

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO CENTRO DE LETRAS  
E ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

MESTRADO EM MÚSICA

A CANTIGA ERRANTE:

TRADIÇÕES ORAIS, MÚSICA MEDIEVAL E O PODER DA ESCRITA

PEDRO HASSELMANN NOVAES

RIO DE JANEIRO, 2008

A CANTIGA ERRANTE:  
TRADIÇÕES ORAIS, MÚSICA MEDIEVAL E O PODER DA ESCRITA

por

PEDRO HASSELMANN NOVAES

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como quesito parcial para a obtenção do grau de Mestre, sob a orientação da Professora Dr<sup>a</sup> Elizabeth Travassos Lins.

Rio de Janeiro, 2008

A Adolfo Broegg

*In memoriam*

## AGRADECIMENTOS

Ao Programa de bolsas de estudos do CNPq, à Professora Elizabeth Travassos, a minha família, a William Monroy Bentes, a Sergio Pachá, a Alcimar do Lago, a Katiane Borghesan Reis, à Direção do Museu Nacional da UFRJ e a todos os que generosamente contribuíram para esta pesquisa.

*As coisas não seriam para nós irrecusáveis, presentes em carne e osso,  
se não fossem inesgotáveis, jamais inteiramente dadas;  
não teriam o ar de eternidade que nelas encontramos se não se oferecessem  
a uma inspeção que tempo algum pode terminar.  
Da mesma maneira, a expressão nunca é absolutamente expressão,  
o exprimido nunca é totalmente exprimido (...) é essencial à linguagem  
não ser jamais possuída, mas somente transparente através da lógica embaralhada  
de um sistema de expressão que traga os vestígios  
de um outro passado e os germes de um outro porvir.*

**Maurice Merleau-Ponty, *La Prose du Monde***

NOVAES, Pedro Hasselmann. *A Cantiga Errante: tradições orais, música medieval e o poder da escrita*. 2008. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## RESUMO

Os problemas de interpretação e práticas musicais dos representantes da música antiga situam-se no limiar da busca por informações de época e do risco de se incorrer na crença no mito da autenticidade, considerada um fetiche (Adorno), tão perigoso quanto a teleologia, subjacente a discursos de seus opositores. Assim, o texto inicia-se com uma revisão sobre o tema com base em publicações de Kerman, Christensen e Hennion e de uma atualização do problema na visão de diretores de grupos de música medieval evidenciadas em entrevistas. Tentamos provar – de acordo com Zumthor, Treitler e Finnegan – que muitos repertórios musicais da Idade Média são de natureza e transmissão oral/aural, fato que tem voltado o olhar de intérpretes para expressões da música de tradição oral contemporânea. Buscamos divisar a natureza dos repertórios da Baixa Idade Média (M. Pidal, Spina, Zumthor); o uso de instrumentos musicais na Idade Média foi contemplado sob o prisma simbólico, alegórico e prático, de acordo com a interpretação da iconografia (Bec, Homo-Lechner, Luengo e Sachs). Incluímos citações de fontes primárias (Garlandia, Grocheo e Cologne) e a estudos de medievalistas da chamada História das mentalidades (Duby, Le Goff e Franco Jr.). Culmina esta dissertação em propostas de interpretação prática de música medieval a partir do repertório monofônico da corte do Rei Afonso X – as *Cantigas de Santa Maria* (século XIII) – escritas em galaico-português. Esta obra foi analisada sob diversos aspectos, com o auxílio de especialistas em música e literatura (Ferreira, Michaëlis, Monteiro de Castro e Valmar) e interpretadas com base nas transcrições musicais de Anglés. Aos exemplos musicais que encerram a dissertação, foram agregados elementos de uma tradição oral viva, as gaitas de foles da Galiza, com base em um estudo de campo continuado (desde 2000) e em bibliografia específica (Novoa G. e Foxo).

Palavras-chave: música medieval; organologia medieval; lírica trovadoresca; *Cantigas de Santa Maria*; música de tradição oral; auralidade/oralidade; gaitas de foles; Galiza.

NOVAES, Pedro Hasselmann. *A Cantiga Errante: tradições orais, música medieval e o poder da escrita*. 2008. Master Thesis (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

#### ABSTRACT

Problems with interpretation and musical practices of representatives of ancient music lie at the threshold of information research with respect to the concerning era, as well as the risk of incurring into the belief of the authenticity myth, considered a fetish (Adorno), as dangerous as teleology, implied in their opponents' speech. Thus, the text starts with a revision of the subject-matter based on Kerman's, Christensen's and Hennion's publications, and an updating of the problematic way of understanding of the music groups directors, which have been clearly shown in interviews. We are trying to prove – according to Zumthor, Treitler and Finnegan – that several of Middle Ages music repertoires are innately and pertaining to oral/aural transmission, fact being contemplated and expressed by interpreters of the contemporary oral tradition music. We are searching to delimitate the Low Middle Ages nature of repertoires (M. Pidal, Spina, Zumthor); the utilization of musical instruments during the Middle Ages has been regarded through the symbolic, allegoric and practical aspects according to the interpretation of the iconography (Bec, Homo-Lechner, Luengo and Sachs). We have included quotations from primary sources (Garlandia, Grocheo and Cologne) and medieval studies of the so-called History of mentalities (Duby, Le Goff and Franco Jr.). This dissertation terminates with proposals of practical interpretation of medieval music as from King Afonso X's court monophonic repertoire – *Cantigas de Santa Maria* (13th century) – written in Portuguese-Galician. This study has been analyzed in many respects along with the support of experts in music and literature (Ferreira, Michaëlis, Monteiro de Castro and Valmar) and interpretations established upon Anglés' musical transcriptions. To the musical examples which close this dissertation, elements of alive oral tradition have been added, Galiza's bagpipes, based on a continued field study (since 2000) and in specialized bibliography (Novoa G. and Foxo).

Keywords: medieval music; medieval organology; troubadour's lyric poems; *Cantigas de Santa Maria*; music of oral tradition; aurality/orality; bagpipes; Galicia.

## SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS.....	viii
INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO I: CHOVE DENTRO DA ALTA FANTASIA – VÔOS NA INTERPRETAÇÃO DA MÚSICA MEDIEVAL .....	18
1.1 Situação e oposição no debate sobre música histórica	
1.2 Um <i>bestseller</i> inesperado	
1.3 Idades Médias sonhadas	
1.4 Música medieval: quando a incerteza é um convite à arte	
1.4.1 O que dizem os intérpretes	
1.4.2 Do canto ascético aos libertários da voz e dos ornamentos: um exemplo extremo	
1.5 O poder da fala sobre a escrita	
1.6 Vozes e instrumentos: comunhão e separação	
1.7 Empirismo historicamente fundamentado	
CAPÍTULO II: PARA ALÉM DAS NAÇÕES E DE SEUS MITOS FUNDADORES.....	41
2.1 Entre acontecimentos e idéias	
2.1.1 Século XIX: as nações e seus mitos fundadores	
2.1.2 Um novo despertar	
2.2 Caminhos da Galiza	
2.2.1 A ocupação do Noroeste da Espanha	
2.2.2 O “Renascimento do século XII” e a cidade	
2.2.3 Na rota jacobina: a peregrinação	
2.2.4 Catedral no campo de estrelas	
2.2.5 O longo interregno	
CAPÍTULO III: O REI E A ROSA.....	52
3.1 Marianismo e suavização da fé	
3.2 Trovadores da Virgem	
3.3 O Rei Afonso X em três perspectivas	
3.3.1 Trovador da Virgem	
3.3.2 Sábio/erudito	
3.3.3 Mais totalizante e menos conquistador	
CAPÍTULO IV: DA LIRA MÍTICA À HARPA RESSONANTE.....	62
4.1 Indícios de instrumentos medievais	
4.1.1 Reportando ao mundo antigo	
4.1.2 Representações simbólicas ou retratos cotidianos?	
4.2 Legitimações e interdições: indícios segundo os repertórios musicais	
4.2.1 O registro litúrgico-clerical	
4.2.2 O registro laico-aristocrático	
4.2.3 O registro aristocrático-citadino	
4.3 Sobre jograis e histriões: evitando-se dicotomias anacrônicas	
4.3.1 Entre o histriônico e o douto	
4.4 Indícios iconográficos	
4.5 Indícios literários e algumas armadilhas	
4.6 As Cantigas de Santa Maria	
4.6.1 Obra notável	
4.6.1.1 O Códice de Toledo (To)	
4.6.1.2 O Códice do Escorial (T.j.I)	
4.6.1.3 O Códice do Escorial (j.b.2, E <sup>1</sup> ou <i>Codex Principes</i> )	

4.7	Mestres anônimos da <i>verdade planar</i>	
4.8	A caligrafia francesa e as Cantigas de Santa Maria	
4.9	Apresentação e análise das miniaturas das gaitas de foles no <i>Codex Princepes</i>	
CAPÍTULO V: GAITA PEREGRINA.....		94
5.1	Gaitas de Foles	
5.1.1	Na Galiza	
5.1.2	Reconhecendo a família	
5.1.3	O tubo melódico cônico ou “ocidental”	
5.1.4	Condições universais de “gaitas”: aproximações históricas	
5.1.5	Contribuições futuras	
5.2	O Grupo de Gaitas Galegas da <i>Casa de España</i> do Rio de Janeiro	
5.2.1	O ambiente de pesquisa	
5.2.2	Os encontros	
5.2.3	Modos de transmissão do repertório	
5.2.4	Os músicos	
CAPÍTULO VI: PROPOSTAS DE INTERPRETAÇÃO INSTRUMENTAL.....		106
6.1	Oralidade e atualização de artes performáticas	
6.1.1	Em repertórios musicais da Idade Média	
6.1.2	Nas Literaturas Antiga e Medieval	
6.1.3	Tendências contemporâneas	
6.2	Recriação instrumental	
6.2.1	A seleção do repertório	
6.2.1.1	Uma cantiga galaico-portuguesa	
6.2.1.2	Por que partir de uma Cantiga de Santa Maria	
6.2.1.3	As Cantigas de Santa Maria e a macroforma de um repertório agregador de tendências	
6.2.2	Problemas de interpretação da notação musical das Cantigas	
6.2.3	Da voz para os instrumentos: um tratado francês	
6.2.4	“Com cantos e de outros modos”: a face instrumental das Cantigas	
6.2.5	Proposições instrumentais	
6.2.5.1	A escolha das Cantigas de Santa Maria n° 103 e n° 184	
6.2.5.2	Sons paralelos: assim manda a recente tradição galega	
6.2.5.3	Combinações instrumentais: entre a alegoria e a prática	
6.2.5.4	Problemas de interpretação da monofonia medieval	
6.2.5.5	A opção por uma técnica de descanto	
6.2.5.6	Recursos de articulação e ornamentos galegos incorporados ao exemplo musical	
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....		133
GLOSSÁRIO.....		137
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....		146
ANEXOS.....		150
Anexo A – Partitura versos e tradução da Cantiga de Santa Maria n° 184		
Anexo B – Partitura versos e tradução da Cantiga de Santa Maria n° 103		
Anexo C – Registro em CD das Cantigas de Santa Maria n° 184 e n° 103		

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Miniatura contígua à Cantiga de Santa Maria 260	82
Figura 2 – Miniatura contígua à Cantiga de Santa Maria 280	83
Figura 3 – Miniatura contígua à Cantiga de Santa Maria 350	84
Figura 4 – Hans Sebald Beham, <i>Ano Novo</i> (1546)	88
Figura 5 – Classificação intervalar segundo Garlandia	117
Figura 6 – Classificação intervalar segundo Colônia	118
Figura 7 – Classificação intervalar segundo o tratado <i>Anonimus II</i>	118
Figura 8 – Gaita galega provida de ronco	123
Figura 9 – Gaita galega de banda ou marcial	123
Figura 10 – Gaita galega com três tubos de auto-acompanhamento	123

*É o homem da atualidade que olha para o seu passado; e não só para sonhar, mas porque este passado é como um espelho que reflete uma imagem emblemática dele mesmo.<sup>1</sup>*

(Tellart, 1996, p.29)

**Marcel Pérès**, diretor do conjunto Organum

Não seria preciso recorrer ao passado para encontrarmos universos culturais cuja música nos causa espanto. Nós, herdeiros culturais da era moderna do Ocidente, temos sido educados através de noções relativamente estreitas do que é uma bela melodia, uma boa harmonização, uma emissão instrumental conveniente, um timbre vocal agradável ou um temperamento afinado. Nas artes, e em várias esferas, queremos impor a outros povos parâmetros por nós estabelecidos. Essa atitude secular, esse desejo de hegemonia, espelha uma mentalidade marcada pelo cientificismo, pelo saber enciclopédico e pelo mito da linearidade e do progresso. Se, de um lado, o tempo circular tem lugar na nossa vida cotidiana (o calendário gregoriano, as festas litúrgicas e populares de cada ano que passa), de outro, as cosmogonias desenvolvidas pelas religiões ou pela ciência relatam um passado e um fim último do Homem e do Universo,<sup>2</sup> um sentido escatológico para o homem e a natureza, caracteristicamente medieval. O acúmulo de conhecimentos de alguma forma registrados possibilitou adventos notáveis no Ocidente, mas seu reverso, o etnocentrismo, foi um refreador de nossa capacidade em reconhecer as alteridades, comumente marginalizadas ou ignoradas, mas que, paradoxalmente, exercem o fascínio próprio do desconhecido. Felizmente, assistimos a uma inédita tomada de consciência, principalmente a partir de meados do século XIX; progressivamente, disciplinas nascentes como o Folclore e a Etnografia passaram a ser representadas por estudiosos fascinados, mas cada vez menos

---

<sup>1</sup> [...] *C'est l'homme d'aujourd'hui qui regarde son passé; et pas seulement pour rêver, mais parce que ce passé joue le rôle d'un miroir qui lui renvoie une image emblématique de lui-même.*

<sup>2</sup> Para os cristãos, a expectativa do Fim dos Tempos será precedida de um período “de paz e fartura, antecipação terrena do Paraíso, a ser inaugurada com a Segunda Vinda de Cristo [...]” (Franco Jr., 1992, p.191).

propensos a romantizar e mais tendentes a observar culturas de dentro e de fora do Ocidente. Nas artes, algo análogo vinha acontecendo para que o exotismo não se esgotasse nos cenários orientais estilizados de certas óperas.

Esta dissertação, que teve como origem o fascínio por músicas distantes (em termos temporais e culturais), encontra-se na congruência de duas experiências elaboradas por parte de seu pesquisador: primeiro, a teoria e a prática da música medieval, e a conseqüente hipótese de que parte considerável de seus repertórios sobreviventes está de acordo com formas de produção e transmissão orais, como se tentará provar; depois, o trabalho de campo prolongado e regular das mencionadas alteridades: o Grupo de Gaitas Galegas da Casa de España do Rio de Janeiro (desde 2000), tradição eminentemente oral e viva. Experiências que resultam, aqui, na tentativa de estabelecer um diálogo entre esses dois mundos, algo que tem sido experimentado por muitos grupos de música medieval, como veremos. Para tanto, não se optou por partir de um repertório qualquer. Foram escolhidas, do repertório medieval ibérico, as *Cantigas de Santa Maria* (CSM), como culminância de experimentação destes dois mundos. Ao longo deste texto, serão apresentadas razões detalhadas para tal escolha.

As aproximações entre estes dois objetos – a oralidade na música medieval e um exemplo de tradição oral viva – pode parecer pouco evidente à primeira vista, mas, para começar, existem algumas conjunturas que devem ser consideradas:

- 1) Há poucas referências diretas, relativas à interpretação vocal ou instrumental do repertório medieval. Além disso, os manuscritos musicais são, em sua maioria, tardios em relação ao repertório que contêm, e, de acordo com o sistema de notação musical então vigente, há dúvidas na sua interpretação;
- 2) A escassez de informações que auxiliem na passagem da teoria à prática dessa música é, basicamente, o ponto de partida universal dos atuais intérpretes do repertório. Quem se dedica à interpretação musical histórica leva em conta, em sua busca, informações de época, às vezes

privilegiadas (tratados, crônicas, iconografias etc.), que são complementadas, para a concepção do repertório, pela compreensão global do contexto histórico contemporâneo. Esse entendimento aumenta a percepção da música e o conhecimento de sua filiação (eclesiástica, aristocrática, folclórica, popular, mista), mas pouco se sabe sobre os critérios mais objetivos de execução da música medieval – timbres, formas de emissão, ornamentações não escritas – que são, além disso, pouco traduzíveis em palavras;

3) Essa situação é um convite à reflexão: até que ponto os parâmetros estético-musicais hoje adotados nos meios de formação musical mais acadêmicos são capazes de corresponder às lacunas inerentes ao repertório medieval?;

4) Como se afirmou anteriormente, não são poucos os intérpretes de música medieval que buscam na tradição folclórica uma alternativa para dar sentido artístico às informações fragmentadas que lhes são oferecidas pelas fontes medievais. Essa escolha não é fortuita; ela geralmente se baseia no fato de que tanto as tradições escolhidas quanto o repertório medieval adotam, em sua maioria, o modo de transmissão oral – ponto que se desenvolve neste trabalho. Mas uma recriação não é mais do que uma possibilidade a ser considerada artisticamente; de onde o necessário cuidado com o dogmatismo que costuma dominar alguns representantes do movimento de música antiga (ver capítulo I). Como se proclamar autêntico se não há modelo evidente a ser seguido?

Desenvolvem-se argumentos para a experimentação de um conjunto de ornamentos próprios das gaitas galegas que sejam constitutivos do som – aqueles que são menos mensuráveis e que contrastam com a ornamentação via “diminuição” (ver glossário) –, conciliados, quando for o caso, a versões instrumentais de dois exemplos das CSM, repertório medieval castelhano escrito em galaico-português. Esse é um exercício de aproximação, através do qual não se pretende restituir sons do passado. Contudo, entre limitar-se às informações do manuscrito e, com isso, produzir versões insípidas (o que seria, por si, uma

escolha) ou correr o risco de propor complementações às informações fragmentadas que existem, ficou-se com a segunda opção. A idéia aqui é poder, talvez, oferecer uma alternativa de interpretação do repertório antes de tudo artística, o que se fez através da adoção de uma técnica de composição – o descanto (ver glossário e capítulo VI) – contemporânea ao repertório escolhido aplicado a uma cantiga; em um segundo exemplo, mantivemos o caráter monofônico de outra cantiga, adotando procedimentos heterofônicos (ver glossário e capítulo VI); para ambas as peças fizemos uso de alguns recursos e ornamentos da tradição das gaitas galegas. Trata-se, então, das notas de adorno que “não têm valor correspondente dentro do compasso, tomando o seu valor da nota anterior ou posterior.” (Foxo, c.1990, p.123). Se ornamentos similares eram praticados na Idade Média, eles raramente foram expressos através de signos nos manuscritos; a partitura é um meio sabidamente falho ao expressar nuances na interpretação de qualquer repertório.

\*\*\*

Que fique claro: não é objetivo deste trabalho defender uma hipótese folclórica para a interpretação, dita autêntica, de uma outra música, distante no tempo, e isso por duas razões: primeiro porque não acreditamos que haja tradições – mesmo as muito antigas – que tenham permanecido inalteradas, invulneráveis ao tempo e à história; não convém, então, vê-las segundo o Romantismo, que propagava a “nostalgia pela Idade Média”, (Franco Jr., 1992, p.19), refletida nas manifestações folclóricas. Depois porque – como se tentará provar – o desejo de *autenticidade* na interpretação do repertório medieval é utópico por circunstâncias materiais e culturais.

A concepção do trabalho não é “histórica”, no sentido de “uma pretendida realidade passada” nem “modernizante” (Zumthor, 1993, p.24), mas adota, seguindo proposta do autor, a idéia de “projeção do passado no espaço moderno”, com um “retorno crítico” (p.24) a ele. *Reinventar* parece ser o projeto mais coerente para quem se dedica à música antiga e, em

especial, à música da Idade Média, incorporado, é claro, a um conjunto de informações – ainda que esparsas – sobre a natureza da composição, da ornamentação, do estilo, dos dados adjacentes ao sistema de notação das fontes manuscritas etc. Consideramos o conhecimento das outras artes, do contexto histórico e do uso social do repertório de grande importância para se fazer um quadro mais completo da música em questão. Assim, não nos privamos de investigar a origem do repertório tomado como base para a nossa experiência, quem tomou parte de sua produção, como, quando e em que circunstâncias. Assim, quem vier a ler este texto ou simplesmente consultar sua bibliografia ou seu glossário encontrará autores e expressões correntes na historiografia e na literatura medievais, e não exclusivamente referências musicais. Mas mesmo quando passamos por disciplinas diferentes da música, tentamos não deixar que ela escape de nosso horizonte.

