

Voz de trovador, voz de cantautor: a lírica trovadoresca e José Mário Branco

The Voice of the Troubadour and the Singer-Songwriter: Troubadour Lyricism and the Work of José Mário Branco

JOANA MATOS GOMES

Instituto de Filosofia da Universidade do Porto

mjgomes@letras.up.pt

Palavras-chave

Trovadores;
Cantigas de Amigo;
José Mário Branco;
Canção política;
Música popular.

Este artigo visa detetar e analisar a presença da lírica trovadoresca na obra de José Mário Branco, nomeadamente no seu primeiro trabalho, o EP *Seis Cantigas de Amigo* publicado em 1969 nos Arquivos Sonoros Portugueses. Começarei por definir os conceitos de canção política e de canção de intervenção, defendendo que a canção popular, mesmo quando não tem um carácter assumidamente político, pode ser considerada como uma canção política. Traçarei em seguida um breve panorama do uso da lírica trovadoresca em recriações musicais modernas e antes do surgimento do movimento baladeiro e da renovação da canção popular que se opera já nos anos 50. Por fim, analisarei as cantigas escolhidas e musicadas por José Mário Branco (JMB), abordando três aspetos: 1) averiguar qual o conhecimento que JMB tem do fenómeno trovadoresco em geral e de alguns autores em particular; 2) analisar a relação entre o texto trovadoresco e a sua versão musicada (seleção, reescrita, adaptação); 3) entender os princípios (estéticos, sociais, etc.) que o impulsionaram a musicar este tipo de poesia.

Keywords

Troubadours;
Cantigas de Amigo;
José Mário Branco;
Political Song;
Popular music.

This article aims to detect and analyze the presence of troubadour lyricism in the work of José Mário Branco, particularly in his first recording, the EP *Seis Cantigas de Amigo*, released in 1969 by Arquivos Sonoros Portugueses. I will begin by defining the concepts of political song and protest song (canção de intervenção), arguing that popular music, even when not overtly political, can still be considered political. I will then provide a brief overview of the use of troubadour lyric poetry in modern musical reinterpretations prior to the emergence of the baladeiro movement and the renewal of popular song that began in the 1950s. Finally, I will analyze the songs selected and set to music by José Mário Branco, examining his knowledge of the troubadour phenomenon in general and of specific authors in particular, the relationship between the original troubadour texts and their musical adaptations (in terms of selection, rewriting, and adaptation), and the aesthetic, social, or other principles that motivated him to set this kind of poetry to music.

Introdução

Há ecos do passado que atravessam os séculos e se fazem ouvir em tempos de mudança. Este ano assinala dois marcos históricos para Portugal: os 700 anos da morte de Dom Dinis (1325), o “Rei trovador”, e os 50 anos do chamado “Verão Quente” de 1975, período de intensa convulsão política no rescaldo da Revolução dos Cravos. Embora distantes no tempo, cruzam-se simbolicamente na presença da obra poética dos trovadores galego-portugueses, entre os quais Dom Dinis, já que esta marca presença no repertório de alguns músicos portugueses que se tornaram emblemáticos desse período. A (re)descoberta da lírica trovadoresca por músicos primeiro ligados à oposição à ditadura do Estado Novo e depois empenhados na transformação da sociedade e da cultura no pós-25 de abril, demonstra que a lírica trovadoresca não foi vista por esta geração como um género literário anacrónico ou incapaz de veicular uma mensagem estética e semântica com sentido e ressonância para a contemporaneidade: pelo contrário, a lírica galego-portuguesa acabou por ser um arquivo ativo de resistência não só para músicos, mas também para poetas (Morán Cabanas, 2021: s.p.).

Este artigo pretende descrever e analisar a presença da lírica trovadoresca no género chamado canção popular a partir dos trabalhos de José Mário Branco. Começarei por definir os conceitos de canção política e de canção de intervenção, defendendo que a canção popular, mesmo quando não tem um carácter assumidamente político, pode ser considerada como uma canção política. Traçarei em seguida um breve panorama do uso da lírica trovadoresca em recriações musicais modernas antes do surgimento do movimento baladeiro e da renovação da canção popular que se inicia já nos anos 50 do século XX. Por fim, analisarei as cantigas escolhidas e musicadas por José Mário Branco (JMB) com três objetivos: 1) averiguar qual o conhecimento que JMB tem do fenómeno trovadoresco em geral e de alguns autores em particular; 2) analisar a relação entre o texto trovadoresco e a sua versão musicada (seleção, reescrita, adaptação); 3) entender os princípios (estéticos, sociais, etc.) que o impulsionaram a musicar este tipo de poesia.

Da canção popular à canção política

Dar uma definição clara de “canção política” não é tarefa simples, em parte devido à diversidade de formas pelas quais um artefato cultural como uma canção pode adquirir significado político ou uma função política num determinado contexto. O nosso paradigma de “canção política” são as chamadas “canções de intervenção”, que coincidem grosso modo com aquilo a que na tradição anglo-saxónica se dá o nome de protest song ou “canção de protesto” (Guerreiro, 2021: 301). Esses casos paradigmáticos consistem em canções com letras explicitamente políticas, tendo normalmente por objeto a perceção de uma injustiça, que identificam determinado grupo social ou instituição como responsável por essa injustiça. Na obra de JMB, podemos salientar como exemplo deste tipo de canção as composições que fez enquanto membro do coletivo Grupo de Ação Cultural “Vozes na Luta”. A motivação destas canções é precisamente a de chamar a atenção pública para essa responsabilidade, com o propósito de evocar na audiência o sentimento de que é necessário mudar a situação, agindo de modo a travar o comportamento dos responsáveis e corrigir a injustiça (Wolterstorff, 2015: 212, embora aí os exemplos sejam ‘romances de protesto social’ e não canções). Algumas canções que surgem em contextos semelhantes continuam a ser interpretadas e gravadas, tornando-se numa espécie de “canções memoriais”. Estas desempenham um papel duplo: preservam a memória de uma luta política significativa e, ao fazê-lo, tornam-se símbolos de um apelo à justiça que transcende a especificidade histórica do seu contexto original. Um exemplo

seria Grândola, Vila Morena de José Afonso, que originalmente homenageava uma associação cultural (*Fraternidade Operária*) nos anos 60 e que a contingência histórica converteu numa espécie de hino do 25 de Abril de 1974.

