

**ACHEGAS PARA A HISTÓRIA DA MÚSICA EM PORTUGAL**

**IV**

**As «guitarras de Alcácer»  
e a «guitarra portuguesa»**

**por**

**Mário de Sampaio Ribeiro**



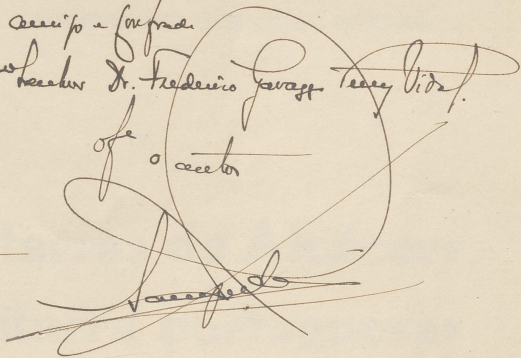
**LISBOA — 1936**

A seu mto pagado acciõ e fofra

do seu honor Dr. Frederico Lavay Terry Vidal.

ofe  
o accion

Januario de 1937



AS «GUITARRAS DE ALCACER»  
E A «GUITARRA PORTUGUESA»

**ACHEGAS PARA A HISTÓRIA DA MÚSICA EM PORTUGAL**

**IV**

**As «guitarras de Alcácer»  
e a «guitarra portuguesa»**

**por**

**Mário de Sampaio Ribeiro**



**LISBOA — 1936**

Separata do  
«Arquivo Histórico de Portugal»  
Volume II

1936  
Bertrand (Irmãos), Ltd.  
Gravadores - Impressores  
T. da Condesa do Rio, 27  
LISBOA





## **DO AUTOR:**

### **ACHEGAS PARA A HISTÓRIA DA MÚSICA EM PORTUGAL :**

- I — *A obra musical do Padre António Pereira de Figueiredo* — Lisboa, 1932.
- II — *Damião de Goes na Livraria Real de Música* — Lisboa, 1935.
- III — *A Música em Portugal nos séculos XVIII e XIX* (Bosquejo de história crítica) — Lisboa, 1936.
- IV — *As «guitarras de Alcácer» e a «guitarra portuguesa»* — Lisboa, 1936.
- NO CENTENÁRIO DA MORTE DE MARCOS PORTUGAL** — Coimbra, 1933.
- CARLOS DE SEIXAS NAS «FIGURAS HISTÓRICAS DE PORTUGAL»** — Lisboa, 1933.
- LUISA TODI** (Conferência) — Lisboa, 1934 — (*fora do mercado*) — Separata do n.º 12 dos *Anais das Bibliotecas, Museus e Arquivo Histórico Municipais*.
- DO JUSTO VALOR DA CANÇÃO POPULAR** (Conferência) — Lisboa, 1935 — (*fora do mercado*) — Separata da *Revista da Faculdade de Letras*, Tomo II.
- DO «SÍTIO DE NOSSA SENHORA» AO ACTUAL LARGO DA AJUDA** (Conferência) — Lisboa, 1936 — Décima das *Publicações dos Anais das Bibliotecas, Museus e Arquivo Histórico Municipais*.

*A MESTRE ANTÓNIO EDUARDO  
DA COSTA FERREIRA, como preto  
de menagem a seu muito saber e a seu  
caracter lídimo*

*O. D. C.*

**A** 6 de Maio de 1582, dois monges de Cistér de aspecto estrangeiro, cada qual escarranchado em sua mula, transpuseram o Caia, idos de Badajoz caminho de Elvas.

Vinham de Madrid, e dirigiam-se a Lisboa, em busca de Filipe II, para quem um dêles trazia cartas que o acreditavam como embaixador dos Estados do Artois, para, de viva voz, lhe prestar obediência como sucessor de seus legítimos suzeranos.

O embaixador era D. João Sarrazin, abade do célebre mosteiro de Saint-Waast, de Arras.

O companheiro era frei Filipe de Caverel, que vinha por seu secretário.

Haviam abalado de Arras a 20 de Fevereiro; traziam, por conseguinte, coisa de dois meses e meio de viagem.

No dia seguinte ao da chegada a Elvas foram dormir a Estremoz e depois, em jornadas sucessivas, ganharam Arraiolos e Montemor (onde pousaram), cruzaram a imensa charneca de Pêgões e, por fim, vieram dar a Aldeia Galêga, onde embarcaram com rumo à capital, chegando, ao que suponho, no dia onze, à tardinha.

Acolhidos fidalgamente, por cá se demoraram no cabal desempenho da missão que trazia o dom abade a tão distantes paragens, aproveitando o ensejo para visitarem o que havia de interessante e para assistirem às principais funções que adregou de haver.

Pouco mais de um mês depois, na tarde de 17 de Junho, voltaram a embarcar, desta feita para Aldeia Galêga. Iniciavam a longa, arriscada e enfadonha viagem de retôrno. Dirigiam-se de novo para a sua querida

Arras, onde contavam chegar com a graça de Deus e onde, com efeito, chegaram meses depois.

O monge que vinha por secretário do dom abade foi, de-certo, escolhido a dedo, pois, parece, que lhe competia ser cronista da embaixada. E se tal missão não foi inerente às funções em que vinha investido, êle a tomou por seu livre alvedrio.

Frei Filipe de Caverel mostrou-se observador sagaz, a-par de cronista meticoloso.

O manuscrito em que deixou exaradas as suas impressões sofreu tôdas as vicissitudes por que o vetusto mosteiro passou e veiu, com o andar dos tempos, parar à biblioteca da antiga capital dos Estados do Artois onde, suponho, deve ter sido reduzido a estilhas por causa dos bombardeamentos da Grande Guerra.

Se assim foi, perdeu-se irremediavelmente o original, mas a prosa do frade quinhentista ficou a salvo porque a Academia de Arras a tinha feito imprimir providencialmente em 1860, como terceiro tômo dos *Documents concernant l'Artois*. Saiu a coberto do título: *Ambassade en Espagne et en Portugal, (en 1582), de R. P. en Dieu, Dom Jean Sarrazim abbé de S<sup>t</sup>.-Vaast, du conseil d'estat de Sa Magesté Catholique, son premier conseiller en Arthois, etc. Par Philippe de Caverel, Religieux de S<sup>t</sup>.-Vaast.*

A primeira notícia dada entre nós a respeito da publicação desta relação deve-se a Anibal Fernandes Tomás que a fez inserir, em 1879, no n.º 10.º de seu *Boletim de Bibliographia Portugueza* (1).

Fernandes Tomás nêsse artigo transcreveu as passagens da narrativa de Caverel que, em seu entender, maior interêsse tinham para o estudo das coisas portuguesas.

Vou fazer o mesmo quanto ao meu ponto de vista.

Caverel escreveu (2):

«Il (*ce peuple*) se délecte bien fort au reste des instrumens musicaux «et de la musique, mesme au cliquetis de ne sçay quels instrumens de petit «pris, et au battement des doigtz: mais signamment les serfs qui font à ceste «note et au son de leur tambourinet en losengue, leurs danses publicques, «esquelles ils s'eschauffent de sorte, qu'il en revient souvent quelque fruit «au maistre de la serve, *partus enim sequitur ventrem*. Si est-ce que la «chose plaist bien au commun de Lisbonne, où les femmelettes se trouvent «souvent empeschées à apprendre leurs petits enfans à danser à la morisque «ou à la castillane, avec certains cliquetis des doigtz et agitation des jaretz, «remarquée, par adventure, anciennement par Strabon. Les plus polis se

(1) 1.º volume, páginas 157 a 168.

(2) *apud* — Fernandes Tomás, *loc. cit.*

«servent de la guitere: le cistre, la harpe, le luth, l'espinette et les orgues  
 «leurs sont cognez, bien que non si communément. Mais de tous lesquelz  
 «jouoit admirablement bien certaine religieuse aux Annonciades de Lis-  
 «bonne, mariant sa voix naturelle, bien organisée et haultaine, avec l'harmo-  
 «nie des instrumens, en l'office divin des jours plus solempnels.....  
 «L'on conte, pour monstrier que les Portugais son très grands amateurs de  
 «leurs guiteres, qu'il a esté trouvé ès depouilles du camp du roy Sébastien,  
 «de Portugal, après la route, en laquelle il fut deffait par le roy de Fez et  
 «de Maroc, environ dix mille guiteres, chose incroyable, mais à laquelle  
 «aucuns donnent couleur, parce que les Portugais s'embarquans jouoient  
 «ordinairement ce refrain: *Los casteillanos mactan los toros, los Portugaios*  
 «*mactan los Moros*».

Esta revelação de Fernandes Tomás foi utilizada por fáceis historiadores que se deram logo à tarefa de traduzir os períodos de Caverel com maior ou menor infidelidade e também se comprovaram em dêles tirar variadas conclusões, mais ou menos espantosas consoante a sua maior ou menor fertilidade imaginativa.

Houve quem ligasse as danças dos escravos — esquentadiças e prolficas — com o «fado», esquecendo em absoluto que elas tinham lugar ao som do adufe (*tambourinet en losengue*) e de outros instrumentos de percussão — castanholas (*je ne sçay quels instrumens de petit pris*) e estalos produzidos por fricção das cabeças dos dedos médio e polegar de cada mão — como ainda hoje é corrente.

Mas, o que mais deu no gôto a tôda a gente, foi a história das dez mil guitarras encontradas nos despojos do acampamento del-Rei D. Sebastião, depois da batalha.

E o devaneio literário, de mãos dadas com a imaginação dos tradutores deram origem às famosas *guitarras de Alcácer*, que tão cantadas têm sido, em prosa e em verso, por escritores de todos os calibres e poetas de ambos sexos.

Há no entretecido desta lenda recente (tem menos que cinqüenta anos) a-par de muita fantasia, não menor dose de ignorância.

Traduziu-se *guitere* (aliás *guiterne*) por *guitarra*, e viu-se nesta designação o instrumento muito nosso conhecido e que todos os dicionários registam como tal.

É por esta e por outras de igual jaez que não dou foros de Sagrada Escritura aos dicionários...

É de ver que se a tradução tivesse sido cuidadosa e honesta, devia ter-se procurado saber a que espécie de instrumento os franceses chamavam *guitere*, ou *guiterne*, no século XVI, visto que frei Filipe de Caverel escrevera nessa língua, não reproduzindo vocábulo de linguagem estra-



nha, e não poderia supor que, coisa de três séculos depois, o seu pensamento havia de ser traído por um tradutor «fadista» ou «fadólatra».

Lambertini <sup>(1)</sup> deu mostras de encarar com scepticismo a notícia de que o cisterciense se fêz eco e atribui-a a gracejo do monge — Sua Reverência teria estado a caçar com o caso.

Não sei em que o douto musicólogo se baseou para só enxergar zombaria na informação.

Por mim, não vejo que transpareça dos dizeres de Caverel o menor ressaibo de ironia; mas não só por isso lhe dou relativo crédito, e digo relativo porque tudo aconselha a pôr de remissa, por exagerado e desconforme, o número de instrumentos indicado. É que estou convencido de ter corrido por então êsse boato, pois que mais alguém se deve ter feito eco dêle.

