerentes à musicalidade da palavra, de tão profícuas, parecem calibrar aquelas duas tendências que para Rui Vieira Nery caracterizam a música portuguesa maneirista, a “[...] busca deliberada do impacto emocional através de uma série de efeitos expressivos de maior ou

2 Duas das três redacções desta canção, no seu *incipit* fazem reverter a doçura em sensibilidade íntima: “Manda me Amor que cante o que alma sente” (Camões 1616, 23v ss.), “Manda-me Amor que cante o qu'a alma sente” (Camões 1861, 200 ss.). Sobre as questões textuais suscitadas, ver Perugi 2006, bem como Azevedo Filho 1995, 269-384.

menor intensidade” e “uma manipulação hábil de sofisticados processos de escrita” (Nery; Castro 1999, 49). Apesar de, segundo estes críticos, a harmonia plena entre esses dois planos só muito dificilmente ser atingida, em Camões a sua convergência é plena.

Analisar-se-ão as modalidades sonoras de recomposição (Brown 1987; Bigi 1954; Beccaria 1989) a que são sujeitos dois tipos de figuras de retórica recorrentes no lirismo de Camões, a antinomia e a enumeração.³ Quanto às figuras de antinomia, nelas se incluem primordialmente a antítese, o quiasmo e o oxímoro. Por sua vez, quanto às figuras de enumeração, considera-se em especial o assíndeto, o polissíndeto e a anáfora (Lausberg 2011). Todas elas apresentam aspectos vários da paixão amorosa, ligados aos estados de espírito, às emoções e aos sentimentos vividos pelo amante, às reacções da amada, a elementos do tempo e da natureza ou ao envolvimento cósmico de amor.

Forma de indagação primordial do seu universo lírico, estas figuras, no seu conjunto, têm a particularidade de distinguirem e separarem elementos, ora opondo-os, ora enumerando-os. Contudo, esse movimento distintivo anda intimamente ligado a um outro de harmonização, que recompõe através da sonoridade o equilíbrio da *dulcedo*. O sentido primordial de uma intimidade em fragmentos é pois melificado pelo *metrum* que tutela a dissipação, a sugerir quanto de latente em si contém a palavra poética. Depois de uma análise específica, retomar-se-á o simbolismo que, no lirismo camoniano, sustém o enlace que liga *voluptas canendi* e *voluptas dolendi*.

2.1.

A recomposição dos termos de uma antinomia através da sonoridade efectua-se com recurso a uma significativa diversidade de processos, a começar pela escolha, como termos em oposição, de pares de palavras que têm características fonéticas idênticas, dado possuírem o mesmo número de sílabas, seguirem o mesmo regime de acentuação e estarem ligadas por aliteração. Essas combinações podem ser formadas por substantivo e/ou adjectivo ou, mais raramente,

3 Das três modalidades de relacionamento entre palavra e música esquematizadas por Steven Scher, literatura na música, música na literatura, literatura e música (Scher [1984], 12), está em causa a segunda. Ao comentá-la, Roberto Gigliucci inclui Camões de entre os seus mestres: “In the second case, we must consider poetry particularly in its phonic substance: we may think to poems very elaborated in the tuneful outcome, as some lyrics by Pascoli, or D’Annunzio, or to some harsh and dissonant verses by Dante in the *Inferno*, or in reverse to some fluid and melodious sonnets by Camões” (Gigliucci 2014, 409). Esta modalidade contempla igualmente o tratamento de temas de música em obras literárias, circunstância não alheia às considerações de Camões sobre o canto ou a lira como metáfora explícita do percurso do homem no mundo, como se dirá *infra* 3.

por formas verbais. Aos efeitos de harmonização sonora daí resultantes outros se podem acrescentar, relacionados com vários factores métricos.

No que respeita ao recurso a dissílabos paroxítonos, vejamos os exemplos que seguem, todos eles associados à aliteração:

doces dores (*Rimas*, 81v)
O melhor, e o pior (*Rimas*, 46)
triste e leda (*Rimas*, 7)
baixo, ou alto (*Rimas*, 27)

Apesar de o recurso a dissílabos paroxítonos ser muito frequente, na poesia camoniana são utilizadas várias outras combinações, de certo modo semelhantes à exploração motivica prevista na composição musical. A oposição pode igualmente implicar trissílabos ou palavras cujo número de sílabas varia, por não ser exactamente igual, verificando-se, da mesma feita, efeitos de harmonização sonora por aliteração. Atente-se nestes casos:

grande nem pequeno (*Rimas*, 3v)
doce engano (*Rimas*, 116v)
alegro, e entristeço (*Rimas*, 54)

As relações de simetria que por vezes se geram entre início e fim do segmento sonoro recordam um motivo circular:

Chara minha enemiga (*Rimas*, 6v)
Temerosa ousadia, e pena ausente (*Rimas*, 1v)
Pazes, guerras, prazer, e desprazer (*Rimas*, 109v)

Os termos de cada contraposição inserem-se, como é óbvio, numa envolvente sonora mais vasta. Amplificando progressivamente o alcance dos segmentos em análise, observe-se que, de um modo geral, é todo o verso a ser permeado por fenómenos de aliteração que tendem a harmonizar a antinomia:

Num breve livro casos tão diversos (*Rimas*, 1)
Amor hum mal que falta quando crece (*Rimas*, 19v)
Qu'ém vivo ardor tremendo estou de frio (*Rimas*, 3)
Antre a doce dureza e mansidão (*Rimas*, 54)

Por conseguinte, há que ter em linha de conta que os termos de cada contraposição se inserem numa envolvente sonora que integra segmentos sucessivamente mais amplos. A recomposição da antinomia através de um tipo de disposição que combina vários elementos em séries paralelas é muito característica da poesia de Camões. Sustém-na a organização por desdobramento dos elementos da cadeia sintáctica, tirando partido, frequentemente, da homogeneidade sonora que é

inerente a étimos comuns ou que se estabelece entre categorias morfológicas que se correspondem. O paralelismo tanto pode ser directo, como inverso, por quiasmo.

Um tal procedimento anda muitas vezes associado à articulação do verso em dois segmentos sonoros, dispostos paralelamente, de modo a imprimir-lhe um compasso binário com correspondências fonéticas e métricas marcadas que evidenciam um princípio de homologia:

O mundo todo abarco, e nada aperto (*Rimas*, 3)
 Do doce bem passado, e mal presente (*Rimas*, 7)
 O menos que passei, e o mais que fallo (*Rimas*, 69)
 Morr'eu Senhora, e vos ficai contente (*Rimas*, 34v)

É como se se tratasse de uma cadência harmónica entre tensão e relaxe, ou seja, entre uma Dominante (tensão) e a respectiva Tónica (resolução). Essa correspondência pode-se também estabelecer entre versos, o que envolve, como tal, implicações sintácticas mais particularmente vincadas, conforme se tende a verificar sempre que os segmentos se alargam:

Fraquezas são do corpo, qu'he de terra,
 Mas não do pensamento, que he divino. (*Rimas*, 28)

Repousa la no ceo eternamente,
 E viva eu ca na terra sempre triste. (*Rimas*, 5v)

Faltou te a ti na terra sepultura,
 Por que me falte a mim consolação. (*Rimas*, 6v)

É muito frequente, o que já acima se observou, que a contraposição seja amenizada através da iteração de segmentos sonoros, como quando se repete uma nota ou um conjunto de notas. A exploração deste procedimento efectua-se através de modalidades diversificadas.

