



Fábio Vianna Peres

A MÚSICA EM CAMÕES: CONCORDÂNCIAS NO 'CANCIONEIRO DE PARIS'

MUSICÓLOGO,
BRASIL

PERES, Fábio Vianna (2022) A música em Camões: concordâncias no 'Cancioneiro de Paris', *Revista de Estudos Camonianos* – Núm. Extra, «Ternate 2022», Macau: Rede Camões na Ásia & África, 20-42.

A presente comunicação é fruto de um trabalho de fundo eminentemente prático: a abordagem de um músico às fontes musicais e poéticas quinhentistas, a fim de buscar seus pontos de contacto e com isso enriquecer as possibilidades de interpretação da música dos cancioneiros.

Uma parte expressiva do que conhecemos da poesia de Camões é dedicada aos versos em redondilhas e às formas fixas da cantiga e do vilancete. Já na primeira publicação de suas obras líricas, as *Rhythmas*, de 1595, temos uma *Quinta Parte, das Redondilhas, motes, e esparsas, & grosas*. Essa poesia, musical por excelência, não encontra, porém, registos musicais nominalmente atribuídos a Camões. Para que possamos fazer esta necessária ligação entre os versos em redondilha camonianos e sua contraparte musical, faz-se necessário buscar concordâncias nos variados manuscritos que contêm música para esse tipo de versos.

Um desses documentos que se revela particularmente promissor a esta finalidade é o *Cancioneiro de Paris* [CMBP].

O *Cancioneiro Musical de Paris*, ou simplesmente *Cancioneiro de Paris*, leva este nome por ter sido localizado na biblioteca da École Nationale Supérieure de Beaux-Arts, em Paris, sob a cota Ms. Masson 56, daí ser também muitas vezes referido como *Chansonier Masson 56*. Trata-se do mais completo documento manuscrito musical quinhentista de origem portuguesa, contendo 122 peças musicais seculares, escritas a uma, duas e três vozes, sobre textos em português e castelhano. A forma musical predominante é a do villancico, nas formas poéticas do vilancete e da cantiga, e com a presença em menor escala de romances. Seu conteúdo apresenta várias concordâncias com outros cancioneiros musicais portugueses e ibéricos, bem como com várias fontes literárias do período. Trata-se, portanto, de documento essencial para perceber o aspeto musical da poesia quinhentista, em especial a escrita em versos de redondilha nas formas fixas da cantiga e do vilancete.

O conteúdo do *Cancioneiro de Paris* teve seu primeiro estudo em 1968 por parte de François Reynaud, através de sua tese de doutoramento pela Universidade de Poitiers (REYNAUD 1968). Por não ter sido publicado, este trabalho permanece de difícil acesso e não teve um impacto prático no âmbito da interpretação do conteúdo musical.

Em 1986 foi publicado pela Fundação Calouste Gulbenkian o volume *Vilancetes, cantigas e romances do século XVI* (MORAIS 1986), dentro da coleção «Portugaliae Musica», com estudo e transcrição de Manuel de Moraes. A publicação deste volume teve o mérito de tornar o conteúdo do *Cancioneiro de Paris* facilmente acessível, o que resultou no surgimento de várias gravações e execuções de algumas de suas peças por diversos agrupamentos musicais, desde coros estudantis até

conjuntos profissionais dedicados à interpretação historicamente orientada da música do passado.

Na seção III de seu estudo introdutório dedicada à crítica da edição, Morais aponta várias concordâncias textuais do *Cancioneiro* com outras fontes, incluídas aí várias com a obra de Camões.

Por um período de alguns anos, o trabalho de Manuel de Morais seria a única fonte acessível para o estudo e interpretação do conteúdo do *Cancioneiro de Paris*. Os manuscritos permaneciam em acesso restrito a poucos pesquisadores, e a tese de Reynaud sem publicação. Com o aumento contínuo da difusão de conteúdos *online*, com digitalização de bibliotecas inteiras, o conteúdo do *Cancioneiro de Paris*, assim como dos outros *cancioneiros* musicais portugueses, acabou por se tornar de acesso público ao longo dos anos 2000. Talvez por ser o único dos quatro *cancioneiros* musicais que não se encontra sob guarda de instituições portuguesas, foi o último a ter esse acesso público liberado. Com isso, passou a ser possível a comparação dos originais com a transcrição moderna disponível e, principalmente, pudemos fazer nossas próprias transcrições.

Mais recentemente, em 2017, Nuno Raimundo (RAIMUNDO 2017) apresentou dissertação de mestrado contendo um estudo exaustivo do *Cancioneiro de Paris*, com detalhada análise codicológica e transcrição de todo seu conteúdo. Este estudo aprofunda muitas das informações já conhecidas e as conecta, permitindo uma ideia muito mais clara da estrutura do *Cancioneiro*.

Raimundo propõe que o conteúdo do *Cancioneiro de Paris* seja dividido em três seções principais: a primeira contém villancicos escritos a uma voz sobre textos em castelhano e português, num total de sessenta e uma peças. Nessa primeira parte, a presença de versos em língua portuguesa é de cerca de 21% e há uma predominância da forma do vilancete, de cariz mais popular, em detrimento da cantiga. O conteúdo musical é relativo a princípios do século XVI e mesmo fins do XV. Encontramos concordâncias musicais com os *cancioneiros* espanhóis de *Palacio* e o de *la Colombina*, bem como com o *Cancioneiro de Elvas*, português.

A segunda seção do *Cancioneiro de Paris* ainda traz peças a uma voz, mas aqui todas são romances escritos em castelhano. São apenas seis peças, também pertencentes à tradição ibérica mais antiga de fins do século XV e princípios do XVI.

Na terceira parte foram anotadas trinta e quatro peças a três vozes, todas na forma do villancico. Aqui encontramos uma maior presença de textos em língua portuguesa, que representam um terço do total. Ao contrário da primeira seção, aqui a cantiga, forma poética de caráter mais palaciano, se sobressai em relação ao vilancete.

Na confecção do manuscrito intervieram nada menos do que oito copistas, ao longo de um período estimado entre os anos 1540 até princípios do século XVII. O corpo principal do *Cancioneiro* deve ter sido produzido até cerca de 1570, e é obra de dois copistas. Durante esse período de factura, pode-se perceber que o manuscrito recebeu adições de textos e correções, o que reforça a ideia de que era um documento de uso prático que passou pelas mãos de diversos utilizadores ao longo do tempo.

O estudo de Raimundo amplia as concordâncias textuais do *Cancioneiro de Paris* com a obra de Camões, ao mencionar versos de alguns dos motes que aparecem citados em outros poemas de Camões, como os *Disparates seus na Índia*, em algumas das suas cartas, e em duas comédias, *Filodemo* e *Os Anfitriões*.

No trabalho desenvolvido com o ensemble Capela Ultramarina, a partir dos anos 2000, busquei trazer essas referências para dentro do processo de interpretação musical. Até então, percebíamos que as concordâncias identificadas permaneciam no âmbito das notas de rodapé, sem que fossem utilizadas para a construção de uma proposta interpretativa da música dos *cancioneiros*.

Foi assim que passamos a utilizar, sempre que possível, versos de Camões e de outros poetas, em adição aos que se encontravam nos manuscritos musicais.

O gênero musical predominante nos *cancioneiros* musicais portugueses e ibéricos em geral é o do villancico, forma musical equivalente às formas fixas da cantiga e do vilancete, havendo também a ocorrência de romances, mas em menor escala, especialmente nos manuscritos portugueses. Não cabe aqui entrar em uma discussão detalhada sobre a estrutura musical do villancico, mas importa mencionar que, por ser baseada em sua contraparte poética, resulta em uma forma ABBA bastante concisa, sendo a parte A correspondente ao mote, com duas ou três frases musicais, consoantes ao número de versos, e uma parte B com uma frase musical em duas partes repetida uma vez, correspondente aos quatro versos da mudança da copla, retornando então à parte musical A

para os versos da volta. O resultado disso é que uma execução completa de uma forma ABBA não passa de um ou dois minutos. Torna-se necessário pensar em repetições para que se construa uma execução musical de interesse. Nesse aspecto, dois recursos são de grande valia: o apelo a variações na instrumentação empregada e o recurso a um número maior de estrofes, permitindo que a execução siga o fluxo da poesia. Em boa parte dos casos, os manuscritos musicais dos cancioneiros trazem apenas uma ou duas estrofes para os motes. Poder contar com mais estrofes é algo que enriquece as possibilidades interpretativas desse material.

Foi com essa premissa que gravamos em 2019 o álbum *A cantar uma cantiga*, com peças escritas para versos em língua portuguesa do *Cancioneiro de Paris*. Neste álbum pudemos utilizar algumas das voltas camonianas, assim como as de outros poetas do período.

Temos, portanto, com base nos estudos publicados sobre o *Cancioneiro de Paris* e nas pesquisas realizadas por nós, um número razoável de concordâncias textuais com a obra de Camões. Essas concordâncias podem ser verificadas como glosas feitas a um mote que foi musicado no *Cancioneiro*, ou a citação de um ou mais versos do mote no contexto de outra obra do poeta.

Neste ponto é necessário fazer a distinção entre dois tipos de glosas praticados por Camões.

O primeiro, que aparece nas várias edições das *Rimas* designado como *voltas*, segue o padrão tradicional com origem ainda no século XV, segundo a estrutura da forma fixa da cantiga ou vilancete consoante ao número de versos do mote, tendo como resultado estrofes de seis ou sete versos, no caso do mote gerador ser um vilancete, ou oito, no caso da cantiga. Este tipo de glosa acaba por ser de caráter musical evidente, já que segue a estrutura da forma fixa que o gera e torna-se facilmente adaptável à forma musical do villancico, que predomina nos cancioneiros musicais ibéricos do período. O termo *volta* refere-se aqui a toda a estrofe gerada a partir do mote, onde os quatro primeiros versos são chamados *mudança*, pois trazem novas rimas, e os três ou quatro últimos são a *volta* propriamente dita, pois retomam o esquema de rimas apresentado no mote, e muitas vezes repetem textualmente o último verso deste.

Já o segundo tipo de glosa que ocorre nas *Rimas*, e vem nelas referido com o próprio termo *glosa*, é resultante do desenvolvimento desse tipo de prática

onde inicialmente cada um dos versos de um vilancete ou cantiga era desdobrado em novos versos, resultando daí um novo poema de tamanho variável.

Em cada estrofe da nova composição poética podiam reaparecer um ou dois desses versos, colocados em qualquer posição, com a condição desse local permanecer fixo até ao seu final. Normalmente citavam-se dois versos por estrofe, um no meio e outro no fim, podendo existir outras combinações, como por exemplo um verso no princípio e outro no meio, ou os dois no fim. Quando apenas um verso era retomado, podia surgir em qualquer posição da estrofe, embora fosse mais usual o seu reaparecimento no final. Deste modo, a extensão da glosa dependia do modelo seleccionado pelo poeta e do número de versos da composição glosada. Cf. MORAIS 2009.