No *Diccionario Enciclopédico de la Música*, compilado por D. Carlos José Melcior, e vindo a lume em Lérida em 1859, ou seja um ano antes da Academia de Arras ter publicado a relação de Caverel, lê-se (a pág. 200), a seguinte passagem:

«Tambien nos hablan los historiadores de un ejército portugués que, obligado á batirse en retirada, dejó sobre el campo de batalla once mil guitarras».

Não nos diz o compilador quem fôssem os historiadores, nem de que batalha se tratava, mas é de crer que se refira a Alcácer Quibir. Sendo assim, a lenda teria tido basta difusão, o que é confirmado pelo facto do número de instrumentos ter passado a ser de 11.000. Conseqüências do conto ter sido contado muitas vezes, e a muitas pessoas...

\*  
\*   \*  
\*

¿Que vinham a ser as famosas *guitarras de Alcácer*?

O assunto já tem sido tratado com mais ou menos brilho, com maior ou menor poder de persuasão, mas, a meu ver, ainda está longe da exaustão.

Todos concluíram que as *guitarras de Alcácer* eram *violas*, porque o instrumento de cordas dedilhadas cuja caixa de ressonância tem os tampos paralelos e é recortada de modo que faz lembrar o perfil de uma cabaça — ou seja: a *viola* — é conhecido em tôdas as linguas pelo nome de *guitarra* ou forma equivalente — *chitarra*, em italiano; *guitare*, *guitere*, *guiterne* (e outros), em francês; *guitar* e *gittern*, em inglês; *guitarra*, em castelhano e em catalão; etc., — todos provindos do grego *kithara* por conduto do *cithara* (ou *cythara*) latino.

(<sup>1</sup>) *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire* — 1.ª parte, 4.º volume, página 2412, coluna 2.ª.

Quere parecer-me, porém, que o assunto não está bem esclarecido.

Sem sombra de dúvida, as *guitarras de Alcácer* eram do feito das actuais *violas*, mas não só não eram estas como ainda é muito provável, quâsi certo, que não fôsem os instrumentos a que então se dava o mesmo nome fora de Portugal.

Infelizmente, a nossa terminologia musical antiga é muito escassa.

Todavia, suponho que no século XVI devia gravitar em tórno da usada em Castela e nos mais Estados reinidos à coroa castelhana situados na Península. Cuido, pois, que era sua satélite.

Ora na segunda trintena do século de quinhentos, a «viola de mão» (*vihuela de mano*) — «de mão», ou «de péñola», para se diferenciar da «de arco» — esteve no galarim e teve, por conseguinte, grande número de insignes cultores na parte da Península que se unificara sob o scetro dos Reis Católicos, Isabel e Fernando.

Prova incontrovertida dêste facto é a quantidade de obras para tal instrumento editadas nêsse periodo, algumas das quais se perderam e outras chegaram a nossos dias e constituem raridades bibliográficas do mais subido apêço.

Aquelas de que tenho noticia foram dadas à estampa; duas em Valhadolid, outras tantas em Sevilha, uma em Salamanca e outra em Valência.

Tôdas são de primeira ordem e tôdas contêm em suas páginas trechos de grande difficuldade de execução, o que só pode significar que havia uma escola florescente e o que explica, até certo ponto, as proezas quâsi inacreditáveis que, em velhos livros e manuscritos, são atribuídas a sages tocadores de antanho — v. g. Peixoto da Pena.

Eis a lista dessas obras, por ordem cronológica:

A) — *Libro de Musica de vihuela de mano. Intitulado El maestro. El qual trahe el mesmo estilo y orden que vn maestro traheria con vn discipulo principiante: mostrandole ordenadamente desde los principios toda cosa que podria ignorar / para entender la presente obra. Compuesto por don Luys de Milan. Dirigido al muy alto & muy poderoso & inuictissimo principe don Juhan: por la gracia de dios rey de Portugal & de las yslas. Etc. Año M.D.XXXV.*

(A-pesar-da data do frontispício, o livro só foi publicado no ano imediato — 1536 — visto que no final se diz que foi impresso em Valência e «acabose a los iiij dias del mes de Deziembre. Año de mil y quinientos treynta e seys»).

B) — *Los seys libros del Delphin, de musica de cifras para tañer Vihuela. Hechos por Luys de Narbáez. Dirigidos al muy Illustre Señor, el Señor don Francisco delos Couos, comédador mayor de Leon. etc. (Valhadolid — 1538).*

C) — *Tres libros de Musica en cifras para vihuela...* (do cônego Alonso

de Mudarra). *Dirigidos al muy magnífico señor, el señor dō Luys Çapata.* (Sevilha — 1546).

D) — *Libro de musica de vihuela intitulado Silva de Sirenas, en el qual se hallará toda diuersidad de musica. Compuesto por Enriquez de Valderrávano...* *Dirigido al illustrissimo señor Don Francisco de Çuñiga, conde de Miranda, etc.* (Valhadolid — 1547).

E) — *Libro de musica de vihuela, agora nuevamente compuesto por Diego Pisador, vezino de la ciudad de Salamanca. Dirigido al muy alto y muy poderoso señor Don Philipe, principe de España, etc.* (Salamanca — 1552).

F) — *Libro de Musica para Vihuela, intitulado Orphenica lyra, Eñl ql se cōtienen muchas y diuersas obras. Cōpuesto por Miguel de Fuenllana. Dirigido al muy alto y muy poderoso señor don Philippe principe de España, Rey de Ynglaterra, de Napoles, &c. nro señor.* (Sevilha — 1554).

O recheio destas obras é variadissimo.

De tudo nelas se topa: desde as «pavanas» e «galhardas», de execução relativamente fácil, e desde os «vilancicos», cuja monótona e singela linha melódica tem acompanhamento instrumental ouriçado de dificuldades, até as complicadas «fantasias» polifónicas em várias tonalidades, e até as transcrições de «motetos» e quejandas composições de outros mestres castelhanos — como Guerrero, Morales, Sepulveda, Ortiz, Flecha, Ravaneda, etc. — e estrangeiros — como Josquin des Près, Gombert, Verdelot, Willaert, Vicente Ruffo, etc. (1).

A viola era um instrumento de seis cordas (ou de seis ordens, como se dizia então, certamente porque pelo menos algumas delas eram dobradas), denominadas «primeira», «segunda», «terceira», «quarta», «quinta» e «sexta», partindo da mais aguda para a mais grave, e que se afinavam consoante as exigências do trecho a executar.

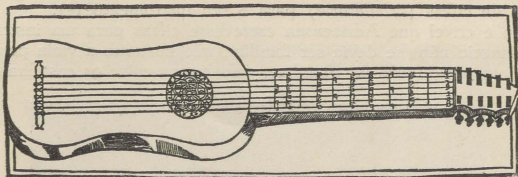
Todavia, parece que a afinação natural seria esta: *sol*<sup>3</sup>, *ré*<sup>3</sup>, *lá*<sup>2</sup>,  *fá*<sup>2</sup>, *dó*<sup>2</sup>, *sol*<sup>1</sup>.

Frei João Bermudo (2) consagrou numerosas páginas do seu famoso tratado a uma nova viola, aperfeiçoada por êle. O aperfeiçoamento consistia

(1) Cf.: Henri Collet — *Le mysticisme musical espagnol au XVI<sup>e</sup> siècle*, páginas 211 e seguintes; Rafael Mitjana — *La Musique en Espagne (Art religieux et art profane)*, in-*Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire* — 1.<sup>a</sup> parte, 4.<sup>o</sup> volume, páginas 2017 e seguintes; W. Barclay Squire — *Catalogue of printed music published between 1487 and 1800 now in the British Museum* — 1.<sup>o</sup> volume, página 489, e 2.<sup>o</sup> volume, páginas 185, 275 e 613; George Kinsky — *Album Musical* (edição francesa da *Musikgeschichte in Bildern*), páginas 114, n.<sup>o</sup> 2, e 115, n.<sup>o</sup> 2.

(2) *Comiença el libro llamado declaraciō de instrumentos* — Ossuna, 1555 — Livro 4.<sup>o</sup>, capítulos 76.<sup>o</sup> a 79.<sup>o</sup>.

na adição de uma sétima ordem (corda) pelo que o instrumento tomava o nome de *viola de sete ordens*.



Gravura do fol. CX do tratado de frei Juan Bermudo. Vem inserida no capítulo «De tañer vihuela» e é encimada pelos dizeres: «Demonstracion dela vihuela de siete ordenes que se tangan todos los semitonos estando fixos los trastes». Note-se a imperfeição do desenho — sete cordas só com seis cravelhas.

Parece, porém, que, a-pesar-dos gabos do próprio aperfeiçoador, a pretensa melhoria não teve o acolhimento que o bom do franciscano esperava, e a *viola de seis ordens*, ou de seis cordas, continuou a gozar da predilecção geral.

A viola de mão deve ter sido o alaúde peninsular.

Parece que se podia tocar nela tôda a literatura escrita para o celeberrimo instrumento de cordas dedilhadas que tamanha voga teve para além dos Pirinéus.

Uma das provas dêste facto, quanto a mim, está na *Primeira parte do Index da Livraria do muyto alto e poderoso Rey Dom João o IV, Nosso Senhor*.

Com efeito, no inventário do recheio do 16.º caixão <sup>(1)</sup> da Livraria, quási exclusivamente composto por música instrumental, contavam-se, entre outras espécies, os seguintes volumes <sup>(2)</sup>:

- «439 — *Cifra para viola de seis ordens*. Emmanuelem Hadrianum Antuerpiensem & outros.
- 448 — *Hortus musarum*, de varios autores recolhidas por Pedro Phalesio, para viola de 4 & 6 cordas».

Qualquer destas obras saiu de certeza dos prelos de Antuérpia.

<sup>(1)</sup> É vantajoso ter presente o que deixei dito a respeito dêste térmo em *Damião de Goes na Livraria Real de Música* (páginas 15 e 16).

<sup>(2)</sup> Página 110 da re-edição feita pelo sr. Joaquim de Vasconcelos.

Emmanuel Hadrianum Antuerpiensis é o célebre tocador de alaúde Manuel Adriaensen, de quem o memorável editor flamengo Pedro Phalèse, filho, (o colector do segundo dos volumes referidos acima) publicou duas recolhas de cifras (*tabulaturæ*) para o seu instrumento <sup>(1)</sup>.

Não é crível que Adriaensen escrevesse cifras para um instrumento cujo manuseio não lhe devia ser familiar, não obstante a viola peninsular ter tido alguma difusão na Flandres, pelo menos entre os castelhanos que



«Músicos» (viola e alaúde)—Quadro de Teodoro Rambouts conservado na Pinacotea de Mónaco, de Baviera

(Do Album musical, de George Kinsky).