Por vezes repete-se um segmento sonoro que integra o corpo de pelo menos duas palavras que são usadas no mesmo verso. Essa iteração decorre de um étimo que as palavras implicadas têm em comum, tirando partido dele, ou da variação morfológica de uma mesma forma, reentrando, por isso, na categoria retórica da paronomásia. De um modo ou de outro, dela surte o reforço da homogeneidade sonora. Uma sequência de consoantes e vogais repete-se exactamente pela mesma ordem. Vejam-se os exemplos:

Que do penar a ordem desordeno (*Rimas*, 3v)
 He dor que desatina sem doer (*Rimas*, 21)
 Conheci me não ter conhecimento (*Rimas*, 40)
 Qu'as magoas enganava cos enganos (*Rimas*, 47v)

Não deixará de haver alguma semelhança entre este procedimento, recorrentemente utilizado por Camões, e o jogo entre transposições de um motivo musical padrão.

A ênfase da sonoridade estende-se muitas vezes de um para outro verso, de forma a envolver, também neste caso, segmentos textuais com um corpo sonoro mais dilatado. Além disso, a inversão da ordem das palavras, por quiasmo, pode enfatizar os efeitos retóricos gerados, o que é extensível a outras situações que a seguir serão apresentadas. Na verdade, a associação, ao paralelismo entre sonoridades e procedimentos métricos, do paralelismo construtivo da sintaxe confere mais amplo fôlego a essa cadência binária:

Vio apartar se d'hũa outra vontade,
Que nunca podera ver se apartada. (*Rimas*, 7)

Que co contentamento me tirou
O gosto d'algum'hora ser contente. (*Rimas*, 25v)

E se Amor he servido
Que sirva a linda serva (*Rimas*, 67)

Podem ser igualmente implicados segmentos textuais de maior dimensão, ao longo dos quais se sucedem palavras com um núcleo sonoro comum, de modo a proporcionar um aproveitamento em extensão da regularidade métrica, como motivos musicais parecidos e continuados:

Se a vista não m'engana a fantasia,
Como ja m'enganou mil vezes, quando
Minha ventura enganos me soffria, (*Rimas*, 117)

E depois d'acordado cegamente
(Ou por melhor dizer, desacordado,
que pouco acordo tem um descontente) (*Rimas*, 177v)

Noutros casos, é uma palavra autónoma ou um conjunto de palavras a repetirem-se num mesmo verso, em articulação binária:

— Pera tão longo amor tão curta a vida (*Rimas*, 8)
He hum não querer mais que bem querer (*Rimas*, 21)
Qu'era razão ser a razão vencida (*Rimas*, 40v)
Que quero eu mais qu'ò mais não seja menos (*Rimas*, 82)

É como um motivo musical que é repetido e imitado, inclusivamente noutras tonalidades, com o recurso da modelação.

Da mesma feita, o processo de harmonização através do reuso de uma ou mais palavras, à semelhança do que se passa com a sucessão de palavras dotadas de um núcleo sonoro comum, estende-se frequentemente por dois versos, ampliando a cadência binária:

Soubera me lograr do bem passado,
Se conhecer soubera o mal presente (*Rimas*, 5v)

Quando o corpo sem alma achou na praia,
Sem alma o corpo achou, que n'alma tinha (*Rimas*, 151)

A vontade me diz que desespere,
Contradiz me a razão esta vontade (*Rimas*, 122v)

Alguns dos mais belos passos do lirismo de Camões que condensam figuras de oposição são resultado de uma delicada conjunção de vários dos processos de harmonização que até aqui têm vindo a ser assinalados:

Que tão cedo de ca me leve a ver te,
Quam cedo de meus olhos te levou (*Rimas*, 5v)

Qu'he tanto mais o amor depois que amais,
Quanto são mais as causas de ser menos (*Rimas*, 23v)

Deste passado bem que nunca fora,
Ou fora, e não passara [...] (*Rimas*, 5v)

Não será demais frisar que este conjunto de processos, implicando a iteração de um segmento que é parte integrante de uma ou mais palavras ou a repetição de uma ou mais palavras autónomas num mesmo verso ou em versos sucessivos, é dotado de um impacto macro-estrutural muito significativo na poesia de Camões.⁴

⁴ Recursos deste género encontram antecedentes na poesia grega e latina, tendo sido largamente utilizados por Petrarca e, de um modo geral, por todos os poetas do Classicismo. Todavia, o uso intenso que Camões deles faz, e que é comum a outros poetas portugueses do seu tempo, reenvia para princípios compositivos característicos do substrato da poesia medieval portuguesa e galega, infiltrados no tecido literário ibérico. A esse propósito, há que recordar a paralelística e o correlativo conceito estruturante de paralelismo, que tutela a repetição regular de temas e segmentos textuais. Por sua vez, a técnica do leixa-pren prevê a repetição de uma mesma palavra (que pode ser a última de um verso ou de uma estrofe) no início do verso seguinte ou de uma estrofe imediata ou não, ou a repetição de um verso inteiro, que muitas vezes passa a ser o primeiro de outra estrofe. Aliás, a *Arte de trovar* do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* consagra a técnica do dobre, definida como a repetição de uma mesma palavra no mesmo lugar da composição. Já o mor-dobre prevê a repetição com variação morfológica. Através de um processo histórico dotado de continuidade, estes recursos estão bem presentes na poesia em redondilha cultivada nos séculos seguintes, e assim na de Camões. Com efeito, os seus característicos jogos de agudezas tiram partido, muito particularmente, da repetição cadenciada de sonoridades. Mas da poesia em redondilha transvasam para a medida nova.

As modalidades de harmonização e reequilíbrio até aqui apresentadas são indissociáveis de outros aspectos do sistema métrico, a saber, a aliteração, a organização do regime de acentos, o esquema rimático e o ritmo. O ritmo, ao regular a disposição de sílabas tónicas e átonas, aliterações, e outros fenómenos de incidência métrica que concorrem para a escanção do tempo, implica todos esses elementos no seu conjunto, apesar de se encontrar muito dependente da circunstância elocutiva⁵.

O balanceamento entre os dois termos em oposição é recorrentemente estabelecido através do regime de acentuação obrigatória que organiza o verso em dois segmentos dinâmicos. Um dos acentos obrigatórios do decassílabo recai, seguindo o método de contagem português, sobre a 10.^a sílaba. O outro pode recair sobre a 4.^a sílaba (tipo *a minore*) ou sobre a 6.^a (tipo *a maggiore*). Camões usa bastante o decassílabo *a maggiore*, que é também muito característico da poesia de Petrarca. Assim sendo, ganha relevo a ascensão prosódica até ao acento dinâmico que recai sobre a 6.^a sílaba.