Este tipo de glosa passaria por várias transformações até o Renascimento, quando assume uma estrutura de um mote de quatro versos (que corresponde ao de uma cantiga) que servia de introdução, que é seguido por quatro estrofes de dez versos cada, onde o último verso era a repetição de cada um dos versos do mote. Por não seguir a estrutura original do vilancete ou cantiga, seus versos não são adaptáveis às composições musicais.

Podemos então definir que as concordâncias entre poesias de Camões e o *Cancioneiro de Paris* podem ser textuais, divididas em motes glosados e versos citados, e musicais, que são as voltas escritas a um mote.

No *Cancioneiro de Paris* encontramos um total de vinte concordâncias distribuídas em dez citações, duas glosas a mote e oito voltas ao mote, sendo três para motes em castelhano e cinco em português.

AS CITAÇÕES

Por não serem o objeto deste trabalho e não terem uma implicação prática para a interpretação da música dos cancioneiros com poesia camoniana, faremos uma menção breve a essas ocorrências.

No poema *Disparates seus na Índia* (CAMÕES 1595:167v-168v; CAMÕES 1598:160v-168v) encontram-se três versos que também aparecem em motes do *Cancioneiro de Paris*. São eles, pela ordem do *Cancioneiro*: *Adonde tienen las mentes* (CMBP 30v-31r), que abre a estrofe 11, *El dolor que está secreto* (CMBP 42v-43r), sétimo verso da quinta estrofe, e *Dexaldos, mi madre* (CMBP 68v-69r), que aparece no oitavo verso da primeira estrofe.

Nas cartas de Camões, os versos *Riberas del Duero arriba / cavalgavan dos çamoranos* (CMBP 86v-87) aparecem na Carta II (CAMÕES 1598:191v-192r). Raimundo menciona ainda ocorrências nas Cartas III e IV de acordo com a edição de Lello & Irmão, de 1970. São estas: os dois primeiros versos de *Mis arreos son las armas / mi descanso es pelear* (CMBP 82v-83 / CAMÕES 1970:1113), que aparecem como *Sus arreos son las armas...* na Carta III, e o *incipit* do mote *La terrible pena mia* (CMBP 66v-67 / CAMÕES 1970:1115), na Carta IV.

Ainda sobre as cartas, está em curso uma nova edição do epistolário camoniano pelo Professor Felipe de Saavedra, que poderá vir a ampliar as concordâncias com os cancioneiros.

No *Auto de Filodemo* (CAMÕES 1587:150v) encontramos duas citações, os dois primeiros versos de *La terrible pena mia* (CMBP 66v-67), e novamente *Mis arreos son las armas* (CMBP 82v-83), dessa vez os terceiro e quarto versos desse mote: *mi cama, las duras peñas; mi dormir, siempre velar*.

Finalmente, na *Comedia dos Anfitriões* temos mais duas citações: *Adó bueno por aqui* (CAMÕES 1587:88v; CMBP 587v-59); e *No hallo a mis males culpa* (CAMÕES 1587:100r-100v; CMBP 143v-144r) têm os seus primeiros versos citados.

GLOSAS

Dois motes do *Cancioneiro de Paris* foram glosados não somente por Camões, mas também por outros poetas do período.

Já não posso ser contente (CMBP 119v-120) aparece no *Cancioneiro de Paris* em uma interessante composição a três vozes, e com apenas uma volta ao mote. Esse mote tem a particularidade de ser um dos poucos deste *Cancioneiro* com uma possível autoria atribuída por Carolina Michaëlis à infanta D. Maria de Portugal (1521-1577). Foi glosado por Camões (CAMÕES 1595:150r-150v) e também por Francisco de Sá Menezes (1510-1583). Também teve voltas escritas por Diogo Bernardes (1530-1605), usadas por nós na gravação para o álbum *A cantar uma cantiga* da Capela Ultramarina (2019).

O outro mote do *Cancioneiro de Paris* glosado por Camões é *Foi-se gastando a esperança* (CMBP 133v-134; CAMÕES 1668:102-103).

VOLTAS AO MOTE

São identificadas três concordâncias musicais para peças em castelhano, com voltas escritas para os seguintes motes: *Para que me dan tormento* (CMBP 36v-37r; CAMÕES 1595:162v-163r), *Quiérome ir, mi madre* (CMBP 45v-46), que aparece em Camões na variante *Irme quiero, madre* (CAMÕES 1595:163v-164r). Curiosamente, esse mote é referido como *chiste* nas edições das *Rimas*. *Amor loco, amor loco* (CMBP 52v-53r; CAMÕES 1595:163v) é a terceira peça musical em castelhano volteada também por Camões. Todas as três peças aparecem na primeira parte do *Cancioneiro de Paris*, com peças a uma voz.

Para que me dan tormento tem uma estrutura musical bastante simples, ou seja, ainda mais simples do que o habitual, contando com apenas duas frases musicais. A execução da peça resulta, portanto, na repetição da primeira frase para cada verso do mote, passando-se à frase seguinte que deve ser cantada duas vezes para preencher os quatro primeiros versos da copla, correspondentes à mudança, logo retornando à primeira frase para concluir a copla com os versos da volta.

Quiérome ir, mi madre apresenta uma estrutura em maior conformidade com o padrão de simplicidade melódica do *Cancioneiro*: uma parte A com duas frases musicais que comportam os quatro versos do mote, seguida pela parte B, com uma frase que é derivada de material melódico do A e que comporta, com uma repetição, os quatro primeiros versos da copla, correspondentes à mudança, para depois retornar ao A e concluir a copla com a volta.

Amor loco, amor loco segue o mesmo padrão melódico estrutural descrito acima. O mesmo mote aparece em outra versão musical, no manuscrito *Romances y letras a tres voces*, conservado na Biblioteca Nacional de España, essa a três vozes e com uma estrutura imitativa na parte A. Importante notar aqui que esse mesmo manuscrito traz a única versão musical conhecida para um soneto de Camões, no caso uma tradução para o castelhano de *Sete anos de pastor Jacob servia* (RYL, M. 1370-1372:18).

Dos cinco motes em língua portuguesa para os quais iremos encontrar voltas camonianas, dois se encontram na primeira parte do *Cancioneiro*, que traz peças escritas a uma voz. Os outros três fazem parte da terceira parte, que contém peças a três vozes, e onde encontramos também uma maior quantidade de poemas em língua portuguesa.

Partir não me atrevo (CMBP 40v-41) aparece nas *Rimas* com apenas a terceira e quarta linhas do mote, *Se me levam ágoas / Nos olhos as levo* (CAMÕES

1595:159v-160r). A música no *Cancioneiro de Paris* está incompleta, contendo apenas a parte A e traz três estrofes anotadas, sendo que a segunda e terceira são claramente adições posteriores pelas mãos de outro copista. Camões também escreve três estrofes para esse mote e usa uma estrutura que pressupõe um mote com quatro versos, já que cada uma possui oito versos. Para a gravação realizada pela Capela Ultramarina fizemos uma reconstituição, criando uma melodia para a parte B e escrevendo mais duas vozes, alto e tenor, para toda a peça. Nessa gravação, entretanto, utilizamos apenas as três estrofes do *Cancioneiro de Paris*.

A versão camoniana para *Vida da minha alma* (CMBP 59v-60), tem o seu último verso do mote modificado, de *Hei-me de perder* para *Para se sofrer*. O *Cancioneiro de Paris* apresenta nove estrofes para esse mote, sendo que duas foram anotadas pelo mesmo copista que escreveu a música e as demais são adições posteriores, já por outro copista. Nas *Rimas* encontramos voltas a esse mote já desde a primeira edição de 1595 (CAMÕES 1595:164v-165r) com três estrofes. A edição da *Segunda Parte das Rimas*, de 1616, traz esse mote indicado como um *Vilancete Pastoril*, referido apenas pelo primeiro verso e com uma nova estrofe (CAMÕES 1616:35r). Temos, portanto, quatro estrofes escritas por Camões para esse mote.

Minina dos olhos verdes (CMBP 110v-112; CAMÕES 1595:160r-160v) aparece no *Cancioneiro de Paris* em duas versões a três vozes, sendo que a segunda versão traz basicamente a mesma música com uma variação na célula rítmica que compõe as frases musicais. Aqui temos não somente uma concordância com o mote, mas também a terceira copla do *Cancioneiro de Paris*, iniciada pelos versos *Eles verdes são, e têm por usança*, corresponde à primeira volta escrita por Camões. No *Cancioneiro de Paris* apenas o mote foi escrito abaixo de cada uma das pautas das três vozes. As coplas são adições posteriores pela mão de outro copista.

Do vosso bem querer senhora (CMBP 130v-131) aparece em Camões com uma pequena variação no mote *Vosso bem querer senhora* (CAMÕES 1598:184r). O mote que consta no *Cancioneiro de Paris*, *Do vosso bem querer, senhora / O vosso mal melhor me fora*, tem versos de oito sílabas e não sete, como seria de se esperar por se tratar de versos em redondilhas. As coplas apresentam-se em versos de sete sílabas. Pode-se supor, entretanto, que a adição de uma sílaba inicial extra em cada verso do mote foi feita de forma a adaptá-lo melhor à melodia, já que outra hipótese, a de

considerar que as palavras *querer* e *melhor* teriam aqui apenas uma sílaba, *qu'rer* e *m'lhör*, apesar de ser plausível, não resulta em uma solução melodicamente viável. Os versos da copla foram acrescentados posteriormente por outro copista.

Na fonte está *Lianor* (CMBP 134v-135; CAMÕES 1616:29v-30r) é uma das composições em redondilha mais conhecidas de Camões, tendo recebido uma versão musical no século XX de autoria de José Afonso. Encontramos também voltas escritas por Pedro de Andrade Caminha. O fato de encontrarmos esse mote musicado no *Cancioneiro de Paris*, e ainda outras voltas por outros poetas do período, atesta sua força. No manuscrito musical, novamente encontramos os versos do mote escritos em cada uma das vozes. As duas coplas foram escritas pelo mesmo copista que anotou o mote.

CONCLUSÕES

Ao verificar concordâncias entre a produção camoniana e o manuscrito musical do *Cancioneiro de Paris* podemos afirmar que ambos são resultantes de um mesmo ambiente cultural onde circulavam motes, romances e outros gêneros de poesia. Percebemos que os motes de vilancetes, de cantigas, bem como todo um repertório de romances, era usado livremente por vários atores da vida palaciana, entre eles Luís de Camões. O expediente de citar versos de rimas amplamente conhecidas nas falas de personagens, em poemas ou mesmo dentro das cartas, ainda que somente um verso, garantia uma rápida identificação junto ao público a que se destinava a obra, funcionando como elemento para garantir sua atenção.

A produção de rimas em forma de glosas, conforme verificamos nos casos de *Foi-se gastando a esperança* e *Já não posso ser contente*, também faz uso desse princípio de se partir de um elemento conhecido por todos para produzir algo novo, ao mesmo tempo em que se capta a atenção do espectador.