(<sup>1</sup>) Ei-las:

*Pratum musicum... cuius ambitu... comprehenduntur... Madrigales, & Cantiones 4. 5. 6. Vocum. Balletti 5. Vocum. Cantiones Trium Vocum... Variæ modulationes. Omnis generis Choreæ, Passamezzo cum suis Saltarellis, Gailliardæ, Alemandæ, Branslæ, Courantæ, Voltæ, &c. Omnia ad Testudinis Tabulaturam... redacta...*

Teve duas edições. A primeira publicada em 1584 e a segunda em 1600. No seu recheio compreende obras de Cipriano de Rore, Giovanelli, Orlando Lasso, Faiglient, Ferabosco, etc.. Algumas das transcrições exigem mais de um alaúde.

*Nouum Pratum Musicum... cuius... ambitu... comprehenduntur Selectissimi... Madrigales, Cantiones, & Moduli 4. 5. & 6. vocum. Cantiones Trium vocum... Variæ Cantiones Gallicæ... Omnis generis Choreæ, Passamezi... &c. Omnia ad Testudinis Tabulaturam... redacta... Opus... nouum, nec hactenus editum.*

Saiu em 1592 e contém «Madrigais» de Giovanni Ferretto, Lucas Marenzio, Palestrina, Nannini, Ingegneri, etc.; «Motetos» de Orlando Lasso, Hellinck e outros, e «Canções Napolitanas» de Celano e de Marenzio.



lá estiveram de guarnição. A êsse respeito, o quadro *Músicos*, de Rombouts (1579-1637), existente na Pinacoteca de Múnaco de Baviera, e o de Gonzalez Coques (1618-1684), que é conhecido pelo nome de *Dúo*, e está exposto no Museu de Pintura de Bruxelas, não deixam dúvidas sôbre a



«O Duetto» (alaúde e viola) — Quadro de Gonzalez Cox (ou Coques), existente no Museu de Pintura, em Bruxelas.

(Do Album musical, de George Kinsky).

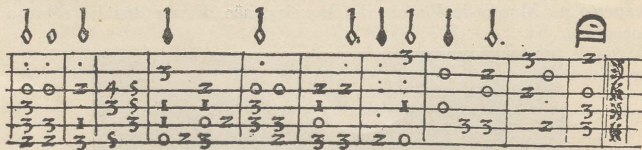
prática de duetos de alaúde e viola, talvez à semelhança dos de guitarra e viola.

Importa notar que a cifra de alaúde — *tabulatura testudinis* — usada por Adriaensen era grafada sôbre seis linhas dispostas paralelamente, em guisa de pauta musical, talqualmente a da viola de seis ordens — como, por exemplo, em Narváez. Cada linha representava uma corda, ou ordem de cordas, do instrumento. A diferença estava apenas em que na Península se seguia o processo italiano — notação por algarismos dos «trastes» a pisar — e Adriaensen adoptava o sistema francês — indicação por meio das letras do alfabeto.

Nestas condições, supponho que o volume de *Cifra para viola de seis ordens* não só teria sido escrito para alaúde como até seria uma das recolhias feitas por Adriaensen e editadas por Phalèse. Reforça esta suposição o facto da afinação das seis primeiras cordas do alaúde (que tinha dez, ou onze, ao todo, mas as restantes quatro, ou cinco, eram sòmente para serem feridas



sôlta, isto é: sem serem pisadas) coincidir em absoluto com a que atrás indiquei como presumível afinação normal da *viuhela de mano*.



Exemplo de cifra (tabulatura) de «viola de seis ordens» usada na Península nos séculos XVI e XVII (sistema italiano). As linhas paralelas, cuja disposição arremeda a pauta musical, representam as ordens de cordas do instrumento — sendo a «prima» a mais inferior e a «sexta» a superior a tôdas. Os números colocados nas linhas indicam os trastes em que as respectivas cordas deviam ser premidas pelos dedos do tocador. Os zeros significam que as cordas correspondentes deviam ser feridas soltas. As figuras musicais (de canto de órgão) que estão por cima das linhas indicam o valor rítmico.

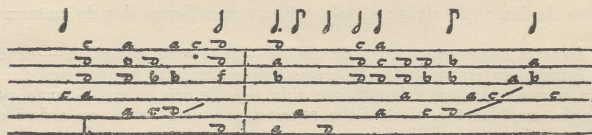
(De Los seys libros del Delphin de musica, de Luiz de Narvaez).

Mas sabe-se por frei João Bermudo que a viola não era o mesmo instrumento que a guitarra.

Esta era um pouco mais pequena e tinha geralmente quatro cordas.

Contudo, segundo o testemunho do tratadista, na Península havia-as com cinco ordens, ou seja com cinco cordas (1).

E como o frade menor devia ter a mania de aperfeiçoar instrumentos, não contente com a guitarra pentacorde, inventou uma nova, munida com



Exemplo de cifra para alaúde (tabulatura testudinis ou intavolatura di liuto) pelo sistema francês. A única diferença, como se vê, consiste em a indicação dos trastes a utilizar ser feita por meio de letras sobrepostas às linhas em vez de números justapostos.

(Da «ária» Ores que vous soyez sublime incluída num dos volumes de *Airs de différents Auteurs mis en tablature de luth* par Gabriel Bataille publicados em Paris, chez Ballard, entre 1608 e 1613).

(1) Ob. cit. — Livro 2.º, capítulo 32.º.

seis ordens, cujas excelências e primores enumerou em sucessivos capítulos da *Declaració de Instrumentos*.

Eduardo Torner, no notável prefácio publicado no primeiro caderno da *Colección de Vihuelistas españoles del siglo XVI* (<sup>1</sup>), conclui que deve ter havido violas de vários tamanhos, e afirma que não era possível executar-se na guitarra, em razão de ter poucas cordas, as complicadas composições polifónicas a quatro e a cinco vozes, escritas para viola.

Segundo o modo de ver do autorizado musicólogo castelhano, naquela época, a guitarra era instrumento popular que serviria para acompanhar os cantares da arraia miúda. Graças a sucessivos aperfeiçoamentos, a guitarra teria ido a pouco e pouco invadindo o campo da viola, e com ela se confundiria por meados do século XVII.

De então para cá subsiste a designação *guitarra*, e o vocativo *vihuela* torna-se cada vez mais obsoleto.

Em minha maneira de ver talvez não tenha sido absolutamente assim.

A evolução progressiva da Arte musical despertou novos gostos e, por conseguinte, deu azo ao abandono dos que até então tinham estado em moda. Dai o conseqüente abandono da viola (instrumento aristocrático e que exigia grande perícia por parte do tocador) pelos seus habituais cultivadores. Passado o império da viola, a guitarra permaneceria onde sempre estivera e teria vindo, pela força das circunstâncias, a ser como último refúgio não só da literatura violística não transcendente como também dos últimos abencerragens do instrumento. Por esta razão, pelo abandono a que foi votado o instrumento autêntico, se teria tornado obsoleto o termo *vihuela*.

Seja, porém, como fôr, o certo é que a viola caiu em desuso e prevaleceu a *guitarra de cinco ordens* (ou pares de cordas).

Vê-se que foi assim pelo título da obra do médico catalão João Carlos Amat, *Guitarra Española y vandola en dos maneras de Guitarra, Castellana*



Provável representação da «guitarra» (pequena «vihuela») seiscentista. Gravura francesa anónima (cêrca de 1570) existente na Biblioteca Nacional de Paris.

(Da *Histoire de la gravure en France*, de Courboin).

(<sup>1</sup>) Narvaez — *El delfin de Musica* (Madrid — 1923).



y *Cathalana de cinco Ordenes, la qual enseña de templar, y tañer rasgado, etc.*, e vê-se porque esta obra foi a que mais edições teve — a primeira data de 1596 e foi dada à estampa em Barcelona, e a última é, salvo erro, de 1758, e imprimiu-se em Valência.

**GUITARRA-  
ESPAÑOLA, Y VANDOLA**

en dos maneras de Guitarra, Castellana, y Cathalana de cinco Ordenes, la qual enseña de templar, y tañer rasgado, todos los puntos naturales, y b, mollados, con estilo maravilloso.

*T PARA PONER EN ELLA QUALquier tono, se pone una tabla, con la qual podrá qualquier sin dificultad cifrar el tono, y despues tañer, y cantarle por doze modos. T se haze mencion tambien de la Guitarra de quatro ordenes.*



Gerona: Por Joseph Bró, Impresor.

Frontespicio duma edição de 1639, da célebre obra do médico catalão Carlos Amat.

\*  
\* \* \*

A viola e a guitarra, note-se que me reporto sempre às designações castelhanas, se bem que instrumentos de tamanhos diferentes e de diverso número de ordens de cordas, coincidem na configuração de suas caixas de

ressonância e na circunstância dos tampos delas serem sensivelmente paralelos.

3. Cuido que na guitarra tôdas as cordas eram metálicas, ao passo que na viola, pelo menos algumas, seriam de tripa de carneiro adrede e convenientemente preparada.

Suponho também que a guitarra se tocava «rasgando», quere dizer: ferindo tôdas as cordas simultâneamente, ao passo que a viola se dedilhava corda por corda.

Em uma de *Las Ensaladas de Flecha, maestro de capilla que fué de las serenissimas Infantas de Castilla*, recolhidas por seu sobrinho Mateus Flecha e publicadas em Praga em 1581 — na chamada *La viuda* — encontra-se a seguinte passagem que prova a popularidade da guitarra e o modo grosseiro por que se tocava:

Y del vulgo en general,  
Me querello,  
Porque tiende más el cuello  
Al tin tin de la guitarrilla  
Que a lo que es por maravilla  
Delicado (1).

É muito presumível que o instrumento de maior tamanho — a viola — tenha sido em seu início o aperfeiçoamento do mais pequeno — a guitarra. E é de presumir que tenha sido assim, e não ao invés, porque no século XVI o uso da guitarra estava já circunscrito às camadas populares, ao passo que a viola ainda gozava do favor dos grandes senhores, ainda era, por assim dizer, instrumento aristocrático.

Em qualquer caso, porém, é instrumento muito antigo.

Basta dizer-se que a sua mais remota representação iconográfica parece estar em certa figura da «Puerta de las Platerias» da catedral de Santiago de Compostela, que data de fins do século XII.

Também se pode ver numa das iluminuras das *Cantigas de Santa Maria*.

Parece ser de origem árabe.

Em França, no século XIII, chamam-lhe *guiterne moresque* (\*).

Segundo certos livros de contas ainda existentes, sabe-se que o duque

(1) Cit. por Eduardo Lopez Chavarri, in-*Musica popular española*, Barcelona, 1927, página 56.

(\*) Cf. Michel Brenet — *Dictionnaire pratique et historique de la Musique*, s. v. *Guitare* — página 181, coluna 1.ª.

João da Normândia, em 1349, tinha ao seu serviço menestrelis *de la guiterre latine e de la guiterre moresche* (1).

J. de Grocheo, nome latinizado de João de Grouchy (fins do século XIII, comêços do seguinte), em sua *Theoria* (2), se refere a um instrumento que denomina de *guitarra saracenicã*.

Na Península a mais antiga referência expressa à guitarra de que tenho notícia é hexasecular — data de 1328

Está no *Poema de Alfonso XI*. O ignorado autor do poema, depois de descrever a celebração, em Alfaiates, das bodas do Rei de Castela com a



*Pormenor dum pórtico da catedral de Santiago de Compostela (fins do século XII). A figura da direita empunha uma «guitarra mourisca».*

sua futura vítima, a nossa Infanta Dona Maria, ocupa-se da recepção feita aos noivos no mosteiro de las Huelgas, em Burgos, na qual os jograis iam

la viuela tañiendo,  
el rabé con el salterio;  
(e) la guitarra serranista.