Neste plano, uma das formas através da qual se efectua a recomposição sonora dos termos em oposição é a semelhança, ou mesmo a identidade, da substância vocálica sobre a qual recaem não só os acentos obrigatórios do verso, como também, por vezes, acentos principais e secundários. Atente-se nos versos a seguir transcritos, todos *a maggiore*:

BrAndas Iras, sospIros magoAdos (*Rimas*, 1v)

PAra nunc'acabAr se começArão (*Rimas*, 33v)

Duras iras tornAr em brAndas mAgoas (*Rimas*, 48)

De sentimEnto, grAnde nem pequEno (*Rimas*, 3v)

Contudo, se se sublinhasse unicamente a homogeneidade dos acentos do verso, estar-se-ia a operar uma redução que deixaria na sombra a complexidade dos processos que, no plano das sonoridades, concorrem conjuntamente para o equilíbrio que se está a estudar. Na verdade, esse uso da acentuação é incidível de muitos outros fenómenos métricos.

O decassílabo lírico camoniano adopta, não raro, um regime de acentos em 4.^a e 6.^a sílabas, assim oferecendo duas possibilidades de acentuação obrigatória, dependentes da execução, como o ilustra o último dos exemplos que acabou de ser apresentado.⁶ É como se o poeta estivesse a oferecer a sua pauta à interpretação do executante, dando-lhe liberdade para optar pelo regime de

⁵ A escanção do tempo, se por um lado é efeito de elementos definidos e significativos do sistema métrico, por outro lado depende de muitos outros factores de ordem facultativa, cultural ou idiossincrásica, ligados à interpretação (Beltrami 2011, 13-80).

⁶ Este regime de acentos encontra-se descrito e suscitava já a atenção das poéticas do Classicismo (Beltrami 2011, 182-185).

acentuação obrigatória, entre duas possibilidades, a de colocar o acento ou sobre a 4.^a sílaba, *a minore*, ou a de o colocar sobre a 6.^a sílaba, *a maiore*. Por conseguinte, essa possibilidade de opção suscita e além disso requer, de forma eloquente, a cooperação activa do leitor, como intérprete. Não é tão só a voz que compõe poesia a ser levada pelo desejo que o som desperta. É também a voz que a lê e a entoa a ser atraída por essa *voluptas*, fazendo-a sua.

Aliás, Camões, expoente destacado no manejo dos códigos métricos do Classicismo, não deixa de se reservar alguns rasgos de ousadia que reflectem bem aquela fenda de interdito através da qual o lirismo se insinua como espaço de uma transgressão cativante.

Com efeito, as páginas da sua lírica condensam um repositório dos mais engenhosos artificios métricos prescritos em tratados normativos ou seguidos pelos poetas que imita.⁷ Apesar disso, há alguns versos de Camões em que o processo através do qual se estabelece o equilíbrio entre os termos em antinomia explora um tipo de acentuação erradicado pela prescrição métrica.⁸ Subverte a norma básica segundo a qual o acento não pode recair sobre sílabas contíguas. Por conseguinte, não é indiferente que no lirismo camoniano a acentuação possa recair em 5.^a e 6.^a sílabas, sucessivamente, pese embora a contenção quantitativa dos casos implicados. Desse modo, fica configurada uma atitude de transgressão que só poetas de excepção se podem permitir, na medida em que o equilíbrio é afinal repostado através de outras estratégias que conseguem criar, alternativamente, uma medida própria.

7 Cultivou a sextina, prova de fogo de qualquer poeta, que impõe o reuso de seis palavras-rimas, em *retrogradatio cruciata*, ao longo de seis sextilhas, ao que se acrescentam três versos que contêm todas essas palavras. Na canção X, trabalhou o esquema da XXIII canção do Cancioneiro, igualmente adoptado por Bembo e Garcilaso, que é dotado de um número de versos e de decassílabos por estrofe verdadeiramente extraordinário, com estrofes de 20 versos, 19 dos quais decassilábicos. Todavia, um dos ápices da sua perícia é a imitação do esquema métrico da XXIX canção de Petrarca, escrita com rimas replicadas e rima interna, que recupera as mais difíceis técnicas do *trobar clus*, requerendo um grau extremo de perícia compositiva. Nele vaza *Tão suave, tão fresca, e tão fermosa* (*Rimas*, 53-54), uma composição tão extraordinária e fora de comum que foi manifesta a dificuldade dos seus editores e exegetas, ao longo dos séculos, em a classificarem formalmente (Marnoto 2015, 493-520).

8 Mas praticado com sucesso por poetas de rasgo. Embora Petrarca também tivesse pontualmente usado acentuação sobre sílabas sucessivas, a sequência de 5.^a e 6.^a sílabas, em termos relativos, é raríssima (“quanto ciascuna è men bella di lei”, *Canz.* 13, 3). Mais significativas as sequências de 4.^a e 5.^a sílabas (“e ’l giorno andrà pien di minute stelle”, *Canz.* 22, 38) ou de 6.^a e 7.^a sílabas (“da lo spirito lor viver lontane”, *Canz.* 15, 11), chegando-se a séries de 6.^a, 7.^a e 8.^a sílabas consecutivamente acentuadas (“ma dentro dove già mai non s’aggiorna”, *Canz.* 9, 7). Um dos versos de Petrarca mais apreciado de todos os tempos tem acentos a partir da 5.^a sílaba, “primavera per me pur non è mai” (*Canz.* 9, 15), apoiados num regime de aliterações. Uma história da métrica portuguesa, que está por fazer, mostrar-nos-ia que já nos versos do introdutor da nova medida, Francisco de Sá de Miranda, o encontro de acentos, a verificar-se, propende a recair sobre 5.^a e 6.^a sílabas. É muito possível, também neste caso, que subjaza a essa prática uma contaminação com o substrato da poesia peninsular. O último acento do verso de redondilha recai sobre uma sílaba ímpar, que no caso da redondilha menor é a 5.^a. Recorde-se também a arte maior, a qual, apesar de seguir um regime métrico próprio, pode apresentar sequências métricas em que a 5.^a e a 6.^a sílabas são acentuadas.

A aproximação de acentos é trabalhada de tal forma que acaba por reverter sobre o balanceamento sonoro que se gera entre os dois segmentos em oposição. As duas sílabas consecutivas geram uma elevação dinâmica central, requerendo uma ligeira pausa entre elas, cuja prosódia pode corresponder a um *staccato* que permite à 6.^a sílaba apoiar-se na 5.^a. Ao mesmo tempo, essas duas sílabas estabelecem a relação entre os dois segmentos sonoros do verso nos quais ficam contidos os termos em oposição, um inicial e outro final. Concomitantemente, os versos deste tipo tendem a receber um acento secundário na 1.^a ou na 2.^a sílabas, ao que frequentemente se associam efeitos de aliteração, o que corrobora a simetria que se estabelece a partir da elevação central. Considerem-se os seguintes versos, todos eles com acentos sucessivos em 5.^a e 6.^a sílabas:

Pois vida me não farta de viver (*Rimas*, 24)
He hum não querer mais que bem querer (*Rimas*, 21)
Por quem de viver triste sou contente (*Rimas*, 32)
Qu'ém mil annos não posso achar hum'hora (*Rimas*, 3)

Uma outra modalidade através da qual se estabelece o equilíbrio dos termos de uma oposição é o ritmo batido resultante da alternância entre acentos silábicos, ao que se acrescentam outros efeitos sonoros que confluem numa cadência marcada e uniforme. Pode ser condensada num só verso ou numa parte do verso:

