

# "VINDES DE GUERRA OU DE PAZ?"

## ELEMENTOS TEATRAIS E POLÍTICOS NA MÚSICA SEISCENTISTA DO MOSTEIRO DE SANTA CRUZ DE COIMBRA

Trabalho inscrito no projecto de investigação Mundos e Fundos (CECH|Universidade de Coimbra), parceiro do projecto Proyecto i+d+i La obra musical renacentista: fundamentos, repertorios y prácticas subvencionado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad [HAR 2015-70181-P].

### INTRODUÇÃO

Entre os muitos tesouros do património musical português – e, evidentemente, ibérico – custodiados hoje pela Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra em Portugal (BGUC), conta-se uma colecção de volumes manuscritos compilados no mosteiro agostinho de Santa Cruz da mesma cidade em meados século XVII<sup>1</sup>. As mais de 2500 páginas da colecção<sup>2</sup> albergam uma vasta quantidade e variedade de obras musicais constituindo um amplo e rico escaparate dos mais importantes géneros litúrgicos e poético-musicais então em uso corrente na Península Ibérica.

A colecção reveste-se de inúmeros aspectos fascinantes; focar-nos-emos aqui em dois. O primeiro é a confluência entre música e teatro evidenciada pelas abundantes referências de natureza dramaturgical (e também coreológica) existentes nos cartapácios, seja sob a forma de inscrições (como, por exemplo, “tono de comedia”, “rojão para o baile”, “jacra”, “dança”, “ao burlesco”), didascálias (“sale la Luna”, “faz reverência ao auditório”, “tangem a gaita primeiro que entrem”), ou do próprio conteúdo e características dos textos poéticos. A documentação de que hoje dispomos relativa a eventos concretos em que música e teatro se conjugassem (fosse em Santa Cruz ou em algum local ou evento envolvendo os músicos ou música do mosteiro) é, porém, escassa ou inexistente. Assim, as considerações que aqui apresentamos centram-se necessariamente no estudo directo dos cartapácios crúzios, onde nos

---

<sup>1</sup> Compilada maioritariamente durante as décadas de 1640/50, a colecção compreende dezasseis manuscritos com as cotas MM 49 a 51, 227 a 229, 232 a 240, e 243. Apenas um dos códices se posiciona fora deste âmbito cronológico: o MM 233 que contém inscritas as datas 1661 e 1663. Nos restantes quinze volumes, a data mais antiga inscrita é 1642 (no MM 227) e a mais tardia 1655 (no MM 237) (Freire, 2017, Vol. 1, p. 33). Estas datações baseiam-se no levantamento das inscrições exibidas nos próprios manuscritos realizado por José Abreu, Tiago Simas Freire, Paulo Estudante e o presente autor. Sendo as indicações de data em parco número, não se pode, evidentemente, excluir a possibilidade de uma parte da colecção ter sido elaborada ou registada anterior ou posteriormente. Refira-se que a data de 1630, avançada por Miguel Querol e reiterada por Manuel Carlos de Brito e Carmelo Caballero, deve ser considerada errada (Querol Gavaldá, 1970, p. 32; Brito, 1979, p. 17; Caballero, 1997, p. 22). Trata-se de um erro de leitura da data 1650 – efectivamente inscrita no MM 236 (f. 43) – sendo o “5” confundido com um “3”. Para uma discussão mais aprofundada a este respeito ver (Sanches, 2019, Vol. 1, p. 24).

<sup>2</sup> Cada códice contém um ou mais cadernos atados conjuntamente e encadernados em pergaminho. Estes cadernos chamam-se cartapácios, designação sob a qual diversos volumes se encontram assinalados na própria capa ou folha de rosto. *Cartapácio* pode aqui ser entendido como sinónimo de ‘caderno’; ver (Sanches, 2019, Vol.1, pp. 34-35).

propomos elencar e descrever, num conjunto de obras seleccionadas, a diversidade de elementos que concorre para a dimensão teatral das mesmas – as didascálias, a poesia, e a própria música.

O segundo foco do nosso estudo são os próprios textos musicados. A poesia encerra múltiplos níveis de leitura de natureza diversa: simbólica, cultural, religiosa, política, filosófica e estética. Propomos aqui um exercício exegético sobre três obras do fundo crúzio – uma loa, um vilancico de negro e um vilancico de galegos – explorando as diferentes camadas narrativas e de significado veiculadas pelos respectivos textos poéticos, sobretudo no que diz respeito à confluência entre devoção, política e teatro que nelas tem lugar.

## 1. UM BREVE ESTADO DA ARTE

A colecção de cartapácios do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra contém centenas de peças com texto em latim, com texto em romance, peças instrumentais, esboços de composições, exercícios de contraponto e até mesmo textos sobre teoria musical<sup>3</sup>. Ao longo das últimas oito décadas a colecção tem sido alvo de estudos importantes (se bem que em reduzido número), destacando-se os trabalhos de Manuel Joaquim, Querol Gavaldá, Ernesto Gonçalves de Pinho, Manuel Carlos de Brito e Carmelo Caballero<sup>4</sup>. Não será, porém, exagero afirmar que o estudo da colecção se encontra ainda na sua infância. A inventariação dos conteúdos dos manuscritos de que hoje dispomos é ainda muito incompleta e imprecisa<sup>5</sup>. Diversas questões de grande relevância encontram-se ainda envoltas em mistério tais como, por exemplo, as circunstâncias específicas de produção, performance e recepção da música neles registada. Onde foi interpretada? Quem a cantava e tocava? A que circunstâncias se destinava? O trabalho de Ernesto Gonçalves de Pinho<sup>6</sup> constitui um contributo pioneiro neste domínio mas, não obstante, muito pouco se consegue, de momento, relacionar directa ou explicitamente com a música dos cartapácios<sup>7</sup>.

---

<sup>3</sup> Ver (Sanches, 2019, Vol. 1, p. 34).

<sup>4</sup> (Querol Gavaldá, 1970), (Querol Gavaldá, 1975), (Brito, 1979), (Pinho, 1981), (Brito, 1983), (Caballero, 1997) e as “fichas verdes” elaboradas por Manuel Joaquim (possivelmente durante a década de 1960) disponíveis para consulta na sala de reservados da BGUC. Para uma revisão detalhada da historiografia do estudo dos cartapácios conimbricenses ver (Estudante, 2019, pp. 108-111), (Sanches, 2019, Vol. 1, pp. 11-30) e (Freire, 2017, Vol. 1, pp. 26-27).

<sup>5</sup> Ver (Sanches, 2019, Vol.1, pp. 22-23).

<sup>6</sup> (Pinho, 1981).

<sup>7</sup> Para uma descrição mais detalhada sobre o estado da arte do estudo dos cartapácios crúzios remetemos o leitor mas os trabalhos de Tiago Simas Freire (Freire, 2017, Vol 1, pp. 17-46), do presente autor (Sanches, 2019, Vol.1, pp. 11-54) e de Paulo Estudante (Estudante, 2019).

Nos últimos anos, sob a alçada do projecto *Mundos e Fundos*, produziram-se os dois primeiros estudos monográficos dedicados a códices da colecção, nomeadamente o MM 51 e o MM 229<sup>8</sup>. Para além de uma considerável expansão do catálogo sistemático da colecção, o número de obras criticamente editadas e disponíveis para estudo e interpretação mais do que duplicou<sup>9</sup>. Estes dois trabalhos abordam ainda aspectos de natureza musicológica e filológica pouco ou nada explorados previamente, tais como a caracterização e contextualização das formas poéticas e teatrais empregues, a função litúrgica da música em latim, a frequente ocorrência de gestos de revisão e (possivelmente) composição, a complexa organização de conteúdos nos manuscritos, entre diversos outros.

Pese embora não ser ainda possível detalhar onde, quando, como, por quem e para quem a música da colecção conimbricense foi originalmente concebida e interpretada, os próprios manuscritos contêm informação sobre possíveis contextos performativos e função da música que albergam. Conforme atrás referimos, as inscrições, didascálias e poesia são uma valiosa fonte de informação a partir da qual é possível elaborar um conjunto de considerações que passamos seguidamente a expor.

## 2. O CONTEXTO HISTÓRICO E CULTURAL

### 2.1. A MÚSICA EM ROMANCE NA PENÍNSULA IBÉRICA

O século XVII é, em muitos aspectos, uma época charneira na história da Europa. No plano religioso e político, os movimentos reformistas (e contrarreformista) despoletados no século XVI desembocariam na Guerra dos Trinta Anos (1618-1648), redesenhando o mapa do poder do continente e lançando as bases para as modernas nações europeias<sup>10</sup>. No plano do pensamento e das ideias, a revolução científica transformava a mundividência do homem e, conseqüentemente, o modo com este se posicionava e relacionava com o mundo<sup>11</sup>. No discurso poético-musical, o apelo retórico do *pathos* assume o lugar cimeiro, mobilizando quer o ‘estilo antigo’, quer os desenvolvimentos da transição do Quinhentos para o Seiscentos

---

<sup>8</sup> (Freire, 2017) e (Sanches, 2019).

<sup>9</sup> Ver (Sanches, 2019, Vol. 2, pp. 301-305).

<sup>10</sup> Isto teve, ainda que indirectamente, importantes reflexos na Península Ibérica, nomeadamente no que diz respeito à recuperação da independência portuguesa em 1640. Adiante abordaremos em maior detalhe esta questão.

<sup>11</sup> A revolução científica não constitui, evidentemente, um momento singular e concentrado de ruptura com o passado, mas antes o consolidar de processos que vinham a desenrolar-se há já vários séculos. Para uma discussão sucinta e clara desta temática ver (Almeida, 2018, p. 74; 87).

(como, por exemplo, o recitativo e a *seconda pratica*) na persecução do ideal ciceroniano de *docere, delectare, movere*: ensinar, deleitar, comover.