Dois anos mais moderna, de 1330, é a famosa tirada em que o celebríssimo Arcipreste de Hita refere «cómo clerigos e legos e flayres e monjas e dueñas e joglares salieron a recibir a don Amor», concertando, no expres-

(1) Cf. — v. Curt Sachs, *Handbuch der Musikinstrumentkunde*, 1920, página 223, cit. por Menendez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, 1924, página 67, nota 3; Hugo Riemann — *Dictionnaire de Musique* — 3.ª edição franceza — Paris, 1931; s. v. *Guitare*, página 523, columna 1.ª.

(2) Ms. 2663 da Biblioteca da Córte de Darmstadt, publicado há anos pelo professor Doutor Johannes Wolf, in-*Sammelbände der Internationale Musikgesellschaft*, 1-1.

«sivo dizer de Menendez Pidal (1), «la más gozosa algarazara juglaresca que han escuchado los siglos».

Em qualquer das duas produções poéticas se fala na guitarra e na viola.

Na primeira, porém, bem como em certa passagem do vetusto *Libro de Alexandre*, cuja origem remonta aos dias de Afonso, o Sábio, é duvidoso que a viola citada seja a de cordas dedilhadas e, não sei porquê, inclino-me mais a crer que se tratasse da viola de arco.

Mas Juan Ruiz — o famoso Arcipreste — faz estendal de instrumentos, destrinça-os e não nos deixa dúvidas sôbre a prática, em seu tempo, das duas guitarras e das duas violas.

Reçibenlo los árboles con ramos e con flores  
de diviersas maneras de fermosas colores,  
reçibenlo los omnes e dueñas con amores,  
con muchos instrumentos salen los atambores;  
Alli sale gritando *la guitarra morisca*,  
de las voces agudas e de los puntos arisca;  
el corpudo laud que tiene punto a la trisca,  
*la guitarra latina* con estos se aprisca;

.....  
el salterio con ellos más alto que La Mota,  
*la viueta de péñola* con estos ai sota;

.....  
*la viueta de arco* faz dulces devailadas...  
.....

Tirante as obras poéticas a mais antiga referência documental à guitarra de que tenho notícia é a que regista a sua intervenção numa procissão de Corpus Christi realizada em Gerona, em 1425 (2).

A partir do século XVII, isto é, desde que a guitarra de cinco ordens desbancou de vez a *viuela*, ou desde que a prática desta desapareceu e só subsistiu a da outra, chama-se-lhe por tôda a parte *guitare espagnole*.

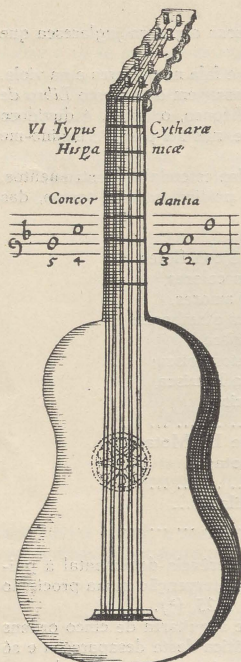
E a prova de que o instrumento era o mesmo, temo-la na sétima estampa do segundo volume da obra do sábio jesuíta Padre Atanásio Kircher, *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni*, publicada em Roma no ano de 1650.

Nessa estampa se vêem sete instrumentos de cordas dedilhadas com a representação gráfica de suas respectivas concordâncias, o que é como quem

(1) *Ob. cit.*, páginas 64 e 65.

(2) Cf. Julian de Chla, *La Musica en Gerona*, Gerona, 1886, página 29.





A cythara hispanica tal como se vê na Musurgia universalis. Note-se que o adjectivo hispanicus se reportava a todo o território jacente para cá dos Pirinéus.

res, apresentara nas côrtes celebradas em Dezembro de 1439, na capital, determina o soberano «que nom leuem dizima de nenhuas arpas alaudes e guitarras que alguas pessoas trouerem pera sy e nom pera vender» (1).

(1) Cf. Gama Barros, *História da Administração Pública em Portugal*, 4.º volume, página 209; Pedro de Azevedo, *Documentos das Chancelarias Reais*, página 537; Fortunato de Almeida, *História de Portugal*, 3.º volume, página 302.

diz: afinações. A figura n.º 6, é o retrato da *Cythara Hispanica* (guitarra espanhola), com as suas cinco ordens de cordas, e só os cegos não verão nela o instrumento em questão.

Note-se a circunstância interessante da afinação ser de molde a que a nota mais grave era a da corda que ficava ao centro, e que as da esquerda, quando transportadas à oitava grave, davam a mesma relação de intervalos ainda mantida nas cinco primeiras cordas da chamada *viola francesa*, então um tom mais baixo que hoje. Vê-se d'este facto que a guitarra não tinha bordões.

\*  
\* \*  
\*

Em Portugal, o instrumento em questão, deve ter sido tão popular como em Castela.

Numerosas iluminuras do *Cancioneiro da Ajuda* a reproduzem — um tanto arbitrariamente mas, em todo caso, de modo a não deixar dúvidas.

Todavia, parece que entre nós, a designação *guitarra* foi muito pouco usada e que, pelo menos, desde meados do século XV, se deu sempre ao instrumento o nome de *viola*, nome que se manteve popular até nossos dias.

Na carta régia de 15 de Janeiro de 1442, dada em Lisboa e na qual el-Rei D. Afonso V provê alguns dos capitulos especiais que a vila de Santarém, pela bôca de seus procuradores,

Fortunato de Almeida <sup>(1)</sup>, inferiu erradamente destes dizeres, que a guitarra já no século XV era bem popular «com todo o cortejo de aventuras brêjeiras que lhe andam na tradição».

Tudo faz crêr que o emprêgo da palavra *guitarra* ali acusa nitida influência da terminologia castelhana, tanto mais que poucos anos depois, nas côrtes de Lisboa de 1459, os procuradores dos concelhos, queixando-se dos desmandos e proezas de certos meliantes, não deixavam dúvidas a respeito da popularidade das violas, nome êste que devia designar os mesmos



*Iluminura do Cancioneira da Ajuda. O jogral que está de pé toca um instrumento que é certamente a «guitarra».*

instrumentos que haviam sido furtados à rapina dos rendeiros da portagem de Santarém em 1442.

Naquelas côrtes, os procuradores dos concelhos, após referirem-se aos males que «por causa das violas» se sentiam de norte a sul do país, proseguram dêste modo eloqüente e rude:

«Ajuntãse dez e dez homês E leuom hua viola E três e quatro estam tangemdo E cantamdo E os outros Entom escallam as cassas E Roubã os homês de suas fazemdas, E outros que tem máas molheres E máas filhas

(1) *Loc. cit.*

ou criadas como ouuem tanger a viola vamlhes desfechar as portas e dormem com ellas E quando se espedem leoum alguua coussa».

Muitos mais inconvenientes peroraram os zelosos procuradores, e era tal a razão que lhes assistia que el-rei respondeu mandando que quem — depois do sino de correr, onde o houvesse, e, onde o não houvesse, depois das nove horas da noite até «manhã chãa sol saydo» — fôsse achado com viola pela cidade, vila ou lugar, desde que não houvesse festas «e vodas que se fazê com mujta gente e com tochas e candeas», fôsse prêso e perdesse a viola e as armas e vestidos que trouxesse (1).

Aires Rosado — o escudeiro mancebo da farça *Quem tem farelos* — «tanga viola».

Outro dos vários escudeiros que figuram na galeria de personagens vicentinas — o da *Farça de Inês Pereira* — também cantava acompanhado à viola.

O Padre Rodrigo Beça, na *Relaçãõ da jornada que ElRey D. Sebastião fez ao Santuario de Guadalupe, e como foy recebido de seu Tio Filippe Prudente*, manuscrito que em tempos pertenceu à livreria do Visconde da Juromenha e cujo actual paradeiro me é desconhecido, descrevendo várias solenidades religiosas havidas, refere-se a violas e à guitarra (2).

Quero crer, porém, que na destrição há influência da terminologia castelhana, tanto mais que a guitarra serviu apenas uma vez — para acompanhar certo moço que, no fim dos nocturnos, (das Matinas de Natal), cantou muitos versos em louvor dos Reis Magos. Tratava-se, por consequinte, de música de carácter popular, ou seja de música própria de guitarra.

Estêvam Ribeiro, em sua *Chronica de D. Sebastião* — a que anda impressa como da autoria de frei Bernardo da Cruz — descrevendo certos pormenores da viagem da frota que conduzia o exército caminho da que depois se viu ter sido funesta viagem de Alcácer, refere «que hindo pelo mar Domingos Madeira, musico del-rei, cantando e tangendo em huma viola» começou de entoar certo romance que pareceu de mau agoiro» (3).

Este testemunho antolha-se-me de grande pêso para a credibilidade da informação de Caverel.

É sabido que todos os fidalgos levaram seus estados consigo.

A prova de que os músicos que embarcaram na armada não foram só

(1) Cf. Fortunato de Almeida, *História de Portugal*, 3.º volume, páginas 302 e 303; Júlio de Castilho, *Lisboa Antiga — Bairros Orientais*, 2.ª edição, 4.º volume, páginas 198 e 199; Padre Cunha Brito, *Os Pergaminhos da Câmara de Ponte de Lima*, in-*Arqueólogo Português*, volume XV, página 24.

(2) *apud* — Ernesto Vieira, *Diccionario biographico de musicos portugueses*, 1.º volume, páginas 6 e 7.

(3) *apud* — Ernesto Vieira, *Ob. cit.*, 2.º volume, página 56.

charamelas, trombetas e atabales, está no facto de ir no séquito régio o mais famoso dos cantores da real câmara, o qual se acompanhava à viola.

Não é crível que el-rei só se tivesse feito acompanhar por êsse cantor. Outros iriam com êle.

Por seu turno, o duque de Barcelos, o duque de Aveiro, todos os mais grandes senhores, não deviam deslustrar a companhia.

A arraia miúda também levaria instrumentos na bagagem (1).

(1) Não deve estranhar-se que se fôsse para a guerra em tais condições num tempo em que o uso da arma branca ainda predominava, e em que, por conseguinte, a valentia pessoal do combatente tinha importância decisiva.

O Padre Vicente Espinel, natural de Ronda (1550-1624), que foi poeta e músico notável, e a quem durante muitos anos se atribuiu a paternidade do acrescentamento da quinta ordem de cordas à «guitarra castelhana», deixou, entre outros trabalhos, uma *Vida de Marcos Obregón*, obra curiosíssima, em que descreve a vida aventureira de certo escudeiro daquele nome, e que foi publicada a vèz primeira no ano de 1618, em Madrid.

Como em tôdas as narrativas desta índole, não é possível destrinçar-se com segurança o que nela há de auto-biográfico do que é produto da fantasia do autor. Em todo caso, a *Vida de Marcos de Obregón* é documento precioso para o conhecimento dos usos e costumes sociais e artisticos da península no último quartel do século XVI.