Especial atenção foi dada às fontes primárias medievais no capítulo VI, que antecede a apresentação das partituras anexas, porque consideramos certas informações de época essenciais para que se cumprisse o nosso objetivo final. Finalmente, não cremos poder “[...] fazer justiça à música antiga, recriando-a segundo o espírito do tempo em que foi concebida” (Harnoncourt, 1998 p.18).<sup>3</sup> Esse “espírito” parece-nos uma incógnita, mas concordamos com o autor – que também é um intérprete renomado – quando escreveu que “a idéia original de uma obra deixa-se apenas adivinhar, sobretudo quando se trata de música muito distante de nós no tempo” (1998, p.19). Esse conceito parece muito afeito à realidade dos impasses da música medieval hoje. O que fazer então para suprir essa carência de informações a que nos referimos, e – mais do que buscar soluções somente “musicologicamente corretas” – produzir uma música viva, que não deixe de ser arte? Se “vários problemas [de interpretação] resolvem-se por si mesmos” (Harnoncourt, 1998, p.22), quando se tem o devido cuidado

---

<sup>3</sup> **Nikolaus Harnoncourt** (1929-), regente que adquiriu grande reputação por suas gravações de música historicamente informada. Fundou, com sua mulher, o Concentus Music Wien, em 1953. Seu mais ambicioso projeto, iniciado em 1971, foi a gravação praticamente integral das cantatas de Bach. Para tanto, contou com a colaboração do famoso cravista, Gustav Leonhardt. Escreveu a mais lida obra sobre música antiga: *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão*.

histórico, é freqüente, contudo, que essas informações sejam insuficientes ou incapazes de alcançar a idéia que elas traziam originalmente. É preciso, portanto, encontrar uma música que faça sentido no tempo presente.

Seria então o caso de procurar saber se os ambientes mais tradicionais do ensino de música seriam os mais adequados para, unindo essas informações fragmentadas, reinventar, com vida, a música de um passado distante, ao que retornamos à questão inicial do texto: qual é o espaço concedido às alteridades musicais, se os meios musicais considerados eruditos tenderam a padronizar a manufatura dos instrumentos e a filtrar suas sonoridades? Se o violino, por exemplo, manteve até hoje os elementos básicos de forma e manufatura próprios do século XVII, o Pórtico da Glória da Catedral de Santiago de Compostela (século XII) – para citar somente esse indício – apresenta, entalhados em granito, 12 instrumentos de cordas friccionadas distintos, caracterizando o “polimorfismo” e a “polissemia” dos instrumentos medievais (ver capítulo IV). Quanto à voz, um ideal de som ia se delineando, excluindo o tipo de nasalidade que existe em tantas manifestações musicais pelo mundo, e que foi envolvendo e tomando conta das preferências musicais. Segundo Harnoncourt, para a maior parte das platéias de música erudita de hoje, o último movimento que gerou composições palatáveis data do final do Romantismo. Segundo o músico e pesquisador, “a música de Bruckner, Brahms, Tchaikovsky, Richard Strauss [...] é esta música a que se escuta com maior freqüência e agrado, e a formação dos músicos continua a obedecer aos ditames desta época” (Harnoncourt, 1988, p.19).

Para os interessados na interpretação não modernizante da música medieval – no sentido de cantá-la ou tocá-la sem questionar possíveis variações de padrões vocais ou instrumentais divergentes daqueles hoje em voga –, é preciso primeiro quebrar com certa estética de conservatório, rejeitar o senso comum que ela muitas vezes nos impinge e buscar outras estéticas, outros parâmetros, outros modos de produção musical menos arraigados à

transmissão por partitura, menos submissos ao “poder da forma escrita”<sup>4</sup> (Tellart, 1996, p.29). É necessário conhecer outras técnicas, menos voltadas para finalidades específicas da música orquestral ou camerística dos últimos séculos, que privilegiam a ampliação da tessitura e da projeção sonora vocal e instrumental, em detrimento de outras qualidades. Os cantos heterofônicos tradicionais da Córsega, por exemplo, têm timbre rascante e nasal e tessitura curta (se comparada à do canto lírico), mas plenamente adequada ao repertório daquela ilha. A especialista Giovanna Marini detectou que na prática de tradição italiana “a voz é sempre ‘empurrada’: não há ressonância evidente na cabeça”<sup>5</sup> (Marini, c.1990, p.1). Além da voz “empurrada” – não exclusiva do canto da Europa meridional – há outras técnicas, normalmente abominadas pelos professores de canto e regentes de coros: extrema nasalidade, articulações “desencontradas” dos cantores, inícios com longos e arrastados portamentos.

Essas e outras escutas podem gerar uma revelação porque – a exemplo do canto tradicional da Córsega – subvertem os parâmetros que, desde cedo, recebemos. Mas, por que adotar essas novas referências estéticas para a interpretação do repertório medieval? A essa pergunta não se responde de imediato. Tenta-se dar conta dela ao longo do texto. Por enquanto, cabe apontar certos princípios, um tanto ou quanto filosóficos, que parecem sustentar momentaneamente a pertinência do tema desse trabalho:

a) o contato com novas referências culturais abre caminho para a experimentação e o conhecimento, para o gosto pela diversidade, o saber não conformista, a intuição de que as possibilidades de recriação da música do passado não podem ser prisioneiras de um contexto cultural cristalizado. É razoável pensar que a uma música tão diferente da que hoje é produzida devam corresponder parâmetros sonoros também diversos, mas o “patrimônio

---

<sup>4</sup> *Pouvoir de la forme écrite.*

<sup>5</sup> *La voce è sempre spinta: non há risonanze evidenti in testa [...].*

obsoleto”<sup>6</sup> (Tellart, 1996, p.27) dificulta a adoção de propostas que permitam “[...] imaginar o passado sob outra perspectiva [...]” e venham a “[...] propor outra leitura.”<sup>7</sup> (p.27);

b) o modo de transmissão das tradições folclóricas contemporâneas tem sido, assim como foi o da música e da poesia na Idade Média, eminentemente oral. É sintomático, pois, que muitos dos códices medievais tenham sido escritos décadas após a morte dos compositores que neles figuram e que tenham servido mais como meio de preservação do que propriamente de transmissão. Adiante, será descrito, portanto, como o modo de transmissão tende a condicionar várias instâncias da prática musical;

c) as manifestações ditas folclóricas têm sido, nas últimas décadas, cruciais para a compreensão do passado para músicos/pesquisadores (e também para estudiosos da historiografia, sociologia, literatura etc.), por isso serão descritas algumas experiências nesse campo quando pertinentes a este trabalho.

Longe de se querer oferecer receita ou manual, o que propomos é apenas uma das possibilidades de recriação da música do passado. Então, a escolha da música de tradição folclórica galega como fonte inspiradora justifica-se pela antigüidade e importância da Galiza<sup>8</sup> enquanto centro de difusão cultural, principalmente em razão “das massivas peregrinações a Santiago [de Compostela]”<sup>9</sup> (Novoa G., 1980, p.21).

O folclore galego é rico em gêneros musicais e práticas relacionados a trabalhos cotidianos; eles se expressam “no campo, nos trajetos, no fiar” (Foxo, c.1990, p.45), ou nas festas e na *regueifa* (papel da gaita no rito de passagem do casamento); já a marcha processional revela para Foxo “o fundo vínculo da gaita com a liturgia” (p.45).

---

<sup>6</sup> *Patrimoine obsoletes.*

<sup>7</sup> [...] *d’imaginer le passé sous une autre perspective, d’en proposer une nouvelle autre lecture.*

<sup>8</sup> Região do Noroeste da Península Ibérica. Houaiss (2001, p.1419-20) admite o adjetivo em sua derivação castelhana: *galiciano*, e na portuguesa: *galiziano*. Adotaremos *Galiza*.

<sup>9</sup> O destino final do Caminho era a catedral românica – concluída em fins do século XII – erigida no lugar que seria o sepulcro definitivo do Apóstolo Tiago. Para esse lugar afluíam peregrinos de todo o mundo cristão, formando-se trajetos e ambientes de troca cultural.

Mas como detectar traços arcaicos dessa que é uma longa tradição, em meio a gêneros musicais e coreográficos hoje encenados no folclore galego que datam, em sua maioria, de um passado recente? O repertório mais conhecido remonta, quando muito, à primeira metade do século XIX, e o instrumento atual é produzido para garantir a execução desse repertório. Algumas hipóteses foram levantadas, ao longo do trabalho, a partir dos conhecimentos que se tem tanto sobre a prática musical como sobre o contexto social da Península Ibérica dos séculos XII e XIII, com seus símbolos e seus valores. O estudo da iconografia do instrumento também será importante para esse fim, o que foi feito de forma discursiva no capítulo IV, aliado à observação da iconografia (figuras 1, 2 e 3). Qualquer dúvida será exposta e, quando preciso, optou-se por seguir a vertente mais artística do que propriamente musicológica da recriação.

CAPÍTULO I  
CHOVE DENTRO DA ALTA FANTASIA<sup>10</sup> –  
VÔOS NA INTERPRETAÇÃO DA MÚSICA MEDIEVAL

---

*Oh, imaginativa, que por vezes  
Tão longe nos arrasta, e nem ouvimos  
As mil trombetas que ao redor ressoam;*

*Que te move, se o senso não te excita?  
Move-te a luz que lá no Céu se forma  
Por si ou esse poder que a nós te envia.<sup>11</sup>*  
**Dante Alighieri (1265-1321)**

### 1.1 Situação e oposição no debate sobre música histórica

Antes de chegarmos aos impasses internos da música medieval hoje e aos problemas específicos que tangem o conceito e os problemas da oralidade e da auralidade, objetos primeiros desta dissertação, propomos a delimitação de um campo mais abrangente. Trata-se de tentar compreender qual a pertinência do movimento de prática musical historicamente informada para quem não pertence a ele, ou talvez não partilhe de suas idéias. Se o referido movimento acarretou reações continuadas de opositores e de quem lhe era favorável, isso é sinal de que conquistou seu lugar no mundo da música. E, depois de mais de cinco décadas de atividades realmente dignas de nota, mostra-se em crescente expansão.<sup>12</sup> Por essa razão, convém fazer um resumo, por breve que seja, da história deste movimento.

Os estudos interpretativos de obras musicais que não sejam criadas em nosso tempo encontram-se, necessariamente, sujeitos a algum grau de tensão entre referências do passado e do presente. Essa é a condição de possibilidade de todas as práticas musicais, pois são ineficazes no estudo deste tema as metodologias que se dizem a-históricas.

---

<sup>10</sup> *Poi piove dentro a l'alta fantasia* (Dante Alighieri, *A Divina Comédia*, Purgatório, Canto XVII, 13-18).

<sup>11</sup> Purgatório, Canto XVII, 13-18.

<sup>12</sup> Se de início o movimento de música histórica se propunha a interpretar repertórios da Baixa Idade Média a meados século XVIII, ele vem expandindo suas fronteiras. Apenas como exemplo: a Orquestra do século XVIII, dirigida por Franz Brüggen, gravou pela Philips, a Sinfonia Pastoral de Beethoven (estreada em 1808).

Faremos, então, referência a dois personagens: o protótipo do *historicista*, ou aquele que “estuda o passado ‘em seus próprios termos’” (Christensen, 2000, p.24), ou seja, partindo da própria música (Hennion, 1993, p.39), e o modelo do “presentista”, cujos estudos se fazem “à luz do conhecimento atual e de suas normas” (Christensen, 2000, p.15). Ainda que pré-definidos de maneira caricata, esses dois protótipos servirão como pontos de referência, podendo ser remanejados. Contudo, nas décadas de 1960-70, época da explosão do movimento de música antiga, aconteceu uma radicalização tal que não seria errôneo opor os atores dessa forma. Como frisou Antoine Hennion, tratava-se de um dogmatismo necessário ao pioneirismo<sup>13</sup> (1993, p.30); dogmatismo que incitou uma forte reação dos *presentistas*, que, por sua vez, também trouxeram a público convicções não menos dogmáticas.

O que estava e continua a estar em jogo é mais do que a apreciação da música: trata-se, entre outras coisas, de uma disputa política e por searas de repertórios. Joseph Kerman relata como os críticos ficaram desconcertados com a explosão da música antiga nos Estados Unidos (1987, p.15). Na mesma época, o país era invadido por *ragas* indianos e por sons de instrumentos do oriente que provocaram um grande impacto na nação (p.22). As ações sócio-culturais conjuntas, subversivas muitas vezes, permitiram que se cunhasse o termo *contracultura*. Contudo, as manifestações *étnicas* e os repertórios de música antiga ficavam relativamente restritos a ambientes universitários ou marginais naqueles tempos.

O impacto não foi provocado exclusivamente pela audição de obras inéditas, mas também pela experimentação de técnicas vocais e instrumentais. Era uma novidade para a platéia, mas também para o palco. E muitos se perguntavam (até mesmo seus protagonistas): por que alguém se propõe a tocar ou cantar uma música de tempos tão remotos em instrumentos que tentam se aproximar dos exemplares de época que não mais existem? Por

---

<sup>13</sup> *Dernière étape prévisible du processus, avec la victoire est revenu le doute: “Je suis infiniment plus souple sur le plan rythmique que je ne l’étais il y a dix ans” peut dire W. Christie, parvenu au sommet de la réussite et libéré du dogmatisme nécessaire des pionniers.* (grifo do autor).

que tentar chegar a interpretações e técnicas vocais e instrumentais pretensamente autênticas? Com desculpas pela redundância e pela abrangência, consideramos oportuno lembrar que a nostalgia de tempos não vividos atravessou a experiência humana: nos séculos XII e XIII, por exemplo, louvavam-se os feitos míticos ou históricos de Carlos Magno e depois de Artur no *Roman de la Rose*; pouco depois, seria Virgílio quem conduziria Dante ao Purgatório e ao Inferno da *Comédia* (mais tarde proclamada *Divina*); o século XVI enalteceria a cultura greco-latina, ao passo que o ideário Romântico concebeu uma Idade Média muitíssimo estilizada. O que há então é uma constante saudosista, ao confrontar o tempo presente, pseudo-decadente, a um passado áureo, a que se somam, no caso do século XX, pretensões de poder transcender os julgamentos parciais e emotivos, que, enfim, resultaram em novas teorias e metodologias em ciências sociais pelo menos mais conscientes de suas fragilidades. Fortalece-se, então, entre os historiadores, a percepção de que seus textos localizam-se na fronteira da ciência e da ficção, porque se, de um lado, firmam-se sobre bases metodológicas, por outro, são até certo ponto narrativas subjetivas, recortes individuais do próprio historiador. Peçanha foi feliz ao notar que a diferença entre o escritor de ficção e o historiador é que este está obrigado a tentar convencer ao leitor de que o escreve tem consistência argumentativa (1992, p. 33-55).

Paralelamente, a ilusão cientificista aliada a uma espécie de consumismo cultural gerou, em termos medianos, a crença de que era possível obter informações coerentes sobre quase tudo o que se referisse ao passado, incluindo a música; desconsiderou-se, portanto, a incoerência que passado e presente podem encerrar.

Nesse debate, *autenticidade* tornou-se, então, uma palavra desgastada, que tendia ao desuso, para expressar execuções musicais historicamente informadas. No auge da polêmica entre presentistas e historicistas, o cravista e musicólogo Thurston Dart “chamou de ‘elegante’”, o que “todo mundo nessa época qualificava de ‘autêntico’” (Kerman, 1987,

p.270), alimentando a polêmica de outra forma: estava implícito que deselegantes haveriam de ser, antes de mais nada, as interpretações não alinhadas com o historicismo. Ao fazer crítica da crítica, Kerman propusera a palavra “contextual” em lugar de “elegante”, como sendo “um substituto isento de valor” (1987, p.270), mas não de problemas, já que toda contextualização histórica passa pelo filtro do tempo presente. Ao contrário dos objetos dos sítios arqueológicos, “os fatos históricos não se encontram prontos, à espera de serem escavados” (Christensen, 2000, p.29), o que equivale a declarar que os fatos históricos são construídos.

Ainda que os historicistas estejam revendo suas declarações e crenças, a palavra *autenticidade* é uma marca indelével do movimento de música antiga. Trata-se invariavelmente de um fetiche: da autenticidade dos instrumentos, de sons e de técnicas que intérpretes e musicólogos compartilharam com o mercado fonográfico – ou, pelo menos, com o nicho que cabe à música antiga – e com os ouvintes. Sendo assim, não é por acaso que se lê nas caixas de CDs, por exemplo, que uma gravação foi feita com instrumentos que são cópias de originais de época. O movimento da música antiga adquiriu legitimidade por mérito próprio, com o empenho contínuo de tantos músicos e pesquisadores – ou, freqüentemente músicos/pesquisadores – responsáveis por incontáveis gravações brilhantes. Nesse contexto, a informação sobre o uso de instrumentos de época em gravações é compreensível e relevante, mas não é ingênua, já que demarca um território ideológico e de mercado.

Já os presentistas têm que dar conta de seus próprios fetiches, tais como a crença incondicional no “desenvolvimento musical” e do “aumento do conhecimento” (sic) (Kerman, 1987, p.321). Christensen atribui esse determinismo a um vício de determinada linhagem da historiografia do século XIX: a teleologia (2000, p.15). Aliem-se a este pensamento progressista os “padrões universais de racionalidade” do positivismo (p. 17).

Se a teleologia aponta para um fim último da história – implicando a evolução de recursos criados pelo homem – as partituras de música foram e continuam a ser analisadas sob esta perspectiva. Faz frente a esta crença um exemplo muito contundente de Lorenzo Mammi, que analisa os neumas de partituras muito antigas de cantos litúrgicos originadas no Mosteiro de Saint-Gaal (Suíça, século IX):

[...] seus manuscritos são particularmente detalhados. Na verdade, o fragmento citado acima [refere-se a um trecho de partitura] é bastante indeterminado sobre alguns aspectos da melodia que hoje nos parecem essenciais, como a altura exata das notas, mas é, por outro lado, muito preciso quanto a nuances que a notação moderna não reproduz senão vagamente. (Mammi, 1998-99, p.28).

A notação moderna a que Mammi se refere é a chamada notação quadrada e originou-se no século XII. Ela passou a ser adotada pelos graduais e missais da liturgia oficial da Igreja Católica. Se, por um lado, as partituras em notação quadrada oferecem soluções quanto às alturas dos sons, já que as notas são escritas em um tetragrama, essa transcrição ofuscou ou omitiu completamente certas informações úteis à interpretação vocal que só os neumas e símbolos gráficos acessórios das primeiras fontes ofereciam. É por essa razão que algumas versões de edições desses repertórios apresentam mais de uma notação: é nos graduais *duplex* e *triplex* que as notações (ver glossário) complementam-se.

Leo Treitler, estudioso constantemente absorvido por problemas de notação musical da Idade Média, acumulou muitas evidências que o levaram a opor-se a modos de análise expressamente “anti-históricos” (Christensen, 2000, p.27). Ele se dedicou às transformações do canto monofônico litúrgico a partir das primeiras partituras desse repertório e deu-se conta, como Mammi, do erro de teorias que atribuem um sentido progressista às notações musicais. As partituras e os sistemas de notação não devem ser comparados, *a priori*, de maneira valorativa. Caso se queira compreender a natureza de uma dessas primeiras partituras, existe um universo de perguntas incontornáveis: quem as escreveu pretendia dar conta de que

instâncias musicais? Se não somos capazes de extrair delas as informações que vemos nas partituras contemporâneas, isso nos autoriza a avaliá-las como precárias? Qual foi o seu uso? E, principalmente, o que se esperava da escrita na sociedade que a produziu? E, conseqüentemente, qual é o grau de importância da “oralidade” ou da “vocalidade” (Zumthor, 1993) nessa sociedade? Não são perguntas fáceis, mas estimulam uma discussão pertinente em lugar de soluções simplistas e preconceituosas.

Religioso dos primeiros séculos medievais, Isidoro de Sevilha (c.560-636) dedicou-se à formalização da liturgia moçárabe. Ele “declarava que somente a memória humana assegurava a tradição dos sons, pois eles ‘não podem ser escritos’” (Zumthor, 1993, p.114). Os ensinamentos de artes e ofícios secretamente articulados pela “voz do Mestre” (p. 81) esquivavam-se do papel e da tinta e tendiam a correr como “‘argento-vivo’ inegarrável” (p. 82). Mercúrio, o emblema da alquimia, perpassou as artes e saberes nesse longo período de mil anos que, depois de terminado, convencionou-se chamar de Idade Média.