Do doce bem passado, e mal presente (*Rimas*, 7)
Hum mal por mil prazeres não trocava (*Rimas*, 75)
Morrendo estou na vida, e em morte vivo (*Rimas*, 69)
Vai se me enfim a idade, e fica a pena (*Rimas*, 68v)

Daqui resulta uma multiplicação de acentos dotada de grande efeito melódico.⁹ Este artifício ganha corpo sonoro quando se estende a pares de versos cujo ritmo alternado se desdobra em dois segmentos construídos paralelamente e com recurso recorrente à repetição de palavras ou partes de palavras:

Por mais e mais que chamo, não respondes,
E quanto mais te busco, mais t'escondes (*Rimas*, 130v)
Aqui falando alegre, ali cuidosa,
Agora estando queda, agora andando (*Rimas*, 9v)

9 A predominância do pé de tipo jâmbico sobre o trocaico é própria não só do lirismo camoniano, reentrando numa tendência geral da poesia lírica. Assim tenta explicá-lo Calvin S. Brown, sem deixar de manifestar uma certa cautela: "Probably the answer is that the rhythm keeps the line in mind as a metrical unit [...], and that enough phrases coincide with the rhythm of the line to keep constantly reminding us that the unstressed syllable comes first – that the meter, no matter how it may be printed, is actually iambic" (Brown 1987, 19).

Aliás, este tipo de alternância cadenciada entre acentos métricos caracteriza alguns dos poemas de Camões, estruturados a partir de um encadeamento de figuras de oposição, que ao longo dos séculos mais impressivamente têm vindo a seduzir o ouvido dos seus leitores. Veja-se o caso do soneto “Amor he hum fogo qu’arde sem se ver” (*Rimas*, 21). Nele fica contida uma complexa e finíssima reflexão acerca da essência de amor, à qual subjazem fontes de uma erudição extraordinária que englobam transversalmente filões-chave do pensamento ocidental (Marnoto 2012). Na verdade, quando integrada no panorama do lirismo europeu quinhentista, esta composição destaca-se claramente, em virtude do seu grau de elaboração conceptual. Tal dado de facto de modo algum obsta a que seja, da mesma feita, um dos poemas de Camões mais divulgados ao nível de um público de massas. Para o compreender, há que ter em linha de conta, muito particularmente, as características do seu regime de acentos, que segue como que uma ligadura suave mas com acento ritmado.

Um outro exemplo é o da primeira quadra do soneto:

Tanto de meu estado m’acho incerto,
 Qu’em vivo ardor tremendo estou de frio,
 Sem causa juntamente choro, e rio,
 O mundo todo abarco, e nada aperto. (*Rimas*, 3)

Neste como noutros casos, o ritmo é enfatizado por ligeiras variações que evitam a monotonia (Fubini 1975, 214-298, *passim*). É o que acontece no 3.º verso, que não recebe acento sobre a 4.ª sílaba, ao contrário dos restantes, o que é reequilibrado pelo regime de aliterações. Camões aplica o princípio métrico da variação na constância, que mantém muitas semelhanças com o conceito de tema musical e suas variações (Brown 1987, 127-134).

Os passos do lirismo camoniano que transmitem uma tensão mais intensa oferecem-na ao ouvido, desde logo, no regime de acentos e no ritmo que os marca. É muito característica da sua poesia, em particular das canções, a dilação de um discurso que avança à força de contradições através de uma cadeia propulsionada por um ritmo intenso que se estende em catadupa. Essa especificidade é resultado da intersecção entre, por um lado, o jogo de alternância entre sílabas acentuadas e não acentuadas e, por outro lado, de uma constância vivificada por elementos pontuais que introduzem um grau muito subtil de variação, qual onda rítmica que modifica a pulsação natural do verso.

No passo da canção X que a seguir se transcreve, a agitação do discurso é transmitida por uma sequência de versos com ritmo cadenciado, ao que se acrescenta, porém, a variação entre acentos que recaem sobre a 2.ª sílaba (tipo jâmbico), mas também, em alguns casos, sobre a 1.ª (tipo trocaico). Este conjunto de versos remata a sirma da quinta estrofe de *Vinde qua meu tão certo*

secretario, sigilando-a com a identidade da palavra que é colocada no final dos últimos dois versos, *razões*, a repetir-se em posição rimática:

Aqui o adivinhar, e o ter por certo
 Qu'era verdade quanto adivinhava,
 E logo o desdizer me decorrido,
 Dar as cousas que via outro sentido,
 E pera tudo enfim buscar razões,
 Mas erão muitas mais as sem razões. (*Rimas*, 47v)

Trata-se, na verdade, de um tipo de recurso extremamente elaborado e em cuja feitura se reflecte à transparência a dialéctica do dissídio, fulcro do universo lírico camoniano, como se disse. A dialéctica do dissídio perpetua a contradição entre termos antinómicos, fazendo-os reverter um sobre o outro e assim alimentando em continuidade uma tensão que nunca alcança um ponto resolutivo. Também neste caso o equilíbrio sonoro que agrega sequências de figuras de oposição é conseguido, prolongando-se, através da confluência entre um ritmo uniforme e a subtil interposição, pontualmente, de elementos de outra ordem que instituem uma variação. Num conjunto de versos todos eles com acento na 6.^a sílaba, o 2.^o e do 4.^o versos do passo transcrito diferenciam-se por se iniciarem com um pé de tipo trocaico. Longe de afectar esse equilíbrio, instigam-no.

A opção, relativa ao regime de acentuação, que introduz a variação pode ser de ordem muito diversa. No passo da canção X que acabou de ser transcrito, há acentos que ora recaem sobre a 2.^a sílaba, ora sobre a 1.^a. No caso dos tercetos do soneto “Tanto de meu estado m'acho incerto”, um ritmo alternante é arrastado por sucessivos encavalgamentos (a *inarcatura*) que requerem uma prosódia em continuação:

Estando em terra, chego ao ceo voando,
 Num'hora acho mil annos, e he de geito
 Qu'ém mil annos não posso achar hum'hora.
 Se me pergunta alguém porque assi ando,
 Respondo que não sei: porem sospeito
 Que so porque vos vi, minha senhora. (*Rimas*, 3)

Este efeito ganha todo o relevo nas odes (Spaggiari 2016, 57, *passim*). Segmento sintáctico e segmento sonoro estendem-se de verso para verso, prolongando uma cadência que também se apoia na rima. Considerem-se estes versos da III ode:

Se de meu pensamento
Tanta razão tivera d'alegrar me,
Quanta de meu tormento
A tenho de queixar me,
Poderas triste lyra, consolar me. (*Rimas*, 54v)

Por sua vez, a rima, em particular a rima emparelhada, é um outro recurso através do qual se estabelecem, muito frequentemente, relações de homogeneidade entre palavras antinómicas. Neste caso, tratando-se de uma sonoridade final, essa iteração surge destacada, para ser posta ao serviço da ligação entre os segmentos métricos paralelos que são os versos. Além disso, a semelhança das sonoridades em rima é frequentemente acompanhada por fenómenos de aliteração que se estendem ao resto do verso:

Nunqua sentirão tanto o triste abyso,
Se ignorarem o bem do paraíso (*Rimas*, 31v)

Torna os tormentos graves
Em saudades brandas, e suaves (*Rimas*, 45)

Mas quão conformes são na quantidade,
Tão diferentes são na qualidade (*Rimas*, 92v)

Que se a rica materia não faltava,
A obra de mais rica sobejava (*Rimas*, 92v)

Estando em causa, tal como nos vários tipos de paronomásia, embora geralmente sem o envolvimento do radical, a repetição de uma parte da palavra, é como se se tirasse partido de acordes musicais da mesma família, primos e sobrinhos entre si.