O protagonista, em começos de 1578 (quando no céu surgiu o célebre cometa que tanto agouirou as gentes de antanho) estava em Valhadolid deabalada para Sevilha, com escala por Madrid. Ia na mira de passar a Itália caso não chegasse a horas de embarcar para África, a tomar parte na empresa de Alcácer. (*Relación segunda — Descanso segundo*. Edição «Clasicos Castellanos» — 2.º volume, página 16).

Como tivesse chegado tarde, demorou-se na cidade da Giralda, e ainda lá estava, embora já apalavrado para seguir para Milão ao serviço do duque de Medina Sidónia, quando alguns portugueses que haviam ficado cativos, muitos dêles resgatados por Felipe II, alcançaram Sevilha. (*Relación segunda — Descanso sexto* — 2.º volume, página 44).

Marcos de Obregón embarcou em S. Lucar de Barrameda num galeão ragusano, que pelo nome não perca, quando grassava uma peste na rainha do Guadalquivir. O tempo não estava de feição quando o galeão se fêz ao mar, e, depois, foi de mal a pior. A altura tantas, o navio foi apanhado por violenta borrasca que o fêz andar em bolandas e pôs em risco de naufrágio.

Após várias tribulações, lograram acolher-se a uma das Baleares (a ilha Cabrera), onde Marcos foi desencantar um sitio aprazível em extremo, para onde levou consigo alguns companheiros de odisseia.

«Enviamos — diz êle — por nuestra comida y una guitarra, con que nos entretenimos con grandísimo contento, cantando y tañendo como los hijos de Israel en su destierro».

Como a guitarra não podia ter caído do céu, é de ver que o escudeiro, ou um de seus companheiros, a levava na bagagem de soldado — porque êles iam para a guerra.

Quando estavam no melhor da festa foram surpreendidos por um pirata (castelhano renegado) e levados cativos para Argel.

Depois de muitas e variadas perpécias em que, por vezes, a guitarra tem seu papel, Marcos de Obregón consegue ser pôsto em liberdade, mas, por desgraça sua, é aprisionado por uma galera genovesa, do comando do general Marcelo Doria, que andava à cata dos piratas argelinos e turcos.

Pôis na galera vinham dois músicos espanhóis, cada qual com sua guitarra, para

E, enquanto o cardume de náus, caravelas e baixéis singrava ao longo da costa, na rota do Algarve de além-mar, os passageiros iam matando a forçada ociosidade a entoar, ou a ouvir, canções acompanhadas à viola.

E nem todas elas eram tristonhas e de mau agouro como a tal que Domingos Madeira cantou certa vez...

Outras havia estuantes de virilidade, destinadas a levantar os ânimos e a «acender os peitos», como transparece claramente do estribilho que o secretário de dom abade de Saint-Waast nos fez a caridade de conservar:

Os castelhanos matam touros  
E os portugueses matam mouros.

Atente-se em que neste último verso transluz a mesma sanha maurófoba que ressuma das estâncias da empolgante dedicatória dos *Lusíadas*. Com efeito, Castela logrou, ao cabo de grandes esforços, libertar de vez o solo peninsular da suzerania mourisca, mas, depois disso, consagrou-se mais às touradas que ao enfraquecimento da Maura lança.

Portugal, não.

A sua guerra contra os infiéis pode dizer-se que nunca teve tréguas. Foi fogo sempre ateadado.

Por isso podia cantar-se, por isso era legítimo que por então se cantasse o romance, ou o quequer que fosse, que tinha por estribilho:

Os castelhanos matam touros  
E os portugueses matam mouros.

Houve, pois, violas nos campos de Alcácer Quibir.

Essas violas, porém, eram então chamadas para lá da fronteira, *gui-*

cantarem e tangerem quando ao general aprouvesse (*Descanso catorce* — 2.º volume, páginas 127 e 131).

Isto deve referir-se sensivelmente a princípios de 1580, porque Obregón, após desembarcar em Génova, segue para Milão, onde chega quando era arcebispo S. Carlos Borromeu (falecido em 1584) e quando se celebravam exéquias por alma da Rainha Dona Ana de Austria, que morreu naquele ano — o mesmo em que a Providência permitiu que Felipe II pudesse, com verdade, chamar-se Rei de Espanha (*Relacion tercera* — *Descanso tercero* — 2.º volume, página 155).

A guerra não era, pois, inimiga dos passatempos dos guerreiros.

Aliás, ainda hoje o não é. Na Grande Guerra, a-pesar-dos gazes asfixiantes e do emprêgo de todas as armas que permitem a total destronação da valentia individual, ou que, pelo menos, a relegam para plano menos que secundário — na Grande Guerra, nos intervalos da carnificina os soldados faziam música, suponho até que nas trincheiras da frente de batalha.

*tarras de cinco ordens*, e descendiam em linha recta das medievas *guitarras mouriscas*.

A essas violas chamavam os franceses *guitere* ou *guiterne*.

E frei Filipe de Caverel (escrevendo quatro anos depois da batalha e escrevendo em francês e para ser lido por quem possivelmente só falava essa lingua) empregou aquele termo para designar o instrumento a que nós chamávamos *viola*.

Empregou, pois, a palavra *guitere* e, como vimos, empregou-a muito bem.

Quem fez a versão portuguesa é que a traduziu muito mal...

## II

Que vem a ser, porém, a actual guitarra, a mesma que é conhecida em todo o mundo por *guitarra portuguesa*?

Vamos ver.

O seu aparecimento data dos últimos anos do século XVIII; antes é escusado pensar em encontrá-la.

Numa canção panegírica, feita pelo Padre António Vieira a el-rei D. João IV e transladada dos papéis que o Santo Ofício lhe apreendeu pelo futuro bispo do Grão Pará (<sup>1</sup>), há uma referência a um instrumento dêsse nome nos seguintes versos:

.....eu não sou o Bandarra  
Que entõe vaticínios à guitarra.

Todavia, creio que o vocábulo foi aqui empregado por necessidade da rima e que era, como deixei provado, a designação castelhana do instrumento a que sempre chamámos *viola*.

D. Francisco Manuel de Melo, em sua deliciosa *Visita das Fontes* (<sup>2</sup>), também se refere a um instrumento dêste nome, e por sinal que o faz por forma desconcertante.

É o interlocutor «Soldado» quem fala, fazendo a apologia de seu modo de vida quanto ao nível cultural e de ilustração que proporcionava.

Diz êle:

(<sup>1</sup>) Cf. *Memorias de Fr. João de S. Joseph Queiroz*, publicadas por Camilo Castelo Branco, Pôrto, 1868, página 79.

(<sup>2</sup>) Cf. *Apologos Dialogaes*, Lisboa, 1900, 2.º volume, página 20.



«Se não vede-me a mim aqui, que por mais desenca-  
dado de traje e desprezível de figura que esteja, sei  
dançar, esgrimir, toco minha guitarra, leio e escrevo como  
qualquér».

Parece deduzir-se desta fala que o tocar guitarra só era próprio de indivíduos de condição social mais elevada que a correspondente à de soldado raso, o que invalidaria a tese da popularidade em Castela, no caso de haver influência da terminologia castelhana.

Todavia, no mesmo *Apólogo dialogal*, mais adiante, a interlocutora «Fonte velha do Rocío» pondo a calva à mostra a uma série de farçolas, metediços e amigos dos diabos que por então medravam, dá conta de tais que «dando pouca razão do saltarello na guitarra, se mettem de gorra com os mestres de capella» (1).

Ora desta zargunchada é lícito concluir-se que tocar o saltarello na guitarra era o mais somenos e comezinho que podia dar-se em música. Donde a extrema divulgação do instrumento.

Quere parecer-me que em D. Francisco Manuel há influência da terminologia napolitana. A íntima ligação do saltarello (dança) com o instrumento habilita e dá grande consistência à hipótese.

Aliás o precioso alfofre de notícias sobre usos e costumes seiscentistas que é a *Visita das Fontes* não deixa dúvidas acerca da grande popularidade da viola.

É ainda o «Soldado» quem dela dá fé quando diz a alturas tantas (2).

«Eu notei já, vendo-me em galhofas com amigos, que nenhum toma a viola na mão que não a tempere a seu gosto, bem possa elle ser um chambão e que ella esteja afinada por Lucas de Aguiar, lá lhe andam e desandam as escaravellas, e até a não destemperarem com o seu tempero, não descançam».

Outro argumento que reforça e dá consistência à tese em questão é uma curiosa anedota, do tempo da Guerra da Restauração, referida por Melcior na obra que citei (3).

No decurso de qualquer campanha, um soldado castelhano de cavalaria, quando efectuava um reconhecimento, foi surpreender uma sentinela

(1) Página 93.

(2) Página 100.

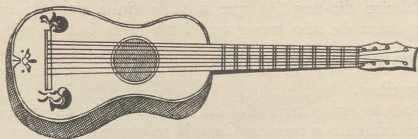
(3) *Diccionario Enciclopédico de la Música*, citado — s. v. *Guitarra* — página 200.

portuguesa, a qual, precisamente nessa ocasião, talvez para matar tempo, se entretinha a afinar uma viola. O cavaleiro, vendo que o outro não se saía bem da emprêsa, pediu-lhe a viola, afinou-a e tornou a dar-lha, dizendo: *ahora yá está templada*.

Nada pode garantir a autenticidade do facto em si, mas é evidente que a anedota não teria razão de ser desde que a «viola» dos portugueses e a «guitarra» dos castelhanos não fôsem uma e a mesma coisa, e desde que a prática do instrumento não fôsse vulgar na Península.

Tôda a escassa iconografia existente demonstra também essa enorme popularidade.

O frontispício gravado da primeira edição da *Arte minima que com semibreue prolação trata em tempo Breue os modos da longa & Maxima, Sciencia da Musica*, do Padre Manuel Nunes da Silva <sup>(1)</sup>, representa grande quantidade de instrumentos músicos dispostos, em guisa de panô-



Reprodução da «viola» tal como se vê no frontispício da primeira edição da *Arte minima*, do Padre Nunes da Silva.

plia, ao redor de um órgão e evidentemente copiados dos modelos dados nas estampas da *Musurgia* do Padre Kircher.

Contudo, a viola que se lá vê, à direita do observador, difere da representada no famoso tratado do célebre jesuíta.

Desta circunstância parece-me licito inferir que o desenhador Clemente a tenha reproduzido, deixai-me dizer assim, tirando do natural.

Nenhum dos instrumentos representados é, sequer, próximo parente da guitarra de hoje.

No feixe de instrumentos, grosseiramente xilogravado, que se encontra na página 4 das *Flores musicas colhidas no jardim da melhor lição de varios Autores* <sup>(2)</sup>, de João Vaz Barradas Muito Pam e Morato, também se vê uma viola no primeiro plano e nanja que se fareje rasto da guitarra.

(<sup>1</sup>) Lisboa, 1685.

(<sup>2</sup>) Lisboa, 1731.

No célebre Presépio da Madre de Deus, entre outros muitos grupos escultóricos, figura um em que se vê certo fulano a tocar viola.