Porém, muitas outras canções que não se enquadram naquele modelo podem, ainda assim, adquirir significado político ou exercer uma função política. Por exemplo, os cantos de trabalho não são, à partida, canções políticas. A sua função é tornar mais suportável uma tarefa física árdua. Mas imaginemos um cenário em que prisioneiros sujeitos a trabalhos forçados cantam em grupo uma dessas canções. Mesmo não se tratando de prisioneiros políticos, o ato de cantar em grupo pode ser uma afirmação de dignidade humana: cantar é sintoma de um espírito que não se deixou quebrar ou reduzir a um simples instrumento. Exemplos deste tipo encontram-se nas gravações feitas nos anos 40 por John A. Lomax e Alan Lomax em instituições prisionais do Mississippi (Guerreiro, 2021: 324-325; Wolterstorff, 2015: 258-259). Um exemplo nacional evidente seria “E depois do Adeus”, de Paulo de Carvalho que, de canção premiada no festival da canção de 1974, se converteu num dos símbolos do 25 de abril de 1974 por ter sido usada como senha para o golpe dos militares.

Podemos ir ainda mais longe: até uma canção superficial e “apolítica”, com uma letra fútil e concebida como mero entretenimento, pode ter uma função política: a de promover o conformismo e a passividade social. Aqui os exemplos seriam algumas formas de música pop “escapista” e hiper massificada de anos recentes que mais não fazem do que repetir e simplificar sons e sonoridades de outros períodos (Fisher, 2014: 18). Isto sem ter em conta outros aspetos que se relacionam mais e perto com a performance em direto: o aspeto político pode decorrer não tanto da origem e da forma de uma determinada canção, como do momento e dos modos da sua interpretação ou até do contexto em que esta é editada ou composta. Assim, a música (seja ela popular ou erudita) mesmo quando não manifesta de forma explícita um discurso ideológico ou uma mensagem contestatária, pode assumir uma dimensão política pela forma como circula, pelos públicos que a escutam, pelo momento histórico em que é interpretada, ou pelo modo como resgata e ressignifica tradições culturais. Cremos ser este o caso de muita da música produzida em relação com a lírica trovadoresca.

A música e a lírica trovadoresca na primeira metade do século XX

A redescoberta da lírica galego-portuguesa iniciada em finais do século XIX, repercutiu-se na música portuguesa logo nas primeiras décadas do século XX. Para tal, terão pesado as não só as considerações políticas e culturais de Teófilo Braga, um dos pioneiros da redescoberta deste género literário medieval, sobre a importância desta poesia para a génese e identidade nacionais (Cordeniz, 2010: s. p.), mas também as edições em Portugal de dois dos Cancioneiros que conservam este legado poético: a edição do *Cancioneiro da Vaticana*, levada a cabo pelo próprio Teófilo Braga no último quartel do século XIX (1878: s. p.), e a edição do *Cancioneiro da Ajuda*, já na primeira década do século XX, por Carolina Michaelis de Vasconcelos (1904: s. p.). Outro momento marcante na história da lírica galego-portuguesa foi a publicação, em 1915, de um opúsculo pelo bibliófilo Pedro Vindel, contendo fotografias de um bifólio manuscrito do século XIII – o chamado Pergaminho Vindel (assim batizado em sua homenagem) – no qual se conservam seis composições poéticas de Martim Codax acompanhadas de notação musical (Ferreira, 2016: 28-29). A descoberta deste fragmento, que terá ocorrido pouco tempo antes da publicação do opúsculo, viria a possibilitar o estudo da relação entre poesia profana e música, oferecendo uma nova perspetiva sobre a expressividade e a estrutura musical destas composições.

Neste período (finais do século XIX e início do século XX), a interpretação musical de textos da lírica trovadoresca está associada a um movimento de revitalização da canção portuguesa, expressa pela apropriação e adaptação do *Lied* (que, no sentido geral, se traduz numa composição musical criada para um poema e que se expressa na maior parte dos casos por canto acompanhado ao piano) ao contexto nacional. Segundo mostrou Bettencourt Câmara, a lírica trovadoresca era tida, já no início do século XX, como um elemento essencial para a renovação da canção erudita portuguesa (Câmara, 1999: 14-15)¹. Contudo, o interesse tanto de compositores como de intérpretes pela lírica galego-portuguesa irá afirmar-se de forma mais clara nas décadas seguintes. Muitos dos compositores portugueses mais destacados deste período viriam a criar melodias para o canto de várias cantigas dos trovadores ibéricos (Cordeniz, 2010: s. p.). Do extenso conjunto de poemas conservados nos cancioneiros já referidos, cedo os compositores e intérpretes revelam uma preferência por certos autores e a desejada renovação da canção erudita portuguesa passou em parte por textos da autoria de D. Dinis, um dos mais prolíficos cultores do género trovadoresco e figura associada ao desenvolvimento da língua e cultura portuguesas. Diversos compositores, entre os quais se destacam Tomás Borba (Angra do Heroísmo, 1867-1950), Claudio Carneyro (Porto, 1895-1963) e Frederico de Freitas (Lisboa, 1902-1980), musicaram os seus versos em forma de árias e canções (Lopes; Ferreira et al., 2011), explorado, dentro do quadro estético do canto lírico, a riqueza poética e simbólica associada às composições do *Rei Trovador*. Outros autores medievais, como é o caso de Pero Meogo, Martim Codax, Airas Nunes e João Zorro, também atraíram o interesse dos cultores da música erudita e da canção portuguesas. Esse movimento refletia não apenas um interesse renovado pela tradição trovadoresca, mas também uma tentativa de integrar elementos da história e da literatura portuguesas no repertório erudito contemporâneo.

Outro polo dinamizador da recriação da cantiga trovadoresca associada ao *lied* foi a *Academia dos Amadores de Música*, fundada em Lisboa no ano de 1880, com o objetivo de proporcionar formação musical a amadores em diversas áreas. Ao longo de várias décadas, a Academia dos Amadores de Música foi um importante centro de encontro para a performance deste tipo de material: o ciclo de concertos intitulado “Concertos históricos de música vocal” contou com pelo menos dois espetáculos integralmente dedicados à performance musical de harmonizações da lírica trovadoresca portuguesa, tendo ambos os concertos sido precedidos de uma conferência dada pelo medievalista Manuel Rodrigues Lapa (Reyes Lucero, 2022: 112-114). A esta instituição esteve também muito ligado Fernando Lopes-Graça (Tomar, 1906-1994), que foi ao longo da sua vida um dos mais acérrimos defensores e difusores da canção popular portuguesa e que se revelou determinante para o início do percurso de JMB enquanto músico.

¹ A consciência nacionalista vigente no final do século XIX teve implicações na criação vocal e também na criação literária. Câmara refere que a compositora M. Grisalde, Condessa de Proença-a-Velha, invoca o exemplo do *lied* schubertiano como dimensão patriótica da restauração nacional e para isso terá que se encontrar/levantar o génio nacional através da consciência de revelação da sua realidade histórica, que são os poetas, envolvendo a poesia lírica desde os trovadores, com uma manifestação da alma portuguesa através de uma melodia simples, mas sentimental: “Como a Alemanha no tempo de Schubert, também Portugal atravessa agora uma crise depressiva, e para levantar o génio nacional é preciso comunicar-lhe a consciência da sua individualidade étnica e histórica. A revelação dos seus Poetas torna-se uma necessidade; a essa palavra genial tentaremos ligar a melodia espontânea, emoldurando-a simplesmente, para melhor se evidenciar. A Poesia lírica portuguesa desde a época dos seus Trovadores até ao presente é de uma beleza incomparável pelo encanto da forma, e sobretudo pela emoção ardente e apaixonada que encerra”.