Este mesmo processo de harmonização de opostos através da rima chega a ser aplicado em composições ou passos enformados por modelos métricos tão exigentes, por si, como a rima interna. Vejam-se os exemplos:

Que na memoria aqui se m'offerece:
Se não me esquece, ja neste lugar (*Rimas*, 115v)

Nem deixa hũa de ser arreçada
Por leda, e por suave,
Nem outra por ser grave, muito amada (*Rimas*, 60v)

O primeiro é tirado de um passo da III écloga, todo ele escrito em decassílabo com rima interna, um metro que faz parte da paisagem literária pastoril.

O segundo corresponde a um excerto da ode VII. O recurso à rima interna corrobora a elevação de tom da composição.

Antes de terminar este mapeamento dos efeitos sonoros através dos quais, no lirismo camoniano, é operado o reequilíbrio de elementos em oposição, refira-se o uso do *tempo* que marca a lentidão do discurso, salvaguardada, como já o foi, a questão da circunstância elocutiva. Já se viu que o ritmo alternado cria efeitos escandidos. Passe-se agora a observar como a cadência binária corrobora um *tempo* mais lento, susceptível de ser aproximado do *andante*.

O quarteto do soneto, em particular, ao ser utilizado para escandir oposições binárias, adaptar-se-ia muito bem à pulsação sugerida por um *andante*. Rima, sistema de acentos e ritmo moldam-se perfeitamente à organização binária do quarteto, de forma a harmonizar a antinomia:

O como se me alonga d'anno em anno
A peregrinação cansada minha!
Como s'encurta, e como ao fim caminha,
Este meu breve e vão discurso humano. (*Rimas*, 13)

Pois meus olhos não cansão de chorar
Tristezas que não cansão de cansar me,
Pois não abranda o fogo em que abrasar me,
Pode quem eu jamais pude abrandar. (*Rimas*, 17v)

Este mesmo compasso binário rege, não raro, pares de versos que adquirem a solenidade do dístico latino, tirando partido dessa cadência para instituir um tom sentencioso, a equilibrar as antinomias que em si carregam, como nestes passos da canção X:

Que pois ja d'acertar estou tão fora,
Não me culpem tambem se nisto errei (*Rimas*, 45v)

Chegai desesperados para ouuir me,
E fujão os que vivem d'esperança (*Rimas*, 46)

Quando esse ritmo é embutido em sequências de três versos, uma segmentação organiza a sua sonoridade em dois membros, de modo a balancear os termos em oposição. Para terminar esta secção dedicada ao estudo da recomposição das antinomias através do equilíbrio sonoro, exemplifique-se quanto acabou de ser observado através de dois comiatos com três versos.

O primeiro é o da sextina “Foge me pouco a pouco a curta vida”:

Morrendo estou na vida, e em morte vivo,
Vejo sem olhos, e sem lingua fallo,
E juntamente passo gloria, e pena. (*Rimas*, 69)

O segundo é o da canção IX:

Assi viuo, e s'algueu te preguntasse
Canção, como não mouro,
Podes lhe responder, que porque mouro. (*Rimas*, 45)

2. 2.

A tendência para a separação que se encontra na base das figuras de antinomia leva igualmente à análise e à enumeração de estados de espírito, atitudes ou elementos do espaço e do tempo, como se disse. Daí resulta um outro tipo de figura, que é de enumeração, e nas suas várias modalidades decorre da sucessão organizada de adjectivos e de substantivos, bem como de verbos, proposições ou frases.

Também neste caso se sobrepõe, a um movimento distintivo, um lance de equilíbrio que é obtido através da homogeneidade das sonoridades escolhidas. A recomposição daí resultante opera-se através de um balanceamento que ora dá lugar a efeitos de simetria, ora de cadência, ora de gradação.

Apesar de a recomposição dos termos dessas figuras de oposição e de enumeração decorrer de um mesmo princípio de harmonia sonora, segue, no caso das figuras de enumeração, vias específicas. Com efeito, a acumulação goza de uma maior fluidez na sua construção e organização, por não se encontrar tão estritamente vinculada a uma estrutura formal binária, podendo a sua extensão ser mais vária, o que proporciona o uso de técnicas de recomposição correlativas.

Começando pela enumeração simples, observe-se que na poesia de Camões são muito usados pares de adjectivos e substantivos, bem como grupos formados por substantivo e adjectivo, dispostos em sucessão. Aliás, tanto as características sonoras desses elementos, como as modalidades através das quais é estabelecida uma homogeneidade sonora são semelhantes às que foram analisadas a propósito das figuras de oposição, como se explorassem motivos musicais através de várias combinações.

Comece-se por considerar a enumeração binária e, da mesma feita, os casos em que cada uma das palavras tem duas sílabas e acentuação paroxítona, processando-se a harmonização através da aliteração. Vejam-se os exemplos:

o tempo e o mundo (*Rimas*, 49)
manso e brando (*Rimas*, 35)
doce, e leve (*Rimas*, 3)
fresco e verde (*Rimas*, 93v)

Se se considerar quão frequente é o recurso à enumeração, bem se poderá entender que, apesar de a combinação binária ser recorrente, muitas outras modalidades de conjunção há a considerar. Por entre uma substancial variedade de situações, observem-se os casos que seguem e que por motivos de brevidade didascálica são reconduzidos a algumas das mais frequentes tipologias:

– Combinação de séries de dissílabos:

vivas rosas, e alva neve (*Rimas*, 3)
rubis, e perlas doce riso (*Rimas*, 20v)
o vento, e as altas aves (*Rimas*, 60v)

– Combinação de três elementos, dois dos quais têm o mesmo número de sílabas:

linda e pura semidea (*Rimas*, 3v)
Saudade e sospeita perigosa (*Rimas*, 54)
composiçam alta e milagrosa (*Rimas*, 1v)

– Combinação de três elementos, cujo número de sílabas é decrescente ou, mais raramente, crescente:

poderosa, e divina ave (*Rimas*, 58)
remot', aspera, e dura (*Rimas*, 43)
claro, alegre, e luminoso (*Rimas*, 32)

– Combinação de palavras com aliteração da vogal tónica:

leda, fresc', e serena (*Rimas*, 33v)
seco, fero, e steril (*Rimas*, 42v)
rege e ensina (*Rimas*, 79v)

É claro que as estratégias de harmonização se inserem no sistema de acentos obrigatórios e por vezes também principais e secundários, implicados pelo decassílabo no seu todo. Este processo poderá ser comparado com os acentos rítmicos inerentes a uma pulsação assente nos tempos fortes de um compasso quaternário simples, nos termos que esse princípio serviu de base a grande parte da música ocidental europeia.