Inserida nesta matriz, a Península Ibérica apresenta, porém, características que lhe são distintas. Portugal e Espanha partilham, durante o Quinhentos e o Seiscentos, um espaço cultural comum. Tendo como eixo cronológico a união monárquica sob égide dos Áustrias (1581-1640), os dois países comungam de uma unidade ao nível da produção poética, musical e teatral que não só é anterior à coroa dual – encontrando-se já bem manifesta no terço final da dinastia de Avis – como persiste após a restauração da independência portuguesa em 1640. Durante cerca de século e meio, circularam intensamente pessoas, textos e música no espaço peninsular. Mediado pelo castelhano enquanto língua franca (mas de modo algum exclusiva), geraram-se múltiplas correntes de influência mútua<sup>12</sup>. Gil Vicente, por exemplo, é uma figura de central importância para o teatro e música castelhanos do século XVI<sup>13</sup> enquanto que Luís Vaz de Camões exerceu uma fortíssima influência nos poetas aurisseculares espanhóis<sup>14</sup>. Inversamente, a ‘revolução poética’ iniciada por Luís de Gôngora na década de 1580 e a *Comedia Nueva* preconizada por Lope de Vega no virar do século, marcaram profunda e incontornavelmente a cultura portuguesa durante o Seiscentos<sup>15</sup>.

A prática da música com texto em romance no âmbito religioso (quer litúrgico, quer paralitúrgico, quer exterior ao espaço físico da igreja) encontra-se fortemente estabelecida no universo peninsular já em finais do século XV<sup>16</sup>, estando a ela associadas também práticas teatrais e coreológicas<sup>17</sup>. Música, dança e teatro na igreja (com intervenção dos próprios

---

<sup>12</sup> Sobre a utilização do castelhano em Portugal nos séculos XVI e XVII e diversos aspectos culturais relacionados ver (Buescu, 2004), (Buescu, 2000) e (Cuesta, 1988).

<sup>13</sup> Refira-se, por exemplo, a relação entre Gil Vicente e as ensaladas de Mateo Flecha; ver (Gómez, 2012, pp. 198-199) e (Gómez, 2008, pp. 26-28;55; 101-102).

<sup>14</sup> A primeira obra conhecida de Luís de Gôngora, por exemplo, é um encômio aos *Lusíadas* sendo a influência camoniana bem conspicua em obras posteriores do poeta cordovês, como a *Fábula de Galatea e Polifemo*. Diversos outros nomes grandes do *Siglo de Oro* como Cervantes, Lope de Vega ou Quevedo, tomam Camões como modelo ou referem-no elogiosamente; ver (Silva, 2011, pp. 220-224).

<sup>15</sup> Para uma descrição detalhada das transformações nos géneros poéticos e teatrais ibéricos operadas na viragem do século XVI para o XVII ver (Sanches, 2019, Vol. 1, pp. 68-100).

<sup>16</sup> Carece de suporte documental a visão defendida por autores como Isabel Pope, Robert Stevenson e Rui Vieira Nery de que a inclusão de música em romance na liturgia é “do ponto de vista musical, a consequência principal do espírito de Trento” (Nery, 1997, p. 94). O fenómeno é, efectivamente, muito mais antigo, sendo, segundo Maricarmen Gómez, “evidente a partir do último terço do século XV”. Ver, a este respeito, por exemplo (Gouveia, 2014), (Gómez, 2012, p. 171; Gómez, *Las Ensaladas* (Praga, 1581), 2008), (Knighton, 2007, p. 55) e (Rey, 2007). No século XVII a prática recebe um considerável incremento. Carmelo Caballero escreve: “es indudable que, a lo largo del siglo XVII, el género villancico fue ganando terreno a la polifonía litúrgica en latín en todos los ámbitos religiosos (catedrales, colegiadas, conventos), incrementándose su interpretación de un modo continuo a lo largo de todo el año litúrgico, aunque los ciclos más importantes siguieron siendo los de Navidad y Corpus” (Caballero, 2004, p. 160).

<sup>17</sup> Nas festas importantes, a música com textos em romance intercalava-se com cânticos em latim, com dança e com representação teatral. Considere-se, a título de exemplo, a missiva de Ochoa de Ysásaga, embaixador dos Reis Católicos em Portugal na época de Gil Vicente, citada por Margarida Gouveia, relatando que os monarcas

religiosos) são fenómenos habituais e correntes em Portugal e Espanha durante os séculos XVI e XVII (sobretudo em festas importantes), pelo que não surpreendem, pois, as referências desta natureza que encontramos nos manuscritos conimbricenses.

Durante o século XVII, os mestres de capela ibéricos viam-se a braços com uma grande e constante demanda de música para as mais diversas ocasiões, não se limitando estas às festas do calendário litúrgico; podiam ser, por exemplo, visitas de personalidades, casamentos, nascimentos de infantes, celebrações de acontecimentos políticos importantes, recebimentos de relíquias, etc.<sup>18</sup>. Para fazer face ao enorme volume de trabalho que isto acarretava, os compositores solicitavam frequentemente quer textos, quer música aos seus pares de outras instituições religiosas<sup>19</sup>. Este quadro está na origem da “massiva circulação de poesias e partituras” que então tinha lugar no universo peninsular<sup>20</sup> através de redes diversificadas de relações não só institucionais mas também pessoais na qual intervinham, para além dos mestres de capela, poetas, nobres, copistas de música profissionais, cantores, capelães, familiares dos músicos e até mesmo os próprios reis<sup>21</sup>.

Para além do âmbito devocional (quer dentro da igreja quer em espaços a ela exteriores) a música em romance soía interpretar-se em diversos outros contextos dos quais, no âmbito do presente artigo, destacamos dois: os círculos aristocráticos (corte, casas nobres, academias, etc.) e o teatro (público, cortesão e religioso)<sup>22</sup>. As cortes régias e casas nobres abastadas mantinham amiúde músicos ao seu serviço para atender às “vontades e necessidades dos senhores, quer fosse, por exemplo, para animar um serão musical, quer fosse para proporcionar um pouco de música após as refeições”<sup>23</sup>.

O teatro ibérico do século XVII apresentava-se sob diferentes quadros performativos dos quais convém aqui destacar três: o teatro público de curral, o teatro de corte e o teatro religioso. Todos envolviam quase invariavelmente uma componente musical com variados graus de intervenção e preponderância. A relação teatro-música no *Século de Ouro* é, porém,

---

portugueses assistiram às Matinas cantadas “solepemente con hórganos, y chançonetas y pastores, que entraron a la sazón en la capilla dançando y cantando gloria in eçelsis Deo” (Gouveia, 2014, p. 73).

<sup>18</sup> Para uma descrição de festas fora do âmbito litúrgico ver (Cidraes, 2006).

<sup>19</sup> Outras soluções se apresentavam também, como delegar a composição num outro membro da capela musical ou reaproveitar outras obras já antes interpretadas (repetindo-as literalmente, dando-lhes um novo tratamento, realizando versões *ao divino* de tonos e textos profanos, ou *contrafacta* em latim de tonos ou vilancicos). Ver (Caballero, 2004, pp. 167-170).

<sup>20</sup> (Caballero, 2004, p. 15).

<sup>21</sup> Sobre este fenómeno constitui leitura indispensável o trabalho já citado de Carmelo Caballero; ver (Caballero, 2004).

<sup>22</sup> Note-se que existe uma grande permeabilidade entre estes três contextos – igreja, corte e teatro – como se constata pelo que atrás descrevemos relativamente às representações teatrais na igreja.

<sup>23</sup> (Sanches, Vol. 1, 2019, p. 57). Veja-se também o livro de Luis Robledo sobre a vida de Juan Blas de Castro, com particular ênfase para as páginas 51 e 52 (Robledo, 1989).

uma área de difícil e frustrante abordagem uma vez que, na grande maioria das referências a música que existem nos textos teatrais de então, não se conhece uma correspondência musical concreta. Ocorre ainda a problemática inversa: para obras musicais que se sabe terem sido efectivamente destinadas ao teatro, não é possível estabelecer uma relação com as peças específicas às quais correspondiam<sup>24</sup>. É este, precisamente, o caso com os manuscritos conimbricenses.

## 2.2 COIMBRA E A GUERRA DA RESTAURAÇÃO DA INDEPENDÊNCIA PORTUGUESA

A 5 de Dezembro de 1640, o Reitor da Universidade de Coimbra, D. Manuel de Saldanha, recebia oficialmente a notícia dos acontecimentos que dariam início ao processo da restauração da independência portuguesa: a detenção, quatro dias antes, de Margarida de Sabóia, Vice-Rainha em Portugal de Filipe IV de Espanha, e o linchamento de Miguel de Vasconcelos, seu secretário de Estado. As novas circulavam em Coimbra já desde o dia anterior uma vez que havia chegado à cidade uma missiva de Jerónimo Pinheiro – agente do Cabido conimbricense que se encontrava em Lisboa no 1º de Dezembro – relatando emocionadamente os acontecimentos na capital<sup>25</sup>. O entusiasmo era grande: D. Nicolau de Santa Maria relata, na sua *Chronica da Ordem dos Cónegos Regrantes do Patriarcha S. Agostinho*, que os estudantes saíram pelas ruas apregoando: “Real, Real, por El-Rei D. João IV de Portugal!” Uma vez chegados à igreja de Santa Cruz, onde decorriam as cerimónias solenes do 455º aniversário da morte de D. Afonso Henriques, “não sem particular mistério se trocaram os cantos fúnebres em cantos de festa”<sup>26</sup>. As celebrações alastrar-se-iam a toda a cidade envolvendo religiosos, universitários e a população em geral<sup>27</sup>. As festividades perdurariam não só nos dias seguintes mas também nos anos subsequentes já que o Reitor solicitaria autorização régia para que os festejos se efectuassem anualmente com igual sumptuosidade<sup>28</sup>. A Universidade estabeleceu prémios no valor de setenta mil reais “a quem melhor louvasse o Soberano em poemas, epigramas, canções, sonetos ou qualquer outro género de poesia em latim, português, espanhol e italiano”<sup>29</sup>. A alegria e optimismo eram grandes. Portugal tinha de novo um rei português: o oitavo Duque de Bragança, D. João IV.