Finalmente, é nas voltas a motes conhecidos, que aparecem tanto nas rimas como em peças musicais, que vamos encontrar uma possibilidade clara de dar uma vocalização musical à poesia camoniana. Apesar dos vários testemunhos de época de que a poesia em forma fixa tinha caráter eminentemente musical, esse é um fator muitas vezes negligenciado nos estudos literários. O fato de muita poesia em forma fixa aparecer escrita apenas em versos, sem música anotada, significa mais que sua prática musical era implícita e recorria a formas de improviso e auto-acompanhamento amplamente difundidas no ambiente palaciano

quinhentista, do que estivesse a acontecer um progressivo abandono desta forma de vocalização.

Encontrar no *Cancioneiro de Paris* algumas peças cujos motes tiveram voltas escritas por Camões, e outros poetas coevos, nos dá a oportunidade de enriquecer as possibilidades de interpretação musical desse repertório, ao mesmo tempo em que podemos trazer para os estudos literários uma visão prática de como poderia se dar a execução dessa poesia.

Finalmente, esse conhecimento abre portas para novas possibilidades interpretativas da poesia de Luís de Camões por meio da música. Para além das versões musicais das voltas em comum nas duas fontes — poética e musical — podemos propor a adaptação de outras rimas camonianas sobre a música de outras peças do *Cancioneiro de Paris*, ou outros. Esse é o atual projeto da Capela Ultramarina, o de propor um *Cancioneiro musical para Luis de Camões*.

FONTES

- ANON. [Cancioneiro Musical de Paris](#) [CMBP].
- ANON. [Romances y letras de a tres voces](#) [RYL], música manuscrita, entre 1600-1700, Biblioteca Nacional de España, M.1370-1372; (2016) [Edición Querol Gavalda](#).
- CAMÕES (1587) [Primeira parte dos Autos e comedias portuguesas / feitas por Antonio Prestes & por Luis de Camões & por outros autores portugueses cujos nomes vão nos principios de suas obras](#). Agora novamente juntas & emendadas nesta primeira impressão / por Afonso Lopez... por Andres Lobato... Anno MDLxxxvij.
- CAMÕES (1595) [Rhythmas de Luís de Camões, divididas em cinco partes](#). Dirigidas ao muito illustre Senhor D. Gonçalo Coutinho. Impressas com licença do Supremo Conselho da geral Inquisição & Ordinário. Em Lisboa, por Manoel de Lyra, Anno de M.D.L.XXXXV. A custa de Estevão Lopez, mercador de libros.
- CAMÕES (1598) [Rimas de Luis de Camões, Acrescentadas nesta segunda impressão](#). Dirigidas a

D. Gonçalo Coutinho. Impressas com licença da Sancta Inquisição. Em Lisboa por Pedro Crasbeeck, anno de M.D.XCVIII. A custa de Estevão Lopez mercador de libros. Com privilégio.

- CAMÕES (1616) [Rimas de Luis de Camões. 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. (...) Com todas as licenças necessárias. Em Lisboa. Na Oficina de Pedro Crasbeeck, 1616.
- CAMÕES (1668) *Terceira parte das Rimas do Príncipe dos Poetas Portugueses Luis de Camões, tiradas de vários manuscritos muitos da letra do mesmo Autor*, por D. Antonio Alvarez da Cunha, s/l: António Craesbeeck de Mello; (1666, -69, -68) tomo III de [Rimas de Luis de Camões, Princepe dos poetas portugueses](#). Primeira, segunda e terceira parte, nesta nova impressam, emendadas e acrescentadas, pelo licenciado Joam Franco Barreto. Lisboa. Com as licenças necessárias. Na Officina de Antonio Craesbeeck de Mello, impressor da Casa Real. Anno 1666.
- CAMÕES (1970) *Obras de Luís de Camões*, Edição completa com as mais notáveis variantes, Porto: Lello & Irmão.

REFERÊNCIAS

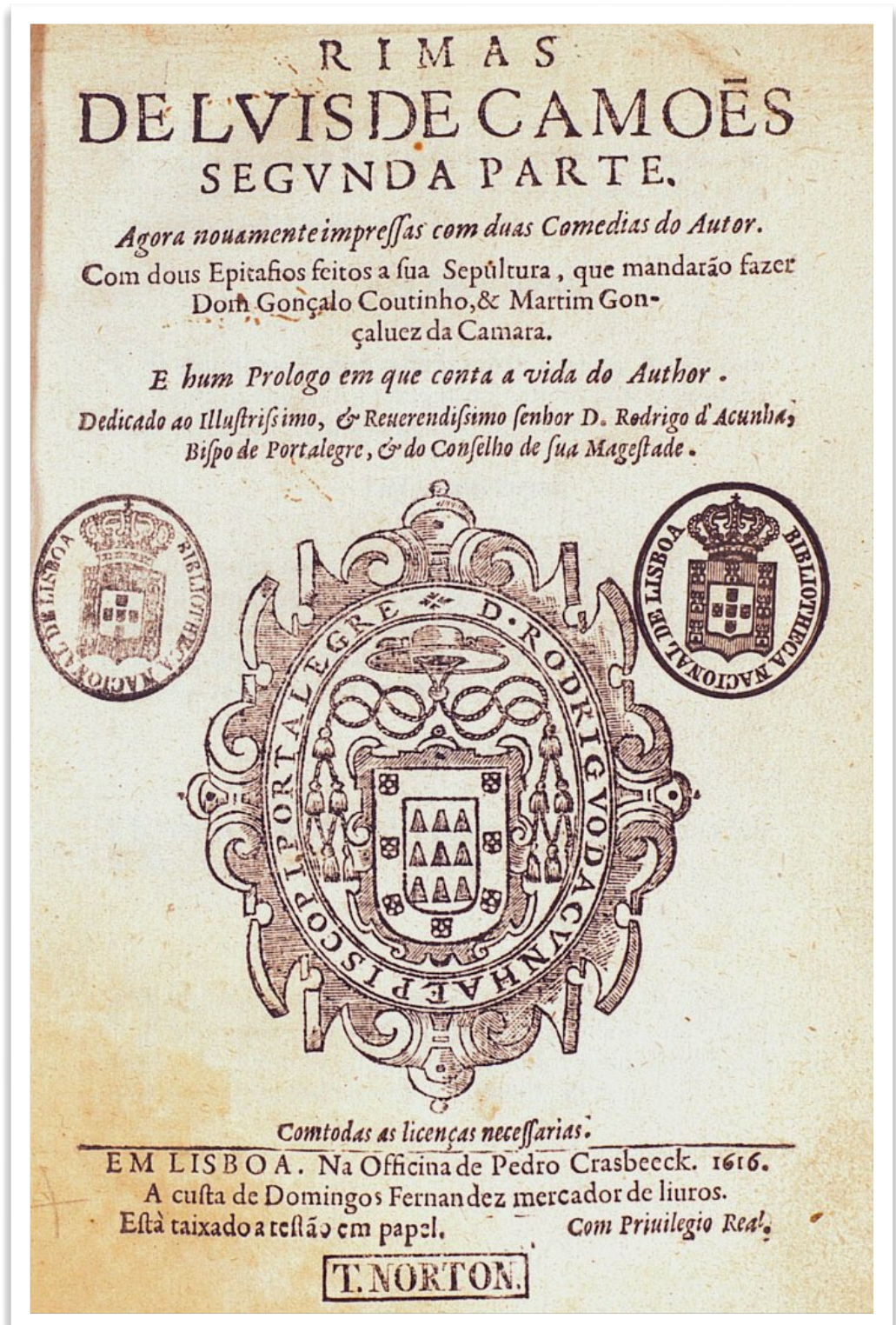
- MORAIS, Ana Isabel (2009) s.v. [Glosa](#), Carlos CEIA, coord., *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*.
- MORAIS, Manuel (1986) *Vilancetes, Cantigas e Romances do Século XVI*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Portugaliae Musica 47.
- RAIMUNDO, Nuno (2017) [O Cancioneiro Musical de Paris, uma nova perspectiva sobre o manuscrito F-Peb Masson 56](#), dissertação de Mestrado em Ciências Musicais, Especialização em Musicologia Histórica, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.
- REYNAUD, François (1968) *Le Chansonier Masson 56 (XVIe s.), Bibliothèque des Beaux Arts de Paris*, description, édition diplomatique des textes et concordances, 2 vols, tese de doutoramento. Poitiers: Université de Poitiers.



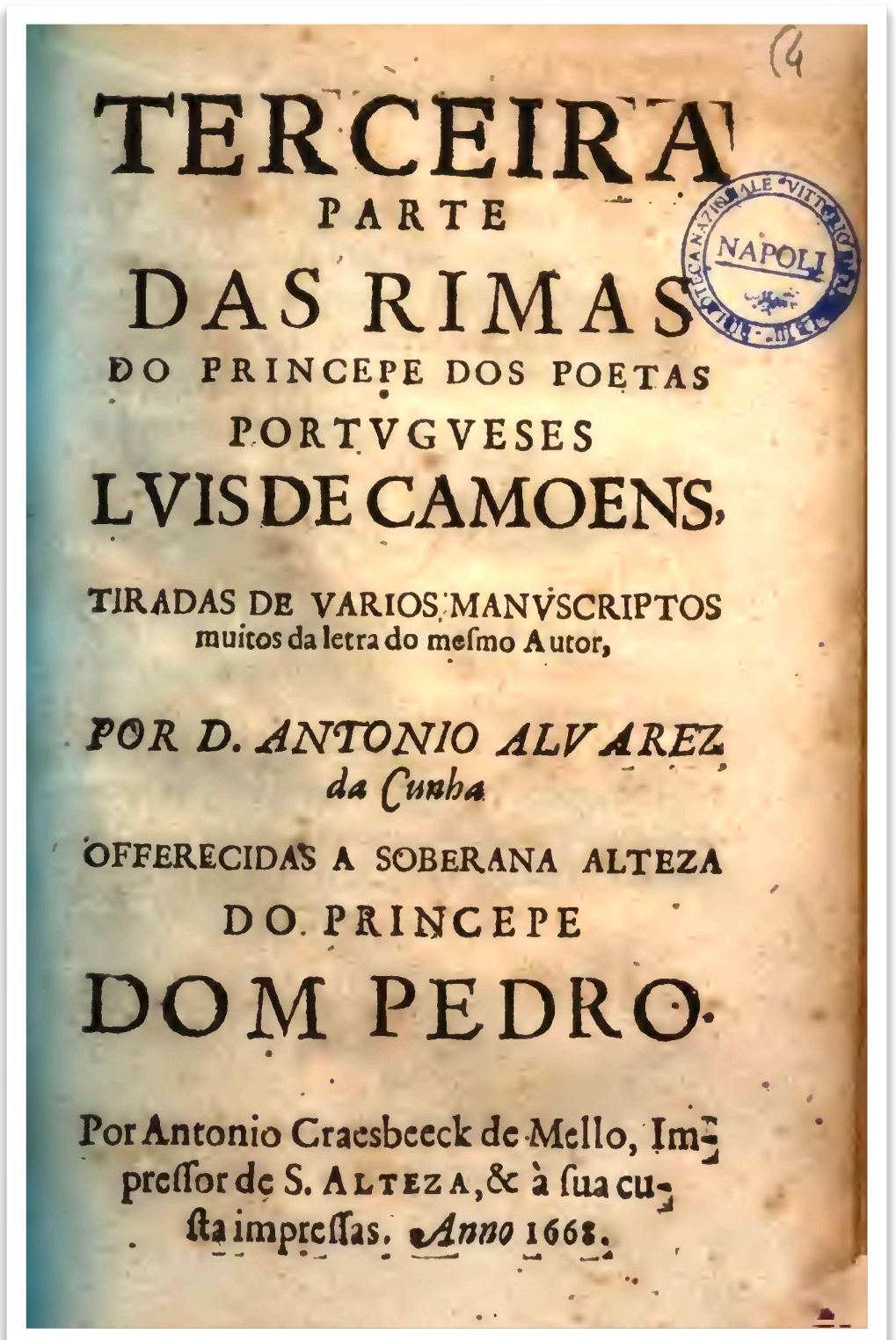
A primeira edição das *Rhythmias* de 1595.