Essa combinação aliterante ganha relevo quando a enumeração se alarga ao verso:

Os campos, as passadas, os sinais (*Rimas*, 50)
 As arvores do campo, os animais (*Rimas*, 130v)
 A estrangeira gente, e estranha usança (*Rimas*, 74v)

A amostragem deixa perceber como a enumeração, ao ocupar todo o verso, tende a ser balanceada por acentos colocados em sílaba par. Como já se notou, há na poesia de Camões muitos versos cujo regime de acentuação tanto pode recair sobre a 4.^a sílaba como sobre a 6.^a, dependendo da entoação.

Para além disso, a acentuação cadenciada em 4.^a, 6.^a e 8.^a sílabas é muito usada em enumerações. Gera um movimento de alternância entre tónica e átona, associado a regimes de aliteração:

Em feras, aves, prantas, pedras, agoas (*Rimas*, 17v)
 Onde, como, com quem, que dia, e qu'ora (*Rimas*, 45)
 Em Deoses sem justiça e sem rezão (*Rimas*, 82v)

De resto, já se observou anteriormente que Camões pode não seguir, pontualmente, o regime corrente de acentuação do decassílabo, operando com uma certa liberdade, ao acentuar sílabas sucessivas. Quando assim é, os processos de recomposição rítmica da enumeração mostram-se, também no caso da enumeração, particularmente elaborados. Podem ser balanceados, igualmente, por um acento na 1.^a ou na 2.^a sílabas do verso. No primeiro exemplo os acentos recaem sobre a 5.^a e 6.^a sílabas, no segundo sobre a 6.^a e 7.^a sílabas:

Tão suave, tão fresca, e tão fermosa (*Rimas*, 53)
 O monte, campo, mar, tudo alegrando (*Rimas*, 130)

Quanto à recomposição dos elementos da enumeração através de efeitos aliterantes que retomam segmentos sonoros, como uma nota ou conjunto de notas que se repetem, a iteração de uma mesma sequência de vogais e consoantes em palavras distintas, que é o caso da paranomásia, não é típica da enumeração, seja em Camões seja noutros poetas da sua época. Os exemplos que se poderiam apresentar dizem respeito, em particular, a formas verbais. Por sua vez, é usual a repetição de toda uma palavra, por vezes com variação morfológica, envolvendo processos de aliteração que se estendem ao verso:

Busque amor novas artes, novo engenho (*Rimas*, 4v)
 C'hum paraíso outro paraíso (*Rimas*, 29)
 Alma y primero amor del alma mia (*Rimas*, 101)
 Hum dia n'outro dia (*Rimas*, 33v)

Iterações deste género ganham relevo quando sustentadas por um paralelismo construtivo:

Vi magoas, vi miserias, vi destertos (*Rimas*, 2)
Sois claro raio, sois ardente chama (*Rimas*, 128v)
Que tudo em si converte e tudo inflama (*Rimas*, 129v)

É não raro complexificado pela inversão com quiasmo:

Pastores ambos, e ambos apartados (*Rimas*, 18v)
Piedade mora, ou dentro mora amor (*Rimas*, 17v)

Quando a repetição assente num paralelismo construtivo desencadeia uma iteração de sons e ritmos que se alarga a vários versos, geram-se situações que relembram peças musicais cuja construção é desenvolvida a partir de um só motivo:

Mudão se os tempos, mudão se as vontades,
Muda se o ser, muda se a confiança (*Rimas*, 15)

De meu não quero mais que meu desejo,
Nem mais de vos que ver tão lindo gesto (*Rimas*, 27v)

Particularmente em segmentos mais longos, os efeitos de equilíbrio sonoro que calibram a enumeração intersectam-se intimamente com os que recompõem a oposição. É o que acontece no já referido soneto “Amor he hum fogo qu’arde sem se ver” (21) ou em “Quando o Sol encuberto vai mostrando” (9v). Em ambos os casos, a enumeração é constituída por uma sucessão de antinomias. Por conseguinte, séries de oposições são calibradas através de um regime de acentos e de aliterações ou de paralelismos de outra ordem que se vão reiterando de verso para verso. Da mesma feita, note-se como a sonoridade recompõe antinomia e enumeração, de modo a formar uma série, nos passos a seguir transcritos:

Mas ponha me fortuna, e o duro fado
Em nojo, morte, dano, e perdição,
Ou em sublime, e prospera ventura:
Ponha me enfim em baixo, ou alto stado (*Rimas*, 27)

E assi ganho, e perco a confiança,
E assi de mi fugindo, tras mi ando;
E assi me tem atado hũa vingança,
Como Ixião, tão firme na mudança. (*Rimas*, 30v)

No primeiro caso, trata-se de um passo tirado dos tercetos de um soneto. No segundo, dos últimos versos da sirma da quarta estrofe da II canção, que termina com rima emparelhada. Uma característica aproxima todos os versos de cada um dos passos transcritos, o acento em 6.^a sílaba. Corrobora, por via métrica, a homogeneidade de conjuntos de versos dotados de grande complexidade retórica.

Também a rima é uma marca sonora de grande efeito na harmonização entre os diferentes membros de uma enumeração. Nesse âmbito, a rima emparelhada é largamente utilizada:

Hora em forma de boa, e saã vontade,
 Hora d'hũa amorosa piedade (*Rimas*, 22v)

Por que sintas em ti tuas cruezas,
 Sintas tuas durezas (*Rimas*, 126)

Se bem a declarei
 Eu não a escrevo, d'alma a trasladei (*Rimas*, 41)

Somente o ceo severo,
 As estrellas e o fado sempre fero (*Rimas*, 44)

Embora a rima emparelhada, em virtude da proximidade entre os segmentos sonoros, seja aquela que produz um efeito mais imediato, este processo envolve todo o tipo de rimas. A recomposição dos termos de uma enumeração através da rima, em coincidência com o encavalgamento, é outra modalidade compositiva que requer apurada perícia. Nem por isso Camões deixa de tirar partido desse artifício.

O ode, pelo que já acima se observou, é terreno fértil:

As mais purpureas rosas:
 E as drogas cheirosas (*Rimas*, 51v)

Quando pellas montanhas
 Mui remotas, e eŕstranhas (*Rimas*, 52)

Contudo, outros exemplos se podem colher na *ottava rima* ou na *terza rima*. No caso da *ottava rima*, ganha relevo a rima emparelhada do dístico final, que no exemplo apresentado é também precedida pelo acorde de rimas alternadas com o paralelismo sintáctico:

Enquanto os peixes humidos tiverem,
 As areosas covas deste rio,
 E correndo estas agoas conhecerem
 Do largo mar o antigo senhorio,
 E enquanto estas hervinhas pasto derem
 As petulantes cabras, eu te fio
 Quêem virtude dos versos que cantaste
 Sempre viva o pastor que tanto amaste. (*Rimas*, 99)

Quanto à *terza rima*, observe-se o exemplo:

Porqu'a quem falta a voz para falar te,
E a quem fallece a lingua e ousadia,
Tambem faltarão mãos para tocar te. (*Rimas*, 117v)