José Mário Branco e *Seis cantigas de Amigo*

Seis Cantigas de Amigo é o primeiro material gravado por José Mário Branco (1949-2019), um dos mais importantes cantautores e arranjadores da música portuguesa das últimas décadas. Sabemos que foi composto em Paris por volta de 1963-1965 (Castro, 2019), durante o período em que o cantor e compositor se encontrava exilado nessa cidade, na qual se fixara depois de ter fugido de Portugal por força da repressão salazarista e da sua recusa em participar na guerra colonial. As gravações, feitas em condições precárias, foram depois trazidas para Portugal por um intermediário e entregues a Michel Giacometti, que, com o consentimento de Lopes-Graça, publica o trabalho nos *Arquivos Sonoros Portugueses*, numa coleção que se previa dedicar à divulgação da música popular portuguesa urbana (Andrade; Branco Castro: 2021). *Seis Cantigas de Amigo* sai em 1969 e acabou por ser o único disco da coleção ([nota sobre o EP *Seis cantigas de amigo*]: s.d.).

Como o próprio JMB assumiu mais tarde em entrevista (Andrade; Branco; Castro, 2025: 145), este EP fez parte de uma fase formativa do seu percurso enquanto músico. Nele são palpáveis (ou assumidas) as influências de três figuras destacadas do panorama musical português: Fernando Lopes-Graça, Michel Giacometti e José Afonso.

Fernando Lopes-Graça constitui uma das figuras centrais da música portuguesa do século XX, destacando-se como compositor, maestro, musicólogo e intelectual empenhado. Formado no Conservatório Nacional de Lisboa, com uma breve passagem por Paris, as suas composições procuram, sobretudo depois dessa estadia no estrangeiro, uma renovação da música erudita portuguesa a partir de uma ligação e modernização das tradições musicais e poéticas do povo português (Cascudo, 2010: 557-558). A sua produção artística reflete uma procura síntese entre modernidade estética e compromisso social, já que sempre manteve uma postura crítica e de resistência perante o regime do Estado Novo. Em alguns trabalhos teóricos, nomeadamente em *A canção popular portuguesa*, Lopes-Graça define a canção popular como a “crónica viva e expressiva do povo português” (Lopes-Graça, 1990: 21), identificando-a com a canção rústica (nascida e interpretada em ambiente rural). Este verdadeiro folclore opunha-se aos produtos ditos “postiços”, criados por um “folclorismo de contrafação” produzido, disseminado e controlado pelo regime político em vigor (Lopes-Graça, 1990: 21). Fernando Lopes-Graça pressupunha (ainda que erradamente) uma continuidade entre a lírica galego-portuguesa medieval e o repertório de romances tradicionais cantados pelo povo português².

A este conceito de música popular e à rejeição do folclorismo (onde se incluem tanto os ranchos folclóricos como o fado) adere JMB, pelo menos durante uma parte da sua vida (Andrade; Branco; Castro, 2021: 217). Neste contexto, é plausível supor que a aproximação entre poesia medieval e canto popular defendida por Lopes-Graça tenha influenciado José Mário Branco na escolha do tipo de material poético que viria a utilizar no seu primeiro álbum, aceitando também a identificação da lírica trovadoresca com a tradição oral popular e como verdadeira e portanto como repositório próprio para uma criação musical renovadora da canção popular. O próprio percurso de Lopes-Graça enquanto compositor foi coerente com as suas tomadas de posição relativamente à música tradicional: em 1960, contribuiu para o enriquecimento da tradição da música erudita ao musicar nove cantigas da lírica galego-portuguesa para voz e canto. Esse repertório foi depois estreado num concerto na Fundação

² “Assim por exemplo [ilustrando vários tipos de canção popular portuguesa], os romances, preciosas relíquias da poesia, e quiçá da música trovadoresca, alguns deles porventura de confecção mais recente que naqueles que entroncam (...)” (Lopes-Graça, 1991: 27).

Calouste Gulbekian em 1961, e acabou por ser orquestrado e editado em disco em 1964 com o sugestivo título *Nove Cantigas de Amigo* (Lopes; Ferreira et al., 2011; Lopes-Graça, 1964)³. Dadas as semelhanças entre o título escolhido por Lopes-Graça e o do trabalho de JMB, parece plausível supor alguma relação entre ambos os trabalhos. Dado que as datas da realização do concerto e da publicação do álbum coincidem com o período do exílio parisiense de JMB, não é possível afirmar com certeza que o cantautor português tenha tido conhecimento direto do projeto de Lopes-Graça. No entanto, é pelo menos claro que ambos coincidem, ainda que por vias distintas, no propósito de renovar o diálogo entre a herança literária do passado e a composição contemporânea. Lopes-Graça poderá até ter tido uma palavra a dizer na hora de batizar o primeiro trabalho de JMB, até porque o dossier onde estão compilados os materiais relativos a este álbum se intitula “Disco Medieval” (Ferreira, 2021).

Uma segunda influência importante em JMB foram as recolhas etnográficas feitas em Portugal pelo musicólogo corso Michel Giacometti (1929-1990), que se radicou neste país no final da década de 50, e tiveram um impacto assinalável no desenvolvimento da canção popular portuguesa em contexto urbano e politicamente engajada (Andrade; Branco; Castro, 2021 e Castro, 2023: 138). No caso particular de JMB, a sua afinidade com o tipo de trabalho desenvolvido pelo musicólogo corso transcende a receção do seu trabalho: o desejo de ver *Seis Cantigas de Amigo* publicado pelos ASP demonstra que JMB comungava dos princípios conceptuais e estéticos dos fundadores desta editora. Reciprocamente, ao aceitarem editar esse EP, Michel Giacometti e Lopes-Graça confirmam e legitimam o seu papel como reinventor da canção popular portuguesa.

Por fim, importa salientar a figura de José (Zeca) Afonso (Aveiro, 1929–1987), cuja influência se revela determinante em diversos domínios do período inicial da carreira de JMB como cantor, músico e compositor no seu período de exílio em França (Andrade; Branco; Castro, 2021: 224)⁴. Desde logo pela renovação estético-musical e poético da chamada Canção ou Balada de Coimbra por ele levada a cabo, orientando-a para um terreno de resignificação mais contestatária, onde convergem diferentes tradições musicais e onde o texto adquire uma importância acrescida. Essa mudança reflete-se na adoção, por parte dos músicos da geração de José Afonso, da designação Trovas e/ou Baladas para caracterizar a sua produção musical (Castro, 2013:139). Como expoente máximo desse movimento, mas sem cair em simplificações que JMB sempre rejeitou, José Afonso revelou-se uma importante inspiração na conceção e composição das seis faixas que constituem o EP *Seis Cantigas de Amigo* (Castro, 2019: 45).