Para alguns analistas contemporâneos, essa discussão sobre as transformações das partituras é irrelevante. Eles estão simplesmente preocupados com o estado presente delas e não lhes interessam as teorias de gênese positivistas e, muito menos o historicismo da música antiga. Eis um exemplo desse ceticismo, que tomou conta do discurso do teórico da música de vanguarda Allen Forte (1996):

[...] o conhecimento da história é totalmente inadequado para a compreensão de documentos musicais incluindo tanto partituras como tratados sobre música. E somente agora, com o desenvolvimento de modos contemporâneos de pensamento teórico, que os estudiosos estão começando a melhor compreender muitos documentos clássicos da teoria musical. (apud Christensen, 2000, p.18).

Essa declaração não esclarece se Forte é cético quanto à capacidade de aproximação da interpretação que os antigos davam aos seus próprios documentos musicais ou se, por opção, ele não pretendia entrar no mérito histórico ao analisar documentos musicais.

A nosso ver, o exercício de delimitação do contexto histórico, a tentativa de compreensão da situação em que surge um documento é imprescindível para a formação de um conceito mais abrangente num trabalho musicológico, desde que não constitua apenas um capítulo ilustrativo apartado do conjunto da pesquisa. Christensen sublinhou a “tensão entre o texto e o presente” (2000, p.35), tensão que não se dissolve, mas encontra soluções provisórias que levam a novas tensões. Nem o historicismo ingênuo, que nega o presente e tenta mergulhar num passado apenas idealizado, tampouco o presentismo cético e a-histórico serão capazes de gerar hipóteses minimamente duradouras. Talvez os trabalhos que prevejam uma  *fusão de horizontes*, do presente e do passado, sejam mais esclarecedores. Em fins da década de 70, Michael Morrow, diretor de um expressivo conjunto de música medieval e renascentista da época, o  *Musica Reservata*, já tinha condições de fazer a crítica das convicções iniciais dos intérpretes de música antiga. Em um artigo publicado na revista  *Early Music*, ele se refere especialmente à escassez de informações úteis à execução musical de repertórios medievais e renascentistas. Ele afirma que “[...] quando não existe tradição sobrevivente [...] qualquer peça de música medieval, renascentista, barroca, seja o que for, oferece inúmeras possibilidades de interpretação em potencial” (Kerman, 1980, p.287). Kerman frisa que a pesquisa de Morrow “[...] revelou muita coisa, mas também deixou claro que muitas outras nunca serão conhecidas.” (p.287).

Sobre o trecho do artigo de Morrow, é possível afirmar que as tradições musicais seculares vivas no Ocidente, cujo exemplo mais antigo e estudado é o do canto oficial da liturgia medieval, sofreram mutações e sobreposições e estão longe de ser, hoje, reprodução do tempo em que tiveram origem. Nesse caso, acredita-se que não se trata primordialmente de perseguir um  *passado fundador*, no sentido oitocentista da expressão, sendo muito mais elucidativo observar as tradições orais, sempre em movimento, e seus correspondentes processos de produção e transmissão. Será comentada ao longo deste capítulo a apropriação

de elementos das tradições orais vivas de que fazem uso muitos intérpretes de música medieval, a começar por evidenciar alguns dos padrões estético-musicais em voga a partir de fins do século XIX na interpretação do canto litúrgico católico, vulgarmente chamado de canto gregoriano.

## **1.2 Um *bestseller* inesperado**

Entre os anos de 1994 e 1996 o mercado fonográfico assistiu a algo tão inédito quanto imprevisível, quando os monges de Santo Domingo de Silos chegaram ao topo da sessão de clássicos da *Billboard*, atingindo também o terceiro lugar dentre os quadros de todos os gêneros. Mais de seis milhões de exemplares de seus cantos litúrgicos saíram das lojas entre 1994 e 1997 (Sherman, 1997, p. I). Esta proeza inigualável para os padrões de vendagem de gravações de repertórios da Idade Média convida-nos a refletir sobre as motivações e os anseios dos envolvidos no processo, dos monges-cantores aos produtores e distribuidores, até que se cheguem aos entusiasmados compradores. A aproximação do terceiro milênio e a óbvia expectativa religiosa ou mística relacionada a esse momento, a identificação com estéticas *new age*, a aura de mistério que ronda um pseudo-mundo *gótico*, os grupos ou apreciadores de certos sub-gêneros de *rock*, música tradicional folclórica, leitores de Tolkien e jogadores de RPG (*Role Playing Games*),<sup>14</sup> enfim, esses e outros componentes entraram em cena, fazendo com que os clérigos passassem do claustro ao estrelato. Cada uma das possíveis causas do efeito em cadeia deste estranho fenômeno *pop* provavelmente resultou em pilhas de dissertações sob os mais variados enfoques.

---

<sup>14</sup> Ao colaborar para um site de música medieval ([www.atempo.com.br](http://www.atempo.com.br)), venho mantendo contato com internautas das mais diversas origens e expectativas, cujos perfis muito se assemelham aos dos grupos aqui mencionados.

### 1.3 Idades Médias sonhadas

De início, interessa-nos a projeção de um desejo sobre os cantos monásticos (como enzimas que combinam e eclodem ao serem metabolizadas). Este é um evento emblemático de uma de muitas Idades Médias sonhadas. Mas a qual delas o senso-comum refere-se com maior frequência? Os apreciadores do canto que vem de Silos talvez o considerem uma suave manifestação, como um oásis próprio da cultura clerical em um mundo de trevas – verniz ou reminiscência de um certo Michelet,<sup>15</sup> inventado, ou de um conceito de “Idade da Fé”.

A Nova História Francesa do século XX foi capaz de pensar uma outra Idade Média, menos caricata e romantizada. Combateram certos estigmas tão antigos quanto os primeiros anos da Era Moderna, quando se batizou a Era precedente de “Média”, ou seja, um longo lapso entre dois supostos ápices da cultura ocidental: a Antiga e a Moderna. No século XX, foram gerados métodos menos contaminados por idealizações típicas dos centros urbanos do século XIX quando, nostalgicamente, concebia-se um mundo simples e agrário, convivendo com aqueles das genealogias régias – para sempre louvadas – ou, inversamente, um tempo sombrio e de domínio do obscurantismo.

Alguns dos medievalistas mais celebrados da Nova História, como Georges Duby e Jacques Le Goff, não partiram de um *a priori* favorável ou depreciativo da história medieval. O escrúpulo profissional e o rigor teórico destes renomados estudiosos não permitiam que fossem conscientemente parciais. Sabiam do passado recente da historiografia e, assim, sabiam também que parâmetros tendenciosos eram ineficazes e anacrônicos para o estudo de estruturas de uma sociedade tão diversa daquela em que vivemos. Seus trabalhos ocuparam-se de uma micro-história, aquela dos hábitos e do cotidiano, e podem levar o leitor a ter a impressão de estar diante de um romance.<sup>16</sup> Mas não nos enganemos porque Duby e Le Goff

---

<sup>15</sup> **Jules Michelet** (1798-1874) – proeminente historiador francês. (N. do autor)

<sup>16</sup> Mencionamos aqui dois livros com tais características, especialmente biográficos e, por isso mesmo, suscetíveis de provocar certa empatia no leitor: Jacques Le Goff, *São Francisco de Assis*. Rio de Janeiro:

não redigiram ficção; o que escreveram estava muito além do relato de acontecimentos prosaicos, pois trataram das superestruturas sociais, políticas, econômicas e culturais. Ao demonstrarem, por exemplo, que as condições materiais e o cotidiano de certas regiões agrárias da Europa não haviam se modificado entre a Baixa Idade Média e meados do século XIX, ajudavam a desfazer certos preconceitos. A rigor, essa constatação não deveria causar espanto dado o fato de que até hoje existem sociedades não atingidas pela Revolução Industrial ou, o que é mais grave, se considerarmos as comunidades que sofrem com os resíduos materiais e imateriais da indústria internacional, sem que ela lhe conceda muitos de seus benefícios.

Apesar de toda e qualquer revisão, qual não será o poder de uma única expressão?! *Idade das Trevas* é ainda dominante. Ela pode ser combatida, mas sempre arduamente porque está atrelada a *imaginários* – para fazer uso do jargão dos medievalistas – complexos e passionais. Como diversificar e rever certas imagens como o martírio de Joana D’Arc na fogueira, os cruzados com suas jornadas e seus sacrifícios, um trovador (ver glossário) demasiadamente platônico e estereotipado? Diremos que Merlin e Arthur não foram exatamente como os protagonistas que o cinema difundiu no excelente clássico de John Boorman?<sup>17</sup> Parece-nos mais efetivo mostrar outros fatos, contar outras histórias e tocar músicas diferentes de certos pastiches rotulados de medievais. Simplificando: não se há de dizer diretamente “não” a crenças arraigadas. É mais estratégico prosseguir na tarefa de mostrar outras “Idades Médias” e então talvez os estereótipos venham a ser revistos.

---

Record; 2001. Georges Duby, *Guilherme Marechal: ou o melhor cavaleiro do mundo*. Rio de Janeiro: Edições Graal; 1987.

<sup>17</sup> Hoje em DVD: EXCALIBUR. Inglaterra: Warner, 1981.

## 1.4 Música medieval: quando a incerteza é um convite à arte

### 1.4.1 O que dizem os intérpretes

Os músicos que se dedicam aos repertórios da Idade Média sob o enfoque historicista, incluindo os mais informados, não estão imunes à fantasia. Não poderiam estar, e não convém que se mantenham insensíveis a ela. Com efeito, por mais minuciosas e ricas que sejam as pesquisas que visem à apresentação pública de repertórios musicais da Idade Média, no momento em que os integrantes de um conjunto atualizam-nas, fazem-nas sair do papel para vozes ou instrumentos, são levados a configurá-las, a escolher. Nesse momento, os grupos igualam-se em sua condição: todos tateiam e são levados a adotar diretrizes próprias ou originadas em outras tendências<sup>18</sup> (para o caso de lançarmos um olhar mais coletivo sobre eles). Defender os respectivos territórios é uma tendência natural e saudável, pois mantém viva a dialética que multiplica idéias e práticas em um território pobre em informações de época objetivas no que se refere a maneiras de se cantar ou se tocar uma música.

*Intuição e arbitrariedade* – por mais evitadas que sejam tais palavras no seio da música antiga, é preciso dizer que elas representam recursos incontornáveis em alguma etapa da concepção de uma interpretação musical. Muitas vezes, o que se obtém é o resultado de atualizações exaustivamente estruturadas e experimentadas pelo músico através do método empírico, mas que nem por isso negam sua natureza rebelde. Mais adiante, serão apresentados os pontos de apoio desse empirismo.

As referências ao esclarecimento de uma prática musical via experimentação foram flagradas em todas as entrevistas com diretores de grupos medievais de expressão a que se teve acesso:

---

<sup>18</sup> É inapropriado referir-se a “Escolas” de música medieval. Se existem centros e escolas de nível superior em área de música antiga com uma certa tradição, nem por isso a redescoberta de música medieval deixa de ter uma história demasiadamente recente, com cerca de 50 anos de atividade mais intensa. Se as pesquisas musicológicas consistentes na área remontam ao início do século XX, quando os pesquisadores Jean Beck e Pierre Aubry decidiram resolver querelas autorais na ponta do florete (Sherman, 1994, p. 50), os primeiros conjuntos musicais importantes só começaram a se estabelecer e a gravar comercialmente no final da década de 50.

- Para Barbara Thornton, do conjunto *Sequentia*, os conjuntos profissionais de música medieval fazem uso mais parcimonioso de instrumentos musicais se comparados aos das primeiras gerações, mas estes têm a propriedade de estimular a imaginação<sup>19</sup> (Sherman, 1997, p.65);
- Marcel Pérès, do conjunto *Organum*, teve uma revelação em 1984, quando conheceu o trabalho do cantor e musicólogo grego Lycourgos Angelopoulos, que o ajudou na recriação do canto conhecido como Velho Romano, até então subestimado pelos intérpretes por ser considerado árido e repetitivo<sup>20</sup> (p. 32-34). Ainda na visão de Pérès, a recriação de manifestações musicais do passado passa pelo contato com bons músicos de mundos diferentes<sup>21</sup> (p. 29);
- Christopher Page, do conjunto *Gothic Voices*, esforça-se para que a música medieval *a cappella* soe satisfatoriamente<sup>22</sup> (Sherman, 1997, p. 78);
- Susan Hellauer, do quarteto norte-americano de vozes femininas *Anonymous 4*, considera que “[...] uma vez que o nosso trabalho é propor esta música [a medieval] em *performance*, somos forçadas a tomar decisões musicalmente viáveis. Diz-se com frequência que não se canta uma nota de rodapé”<sup>23</sup> (p. 50). Tal declaração denota a necessidade patente de o intérprete não se limitar às evidências musicológicas na prática de seu ofício.

---

<sup>19</sup> *Instruments stimulate imagination*

<sup>20</sup> *I started to study the Old Roman chant in 1984. When reading this music, I realized I was missing something. I couldn't understand the aesthetic of this repertoire. You can't catch it with a standard modern Western approach; you need something else. Most of the scholars who described the Old Roman chant talked about tedious, boring unimaginative music, chiefly because it contains a lot of apparently repetitive formulas.*

<sup>21</sup> *[...] with good musicians who come from different worlds [...].*

<sup>22</sup> *If modern performers are unable to produce a certain kind of result, it will often produce a consensus among scholars that the result could not have been achieved in the past. A specific instance of this is the performance of French secular music with voices only. One of the reasons why the idea was rejected in the late 70s, when it was first proposed, was that at the time no performer had done it successfully.*

<sup>23</sup> *[...] since our job is to present this music in performance, we are forced to make musically viable choices. It is often said, You can't sing a footnote.*

A partir das declarações acima, somos levados a concordar com a paráfrase de Taruskin, para quem, “a recriação histórica reflete, inconscientemente, o gosto do recriador”<sup>24</sup> (apud Sherman, 1997, p. 26). Tendências, propensões e gostos estão nas origens e perpassam as carreiras dos diretores dos conjuntos cujas declarações viemos destacar. A frase de Taruskin aproxima-se de uma máxima e é, portanto, generalizante e aplicável a qualquer expressão artística em algum grau. Contudo, os resultados das ditas “recriações” artísticas quando se trata de música medieval podem chegar às raias do paroxismo, que vão da utilização irrestrita de instrumentos à sua total abstenção, ou da opção pelo padrão da mais leve *voz de cabeça* à *projeção peito* das mais empurradas para um mesmo repertório. No que se refere às interpretações dos músicos citados neste capítulo – reconhecidos por seus talentos e empenhos –, não cabe reduzi-las a escolhas efêmeras, pois elas têm o lastro digno de soluções chegadas a termo depois de experiências de longo prazo.

#### **1.4.2 Do canto ascético aos libertários da voz e dos ornamentos: um exemplo extremo**

Resultam do empirismo estético interpretações opostas de repertórios muito aparentados. Para citar um exemplo extremo, vejamos, de um lado, a estética proposta pelos revisionistas do canto gregoriano de Solesmes e, de outro, as interpretações de cantos litúrgicos medievais de Marcel Pérès e seu conjunto, o *Organum*, fundado por ele em 1982.

Os monges da Abadia de Solesmes, depois de décadas de pesquisas, editaram livros da liturgia católica com base em duas fontes primárias: os manuscritos de Saint Gall e de Laon. O trabalho de Solesmes foi oficializado em 1903 pelo papa Pio X (Sherman, 1997, p.26). Paralelo ao revisionismo paleográfico, Solesmes disseminou um canto masculino de tessitura relativamente alta, sem ornamentos – além dos que já constavam da partitura –, de grande regularidade, de dinâmica tendente à suavidade e de agógica desprovida de movimentos

---

<sup>24</sup> [...] *historical re-creations unconsciously reflect the re-creators taste.*

abruptos; em suma, uma reverência talvez demasiadamente ascética que resultou na prevenção e no controle de vaidades por parte dos cantores, mas também reprimiu a diversidade inerente às vozes. Trata-se de homogeneizar as vozes, através de uma restauração via canto “suave” que, segundo Pérès, é tributária de uma estética criada no final do século XIX de “fraseamento *legato*” e de “falta de ornamentos” (Sherman, 1997, p. 29).<sup>25</sup> Para os partidários deste tipo de interpretação, os ornamentos estariam basicamente restritos às fontes primárias.

O trabalho árduo desses monges contribuiu para a ratificação dos cantos da liturgia católica pelo Pontífice até uma nova restauração com o Concílio Vaticano II (1962-65). Mas o reverso dessa empreitada é que a maneira de Solesmes entoar a música acabou por solapar formas pré-existentes de se cantar nas igrejas, conforme certifica Pérès: “[...] é preciso que se tenha em mente que todas as regiões e catedrais na França (ver glossário) costumavam ter seus próprios estilos, o que desapareceu após a regulamentação que o estilo de Solesmes criou no início do século [XX]”<sup>26</sup> (p. 29). Não nos surpreende que uma decisão capital seja efetiva em uma instituição altamente organizada e hierarquizada como é a Igreja Católica, mas não deixa de ser digno de nota o já mencionado grande e repentino sucesso do CD de monges cantando exatamente segundo padrões do final do século XIX às vésperas do século XXI, uma vez que se passou praticamente um século sem que houvesse uma saudável contraposição estética. Religiosos cujas igrejas ainda adotam o canto de origem medieval dirão que o que importa de fato é a liturgia cantada com fé da maneira mais alinhada possível com os preceitos de Roma. É um ponto de vista a ser respeitado, não porque acreditemos que tenham primazia sobre a música que entoam, mas em razão da autenticidade de sentimento que muitos deles expressam. Outro enfoque, totalmente distinto, é aquele que vem de quem se

---

<sup>25</sup> [...] *the legato phrasing, the lack of ornamentation.*

<sup>26</sup> [...] *we must keep in mind that all regions and cathedrals in France used to have their own styles, which disappeared after the normalization that the Solesmes style created at the beginning of this century.*

encanta pela música litúrgica medieval sem ser um religioso, ainda que consciente do papel que cada canto desempenhava no ato religioso. Esse é o caso de Pérès.

Em meados da década de 1980, sob forte influência do canto litúrgico cristão oriental e, em especial, a partir da colaboração com o musicólogo e cantor grego especializado em liturgia cristã ortodoxa Lycourgos Angelopoulos, Marcel Pérès, à frente do conjunto vocal *Organum* propõe uma estética absolutamente oposta à de Solesmes. Muito antes de ter início a sua busca por respostas na estética vocal cristã oriental, Pérès adverte que os monges desta abadia “[...] desenvolveram um estilo que era simplesmente o oposto do estilo dos cantores tradicionais de igreja do século XIX. Estes cantores costumavam ter uma voz de baixo profundo muito forte, e seu canto era muitíssimo ornamentado [...]”<sup>27</sup> (Sherman, 1997, p. 28). Ao se ouvirem as gravações do *Organum*, notam-se vozes heterogêneas; elas se mantêm tensas em suas projeções nasais e de peito de uma maneira demasiadamente “empurrada” para os gostos mais ortodoxos; é o que propõe Pérès em sua ampla discografia pelo selo *Harmonia Mundi*.

À parte críticas desferidas contra o grupo, não há como negar que ele cumpre um papel relevante na história da música antiga ao dar vida a mais de uma forma de cantar, restabelecendo não exatamente um canto perdido – seria pretensioso afirmar –, mas uma diversidade furtada.

A crítica de Pérès a Solesmes é compreensível e justificável, mas a maneira de se cantar música litúrgica ocidental na interpretação deste músico e de seu conjunto não teve a finalidade pura e simples de reação a uma estética canonizada, já que o próprio Pérès fala em *revelação* de um universo sonoro para si ao adotar novos recursos da voz para o repertório em questão. Além do roubo da diversidade do canto litúrgico ocidental no século XX, o diretor apresenta outro argumento que o fez optar pelo uso vozes masculinas de tessitura grave, de

---

<sup>27</sup> [...] they developed a style that was just the opposite of the singing style of traditional church singers of the nineteenth century. These singers used to have a very strong and deep bass voice, and their chant was highly ornamented [...].

emissão forte e cheia de ornamentos, exatamente como se pratica na Igreja Cristã Oriental: ele acredita, como Zumthor, que na Idade Média o Mediterrâneo era espaço de “fundição entre Bizâncio e Ocidente” (Zumthor, 1993, p.32). O modelo cristão oriental teria sido por séculos apreciado na Idade Média e transmitido por *chantres* – detentores da memória da liturgia e do canto –, emissários vindos de Constantinopla para a França no tempo de Carlos Magno, a fim de instruir os coros imperiais.