A multiplicação dos paralelismos de vária ordem que sustentam a sonoridade balanceada que enforma as enumerações da poesia camoniana institui, frequentemente, um ritmo binário que requer um *tempo* de entoação lento. Esta modalidade de harmonização tem um impacto alargado, mas sempre em correlação com as circunstâncias da elocução, como não será demais notar. O remate de ressonâncias graves com que um conjunto estrófico termina tira partido, muitas vezes, da estrutura da forma métrica usada, num desenvolvimento gradual que bem poderia ser acompanhado pela notação musical de *rallentando*:

Alli manda, alli reina, alli namora,
Alli vive das gentes venerado,
Qu'õ vivo lume, e o rosto delicado,
Imagens são d'amor em tod'a hora. (*Rimas*, 16)

Foge me pouco a pouco a curta vida,
(Se por caso he verdade qu'inda vivo)
Vai se me o breve tempo d'ante os olhos,
Choro pello passado, e enquanto fallo
Se me paixão os dias passo e passo:
Vai se me enfim a idade, e fica a pena. (*Rimas*, 68v)

Uma outra forma de harmonizar os vários segmentos da enumeração, através de um *tempo lento*, é o uso do gerúndio. A sucessão de formas terminadas em vogal e *-ndo* tem um efeito semelhante ao da sucessão de *sostenuti*:

Vão colhendo boninas
As Nymphas, e cantando
A terra co ligeiro pe tocando. (*Rimas*, 65)

O Poeta Simonides fallando
Co capitão Themistocles hum dia
Em cousas de sciencia praticando (*Rimas*, 69v)

Que maior bem deseja quem vos ama
Que estar desabafando seus tormentos,
Chorando, imaginando docemente? (*Rimas*, 28v)

Uma das modalidades através da qual Camões sugere o *rallentando*, nas enumerações, é a interposição compassada de segmentos sonoros que

correspondem a comentários íntimos ou a reflexões meditabundas, de modo a criar uma alternância compassada. Apoia-se na interposição de intercaladas ou subordinadas, como se se tratasse de uma outra voz que intervém espaçadamente, o que também pode acontecer na composição musical:

Hum mover d'olhos brando e piadoso,
Sem ver de que, hū riso brando, e honesto,
Quasi forçado, hum doce, e humilde gesto (*Rimas*, 9v)

Se não vem os cabellos
Qu'ò vulgo chama d'ouro,
E se não vem os claros olhos bellos
De quem cantão que são do Sol thesouro (*Rimas*, 60)

Noutros casos, a acumulação de enumerações, na medida em que sugere uma aceleração do tempo leitura, resolve-se com um remate em *stringendo* que aumenta a intensidade emotiva:

E se hũa condição endurecida,
Tambem me nega a morte por meu danno,
O que doce morrer, que doce vida!
E se me mostra hum gesto brando e humano,
Como que de meu mal culpada s'acha,
O que doce mintir, que doce engano! (*Rimas*, 81v)

3.

A complexidade e a delicadeza do processo de harmonização e recomposição a que Camões submete as figuras de antinomia e enumeração consubstancia o corpo melódico da *dulcedo* que sustém o seu lirismo. O ímpeto de separação e distinção reverte em *voluptas* que atrai e perpetua o desejo. O movimento de equilíbrio assim gerado no plano da sonoridade responde também ao ímpeto de recompor, assindeticamente, a separação e a perda latentes no dissídio camoniano, através do sistema de equilíbrios que institui um balanceamento entre segmentos sonoros, tirando partido, de uma forma ou de outra, das normas do *metrum*.

Entre o *corpus vocalis* do significante e o *corpus obiecti* para o qual a palavra reenvia, entre o corpo material da voz e o corpo ausente do objecto, volteia pois a inquietude que envolve a melodia métrica num desassossego que se perpetua dialecticamente. O poder de atracção da voz transborda continuamente da perda que, ao redimir a palavra de uma unidade ideal, mas em falta, e da sua separação das coisas, a projecta naquela tensão que é busca, desejo, *voluptas*.

A sonoridade da palavra, por si, desperta o desejo de conhecer o seu significado e de saber a que se refere, mesmo que ela não seja compreendida, como escreve Santo Agostinho no *De Trinitate*:

[...] [S]e alguém ouvir um signo que desconhece, como por exemplo o som de alguma palavra cujo significado ignora, deseja saber o seu significado, ou seja, deseja saber para evocar que realidade foi instituído aquele som, por exemplo, ouvindo dizer *temetum* e, não sabendo, pergunta o que significa. Antes de mais, importa que saiba que é um signo, isto é, importa que saiba que aquela palavra não é vazia, mas que por ela se quer significar alguma coisa [...]. Mas porque [o espírito] sabe que esta palavra não só é som, mas também signo, quer conhecê-la bem; e não há signo que se conheça bem se não se souber de que coisa é signo. Pode, acaso, considerar-se vazio de amor aquele que com ardor diligente procura conhecer e persiste inflamado de zelo? O que ama ele? (Agostinho 2007, 662, 665 [Livro X 1. 2])¹⁰

A atracção pelo som da palavra, que para Santo Agostinho é desejo de saber, instiga o conhecimento daquilo a que ela se refere e que dela está separado. Esse desvelo é um acto de amor, amor pela beleza de conhecer algo susceptível de ser apreendido, contudo latente.

A análise levada a cabo mostra até que ponto a *dulcedo* amplia o espaço de desejo suscitado pelo som. A própria formulação retórica do décimo terceiro verso da canção VII, “E se he mais o que canto qu’o que entendo” (*Rimas*, 39), reverte num acto de sedução. Além de expor o amor que, do canto, leva ao desejo de conhecer o que nele há de ausente, faz valer a majoração do canto em relação ao que o seu véu recobre, o que tem por efeito pragmático o aliciante à descoberta. Se não que essa latência é inatingível e incolmatável, quer como objecto da palavra, quer, por conseguinte, como objecto de alteridade e de reciprocidade amorosa. Resta então a via simbólica de recuperação do objecto através da sua disseminação na palavra.

A canção VII é muito sintomaticamente escrita a mando de amor com recurso à *dulcedo verborum*, conforme o seu *incipit* o explicita: “Manda m’amor que cante docemente”. O deleite proporcionado pelo canto contém em si um poder de atracção instigante, que alicia e induz à fruição do *corpus obiecti* do

¹⁰ “[...] si quis audiat incognitum ueluti uerbi alicuius sonum quo quid significetur ignorat, cupit scire quidnam sit, id est sonus ille cui rei commemorandae institutus sit, ueluti audiat cum dicitur temetum, et ignorans quid sit requirat. iam itaque oportet ut nouerit signum esse, id est non esse inanem illam uocem sed aliquid ea significari; [...]. [anumus] quia uero non solum esse uocem sed et signum esse iam nouit, perfecte id nosse uult; neque ullum perfecte signum noscitur nisi cuius rei signum sit cognoscatur. hoc ergo qui ardenti cura quaerit ut nouerit studioque accensus insistit, num potest dici esse sine amore? quid igitur amat?” (Agostinho 2007, 662, 664).

qual se encontra privado. Por conseguinte, na sua *dulcedo* e na sua *suavitas* alojam-se também os perigos e os enganos da tentação, aguilhoados pela tensão irresolúvel que fica entre *corpus vocalis* e *corpus obiecti*. Desejo despertado pelo deleite na sonoridade, *voluptas canendi*, o lirismo camoniano reverte então, irremediavelmente, na *voluptas dolendi* pecaminosa que leva o ferrete do desejo da corporeidade.