As cantigas

Este primeiro trabalho de JMB resulta na criação de uma melodia moderna para seis cantigas trovadorescas. Todas pertencem ao género da *Cantigas de Amigo*. As cantigas incluídas no EP são: *Ai flores do verde pinho*, de Dom Dinis, *Leda m'and'eu* (*Levad', amigo, que dormides as*

³ As cantigas que integram o LP de Lopes-Graça são: *Sedia la fremosa*, de Estevão Lopes, *Foi-se o namorado*, de Paio Calvo; *Levantou-se a belida, levantou-se a alba*, de Dom Dinis, *A San Servando foi meu amigo*, de João Servando, *Pelo souto de Crexente*, de João Airas de Santiago, *Eu nunca dormio nada*, de João Lopes de Ulhoa, *Em Lisboa, sobre lo mar*, de João Zorro, *Per boa fé, meu amigo*, de João Garcia de Guilhade, *Bailemos agora*, também de João Zorro. Por algumas opções ortográficas que se revelam nos títulos (sobretudo pela presença da forma “belida” em vez de “velida” e “alba” em vez de “alba” em *Levantou-se a belida*, de Dom Dinis) indicia que Lopes-Graça terá usado uma antologia galega (talvez a antologia consultada tenha sido a *Escolma de Poesia Galega*, da autoria de Xosé María Álvarez Blázquez, publicada pela primeira vez em 1952). Constata-se ainda que Lopes-Graça e JMB apenas coincidem na escolha de uma cantiga, a alba da autoria de Dom Dinis.

⁴ Também Sérgio Godinho, exilado em Paris no mesmo período, acusa a influência de Zeca Afonso.

manhãs frias), de Nuno Fernandes Torneol, e *Ma madre velida*, de Dom Dinis na Face A. A Face B inicia-se com mais uma cantiga de Dom Dinis, *Levantous'a velida*, seguida de *Bailad'hoje, ai filha* (*Bailad'oj ai filha, que prazêr vejades*), de Airas Nunes, terminando com *Lelia Doura* (*Eu velida non dormia*), de Pedro Eanes Solaz. Do projeto inicial constava uma outra cantiga, intitulada *Mar de Vigo* (*Quantas sabedes amar amigo*, de Martim Codax), que não viria a ser incluída no EP final⁵.

José Mário Branco parece procurar fundir passado e presente, rejeitando o *contrafactum* e preferindo uma recriação moderna, embora influenciada pela música medieval, com o próprio reconheceu em entrevista (Andrade; Branco; Castro, 2025: 25). Mas apesar dos arranjos incluírem flauta (tocada por Raymond Guyot) e pandeireta (tocada por Sérgio Godinho, que também toca a segunda viola), o predomínio do canto e da guitarra a solo acabam por situar *Seis Cantigas de Amigo* num estilo muito próximo ao dos baladeiros⁶. No entanto, a “misturada” de sons acaba por resultar numa recriação que não se limita a uma simples mimetização dos sonoridades do passado, conferindo às cantigas musicadas uma nova dimensão estética, que, se revela também política, desde logo porque a situação de exilado político em França (recorde-se que nessa viagem JMB passou por Vigo, um dos espaços nevrálgicos da lírica trovadoresca), permitia a JMB identificar-se com o sujeito poético das *Cantigas de Amigo*, já que um dos temas principais deste género trovadoresco é justamente o do sofrimento amoroso causado pela separação ou ausência do amigo (Brea; Lorenzo Gradín, 1998: 83). Claro que reinterpretação moderna da mensagem contida nas composições poéticas medievais, o que estará em causa não será tanto a separação dos amantes, mas o exílio do próprio JMB, imposto por questões políticas⁷. Assim, tal como a amiga espera o amigo, também o cantautor espera ansiosamente o momento do reencontro, neste caso, com a pátria, com a família que ali deixara, com a vida suspensa. De facto, embora seja especulativo dizê-lo, é bem possível que esse tenha sido um dos motivos para a escolha do repertório textual pertencer exclusivamente ao género das *Cantigas de Amigo*. Por outra parte, é preciso também ter em conta tendo em conta que, na época em que JMB escreve e grava, as concepções da crítica literária relativas à origem e perfil da *Cantiga de Amigo* as consideravam como aquela que, de todos os géneros trovadorescos, era a mais próxima da cultura tradicional e popular (Nunes, 1928: 11; Tavani, 2002:193-194). Também por esta via, o EP ganha contornos políticos, já que, ao dar protagonismo à voz do povo, rechaça o folclorismo (tão criticado por Lopes-Graça) e assim se constitui como uma forma de resistência cultural ao regime político do Estado Novo.

Assim, à luz das considerações que tecemos acima sobre a canção política, tanto as condições sociais do contexto de gravação deste material como o consenso académico e cultural em torno das origens da poesia trovadoresca e em particular das *Cantigas de Amigo*, *Seis Cantigas de Amigo* pode ser entendido como canção política. Desse ponto de vista, o EP pode ser considerado como um marco não só na carreira de José Mário Branco, mas também na

⁵ Segundo algumas entrevistas, e de acordo com os registos disponíveis, JMB pensou incluí-la no LP *Margem de uma certa maneira*, mas tal acabou por não acontecer (Ferreira, 2021). No entanto, esta canção foi a única associada à lírica trovadoresca que fez parte de performances ao vivo (Andrade; Branco; Castro, 2025: 280), tendo sido incorporada no espetáculo “A Noite” figurando. Veio a ser finalmente incluída no álbum *Inéditos* (1967-1999), de 2018, e no qual se reeditaram as seis cantigas que constavam do EP (Branco, 2018; Ferreira, 2021).

⁶ Talvez por isso, e porque JMB várias vezes demonstrou uma insatisfação com os limites deste movimento musical (Andrade; Branco; Castro, 2025: 277, 299), o resultado a que chegou já não o satisfazia quando o EP finalmente sai em 1969 (Andrade; Branco; Castro, 2025: 45).

⁷ Este exercício de apropriação da lírica trovadoresca teve outros exemplos coevos. O poema *Barcas Novas*, de Fiamma Hasse Pais Brandão, publicado no livro com o mesmo nome em 1967, recupera a cantiga homónima de João Zorro, exemplificando como, no final dos anos 60, a lírica trovadoresca foi reativada para expressar, de forma velada o serviço militar obrigatório e a participação de toda uma geração na Guerra Colonial.

canção popular e política portuguesa, pela forma como propõe uma leitura crítica e renovada da tradição poética trovadoresca.