---

<sup>24</sup> Para uma descrição mais detalhada sobre o teatro seiscentista na península ibérica e a sua relação com a música ver (Torrente, 2016, pp. 321-432) e (Caballero, 2003, pp. 677-715).

<sup>25</sup> (Cruz, 1982, p. 10).

<sup>26</sup> (Nicolau de Santa Maria, 1668, p. 416).

<sup>27</sup> Ver (Cruz, 1982, pp. 10-12).

<sup>28</sup> (Cruz, 1982, p. 13).

<sup>29</sup> (Cruz, 1982, p. 14).

Apesar da maré festiva que desencadeada pelo 1º de Dezembro de 1640, os anos que se seguiram foram conturbados. A aclamação do novo rei e a proclamação da independência colocaram Portugal e Espanha num estado de guerra que só terminaria em 1668 com o tratado de paz entre os dois países (assinado em Madrid a 5 de Janeiro desse ano e ratificado em Lisboa a 13 do mês seguinte)<sup>30</sup>.

Em 1640, Espanha encontrava-se numa posição de fragilidade económica e desgaste militar. A captura de uma esquadra espanhola carregada de prata proveniente do México por holandeses forçara a coroa filipina a abrir bancarrota em 1628<sup>31</sup>. O envolvimento espanhol na guerra dos 30 anos e os acontecimentos revoltosos na Catalunha em 1639–40, drenaram a disponibilidade militar que seria necessária a Filipe IV e seu homem forte de estado, D. Gaspar de Guzman, conde de Olivares, para travar em tempo útil a campanha iniciada pelos *conjurados* portugueses no 1º de Dezembro<sup>32</sup>. Aproveitando esta situação, D. João IV e seus seguidores dispuseram de tempo para preparar a defesa do território e as lutas dos anos que se seguiram.

A cidade de Coimbra, à semelhança de outros locais no país, tomou providências para a sua defesa. No seguimento de boatos sobre a ocupação de Pedrógão e Condeixa por tropas espanholas, a Sé de Coimbra, por exemplo, redigiu um edital ordenando que, quando o sino da torre tocasse a rebate, todos os que dela recebiam salário acudissem com armas<sup>33</sup>. Para além da sua própria defesa, durante as diversas campanhas da Guerra da Restauração, a cidade e região de Coimbra forneceram por diversas vezes efectivos para os exércitos de D. João IV.

Não era só com Espanha que o movimento independentista tinha de se preocupar; “uma grande guerra de armas e de ideias estava por ganhar”<sup>34</sup>. Era necessário convencer o mundo da causa portuguesa, bem como lidar com as divisões internas movidas por aqueles que permaneciam ainda fiéis ao rei castelhano, acreditando que “nada tinham a ganhar com a independência e não acreditavam na sobrevivência do nosso pequeno país face à imensa Espanha, apesar da crise evidente por que esta passava”<sup>35</sup>. Surge assim um período “particularmente fecundo” – nas palavras de Luís Reis Torgal – de produção de literatura política durante a Guerra da Restauração. Segundo este autor, “era necessário conseguir o apoio das grandes potências; [...] era preciso lutar contra a viva polémica movida por parte de

---

<sup>30</sup> (Santo, 2008, p. 15).

<sup>31</sup> (Santo, 2008, p. 30).

<sup>32</sup> (Santo, 2008, pp. 29-31).

<sup>33</sup> (Cruz, 1982, p. 27).

<sup>34</sup> (Torgal, 1981, p. 134).

<sup>35</sup> (Torgal, 1981, p. 135).

Espanha contra Portugal; era necessário incentivar o país para uma luta difícil e dura que exigia sacrifícios pessoais e sociais, contra um Estado muito mais poderoso”<sup>36</sup>. Esta literatura assumiu as mais variadas formas desde “tratados teóricos [...], obras de carácter histórico [...], gazetas [...], panfletos [...], panegíricos [...], obras de teatro, poesias e várias outras peças literárias de sentido, directa ou indirectamente, político”<sup>37</sup> ... e, conforme atestam os cartapácios de Santa Cruz de Coimbra, também musicais.

### 3. TEATRO, POLÍTICA E DEVOÇÃO NA MÚSICA DE SANTA CRUZ DE COIMBRA: TRÊS ESTUDOS DE CASO

São múltiplas as referências teatrais e políticas que encontramos nos textos da música dos cartapácios crúzios. No estado actual de estudo e inventariação da colecção – conforme acima brevemente delineaámos – não é possível, evidentemente, fazer um levantamento e descrição exaustivo das mesmas<sup>38</sup>. Apresentamos assim três estudos de caso como contribuição preliminar para este tema fundamental para a compreensão não só do contexto da música de Santa Cruz de Coimbra, mas também da articulação entre teatro e música no século XVII em Portugal.

#### 3.1 *LOA CANTADA* (P-Cug MM 229, ff. 6v-11v)

O MM 229 apresenta duas versões musicais de uma loa em castelhano<sup>39</sup>. Deter-nos-emos aqui na primeira que surge no caderno, da qual se pode extrair um importante conjunto de informações pertinentes ao nosso tema.

A obra articula-se formalmente em três secções abrindo com um romance, seguindo-se uma dança<sup>40</sup> e concluindo com uma seguidilha<sup>41</sup>. No anexo que acompanha o presente artigo,

---

<sup>36</sup> (Torgal, 1981, p. 121).

<sup>37</sup> (Torgal, 1981, pp. 121-122).

<sup>38</sup> Estes elementos foram já brevemente aludidos por autores do passado mas, quanto sabemos, nunca abordados em profundidade. Ver, por exemplo, (Pinho, 1981, pp. 237-239).

<sup>39</sup> Uma versão encontra-se nos ff. 6v-11v e a outra entre os fólhos 22-24v. Ambas são para sete vozes (organizadas em dois coros com guião instrumental) mas para combinações vocais diferentes. A primeira versão (segundo a ocorrência no caderno) é para SSAT/SAB e a segunda SAT/SATB. Para a edição das obras e respectivo aparelho crítico ver (Sanches, 2019, Vol. 2, pp. 31-46; 112-121; 232-234; 257-259).

<sup>40</sup> A segunda secção da Loa apresenta dois tratamentos, ambos consistindo em solos e *tutti* corais sobre um curto baixo ostinato. No segundo destes tratamentos, a palavra “dança” ocorre junto ao guião pelo que adoptamos o termo para designar esta secção da obra.



o leitor encontrará o texto poético completo da obra em transcrição diplomática, em castelhano moderno e em tradução para português.

I. ROMANCE	Cada estrofe é cantada a solo por um cantor (personagem) diferente sobre um baixo ostinato.
II. DANÇA	Cada cantor canta um verso a solo sobre um novo baixo ostinato. No final dos solos, o texto é repetido na íntegra pelo <i>tutti</i> .
III. ESTRIBILHO	Seguidilha cantada em estilo <i>concertato</i> alternando solos do tiple primeiro do coro 1 com intervenções do efectivo completo.

Quadro 1 – Estrutura formal da *Loa cantada* (MM 229, ff. 6v-11v)

O género e função teatral da peça encontram-se explicitados logo à cabeça através da designação *Loa Cantada*. No século XVII, as comédias<sup>42</sup> eram precedidas, interpoladas ou sucedidas por pequenas representações paralelas que hoje se designam genericamente como *teatro breve*, sendo a loa uma das suas mais importantes tipologias<sup>43</sup>. As loas eram representadas antes da comédia propriamente dita desempenhando a função retórica de exórdio e/ou *captatio benevolentiae*, “introduzindo o espectáculo, apresentando os intervenientes ou elogiando o público, o local ou o patrocinador.”<sup>44</sup> É um género transversal a todos os contextos teatrais aurisseculares, seja o teatro público dos pátios de comédias, o teatro de corte ou o teatro religioso<sup>45</sup>.

A presença de duas didascálias no manuscrito corroboram o âmbito teatral explicitado na designação. As sete estrofes do romance inicial são cantadas, cada uma, por uma voz diferente, em sucessão, sobre um baixo ostinato. No início de cada intervenção, encontra-se o nome de um astro precedido pela didascália “sale”, termo empregue universalmente na dramaturgia do *Siglo de Oro* para indicar a entrada de um personagem em cena. Neste caso, os personagens são os sete planetas do sistema cosmológico Ptolomaico: Lua, Sol, Mercúrio,

<sup>41</sup> A seguidilha final encontra-se designada na fonte como “estribilho”. Sobre o léxico empregue nas fontes musicais seiscentistas portuguesas na indicação de géneros poético-musicais e das estruturas formais que os compõem ver (Sanches, Vol. 1, 2019, pp. 88-100). Para uma descrição e caracterização dos principais géneros poéticos utilizados na música ibérica em romance ver (Sanches, Vol. 1, 2019, pp. 68-87).

<sup>42</sup> *Comédia* deve ser entendida, no contexto do teatro seiscentista ibérico, com o significado genérico de *representação teatral* e não com o sentido actual estrito de peça de carácter cómico ou humorístico.

<sup>43</sup> Contam-se também o *entremês*, o *baile*, a *xácara* (em português também *jacra*) e a *mogiganga* entre os géneros mais importantes de teatro breve. Para informação mais detalhada ver (Arellano, 1995, *La comedia burlesca y los géneros breves*); sobre o papel da música no teatro breve ver (Torrente, 2016, pp. 415-424).