A segunda edição das *Rimas*, revista e acrescentada em 1598.



A segunda parte das *Rimas*, de 1616.



A terceira parte das *Rimas*, de 1668.

ANEXO I – TEXTOS DAS CITAÇÕES, GLOSAS E VOLTAS AO MOTE**CMBP, 30v-31 – Adonde tienes las mentes**

Mote no *Cancioneiro de Paris*:

Adonde tienes las mentes
pastorçico descuidado
que se te pierde el ganado

Camões, *Disparates seus na Índia*, estrofe 11:

A donde tienen las mentes
Huns secretos trovadores,
Que fazem cartas d'amores
De que ficão muy contentes?
Não querem sair a praça
Trazem troua por negaça,
E se lha gabais, qu'he boa,
Diz qu'he de certa pessoa:
Hora que quereis que faça,
Se não irme por esse mundo?

CMBP, 42v-43 – El dolor que está secreto

Mote no *Cancioneiro de Paris*:

El dolor q̃ esta secreto
es el que duelle
pues no ay quem le cõsuelle

Camões, *Disparates seus na Índia*, estrofe 5:

Outros vejo por aquí
a que se acha mal o fundo
q̃ andão emendando o mudo,
& não se emendão a si,
estes respondem aquem
delles não entende bem
el dolor que estaa secreto
mas poreu quem for discreto
responderlhe ha muyto bem.
Assi entrou o mundo, assi ade ir.

CMBP, 68v-69 – Dexaldos, mi madre

Mote no *Cancioneiro de Paris*:

Dexaldos, my madre,
mis ojos llorar,
dexaldos que lloren
pues fuerõ amar.

Camões, *Disparates seus na Índia*, estrofe 1:

Este mundo es el camino
ado ay dozientos vaos
por onde roins, bons, & maos
todos fomos del mirino
mas os maos faõ de teor
que des q̃ mudão a cor
chamão logo al Rey cõpadre

& emfim dexaldos mimaadre
que sempre tem bũ sabor.
De quem torto nasce tarde
se endireyta.

CAMÕES 1595:167v-168v
a edição de 1595 tem somente as 8 primeiras estrofes

CAMÕES 1598:160v-168v
esta edição traz o poema completo com 17 estrofes e uma
quadra final

CMBP, 86v-87 – Riberas del Duero arriba

ROMANCE

Riberas del duero arriba
cavalgavaõ dos çamoranos,
que segum dizem las gemtes
padre e hijo som entrambos.

Na Carta II:

Da terra vos sei dizer que he mãy de vilões roins, & madrastra
de homens honrados. Porque os que se cá lanção a buscar di-
nheiro, sempre se sostentão sobre a agoa com bexigas. Mas
os que sua opinião deita, a las armas Mouriscote, como maré
corpos mortos à praya. Porque sabeí que antes que amadure-
ção se secão. la estes que tomauão esta opinião de valêtes às
costas, crede que nunca riberas de Duero arriba cavalgarão
Çamoranos, que roncadas de tal soberbia entre si fueffen ha-
blando, & quando vem ao effeito da obra, salvãose com dize-
rem, que se não podem fazer tamanhas duas coufas, como he
prometer, & dar.

CAMÕES 1598:191v-192r

CMBP, 82v-83 – Mis arreos son las armas

Romance no *Cancioneiro de Paris*:

Mis arreos son las armas,
mi descanso es pelear;
mi cama las duras penhas;
mi dormir sempre velar.

Camões citou os primeiros 2 versos na sua Carta III.

CAMÕES 1970:1113.

CMBP, 66v-67 – La terrible pena mia

Mote:

La terryble pena mya
no la espero rimediar,
pues alha domas q̃erya,
no saben ques bien amar.

Camões cita o *incipit* na Carta IV.

CAMÕES 1970:1115

CMBP, 58v-59 – Adó bueno por aqui

Mote no *Cancioneiro de Paris*:

Adobueno por aqui
caval^{ro} atal ora
Se quereis saber demĩ
pregumtaloa uos saĩ
pues em ueros me perdy

Camões, *Auto dos Anfitriões*:

AUTO CHAMADO DOS ENFATRIOES
Feyto por Luís de Camões.

Vanfe, & vem Felifeo e Calisto, & díz Felifeo.

fe. A do bueno por aquí
tão longe do acostumado
ca. Mais longe vou eu de mí
dir perto de meu cuidado
fe. no andar vos conheci
ca. E vos onde vos lançaís
cõ vossa contemplação
fe. Eu chego daqui ao cais
a saber Denfitrião
não sey se vou por demais

CAMÕES 1587:88v

CMBP, 143v-144 – No hallo a mis males culpa

Trata-se de uma adição tardia ao *Cancioneiro de Paris* de apenas o poema, sem qualquer música escrita.

Mote no *Cancioneiro de Paris*:

nõ hallo a mis males culpa
por q̃ á my terribel pena
la causa q me condena
me desculpa

Camões, *Auto dos Anfitriões*:

AUTO CHAMADO DOS ENFATRIOES
Feyto por Luís de Camões.

Vayse Anfatrião, & vem Aurelio, & hum feu moço & díz.

aur. No hallo a mis males culpa
para que merezca pena
la caufa, que me condena
mo. Effa està gentil desculpa
para hoje dar a Almena.
Tẽ no mandado chamar
& ele està tão descuidado.
aur. Moço queresme matar
que desculpa posso eu dar
milhor queste meu cuydado

CAMÕES 1587:100r-100v

CMBP, 66v-67 – La terrible pena mia

Mote no *Cancioneiro de Paris*:

La terryble pena mya
no la espero rimediar,
pues alba domas q̃erya,

no saben ques bien amar.
Camões, *Auto de Filodemo*:

AUTO CHAMADO DE FILODEMO,
Feyto por Luís de Camoes.

DURIANO.
Dizeis bem, yo figo tristeza, remedio de tristes la terrible
pena mia no la espero remiar, pois nam deuia afsi de fer po
fantos, &vanfe los, mas muitos dias ha que eu fei que o amor
& os cangrejos andão as vefas, ora, en fim las tristezas no me
espantem por que fuelen afloxar quanto mas õuelen.

CAMÕES 1587:150v.

CMBP, 82v-83 – Mis arreos son las armas

Romance no *Cancioneiro de Paris*:

Mis arreos son las armas,
mí descanso es pelear;
mí cama las duras penbas;
mí dormir sempre velar.

Camões, *Auto de Filodemo*:

AUTO CHAMADO DE FILODEMO,
Feyto por Luís de Camoes.

VILARDO
E se vos soís das gamenbas
& ouuerdes datentar
por mais que por manducar,
mí cama son duras penbas
mí dormir sempre velar
a viola señor vem
sem primas, nem derradeyras
mas sabe que lbe conuem
se quer señor tanger bem
à de auer mester terceyras.

CAMÕES 1587:145v

GLOSAS

CMBP, 119v-120 – Já não posso ser contente

Mote no *Cancioneiro de Paris*:

[J]a não poso ser contente
tenbo aesperaça pdida
ando perdido ãtre a gēte
nẽ moyro nẽ tenbo vida

Camões, nas *Rhythmas*:
Glosa propria.

Depois que meu cruel fado,
destruio hũa esperança,
em que me ví levantado,
no mal fiquei sem mudança,
e do bem desesperado.
o coração que isto sente
a sua dor não resiste,
porque vê muí claramente

que pois nasci para triste,
la não posso fer contente.

Por isso contentamentos
fugí de quem vos despreza,
já fiz outros fundamentos
já fiz senhora a tristeza
de todos meus pensamentos,
O menos que lhe entreguei
foi esta cansada vida,
cuido que nisto acertei,
por que de quanto esperei
Tenho a esperança perdida.

Acabar de me perder
fora já muito melhor,
teuera fim esta dor,
que não podendo mór fer,
cada vez a sinto mór.
De vos desejo esconderme,
& de mĩ principalmente,
onde ninguém possa verme,
õ pois me ganho em perderme
Ando perdido antr'a gente.

Gostos de mudanças cheos,
não me busqueis, não vos õro,
tenhovos por tão alheos,
que do bem que não espero,
inda me ficão receos.
Em pena tão sem medida,
em tormento tão esquivo,
que moura, ninguém duvida,
mas eu se mouro, ou se viuo,
Nem mouro, nem tenho vida.

CAMÕES 1595:150r-150v

CMBP, 133v-134 – Foi-se gastando a esperança

Mote no *Cancioneiro de Paris*:

Foyse gastando a esperança
fuy emtemdendo os êganos
do mal fiqaraõ mos danos
e do bem só a lembrança.

Camões, na *Terceira parte das Rimas*:

GLOSA.

Nunca em prazeres passados
Tive firmeza segura.
Antes tão arrebatados,
Que inda não eram chegados,
Quando mos levou ventura.
E como quem desconfia
Ter em tal forte mudança,
No meyo desta porfia,
De quanto bem pretendia
Foi-se gastando a esperança.

Não tive por desatino
A ocasião de perdella;

Mas foi culpa do destino,
Que ninguém, como mais dino,
Amor pudera fostella.
Deilhe tudo o qu'era seu,
Não receando taes danos
Destte, a quem alma lhe deu,
Quando já não era meu,
Fui entendendo os enganoso.

Fiquei deste mal sobejo,
A quem a causa compete,
Dizerlhe tudo o que vejo,
Que Amor aceita o desejo,
Mas mente no que promete.
Que se a mĩ se me obrigou
A dar-me bens soberanos,
Foi engano, que ordenou,
Que do bem tudo levou,
Do mal ficarão meus danos.

E se dor tão desigual
Sofro em mim com padecellos,
Quero de novo sofrellos,
Que por a causa fer tal,
Não determino offendellos.
Dobrese o mal, falte a vida,
Creça a fé, falte a esperança,
Pois foi mal agradecida,
Fique a dor nalma imprimida,
E do bem só a lembrança.