Nas gravuras que reproduzem scenas populares, publicadas até 1795, é freqüente ver-se um ou mais vultos empunhando violas. Em nenhuma, porém, se apresenta a guitarra.

Se tudo isto não bastasse, a *Nova Arte de Viola* (<sup>1</sup>), impressa em 1789, da autoria do professor licenciado de gramática latina e de ler, escrever e contar na cidade de Coimbra, Manuel da Paixão Ribeiro, demonstraria por si só como êsse instrumento ainda estava difundido, e fornece-nos dados precisos e preciosos sobre o seu estado naquela época.

O autor começa por declarar que a sua obra era útil a toda a qualidade de pessoas e muito principalmente às que seguiam a vida literária, e ainda às senhoras. Não sei a razão desta preferência, a menos que fôsse por amor dos outeiros nos pátios conventuais e de cantar modinhas em casa dêste e daquele.

Paixão Ribeiro diz-nos (<sup>2</sup>) que a viola tinha perdido muito da sua estimação por causa de não haver quasi ninguém que se não jactasse de saber tocá-la.

Ensina-nos a *Nova Arte de Viola* que esta tinha cinco ordens de cordas e doze cravelhas.

A sua afinação era a seguinte: *mi, si, sol, ré, lá*, ou seja: exactamente a mesma do instrumento a que em Castela se chamava guitarra, e que todo o mundo conhecia pela designação de guitarra espanhola.

As cordas de *mi* chamavam *primas*; às de *si*, *segundas*; às de *sol*, *terceiras* ou *toeiras*; às de *ré*, *contras* ou *requintas*, e, finalmente, às de *lá*, *baixos* ou *cimeiras*.

Tôdas as cordas eram dobradas, mas as *contras* e as *baixos* resultavam triplicadas pela adição de um bordão de prata a qualquer delas.

Note-se esta circunstância que é importantíssima: à parte os bordões, que, como é óbvio, davam a oitava grave das companheiras de ordem, as cordas que produziam o som mais baixo eram as *toeiras*, ou seja: as do meio.

(<sup>1</sup>) O seu titulo *in extenso* é o seguinte:

*Nova Arte de Viola; que ensina a tocalla com fundamento sem mestre, dividida em duas partes; huma especulativa, e outra practica; com Estampas das posturas, ou pontos naturaes, e accidentaes; e com alguns Minuettes, e Modinhas por Musica, e por Cifra. Obra util a toda qualidade de Pessoas; e muito principalmente às que seguem a vida litteraria, e ainda ás Senhoras. Dada á luz por Manuel da Paixão Ribeiro, Professor Licenciado de Grammatica Latina, e de ler, escrever, e contar em a Cidade de Coimbra — Coimbra — Na Real Officina da Universidade — M.DCC.LXXXIX.*

A-pesar da imensidade do titulo, a obra não tem mais que 51 páginas de texto, afora 5 de prólogo e 8 estampas.

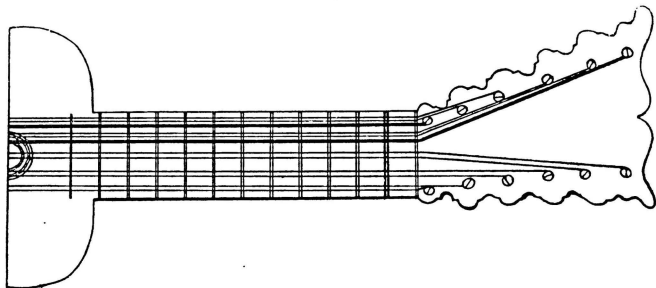
(<sup>2</sup>) A página 2.

Conquanto seja impossível, dada a total carência de documentos, descrever com precisão matemática a transformação por que a guitarra de cinco ordens passou entre nós no século XVII, depois que a viola caiu em desuso, vejo no pormenor apontado indício seguro para reconstituí-la.

Vimos que a viola (*vihuela*) era instrumento maior e mais grave que a guitarra.

Vimos, na gravura da *Musurgia*, que a *Cythara hispanica* — guitarra de cinco ordens com dez cordas — era afinada um tom abaixo da afinação que actualmente se usa, e vimos também que as cordas do meio eram as que produziam o som mais grave.

Observamos na viola de Paixão Ribeiro (à parte os bordões) tal qual a mesma coisa, e observamos também que as quarta e quinta ordens de cor-



Reprodução do braço da «viola» segundo a «Nova Arte», de Paixão Ribeiro. Cinco ordens e doze cordas.

das, triplicadas pela adição de bordões, ainda mantinham as designações *requintas* e *cimeiras*, designações que musicalmente teem significado agudo, portanto paradoxal em sons graves.

A designação *toeira* prende-se evidentemente com tom, e devia provir da circunstância de ser em função dela que se temperava o instrumento.

Nestas condições parece-me não errar se concluir que a transformação por que a guitarra passou, em Portugal, e que originou o eclipse da viola (*vihuela*), ou foi consequência dêle (consoante a interpretação que dermos ao caso), foi a seguinte: — a adição de dois bordões, um a cada uma das cordas chamadas *requintas* e *cimeiras* que, por isso, devieram graves, quando o não eram, e passaram, racionalmente, a ser chamadas *contras* e

*baixos*, respectivamente. Até meados do século XVII a guitarra tinha cinco ordens e dez cordas; tinha, por conseguinte, dez cravelhas. Daí em diante manteve o mesmo número de ordens, mas o das cordas passou a ser de doze e, portanto, o das cravelhas também.

E como em Portugal sempre se chamou viola ao instrumento a que em Castela chamavam guitarra, julgo poder afirmar incontrovertivelmente que as *guitarras de Alcácer* eram violas do tipo descrito por Paixão Ribeiro, mas ainda só com dez cravelhas, isto é: ainda sem os bordões.

Assim, a estampa da *Cythara hispanica* do Padre Kircher, é a sua vera efigie.

Reatando o fio ao discurso:



*Representação gráfica da transformação sofrida pela «guitarra de Alcácer» durante o século XVII, deduzida da terminologia ainda em uso no último quartel de setecentos. Em cima: a afinação anterior à junção dos bordões — note-se que é um tom mais alta que a notada pelo padre Kircher. Em baixo: a afinação do tempo de Paixão Ribeiro. Tome-se em conta — para qualquer delas — a inteira concordância com a das cinco primeiras cordas da chamada «viola francesa».*

As cordas eram de tripa, mas também se podia encordoar com arame. E o professor coimbrão esclarecia sensatamente: «esta encordoadura he mais duravel, e se faz com menos despeza: alem de evitar aos curiosos o hirem pessoalmente escolhella».

Quando encordoada com arame, as «toeiras» e os «baixos» deviam ser de latão (aramé amarelo), e as restantes — excepção feita dos bordões, é claro — de aço (aramé branco).

A título de curiosidade vale a pena reproduzir que a encordoação de arame custava seis vinténs, ao passo que a outra importava no dôbro.

O uso das cordas de arame tinha defeitos, mas era, por outros lados, recomendável. Uma das causas de recomendação era o facto da viola assim apetrechada não se diferenciar do cravo.

Sete anos depois de Paixão Ribeiro ter fixado para sempre as características da viola de seu tempo — em 1796 — saiu dos prelos da oficina de António Álvares Ribeiro, no Pôrto, o celeberrimo *Estudo de guitarra em que se expõem o meio mais fácil para aprender a tocar este instrumento*, da autoria de António da Silva Leite.

É a primeira vez que em letra de fôrma se fala dêsse instrumento de cordas exclusivamente metálicas e cuja caixa de ressonância tem forma de amêndoa e os tampos paralelos.

Da dedicatória e do prólogo fica sabendo-se que «o suave e harmonico Instrumento da Guitarra», tão aplaudido naquele tempo, tinha «aplicação pratica» nos Minuetes, Marchas, Alegros e Contradanças, e que o famoso mestre de capela portuense se propusera dar à estampa o seu tratado para evitar o trabalho de estar constantemente a escrever para cada um dos seus numerosos discípulos (em seu dizer: multidão de discípulos) as regras do instrumento em questão.

A páginas 25, Silva Leite informa que a guitarra era instrumento que tinha sido aceite por muitos povos pelo acharem capaz de substituir alguns instrumentos (como o cravo e outros parecidos), e «assás sufficiente para entretenimento de huma Assembléa, evitando o incommodo que poderia causar o convite de huma *Orquesta*».

De toda a obra salta à vista que era de uso tocarem sempre duas guitarras — primeira e segunda, esta última desempenhando o papel de acompanhadora.

Vê-se, por consequente, que o uso da guitarra estava muito difundido no Pôrto desde alguns anos atrás de 1796, e que era empregada particularmente para se dançar a seu som.

Silva Leite dizia que a nação portuguesa a adoptara à semelhança do que tinham feito as estranhas, mas quero crer que nesta afirmação há muito de generalizador, porque em Lisboa, pelo menos, ainda imperavam as «môdinhas brasileiras» que eram acompanhadas à viola.

Beckford, escrevendo em 1787 e em 1793, não dá lugar a dúvidas.

Um dos grandes cultores do género foi o mulato Domingos Caldas Barbosa, oriundo do Rio de Janeiro e fundador da «Nova Arcádia». Pois quando, em 1798, fêz publicar as suas «cantigas» reunidas em volume, o titulo que lhes pôs foi *Viola de Lerenó* <sup>(1)</sup>.

Nicolau Tolentino, por seu turno, em dois de seus sonetos <sup>(2)</sup>, faz fé de que nos salões alfacinhas as contradanças eram tocadas por rabeças.

(1) O nome arcádico de Caldas Barbosa era *Lerenó Selinentino*.

O título completo do volume, é: *Viola de Lerenó: collecção das suas cantigas, offerecidas aos seus amigos*.

(2) *Obras poéticas*, Lisboa, 1828, 1.º volume, página 52, e 3.º volume, página 25.



Tenho, pois, para mim como coisa muito provável que a guitarra entrou em Portugal pelo Pôrto, e que foi trazida talvez pela colónia inglesa. Silva Leite dava crédito à versão corrente em seu tempo.

Lê-se na página 25: «A guitarra, segundo dizem, teve a sua origem na Gran-Bretanha».

Mais adiante, na página seguinte, em nota, informa que vinham guitarras de Inglaterra e assevera que o melhor autor era *Mr. Simpson*.

Também se fabricavam no Pôrto e quem levava as lâmpadas a todos era um tal Luiz Cardoso Soares Sevilhano que, diz o tratadista, «hoje em pouco desmerece ao referido Simpson».

Salva melhor opinião, parece-me que isto só quer dizer o seguinte:

Primeiramente as guitarras vinham tôdas de Inglaterra. Depois, certos engenhosos, farejando bom negócio, puseram-se a copiar os modelos importados e meteram mãos a seu fabrico. Um dêles fôra o tal Sevilhano estabelecido no Pôrto. E em 1796, ao tempo em que Silva Leite escrevia, o referido violeiro, que, ao mais certo, era andaluz, lograra aperfeiçoar-se a tal ponto que pouco faltava às suas guitarras para emparelharem com as saídas da oficina do mais famoso dos fabricantes ingleses.