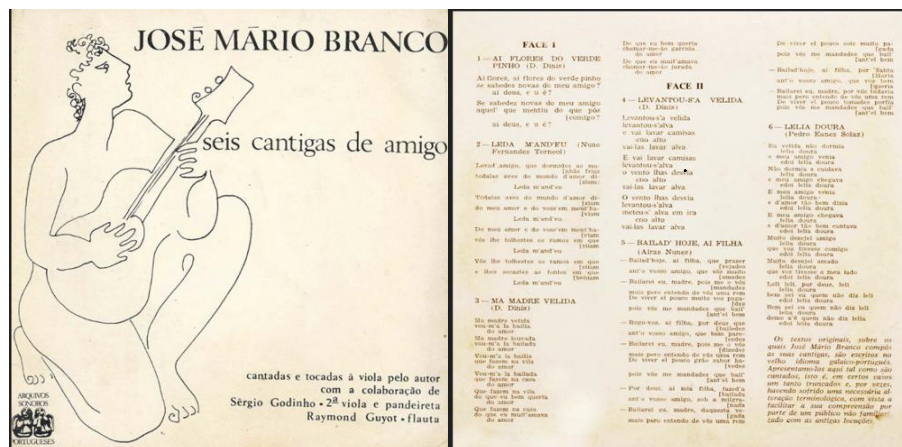


Fig. 1 e 2: Portada Anterior e Posterior do álbum *Seis Cantigas de Amigo* (Fonte: Arquivo Musical José Mário Branco, Ref. AS 602)

A fonte dos textos: Edições críticas ou antologias?

De acordo com o próprio José Mário Branco, as versões dos textos que musica em *Seis Cantigas de Amigo* teriam sido colhidas no *Cancioneiro da Vaticana* (Andrade; Branco; Castro, 2021, 224; Castro, 2022: 141). Descartando à partida a consulta direta do manuscrito, teremos de nos voltar para a edição crítica deste cancionário.

No entanto, podemos excluir a hipótese de que a fonte tenha sido a edição de Teófilo Braga: uma das cantigas escolhidas por JMB para integrar o seu EP, *Eu velida non dormia*, de Pedro Eanez Solaz – que no EP se intitula *Lelia Doura* (a partir do seu refrão) – constitui um exemplo particularmente complexo do ponto de vista filológico, dado que o refrão se apresenta escrito em romance e árabe (Cohen; Corriente, 2002), o que dificultou a sua interpretação por parte dos editores e deu origem a edições muito divergentes. Com efeito, a edição de Teófilo Braga transcreve “lelia d’outra” em vez de “lelia doura” (Braga, 1878: 78), seguindo à letra a lição do *Cancioneiro da Vaticana*. Transmite, portanto, uma lição distinta daquela que aparece quer na capa do EP, quer na cópia autógrafa do próprio JMB (Ferreira, 2021). Tendo em conta as dificuldades linguísticas e o grau de opacidade semântica que o refrão comporta, não parece de todo provável que tenha sido JMB o responsável pela sua adaptação moderna; é mais plausível supor que terá recorrido a uma fonte que já veiculava essa forma.

Outras possíveis e até mais prováveis fontes para JMB poderia ter sido uma das inúmeras antologias de lírica galego-portuguesa ou de literatura medieval que começaram a circular em Portugal a partir do terceiro quartel do século XIX e se multiplicaram ao longo do século XX (Gonçalves, 2000: s. p.). Essas antologias, que visavam tornar o património trovadoresco acessível a um público mais amplo, eram frequentemente dirigidas ao público escolar, o que implicava, muitas vezes, uma adaptação ou modernização da língua. A forma de adaptação variava conforme o autor e o propósito específico da antologia: algumas incluíam textos de vários géneros (prosa e poesia), enquanto outras procuravam fornecer uma visão de conjunto apenas da lírica trovadoresca.

A primeira deste tipo deveu-se a Teófilo Braga que, em 1876, publica *Antologia portuguesa; trechos selectos coordenados sob a classificação dos generos litterarios e precedidos de uma Poetica historica* portuguesa. Para além de outros textos poéticos, conta com sessenta cantigas ordenadas por género (Gonçalves, 2000: 100). Já nos alvares do século XX, surge uma das antologias mais populares publicadas em Portugal do primeiro (inclui prosa e poesia) foi a *Crestomatia Arcaica*, da autoria de José Joaquim Nunes, publicada originalmente em 1906, mas com várias reedições ao longo das décadas e que inclui cerca de cento e cinquenta e cinco cantigas (Gonçalves, 2000: 101; Nunes, 1981). Em 1907 em José Leite de Vasconcellos, lança uma coletânea onde também reúne prosa e poesia. A sua *Textos Arcaicos* contará várias edições posteriores (Gonçalves, 2000: 101; Vasconcellos, 1923). Em 1937, uma nova antologia de poesia lírica surge pelas mãos de Hernâni Cidade, cujo primeiro volume se dedicada exclusivamente às *Cantigas de Amigo* e no qual publica cerca oitenta e uma cantigas, muitas delas apenas parcialmente (Cidade, 1937). Em 1940, e retomando o título da antologia de Nunes (*Crestomatia Arcaica*), Manuel Rodrigues Lapa publica uma pequena antologia para estudantes, onde se incluem treze composições poéticas trovadorescas (Gonçalves, 2000: 106; Lapa, 1940). Esta conhecerá várias edições posteriores. Ainda antes da partida de JMB para o exílio em 1963, surgem novas publicações: a antologia de Vitorino Nemésio em 1961 (Gonçalves 2000: 103; Nemésio, 1961) e a de António Corrêa de Oliveira e Luís Saavedra Machado, publicada pela primeira vez em 1959, e destinada ao ensino liceal (Gonçalves, 2000: 102). A estas somam-se ainda as antologias organizadas por José Pereira Tavares, intitulada *Selecta de Textos Arcaicos*, publicada pela primeira vez em 1923, reeditada em 1939 e em 1961, desta feita com novo título (*Antologia de Textos Medievais* (Gonçalves 2000: 102)).