CAMÕES 1668:102-103

VOLTAS

CMBP, 36v-37 – Para que me dan tormento

No *Cancioneiro de Paris*:

Para que me daõ tormento
aprouechando taõ poco
muerto sy mas no taõ loco
que descubra lo que siento

Camões, nas *Rhythmas*:

Otro mote albeo.

Para que me dan tormento
aprouechando tam poco
perdido mas no tam loco,
que descubralo que siento.

Voltas propias

Tiempo perdido es aquel
que se passa en dar-me affan
pues quanto mas me lo dan
tanto menos siento del.
que descubra lo que siento:
no lo hare que no es tan poco
que no puede fer tan loco
quien tiene tal pensamiento.

Sepan que me manda Amor,

que de tan dulce querella,
a nadie de parte della,
porque la fienta mayor,
es tan dulce mi tormento
que aun semantoja poco:
y si es mucho quedo loco
de gusto de lo que fiento.

CAMÕES 1595:162v-163

A música no *Cancioneiro de Paris* está escrita a uma voz e parece incompleta. Cada sessão contém apenas uma frase musical, que precisa ser repetida a cada verso.

CMBP, 45v-46 – Quiérome ir, mi madre

Mote no *Cancioneiro de Paris*:

Quero mjr my madre
a la galera nueva
con el marynero
a ser marynera

Camões, nas *Rhythmas*:

Chiste.

Irme quíero madre
aquella galera,
con el marinero
a fer marinera.

Voltas próprias.

Madre si me fuere,
do quiera que vò
no lo quiero yo
quel amor lo quiere,
a quel niño fiero
haze que me muera,
por vn marinero,
a fer marinera.

El que todo puede
madre, no podrá,
pues el alma vá
que el cuerpo se quede,
con el por quien muero,
voy por que no muera
que si es marinero,
sere marinera.

Es tirana ley,
del niño senhor
que por vn amor
se defeche un Rey:
pues desta manera
quiero yo me quiero,
por un marinero
hazer marinera.

Difid ondas quando
vistes vos donzella,
siendo tierna y bella,
andar navegando

mas no se espera
daquel niño fiero,
vea yo quien quiero,
sea marinera.

CAMÕES 1595:163v-164r

CMBP, 52v-53 – Amor loco, amor loco

Otro mote albeo.

Amor loco, amor loco,
yo por vos, y vos por otro.

Voltas próprias.

Diome Amor tormentos dos
para que pene doblado
uno es verme defamado
otro es mansilla de vos,
ved que ordena amor en nos
porque me vos hazeis loco,
que seais loca por otro.
Tratais amor de manera
que porque ahi me tratais
quiere que pues no me amais
que amais otro q̃ no os quiera
mas con todo si no os viera
de todo loca por otro
con mas razon fuera loco.

Y tan contrario viuiendo
al fin, al fin conformamos,
pues ambos ados buscamos
lo que mas nos va buyendo
voy tras vos siempre siguiẽdo,
y vos buyendo por otro
andaís loca, y me hazeis loco.

CAMÕES 1595:163v

A versão musical do *Cancioneiro de Paris* é a uma voz e bastante simples. Há outra música escrita para esse mote no manuscrito de *Romances y Letras a 3 voces*, da Biblioteca Nacional de Espanha. Esta versão já apresenta uma escrita com entradas imitativas no A e homofonia na parte B, que já destoa do tipo de música que encontramos nos cancioneros portugueses, sempre homofônica.

CMBP, 40v-41 – Partir não me atrevo

Voltas de Camões para os dois últimos versos do mote
se me levam águas / nos olhos as levo.

No *Cancioneiro de Paris*:

Partir nõ matrevo,
que me mataõ mágoas;
se me levaõ águas,
nos olhos as levo.

Levaõmas do mar
longe do desejo
olhos que não vejo
mas fazem lançar
e com estas magoas
partir não matrevo

se me levaõ agoas
nos olhos as levo

As agoas do Teio
q̃ me vão leuando
uou acreçẽtando
cõ meu grã deseio
Remedio não ueio
para tantas magoas
senão são as agoas
q̃ nos olhos leuo,

Lagrimas de sangue
uou triste chorando
o mar enturnando
fazendo o mais grande
Dizer não me atreuo
o mais destas magoas,
q̃ são muitas agoas
q̃ nos olhos leuo,

Camões, nas *Rhythmas*:

Albeo.

Se me levaõ agoas
nos olhos as leuo.

Propias.

Se de saudade
morrerei ou não
meus olhos dirão
de mim a verdade.
Por elles me atreuo
alcançar as agoas
que mostrem as magoas
que nesta alma leuo.

As agoas, que em vão
me fazem chorar
se ellas são do mar
estas do mar são.
Por ellas releuo
todas minhas magoas
que se força d'agoas
me leuaõ, eu as leuo.

Todas me entristescem,
todas são salgadas,
porem as choradas
doces me parecem.
Correy doces agoas
que se em vos me enleuo
não doem as magoas
que no peito leuo?

CAMÕES 1595:159v-160r

CMBP, 59v-60 – Vida da minha alma

Voltas de Camões para o mesmo mote com variação no último verso.

Mote no *Cancioneiro de Paris*:

Vida da mynha alma
não vos poso ver
Isto não he vida
ey me de perder.

Camões, nas *Rhythmas*:

Outra albea.

Vida da mínhalma
nam vos posso ver,
Isto nam he vida
para se sofrer.

Voltas proprias.

Quando vos eu via
esse bem lograua
a vida estimava,
mais então viuia,
porque vos servia,
foo para vos ver,
já que vos nam vejo,
para que he viver.

Vivo sem rezão
Porque em minha dor
nam a pos amor
que inimigos sam
muy grande treyçam,
me obriga a fazer
que viuia senhora
sem vos poder ver.

nam me atreuo já
minha tam querida,
a chamaruos vida
porque a ten' mà,
ningem cuidara
que isto pode ser
sendome vos vida,
nam poder viuer.

CAMÕES 1595:164v-165r

Dous tormentos vejo
Grandes por estremo:
Se vos vejo, temo,
E se não, desejo.
Quando me despejo,
E venho a escolher,
E temo o desejo,
Desejo temer.

CAMÕES 1616:35

CMBP, 110v-112 – Minina dos olhos verdes (duas versões musicais)

A glosa 3 do *Cancioneiro de Paris* coincide com a glosa 1 do poema de Camões sobre o mesmo mote.

No *Cancioneiro de Paris*:

[M]inina dos olhos vrdes
porque me nam vedes
vedeme ãora

olhai ã vos vejo
e ã meu desejo
creçe de hora ã hora.
Serdes crua agora
nã é dolhos verdes,
pois ã me nã vedes.

Olhai ã paçoço
por vossos amores
olhai mínhas dores
vede o ã vos peço.
Olhos ã eu conheço
graciosos e verdes
por ã me nã vedes,

Elles verdes sã,
e tem por usança,
na cor esperança,
e nas obras nã,
Vossa condiçã
nã he d'olhos verdes,
pois ã me nã vedes.

Camões, nas *Rhythmas*:

Outra albeo.

Mínina dos olhos verdes
porque me nã vedes?

Propías.

Elles verdes sã
& tem por vfança
na cor esperança
& nas obras nã
vossa condiçã
nã he dolhos verdes
por que me nã vedes.

Isenções a molhos
que elles dizem terdes
nã sã d'olhos verdes
nem de verdes olhos,
firvo de giolhos,
& vos nã me credes,
porque me nã vedes?
Avião de ser
porque possa vellos,
que hūs olhos taō bellos
nã sebaō d'esconder,
mas fazeísme crer
que ja nã sã verdes,
porque me nã vedes.

Verdes nã o sã
no que alcanço delles,
verdes sã aquelles
que esperança daō.
se na condiçã
estã serem verdes,
porque me nã vedes?

CAMÕES 1595:160r-160v

CMBP, 130v-131 – Do vosso bem querer, Senhora

Voltas de Camões para o mote com uma pequena varia-
ção no primeiro verso.

No *Cancioneiro de Paris*:

Do uoço bem querer snrã
o uoço mal mílhor mefora

Forame mílhor o mal
ã o bem de tam pouca dura,
mas a quẽ falta uentura
ã lbe falte tudo o al,
Nã há dor mais desigual
ã o bem perdido snora,
por onde o mal mílhor me fora.

Camões, nas *Rimas*:

Albeo.

Vosso bem querer, senhora,
Vosso mal melhor me fora.

Voltas suas

Já agora certo conheço,
Ser melhor todo tormento,
Onde o arrependimento,
Se compra por justo preço:
Enganoume hum bom começo,
Mas o fim me diz agora
Que o mal melhor me fora.

Quando hum bem he tam danoso,
Que sendo bem dá cuidado,
O dano fica obrigado
A ser menos perigoso,
Mas se a mí por desditofo,
Co bem me foi mal senhora,
Co vosso mal bem me fora.

CAMÕES 1598:184r

CMBP, 134v-135 – Na fonte está Lianor

Mote no *Cancioneiro de Paris*:

na fonte esta Lianor,
lauando pote chorãdo
he as amigas pregũtãdo
vistes la ho meu amor

Camões, na *Segunda parte das Rimas*:

Na fonte stã Leanor
Lauando a talba, & chorãdo
As amigas preguntando,
Vistes la o meu amor?
Voltas do Camoës:

Posto o pensamento nelle,
Porque a tudo o Amor a obriga
Cantava, mas a cantiga
Eraō sospiros por elle.
Nisto estava Leanor
O seu desejo enganando
As amigas preguntando
Vistes là o meu amor.