<sup>44</sup> (Sanches, 2019, Vol. 1, p. 86).

<sup>45</sup> (Arellano, 1995, p. 674). Para uma resenha histórica e historiográfica deste importante género de teatro breve ver (Farré, 2013).

Vénus, Marte, Júpiter e Saturno. Os últimos cinco assumem também o carácter dos correspondentes deuses da mitologia latina. Uma outra didascália encontra-se escrita no local em que a Lua – o primeiro interveniente – pronuncia a palavra “baxamos”; neste ponto, o amanuense<sup>46</sup> indica “aqui fas reverencia ao auditorio”, conforme se pode observar na Figura 1.



Figura 1 – Início da *Loa cantada* (MM 229, ff. 6v-7)

Para além das didascálias, o próprio texto poético apresenta diversos elementos que indicam que uma representação teatral se encontra associada à obra. Mercúrio diz que não pode deixar de assistir ao “discreto e enredos desta comédia” enquanto que, mais adiante, no estribilho final<sup>47</sup>, os planetas prometem “favores” à comédia (a qual, pela definição e função do próprio género loa, podemos assumir que se lhe seguirá). Vénus afirma que até em “fingidos amores” favorece a nação portuguesa; *fingidos amores* pode ser entendido como uma referência aos amores *representados* que se desenrolam em palco. Marte apresenta-se

<sup>46</sup> A mão responsável pela escrita musical, pela escrita do texto poético e pelas didascálias é a mesma. Desconhece-se presentemente ainda a identidade do escriba.

<sup>47</sup> Para uma caracterização do termo *estribilho* e as diferentes funções formais que desempenha no contexto da poesia e música ibérica d século XVII ver (Sanches, Vol. 1, 2019, pp. 69; 71-78; 85; 87; 90-91).

aos “aplausos” dos portugueses enquanto que a Lua e Saturno, apesar de não aludirem directamente ao teatro, referem as festas no âmbito das quais a representação terá lugar<sup>48</sup>.

Sobre a comédia à qual a loa serve de prelúdio não possuímos presentemente qualquer informação. Algumas observações podem, porém, ser avançadas, considerando alguns outros elementos presentes na fonte, quer na própria loa, quer em outras peças do manuscrito. Logo nos versos iniciais, a Lua faz menção ao “*augusto* das festas” da “cidade *augusta*” (ênfase nosso) naquilo que poderá ser uma alusão à cidade de Braga, no norte de Portugal. Braga é, como se sabe, ainda hoje frequentemente designada com o epíteto de “cidade *augusta*” com base no seu nome latino, Bracara Augusta. O adjectivo pode, evidentemente, aplicar-se a qualquer outra cidade (ou entidade, pessoa, instituição, etc.) com propósito lisonjeiro pelo que não se pode afirmar categoricamente que de Braga efectivamente aqui se trata. No entanto, esta é uma hipótese que tem alguma plausibilidade já que a cidade é múltiplas vezes mencionada ao longo do manuscrito<sup>49</sup>. Refira-se, por exemplo, a inscrição “tono / de comedia / Braga” que encabeça o romance *Cirguerillo que gorgeas*: para além da referência à cidade, a inscrição prescreve explicitamente, como se pode constatar, uma função teatral para a obra: tono de *comédia* (ênfase nosso). *Las Zagallas del valle*, por sua vez, é um romancinho de carácter manifestamente festivo que refere a cidade de Braga, não só na inscrição inicial, mas também no próprio texto poético, concretamente no verso final do estribilho<sup>50</sup>:

*Saltan dançan y tañen*  
*Repican cantan alegres*  
*Serranas pastores*  
*Diosas de las fuentes*  
*Con Ricas grinaldas*  
*y de varias flores*  
*de mil invenciones*  
*ornando sus frentes*  
*Repiten a bozes*  
*Viua Braga*

No que diz respeito ao conteúdo poético, o romance que abre a *Loa cantada* exhibe um evidente cariz patriótico. Vénus apresenta-se como “propícia sempre à nação portuguesa”

---

<sup>48</sup> As festas no século XVII incluíam frequentemente, conforme atrás referimos, representações teatrais. Ver (Cidraes, 2006).

<sup>49</sup> As referências ocorrem nas obras: *Bullicioso entre las flores* (f. 1), *Cirguerillo que gorgeas* (f. 4), *Precipitado un arroyo* (f. 12) e *Las Zagallas del valle* (f. 20). Ver (Sanches, Vol. 1, 2019, pp. 377-378). Para a transcrição e comentário crítico às obras ver o segundo volume do mesmo trabalho.

<sup>50</sup> Refira-se ainda que os versos de “Serranas pastores” até “repiten a bozes” têm um tratamento musical muito semelhante ao da dança da *Loa Cantada*. Ver (Sanches, Vol. 2, 2019, pp. 103-104).

enquanto que o Sol desce do firmamento pela “bela Lusitânia”, atribuindo o seu lugar celestial à graça desta última. Marte dirige-se aos “portugueses valorosos” – a quem teme na guerra e venera na paz – enquanto que Júpiter afirma que desce à terra propositadamente para ver os actos dos Lusitanos. O teor destes versos enquadra-se perfeitamente no contexto de produção literária autonomista do período da guerra da Restauração então em curso, conforme atrás aludimos<sup>51</sup>. Apesar de não haver nenhuma referência explícita ao conflito com Espanha, o texto interpreta-se com naturalidade como um enaltecimento e incentivo ao patriotismo e esforço de guerra dos portugueses. O facto de serem os próprios deuses a tecerem tais alabanças pode ler-se como uma legitimação da causa portuguesa, condensada na peroração que fecha o romance, “dignas são vossas acções / de que um Júpiter as veja”: tão nobre é a causa portuguesa que até o próprio rei dos deuses a ratifica. Esta agenda independentista que se insinua com alguma discrição no texto poético da *Loa cantada* encontra-se manifestamente mais explícita nas obras que abordaremos de seguida.

### 3.2 *PLIMO, PLIMO QUE GRITÁ?* (P-Cug MM 232, ff. 39-41)<sup>52</sup>

*Plimo, plimo que gritá* é um vilancico de negro registado no MM 232 entre os fólios 39 e 41. Esta é uma da cerca de vintena de obras da colecção com texto poético em *língua de preto*, um idioma utilizado no teatro e na música como “representação literária de uma variedade de contacto que emergiu com a chegada de escravos africanos [a Portugal]” exibindo “características linguísticas consistentes com as de línguas crioulas documentadas e variedades do português parcialmente reestruturadas”<sup>53</sup> que oferecem possivelmente uma “representação realista e precisa do afro-português”<sup>54</sup> do século XVII.

A obra encontra-se estruturada em três secções:

---

<sup>51</sup> Não é possível datar com absoluta segurança e precisão a *Loa Cantada* do MM 229. Encontramos, porém, o ano de 1650 escrito nos fólios 1 e 4 do MM 229 (nas inscrições dos romances *Bullicioso entre las flores* e *Cirguerillo que gorgeas*). Assim, o posicionamento cronológico da *Loa Cantada* em pleno período da guerra da Restauração é, quanto a nós, inquestionável.

<sup>52</sup> Uma interpretação desta obra pelo ensemble *O Bando Surunyo* pode ser vista em:

<https://www.youtube.com/watch?v=kOgVGydXiJA>

<sup>53</sup> (Luís & Estudante, 2016, p. 110).

<sup>54</sup> (Luís & Estudante, 2019, p. 164). Note-se que os africanos presentes em Portugal falariam o português com diferentes graus de fluência, incluindo a fluência completa da língua; a este respeito ver (Luís & Estudante, 2016, p. 110). A *língua de preto*, ainda que fiel a um modo de falar que existia na realidade, é utilizada no teatro e na música como um modo de caracterização dos personagens que a utilizam, sendo um recurso incorporado no tratamento musical dos textos poéticos.

I. DIÁLOGO INICIAL	Redondilhas <sup>55</sup> em diálogo cantadas por dois tipples solistas com acompanhamento de baixo contínuo.
II. RESPOSTA POLICORAL	Redondilha cantada pelos dois coros em policoralidade (sem a ocorrência de qualquer solo).
III. COPLAS	Romancinho <sup>56</sup> em estilo <i>concertato</i> , consistindo em seis estrofes cantadas a solo, intercaladas por um estribilho policoral no final de cada uma.

Quadro 2 – Estrutura formal de *Plimo, plimo que gritá?* (MM 232, ff. 39-41)

Destinada ao Natal<sup>57</sup>, a obra, para além da natural componente devocional, exhibe também elementos humorísticos e políticos. O texto poético, assim como uma proposta de tradução, encontram-se no anexo<sup>58</sup>.

Ao contrário do que sucede na *Loa Cantada*, esta cançoneta<sup>59</sup> de negro é parca em indicações teatrais explícitas. Ressalva-se a expressão “em dialego” que encabeça o solo inicial do primeiro tiple, à qual sucede “responde o tiple 2º”. Não sendo declaradamente de natureza ou função teatral, estas indicações facilmente se podem, porém, interpretar como tal. O texto poético oferece-se também claramente a uma leitura teatral, não só pela presença deste “dialego” mas também pelo uso de discurso directo nas coplas onde os solistas se dirigem a nomes/personagens específicos como *Prima Magalena* e *Prima Fransequia* (que poderemos, porventura, considerar personagens), e pela dinâmica dialogante gerada pelo tratamento musical desta secção em *stile concertato*. Assim, não se podendo afirmar taxativamente que a obra foi originalmente concebida e/ou interpretada com uma componente teatral associada (fosse esta uma encenação, a utilização de figurinos, presença de cenário, intercalada com teatro propriamente dito, etc.), se considerarmos o contexto performativo da música vernacular durante a liturgia nos séculos XVI e XVII que atrás descrevemos<sup>60</sup> e o

<sup>55</sup> Redondilhas são estrofes de quatro versos com rima interpolada (*abba*). (Sanches, Vol. 1, 2019, p. 79; Vol. 2, pp. 315, 317).