### 1.5 O poder da fala sobre a escrita

Em *A letra e a voz* (Zumthor, 1993), o autor trata dos traços de tradição oral na *literatura* medieval.<sup>28</sup> Perpassam a obra as reservas do autor em designar enquanto expressões literárias manuscritos medievais que contenham poemas e romances – ambos quase que exclusivamente metrificadas no período em questão. Zumthor afirma e reitera que as fontes de que hoje dispomos são sobreviventes de uma tradição de canto e declamações amplamente improvisados dentro de regras da arte. Face a um antigo pensamento da academia que costumava restringir os indícios de oralidade a cantigas (ver glossário) com estrutura ou tema manifestadamente popular, como as pastorelas (ver glossário) ou canções paralelísticas, Zumthor argumenta que a sociedade medieval era movida pela palavra falada, recitada ou cantada, muito mais do que pela escrita. Assim, estende o papel da oralidade à maior parte do *corpus da literatura* da época. Era através do ofício de narradores profissionais – e também de jograis, segréis e trovadores (v. glossário) – que os acontecimentos sociais encontravam um meio de difusão. É ponto pacífico entre medievalistas que o universo de alfabetizados – no sentido hoje corrente, daqueles que sabem ler e escrever fluentemente – era extremamente restrito, estando excluída até mesmo grande parte da aristocracia laica e do baixo clero. Posto

---

<sup>28</sup> O grifo justifica-se pelo fato de partilharmos da concepção de Zumthor, Finnegan e outros autores, para quem da prosa e da poesia medievais, ainda que grafadas, não retratavam um texto imutável e definitivamente estabelecido pelo autor.

isso, as principais evidências em favor da expressão oral em detrimento da escrita na arte declamatória e musical vão da escassez e da confecção tardia da maioria dos manuscritos, artefatos caros e exclusivos, chegando-se ao que o autor denomina “índice de oralidade” (1993, p. 35). Esse índice corresponderia aos resíduos do texto, ou seja, traços de manifestações de uma cultura de boca ao ouvido, mais ou menos detectados nas obras e que, somados, podem indicar uma provável declamação pública na Idade Média – provavelmente acompanhada de gestual –, ação rara em nossos dias, já que a prosa e mesmo a poesia tendem a ser lidas silenciosamente.<sup>29</sup> Eis alguns indícios de oralidade levantados por Zumthor:

- 1) expressões como “Or commence chanson” (Eis que tem início a canção) (Zumthor, 1993, p. 37);
- 2) interjeições;
- 3) O discurso direto, dando a entender que o público está diante do narrador. As fórmulas manifestas em expressões e interjeições estão ligadas ao discurso, contribuindo para a percepção da existência de um narrador–cantor e de espectadores;<sup>30</sup>
- 4) O estilo formulaico (p. 86), já detectado por Parry-Lord e estudado por Ruth Finnegan, no campo da *literatura*, e por Leo Treitler, no que se refere ao canto litúrgico, entre outros pesquisadores. A utilização e retenção de fórmulas-tipo favorece a memorização, pois correspondem a um “processo mnemônico” (Spina, 1991, p. 72) e, portanto, é favorável à noção de oralidade.
- 5) *Soli Deo Gloria*: a inscrição presente em muitas fontes musicais da Idade Média remete à noção de que a obra fora concluída para glória de Deus. O compositor tratava de se obliterar. Zumthor afirma que o colofão, com os dizeres finais, data e assinatura

---

<sup>29</sup> Santo Agostinho impressionava-se com a capacidade de Santo Ambrósio ler apenas com os olhos, o que sugere que esta era uma prática para poucos na época (Zumthor, 1993, p. 105).

<sup>30</sup> Aproximando-se do repertório tratado nesta dissertação, Bernardo Monteiro de Castro observa que um grande número das Cantigas de Santa Maria, essencialmente poesia narrativa de milagres, faz-nos pressupor a existência de espectadores atentos à “verdade dos fatos” (2006, p. 212) narradas por um personagem que foi testemunha ocular ou que, por sua vez, reteve a história de milagre a partir da narrativa de outra pessoa.

do autor vão constar mais para o final da Idade Média nas obras de Machaut e Dante (1993, p. 110). O contexto e a omissão, ou auto-omissão, da autoria leva-nos a imaginar que o espaço é cedido para a tradição, para que uma *autoridade* (ver glossário) faça-se presente. Esses são indícios de um desapego maior do que estamos habituados ao que *estava escrito* e de uma maior liberdade por parte do intérprete, ao sabor do momento. Essa concepção contrasta com uma expressão lapidar: “A vontade do compositor tem que ser respeitada”. Não seria melhor admitir que “a vontade do compositor deve ser buscada”? Que não a ignoremos se pudermos conhecê-la, mas também não a cristalizemos por princípio? Leve-se em conta também que muitas vezes a pretensa *vontade* está encoberta com tantas intervenções postas e sobrepostas pelas equipes editoriais em certas publicações musicais sem que muitos intérpretes dêem-se conta disso. Ainda que se deseje encontrar o texto original, essa tarefa é dificultada pela qualidade ou objetivo de muitas edições.

As declarações que viemos mencionar, colhidas de parte a parte, foram essencialmente passionais, generalizantes e circunstanciais, mas nem por isso devem ser de menor valor documental e reflexivo do que citações de livros, artigos ou fontes primárias. O que se buscou foi divisar o tom dos opositores no calor da batalha.

## **1.6 Vozes e instrumentos: comunhão e separação**

Christopher Page é diretor do conjunto *Gothic Voices* e filólogo de formação. Atua como professor em Cambridge. Tem levantado elementos suficientes para enriquecer o debate sobre interpretação vocal ou instrumental de música medieval ao trabalhar sobre fontes ignoradas por musicólogos e músicos (Sherman, 1997, p. 72).<sup>31</sup> Page e Craig Wright desenvolveram o ideal da interpretação *a cappella*, face às interpretações mais remotas –

---

<sup>31</sup> *The combination of philological expertise with a direct, deep involvement in music has been central to his work. It has allowed him to look at musicological issues in a fresh manner. It has focused him on literary evidence that had been ignored. [...]*

européias e norte-americanas – dos conjuntos de Noah Greenberg, Thomas Binkley e David Munrow.<sup>32</sup> As gravações destes foram e continuam a ser inspiração e modelo para muitos intérpretes da área. Entretanto, na concepção de Page e Wright – convictos da prevalência da música puramente vocal em tempos medievais –, os seus colegas teriam feito uso indiscriminado dos mais variados instrumentos musicais de época em suas gravações. Afora os argumentos de parte a parte, é preciso observar os meios e o momento histórico que ajudaram a compor o perfil de ambas as tendências.

O sabor de novidade na redescoberta de instrumentos musicais antigos e a exploração de suas possibilidades em solos ou acompanhando vozes ou outros instrumentos. Do final das décadas de 1960 ao início da década de 80, período áureo dos conjuntos de Greenberg, Binkley e Munrow, dentre outros, tal exploração representava uma grande novidade, e delas resultaram registros musicais até hoje aclamados e reeditados. Se foram feitas concessões às platéias, se alguns dos instrumentos utilizados eram tardios ou inadequados aos repertórios executados, podem-se elaborar inúmeras críticas nesse sentido, baseadas no que hoje se sabe sobre música medieval e frente às práticas musicais dos conjuntos da atualidade. Lembremos, contudo, que tanto o conhecimento quanto a prática estão em transformação e que só se chegou ao ponto atual graças às contribuições de grupos de expressão de décadas passadas. Sendo assim, preferimos neste texto não fazer eco às críticas aos pioneiros, e lembrar o quanto foi necessária a etapa de exploração que propuseram, com todos os seus excessos.

---

<sup>32</sup> **Noah Greenberg** (1919-1966) fundou o *New York Pro Musica* em 1952, um dos primeiros conjuntos a encenar um auto medieval (o *Auto de Daniel*); Greenberg, morto aos 46 anos, ficou conhecido por sua grande energia empreendedora, inclusive para obter fundos para os seus projetos, e por seu espírito livre e alinhado com o pensamento de esquerda.

**Thomas Binkley** (1932-1995) alaudista e musicólogo, foi diretor do conceituado *Stúdio der frühen Musik*; lecionou no Instituto de Música Antiga da Universidade de Indiana (EUA) e na *Schola Cantorum Basiliensis* (Suíça).

**David Munrow** (1942-1976) fundou o *Early Music Consort* em Londres, aos 25 anos. Uma das personalidades mais emblemáticas da história da música antiga. Inquieto e curioso, era fascinado por literatura inglesa e organologia étnica. Aliou-se a músicos que viriam a fazer grandes carreiras em música antiga, dentre eles o contratenor James Bowman e o cravista e regente Christopher Hogwood.

Voltando às discussões mais recentes, Page alega que os instrumentos medievais eram geralmente confeccionados para trabalharem em regiões demasiadamente agudas, sendo incapazes de tocar na oitava correta as vozes mais graves de peças polifônicas. Em dado momento, exemplifica sua reprovação ao dirigir críticas às rabecas graves, próprias do Renascimento, com cordas de tripa intencionalmente revestidas de metal a fim de produzir sons graves para o acompanhamento vocal. Sabe-se, contudo, que o conhecimento dos *luthiers* avançou nas últimas décadas e que, se é um procedimento artificial para a tecnologia medieval munir rabecas e vielas de arco com cordas revestidas de metal a fim de atingirem notas mais graves, hoje é perfeitamente viável fazer uso de cordas exclusivamente de tripa trançada chegando-se às frequências mais graves, compatíveis com o canto masculino.

Os principais representantes dos conjuntos *a capella* da música medieval são aqueles de Christopher Page e de Paul Hillier (cantor e diretor do *Hilliard Ensemble*).<sup>33</sup> Eles produziram CDs notáveis com seus conjuntos sem o apoio de instrumentos, o que para o repertório polifônico medieval é uma tarefa árdua; já no que concerne o canto monofônico, é para poucos a capacidade de cativar platéias quase que exclusivamente pela sutileza de timbre, colorido vocal e pela precisão de alturas da voz solo, sem qualquer acompanhamento. Ambos conseguem este feito. Há de se levar em conta que para os ingleses o canto tem uma destacada e antiga tradição *a cappella* nas igrejas, a começar pelos coros infantis e, por isso, não há como deixar de refletir sobre a influência do ambiente cultural frente a possíveis escolhas interpretativas destes conjuntos. Mas Page não é apenas um estudioso cercado de bons cantores, é um pesquisador refinado e capaz de aproveitar seus conhecimentos para as apresentações e gravações do *Gothic Voices*. Publicou numerosos artigos e quatro livros sobre música da Idade Média, sendo o mais célebre deles *Discarding Images: reflexions on music*

---

<sup>33</sup> **Christopher Page** (1952-) filólogo de formação, estudioso e escritor de livros e artigos de referência sobre a prática da música medieval. Foi professor da Universidade de Oxford, tendo passado a lecionar em Cambridge. É diretor do conjunto *Gothic Voices*, por ele fundado em 1980.

**Paul Hillier** (1949-) cantor, diretor e regente de conjuntos de música antiga e contemporânea. Fundou e atuou à frente do *Hilliard Ensemble*, seu mais famoso conjunto, fundado em 1974.

*and culture in medieval France* (Oxford: Clarendon Press; 1997). Posteriormente, serão levantadas visões que se contrapõem ao ideal *a cappella* para a música medieval, contando principalmente com declarações e indícios textuais primários.

Os instrumentos musicais são representados em sua rica variedade em ilustrações de manuscritos códices, em afrescos, nos flancos e capitéis de igrejas e castelos etc. Mas qual seria o seu uso cotidiano, pelo menos entre os séculos XII e XV, época da maior parte da produção musical a que hoje se tem acesso? Seriam mais restritos aos prazeres histriônicos (ver glossário)? Tais representações têm um caráter mais simbólico ou alegórico em lugar de evidenciarem uma prática cotidiana? As respostas para essas perguntas serão ensaiadas no capítulo IV. Adiantamos apenas que há evidências favoráveis e contrárias à inserção (e aos modos de tal inserção) dos instrumentos nos mais variados repertórios e em todas as esferas da sociedade medieval.

O embate do ideal *a cappella* e da experimentação prolífica de instrumentos na música medieval resultou em um meio termo. O ideal da música puramente vocal está longe de ser assumido pela maioria dos conjuntos em atividade na Europa continental e nos Estados Unidos. Em termos gerais, detecta-se que para a interpretação de repertórios litúrgicos existe um grande escrúpulo no que se refere ao uso de instrumentos que foram praticamente banidos nas atuais interpretações; hoje, dificilmente, conjuntos irão optar pelos grandiosos dobramentos de vozes dos pioneiros da música antiga, como por exemplo, a versão da *Missa de Notre Dame* de Guillaume de Machaut na interpretação do conjunto dirigido por Alfred Deller.<sup>34</sup> Já para o repertório profano, os instrumentos continuam a ocupar espaço destacado, mais na monodia do que na polifonia. Ainda assim, ao puro e simples dobramento das vozes por eles – arte difícil e sutil –, somam-se outras técnicas que vão da composição de descantos ao jogo heterofônico entre vozes e instrumentos. O extinto *Studio der frühen Musik* de

---

<sup>34</sup> **Alfred Deller** (1912-1979) contratenor inglês e dos músicos pioneiros na prática musical historicamente informada. Desenvolveu uma carreira longa e de sucesso como solista e à frente do seu conjunto o *Deller Consort*, fundado por ele em 1948.

Thomas Binkley pode ser considerado precursor na aplicação de recursos heterofônicos em suas interpretações. Em nossa opinião, esse é um dos fortes componentes que conferem às suas gravações destaque em valor artístico, plasticidade e atualidade.

### **1.7 Empirismo historicamente fundamentado**

Não é de surpreender que reflexões de estudiosos da língua e da literatura medievais possam ser úteis a estudiosos da música. A leitura de *A letra e a voz* deixa claro que o autor não está preocupado em determinar parâmetros, objetivamente falando, para representações teatrais ou musicais. Contudo, encontram-se informações aproveitáveis para elas no livro de Zumthor.

Recapitulando, Zumthor inclina-se a comprovar no livro citado a natureza oral, dinâmica e movente<sup>35</sup> de parte significativa dos textos poéticos medievais. Ao falar de *literatura* medieval, tange necessariamente a música, já que estavam estreitamente relacionadas. Nas palavras do trovador provençal Folquet de Marselha (c. 1150-1231), “uma canção sem música é como um moinho sem água” (Spina, 1991, p. 66). Zumthor atribui grande importância ao todo da representação medieval – musical, poética, teatral e gestual –, tendo se tornado uma das referências no tema.

Analogamente a determinados intérpretes de repertórios de música medieval, o autor mostra-se consciente do limite das evidências das fontes primárias para a invenção contemporânea de qualquer execução musical, para quem ela “[...] é menos fato, supondo reconstituição e prova” (p.22). Quer dizer, é impossível se aproximar com relativa segurança do modo como se tocava uma dança, se entoava uma canção ou se recitava um poema na Idade Média. Zumthor reconhece o elemento ficcional da dialética histórica ao se referir a “[...] uma pretendida realidade passada” (p.24): “Somente a prática permite, senão resolver,

---

<sup>35</sup> Natureza dinâmica e movente no sentido de que a maior parte da *literatura*, mesmo que escrita, não se deixava cristalizar, adquirindo sempre novas feições com a arte dos recitantes.

pelo menos esclarecer empiricamente essas contradições” (p. 221), afirma na conclusão do livro.

Mesmo para o que não nos é dado saber, mas apenas supor, é preciso estabelecer parâmetros. Se o texto poético ou musical deixa lacunas inevitáveis para quem se propõe a lê-lo em voz alta, cantá-lo ou tocá-lo, é preciso estabelecer referências, não bastando a repetição exaustiva. Esta repetição carece de parâmetros. Mas que parâmetros? Já que estamos alinhados com Zumthor ao reconhecer que o *corpus* literário e musical da Idade Média era de natureza essencialmente oral, é de se esperar que as nossas respostas sejam encontráveis em manifestações orais. Não se trata de fazer uma genealogia de tradições orais européias. Se tal é possível, está muito além do nosso escopo e objetivos, mas ao reconhecermos a empatia e as constantes em processos de transmissão oral, é possível partir para um tipo de empirismo, mas um empirismo fundamentado, embasado, algo que ultrapassa a efemeridade do gosto.

“Santiago de Galiza,  
espelho de Portugal,  
acuda-me a vencer  
esta batalha real.”  
(Michaëlis, 1990, p.828)

Cancioneiro popular galego de Balesteros

## 2.1 Entre acontecimentos e idéias

### 2.1.1 Século XIX: as nações e seus mitos fundadores

A segunda metade do século XIX foi um período marcante para a história cultural da Galiza. Nessa época, a língua e a cultura galegas começavam a reafirmar a sua identidade, cujo emblema correspondeu aos primeiros “jogos florais”, festivais que concorreram para reunir um grande número de poetas. O primeiro desses concursos literários, realizado em *La Coruña*, no ano de 1861, representou a inauguração simbólica de um “despertar romântico da tradição e da cultura do passado e do nascimento de um incipiente nacionalismo” (Novoa G., 1980, p.63).

É preciso entender essa apologia a partir da idéia de constituição da identidade dos povos europeus do século XIX – já nos primeiros tempos medievais, bárbaros e latinos começavam a construir uma nova civilização, mas somente no século retrasado países como a Alemanha e a Itália se tornariam nações. Trata-se de uma maneira de sentir e de pensar da época (às vezes convenientemente veiculada pelas elites). A queda do Antigo Regime e o movimento de crescente urbanização e aburguesamento ou proletarização da sociedade criavam um novo imaginário e renovadas utopias – a nostalgia e a idealização da vida rural, por exemplo, ganhavam força na medida em que Revolução Industrial criava condições para o crescimento dos centros urbanos e de suas conseqüentes contradições. Desenvolveu-se uma

idéia da Idade Média que viria em resposta aos anseios dessa época. Essa idéia passou a ser tomada como referência para a construção de um sistema de valores: na Idade Média, nasceram as línguas românicas (identidade de um povo e de uma cultura); ao seu final, construíram-se os primeiros Estados (afirmação de uma nação soberana); “vista como época de fé, autoridade e tradição, a Idade Média oferecia um remédio ao culto exagerado ao cientificismo” (Franco Jr., 1992, p.19). Em 1845, Michelet glorificaria essa época como “[...] ‘aquilo que nos amamentou desde pequenos’” e que “[...] ‘nos cantava tão docemente no berço.’” (p.19). A arquitetura neo-gótica e as obras de Wagner (*Tristão e Isolda*, *Parsifal*), Goethe (*Fausto*), Victor Hugo (*O Corcunda de Notre Dame*), espelharam um pouco da idealização de um “passado fundador”.

### **2.1.2 Um novo despertar**

“O que é um acontecimento? É qualquer coisa que só existe porque se fala dela” (Duby, 1989?, p.12) e “[...] toda a informação é subjetiva, [...] é necessário recebê-la como tal, e por conseguinte, criticá-la.” (p.19). Essas premissas, enunciadas em entrevista a Raymond Bellour, acompanharam a obra de Duby, um dos maiores historiadores do nosso tempo. “Sob a égide do espírito de Lucien Febvre e Marc Bloch” (p.13), e em companhia de Jacques Le Goff e Philippe Ariès, Duby foi fundamental para o desenvolvimento de uma nova maneira de olhar o passado. Este seleto grupo contou também com a contribuição de Fernand Braudel e deu vida a um movimento de renovação da historiografia francesa: nascia a *Nova História*. Conhecida também como “história-problema” ou “história das mentalidades”, ela viria fazer frente à “história-relato”, factual e positivista. Ocorre, portanto, um redimensionamento que põe em questão o que é conhecimento histórico e como nos reportarmos às fontes documentais. Existem duas premissas fundamentais nessa nova escola: o relativismo e “uma certa modéstia” (p.7) no exercício do ofício de historiador. A primeira é

determinada pela consciência de que “jamais chegaremos a uma verdade objetiva” (p.13), pelo “sentimento da subjetividade histórica” (p.14): os temas que se estudam são um recorte da realidade, uma eleição. Ao mesmo tempo, o desejo de compreensão de motivações dos homens do passado e das culturas contemporâneas estranhas à nossa não será jamais completamente correspondido: estamos irremediavelmente atrelados ao olhar que herdamos do nosso próprio meio e tempo. A história positiva do século XIX, influenciada pelo sentimento nacional, produziu trabalhos cuja “[...] visão era naturalmente deformada pela sua ideologia” (p.10). A consciência das nossas limitações conduz à “modéstia” a que Duby se refere. Ao concebermos visões de mundo diferentes não deixaremos de estar sempre aquém da nossa própria curiosidade relativa a elas, mas criamos melhores condições para dela nos aproximarmos.

Às vezes, a diversidade de realidades presentes auxilia na compreensão do passado. Duby confessa: “Penso ter começado a entender melhor a sociedade medieval, depois de ter lido o que os etnólogos e os etnógrafos escreveram acerca das sociedades não-européias” (p.13). Declaração de um medievalista consagrado e experiente. Na época da entrevista (1980), Duby já havia publicado os trabalhos pelos quais se tornaria conhecido (*As Três Ordens ou o Imaginário do Feudalismo, O Tempo das Catedrais, O Domingo de Bouvines* etc.).