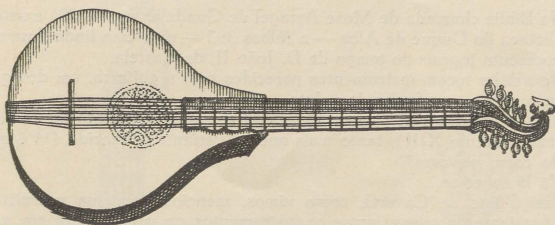
Mas ¿seria a guitarra instrumento genuinamente inglês, ou seria apenas uma variante da cítara, instrumento que teve certa voga por meados do século XVIII, e que era aparentado com a bandola e com o cistro?

Não sei dizê-lo, mas não posso deixar de registrar que na grosseira e curiosa xilogravura que faz parte da obra de Pablo Minguet y Yrol — *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores... como son la guitarra, tiple, vándola, cythara, clavicordio, organo, harpa, psalterio, bandurria, violin, flauta travesera, flauta doce y la flautilla* — obra que se compõe de seis partes e que saiu dos prelos de Joaquim Ibarra, de Madrid, de 1752 a 1754 — figura a cítara e não posso deixar em claro que a forma dêsse instrumento (o terceiro do primeiro plano, a contar da esquerda), lembra muito a da guitarra.

Parece, igualmente, que a cítara teve certa aceitação por cá, porque nas *Memórias de Fr. João de S. Joseph Queiroz* <sup>(1)</sup> se faz referência a certo clérigo de Barcelos que fôra exterminado do Reino e que era grande citarista.

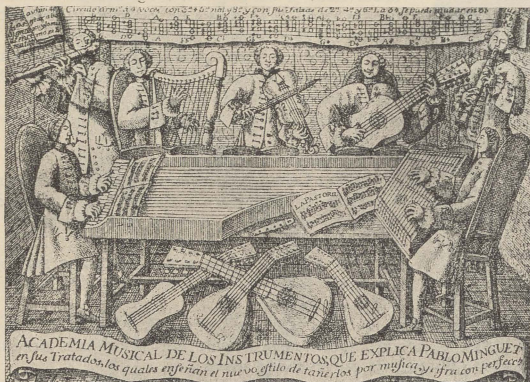
É conveniente notar que não é de desprezar em absoluto a hipótese de todos estes instrumentos — com caixa de ressonância em forma de amêndoa e com tampos paralelos — serem variantes ou metamorfoses da primitiva *guitarra latina*, aborigene averiguada da *cythara germanica et italica* reproduzida pelo Padre Kircher a par da *Cythara hispanica*.

(1) Página 111.



A cythara germanica et italica, descendente da guitarra latina medieval.

(Da Musurgia, do Padre Kircher).



Xilogravura que antecede o frontispício das Reglas y advertencias de Pablo Minguet y Yrol. — No primeiro plano (a contar da esquerda): «Guitarra tiple», «vandola», «cythara» e «bandurria». Sobre a mesa: «clavicordio» (à esquerda), «flautilha» (junto à música «La Pastoril») e «psalterio». Ao fundo (a contar da direita): «flauta doce», «guitarra», «violin», «charpa» e «flauta travesera». O desenho é grosseiro e pouco fiel. Note-se que a «citarra» não podia ter só quatro cordas, visto que possuía oito cravelhas.

Na Biblia chamada de Mose Arragel de Guadalaxara (142?) existente na biblioteca do Duque de Alba — a fôlhas 393 — está uma linda iluminura que representa jograis do tempo de D. João II, de Castela.

Dois dêles tocam instrumentos parecidos com a guitarra, um dos quais até tem a cabeça em forma de voluta.

Tratar-se-á da *cedra* a que já se refere uma das versões do *Libro de Alexandre* (século XIII), tanto mais que na variante conhecida <sup>(1)</sup> é mencionada como *guitarra*?

Vá lá saber-se...

Frei Filipe de Caverel, como vimos, menciona em sua narrativa o *cistro* (variante da *cítara*) entre os instrumentos em uso, embora em muito menor escala que a *guitere*.

No rôsto da edição quinhentista do *Avto da Natural Invençam*, de António Ribeiro Chiado, se vêem três figuras, uma das quais, a da direita do observador, é um negro a tocar num instrumento de cordas dedilhadas mas com caixa de ressonância de forma circular, como a do banjo actual.

Cuido que seria qualquer instrumento gentílico conhecido por designação muito semelhante a *banjo*, vocábulo que terá sido o étimo de *banza*, nome ainda usado hoje e, por vezes, ainda aplicado à moderna guitarra.

Voltando à vaca fria:

Silva Leite, para melhor esclarecer a matéria de seu tratado, enriqueceu-o com a reprodução do instrumento que dêle é objecto em gravura de excelente talhe.

Por ela se vê que a guitarra tinha seis ordens de cordas, quatro das quais eram duplicadas e as restantes singelas.

A afinação era esta: *sol*<sup>4</sup>, *mi*<sup>4</sup>, *dó*<sup>4</sup>, *sol*<sup>3</sup>, *mi*<sup>3</sup>, *dó*<sup>3</sup>, quere dizer: fazendo-se soar tôdas as cordas sôltas simultâneamente a guitarra produzia o acorde perfeito do tom de dó no modo maior.

Desta circunstância tem que concluir-se que o instrumento não era muito antigo, pois estava em absoluto condicionado à base harmónica.

Na viola predomina o intervalo de quarta na relação das cordas entre si. Essa quarta é o antigo *diatessarão*, básico, como o *diapente* (a quinta), na música polifónica.

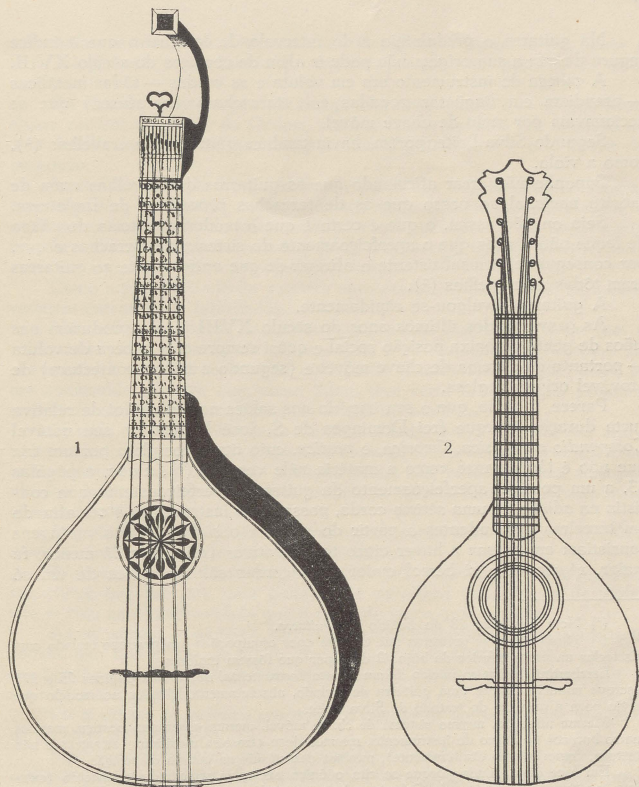


*Pormenor da iluminura da Biblia de Mose Arragel de Guadalaxara a que o texto faz referência.*

(De Poesia juglaresca y juglares, de Ramón Menéndez Pidal).

(<sup>1</sup>) Cf. Menendez Pidal — *Ob. cit.*, pág. 64.





1 — A «guitarra» de seis ordens e de dez cordas, donde deriva a actual.  
(Do Estudo de guitarra, de António da Silva Leite).

2 — A «guitarra portuguesa» de cravelhas. Seis ordens e dōze cordas. Os bordões alternados com cordas singelas e colocados da banda de dentro do instrumento são herdados da viola.

Na guitarra o predomínio é do intervalo de terceira o que é índice seguro de que a sua origem não pode ir além de começos do século XVIII.

A cabeça do instrumento era em voluta e as cordas — tôdas metálicas — prendiam em lingüetas pegadas em «tarrachas» (parafusos) que se accionavam por meio de chave móvel.

Segundo Silva Leite, porém, havia também guitarras de cravelhas (1), como a viola.

Suponho não errar afirmando que as guitarras de cravelhas eram de fabrico nacional ao passo que as de tarrachas procediam de Inglaterra.

Seja ou não assim, o que é certo é que o moderno sistema de *chapa de leque* não é mais que o aperfeiçoamento do sistema de tarrachas e que, por conseguinte, é insubsistente o afirmar-se que antigamente as guitarras eram tôdas de cravelhas (2).

A guitarra divulgou-se rapidamente.

As gravuras dos últimos anos do século XVIII já a reproduzem nas mãos de gente de baixa posição social e quasi sempre com cabeça de voluta — portanto de sistema de chave móvel e (segundo a minha conjectura) de provável origem inglesa.

Parece, todavia, que o seu império nos salões nortenhos foi de relativa curta duração, porque frei Domingos de S. José Varela em seu notável *Compendio de musica, theorica, e pratica*, cujo título completo por um triz que não é tão extenso como a matéria nêle versada (3), alude, a páginas 53, a um possível aperfeiçoamento da guitarra, aperfeiçoamento que consistia na adição de uma sétima corda, passando o instrumento a ser afinado em terceiras descendentes a partir do *sol*<sup>4</sup> até o *si bemol*<sup>2</sup>. As vantagens consistiam em passar a haver cinco tons relativos (dó maior, lá menor, fá maior, ré menor e si bemol maior) nas cordas sôltas em vez de um só

(1) Nota à página 28 do *Estudo de Guitarra*.

(2) Também houve guitarras que traziam «por equipação» um pequeno teclado com seis teclas na parte inferior do bôjo. É de supor que fôsem inglesas.

Lambertini (*Primeiro núcleo de um Museu Instrumental de Lisboa*, páginas 25 a 27) descreve minuciosamente uma guitarra de teclado, absolutamente idéntica ao modelo que serviu para a gravura do tratado de Silva Leite.

Mesma afinação, mesmo sistema de chave móvel, mesma «pestanas» postiça, mesmos quatro buracos no braço do instrumento, mesmos doze «trastes» metálicos («trastes» e não «tastos», como hoje se diz tôlamente), mesmas dez cordas na mesma disposição.

Em face disto, ainda porque se cita o único exemplar semelhante conhecido (existente, ao tempo, no museu de Colônia — hoje, segundo creio, em Lipsia — e catalogado como *Keyed English Guitar*) e também porque se fez eco da atribuição ao inglês Preston da construção dêste género de guitarras no século de setecentos, fica-se perplexo ante a presumida origem italiana dada ao instrumento (hoje incorporado no Museu do Conservatório de Lisboa) pelo douto musicólogo.

(3) Porto, António Álvares Ribeiro, 1806.



(dó maior) e ainda em a extensão do instrumento passar a ser maior e sem solução de continuidade na mesma posição, ou postura da mão esquerda.

Da obra do ilustre organeiro e organista beneditino, que chegou a ser abade em três mosteiros da Ordem, ressalta que a guitarra era membro de uma família instrumental que compreendia o *guitarrão* (\*) e a *oitava de guitarrão*.