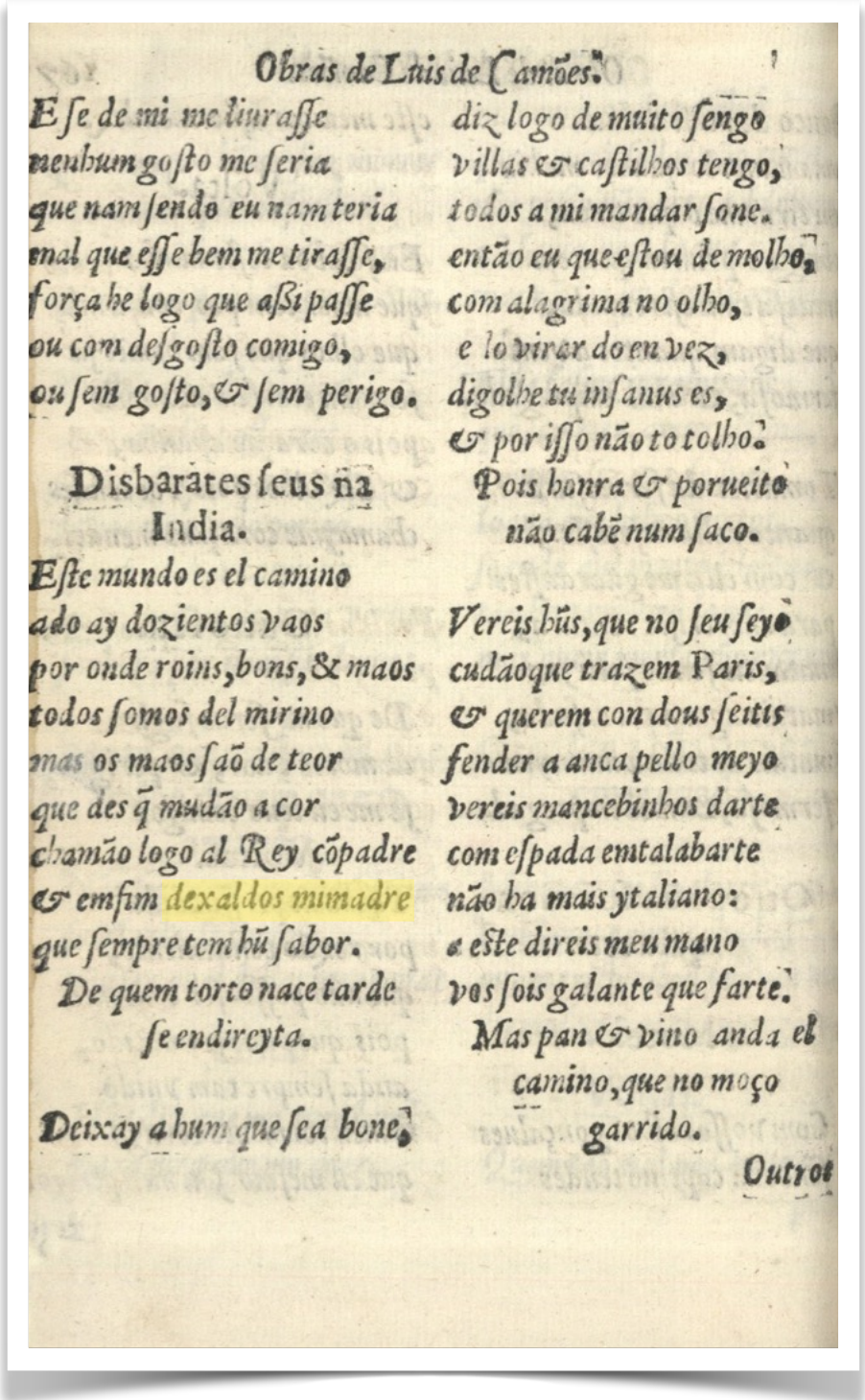
O roſtro ſobre hũa mão
Os olhos no chaõ pregados,
Que do chorar já canſados,
Algum deſcanſo lhe daõ.
Deſta ſorte Leonor
Suspende de quando em quando
Sua dor: & em ſy tornando
Mais peſada ſente a dor.

Naõ deíta dos olhos agoa,
Que naõ quer q̃ a dor ſe abrande

Amor, porque em magoa grande
Seca as lagrimas a magoa.
Que depois de ſeu amor
Soube nouas preguntando
Demprouiſo, a ví chorando
Olhai que eſtremos de dor.

CAMÕES 1616:29v-30r

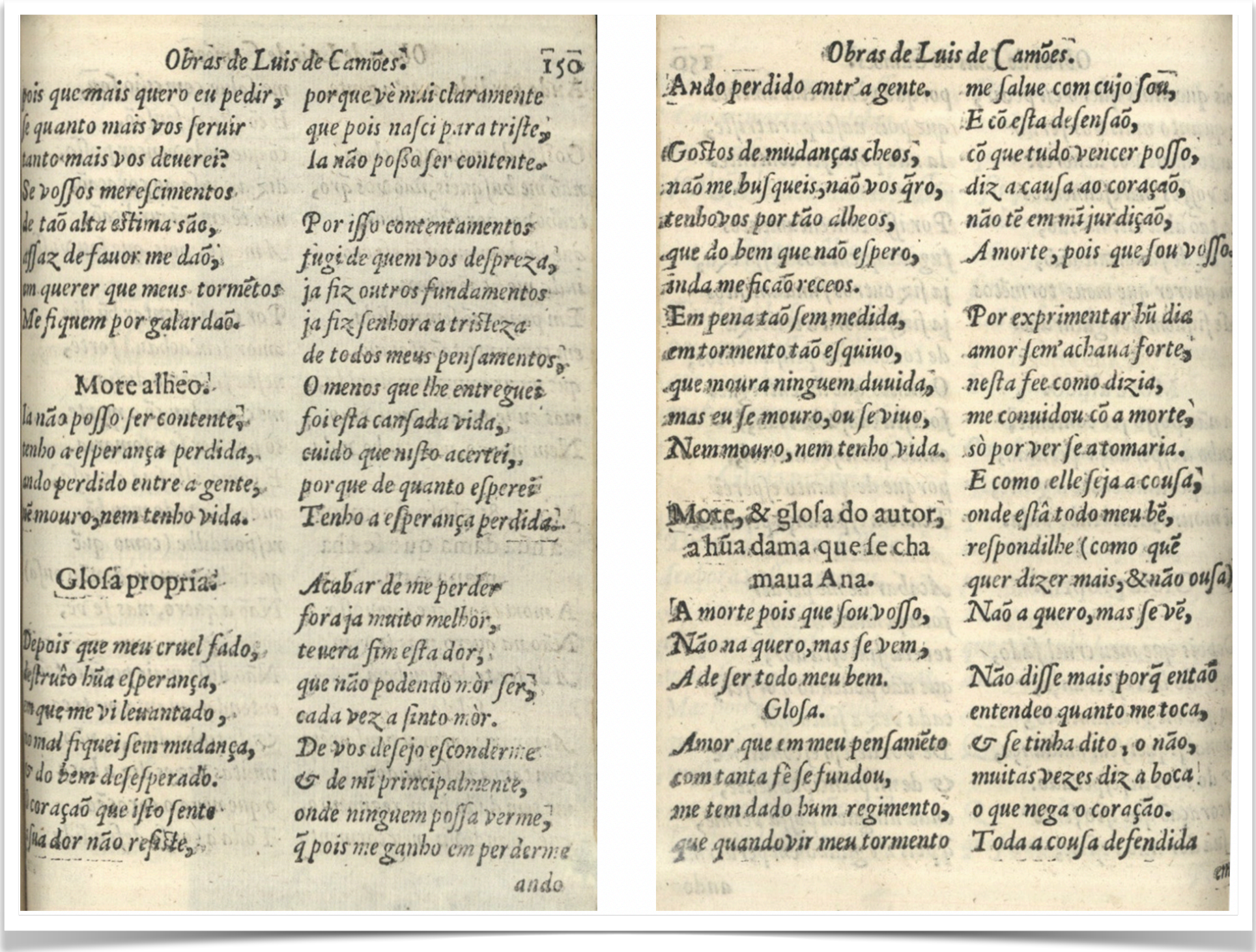
O mote desta cantiga aparece na *Segunda parte das Rimas*, 1616. É interessante notar as variações do nome «Lianor», que aparece grafado desta forma na taboada e já no fólho 29(v) irá aparecer como «Leonor». Editores posteriores adotaram a forma «Leonor».



Disparates seus na Índia, CAMÕES 1595:167v



Dexaldos, mi madre, CMBP 68v-69r



Já não posso ser contente, CAMÕES 1595:150r-150v

Já não posso ser contente

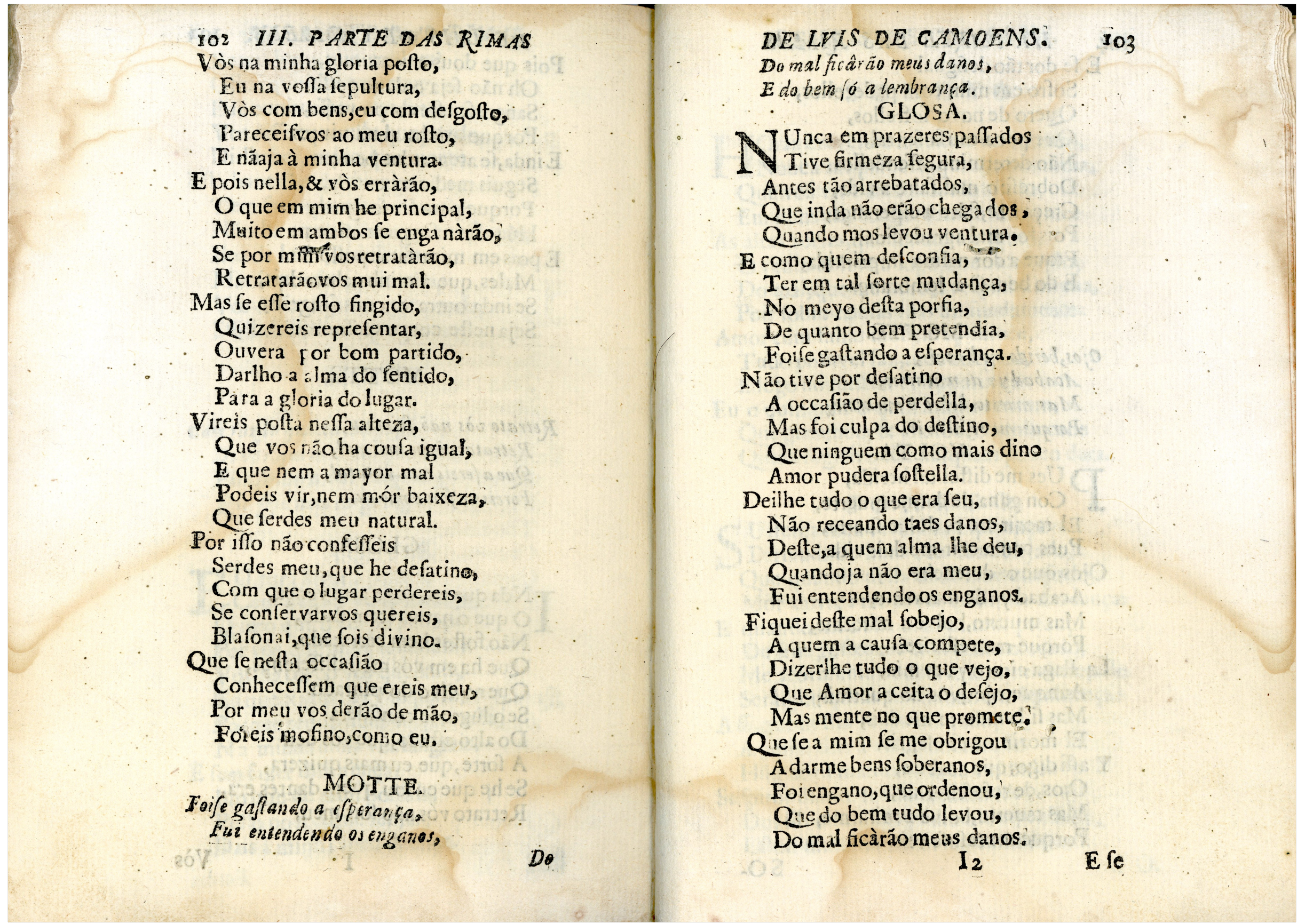
ando perdido entre a gente
 nem mouro nem tenho vida