É encorajador perceber que o pensamento e as fontes de pesquisa de um grande medievalista como Duby inspirem e tenham nexos com os meios e as finalidades do nosso trabalho. Essa afinidade vai além do fato de a Idade Média ser o foco. Se Duby assume a “subjetividade histórica” e investiga realidades alheias à nossa cultura para melhor compreender o passado, nós, de nossa parte, acreditamos que alguns elementos, próprios de certas tradições musicais folclóricas do nosso tempo, são uma fonte auxiliar nas possibilidades de recriação artística – ela também, sempre subjetiva – da música medieval.

No que diz respeito às manifestações culturais da região da *Portugaliza*, é preciso reconhecer que existem nelas, de acordo com o lugar, influências recentes do meio erudito: gêneros como a valsa e a polca, o tipo de temperamento, afinação das gaitas, além de algumas práticas *folclorizantes* referentes ao já mencionado *ressurgimento* do século XIX. A Galiza, por séculos subjugada por Castela, ensaiava naquele momento uma reação, voltando a afirmar o que ainda podia saber de sua própria identidade cultural ao se conferirem a ela novos atributos nas leituras idealizadas de elementos pré-existentes. Na música, ela remodelava também o seu perfil. O resultado desse processo é nítido hoje em dia: se em Trás-Os-Montes, “não há gaiteiro que não seja camponês” (Caufriez, 1998, p. 27), e os poucos que existem tocam solitários, com o acompanhamento de percussões; na Galiza foram e continuam a ser criadas bandas com dezenas de instrumentos temperados, como a da Escola Provincial de Gaitas de Ourense. Esse é o impasse: em Portugal, a gaita de foles parece estar mais próxima dos seus símbolos mais arcaicos e de suas origens, e melhor inserida em contextos da vida cotidiana (a manufatura de instrumentos não temperados é sinal de uma tradição menos remodelada). Caufriez, em um longo trabalho sobre a música de Trás-Os-Montes, compreende o valor que é dado ao gaiteiro nas aldeias:

[...] as festividades de Natal recompensam o talento deste músico, e constituem o momento privilegiado de sua expressão. Nesta ocasião, ele desempenha um papel ativo no presépio vivo que é representado no coro da igreja. Essa tradição nos conduz à interpretação das Escrituras, tal qual aquela das ordens monásticas da Idade Média. (Caufriez, 1998, p.27).

Em contrapartida, a urbanização e o desinteresse das novas gerações ameaçam de extinção a cultura de Trás-Os-Montes. Caufriez, por exemplo, afirma ter gravado “o último tocador de flauta e tambor da região” (1998, p.163).

Na Galiza e nos espaços de difusão da cultura galega, a gaita também ainda desempenha um papel junto à liturgia católica e às festas tradicionais, mas invade outros meios e espaços: o rádio, a televisão, o conservatório, é tocada na Casa Real e em boates e,

apesar de nem sempre ser com bom-gosto, atinge o grande público da Espanha. Mesmo o nosso trabalho não teria sido possível sem a sua difusão em outros continentes. Não estamos aptos a julgar os rumos que a gaita galega está tomando, mas queremos expressar o nosso desejo de que as suas origens não fiquem relegadas aos livros e aos museus em meio à multiplicidade de expressões que surgem.

## **2.2 Caminhos da Galiza**

### **2.2.1 A ocupação do Noroeste da Espanha**

Pouco se sabe dos povos que viveram na atual Península Ibérica em tempos pré-cristãos. Os sítios arqueológicos – raros na Península – são a principal e, muitas vezes, a única fonte de conhecimento de eventos e costumes dos povos indo-europeus “cuja origem precisa é misteriosa”<sup>36</sup> (Duby, 1995, p.22). Os celtas são um dos desses povos e “durante o primeiro milênio a.C. emigram em pequenos grupos que dominam, sem eliminar, as populações vencidas, e organizam-se em uma espécie de “tribo real de chefes”.<sup>37</sup> (p.22).

Para Cahill, a primeira incursão desse grupo étnico em direção ao Ocidente ocorrera por volta de 600 a.C. (1999, p.94). Aqueles que chegaram à Espanha, hoje conhecidos como “celtíberos”, eram de cultura Hallstatt, “agricultores e guerreiros que usavam o ferro e viveram na Europa Central cerca de 700 anos a.C.” (Place, 2000, p.60). Eles teriam criado condições favoráveis à miscigenação com os habitantes pré-existentes. Durante o século II a.C., o Império Romano do fim da República havia anexado a porção Centro-Sul da Península Hispânica, mas o território correspondente à Galiza ainda permaneceria praticamente à margem da influência dos Césares – o bastião romano, o porto de Brigantium (La Coruña) era exceção. Em 61 a.C. Júlio César lançou uma expedição partindo de Gades (Cádiz) a

---

<sup>36</sup> [...] *dont l'origine précise est mystérieuse.*

<sup>37</sup> “*tribu royale des chefs*”.

Brigantium e, no século I da nossa era, a região da Galiza já era parte de uma província imperial. Sob César Augusto, as províncias, “não são mais, como sob a República, terras subjogadas e, portanto, regiões a serem exploradas.”<sup>38</sup> (Duby, 1995, p.33). Em 411 a.D., os Suevos fundam seu reino na região noroeste, cujas fronteiras encontram-se ampliadas em 565. Na mesma época, ocorreu uma outra incursão importante: “Quando em meados do século V os anglo-saxões invadiram o sul da Inglaterra, os Celtas bretões tiveram que buscar uma nova terra. Uns foram para a Armórica (França), e outros vieram para a costa setentrional da Galiza”.<sup>39</sup> (Anônimo, 1990).

Mas, enquanto isso, uma população diferente já ocupava a porção central e mais ampla da Península. “Expulsos do sul das Gálias – com exceção de Sptimânia – por Clóvis, (Voiullé, 507), os Visigodos reduzem o seu domínio à Espanha, e Toledo torna-se, por volta de 554, a capital política e espiritual”<sup>40</sup> (Duby, 1995, p.108). O reino deles irradiou-se, anexando vários territórios, entre eles o dos Suevos, em 585. Entre os séculos VIII e IX, o império muçulmano, no seu apogeu, ampliou o seu domínio ao fundar o Emirado de Córdoba, que ocupava mais de dois terços do território Centro-Sul peninsular. O reino cristão das Astúrias ao Norte ainda resistia. Por volta do ano mil, a Espanha cristã era basicamente representada pelos reinos de Leão e Castela, Navarra, Aragão e os condados de Barcelona e de Portugal (1097). Rapidamente Portugal impõe-se e funda o seu reino (1139–1143) e, durante o século XII, expande seus territórios ao Sul: a fronteira natural que separava os lusitanos do Islã dos Almóadas foi primeiro o Rio Ouro, mas depois, mais austral, passou a ser o Rio Tejo. O movimento de Reconquista contra os muçulmanos que partia dos territórios cristãos – concluído sob os Reis Católicos em 1492 – intensificou-se a partir do século XI e, no início

---

<sup>38</sup> *Les provinces ne sont plus, comme sous la République, des pays vaincus, donc des zones à exploiter.*

<sup>39</sup> *Cando a mediados do século V os anglosaxóns invadiron o sur de Inglaterra, os Celtas bretóns tiveron que buscar unha nova terra. Uns foron para a Armórica (Francia), e outros viñeron para a costa septentrional de Galicia.*

<sup>40</sup> *Chassés du sud de la Gaule – sauf Septimanie – par Clovis (Voullié, 507), les Wisigoths réduisent leur domination a la Espagne, dont Tolède devient, vers 554, la capitale politique et spirituelle.*

do XIII, os mouros foram violentamente confinados ao Sul, onde fundariam o Reino de Granada, seu baluarte final.

### **2.2.2 O “Renascimento do século XII” e a cidade**

Entre os séculos XII e XIII ocorreu um grande desenvolvimento da vida citadina no Ocidente cristão, o mais importante desde a Antigüidade Latina. Quando o Império Romano chegou ao fim no século V, a tendência era contrária: naquela época, a falência econômica e política dos centros urbanos imperiais provocou o êxodo urbano. O meio rural passaria a ser o espaço geográfico, por excelência, dos primeiros tempos medievais e do feudalismo, quando, lentamente, começariam a conviver elementos que Hilário Franco Jr. chamou de “fundamentos da Idade Média: Roma, germanos, Igreja.” (1992, p.12). A expressão “Renascimento do século XII” é corrente entre medievalistas, e designa uma época de importantes transformações culturais e ideológicas (paralelas, é claro, a alterações da estrutura sócio-econômica). Essa é a era do revigoramento urbano, da inauguração das universidades (a primeira foi fundada em 1158, em Bolonha, a de Paris, em 1200) e do redescobrimto da literatura greco-latina.

### **2.2.3 Na rota jacobina: a peregrinação**

A cidade de Santiago no extremo noroeste da Península Ibérica não é uma região portuária ou especialmente privilegiada geograficamente. Apesar de não ter tido uma atividade econômica equiparável àquela das artérias de Gênova, Paris ou La Rochelle, Santiago impunha-se na rede de relações comerciais do mundo ocidental do século XIII. Era a encruzilhada de três rotas importantes: uma a ligava ao sul a Lisboa, mas antes passando pela região da Feira de Guimarães (a mais importante da Península na época) e pelo Porto; as outras duas, partiam quase paralelas para leste. Uma delas cruzava Oviedo, de onde saía uma

terceira rota que tangia a ambas na mesma latitude, e que levava a Sevilha e a Cádiz. As duas rotas entroncavam-se além-Pirineus até chegar ao primeiro importante entreposto de Bordeaux para, de lá, continuar em terras francesas (o chamado “Grande Caminho” liga ainda hoje Paris a Santiago).

Tiago Maior foi mártir e um dos doze apóstolos de Jesus. Era pescador, como seu irmão João, antes de tornar-se seguidor de Cristo. Foi d’Ele que recebeu “o apelido de Boanerges, ‘filho do trovão’ (Mc 3,17).” (Monloubou & du Buit, 1997, p.793). A catedral e a cidade que lhe prestam homenagem seriam o sepulcro definitivo do Apóstolo, lugar que viria a ser um dos três maiores centros de peregrinação da Idade Média. “No século XI, todos os cristãos fervorosos, que procuravam pela peregrinação assegurar para si a clemência divina, sonhavam em orar um dia diante de três túmulos, o de S. Pedro, o de Santiago e o de Cristo”. (Duby, 1979, p.61).

“O afluxo constante de peregrinos a Santiago de Compostela” teria “arrefecido quando os muçulmanos destroem a cidade em 997 [...]” (Duby, 1997, p.72). Para os que viviam em uma sociedade profundamente religiosa, como a medieval, a decisão de fazer uma peregrinação era cheia de sentidos e de implicações profundas no plano espiritual. Ela era, antes de mais nada, uma empresa longa e arriscada – especialmente naquela época. No que se refere ao Caminho de Santiago, não era à toa que a principal fonte de época, o *Liber Sancti Jacobi*, indicava “o trajeto, os lugares de repouso, as maravilhas a serem visitadas”; mas também prevenia os peregrinos “contra as emboscadas, os salteadores, os rios a serem evitados [...]” (Collete, 1994, p.4).

O risco, o esforço e o desconforto físico, além da longa privação de contato com a terra natal e com as pessoas mais próximas eram dificuldades que transformavam a jornada do peregrino num ato de penitência. Assim, a peregrinação era um marco, uma passagem a ser

relembrada e recontada por toda uma vida e exemplo da “concretude da religiosidade medieval” (Franco Jr., 1992, p.151).

#### **2.2.4 Catedral no campo de estrelas**

“Por definição, a catedral é a igreja do bispo, portanto a igreja da cidade, e o que a arte das catedrais significou primeiramente na Europa foi o renascimento das cidades”. (Duby, 1979, p.99). A sua presença é geralmente indício da importância política ou econômica do lugar, mas eram principalmente as motivações espirituais, e não as político-econômicas, que estavam na origem dos caminhos de Santiago. A sua catedral românica foi erigida entre 1075 e 1122. Mais tarde, a pedra foi talhada em seu exterior, formando o famoso Pórtico da Glória, “[...] obra monumental assinada em 1188 por Mestre Mateus [...]” (Rault, 1997, p.30). Nele aparecem os 24 Anciãos do Apocalipse (que são figurados tocando, afinando ou empunhando 19 instrumentos musicais de corda). A representação de cenas relacionadas ao Juízo Final era própria da arte românica e “tinha, além da intenção pedagógica, especialmente a de provocar um ‘choque emotivo, suscetível de se prolongar em conhecimento espiritual direto.’”(Franco Jr., 1992, p.169). Naquele tempo, era o Cristo glorioso, Rei dos reis e Juiz dos homens no Fim dos Tempos, que figurava na arte e que se reconhecia. ““Vós, pecadores, a menos que reformeis de alto a baixo os vossos costumes, saibam que vos aguarda um julgamento terrível”” (Duby, 1998, p.125). Essa é a mensagem exortadora que se lê no tímpano da também românica catedral de Conques (ponto do itinerário francês de Santiago). A imagem do filho de carpinteiro, Deus feito homem, aquele que ama e perdoa infinitamente, só iria prevalecer nas gerações seguintes – com a renovação do culto de Santa Maria e por intermédio de São Francisco (ver capítulo III).

### 2.2.5 O longo interregno

o primeiro obstáculo para a nossa investigação está no longo interregno que precedeu a época do referido “Ressurgimento” galego. O próprio nome já sinaliza que em tempos precedentes teria ocorrido uma diminuição importante das práticas ligadas a essa cultura. Segundo González, “a gaita alcançará um grande prestígio durante os séculos XII e XIII” (Novoa G., 1980, p.70). O gráfico da incidência de instrumentos no Ocidente elaborado por Pierre Boragno situa a época de apogeu dos instrumentos do tipo gaita de foles entre os séculos XIII e XIV (Boragno, 1997, p.7). Como não existe hoje qualquer exemplar de instrumento do tipo gaita de foles que date da Idade Média, as referências iconográficas e literárias são as únicas disponíveis a esses estudiosos que lhes permitem supor com que frequência ele teria sido utilizado.

Do conjunto de razões candidatas a explicar a diminuição do seu uso em vários países da Europa Ocidental em tempos posteriores, podemos designar pelo menos uma, certa e determinante: o centralismo político e cultural, a exemplo daquele que foi praticado na Espanha e na França, e que foi extremamente nocivo para a manutenção e desenvolvimento de uma pluralidade de realidades culturais nesses países.

A cultura da Galiza – mas também a do País Basco e da Catalunha – foi “reprimida com ferocidade” (Guerra da Cal, 1985, p. 7), primeiro pela monarquia e mais tarde, já no século XX, por Franco. Um dos episódios históricos que melhor simboliza a resistência da Galiza aos poderes centralizadores foi o que envolveu um nobre da região, hoje lendário, Pedro Pardo de Cela. Ele “representa o derradeiro tentame, nos fins da Idade Média, de afirmação da soberania do Reino da Galiza contra a política de assimilação imperialista da diarquia castelhano-aragonesa dos dois monarcas mais tarde cognominados ‘os Católicos.’” [Isabel de Castela e Fernando de Aragão] (1980, p.178). O nobre galego “durante perto de seis anos resistiu ao assédio das tropas castelhanas [...]” até que, vítima de um ardil, foi preso

em dezembro de 1484 e “no dia 17 do mesmo mês, Pardo de Cela e o seu filho foram decapitados na Praça Maior de Mondonhedo, por ordem da rainha castelhana [...]”. (p.178). A partir de então, teria iniciado-se “a colonização do país pelo Estado central, que ainda continua.” (p.179).

Concretizada a dominação política e econômica da região, os esforços do poder central espanhol concentraram-se na imposição do castelhano como língua oficial, associada a uma dura repressão ao idioma e aos costumes da Galiza. No período da ditadura franquista foram afixados cartazes nas ruas de Santiago de Compostela e em outros recantos de cultura autóctone. Eles apregoavam: “Fale castelhano: não fale língua de bárbaros”, referindo-se ao galego (ironicamente, o ditador era de ascendência galega). Uma verdadeira *tabula rasa* castelhanizante passava por todas as expressões diferentes das orientações de Madri.

Esses e outros episódios de afrontas históricas ao povo galego ignoram – deliberadamente ou não – a realidade do “espaço geo-histórico” da Galiza, já que ela “constituiu, com uma grande parte do Portugal atual, primeiro a *Gallaecia romana* e depois a Suévia bárbara” (Guerra da Cal, 1980, p.5). No nosso tempo, era essa consciência histórica que o franquismo queria anular. A questão “plurinacional”, termo bem empregado por Guerra da Cal é tema mal resolvido e palpitante ainda hoje na Espanha entre o “caciquismo” centralizador e os grupos “reintegracionistas”.

Regiões de outros países – como a Bretanha, na França – ainda sofrem com problemas semelhantes aos da Galiza. A esse respeito, Novoa González transcreveu parte do programa da *Quinzena Céltica de Nantes* (junho/1976), que se pronuncia nos seguintes termos: “A excessiva centralização do país, inadaptação do sistema educativo (desprezo ostentado pela *intelligentia* com relação à cultura popular, apesar de ela ser fonte fecunda para a maioria dos grandes músicos, se pensarmos em J. S. Bach, Villa-Lobos, Brahms ...” (Novoa G., 1980, p.94-95).

“Com canto e de outros modos | temos de a Virgem louvar  
pois onde há maior tormento | mais acode ao que a invocar”.<sup>41</sup>  
(Novaes, 2001, p. 43; tradução de Sergio Pachá)  
Refrão da Cantiga de Santa Maria 291

### 3.1 Marianismo e suavização da fé

“O culto de Maria, mãe de Deus, foi reconhecido na Igreja primitiva e formalmente aprovado no Concílio de Éfeso em 431.” (Loyn, 1990, p. 252), mas reconhece-se uma intensificação deste culto simultaneamente a uma transformação do conceito que se fazia da Virgem a partir de fins do século XI. Esta mudança estava atrelada ao desenvolvimento de uma nova religiosidade, segundo a qual, “a ênfase crescente na humanidade de Cristo, que é uma característica marcante de Cristandade ocidental desde fins do século XI, coincide com a crescente glorificação da Virgem” (p. 252).

A referência a São Francisco de Assis (c.1181-1226) é inevitável pela significativa transformação que foi capaz de promover na Igreja ainda em vida e por ter ele enfatizado a infância humilde de Cristo (Le Goff, ano, p. 88), contribuindo para a passagem da representação “[...] do Cristo doloroso ao glorioso” e da Virgem hierática para a “Virgem maternal” (Le Goff, 2001, p. 103). Foi entre os séculos XI e XII que “a representação artística de Santa Maria em Bizâncio e no Ocidente reduziu os elementos formais e estilizados, preferindo concentrar-se na suavidade, humanidade e feminilidade da mãe de Cristo” (Loyn, 1990, p. 252). A imagem anterior é contrastante, pois, para Monteiro de Castro: “[...] o Deus românico é distante e, muitas vezes, até ameaçador” (2006, p. 133). O autor opõe duas cosmovisões na Idade Média, geralmente diacrônicas, mas, eventualmente, sincrônicas. “O

---

<sup>41</sup> *Cantand’ e en muitas guisas | dev’ om a Virgen loar,  
ca u ouver mayor coita, | valer-ll-á se chamar.* (Alfonso X, 1989, p. 75)

gótico aponta para o Paraíso, o românico, pesado, para o Juízo Final, ou segunda vinda de Cristo (p. 147)”. Compara a Virgem em majestade do período românico, figura rígida, hierática e pouco maternal, com representações, segundo ele, típicas da Era gótica, quando “sua estatura é mais alongada, seu rosto sorri, o corpo se levanta do trono e ondula para se equilibrar com o peso do Filho ao colo” (p. 133).