<sup>56</sup> Romance com versos de cinco sílabas. Sobre as diferentes tipologias de romance seiscentista ver (Sanches, Vol. 1, 2019, pp. 71-78).

<sup>57</sup> Esta informação não se encontra explícita no manuscrito. Considerando o teor do texto poético pode, porém, afirmar-se com toda a segurança que se trata de uma obra natalícia.

<sup>58</sup> A proposta de tradução é de Paulo Estudante em conjunto com o autor deste artigo. A obra encontra-se editada por Manuela Lopes em (Lopes de Castro, 2016).

<sup>59</sup> O termo *cançoneta* parece, após estudo preliminar, ter sido preferido ao de *vilancico* em Santa Cruz de Coimbra. Não obstante, os dois devem, quanto a nós, considerar-se como sinónimos no contexto da música dos cartapácios crúzios. A este respeito ver (Sanches, Vol. 1, 2019, pp. 94-98).

<sup>60</sup> Ver, para além da bibliografia atrás referida, (Luís & Estudante, 2019, pp. 156-158).

próprio conteúdo e estrutura poético-narrativa da obra, é plausível e bem possível que fosse esse o caso.

O diálogo inicial tem lugar entre dois africanos diante do presépio. Ao espanto do Tiple 2º perante os fenómenos extraordinários que presencia (cânticos e luzes no céu), o Tiple 1º responde explicando que nasceu Jesus, o Deus descido à Terra. Seguidamente – como é frequente nos vilancicos de negro –, este exorta todos os companheiros a irem alegrar o menino com os seus cânticos. O apelo é correspondido através uma resposta policoral que, em ritmo de galharda e com as onomatopeias características deste género<sup>61</sup>, canta festivamente: “todos os negros o vamos a ver / ao menino que já nasceu”.

No romancinho que se segue surgem duas veementes referências autonomistas. Na segunda copla o solista canta: “Prima Madalena, [...] bailemos que este nosso rei já não é castelhano”. Mais adiante, na quarta copla, escuta-se um loquaz “viva João IV!”<sup>62</sup> seguido da enfática afirmação que os próprios africanos estão ao lado do rei português. Para além destas expressões explícitas de apoio à causa independentista, o “senhor branco” da primeira copla pode aludir ao infante Jesus, a D. João IV ou a uma fusão poético-simbólica dos dois. Este estatuto quasi-messiânico conferido ao novo rei português encontra-se patente em numerosos exemplos da literatura pró-independentista da época, alimentado por uma crença de grande aceitação popular na altura de que o seu regresso “salvaria Portugal [...] tornando a conceder-lhe a independência e dignidade”<sup>63</sup>.

O estribilho do romance é também digno de particular atenção. A presença do termo *mundele* sugere que o refrão utiliza uma língua africana da região do Congo ou do norte de Angola, e não *língua de preto* literária. A palavra significa *homem branco* ou *uropeu*, e poderá ser mais uma referência na linha das que atrás descrevemos. É de salientar o facto da língua do Congo ser falada e conhecida em Coimbra no século XVII<sup>64</sup> (pelo menos ao nível da esfera culta) pelo que esta é uma hipótese que, quanto a nós, merece ser considerada e averiguada<sup>65</sup>.

---

<sup>61</sup> Expressões como “he he”, “ha ha”, “lelele”, “gulugu gulugué” são provavelmente onomatopeias ou sons festivos. Outras há porém que poderão ser palavras de idiomas africanos. Não possuímos, tanto quanto saibamos, ainda estudos que nos elucidem sobre questões desta natureza.

<sup>62</sup> Para uma descrição detalhada dos fenómenos gramaticais e fonéticos que têm lugar na transposição de palavras portuguesas para *língua de preto* ver (Luís & Estudante, 2019, pp. 160-163) e (Luís & Estudante, 2016, pp. 93-107).

<sup>63</sup> (Torgal, 1981, p. 303).

<sup>64</sup> Ver (Magalhães, 2008).

<sup>65</sup> As nossas tentativas para contactar especialistas em línguas bantu do século XVII revelaram-se, até hoje, infrutíferas. Esperamos que futuras investigações possam trazer alguma luz a esta questão.

Esta agenda política é veiculada por entre uma sucessão de momentos devocionais e cômicos, numa alternância de registos discursivos contrastantes que não deixa de ser algo surpreendente aos olhos de hoje mas que diz muito sobre o ecletismo estético e funcional da música e poesia da época. Atente-se, por exemplo, à quarta e quinta coplas, onde se passa da devoção e patriotismo – louvando Jesus e D. João IV – a um momento burlesco onde o solista se zanga com uma das companheiras por esta “tomar tabaco”. Facilmente apetece imaginar-se uma *mise-en-scène* a acompanhar o momento e o riso e aplausos dos espectadores como reacção.

### 3.3 *DESBIAR, DESBIAR* (P-Cug MM 239, ff. 66-75)<sup>66</sup>

A terceira e última obra sobre a qual aqui nos debruçamos é uma cançoneta de galegos registada entre os fôlios 66 e 75 do MM 239. Este ‘subgénero’ do vilancico tem uma presença importante e abundante na música do *Siglo de Oro*. Os intervenientes principais são, como a própria designação indica, galegos, tipificados dramaturgicamente através de uma aproximação ao idioma (o galego), do comportamento (tal como tocar a gaita ou entoar belos cânticos), de um carácter festivo e de uma rusticidade associada a pastores ou outras gentes do campo. Em *Desbiar, desbiar*, esta caracterização é levada a cabo através de recursos quer dramátúrgicos quer musicais que seriam, seguramente, automaticamente identificados pelos ouvintes e espectadores na época.

O idioma é, naturalmente, um dos elementos de primeira linha nesta caracterização. Como se pode observar pela transcrição diplomática apensa em anexo, o amanuense distingue o falar em galego do falar em português através da grafia de palavras e expressões como (sublinhado nosso):

- “desbiar” (em vez de *desviar*);
- “qua gente galega” (em vez de *que a gente galega*”);
- “Portugues nom tendes ra<sup>so</sup>n” (em vez de *português não tendes razão*);
- “nai” (que em galego significa *mãe*).

Ao idioma junta-se o próprio modo de expressão, sendo eloquentemente disto ilustrativo o recurso à tripla negativa na extraordinária perífrase “nom pode leixar de nom ser galeguinho”.

---

<sup>66</sup> Uma interpretação pelo ensemble *O Bando de Surunyo* pode ser vista e escutada em: <https://www.youtube.com/watch?v=3PfEm8qAFvM>

A proveniência rústica dos personagens é caracterizada por maneirismos de fala como “emvora” (em vez de *embora*) e “pouchana” (em vez de *choupana*)<sup>67</sup>.

A música é ela própria um elemento central na caracterização teatral do personagem galego. Após o diálogo no qual a comitiva convence o português das suas pacíficas intenções (ver abaixo), o manuscrito apresenta a indicação: “tangem a Gaita prim<sup>o</sup>. q<sup>e</sup> entrem.” Esta didascália – a única presente nesta obra na fonte – apresenta duas possíveis interpretações: uma literal (prescrevendo que se toque a gaita na execução da obra) e outra teatral (desempenhando o instrumento a função de um adereço). Em qualquer dos casos, a gaita de fole fazia parte do código de convenções iconográficas utilizado no teatro e música auri-seculares para identificar o pastor (galego) que visita o presépio.

O solo e passagem policoral que se seguem a esta didascália, são também evidentes alusões musicais à gaita de fole. O solista canta uma melodia do 7<sup>o</sup> tom<sup>68</sup> sobre uma nota pedal.

[Tenor solo] [f. 72v]

Ai Ai Ai Ai mi-nha Nai mi-nha Nai, que ve-lo me-ni-no nom po-de lei-be-nide-bos a quó que nom po-de lei-

[Guião]

xar [nom po-de lei-xar] de nom ser ga-le-gui-nho Ai Ai Ai Ai  
 xar, [nom po-de lei-xar] de nom ser ga-le-go

Figura 2 – Solo de tenor sobre nota pedal em *Desbiar, desbiar* (MM 239, ff. 72-72v)

Esta mesma melodia é de seguida elaborada canónica e contrapontisticamente pelas oito vozes do efectivo sempre sobre a mesma pedal. A ausência de sensível na escala utilizada e a pedal estabelecem imediatamente uma sonoridade evocativa da gaita.

O final do vilancico é ainda construído sobre uma melodia em ritmo de moinheira, actuando assim também como elemento sonoro e musical de caracterização do tipo teatral do galego.

<sup>67</sup> Duarte Nunes de Leão, na sua *Origem da lingoa Portuguesa* de 1606 refere especificamente este último vocábulo – “pouchana” – como exemplo de rusticidade no capítulo XVIII intitulado “De algũs vocabulos que vsaõ os plebeios, ou idiotas que os homens polidos não deuem vsar” (Leão, 1606, p. 116).

<sup>68</sup> Correspondente ao moderno modo de sol autêntico, ou, por outras palavras, uma escala maior com o sétimo grau baixado (ie. sem sensível).