Este tipo de trabalho de seleção e de compilação de textos medievais não se realizou apenas em Portugal. Na Argentina, publicam-se duas, ambas ligadas à diáspora galega na Argentina, no contexto do exílio e da atividade cultural promovida por intelectuais galegos emigrados. Em 1941, o artista e gravador Luís Seoane, organiza e publica anonimamente em Buenos Aires a antologia *Poesía gallega medioeval de los siglos XII al XV*, que se inseria no esforço coletivo de preservação da identidade cultural galega fora da Península, o que é visível, por exemplo, na escolha dos autores ou na opção de usar a norma “galega” (Río Riande, 2017: 195). Também na Argentina mas em 1952, é publicada a antologia organizada pelo poeta Francisco Luís Bernárdez, intitulada *Florilegio del Cancionero Vaticano. Poesía amorosa galaicoportuguesa de la Edad Media*, cujo trabalho editorial também contribuiu para a revalorização da lírica medieval no seio das comunidades galegas emigradas. Já em território galego, nesse mesmo ano de 1952, o escritor tudense Xosé María Álvarez Blázquez publicou *Escolma de poesía galega* em dois volumes, tendo dedicado o primeiro à poesia trovadoresca galego-portuguesa (Blázquez, 2008) e que viria a conhecer novas edições. No mesmo ano, o filólogo e professor galego Ramón Fernández Pousa lançou outra antologia medieval (*Selección literaria del idioma gallego (siglos XI-XX)*). Considerando que JMB passou por Vigo no caminho para o exílio francês, não seria implausível que aí pudesse ter tido acesso a algumas dessas publicações, particularmente à *Escolma*, que fora publicada nessa mesma cidade. Já no que respeita às antologias argentinas, a probabilidade de terem sido diretamente manuseadas por JMB seria sem dúvida muito menor, embora não fosse impossível que o autor se tivesse deparado com algum exemplar num escaparate de livraria, especialmente tendo em conta a sua passagem por Vigo. Poderá ser um assunto a revisitar mais tarde.

De todas as antologias portuguesas conhecidas, a única que reúne integralmente as cantigas presentes no álbum é a já referida *Crestomatia Arcaica* de José Joaquim Nunes. No

entanto, também esta deve ser excluída como fonte provável, já que na *Crestomatia*, o refrão de “*Eu velida non dormia*” (“*Lelia Doura*”), de Pedro Eanes Solaz, surge com a forma “ailálilá, ailálilá” (Nunes, 1981: 257-258), portanto, completamente distinto da versão de *Seis Cantigas de Amigo*, que já acolhe a leitura correta destes versos (“*lelia doura /edoi lelia doura*”). Deve-se então considerar outras hipóteses, nomeadamente outras edições críticas para além da do *Cancioneiro da Vaticana*: dado que o *Cancioneiro da Ajuda*, editado por Carolina Michaelis em 1907 não contém cantigas de amigo, vejam-se a edição das *Cantigas de Amigo* de José Joaquim Nunes e a do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* de Elsa Paxeco Machado e José Pedro Machado.

Em *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, obra em três volumes publicada por José Joaquim Nunes entre 1926 e 1928, mas com várias reedições posteriores⁸, o autor apresenta o refrão de “*Eu velida non dormia*” com lição corrigida (Nunes, 1973: 213-214). Dado que, para além disso, as seis cantigas musicadas no EP se encontram integralmente reunidas nesta edição, é altamente provável que tenha sido esta a fonte textual utilizada por JMB, até porque a edição de Elsa Paxeco Machado e José Pedro Machado apresentam algumas particularidades editoriais em algumas cantigas que a distanciam da versão apresentada no EP. Tomemos como primeiro exemplo *Levantou-se a velida*, de Dom Dinis. Não só a pontuação adotada nesta edição difere significativamente da que encontramos em *Seis Cantigas de Amigo* (Veja-se por exemplo o refrão, que, na edição de Machado e Machado, é transcrito como “Vay las lauar. Alua!” (Machado; Machado, 1952: 194), enquanto que em *Seis Cantigas de Amigo* temos “Vai-las lavar alva”, lição idêntica à de Nunes (Nunes, 1973: 20). O mesmo se aplica a *Levad amigo que dormides as manhãs frias*, cujo primeiro verso na edição de Elsa e José Pedro Machado é pontuado da seguinte forma: “– Leuad – amigo – que dormides as manhanas frias!”, afastando-se quer de José Joaquim Nunes quer da versão contida em *Seis Cantigas de Amigo*. Também o refrão “Leda mh and eu” (Machado; Machado, 1952, 301-302) contrasta com a forma “leda m’and’eu” que é quase idêntica em *Seis Cantigas de Amigo* e em Nunes (*Seis Cantigas de Amigo*: “Levad’ amigo que dormides as manhãs frias (...) leda m’and’eu”; J. J. Nunes: “Levad’, amigo, que dormides as manhãs frias (...) leda m’and’eu” (Nunes, 1973: 71)).

O tratamento do texto

Em *Seis cantigas de amigo*, as letras das seis canções são transcritas na portada posterior do álbum. Acompanha-as uma nota editorial, que refere a decisão quer de truncar alguns textos quer de alguma modernização linguística dos poemas, de modo a facilitar a sua compreensão pelo público:

Os textos originais sobre os quais José Mário Branco compôs as suas cantigas, são escritos no velho idioma galaico-português. Apresentamo-los tal e qual como são cantados, isto é, em certos casos um tanto truncados e, por vezes, havendo sofrido uma necessária alteração terminológica, com vista a facilitar a sua compreensão por parte de um público não familiarizado com as antigas locuções (Branco: 1969)

⁸ Esta última obra distingue-se por ser a primeira tentativa sistemática de reunir quase todo o corpus das cantigas de amigo – publica 512 composições – e pela ambição filológica que a sustenta, mesmo com os numerosos erros de leitura que hoje se lhe reconhecem (Cohen, 2003: 34-35). Apresenta, pela primeira vez, uma recolha crítica das cantigas tal como transmitidas pelos cancionários medievais, acompanhada de aparato crítico, variantes e glossário. A sua importância no panorama editorial da época é incontornável, tendo-se afirmado como referência fundamental para qualquer trabalho sério sobre a lírica galego-portuguesa.

Embora devamos supor que a inclusão desta indicação na portada do EP tenha partido dos editores, uma vez que José Mário Branco se encontrava ainda no seu exílio em Paris, é razoável supor que tenha sido o próprio JMB a dar-lhes essa indicação. A análise dos documentos autógrafos que contêm as letras das cantigas conservados no Arquivo Musical José Mário Branco reforçam esta hipótese, revelando dois aspetos: que o texto copiado segue muito de perto a edição de Nunes (se admitirmos que realmente foi esta a edição utilizada) e que, portanto, a anunciada alteração terminológica⁹ é esquálida, e que, em alguns casos, embora a intenção inicial fosse proceder a uma modernização lexical e fonética mais profunda, se acaba por recuar na modernização.