A arte trovadoresca nos dá indícios de transformações análogas no que se refere às cantigas marianas, principalmente a partir do século XIII: se a Virgem passaria a ter uma compleição e gestos mais maternais em pinturas, entalhes arquitetônicos e esculturas, as cantigas que contavam milagres atribuídos à Mãe de Deus mostravam-na compadecida do pecador arrependido. Exemplo da confiança na intercessão da Virgem no Juízo Final, momento que define o destino derradeiro da alma do cristão, está assim expressa na epígrafe da Cantiga 100 do códice de Toledo, seguida de seu refrão: “[Esta é] *De como sea Maria rogue por nos a seu fillo en o dia do ioy, e começa: Madre de Deus ora por nos teu fill essa hora.*<sup>42</sup>” (Valmar, 1990, p.36). O relevo dado ao aspecto maternal de Maria fazia com que o devoto rogasse por sua intercessão junto a Deus Filho em ocasiões bem mais triviais de que os milagres contados nas CSM são prova. Antes de Maria pedir a Deus que tivesse compaixão do devoto, ela mesma precisaria julgá-lo digno de graça para então, na qualidade de mãe a Deus, agir. Por razões óbvias, o marianismo punha em relevo a segunda pessoa da Trindade e levava a uma mudança na religiosidade. Deus Filho que, segundo a crença, se fez homem para livrar o mundo dos pecados e refazer a Aliança divina, talvez pudesse expressar mais compaixão do que o severo Deus Pai do Antigo Testamento, este último eminentemente referido no mundo românico. A Era gótica alivia um pouco o peso do mundo românico, inclusive no que se refere à rigidez da punição dos pecados.

---

<sup>42</sup> Esta é de como Santa Maria há de rogar por nós junto a seu Filho no dia do Juízo Final, e assim começa: “Mãe de Deus, orai por nós junto a teu Filho nesta hora”. (Tradução o autor)

### 3.2 Trovadores da Virgem

A lírica trovadoresca medieval teve por tema principal o amor terreno e impossível. Para Spina (1991, p.25), a civilização do sul da França – o *Langued’oc* – é fonte de todo o lirismo europeu. Apesar de generalizante, a assertiva não nos deixa esquecer do enorme impacto da lírica trovadoresca provençal, a dos *troubadours* (ver glossário), sobre a lírica anglo-normanda, bretã, germânica e das Penínsulas ibérica e itálica.

Florescente no século XII, a civilização do sul da França e, conseqüentemente, as suas manifestações artísticas, sofreriam duros golpes nas primeiras décadas do século XIII. Nessa época, “a primeira Cruzada contra hereges foi deflagrada pelo Papa Inocêncio III em 1208, quando perdeu as esperanças na habilidade e disposição dos poderes seculares para esmagar os cátaros (vide glossário) no Languedoc” (Loyn, 1990, p. 110). Constantes investidas militares foram dirigidas contra cidades do sul da França. A primeira aconteceu quando “Simão IV de Montfort liderou um exército de franceses, burgúndios, flamengos e normandos (e alguns cavaleiros renegados do *Langued’oc*) contra Beziers, que saquearam no dia 22 de julho de 1209, ironicamente o dia da Festa de Santa Maria”<sup>43</sup> (Best, 1991, p. 3). A ordem era reprimir a seita maniqueísta cristã dos cátaros (ver glossário), considerada herética por Roma, e tal se deu através de violentos saques a cidades prósperas como Carcassone, Béziers e Albi. Foi também uma investida política de anexação do Sul pelo Norte da França. Segundo Martin Best, “um milhão de pessoas morreram em 35 anos de guerra, e com elas a vibrante cultura que concedeu à Cavalaria, e especialmente, ao Amor, uma voz que ainda hoje reverbera. A heresia nunca morreu de fato, apesar das insistentes investidas de São Domênico. Ela voltou à tona com Lutero. Mas a Occitania, a Provença, de fato desapareceu.”<sup>44</sup> Obviamente que Best

---

<sup>43</sup> Op. cit. (1991, p.3) *Simon IV de Montfort led an army of French, Burgundians, Flemish and Normands (and some renegade knights from Languedoc) into Beziers, wich they sacked on 22<sup>nd</sup> July 1209, ironically the feast of St. Mary.*

<sup>44</sup> *A million of people died in 35 years of war, and with it the vibrant culture which gave chivalry, and especially Love, a voice that reverberates today. The heresy never quite died, in spite of the vicious efforts of St. Dominic. It sufaced in Luther. But Occitania, province, in fact vanished.*

se refere ao desaparecimento de uma Provença<sup>45</sup> quase que desconhecida, de caráter próprio, subseqüentemente aculturada com a repressão contínua na primeira metade do século XIII. Ainda hoje, nas imediações da cidade murada de Carcassone, placas advertem o visitante de que ele está adentrando terras dos cátaros, traço misterioso de uma florescência interrompida.

Guiraut de Riquier (c.1230-92?) pertenceu a esta geração “pós-guerra”, por assim dizer. Foi mais tarde cognominado “o último trovador”; já a Guilherme IX, Duque de Aquitânia (1071-1127), quase que dois séculos recebeu o epíteto de “primeiro” dos poetas-músicos da lírica provençal. Posta de lado a necessidade criada pela crítica literária de se encontrar as duas pontas do barbante, convém, no entanto destacar que sim, eles estão cada qual entre os últimos e os primeiros na arte de trovar, e que se destacaram nesta arte suficientemente para se transformarem em ícones e dignos representantes dela.

O protótipo da dama inspiradora dos últimos trovadores provençais é especialmente distante e mitificada. A este amor cada vez mais espiritualizado é impossível deixar de associar à Virgem Maria. Trata-se de um fenômeno reconhecido e, ao mesmo tempo complexo, já tendo sido parcialmente associado ao impacto da Cruzada Albigense por muitos especialistas. A esse respeito, convém lembrar que o revigoramento do culto à Virgem é mais antigo do que a última geração dos *troubadours*, já que:

No norte da França o *trouvère* [ver glossário] Gauthier de Coincy (1177?-1236), prior de Vic-sur-Aisne, já havia composto os *Milagres de Nossa Senhora* – que inspiram muitas cantigas –, e um contemporâneo de Dom Afonso, o Frei Gil de Zamora, escreveria o *Liber Mariae*. (Novaes, 2001, p.8).

Na Península Hispânica, não podemos deixar de mencionar “[...] Gonçalo de Berceo (c. 1180-1236) que se apelidou mais modestamente de “jogral da Virgem e dos Santos” (Michaëlis, 1990, p. 63).

---

<sup>45</sup> Designação convencionalmente associada a um espaço geográfico, cultural e lingüístico de difícil delimitação, mas que corresponde aproximadamente à atual França meridional.

### 3.3 O Rei Afonso X em três perspectivas

#### 3.3.1 Trovador da Virgem

O Rei Afonso X foi instruído na arte trovadoresca ainda na juventude, época em que seguramente compôs as únicas cantigas profanas de que se têm notícia. Elas figuram no Cancioneiros Português da Biblioteca Vaticana (CV) e no Cancioneiro Português Colocci-Brancuti (CB), fontes que juntas, testemunham “restos da atividade poética profana do Rei Sábio” (Michaëlis, 1990, p. 61). O próprio rei-trovador alude a esta primeira fase artística do momento em que abandona a dama do mundo em favor da dama celeste em seu conhecido Prólogo B das CSM: “Rogo-lhe que me aceites por seu trovador e que queira o meu trovar receber; pois por meio dele quero mostrar os milagres que ela [Santa Maria] fez e também, desde já, deixar de trovar para outra senhora...”<sup>46</sup> A eleição de uma dama a quem o trovador se consagraria exclusivamente era a praxe desta arte poética. Se existe originalidade neste caso, ela está na “conversão” do trovador profano para o trovador da Virgem, ainda que a maior parte das convenções formais da relação de vassalagem amorosa tenha se mantido fiel aos preceitos provençais do amor terreno, tal a força da tradição do *Langued’oc* sobre poesia Peninsular.<sup>47</sup>

Para falar da transição de Afonso X trovador do mundo a trovador devoto e religioso há de se mencionar forçosamente seu pai, Dom Fernando III, cognominado “o Santo”. Um pouco da imagem que Afonso X fazia da religiosidade paterna encontra-se expressa na cantiga 292 na qual o falecido Dom Fernando retorna ao mundo dos vivos em espírito a fim de fazer justiça à Virgem. Eis a sua idéia condensada na epígrafe da cantiga:

[Esta é a cantiga] De como o Rei Dom Fernando apareceu ao tesoureiro de Sevilha e a Mestre Jorge mandou que tirassem o anel de seu dedo e o pusessem

---

<sup>46</sup> *Rogolle que me queira por seu trovador e que queira meu trovar receber; ca per el quer’ eu mostrar dos miragres que ela fez, e ar querrei-me leixar de trovar des í por outra dona...* (Michaëlis, p. 63).

<sup>47</sup> A incorporação de elementos provençais nas CSM é ampla, indo da simples incorporação de palavras provençais como *prez* (reputação) ou *fis* (seguro, leal) a procedimentos semelhantes à *tornada* provençal, um prelúdio explicativo presente em um grande número de cantigas.

no dedo da imagem de Santa Maria (Novaes, 2001, p. 33; tradução de Sergio Pacha).<sup>48</sup>

Chama a atenção o signo de fé do monarca: segundo o milagre, mesmo depois de morto, Dom Fernando teria por intermédio da Virgem aparecido em visão para realizar um ato de fé que ordenara ainda em vida, mas que não havia sido cumprido pelos seus súditos. O anel, aqui símbolo de reverência, caberia antes à Santa Maria do que ao rei.

Obviamente que uma coleção do porte das CSM representa por si só uma profissão de fé de Afonso X, e nela se destacam muitas cantigas de cunho autobiográfico, incluindo algumas que lhe são diretamente atribuídas. Considerando o escopo desta dissertação e para que não nos desviemos de seu tema principal, julgamos suficientes para os nossos fins o que foi exposto sobre a fé de Dom Afonso. Apenas salientamos a transição do Rei, de trovador profano a trovador da Virgem, ocorrida em meio a acontecimentos artísticos favoráveis a este movimento ao qual confluíram um histórico familiar.

Difícilmente alguém há de defender que as CSM tenham sido compostas puramente para a apreciação de suas melodias e de seus versos por parte de uma platéia restrita, idéia, contudo, bastante aceitável em ambientes palacianos de modo geral. As mensagens de fé moralizantes e exortadoras advindas dos milagres contados são habitualmente condensadas em seus refrões. Muitas delas são versões, milagres recontados a partir de narrativas popularmente conhecidas, que podem adquirir características de um realismo impactante. Há relatos que beiram o surrealismo.<sup>49</sup> Se crenças populares inspiravam a corte, inversamente, é cabível imaginar que essas cantigas transpusessem as muralhas do palácio real para chegar ao homem comum do campo ou da cidade, ou que ao menos tivessem esse propósito. A

---

<sup>48</sup> *Como el Rey Don Fernando vëo en vision ao Tesoureiro de Sevilla e a Maestre Jorge que tirassen o anel do seu dedo e o metessen no dedo da omagen de Santa Maria.* (Alfonso X, 1989, p. 77)

<sup>49</sup> Na cantiga 222, por exemplo, um capelão depois da comunhão forçou-se a beber o vinho consagrado (sangue de Cristo) juntamente com uma aranha venenosa que caíra no cálice depois da consagração. Ele se submete a uma sangria e a aranha sai viva de seu braço sem que uma gota de sangue fosse derramada.

A cantiga 103, lembrada Monteiro de Castro (2006, p.146), conta a história de um monge que ouviu o canto de um pássaro e quando voltou a si, haviam-se passado 300 anos (v. apêndice, pois é uma das selecionadas para as nossas propostas instrumentais).

considerável variedade de tipos sociais representados pelas personagens que são beneficiados nos milagres contados nas cantigas contempla do mais humilde camponês ao próprio Rei Afonso, que conta ter sido curado de uma doença ao dormir sob um dos manuscritos (alçado ao *status* de uma verdadeira relíquia por seus poderes milagrosos).

Dom Afonso X não se privou de tentar promover seus projetos de expansão territorial ao sul de Castela, usando cantigas como veículo ao reverenciar, por exemplo, a fertilidade das terras de Santa Maria do Porto – atual Cádiz (Monteiro de Castro, 2006, p. 44) –, ou a fim de valorizar, por razões político-econômicas, milagres supostamente ocorridos em Villasirga, em detrimento de Santiago de Compostela (p.93-94). Para ambas as cidades, próximas entre si, afluíam romeiros, mas Santiago já era secularmente um dos mais importantes santuários do Ocidente, muito superior em fama a Villasirga.

### **3.3.2 Sábio/erudito**

Dom Afonso X foi autor, compilador e coordenador de obras escritas notáveis, por muito tempo consultadas e ainda hoje estudadas e consideradas por seu valor histórico e artístico. “O sábio” (erudito) seguiu o costume da época: na Península, a poesia costumava ser escrita em galaico-português e os documentos em prosa em idioma local (no caso, o castelhano). *Las siete partidas* são escritos gerais que se ocupam da ordenação e da legislação de aspectos considerados importantes pelo monarca para o bom funcionamento da sociedade, segundo os critérios da época. Original, mas também espelho de práticas comumente aceitas, importa considerar que esta obra viria de encontro a práticas regidas por costumes antigos, uma vez pôde fazer frente às leis que regulavam as relações medievais, em muito baseadas em antigos costumes consuetudinários. Há outras obras escritas, projetos grandiosos que Afonso X concluiu ou tentou finalizar. *As Tábuas Afonsinas* “[...] uma extensa coleção de traduções e

adaptações de obras científicas arábicas [...]” (Loyn, 1990, p. 6), somam-se a *Grande y General Estória*, escritos de história universal e a *Crónica General de España*.

Ainda que estejam afastadas de nosso ideal contemporâneo de justiça, as *partidas* tentam estabelecer as mais variadas normatizações, de punições para transgressores a – como se lerá no capítulo IV – diferenças do *status* de trovadores e jograis.

Tão ingênuo quanto desconectar as obras produzidas na corte afonsina de sonhos de poder é insistir demasiadamente em uma interpretação calculista dos conteúdos que encerram. A história das relações econômicas e de poder no Ocidente é, em grande parte, definida pela história do interesse, da troca e do contrato,<sup>50</sup> mas do momento em que passamos a viver em uma sociedade de consumo, cuja afirmação do indivíduo se expressa por sua capacidade de acumular bens, até que se chegue ao limiar da sociedade da imagem, em que “ser é parecer”, tendemos a desconfiar de quase todas as ações, tal a confusão da vida privada com a vida pública. As obras do Rei eram ou pretendiam se tornar documentos públicos e, dados os seus temas e circunstâncias em que foram escritas, expressavam pretensões de dominação; mas não esvaziemos estes escritos de sua autenticidade de arte e de fé, caso contrário, cairemos em anacronismos que obliteram, por exemplo, a crença e a expressão do dualismo medieval, na luta entre o Bem e o Mal por meio do milagre e do maravilhoso na literatura mariana.

### **3.3.3 Mais totalizante e menos conquistador**

A noção do dever de anexação ou recuperação de terras à Cristandade era desde cedo incutida nos meios aristocráticos limítrofes com os reinos dos chamados *infieis*. Em uma Espanha secularmente dividida entre povos em constante conflito, o Príncipe Afonso fora educado, como tantos outros príncipes, sob ostensivos exemplos de compromisso com a Reconquista, atributo esperado dos reis ibéricos. O futuro soberano “participou nas

---

<sup>50</sup> Já que falamos em contrato, lembremos do *contratualismo* medieval, tanto nas relações sociais e na própria religiosidade.

campanhas de seu pai, incluindo o cerco de Sevilha [...]” (Loyn, 1992, p.6). Para Carolina Michaëlis, o pai de D. Afonso X, Dom Fernando III teria sido “[...] o monarca que uniu para sempre o Noroeste ao Centro” na Ibéria, afirmação que leva-nos a refletir sobre os problemas de identidade e afirmação ainda hoje presentes no que se refere à Galiza (Noroeste) diante do “Centro” (Castela). “União” parece-nos uma palavra imprópria diante dos acontecimentos históricos de repressão por parte de Castela e de subjugação ou resistência do povo galego (capítulo II). Se aceitarmos que algo de definitivo aconteceu entre esses dois territórios já na época Dom Fernando III, as expressões jugo ou anexação territorial parecem-nos mais apropriadas.

Figura histórica ambígua, Afonso X não obteve êxito em muitas de suas ações políticas, tendo ficado principalmente marcada a sua “[...] ruidosamente dispendiosa e, em última instância, humilhante campanha para eleger-se titular do Sacro Império Romano [...]” (Loyn, 1992, p. 6). Estes e outros fracassos políticos pagos a alto preço pelos cofres de Castela contribuíram para a revolta de nobres na época e para a composição de uma imagem de monarca de pouca expressão no plano político. Chama atenção a introdução do manuscrito de Toledo das CSM (ver capítulo IV), na qual Afonso X não se priva de listar seus títulos de nobreza, ao fazer constar todos os territórios de que era soberano. É provável que o rei tenha sido vítima de seus próprios desejos totalizantes: dar continuidade às campanhas do pai, elaborar leis (*Las siete partidas*, não promulgadas em vida), enaltecer o passado (*Grande y General Estória* e *Crónica General de Espana*, ambas inacabadas), agregar conhecimento de outros povos (*Tablas Alfonsinas*), mostrar e exortar devoção religiosa (*As Cantigas de Santa Maria*). Mas é sem dúvida alguma essa riqueza de projetos que torna Afonso X uma figura singular. O conflito advindo do dever de ser homem de armas e ao mesmo tempo sábio e trovador tornava-se evidente: era preciso fazer a guerra, subjugar e tomar as terras de

sociedades como a islâmica, mas ainda vestia o seu manto real no qual estavam gravados versos do Corão.

“Que o romano o celebre com sua lira, o bárbaro com sua harpa;  
que o grego cante o canto à glória de Aquiles e que ressoe  
a rota britânica” (/bretã)

**Venâncio Fortunato**<sup>51</sup> (século VI)  
(Bec, 1999, p. 19)<sup>52</sup>

#### 4.1 Indícios de instrumentos medievais

##### 4.1.1 Reportando ao mundo antigo

Os versos do poema da epígrafe acima sintetizam a fusão das culturas romana e germânica que caracterizara a passagem da Antigüidade à Idade Média. Rememoremos o que foram, para Franco Jr., os “fundamentos da Idade Média: Roma, germanos, Igreja.” (1992, p.12). Fortunato corrobora, nesta curiosa referência aos povos e seus instrumentos, a lenta síntese sugerida por Franco Jr.; simultaneamente oferece uma base fundamental para o presente capítulo: nos séculos medievais posteriores à vida do poeta, as referências aos instrumentos do mundo antigo não cessariam.

##### 4.1.2 Representações simbólicas ou retratos cotidianos?

O convívio de referência de instrumentos bíblicos ou romanos, muitas vezes citados em uma mesma fonte, tem gerado confusão organológica para os estudiosos, pois dificulta a distinção entre instrumentos extintos, míticos ou de fato existentes e em uso nos períodos das fontes literárias e iconográficas em que são referidos. Um problema adicional – às vezes correlacionado à representação dos instrumentos antigos àqueles supostamente em uso – diz

---

<sup>51</sup> **Venâncio Fortunato** (530-609), compositor e poeta nascido na Itália, e morto em Poitiers, na França, onde foi bispo de bastante influência. Legou-nos o hino *Ave Maris Stella*, entoado solenemente na liturgia católica. Com ele conquistou o direito de ascender à glória dos altares, embora jamais renunciasse aos pecados da gula e da embriaguez. ([http://members.netmadeira.com/jagoncalves/arte\\_delfos/a\\_arte\\_de\\_delfos-10-vozes\\_amadas.htm](http://members.netmadeira.com/jagoncalves/arte_delfos/a_arte_de_delfos-10-vozes_amadas.htm)), acesso em: 02 jul. 2008.

<sup>52</sup> “*Que le Romain te célèbre sur la lyre, le Barbare sur sa harpe; que le Grec chante des chants à la gloire d’Achille et que résonne la rote britannique.*” (/bretonne.)

respeito ao caráter simbólico possivelmente atribuído às iluminuras, afrescos, esculturas e entalhes de edificações medievais que representam instrumentos musicais.

Existe uma relação inerente ao uso ou renúncia de instrumentos segundo a natureza ou ao que se chamará aqui de *registro* dos repertórios. Isso pode ajudar a compreender a aparente preponderância de certos instrumentos de um meio a outro.

Muito se especula sobre a relação de miniaturas (ver glossário) dos códices das CSM e possíveis práticas instrumentais na corte afonsina. Os instrumentos musicais nelas representados acompanhavam o canto? As CSM poderiam ter tido versões puramente instrumentais na época? A correlação entre os instrumentos apresentados na iconografia medieval e as práticas musicais é um problema estabelecido há tempos no meio musicológico. Seria imprudente afirmar de pronto que os instrumentos esculpidos em edificações ou pintados em livros tivessem sido efetivamente usados em práticas musicais nos espaços onde tais representações tiveram origem. A visão simbólica das coisas do mundo é uma característica forte na Idade Média e invadiu a mentalidade dos artistas. Este fato será levado em conta, já que é mencionado e estudado por muitos medievalistas, mas não será entendido como uma norma, sem atenção a diferenças e nuances perceptíveis. A atenção a este caráter simbólico é que demanda cuidado em não correlacionar de imediato a representação de instrumentos em tímpanos e capitéis de igrejas ao seu uso no interior dos mesmos templos.