[Tenor solo]

que - dai - bos em - vo - ra meu Deos da mi - nha Al - ma Ai Ai

[Guião]

la me que - dão os o - lhos na bo - ssa pou - cha - na

Figura 3 – Solo final de tenor em ritmo de moineira em *Desbiar, desbiar* (MM 239, f. 74v)

Alicerçado neste personagem-tipo e nos lugares comuns poéticos e teatrais a ele associados, *Desbiar, desbiar* espelha no seu enredo e diálogos o contexto de guerra e tensão que então existia entre Portugal e Espanha<sup>69</sup>. Um grupo de galegos desloca-se a Belém (de Lisboa) para cantar cânticos de Natal. No entanto, são barrados por um português que suspeita das suas intenções. Dá-se então um diálogo entre este e o representante da trupe<sup>70</sup> ocorrendo dois engenhosos jogos de palavras. O português começa por advertir os galegos de que, nos tempos que correm, será mais fácil irem a “Belém de Judá” do que a “Belém de Portugal”. Esta hibridação poética entre Belém de Lisboa e o local de nascimento de Jesus é frequente na música natalícia da época. Não é descabido, parece-nos, estabelecer um paralelo com o que sucede entre as figuras de Jesus e D. João IV, promovendo uma sacralização simbólica de locais e figuras que se explica à luz da procura de legitimação e veiculação da agenda independentista portuguesa.

O porta-voz dos galegos responde declarando a sua amizade mas isto não demove o português. Tem então lugar um segundo jogo de palavras que toma como mote o nome da fortaleza fronteiriça de Salvaterra do Minho. Esta vila galega, na margem norte do rio Minho, em frente a Monção, havia sido tomada a 15 de Agosto de 1643 por João Rodrigo de Vasconcelos e Sousa, 2º conde de Castelo Melhor, permanecendo em mãos portuguesas até 1659. O português pergunta:

<sup>69</sup> A edição desta obra não se encontra ainda publicamente disponível. Em anexo apresentamos, como para a *Loa* e para o *Negro*, o texto poético em transcrição diplomática, e em português e galego actuais.

<sup>70</sup> Na fonte, o diálogo não está explicitamente indicado como tal mas é evidente pelo texto poético e pelo tratamento musical. Esta secção consiste em solos de cada um dos intervenientes acompanhados pelo guião.

*Primero[sic] aueis de dizer;  
quem vos cá deixou passar,  
q<sup>e</sup> não sei se Saluaterra  
saluo conduto uos dá  
vindes de guerra ou de Pax [?]*

O galego responde: como poderiam eles não vir em paz se o próprio Deus acaba de baixar dos céus para salvar toda a Terra?

*e se nos de pax nom bimos  
q<sup>e</sup> diablo ha cá dentrar.  
hoie tudo he Salbaterra;  
pois á terra Deos bem salbar*

Isto acaba por, finalmente, convencer o português que assim concede a passagem à trupe. Chegados ao presépio, os galegos, arrebatados pela formosura do recém nascido, concluem que só pode ser, também ele, “galeguinho”<sup>71</sup>.

O acontecimento milagroso do nascimento de Jesus (“ai, mas cante quem já vira tal”) extravasa a própria esfera espiritual, sanando feudos terrenos e reconciliando os povos (“pois à Terra trazeis paz ao passado”). Há um outro verso que particularmente se destaca: “venha a Galiza para Portugal”. Numa primeira leitura, este parece reflectir o espírito conciliatório que acabámos de descrever, concedendo um salvo-conduto a todos os galegos que queiram deslocar-se a Portugal. Numa outra leitura, porém, a frase poderá ser menos inocente do que aparenta. Não nos parece descabido ver aqui mais uma expressão do claro posicionamento de Santa Cruz do lado de D. João IV, exortando toda a Galiza, à semelhança de que havia sucedido a Salvaterra, a unir-se a Portugal. Resta-nos deixar a frase permanecer na sua enigmática ambiguidade.

#### 4. PERORAÇÃO

A *Loa cantada*, *Plimo, plimo que gritá* e *Desbiar, desbiar* são eloquentes exemplos da riqueza de informação que se pode obter a partir da colecção de cartapácios seiscentistas crúzios. Focámo-nos aqui no aspecto da confluência de devoção, política e teatro na música

---

<sup>71</sup> Isto é um lugar comum recorrente neste género de obras e mais um elemento identificador do tipo teatral.

que se cantava durante o conturbado mas empolgante período da guerra da restauração. A Igreja e o ritual devocional (fosse ele litúrgico ou não) apresentam-se como um espaço de ampla abrangência cultural no qual concorrem, em conjunto com o culto religioso, múltiplas manifestações artísticas. Carecemos por ora de mais informação de modo a estabelecer elos mais claros entre o repertório que albergam os cartapácios e os contextos de recepção e práticas performativas a ele associados.

Podendo, por ventura, parecer algo surpreendente aos olhos de hoje, esta comunhão encontra-se, porém, plenamente integrada na mundividência seiscentista, período particularmente fecundo na coexistência de correntes filosóficas, epistemológicas e artísticas muito diversificadas e até mesmo antagónicas. John Butt e Tim Carter defendem a pertinência da música do século XVII na cultura dos dias de hoje justamente pela sua “pluralidade, imprevisibilidade e combinação dinâmica de elementos conservadores e radicais”<sup>72</sup>. Estas características consistem na mobilização de uma grande diversidade de recursos ao serviço do ideal ciceroniano acima referido, *docere, delectare, movere*. Poesia e teatro são assim coadjuvados pela música na transmissão das suas múltiplas e concomitantes narrativas, mensagens e agendas.

Poder-se-á afirmar que os fins (retóricos) justificam os meios (poéticos, teatrais, coreológicos e musicais). “Todo se puede hacer. Mas aún: todo se hace.”<sup>73</sup> As palavras de Antonio Alatorre acerca do romance do século XVII<sup>74</sup> podem extrapolar-se com plena propriedade ao ‘espectáculo’ seiscentista que englobava música, teatro, dança e poesia. Os manuscritos musicais de Santa Cruz de Coimbra são disso mesmo importante testemunho. A música que albergam exhibe eloquentemente a pluralidade acima referida: solos com acompanhamento instrumental, passagens homofónicas em estilo declamativo, policoralidade, contraponto imitativo, alusões musicais a ambientes rústicos e populares, baixos *ostinatos*, a utilização patética de dissonância, entre outros. Vinculada à poesia, a música não só potencia os seus significados e mensagens quer explícitos quer implícitos, como os transcende através do infável *pathos* que ela própria veicula. E tudo isto com teatro e dança. Sobre estes, a passagem do tempo e a escassez de fontes documentais que até nós chegaram teceram um

---

<sup>72</sup> “[...] to say that some seventeenth-century music has become more relevant owing to its ‘easy-listening’ nature is obviously a rather feeble justification for its place in our culture. Rather, one could look to its plurality, unexpectedness, and dynamic combination of conservative and radical elements in the search for modes of artistic expression fit for its times” (Butt & Carter, 2008, p. xxvi).

<sup>73</sup> (Alatorre, 2007, p. 53).

<sup>74</sup> O romance é, a par da letrilha, o mais importante género poético autóctone do Seiscentos ibérico. As transformações na forma e no conteúdo que lhe assistiram na transição do século XVI para o XVII exibem, no seu fundamento e função retóricos, um estreito paralelismo com as transformações que ocorriam então na música. A este respeito ver (Sanches, 2019, Vol.1, pp. 69-100).

manto opaco de difícil desvelo. Esperemos que, num futuro breve, novos elementos possam contribuir para levantar um pouco mais o véu do rico mundo que os cartapácios crúzios tão sugestivamente permitem vislumbrar.

## BIBLIOGRAFIA

Alatorre, A. (2007). *Cuatro ensayos sobre arte poética*. Pedregal de Santa Teresa: El Colegio de México, A.C.

Almeida, O. T. (2018). *O século dos prodígios*. Lisboa: Quetzal.

Arellano, I. (1995). *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra.

Bartel, D. (1997). *Musica Poetica Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln NE: University of Nebraska Press .

Brito, M. C. (1979). A Little-Known Collection of Portuguese Baroque Villancicos and Romances. *Royal Musical Association Research Chronicle* , 15, 17-37.

Brito, M. C. (1983). *Vilancicos do Século XVII do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*. Lisboa, Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian.

Buescu, A. I. (2004). Aspectos do bilingüismo português-castelhano na época moderna . *Hispania* , LXIV/1 (216), 13-38.

Buescu, A. I. (2000). Y la Hespáñola es fácil para todos. O bilingüismo, fenómeno estrutural (séculos XVI-XVIII). In A. I. Buescu, *Memória e Poder - ensaios de história cultural (séculos XV-XVIII)* (pp. 51-56). Lisboa: Edições Cosmos.

Butt, J. (2008). The seventeenth-century musical 'work'. In J. Butt, & T. Carter, *Seventeenth Century Music* (pp. 27-54). Cambridge: Cambridge University Press.

Butt, J., & Carter, T. (2008). Preface. In J. Butt, & T. Carter, *The Cambridge history of seventeenth century music* (pp. xv-xxvii). Cambridge: Cambridge University Press.

Butt, J., & Carter, T. (2008). *Seventeenth Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

Caballero, C. F.-R. (2004). *"Al sacro esplendor" - villancicos barrocos en la catedral de Valladolid*. Valladolid: GLARES Gestión Cultural, S.L.

Caballero, C. F.-R. (1997). *"Arded, corazón, arded" - tonos humanos del barroco en la península ibérica*. Valladolid: Las Edades del Hombre.

Caballero, C. F.-R. (2004). *El barroco musical en Castilla y León - Estudios en torno a Miguel Gómez Camargo*. Valladolid: Diputación de Valladolid.

Caballero, C. F.-R. (2003). La música en el teatro clásico. In J. H. Calvo, *Historia del teatro español* (Vol. I, pp. 677-715). Madrid: Gredos.

Cano, R. L. (2012). *Música y retórica en el barroco*. Barcelona: Amalgama Edicions.

Carrilho, M. M. (2002). As raízes da retórica: a antiguidade grega e romana. In M. M. Michel Meyer, *História da Retórica* (pp. 25-79). Lisboa: Temas e Debates - Actividades Editoriais, Lda.

Cidraes, M. d. (2006). Aparato e espectáculo num relato barroco das festas de Coimbra de 1625. In C. G. Silva, *História das Festas*. Torres Vedras/Lisboa: Edições Colibri.