Esta via simbólica está porém condenada à inconclusividade alienante de uma procura descentrada. No plano religioso, ao descartar a elevação que remete para o divino, a busca é maculada pelo desejo terreno. No plano humano, fica condenada ao fracasso, na medida em que o sujeito procura o seu próprio ser fora de si. A tensão entre *corpus vocalis* e *corpus obiecti* carregada pelo lirismo petrarquiano e petrarquista é irreduzível ao inflamado zelo e ao amor diligente, à *ardens cura* de Santo Agostinho.

Em Camões, a palavra confronta-se com uma dupla ameaça. Por um lado, a dilatação do *corpus vocali* coloca o poeta em risco de uma indiferenciação proliferante que há que travar: “No mais canção no mais, qu’irei fallando / sem o sentir mil annos. [...]” (*Rimas*, 50v). Por outro lado, em “Sobolos rios que vão”, uma composição em que a música e os seus instrumentos se fazem metáfora explícita do percurso do homem no mundo, a negação radical da “lyra santa” que aniquila os pensamentos projecta o esmagamento também da palavra, entre pré-linguístico e pós-linguístico, na “pedra do furor santo” (*Rimas*, 157v). Por conseguinte, essa reversibilidade circular garante o balanceamento sem o qual o canto soçobraria, ou porque afogado no estrugimento da fusão com o *corpus obiecti*, ou porque reduzido a *corpus vocalis* vazio. Para ser preservada, a *voluptas* tem de escapar aos dois extremos que põe em causa. Quando o canto se dilata, há que o deter para preservar a voz que o diz. Quando se perspectiva a sua aniquilação no vazio, esse momento, que é o da morte, é reenviado.

Na inquietude gerada entre *corpus vocalis* e *corpus obiecti*, aloja-se o interdito que é o espaço de uma transgressão cativante e insinuante, instigada pelo contraponto entre *voluptas canendi* e *voluptas dolendi* que perpetua o desejo. Nesse bívio inerente à palavra, a regulamentação e a parametrização do *corpus vocalis* através do *metrum* é não só reduto que o redime dos extremos de um caos aniquilante e de uma deriva indiferenciada; é não só instrumento de vigilância que reconduz às leis da poética. É também, e muito possivelmente antes de mais, a fenda onde se aloja a doçura da música e do canto *homofono* das nove Musas: “Manda-me amor que cante docemente”.

Apesar de o equilíbrio introduzido por Camões no *corpus vocalis*, através do *metrum*, equilibrar a perda, a ausência persiste. A harmonia do *corpus vocalis* não se resolve em *corpus obiecti*. A delicadeza da *dulcedo*, de tão fina, mais

intensamente os faz reverter, corpo sobre corpo, na circularidade que não só sustém, como incita, a dialéctica entre *voluptas canendi* e *voluptas dolendi*.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio. 1977. *Stanze: la parola e il fantasma nella cultura occidentale* Torino: Einaudi.
- Agostinho, Santo. 2007. *Trindade. De Trinitate*, ed. bilingue, coordenação Arnaldo do Espírito Santo, introdução e notas José Maria da Silva Rosa, tradução Arnaldo do Espírito Santo *et al.* Lisboa: Paulinas.
- Azevedo Filho, Leodegário A. de. 1995. *Lírica de Camões. 3. Tomo I. Canções*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Beccaria, Gian Luigi. 1989 [1985]. *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*. Torino: Einaudi.
- Beltrami, Pietro G. 2011, 5.^a ed. *La metrica italiana*. Bologna: Il Mulino.
- Bigi, Emilio. 1954 [1952]. “Alcuni aspetti dello stile del Canzoniere petrarchesco.” *Dal Petrarca al Leopardi*. 1-22. Milano/Napoli: Riccardo Ricciardi.
- Brown, Calvin S. 1987 [1948]. *Music and Literature: A Comparison of the Arts*. Hanover/London: University Press of New England.
- Camões, Luís de. 1598. *Rimas*, acrescentadas nesta segunda impressão, dirigidas a D. Gonçalo Coutinho. Em Lisboa, por Pedro Crasbeeck, à custa de Estevão Lopes [reed. facsimilada: 1980, introdução Vítor Manuel de Aguiar e Silva. Braga: Universidade do Minho, 1980].
- Camões, Luís de. 1616. *Rimas de Luis de Camoens segunda parte*, Agora novamente impressas com duas comedias do autor. Com dous epitafios feitos a sua sepultura, que mandarão fazer Dom Gonçalo Coutinho, & Martim Gonçalves da Camara. E hum prologo em que conta a vida do author. Dedicado ao Illustrissimo e Reverendissimo Senhor D. Rodrigo d'Acunha, bispo de Portalegre, e do Conselho de Sua Magestade. Em Lisboa, na officina de Pedro Crasbeeck, a custa de Domingos Fernandez mercador de livros.
- Camões Luís de. 1861. *Obras de Luiz de Camões*, precedidas de um ensaio biographico no qual se relatam alguns factos não conhecidos da sua vida, augmentadas com algumas composições ineditas do poeta, pelo Visconde de Juromenha, vol. 2. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Canz.* = Petrarca, Francesco. 2014 [1996]. *Canzoniere*.
- Fubini, Mario. 1975. *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane. Dal Duecento al Petrarca*. Milano: Feltrinelli.
- Gigliucci, Roberto. 2014. “Music and Poetry: A Call for Interpretation.” *Humanitas* 56, 2014: 407-419.
- Lausberg, Heinrich. 2011, 6.^a ed. *Elementos de retórica literária*, trad. pref. e aditamentos R. M. Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Marnoto, Rita. 2012. “*Amor é fogo que arde sem se ver*”: Sobre figuras de oposição em dois sonetos de Camões”. In *Comentário a Camões. Vol. 1. Sonetos*, coord. Rita Marnoto, 37-50, 147-204. Lisboa: Cotovia / CIEC.
- Marnoto, Rita. 2015. *O petrarquismo português do “Cancioneiro Geral” a Camões*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Nery, Rui Vieira; Paulo Ferreira de Castro. 1999, 2.^a ed. *Sínteses da cultura portuguesa: história da música*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Noferi, Adelia. 1986. “*Voluptas canendi, voluptas scribendi*: divagazioni sulla vocalità in Petrarca.” *Paradigma* 7: 3-31.
- Perugi, Maurizio. 2006. “As três versões da canção camoniana “Manda-me amor”: um exercício de crítica das variantes.” *Estudos italianos em Portugal* n. s. 1: 41-87.
- Petrarca, Francesco. 2014 [1996]. *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata. Milano: Arnoldo Mondadori.
- Rimas* = Camões, Luís de. 1598. *Rimas*.
- Scher, Steven Paul, herausgegeben von [1984]. *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin: E. Schmidt.
- Spaggiari, Barbara. 2016. “*Ferrosa fera humana*.” In *Comentário a Camões. Vol. 3. Redondilhas Sòbolos rios, Odes*, coord. Rita Marnoto, 45-86. Genève: Centre d'Études Lusophones / CIEC.