Mas, como interpretar a presença de tantos instrumentos em um dos manuscritos das CSM (ver, principalmente, a seção 18 do corrente capítulo). O papel simbólico nesta parte da obra parece secundário como se buscará provar, mas de início deve-se perceber que as miniaturas não formam um agrupamento, um quadro alegórico que encerre uma lógica própria.<sup>53</sup> Para Ferreira, as ilustrações do chamado *Codex Principes*, ou “Códice dos Músicos” das CSM teriam por finalidade fornecer “um tipo de catálogo de instrumentos, sem

---

<sup>53</sup> Um exemplo de representação alegórica é lembrada por Monteiro de Castro (2001, p. 63), na interpretação de Michael Camille para uma das iluminuras do manuscrito musical alemão conhecido como Códice Manesse.

relação evidente com a prática vocal das *cantigas*.” Mas o autor não descarta possíveis utilizações ao sugerir que “conjuntos instrumentais de até três músicos eram provavelmente usados com menor frequência, e então somente ao ar livre, para dança.”<sup>54</sup> (Ferreira, ms. b). Contudo, ao menos neste texto, o autor não oferece qualquer justificativa para esclarecer esta última frase.

Ferreira parece ter acertado ao sugerir a função catalográfica da representação de tantos instrumentos em j,b.2 (=E<sup>1</sup>), pois o códice reúne alguns dos exemplares mais raros, ou mesmo singulares na iconografia medieval, aos mais vulgarmente encontrados, incluindo cítolas, vielas, charamelas, alaúdes, gaitas etc. (ver glossário). Não parece haver prova que se interponha à possibilidade dos instrumentos representados em E<sup>1</sup> – alguns dos quais raros no Ocidente cristão – terem sido de fato experimentados em ambiente palaciano; ao contrário, combinações instrumentais atípicas são bastante concebíveis em um ambiente cultural, como vimos, tão singular e propício ao intercâmbio de saberes como foi a Corte de Dom Afonso X. Ferreira, referindo-se à música e poesia galaico-portuguesa, ainda afirma que “[...] apesar da performance instrumental imediatamente seguida pelo canto ser explicitamente descrita, não há uma única referência inequívoca nos poemas seculares referente ao acompanhamento instrumental simultâneo à voz cantada”. (ms. b).

No capítulo I, fizemos menção a relatos de época que contradizem a afirmação de Ferreira: a cantiga de tela intitulada *Bele Aiglentine*, acompanhada por um vieleiro no romance de Jean Renard (Zumthor, 1993, p. 59) e os 40 relatos de acompanhamento instrumental no século XIII (época das CSM) levantados pelo mesmo autor (1993, p. 229).

Se a teoria de Ferreira for aceita para prática musical do repertório ibérico medieval, então em que contextos precisos seriam requeridas as habilidades de instrumentistas

---

<sup>54</sup> Conforme mencionamos, são raros os relatos que descrevam, objetivamente, práticas musicais na Idade Média. Por isso, a esse respeito, opiniões e conclusões de especialistas variam de acordo com a maneira pela qual as informações são por eles selecionadas e interpretadas.

desempenhadas pelos numerosos jograis da corte afonsina e daqueles representados nas ilustrações dos manuscritos com insígnias e flâmulas reais? Afinal, eram jograis de corte (alguns deles com a mesma fisionomia em mais de uma iluminura). Que dizer das miniaturas que descrevemos, nas quais figuram Afonso X, seus escribas, cantores e instrumentistas, todos reunidos em um mesmo ambiente? Serão suas ilustrações eminentemente alegóricas? Cumprirão uma função enciclopédica por exporem um certo número de instrumentos então em uso, como o autor sugere?

Castro Monteiro de Castro defende que o gótico foi muito além da arquitetura: implicou numa nova cosmovisão, afetando a percepção do tempo, de Deus, da natureza e, por fim, a construção de uma nova noção de “si mesmo” (2006, p. 23-24). O escritor exemplifica cada um destes aspectos da relação do homem com o mundo a partir de muitos trechos das cantigas. São de nosso interesse, principalmente, as suas conclusões acerca das preocupações mais mundanas que encerram essas narrativas de milagres (2006, p. 43), que retratam “crianças que são crianças, apenas isso, e não alegoria de algo” (p. 139). Para Monteiro de Castro, “Santo Agostinho via em tudo alegoria, São Tomás [da era gótica nascente] põe em cena o literal” (2006, p. 31). Neste sentido, estamos inclinados a pensar que os músicos e os instrumentos representados nas miniaturas das CSM não cumpriam papel simbólico, como as ilustrações de saltérios com o Rei David empunhando instrumentos de corda; também não tinham relação com alegoria ou personificação da música, uma dama rodeada de personagens em menor escala, compondo uma corte de uma hierarquia transcendental; e mais, os instrumentos apresentados nas CSM eram verossímeis, advindos do mundo árabe ou cristão ocidental, sem qualquer relação com aqueles do mundo antigo-bíblicos citados ainda neste capítulo. Por todos os argumentos levantados, cremos que as representações pictóricas de situações musicais nas CSM estejam mais próximas de práticas musicais do que de qualquer

alegoria ou símbolo. Acreditamos também que os instrumentos representados no manuscrito j.b.2 tenham cumprido mais do que uma função puramente documental.

#### **4.2 Legitimações e interdições: indícios segundo os repertórios musicais**

A decisão de se incorporarem instrumentos a músicas primariamente vocais, seja no acompanhamento ou na concepção de versões correspondentes puramente instrumentais há de seguir certos critérios para o caso de nos alinharmos com uma visão historicamente informada da música. Não se trata de se pretender fidedigno frente a supostas execuções originais dos repertórios em foco, mas se é de fato a visão historicamente informada a que foi adotada pelo intérprete, é uma incoerência que ele se furte à investigação de possíveis indícios da música da época que pretende estudar. De outro modo, todo repertório é passível de adquirir novos formatos, como a incorporação de instrumentos eletrônicos ou de orquestras – a exemplo das sobreposições, como a batida *New Age* cruzada com o canto no CD dos monges de Silos, mencionado no capítulo I ou da cantata *Carmina Burana* de Orff, em que ainda se reconhecem melodias da fonte medieval em meio à massa orquestral e coral. Não é do escopo deste trabalho fazer a crítica dessas versões, mas sinalizamos, para evitar confusão, que elas adotam critérios completamente livres de pretensões historicamente informadas da música antiga.

Traremos à tona indícios que ajudem a compor parâmetros para a utilização ou ausência de instrumentos “medievais”. Compreendemos que este é um assunto complexo e não consensual para muitos repertórios, a começar pela variedade de obras classificáveis de música da Idade Média. Lembremos que em termos historiográficos, estamos nos referindo a praticamente mil anos. Em termos musicais, no entanto, a maior parte das fontes foi compilada entre os séculos XII e XV, ainda que a música contida em muitos manuscritos possa remeter a épocas mais remotas.

Os critérios adotados para a leitura destas informações e de sua utilização em práticas musicais serão ensaiados neste capítulo.

Na freqüente falta de prescrições junto às partituras originais, recorreremos às seguintes evidências:

- O que chamaremos de *registro* ou classificação do repertório, ou seja, a proveniência – eminentemente social. Quem cantava ou tocava, para quem e em que situação; quais os códigos aceitos tacitamente para repertórios correspondentes aos registros. Formulamos três tipos deles: o litúrgico-clerical, o aristocrático-laico e o cidadão-aristocrático (limítrofe). Os dois primeiros foram amplamente identificados por estudiosos da área, de Pierre Aubry a Roland de Candé. O terceiro “cidadão-aristocrático” foi assim denominado a partir de constatações no prefácio da coletânea e edição crítica *Chansons de trouvères*<sup>55</sup> e da noção de uma realidade sócio-cultural própria do norte da França dos séculos XII e XIII. Faremos breve menção aos jograis e hístriões, cuja atuação é obscura e pouco documentada. Veremos também que estes registros se comunicavam, que os leigos foram capazes de participar da elaboração de uma para-liturgia, ou de, eventualmente, invadir o espaço da igreja com seus próprios cantos; acompanha a descrição de cada um dos *registros* um levantamento de relatos de época que legitimam ou restringem o uso de instrumentos;

- Iconografia: por princípio tentaremos não deixar escapar os elementos alegóricos na iconografia medieval. Adotaremos a definição de Isidoro de Sevilha para alegoria que era “dizer uma coisa significando outra” (Spina, 1991, p. 131). Eram constantes as restrições da Igreja quanto ao uso de instrumentos musicais, conseqüência, por exemplo, de decisões regulares de sínodos e concílios ao longo de toda a Idade Média, e é claro que não há proibição sem que tenha havido transgressão precedente ou contemporânea à própria regulamentação.

---

<sup>55</sup> Samuel Rosenberg e Hans Tischler (ed. et trad.). *Chansons des trouvères: Chanter m'estuet*. Paris: Le Livre de Poche, Coleção Lettres Gothiques, 1995.

#### 4.2.1 O registro litúrgico-clerical

Os repertórios<sup>56</sup> pertencentes à liturgia católica medieval nasceram e se desenvolveram segundo uma tradição *a cappella*. São cantos de tradição monofônica, em muito tributários da salmodia judaica em seus primórdios. Eles acompanharam a história da liturgia. De acordo com Donald Grout e Claude Palisca, a missa teria várias de suas partes acrescentadas ao longo do tempo, mas teria se desenvolvido a partir de dois núcleos:

Os diversos elementos da missa foram entrando na liturgia em momentos diferentes. Logo nas primeiras descrições da celebração da *última ceia*, ou *eucaristia*, se torna evidente que a cerimônia se divide em duas partes: a liturgia da palavra e a eucaristia (p. 52, 1997).

Os primeiros exemplos de música polifônica de que se têm notícia foram notados no século IX e são coleções para o canto sem acompanhamento instrumental, tradição que se veria ainda nas Escolas de Saint-Martial de Limoges e na dos mestres de Notre Dame de Paris dos séculos XII e XIII. Estas Escolas nos legaram *organa*, composições polifônicas de duas a quatro vozes, que na época tinham por finalidade conferir mais pompa às principais celebrações do calendário litúrgico. Em ofícios e missas, órgãos, sinos matracas – estes dois últimos cumprindo papel mais sinalizador do que propriamente musical – eram os instrumentos quase que exclusivamente mencionados. Os primeiros órgãos medievais não eram providos de teclas, mas munidos de pastilhas deslizantes que ocupavam o lugar do teclado convencional. Elas eram puxadas pelo instrumentista, liberando o ar pressurizado para os tubos do órgão. Neste caso, cabe refletir sobre o papel eminentemente de acompanhamento ou de toque de peças lentas nos órgãos que adotavam este sistema frente à agilidade do sistema de teclas convencionais. Um exemplo de órgãos com pastilhas é a reprodução moderna do órgão dito “de Teodósio”, instalado em uma tribuna no antigo refeitório dos

---

<sup>56</sup> Fala-se no plural porque o desejo universalizante de Roma sobre assuntos de Fé tendeu a unificar o rito católico e, para isso, suprimiu muitas liturgias diferentes da romana e da galicana.

monges da Abadia Real de Royaumont na França. Os tubos cônicos de cobre fazem deste um instrumento de timbre aberto e especialmente ruidoso.

Os órgãos medievais eram instalados nas laterais da igreja, em uma tribuna, e não no fundo delas, no coro (prática mais tardia e ainda hoje em voga). Sua localização lateral muda completamente a projeção acústica e o impacto sobre os fiéis em relação à execução do instrumento instalado no coro. O exemplar feito do órgão de Teodósio, de Royaumont, encontra-se instalado num nicho lateral.

Que dizer do aproveitamento do espaço sagrado da igreja pelos leigos para a música? Em que tempo e lugar ao longo de mil anos? São questões que se articulam para evitar generalizações abusivas. A Escola da Nova História sublinha a diversidade de hábitos locais, ao mesmo tempo em que refuta a noção de isolamento. Le Goff insiste na comunicação das populações através de rotas terrestres e marítimas que levavam aos centros urbanos e comerciais, a feiras periódicas, a lugares de peregrinação. Desta comunicação resultavam, obviamente, intercâmbios culturais e atualização de tecnologias, indo além do comércio. Ora, a noção de *movência* apregoada por Zumthor (1993) alinha-se com o cenário proposto por Le Goff. O primeiro menciona a existência de uma rota de jograis (1993, p. 65). São caminhos, uma rede, como aquela que conduzia os jograis de Santiago de Compostela (p. 65) ou ao “tumulto das festas de jograis de Paris em 1313” (p. 72). A tentativa de regulamentação dos cantos nas proximidades de santuários religiosos encontra respaldo em supostas compilações de cantos de peregrinos. Este é o teor parcial de manuscritos como o *Codex calixtinus* de Santiago e aquele do santuário catalão da Virgem Negra de Montserrat, o *Llibre Vermell* (*Livro Vermelho*), com suas dez composições monofônicas, canônicas ou polifônicas. Mal se disfarça o controle por parte de guardiães dos espaços sagrados a fim de que os romeiros não cantassem qualquer melodia. Uma parte do *Livro Vermelho* apresenta cantos monofônicos simples e regulares, com refrão, de tessitura restrita e com a instrução *ball de ron* (dança de

roda) no manuscrito, supostamente coreografados nas imediações ou no átrio da igreja. A coleção também contém exemplos relativamente elaborados, cuja escrita é própria de quem conhecia as novidades da mensuração e da polifonia em voga. Na congruência do mundo clerical e laico, o repertório do *Livro Vermelho* está em latim e em dialeto catalão.

Concílios, sínodos e bulas papais coíbiam com certa regularidade o uso de instrumentos musicais e cantos considerados impróprios no interior das igrejas e mesmo fora delas. A necessidade de se reiterarem as interdições sugere que tais “transgressões” ocorriam sabe-se lá com que frequência ou que um cura ou capelão se rendiam a costumes locais num mundo de diversidades imaginado por Le Goff. Mas a igreja era também um espaço de interseção, lugar visitado cotidianamente, e nela evidenciam-se cruzamentos de costumes. Foi assim na igreja de Conques, onde “peregrinos acompanhavam com suas cantilenas rústicas a salmodia dos monges” (Zumthor, 1993, p.42). Um Deus, uma única Fé, uma só Doutrina: este sempre foi ideal de Roma, mas ele esbarrava no paganismo, em seus resquícios ou em costumes locais reprováveis. Se os heréticos eram violentamente punidos, a exemplo da “Cruzada Albigense” de 1209, que dizimou as cidades de Toulouse, Carcassone e Beziers, anulando toda uma cultura do *Midi* (ver glossário), nem sempre a espada e fogueira eram os meios mais eficazes. Sabia-se que os costumes teimavam em retornar. Tentava-se ressignificá-los. Foi desta maneira que o canto da sibila, profetiza da Grécia Antiga, vingou até hoje na Espanha mediterrânea e seu poder mítico encontrou sincretismo nos terríveis anúncios do Livro do Apocalipse.

Ainda sobre a participação musical de leigos em igrejas, parece-nos muito apropriado examinarmos um relato ímpar: a Cantiga de Santa Maria 8. Ela conta um milagre em favor de um jogral (*jograr*), Pedro de Sigrar, cantor e vielista, que, em suas andanças, prestava homenagem à Virgem nas igrejas por onde passava. Transcrevemos a seguir a segunda estrofe da cantiga, sobre a qual faremos alguns comentários:

*Un jograr, de que seu nome | era Pedro de Sigrar,  
que mui ben cantar sabia | e mui mellor violar,  
e en toda-las eigrejas | da Virgen que non á par  
un seu lais senpre dizia, | per quant' en nos aprendemos.*

1) Música de jogral (vocal e instrumental, como veremos) no interior da igreja: *O lais que ele cantava | era da Madre de Deus*, quer dizer cantava música secular – o *lai* –, ainda que os versos fossem de inspiração religiosa, mas não litúrgica, pois era um *lai*;

2) O verbo *dizer* aparece como metonímia de cantar (versos 3 e 4): *e en toda-las eigrejas | da Virgen que non á par un seu lais senpre dizia, | per quant' en nos aprendemos*;

3) Fé do homem comum: rogava à Virgem por um sinal de graça, *chorando dos ollos seus*, duplo pleonasma poético que reforça o signo de fé (para maiores detalhes, ver cantiga completa);

4) Tensão constante entre coisas pretensamente pagãs e a ordem da “verdadeira fé”: o vielista é premiado com a graça da Virgem em Rocamador quando uma candeia pendida no interior da igreja – objeto que no contexto simbolizaria a Virgem em sua pureza – desce até atingir o tampo da viela (*viola*); eis que surge o monge tesoureiro, incorporando o papel de guardião material e espiritual do local sagrado, tomando-lhe o presente da Virgem e acusando-o de roubo. Mais do que isso, chama-o de feiticeiro: *Encantador sodes, | e non vo-la leixaremos* (estrofe 4, verso 4);

5) Dissolução da tensão: a candeia tomada do jogral pelo monge foi levada por duas vezes ao seu lugar de origem na igreja. Pedro teve que renovar sua fé cantando e tocando mais duas vezes para que a relíquia – pois a essa altura a candeia já era mais do que um simples objeto – pousasse mais duas vezes sobre a sua viela. O monge se prosta arrependido por não ter reconhecido de pronto os sinais do milagre: *Poi-lo monge perfiado | aqieste miragre vyu,*

*entendeu que muit' errara, | e logo ss' arrepenitiu; e ant' o jogar en terra | se deitou e lle  
pedyu perdon por Santa Maria, | en que vos e nos creemos.*

A narrativa evidencia mundos em interseção. A autoridade da Igreja sobre o laicato no que tangia os assuntos de fé não era absoluta. Aqueles que não eram do clero também compunham o corpo da Igreja – a nave na representação do templo, juntamente com o transepto e o altar, respectivamente corpo, braços e cabeça de Cristo. Assim, os cantos dos leigos, suas relíquias, seus instrumentos, enfim, a força que emanava de suas fés particulares encontravam eventualmente a potência necessária para sobrepujar as exortações das homilias dos padres.

#### **4.2.2 O registro laico-aristocrático**

Uma arte altamente codificada, a lírica dos *troubadours*, nasceu e floresceu no sul da França. Convencionou-se denominá-la “lírica provençal”, mas esta expressão se refere a um espaço geográfico mais amplo, do centro-sul da França. Seus modelos formais e seu ideário – a doutrina do amor cortês – foram disseminados para muitos centros da Cristandade. Uma obra de referência compilou os seus preceitos ainda que tardiamente: *Leys d'Amors* (1356) (Spina, 1991, p.67). A *cansó* (ver glossário), ou cantiga de amor, foi o “carro-chefe” dos trovadores provençais.

Ainda que a grande maioria dos *troubadours*, dentre eles os mais reverenciados, como Bernardt de Ventadorn, Guiraut de Bornehl e Arnaut Daniel não tenham tido berço nobre, a arte que desenvolveram era palaciana. Os poetas-músicos a destinavam oficialmente aos seus protetores e às suas mulheres – cujas identidades eram protegidas por um codinome (*senhal*) – e aos freqüentadores das cortes. As relações dos trovadores com seus senhores, a comunicação e o embate de habilidades ou de estilo entre os próprios trovadores estão documentadas nos *razos* ou *vidas*, pequenas biografias desses poetas-músicos que poderiam

ser mais extensos do que a própria canção a que precediam (Zumthor, 1993, p. 52). Em um desses relatos descobrimos que o *troubadour* Perigord “percorreu a maior parte da terra habitada” (p. 95), ou seja, a maior parte da Cristandade. Essas “minibiografias”, juntamente com versos das canções poemas, informam-nos que trovadores tinham jograis a seu serviço, cujo ofício não deveria ser confundido com exibicionismos histriônicos. Uma frase irônica de Guilherme IX, Duque de Aquitânia, conhecido também como o *primeiro trovador* não deixa dúvida quanto ao papel “sério” que lhes era requerido: “que cante, não ulule” (Spina, p. 101). Spina ressalta que “um jogral poderia ser célebre também” (p. 32), talvez tanto quanto um trovador.