Cruz, L. (1982). *Alguns Contributos para a História da Restauração em Coimbra*. Coimbra: Coimbra Editora, Limitada.

Cuesta, P. V. (1988). *A Língua e a Cultura Portuguesas no Tempo dos Filipes*. (M. M. Lemos, Trad.) Mem Martins: Europa América, D. L.

Estudante, P. (2019). História recente dos cartapácios da Universidade de Coimbra. In F. M. Ferro (Ed.), *Escola de Música da Sé de Évora – Conferências* (pp. 105-137). Edições Colibri.

Farré, J. V. (2013). Elogio, mecenazgo y profesionalización del teatro de la segunda mitad del siglo XVII: la loa en la órbita entremesil. *Bulletin of Spanish Studies*, *XC* (2), 157-175.

Freire, T. S. (2017). Musique et liturgie au monastère de Santa Cruz de Coimbra (c.1650) : les sons d'un cartapácio à travers l'édition critique du manuscrit musical 51 de l'Université de Coimbra. Lyon.

Gouveia, M. C. (2014). *Os Primeiros Autos Pastoris de Gil Vicente*. Coimbra: Edições Tenacitas.

Gómez, M. M. (2012). *Historia de la música en España y en Hispanoamérica* (Vol. II). (M. Gomez, Ed.) Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Gómez, M. M. (2008). *Las Ensaladas (Praga, 1581)*. Valência: Institut Valencià de la Música.

Haynes, B. (2007). *The End of Early Music - A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. Oxford, UK: Oxford University Press.

Knighton, T. (2007). Song migrations: the case of Adorámoste, Señor. In Á. T. Tess Knighton, *Devotional Music in the Iberian World - The Villancico and Related Genres* (pp. 53-76). Aldershot: Ashgate Publishing Limited.

Leão, D. N. (1606). *Origem da lingua portuguesa / per Duarte Nunez de Lião, Desembargador da Casa da Supplicação, natural da inçlyta cidade de Evora : dirigida a el Rei Dom Philippe o II. de Portugal nosso Senhor*. Lisboa: Pedro Crasbeeck.

Lopes de Castro, M. C. (29 de Fevereiro de 2016). "VILANCICO DE NEGRO" The Portuguese Negro of the 17th Century at the Monastery of Santa Cruz de Coimbra. "VILANCICO DE NEGRO" *The Portuguese Negro of the 17th Century at the Monastery of Santa Cruz de Coimbra* . Basileia, Suíça: Schola Cantorum Basiliensis Hochschule für Alte Musik .

Luís, A. R., & Estudante, P. (2016). Documenting 17th-century Língua de Preto: Evidence from the Coimbra archives. In A. Schwegler, J. McWhorter, & L. Ströbel, *The Iberian Challenge - Creole languages beyond the plantation setting* (pp. 85-112). Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert Verlag.

Luís, A. R., & Estudante, P. (2019). Vilancicos de Negro: the meeting-point between Afro-Portuguese and Baroque church music. *Faits de Langues* , 49 (1), 154-165.

Magalhães, R. (2008). *Viagem de Cosme de Médicis a Coimbra no século XVII* . Coimbra: Câmara Municipal de Coimbra. Departamento de Cultura.

Nery, R. V. (1997). The Portuguese seventeenth-century villancico - a cross-cultural phenomenon. In S. e.-S. Castelo-Branco, *Portugal e o mundo. O encontro de culturas na música* (pp. 91-113). Lisboa: Publicações D.Quixote.

Nicolau de Santa Maria. (1668). *Chronica da Ordem dos Cónegos Regrantes do Patriarcha S. Agostinho* (Vol. II). Lisboa: João da Costa.

Pinho, E. G. (1981). *Santa Cruz de Coimbra - Centro de Actividade Musical nos Séculos XVI e XVII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Plett, H. F. (2010). *Literary Rhetoric: Concepts-Structures-Analyses*. Leiden/Boston: Brill.

Querol Gavaldá, M. (1975). *Cancionero musical de Góngora*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Instituto Español de Musicología.

Querol Gavaldá, M. (1970). *Música Barroca Española. Vol 1. Polifonía Profana (Cancioneros Españoles del Siglo XVII)* (Vol. 1). Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Instituto Español de Musicología.

Querol Gavaldá, M. (1956). *Romances y letras a três voces (Siglo XVII)* (Vol. I). Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Instituto Español de Musicología.

Rey, P. (2007). Weaving ensaladas. In T. Knighton, & Á. Torrente, *Devotional Music in the Iberian World - The Villancico and Related Genres* (pp. 15-51). Aldershot: Ashgate Publishing Limited.

Robledo, L. (1989). *Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631) - vida y obra musical*. Saragoça: Institución Fernando el Católico.

Sanches, H. S. (2019). "*Que sonoramente canta*" - a música em línguas romance em Portugal no século XVII: estudo, edição crítica e interpretação do MM 229 da Universidade de Coimbra. Coimbra: Universidade de Coimbra.

Santo, G. d. (2008). *Restauração 1640-1668*. Matosinhos: QuidNovi.

Silva, V. A. (2011). *Dicionário de Camões*. Alfragide.

Tarling, J. (2004). *The weapons of rhetoric: a guide for musicians and audiences*. St. Albans: Corda Music.

Timmermans, B. (2002). Renascimento e modernidade da retórica. In M. Meyer, M. M. Carrilho, & B. Timmermans, *História da Retórica* (pp. 83-226). Lisboa: Temas e Debates - Actividades Editoriais, Lda.

Torgal, L. R. (1981). *Ideologia Política e Teoria do Estado na Restauração* (Vol. 1). (B. G. Coimbra, Ed.) Coimbra, Portugal.

Torrente, Á. (2016). Del corral al coliseo: armonias del teatro áureo. In Á. Torrente, *Historia de la musica en españa e hispanoamerica (vol. 3) - La música en el siglo XVII* (pp. 321-432). Madrid: Fondo de cultura económica.

## ANEXO - TEXTOS POÉTICOS E TRADUÇÕES

### 1. LOA CANTADA (P-Cug MM 229, ff. 6v-11v)

TRANSCRIÇÃO DIPLOMÁTICA	CASTELHANO ACTUAL	TRADUÇÃO
[ROMANCE]		
<p>Sale la Luna.  <i>Conduzidos de la fama  todos los siete Planetas  baxamos Ciudad Augusta  a lo Augusto de tus fiestas</i></p>	<p>Sale la Luna:  <i>Conducidos de la fama  todos los siete Planetas  bajamos, ciudad augusta,  a lo agosto de tus fiestas.</i></p>	<p>Sai a Lua:  <i>Conduzidos pela fama  todos os sete Planetas  baixamos, cidade augusta,  ao agosto de tuas festas.</i></p>
<p>Sale Mercurio  <i>Mercurio soy q<sup>e</sup> no puedo  por la astucia y la eloquencia,  no asistir a lo discreto  y enredos desta Comedia</i></p>	<p>Sale Mercurio:  <i>Mercurio soy que no puedo,  por la astucia y la elocuencia,  no asistir a lo discreto  y enredos de esta comedia.</i></p>	<p>Sai Mercúrio:  <i>Mercúrio sou que não posso,  pela astúcia e eloquência,  deixar de assistir ao discreto  e enredos desta comédia</i></p>
<p>Sale Venus  <i>Soy Venus, propicia siempre  a la nascion Portuguesa  y hasta en fingidos Amores  le faboresco deveras.</i></p>	<p>Sale Venus:  <i>Soy Venus, propicia siempre  a la nación Portuguesa,  y hasta en fingidos amores  le favorezco de veras.</i></p>	<p>Sai Vénus:  <i>Sou Vénus, propicia sempre  à nação Portuguesa,  e até em fingidos amores  vos favoreço deveras.</i></p>
<p>Sal[e] el Sol  <i>Por ty bella Lusitania,  dexo la Celeste esfera  pues solamente soy Sol  mientras quieres q<sup>e</sup> lo séa</i></p>	<p>Sale el Sol:  <i>Por ti, bella Lusitania,  dejo la Celeste esfera  pues solamente soy Sol  mientras quieres que lo sea.</i></p>	<p>Sai o Sol:  <i>Por ti, bela Lusitânia,  deixo a Celeste esfera  pois somente sou Sol  enquanto quiseres que o seja.</i></p>
<p>Sale Marte  <i>Portugueses valerosos  a vuestros aplauzos llega  Marte, q<sup>e</sup> en la guerra os teme  y en las pazes os venera</i></p>	<p>Sale Marte:  <i>¡Portugueses valerosos!  A vuestros aplausos llega  Marte, que en la guerra os teme  y en las paces os venera.</i></p>	<p>Sai Marte:  <i>Portugueses valorosos,  a vossos aplausos chega  Marte, que na guerra vos teme  e na paz vos venera.</i></p>
<p>Sale Saturno  <i>Soy Saturno, a quien los Diozes  por mas antigo respetan;  aunq<sup>e</sup> agora lo festiuo  me buelbe ala edad primera</i></p>	<p>Sale Saturno:  <i>Soy Saturno a quien los dioses  por más antiguo respetan,  aunque ahora lo festivo  me vuelve a la edad primera.</i></p>	<p>Sai Saturno:  <i>Sou Saturno a quem os deuses  por mais antigo respeitam,  ainda que agora as festividades  me devolvam à idade primeira.</i></p>
<p>Sale Jupiter  <i>Jupiter soy Luzitanos,  por veros, viengo a la tierra  dignas son vuestras acciones,  de q<sup>e</sup> vn Jupiter las bea</i></p>	<p>Sale Júpiter:  <i>Júpiter soy, Lusitanos,  por veros vengo a la tierra,  dignas son vuestras acciones  de que un Júpiter las vea.</i></p>	<p>Sai Júpiter:  <i>Júpiter sou, Lusitanos,  para ver-vos venho à Terra,  dignas são vossas acções  de que até um Júpiter as veja.</i></p>
[DANÇA]		
<p><i>Mudanças la Luna  Mercurio las traça  Venus los Amores  el Sol, verso y galas:</i></p>	<p><i>Mudanzas la Luna,  Mercurio las traza,  Venus los amores,  el Sol verso y galas,</i></p>	<p><i>Mudanças a Lua,  Mercúrio as traça,  Vénus os amores,  o Sol verso e galas,</i></p>