A rápida aceitação da guitarra por parte das classes populares deve, quanto a mim, ser devida ao facto de ter maior sonoridade que a viola, a qual, por essa condição de inferioridade, entrou em breve de ser desbancada por ela e veio recentemente a sumir-se de todo ante o império sempre crescente do *accordeon* entre as populações rurais.

Como a popularidade da guitarra aumentasse a olhos vistos, os nossos violeiros entraram de fabricá-las.

Mas, talvez por causa de não se sentirem com forças para arcar com a dificuldade do sistema de tarrachas e com a conseqüente enghrenagem da chave móvel, construíram-na pelo sistema de cravelhame, em que, aliás, já era construída a citara que, como disse, teve certa aceitação na primeira metade do século de setecentos, pelo menos no norte do país.

A viola, porém, tinha certa particularidade que a individuava entre todos os mais instrumentos congêneres e que produzia certo deleite em seus cultivadores e amadores — era a circunstância dos bordões serem acompanhados de duas cordas lisas que produziam simultâneamente o som uma oitava alta dêles.

A guitarra com tôdas as suas vantagens sôbre a viola ficava, debaixo dêste ponto de vista, a perder e a perder muito.

Todavia, êsse contra veio a ser vencido pelo engenho de indeterminado construtor que fabricou uma guitarra de cravelhas com cabeça de viola, isto é: com as doze cravelhas que a viola de cinco ordens tinha.

Assim surgiu a guitarra de doze cordas dispostas nas mesmas seis ordens que tinha, mas de modo que foram acrescentadas cordas singelas aos bordões simples, e as *quartas*, que eram de bordões duplos, passaram a ter idêntica disposição.

Eis a gênese da *guitarra portuguesa*, criação de um construtor anónimo de há coisa de um século.

Instrumento moderno, mas em que há de tradicionalmente português a alteração dos bordões com cordas lisas (ficando estas da banda de fora)

---

(\*) Ernesto Vieira, em qualquer das duas edições de seu *Dicionário Musical*, refere *guitarrão* como equivalente e forma desusada de violão. Vê-se do livro de Fr. Domingos Varela que eram instrumentos diferentes.

— disposição herdada da simpática e vetusta *viola de cinco ordens*, que fêz as delicias de muitas gerações amorosas de portugueses, desde os dias del-Rei D. João IV até o advento do liberalismo, e que foi o autêntico, o genuíno, o único instrumento nacional, e teve várias modalidades, algumas ainda em uso nas ilhas adjacentes.



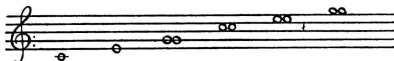
Três afinações se podem aplicar à guitarra: a afinação *natural*, a *de quarta* e a *de fado*.

A *afinação natural* é a indicada no tratado de Silva Leite.

A *afinação de quarta* só difere da anterior no facto da quinta corda (a contar da mais aguda) ser afinada em *fã* — quere dizer: meio tom mais alto.

A *afinação de fado* é, pode dizer-se, a única em uso, e diverge profundamente da natural.

Guitarra de 10 cordas  
(Silva Leite)



*Representação gráfica da afinação da «guitarra»  
no final do século XVIII.*

É do tipo seguinte <sup>(1)</sup>: *sol<sup>4</sup>, fã<sup>4</sup>, dó<sup>4</sup>, sol<sup>4-3</sup>, fã<sup>4-3</sup>, si bemo<sup>3-2</sup>*.

É evidente que se trata de uma disposição artificial, determinada e em absoluto condicionada ao objectivo de facilitar, se não possibilitar, a execução de trechos no modo menor, modo em que são informadas as melodias do «fado».

Na afinação natural da guitarra era em extremo difícil acompanhar trechos no modo menor. A nova disposição facilitou-o sobremaneira e tornou o tom de ré menor fundamental do instrumento.

Esta averiguada desnaturação da guitarra destrói por completo uma lenda divulgadíssima em prosa e em verso, lenda que pretendia fazer *fê* de que o «fado» era seu filho.

Vê-se que não é assim, e vê-se que inicialmente a guitarra era inamol-

<sup>(1)</sup> Há outras afinações de «fado», menos usadas que a citada no texto, mas tôdas são dêsse tipo, isto é: conservam a mesma relação de intervalos de umas cordas para as outras. Praticamente, por conseguinte, são meras transposições da que apontei.

dável às melopeias-fados (que já eram «fados», embora talvez ainda se lhes não desse tal nome), pelo facto de elas se basearem nas tonalidades do modo menor que, aliás, tão bem resultavam na viola.

Para que o «fado» e a guitarra se unissem, foi mister acomodá-la às imperiosas exigências da cantilena, houve que desnaturar o instrumento, alterando-lhe profundamente e radicalmente a afinação.

Guitarra de 12 cordas  
afinação natural

afinação de quarta

tipo de afinação de fado

*Representação gráfica da progressiva desnaturação da «guitarra» no decurso do século passado.*

Nestas condições não pode haver dúvidas de que só há um laço que une a guitarra ao «fado» — a afinação apropriada para o tocar, ou para o acompanhar.

\*  
\*   \*  
\*

Obtemperar-me-ão agora: mas se a viola era tradicional a êsse ponto, ¿como se explica que hoje só se lhe chame *viola francesa*? (1)

(1) A *viola francesa* deve ter sido trazida pelos portugueses que estiveram emigrados por amor do liberalismo. Em 1839 publicou-se em Braga uma *Arte de Muzica. Para Viola Francesa. Com regras do acompanhamento. Para uso de todas as Pessoas, que queirão applicar-se a toca-la por Muzica e mesmo para as, que não quizerem fazer a dita applicação.* Saiu firmada com as iniciais J. P. S. S. Inocêncio disse que as duas primeiras letras queriam dizer João Pedro.

É folheto de nenhum valor, mas muito raro, e o seu único merecimento é provar que a *viola francesa* já era conhecida em Portugal naquele ano, e que era o mesmo instrumento, sem tirar nem pôr, que o actual do mesmo nome.

Isso é simplicíssimo.

É que a viola de hoje não é a mesma.

Tem seis cordas dispostas em outras tantas ordens, ao passo que a outra — a verdadeira — tinha doze cordas distribuídas por cinco ordens.

A viola de hoje é realmente filha da *guitare espagnole*, mas é um bocadinho maior e tem mais uma corda — o *mi* grave — que, segundo uns, lhe foi acrescentada por certo construtor alemão, e segundo outros, pelo francês Marchal, ai à roda de 1790 e tantos (1).

---

(1) Fosse a sexta corda introduzida, ou acrescentada, por quem fosse, o certo é que em 1799 saíram em Castela pelo menos três tratados sobre a *guitarra de seis ordens*: o de Moretti, o do português António Abreu e o de Ferandiere.

O primeiro foi editado precedentemente em italiano, o que não é de admirar, visto que o autor (Frederico Moretti, oficial da guarda valona junto à Real Pessoa) era napolitano. Foi ilustrado por Josef Rico e publicado em Madrid com o seguinte título: *Principios para tocar la Guitarra de Seis Ordenes, precedidos de los Elementos Generales de la Musica*, etc.. (Teve segunda edição em 1807).

O segundo interessa-nos particularmente porque faz menção de um tocador memorável, nosso compatriota, e documenta que ainda se tocava a guitarra de cinco ordens. Foi publicado em Salamanca à custa de um admirador fanático que se acoitou no anonimato. O título do volume é curioso e extenso. Dêle parece deduzir-se que Abreu já tinha falecido, pois que a obra foi aumentada por certo frade jerónimo, famoso organista salmantino.

Ei-lo:

*Escuela para tocar con perfección la Guitarra de cinco y seis órdenes con reglas generales de mano izquierda y derecha. Trata de las cantorias y pasos difíciles que se pueden ofrecer, con método fácil de excutarlas con prontitud y limpieza por una y otra mano, compuesta por D. Antonio Abreu, bien conocido por el Portugués, ilustrada y aumentada con varios divertimientos honestos y útiles para los aficionados a este instrumento: por el P. F. Victor Prieto, del Orden de S. Jerónimo. Organista en su Real Monasterio de Salamanca. La dá á luz su apasionado N. N.*

O terceiro deve ter tido aceitação, pois teve honras de segunda edição, da qual possuio um exemplar. Chama-se *Arte de tocar la Guitarra Española por Música, compuesto y ordenado por D. Fernando Ferandiere, profesor de musica en esta Corte*. (Madrid, 1816).

Este livrinho é deveras curioso, e tem o merecimento de nos provar que a *guitarra española* de 1799 era diferente da actual *viola francesa*. Assim, embora a afinação já fosse a de hoje, tinha onze cordas dispostas nas seis ordens. A «prima» era simples porque «la experiencia ha enseñado que es mejor una sola». Todas as outras eram dobradas e afinadas em unísono, excepção feita das «sextas» (*mi* grave), que se compunham de dois bordões, um grosso e outro fino, que dava o som uma oitava mais alta que o outro. Três das ordens eram de bordões e as outras três de cordas de tripa.

Vê-se que, embora fundamentalmente semelhante, a *guitarra española* descrita por Ferandiere diferia, e muito, da *viola* de Paixão Ribeiro.

Parece-me de interesse arquivar o seguinte período da *Arte* de Ferandiere (páginas 4 e 5):

Por isso, e porque foi importada de França, se lhe chama eruditamente *viola francesa* — e digo eruditamente porque o vulgo sempre lhe chamou, com grande propriedade, visto ser maior e ser mais grave do que a outra: *violão*.

---

«Se tocará este instrumento con las dos manos, la izquierda puesta en disposición que esté suelta y libre para correr hasta el último traste: la derecha estará con alguna sujeción casi arrimada a la boca, porque ahí es donde se saca un tono dulce y agradable; y no junto al puente (*cavalete*), que es donde comunmente se rasguea, y se toca a lo barbero (*note-se o pormenor*); y aquí no se trata de esa escuela, sino de hacer ver, que nuestra guitarra es capaz de alternar con todos los instrumentos que estan recibidos en una orquesta, pues para un solo defecto que tiene (que es el tener poca voz, y no mantenerla) tiene otras muchas particularidades, como son: el ligado, el arrastre, el posturage, el buen cantar, su mucha extension, los varios registros de tonos, y la facilidad de imitar otros instrumentos, como flautas, trompas, fagotes, &c. (*suponho que seria pelos harmónicos, mas mesmo assim não percebo com fôsse possível imitar o fagote, que é instrumento roufêngo por ser de palheta dupla*): el poder acompañar a cantar como si fuera un pianoforte; y finalmente, es un instrumento que no necesita el auxilio de ninguno; y asi nierecia, no el nombre de Guitarra, sino (supongamos) el Clave en la manos».



RIBEIRO, Mário de Saupayo

As "quitanas de Alcácer" e a "quitana  
portuguesa".

(Separata do "Arquivo Histórico de Portugal",  
vol. II)

Lisboa

Bertrand (Irmãos), Ltd

1936



Handwritten scribbles and faint markings in the bottom right area of the page.