Vejamos um caso prático: Na cópia feita à mão por JMB de “Levad’, amigo, que dormides as manhãs frias”, que no EP também se intitula pelo refrão, “Leda m’and’eu”⁹, observa-se, face à edição de Nunes, a eliminação de vogais duplas (*manhãas* < *manhãs*), a atualização gráfica de várias consoantes (“m” em vez de “n” para marcar a nasalidade em posição final de palavra ou sílaba: *dizian* < *diziam*; regularização de “y” em “i”; restituição de “h” de acordo com a norma atual). Em termos formais, a recriação moderna prescinde das cobras pares (2, 4, 6, 8), ditando o abandono do paralelismo perfeito com *leixa-pren* que caracteriza esta cantiga, muito provavelmente porque o formato em EP não permitia composições muito longas. O documento autógrafo desta cantiga atesta ainda que se considerou uma modernização de alguns vocábulos que poderiam ser mais difíceis de entender: assi, o segundo verso da terceira cobra “do meu e do nosso amor ment’aviam”, foi inicialmente alterado para “do meu e do vosso amor pensavam”, uma formulação mais próxima do português contemporâneo e semanticamente mais transparente. Contudo, esta proposta foi posteriormente riscada, sendo restituída a expressão modernizada “em mente haviam”, sugerindo uma reconsideração crítica da extensão da modernização linguística, procurando equilibrar a inteligibilidade da mensagem com a fidelidade possível às expressões características do galego-português, cobrindo-a, desta forma, com uma pincelada de autenticidade.

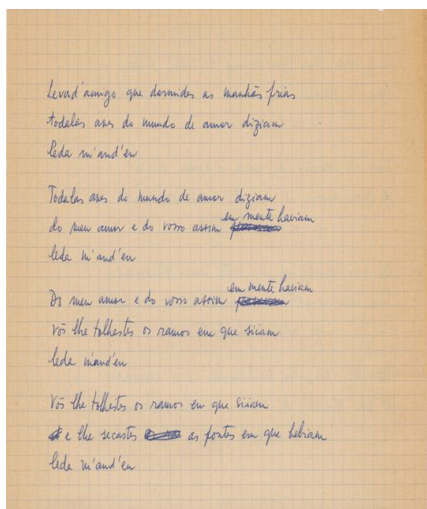


Fig. 3: Letra de *Leda m'and'eu*

(Fonte: Arquivo Musical José Mário Branco, Caixa 14, Pasta 4, 018)

⁹ Curiosamente, o mesmo título que lhe foi dado por outros dois compositores que criaram uma melodia para esta cantiga antes de José Mário Branco, Frederico de Freitas e Tomás Borba (Lopes; Ferreira et al., 2011).

Todas as opções tomadas na adaptação das composições medievais são consistentes com a ideia que JMB aventa numa entrevista dada em 1970, de que a melodia não deve ser subsidiária do texto: «A canção não pode ser, de maneira nenhuma, um veículo para “divulgar” a poesia, ela não pode ser utilizada como sucedâneo para fazer chegar ao povo a poesia que o condicionamento cultural impede (...) para se criar uma canção a partir de um poema, é preciso que haja uma correspondência natural música-poema, é preciso que a música se valha a si própria» (Andrade; Branco; Castro, 2025: 29). O projeto *Seis Cantigas de Amigo* torna-se, assim, num ato de resistência cultural, no qual o autor não só resgata alguns textos do património poético medieval, mas também, dadas as suas próprias circunstâncias, os converte num ato de contestação política e de afirmação da identidade cultural portuguesa por parte de uma geração que não se conforma em ser exilada da sua própria tradição literária.

Apêndice¹⁰:

Cantiga Antologia	Braga (1876)	Nunes (1906)	Vasconcellos (1907)	Cidade (1937)	Lapa (1940)	Seoane (1941)	Fernández Pousa (1951)	Álvar ez Blázquez (1952)	Bernárdez (1952)	Machado & Machado (1949-1956)	Tavares (1957)	Oliveira & Machado (1959)	Nemésio (1961)
A1 - Aiflores do verde pino	16	C-II	32-33	1-2	X	141-142	105-106	188	44	III, 191-192 [533]	40-41	115-116	192-193
A2 - Leda m'and'eu	10	A-XXXI	X	2-3	X	139-140	48	59	54-56	III, 301-302 [604]	X	106-107	149-150
A3- Ma madre velida	59	A-XLVI I	X	X	X	145-146	106	X	48-50	III, 227-228 [556]	X	121	X
B1 - Levantous'a velida	X	A-XLVI	X	15-16	X	143-144	X	190	X	III, 194-195 [534]	41-42	118-120	193-194
B2- Bailad' hoje, ai filha	X	B-II	X	X	X	22-23	28	24	X	IV, 211-212	X	X	X
B3- Lelia doura	X	A-XI (com refrão diferente)		X	X	55-56	54	56-57	X	IV, 139-141	X	X	X
Mar de Vigo (quantas sabedes amar amigo)	X	A-XVI	X	X	X	94	X	126	X	V, 395	X	X	116

Figura 4: Presença das cantigas musicadas por José Mário Branco nas antologias de Literatura Medieval publicadas entre 1906 e 1961

¹⁰ Não nos foi possível consultar diretamente todas estas antologias pelo que, nos casos de Seoane 1941, Fernández Pousa 1952 e Bernárdez 1952, guiámo-nos pela informação providenciada pela base de dados *Universo Cantigas* (Ferreiro, 2021).

BIBLIOGRAFIA:

ÁLVAREZ BLÁZQUEZ, X. M. (1952). *Escolma de poesia galega (Vol. 1: Escola medieval galego-portuguesa (1198-1346))*. Vigo: Galaxia.

ANDRADE, R., BRANCO, A., & CASTRO, H. (2021). Do lado da gente que vive de frente: José Mário Branco por terras de França. *Revista Portuguesa de Musicologia*, 8(2), 211-262. <https://doi.org/10.57885/0006.rpmns.8/2.2021> [25 de julho de 2024].

ANDRADE, R., BRANCO, A., & CASTRO, H. (Orgs.) (2025). *José Mário Branco - Entrevistas para a imprensa: 1970-2019*. Tinta-da-China.

BETTENCOURT DA CÂMARA, J. (1999). *O essencial sobre a música portuguesa para canto e piano* (Coleção Essencial, n.º 48). Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

BRAGA, T. (1876). *Antologia portugueza; trechos selectos coordenados sob a classificação dos generos litterarios e precedidos de uma Poetica historica portugueza*. Porto: Magalhães e Moniz.

BRAGA, T. (Ed.). (1878). *Cancioneiro portuguez da Vaticana*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

BRANCO, J. M. (1969). *Seis cantigas de amigo* [Álbum sonoro]. AS 602. Arquivos Sonoros Portugueses.

BRANCO, J. M. (2018). *Inéditos*. [Álbum sonoro]. Warner.

BREA, M.; LORENZO GRADIN, P. (1998). *A Cantiga de Amigo*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.

[Capa de arquivo dos materiais do EP “Seis cantigas de amigo”] (1967). In Arquivo Musical José Mário Branco, Caixa 33, Pasta 001 – 000. URL: <https://arquivojosemariobranco.fcsh.unl.pt/node/3175> [25 de julho de 2024].

CASCUDO, T. (2010). Música e identidade na obra de Fernando Lopes-Graça: Uma abordagem entre a história e a crítica. In M. T. RIBEIRO (Ed.), *Outros combates pela história* (pp. 545-560). Coimbra: Universidade de Coimbra.