TRANSCRIÇÃO DIPLOMÁTICA	CASTELHANO ACTUAL	TRADUÇÃO
<i>Marte balentia grauedad Saturno Jupiter grandeza Todo, todos juntos.</i>	<i>Marte valentía, gravedad Saturno, Júpiter grandeza. ¡Todo, todos juntos!</i>	<i>Marte valentía, gravidade Saturno, Júpiter grandeza, tudo, todos juntos!</i>
ESTRIBILHO		
<i>Toquen los instrmentos Pues los Planetas conformes a la Comedia prometen favores.</i>	<i>¡Toquen los instrumentos! Pues los Planetas, conformes a la comedia, prometen favores.</i>	<i>Toquem os instrumentos pois os Planetas, conformes à comédia prometem favores.</i>
<i>No hai q<sup>e</sup> temer infortunios Pues los Planetas conformes: a la Comedia prometen favores.</i>	<i>No hay que temer infortunios, pues los Planetas, conformes a la comedia, prometen favores.</i>	<i>Não há que temer infortúnios, pois os Planetas, conformes à comédia, prometem favores.</i>

## 2. PLIMO, PLIMO QUE GRITÁ (P-Cug MM 232, ff. 39-41)

TRANSCRIÇÃO DIPLOMÁTICA	TRADUÇÃO
DIÁLOGO	
TIP[LE] 1º: [-] <i>Plimo Plimo q<sup>e</sup> gritá</i>	TIPLE 1º: – <i>Primo, primo, que estás a gritar?</i>
RE[S]PONDE O TIPLE 2º: [-] <i>Venimo turo espantaro, q<sup>e</sup> ess noite sá muy craro e na Ceo ouui canta, q<sup>e</sup> sera</i>	TIPLE 2º: – <i>Vimos todos espantados que esta noite está tão clara e no Céu ouve-se cantar. Que será?</i>
[1º] [-] <i>Naõ veze q<sup>e</sup> naciro há. Dezo minino no terra e q<sup>e</sup> baxá Desse terra turo Pastor adorá y chola</i>	1º: – <i>Nãõ vês que já nasceu o Deus Menino na terra e cá baixou? Desta terra, todo o pastor o vêm adorar. E chora...</i>
[2º] [-] <i>naõ tem mama, q<sup>e</sup> le dá Ó faze Coco a menino</i>	2º: – <i>Nãõ tem mama que lhe dêem ou assustam o menino?</i>
[1º] [-] <i>nara desse me mazino Vamo le logo alegrá con bailá</i>	1º: – <i>Nada disso, meu rapazinho! Vamos logo alegrá-lo a bailar</i>
<i>Turo lo neglo q<sup>e</sup> aqui sá; e cantando vn cantiga sem q<sup>e</sup> branco nozo diga Comessemo nozo cantá</i>	<i>todo o negro que aqui está e cantando uma cantiga, sem que o branco no-lo diga, comecemos o nosso cantar:</i>

## RESPOSTA

*Turo lo neglo le uamo a ver,  
A menino q<sup>e</sup> naciro há  
guamba guamba  
he he he he he he*

*Todos os negros o vamos a ver,  
ao Menino que já nasceu!  
Guambá! Guambá!  
He, he, he, he, he, he!*

## COPLAS

1.<sup>a</sup>  
*Agola q<sup>e</sup> samo  
cá nesse Portalo,  
fassé m<sup>io</sup> fessa.  
A Seoro branco.  
Cambarito maná  
mundele tota  
Casupe Casupe  
he he he*

1.<sup>a</sup>  
*Agora que estamos  
aqui neste portal,  
façamos grande festa  
ao senhor branco.  
Cambarito mana  
mundele tota!  
Casupe! Casupe!  
He, he, he!*

2.<sup>a</sup>  
*Prima magalena  
se saber bayamo;  
q<sup>e</sup> esse nozo Rey não  
não sá Caseano:  
Cambarito [...]*

2.<sup>a</sup>  
*Prima Madalena,  
se sabes, bailemos,  
que este nosso rei  
já não é castelhano.  
Cambarito [...]*

3.<sup>a</sup>  
*de ver a mozeque  
sá turo espantaro,  
q<sup>e</sup> chola de flio,  
e nozo frugamo  
Cambarito [...]*

3.<sup>a</sup>  
*De ver o mocinho  
está tudo espantado  
porque chora de frio  
enquanto nós festejamos.  
Cambarito [...]*

4.<sup>a</sup>  
*També coa menino  
Viua Zoaõ quarto;  
q<sup>e</sup> turo lo pleto  
su Amigo samo  
Cambarito [...]*

4.<sup>a</sup>  
*Também com o menino  
viva João quarto,  
que todos os pretos  
seus amigos somos!  
Cambarito [...]*

5.<sup>a</sup>  
*Prima fransequia  
não toma Tabaco,  
q<sup>e</sup> palese pletia  
[pletia] de Diabo  
Cambarito [...]*

5.<sup>a</sup>  
*Prima Francisquinha,  
não tomes tabaco  
que pareces preta,  
preta do diabo!  
Cambarito [...]*

6.<sup>a</sup>  
*faze muto frio  
e não tem malaso  
andaremo quente  
se muto saltamo.  
Cambarito [...]*

6.<sup>a</sup>  
*Faz muito frio  
mas não tem mal,  
ficaremos quentes  
se muito saltarmos.  
Cambarito [...]*

3. DESBIAR, DESBIAR (P-Cug MM 239, ff. 66-75)

TRANSCRIÇÃO DIPLOMÁTICA	PORTUGUÊS E GALEGO ACTUAL
<p>[Galegos]  <i>desbiar, desbiar</i>  <i>qua gente Galega</i>  <i>bos quer bir cantar, Ai</i></p>	<p>[Galegos]  <i>Desviar, desviar,</i>  <i>que a gente galega</i>  <i>vos quer vir cantar!</i></p>
<p>[Portugueses]  <i>Alargueiremonos;</i>  <i>q<sup>e</sup> entra a festa dos galegos.</i></p>	<p>[Portugueses]  <i>Alargueiremo-nos</i>  <i>que entra a festa dos galegos!</i></p>
<p>[Português]  <i>Galegos vindes errados;</i>  <i>porq<sup>e</sup> mais facil será</i>  <i>hir hoje a Belen de Juda</i>  <i>q<sup>e</sup> a Belen de Portugal</i></p>	<p>[Português]  <i>Galegos, vindes errados</i>  <i>porque mais fácil será</i>  <i>ir hoje a Belém de Judá</i>  <i>que a Belém de Portugal!</i></p>
<p>[Galego]  <i>Portugues nom tendes rason</i>  <i>quos nossos Galeguinhos</i>  <i>Amiguinhos bos som;</i></p>	<p>[Galego]  <i>Português, nom tendes razom,</i>  <i>que os nossos galeguinhos</i>  <i>amiguinhos vos som.</i></p>
<p>[Português]  <i>Primero[sic] aueis de dizer;</i>  <i>quem uos cá deixou passar,</i>  <i>q<sup>e</sup> não sei se Saluatterra</i>  <i>saluo conduto uos dá</i>  <i>vindes de guerra ou de Pax</i></p>	<p>[Português]  <i>Primeiro haveis de dizer</i>  <i>quem vos cá deixou passar,</i>  <i>que não sei se Salvaterra</i>  <i>salvo conduto vos dá!</i>  <i>Vindes de guerra ou de paz?</i></p>
<p>[Galego]  <i>e se nos de pax nom bimos</i>  <i>q<sup>e</sup> diabro ha cá dentrar.</i>  <i>hoie tudo he Salbaterra;</i>  <i>pois á terra Deos bem salbar</i></p>	<p>[Galego]  <i>E se nós de paz nom vimos</i>  <i>que diabro há cá de entrar</i>  <i>hoje tudo é Salvaterra</i>  <i>pois a terra Deus vem salvar.</i></p>
<p>[Galegos]  <i>Ai minha Nai,</i>  <i>q<sup>e</sup> velo menino</i>  <i>nom pode leixar</i>  <i>de nom ser galeguinho</i></p>	<p>[Galegos]  <i>Ai, minha nai,</i>  <i>que vel' o menino</i>  <i>nom pode leixar</i>  <i>de nom ser galeguinho!</i></p>
<p><i>Ai minha nai,</i>  <i>benidebos aquó</i>  <i>q<sup>e</sup> nom pode leixar</i>  <i>de nom ser galegó</i></p>	<p><i>Ai minha nai,</i>  <i>vinde-vos a[o] que</i>  <i>que nom pode leixar</i>  <i>de nom ser galego!</i></p>
<p><i>Pois a terra tragueis Pax;</i>  <i>o passado Ay</i>  <i>benha galiza para Portugal</i>  <i>Ai ma canté quem ia bira tal.</i></p>	<p><i>Pois à terra trazeis paz</i>  <i>ao passado, ai,</i>  <i>venha Galiza para Portugal!</i>  <i>Ai, [que] ma cante quem já vira tal!</i></p>
<p><i>quedaibos emvora meu Deos da minha Alma</i>  <i>la me quedaõ os olhos na bossa pouchana</i></p>	<p><i>Quedai-vos, embora, meu Deus da minha alma,</i>  <i>lá me quedem os olhos na vossa pouchana.</i></p>