Já não posso ser contente
 ando perdido entre a gente
 nem mouro nem tenho vida

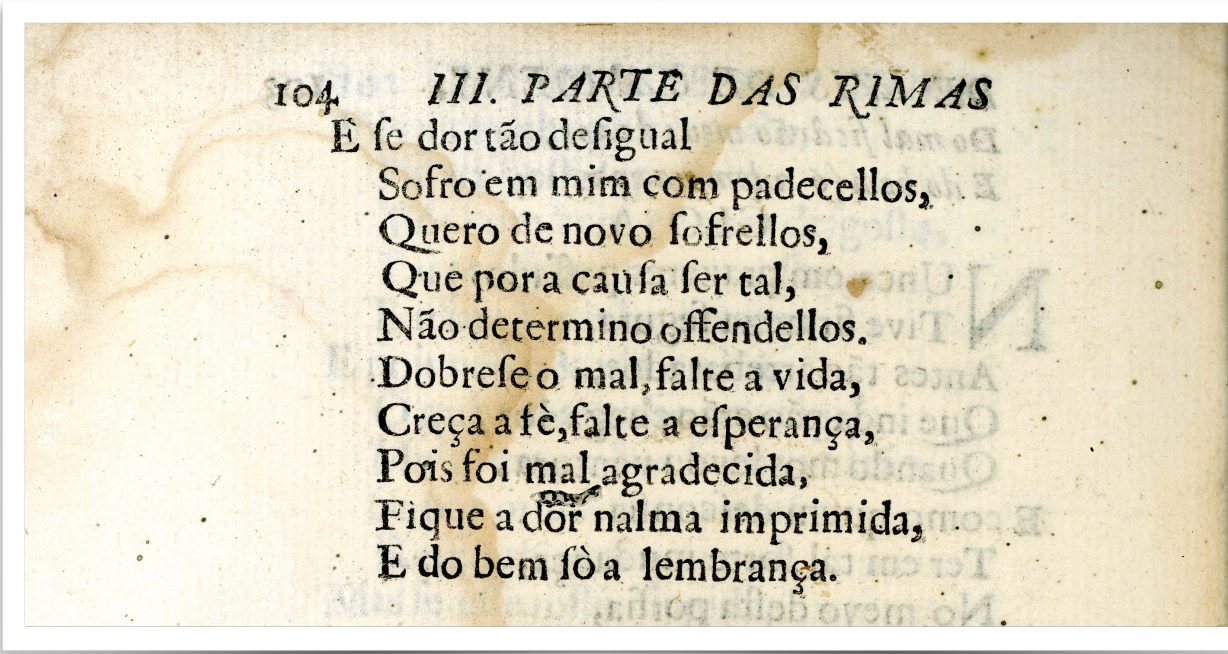
Não posso ser contente
 ando perdido entre a gente
 nem mouro nem tenho vida

Não posso ser contente
 ando perdido entre a gente
 nem mouro nem tenho vida

Já não posso ser contente, CMBP 119v-120r

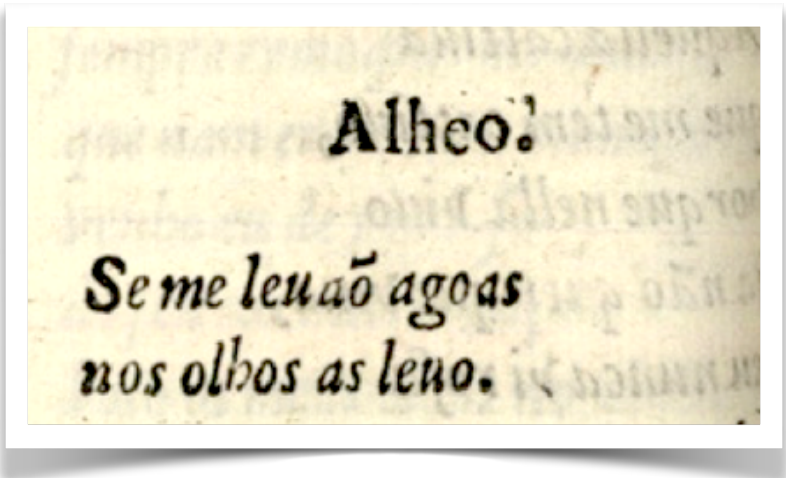


Foi-se gastando a esperança, CAMÕES 1668:102-103, abaixo 104

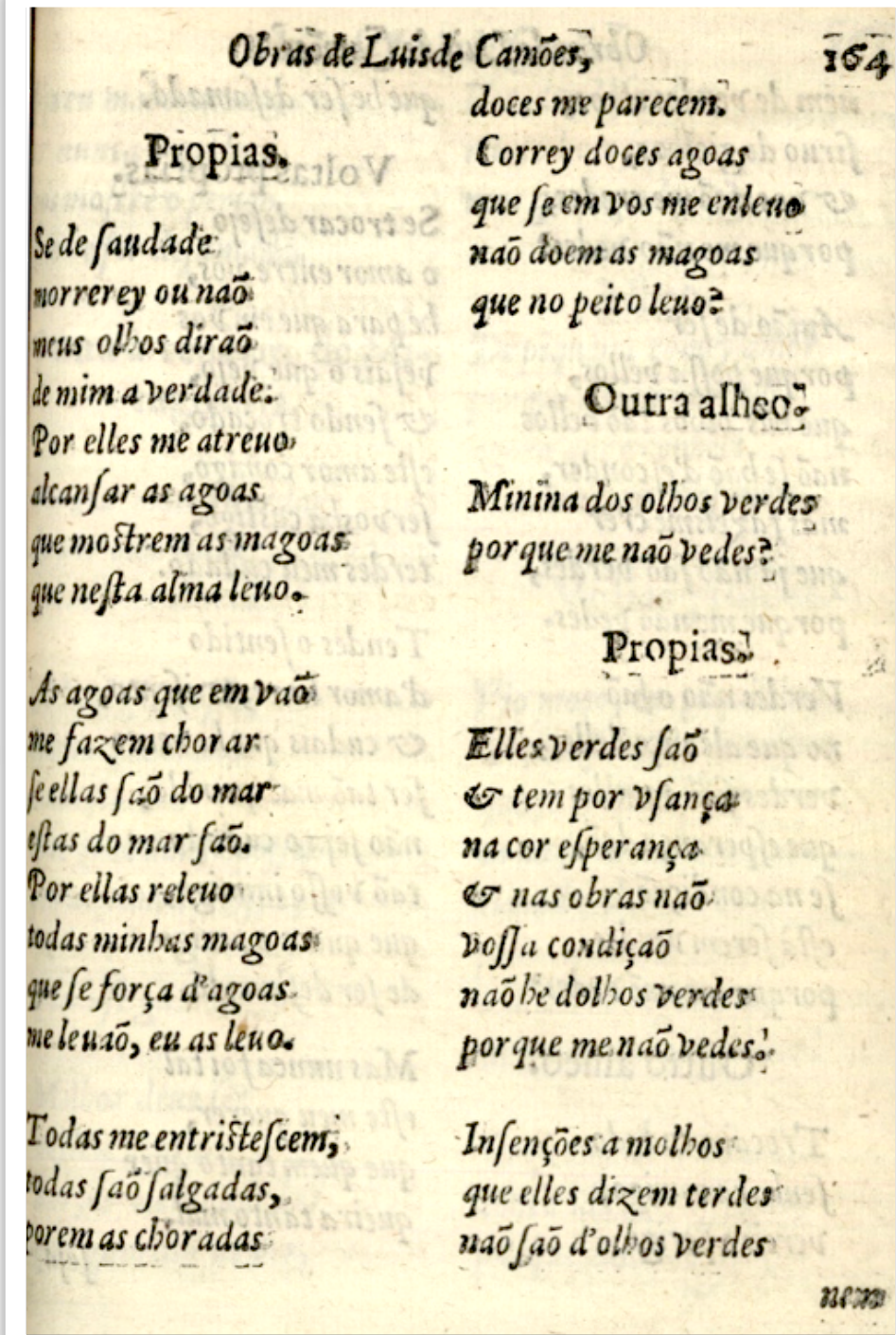




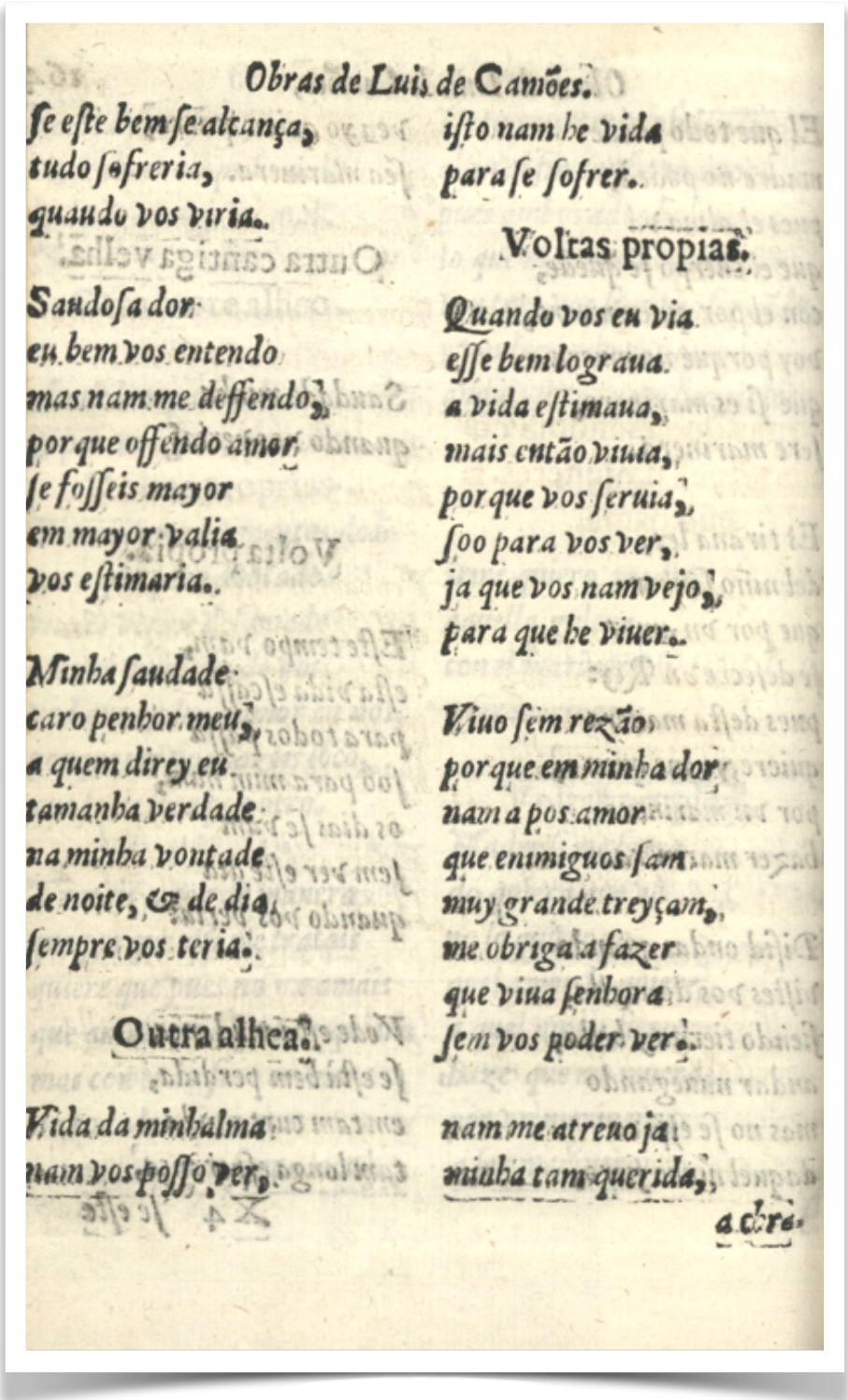
Foi-se gastando a esperança, CMBP 133v-134r