CASTRO, H. (2019). *A cantiga só é arma quando a luta acompanhar! Canção e política na Revolução dos Cravos (1974-1976)* (Tese de doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Variante de Etnomusicologia).

CASTRO, H. (2023). Protest song and recording in the final stages of the Estado Novo in Portugal (1960-1974). In M. Machin-Autenrieth, S. El-Shawan Castelo-Branco & S. Llano (Eds.), *Music and the making of Portugal and Spain: Nationalism and identity politics in the Iberian Peninsula* (pp. 135-152). Chicago: University of Illinois Press.

CIDADE, H. (1937). *Poesia medieval. I. Cantigas de Amigo* (Coleção textos literários – Autores Portugueses). Lisboa: s. e.

CINTRA, L. F. L. (Ed.). (s.d.). Apresentação. In *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti), Cod. 10991* (Vol. 1, edição fac-similada, pp. II-IV). Lisboa: Biblioteca Nacional/Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

COHEN, R. (2003). *500 Cantigas de Amigo*. Porto: Campo das Letras.

COHEN, R.; CORRIENTE, F. (2002). Lelia doura revisited. *La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Cultures*, 31(1), 19-40.

CORDENIZ, V. M. L. I. (2010). *As cantigas medievais galego-portuguesas do repertório para canto acompanhado no século XX* (Dissertação de mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa).

FERREIRA, M. P. (2016). Ler o pergaminho Vindel: suporte, textos, autor. In M. P. Ferreira & G. V. Lopes (Eds.), *Do canto à escrita: Novas questões em torno da lírica galego-portuguesa – nos cem anos do Pergaminho Vindel* (pp. 19-28). Lisboa: Instituto de Estudos Medievais/Centro de Estudos de Sociologia e de Estética Musical.

FERREIRA, M. P. (Dir.). (2021-). *José Mário Branco: Arquivo musical* [Arquivo online]. Consultado em 20 de março de 2025, em <https://arquivojosemariobranco.fcsh.unl.pt/content/bem-vindos> [25 de julho de 2024].

FERREIRO, M. (Dir.). (2018-). *Universo Cantigas: Edición crítica da poesía medieval galego-portuguesa* [Base de dados online]. Universidade da Coruña. ISSN 2605-1273. Consultado em 20 de março de 2025, em <http://universocantigas.gal> [25 de julho de 2024].

FIDALGO, P; RIBEIRO, N. (2014). *Mudar de Vida: José Mário Branco, Vida e Obra* [audiovisual], Lisboa: Alambique.

FISHER, M. (2014). *Ghosts of my life: Writings on depression, hauntology and Lost Futures*. Winchester (UK), New York (USA): Zero Books.

GONÇALVES, E. (2000). O conceito e a prática da antologia. In. *Filologia, literatura e linguística: Atas do colóquio internacional das comemorações do Centenário do Nascimento do Professor Doutor Manuel Rodrigues Lapa* (pp. 95-108), Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida.

GUERREIRO, V. (2021). Is there an aesthetics of political song? In S. Cadilha & V. Guerreiro (Eds.), *Ethics and aesthetics: Issues at their intersection* (Disputatio, Vol. 13, No. 62, pp. 299–328). <https://doi.org/10.2478/disp-2021-0016> [25 de julho de 2024].

LAPA, M. R. (1940). *Crestomatia Arcaica*, Lisboa: s.e.

[Letra da cantiga de amigo “Leda m’and’eu”], s.d.. In Arquivo Musical José Mário Branco, Caixa 14, Pasta 04, doc. 18). URL: <https://arquivojosemariobranco.fcsh.unl.pt/content/letra-da-cantiga-de-amigo-leda-mandeu-sd> [25 de julho de 2024].

LOPES, G. V., FERREIRA, M. P., et al. (2011-). *Cantigas medievais galego-portuguesas* [Base de dados online]. Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. Consultado em 20 de março de 2025, em <http://cantigas.fcsh.unl.pt> [25 de julho de 2024].

LOPES-GRAÇA, F. (1991). *A canção popular portuguesa* (4ª ed. remodelada, Vol. 10). In *Obras completas de Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: Caminho.

LOPES-GRAÇA, F. (2006). *Centenário Fernando Lopes-Graça (1906-1994)* [Álbum sonoro]. Lisboa: Arquivos da RDP-vol. 8.

MACHADO, E. P.; MACHADO, J. P. (Eds.). (1949-1964). *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (antigo Colocci-Brancuti)* (Vols. 1-8). Lisboa: Revista de Portugal.

MORÁN CABANAS, M. I. (2021). Sou neta de D. Dinis: Leitura e interpretação da voz feminina das cantigas medievais na obra de Natália Correia. *Signum: Revista da Associação Brasileira de Estudos Medievais*, 22(2), 293-313.

NEMÉSIO, V. (1961). *A poesia dos trovadores: Antologia* (Seleção e introdução do autor) [Publicação original em 1949]. Lisboa: Livraria Bertrand.

[nota sobre o EP “Seis cantigas de amigo”] s.d.. In. Arquivo Musical José Mário Branco. URL: <https://arquivojosemariobranco.fcsh.unl.pt/content/seis-cantigas-de-amigo> [25 de julho de 2024].

NUNES, J. J. (1926-1928). *Cantigas d’amigo dos trovadores galego-portugueses* (Edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes e glossário, 3 vols.). Coimbra: Imprensa da Universidade.

NUNES, J. J. (1973). *Cantigas de amigo dos trovadores galego-portugueses* (Vol. II). Lisboa: Cultura Lusíada.

- NUNES, J. J. (1981). *Crestomatia arcaica* (8.^a ed.). Coimbra: Clássica Editora.
- OLIVEIRA, A. C.; MACHADO, L. S. (1959). *Textos medievais portugueses*. Coimbra: s.e.
- REYES LUCERO, A. (2022). *Ema Santos Fonseca e a «Divulgação Musical» (1923-1940): Biografia de um salão musical* (Dissertação de mestrado, Universidade NOVA de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas). Repositório da Universidade NOVA de Lisboa.
- RIO RIANDE, G. (2017). La recepción de la lírica gallego-portuguesa medieval en Argentina: Morriña y estudios académicos al otro lado del océano Atlántico. *Madrygal: Revista de Estudios Gallegos*, 20 (núm. especial), 191-200.
- TAVANI, G. (2002). *Trovadores e Jograis*: Introdução à poesia medieval galego-portuguesa. Lisboa: Caminho.
- TAVARES, J. P. (1957). *Antologia de Textos Medievais*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora.
- VASCONCELLOS, J. L. de (1923): *Textos Arcaicos* [1a edição: 1907]. Lisboa: Livraria Clássica Editora.
- WOLTERSTORFF, N. (2015). *Art Rethought: The social practices of art*. Oxford: Oxford University Press.