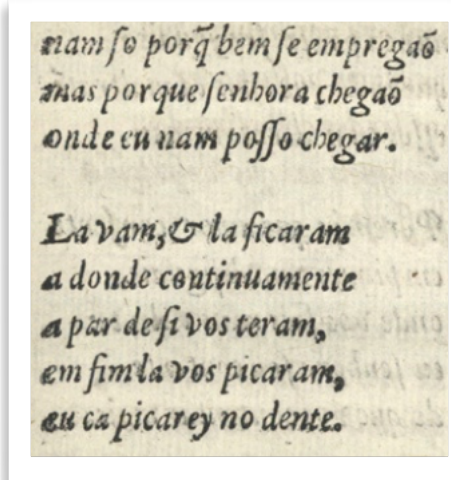
Se me levam agoas,
CAMÕES 1595:159v-160r (164)



Partir não me atrevo, CMBP 40v-41r



Vida da minha alma,
CAMÕES 1595:164v-165r



CAMÕES 1616:35r



Vida da minha alma, CMBP 59v-60r

Minima dos olhos verdes
porque me não vedes?

Propias.

Elles verdes são
 E tem por vsança
 na cor esperança
 E nas obras não
 vossa condição
 não he dolhos verdes
 porque me não vedes.

Insenções a molhos
que elles dizem terdes
naõ são d'olhos verdes

nem de verdes olhos,
siruo de giolhos,
E vos não me credes,
por que me não vedes?

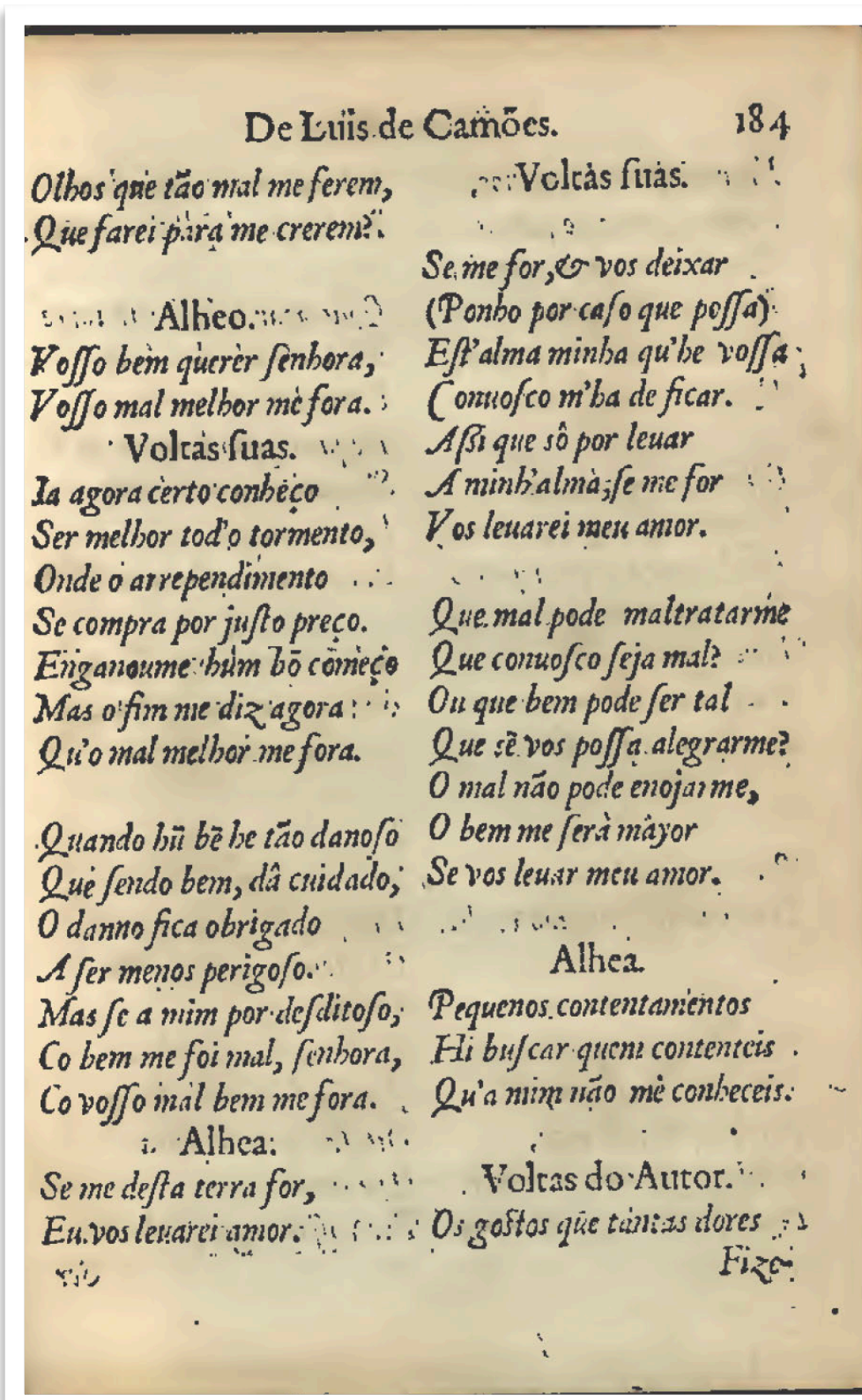
*Anião de ser
por que possa vellos,
que hūs olhos tão bellos
não se hão d' esconder,
mas fazeisme crer
que ja não são verdes,
por que me não vedes.*

*Verdes não o são
no que alcanço delles,
verdes são aquelles
que esperança dão,
se na condição
està serem verdes,
porque me não vedes?*

Minina dos olhos verdes,
CAMÕES 1595:160r-160v.



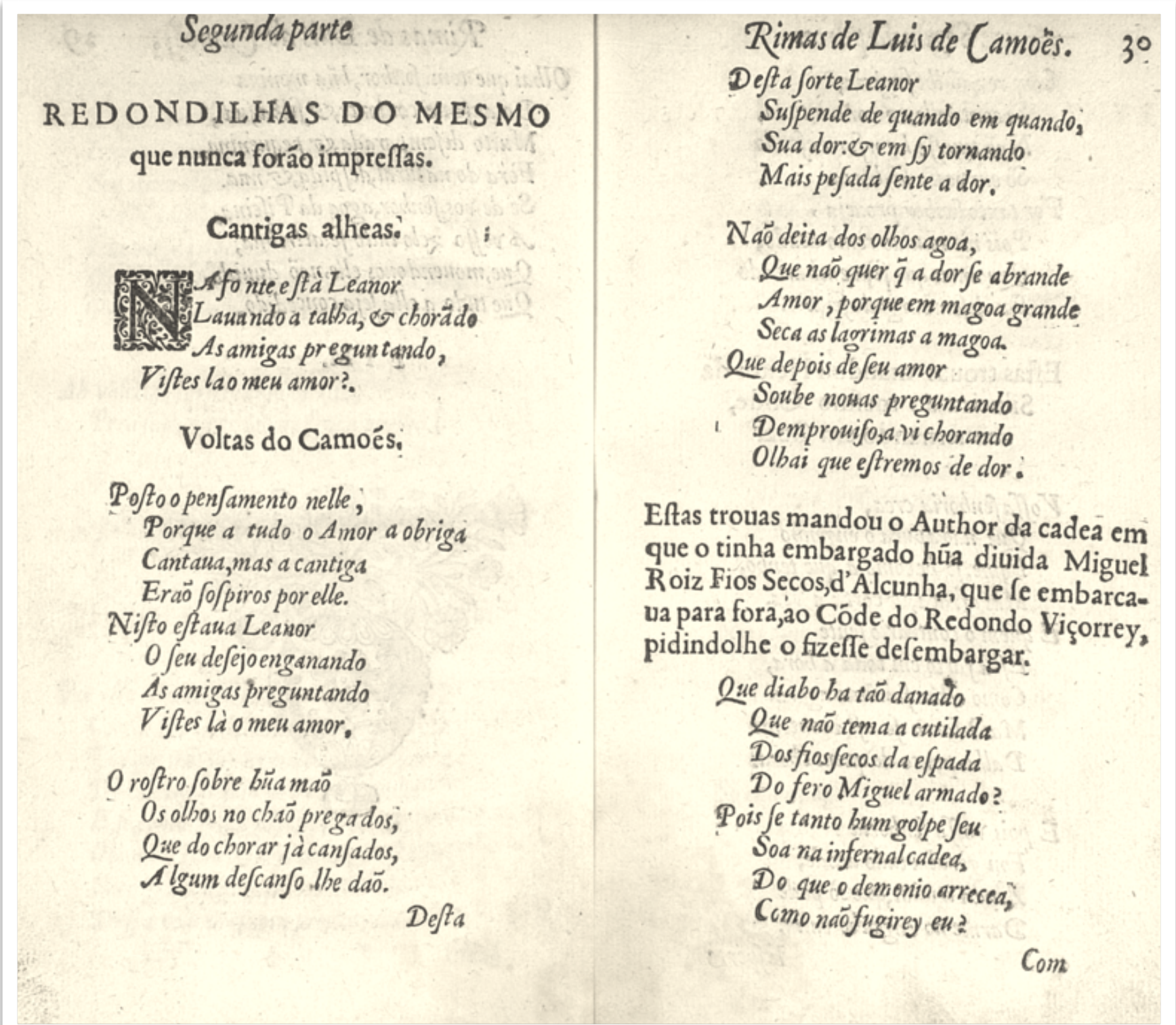
Minina dos olhos verdes, CMBP 110v-111r



Vosso bem querer senhora, CAMÕES 1598:184r



Do vosso bem querer senhora, CMBP 130v-131r



Na fonte está Lianor, CAMÕES 1616:29v-30r



Na fonte está Lianor, CMBP 134v-135r