Além de cantar, tocariam os jograis o repertório trovadoresco em instrumentos musicais? Esta habilidade lhes era requisitada? Aos intérpretes que considerem a solução *a cappella* um elixir universal, indiscriminadamente administrado aos cantos monofônicos e polifônicos medievais, lembremos:

- dos 40 relatos de acompanhamento instrumental no século XIII (Zumthor, 1993, p. 229);
- do *troubadour* Guiraud de Calanson, que exige do intérprete [jogral, segrel?] que toque qualquer instrumento (p. 57);
- do tratadista Johannes de Grocheo que em seu *De Musica* considera que “um bom tocador de viela faz uso corrente de qualquer canto e cantilena e de toda forma musical”<sup>57</sup> (1974, p.19-20). Eis um relato de versão instrumental de música vocal. Ainda que Grocheo tenha sido um teórico do norte da França, consideramos o caráter generalizante desta afirmação. Mais do que uma prescrição, parece-nos a confirmação de uma prática pré-existente, tendência natural dos tratados;

---

<sup>57</sup> *A good performer on de vielle uses normally every cantus or cantilena and every musical form.*

- do *Tratado de Cortesia*, no qual jovens nobres eram instruídos no toque de um instrumento (Zumthor, 1993, p. 185);
- das miniaturas das CSM e os jograis tocando seus instrumentos com as insígnias reais;
- O duelo improvisatório de dois vielistas que teria originado a canção *Kalenda Maya* (Calendas de Maio) de Raimbaut de Vaqueiras (ativo entre 1180-1207); É o que está relatado no *razo* do *troubadour*: ele teria se baseado em uma *estampida*, ou seja na melodia da dança instrumental dos vielistas para compor a sua canção de primavera.

O sul da França atual, terra dos *troubadours*, era um espaço de geografia principalmente agrária, uma das muitas diferenças – como a língua e os costumes – em relação ao que na época se chamava de França (a porção norte do país atual). Ainda hoje, quem se dirige à cidade murada de Carcassone no sul da França é advertido por placas de que está entrando em território cátaro; eis um sentido de identidade que os atos de repressão não conseguiram eliminar. O feudalismo, sistema cuja economia era baseada na propriedade rural, pôde assim se desenvolver mais plenamente no sul do que no norte.

O contrato social de suserania e vassalagem, próprio deste sistema, era imitado pelo ideário do trovadorismo provençal, na relação do poeta e de sua dama, socialmente superior. Não há nada de novo nesta constatação, que é tão antiga quanto os primeiros estudos da crítica literária sobre o assunto, mas convinha lembrá-la a fim de estabelecer contraste em relação ao registro do repertório que veremos a seguir.

#### **4.2.3 O registro aristocrático-citadino**

Nos primeiros séculos medievais ocorreu um acentuado êxodo urbano, principalmente na Península Italiana, mas também nos centros dos domínios imperiais mais prósperos. Da lenta fusão de romanos e germanos – sacralizada pela Igreja – nasceria um novo mundo, com poderes fragmentados nas mãos de senhores locais. Nos séculos que se seguiram ao fim do

Império Romano as fortificações se multiplicavam, principalmente na França, para melhor resistir às invasões árabes, *vikings* e magiares. Eis que um cenário não muito diferente deste é descrito às vésperas do ano mil em *O tempo das catedrais* (1979), um clássico da historiografia de autoria de Georges Duby. Nele, camponeses sobreviviam em choças precárias e monges fugiam com relíquias e com o que podiam carregar ao verem seus mosteiros prestes a serem invadidos.

“Renascimento do século XII”: expressão cunhada para, a uma só vez, remeter a um novo desenvolvimento das cidades, do gótico na arquitetura, nas artes (e no pensamento, como veremos), ao surgimento das universidades, à redescoberta das letras da Antigüidade Clássica (principalmente graças à tradição da cultura islâmica), ao pensamento tomista, às disputas intelectuais...

É nesse contexto que floresce a arte dos *trouvères*, como definem Rosenberg e Tischler (1995), “uma arte meio aristocrática, meio burguesa”, no sentido de ser originada também do burgo, da cidade. Optou-se aqui por adotar a expressão *arte cidadina*, ou *aristocrática/citadina* na confluência de dois mundos, o feudal e o da cidade. A arte dos *trouvères*, como tantas líricas latinas, deveu muito aos preceitos da lírica provençal, importando muitos de seus gêneros e de suas regras de cortesia. Mas também foi capaz de produzir gêneros autóctones, destacando-se o épico e suas derivações. Tributários da cultura e da mitologia anglo-normanda e bretã, os *trouvères* não poderiam deixar de remeter a histórias imemoriais do ciclo arturiano, como o célebre *Roman de la Rose*, citado no capítulo I. Longos relatos heróicos, amplo material melódico nos *lais*, a dança e o encontro do cavaleiro com a pastora em *virelais* e pastorelas, respectivamente... havia também uma poesia confessional e de eu lírico feminino nas “canções de tela”.

São dignos de nota os relatos que relacionam – às vezes sistematicamente – gêneros poético-musicais a instrumentos específicos:

- a canção de gesta em que o cantor/recitante se auto-acompanha na viela de arco (ver glossário) ou na sanfona<sup>58</sup> (ver glossário);
- o exemplo de uma cantiga de tela intitulada *Bele Aiglentine*, acompanhada por um vieleiro no romance de Jean Renard (Zumthor, 1993, p. 59);
- Ao final do romance Lancelot, do ciclo arturiano, um velho harpista toca o *Lai de pleurs* (Zumthor, 1993, p. 185), mais um exemplo (além daquele que citamos de Grocheo) de uma versão instrumental de peça vocal.

Não há razões para restringir os relatos acima relacionados à ficção, como desejariam aqueles que pretendem favorecer execuções musicais exclusivamente vocais. Talvez a cantiga de tela o *lai* citados fossem razoavelmente difundidos em meios cultos, de outra forma, os autores dos romances não fariam questão de mencioná-los literalmente.

O vielista e o velho harpista podem ter sido inspirados em testemunhos oculares, mas não importa se foram baseados em personagens verídicos. O que tem sentido é a verossimilhança desses personagens.

Pré-definimos alegoria segundo Santo Isidoro de Sevilha (ver capítulo I). Se as referências alegóricas são recorrentes na literatura e iconografia medievais é, portanto, a capacidade de identificar a presença do símbolo que indicará também a sua ausência. São notórias as dificuldades da tarefa, ambiciosa demais para este pesquisador e para o seu trabalho, mas vamos compensar esta pretensão ao restringir as nossas considerações ao que estudiosos mais informados já concluíram. Além de rememorar os exemplos mais evidentes, finalmente fecharemos o nosso foco sobre a iconografia dos instrumentos das CSM.

A consciência da oscilação no tempo e no espaço de uma cosmovisão românica, onde as coisas encontravam-se imersas numa “floresta de símbolos” (Monteiro de Castro, 2006) e a

---

<sup>58</sup> Aqui, sinônimo de viela de roda.

cosmovisão gótica, em que as elas tendiam mais a ser o que aparentavam será de grande auxílio daqui para frente. Voltaremos detidamente à tese deste brasileiro, estudioso das CSM.

### **4.3 Sobre jograis e histriões: evitando-se dicotomias anacrônicas**

#### **4.3.1 Entre o histriônico e o douto**

Para Zumthor, “a oposição entre popular e erudito, *clercs* e jograis, não tem sentido” (1993, p. 70). Contudo, viemos de discorrer sobre repertórios originários de ambientes muito fechados: o clerical e o aristocrático. O primeiro estava subordinado a modelos litúrgicos cujo calendário ditava o que se cantar em cada época do ano, regra ainda vigente nas igrejas e monastérios que hoje adotam o canto dito “gregoriano”. As horas canônicas eram cantadas pelo clero regular no microcosmo dos claustros monásticos; o segundo, da elite laica, fora originalmente ditado pelas normas da doutrina da *gaya ciencia*, uma arte codificada e igualmente fechada. Um exemplo claro da necessidade de se conhecerem as regras desta arte para quem se pretendesse trovador é encontrado no Prólogo B das CSM – já parcialmente traduzido na página 48 – escrito pelo rei Afonso X, no qual ainda esclarece: “Porque trovar é coisa em que jaz entendimento; por isso quem o faz há de havê-lo e bastante razão para que compreenda e saiba dizer o que compreende e lhe agrada dizer, pois trovar bem se há de fazer assim”. (Novaes, 2001, p.9).

Das *Las siete partidas* – obra também concebida na corte de Dom Afonso interessamos a Partida VII, 6, 4 (Michaëlis, 1990, p.631) em cuja passagem Dom Afonso ensaia distinções entre jograis e segréis de um lado e, de outro, trovadores. Carolina Michaëlis ressalta o aspecto sócio-econômico “ligando a máxima importância à remuneração – *ao preço que lhe dan [...]*”, tendo os trovadores se dissociado por completo “[...] do grupo numericamente pequeno, intermédio e híbrido dos segréis e jograis de corte, cuja importância superior lhes escapava, e enfileiraram esses na categoria inferior, por causa dos dons que

aceitavam”. (Michaëlis, 1990, p. 631). Note-se que os “músicos e cantadores viandantes” (p. 631), são considerados inferiores aos segréis e jograis de corte aqui aludidos. Estes estavam próximos à prática de uma “ciência cortesã” (p. 631), de “*boas manhas*” (p.632) para usarmos a expressão ibérica, ambas tributárias da *gaya ciencia* provençal. Ao trovador não cabia receber por sua produção artística, o que o equipararia a um jogral ou segrel. Mas e quanto aos poemas musicados de ambos? Haveria diferença no mérito artístico de suas cantigas? Se o que distinguia estes dois grupos era a interdição de receber um “dom” por suas composições, não podemos conceber que aqueles que o aceitavam sejam depreciados artisticamente por esse fato.

Ainda que fechadas, o douto e o histriônico não eram categorias estanques e entre os dois universos havia lugar para muitas matizes: vimos que no norte da França a arte dos *trouvères* fora parcialmente originária da cidade, do burgo, mas que poderia também adquirir feições simples, de uma dança rústica – no sentido etimológico do adjetivo, ou seja, do campo – quando o gênero musical é a *pastorela*. Mesmo entre os *troubadours*, não se sabem ao certo quais os limites impostos aos jograis que os acompanhavam; se Guilherme IX, já no início do movimento trovadoresco, desejava um jogral que apenas cantasse, mas não ululasse, é sinal de que havia insurgentes pantomimas. Analogamente, o exemplo dos cantos rústicos dos peregrinos misturando-se às salmodias na igreja de Conques talvez deixasse inquietos os monges mais velhos no banco do coro. Essas infiltrações, desejadas ou aceitas a contragosto, geravam a necessidade de um espaço de negociação e não só de repressão.

#### **4.4 Indícios iconográficos**

Muito se escreveu a respeito do homem enquanto ser simbólico, e é certo que etnólogos, antropólogos e demais estudiosos das sociedades e do comportamento humano considerarão estranha a afirmação de que as mentalidades na Idade Média eram fortemente regidas pelo simbolismo, se não se observar que os homens dos tempos atuais e de outras épocas também encontram-se submetidos a esquemas simbólicos. Por isso, a nossa afirmação não é restritiva, mas tentaremos identificar os esquemas que dizem respeito ao tempo e ao espaço de que se ocupa esta dissertação. Resquícios do alegorismo ou do simbolismo medievais estão a tal ponto arraigados em nossos costumes que foram automatizados. O ato de ajoelhar e juntar as mãos ao se rezar, por exemplo, é a reprodução do símbolo de obediência do vassalo no rito de passagem do feudo, ou de sagração do cavaleiro por seu senhor. Esse gesto humilde é repetido semanalmente por católicos do mundo todo: ele representa a renovação da aliança de Deus com os homens. Os fiéis tornam-se vassalos de Deus assim que comungam e, quando voltam aos seus lugares, usam o genuflexório e juntam as mãos em prece (para muitos religiosos, após a comunhão, bastaria se sentar e fechar os olhos em oração).

Vamos nos deter no caráter alegórico da iconografia medieval. Mais uma vez, procuramos investigar a procedência do uso de instrumentos musicais para certos repertórios. Insistimos que ao observarmos uma miniatura ou detalhe de um tímpano de uma igreja gótica ou românica com músicos em ação, não podemos de pronto e ingenuamente supor que os instrumentos empunhados fossem usados no interior do templo, ou que as gaitas de foles e trompetes naturais representados nas miniaturas de manuscritos musicais estivessem atrelados aos repertórios neles contidos. As razões para isso estão relacionadas a entraves sociais da época e ao desafio que estas evidências oferecem aos estudiosos de hoje. Luengo (1999) observou que os instrumentos entalhados no Pórtico da Glória da catedral de Santiago

apresentavam muitos detalhes para terem sido meros acessórios dos personagens, mas permanece o desafio de se descobrir onde e por quem eles eram tocados; e a que tipo de repertórios estavam vinculados. Da constatação de Luengo, conclui-se que os instrumentos do Pórtico reproduziam em detalhe aqueles que eram usados aproximadamente na época, mas não necessariamente no interior do templo. O desafio da interpretação desse e de outros indícios flutua entre o simbolismo e o retrato de práticas musicais cotidianas.

O mesmo cuidado que tivemos na interpretação das menções aos instrumentos na literatura deve ser mantido quanto aos indícios iconográficos. Os 24 Anciães do Apocalipse entalhados no tímpano do Pórtico da Glória da catedral de Santiago de Compostela empunham uma verdadeira constelação de instrumentos de corda medievais, ricos em detalhe e de incomum realismo, apesar da dificuldade de se esculpir o granito (Luengo, 1999, p. 118). No total, “[...] o Pórtico que apresenta o tema habitual dos 24 Anciães do Apocalipse” e “21 instrumentos são representados, sendo que 12 são de cordas friccionadas.”<sup>59</sup>

Na representação, os Anciães dedilham (mesmo em se tratando de instrumentos de corda friccionada), ajustam os cavaletes e – destacamos aqui – o fato de mexerem nas cravelhas, afinando os instrumentos de corda, por se tratar de um gesto similar àqueles de saltérios monásticos ilustrados com o Rei David afinando as uma lira, uma cítara, uma harpa ou uma viela de arco. O ato de afinar não é fortuito, ele denota uma preocupação em evidenciar uma sabedoria, a do conhecimento das proporções musicais e, por extensão, do conceito dos justos intervalos que é reflexo do conhecimento proporções intervalares estudadas e postas a prova por Pitágoras ainda na Antigüidade. As cordas com suas diferenças de extensão e espessura podiam ser tangidas por inteiro ou encurtadas em várias seções para produzirem sons diferentes. Parece que estamos no limiar das “estilizações funcionais ou

---

<sup>59</sup> *Sur le “Porche”, qui presente le thème habituel des vingt-quatre Viellards de l’Apocalypse, vingt et un instruments sont representes dont douze sont à cordes frottées.*

simbólicas”,<sup>60</sup> nas palavras de Pierre Bec<sup>61</sup> (1999, p. 17): instrumentos nítida e realisticamente representados, diante de uma composição e de gestos simbólicos. No caso dos saltérios monásticos que retratavam o Rei David, os instrumentos por ele empunhados eram muitas vezes estilizações por parte do iluminista sobre o mundo bíblico; a lira ou a cítara (*lyra* ou *chitarra*) empunhadas pelo Rei nestes contextos eram instrumentos “ântico-bíblicos por excelência” (1999, p. 21). Os saltérios que eram ilustrados por este tipo de imagem continham partituras monofônicas e de natureza litúrgica e, como vimos, este era um repertório eminentemente vocal e cantado *a cappella*.

O Pórtico da Glória representa a segunda vinda de Cristo (a Parúsia, associada ao milenarismo medieval). Cristo em majestade, no trono ao centro, irradia sua Graça a quem chega, formando-se em torno d’Ele um arco composto por uma corte celeste incluindo os quatro evangelistas (São Mateus, São Marcos, São Lucas e São João), profetas, anjos e os anciães. Na década de 1990, os instrumentos dos anciães foram também estudados e reproduzidos modernamente em um longo trabalho de uma equipe de *luthiers* europeus.

#### 4.5 Indícios literários e algumas armadilhas

Já fizemos menção à dificuldade em se estabelecerem traços coerentes nas referências aos instrumentos musicais da Idade Média. Em breve, porém elucidativo artigo intitulado *Les pièges des textes littéraires em organologie médiévale* (As armadilhas de textos literários sobre organologia medieval), Pierre Bec fala-nos de “estilizações funcionais ou simbólicas” da iconografia medieval (1999, p. 17) e da “polissemia”<sup>62</sup> e do “polimorfismo” (1999, p.18), fenômeno que classificou de endêmicos quanto aos instrumentos musicais da Idade Média. Estas premissas são aplicáveis aos documentos primários hispânicos que descrevem

---

<sup>60</sup> *Stylizations fonctionnelles ou symboliques*.

<sup>61</sup> **Pierre Bec** (1921-) – poeta e lingüista francês. Um dos mais conceituados estudiosos do dialeto occitano.

<sup>62</sup> Um exemplo atual de polissemia está na palavra *gaita*, que pode ser harmônica (gaita de boca), gaita de foles ou ainda, acordeão no Sul do Brasil.

instrumentos então em uso e às referências, por vezes enganadoras, a instrumentos extintos do mundo Antigo. O que é uma particularidade da Península Ibérica é a menção aos instrumentos de origem árabe, muitos dos quais foram assimilados e gradualmente modificados por cristãos (sendo o exemplo mais notório, o alaúde).

O que nos resta hoje dos instrumentos medievais em museus são fragmentos tardios de flautas, um ou outro tampo de vielas ou gígas, poucos cavaletes de instrumentos de corda e alguns instrumentos sinalizadores, como matracas, sinos, olifantes (vide glossário) e apitos. Há também o núcleo dos órgãos de tribuna, que sofreram muitas alterações e adições ao longo dos séculos. Tal carência faz com que os estudiosos voltem suas atenções para todos os tipos de pinturas e esculturas da época ou, conforme destaca Bec, “[...] a iconografia sob todas as suas formas (motivos esculpidos, afrescos, miniaturas, ilustrações de tropários, *beatus* hispânicos, vitrais etc.)”<sup>63</sup> (1999, p. 17).

Retomemos ao texto de Venâncio Fortunato (século VI) que utilizamos como epígrafe para este capítulo: “Que o romano o celebre com sua lira, o bárbaro com sua harpa; que o grego cante o canto à glória de Aquiles e que ressoe a *rota* britânica” (/bretã).<sup>64</sup> (Bec, 1999, p. 19). “Este pequeno texto é, sem dúvida, o primeiro atestado de um confronto entre dois mundos, simbolizados aqui pelo nome de instrumentos: o mundo Antigo de um lado, com a lira e os cantos à glória de Aquiles, o mundo novo, com dois instrumentos “bárbaros”, cujo testemunho nos faz conhece-los pela primeira vez: a harpa germânica e a *chrotta* céltica, provável ancestral da *rotta* medieval [...]”<sup>65</sup> (Bec, p. 19)

O homem medieval jamais abandonaria as referências e a reverência ao mundo antigo-bíblico. Corroborar esta noção um documento escrito pelo menos seis séculos à frente e que

---

<sup>63</sup> *Il y a en effet d'un cote l'iconographie sous toutes ses formes (motifs sculptés, fresques, miniatures, illustrations de tropaires, beatus hispaniques, vitraux, etc.).*

<sup>64</sup> “*Que le Romain te célèbre sur la lyre, le Barbare sur sa harpe; que le Grec chante des chants à la gloire d'Achille et que résonne la rote britannique*” (/bretonne).

<sup>65</sup> *Ce petit texte est sans doute la première attestation d'une confrontation culturelle entre deux mondes, symbolisée ici par des noms d'instruments: le monde antique d'une part, avec la lyra et le chants à la gloire d'Achille, le monde “nouveau”, avec deux instruments “barbares”, dont c'est la première attestation connue: la harpa germanique et la chrotta celtique, ancêtre probable de la rota médiévale [...] (p. 19)*

continua a fazer referência aos instrumentos míticos da Antigüidade; trata-se do *Liber Sancti Jacobi* de Aymeric Picaud. Este manual do peregrino, já mencionado no capítulo 2 apresenta uma passagem que descreve “[...] a grande variedade de instrumentos supostamente tocados pelos peregrinos que chegavam a Santiago”.<sup>66</sup> (Bec, p. 20).

Mas nós aí constatamos, sobretudo, como no texto de Fortunato, ao lado de uma maioria de instrumentos “antigos” (*cithara, lyra, tibia, fistula*), a presença de neologismos “bárbaros”, que remetem aos instrumentos contemporâneos, e também a *viola* (viela de arco) além de, mais uma vez, se fazer menção a uma *rotta britannica*, um eco, seis séculos depois, da *rotta britanna* de Fortunato.<sup>67</sup> (Bec, p. 20)

Ocupemo-nos um pouco da particularidade ibérica, no que concerne à secular coexistência de árabes e cristãos. “Sabe-se que, no que concerne as coleções instrumentais espanholas, a mais completa, a mais interessante e de fato a mais estudada, é aquela do *Libro de Buen Amor, do Arcebispo de Hita* [Juan Ruiz] (c. 1330). “[...] É também o *Libro* que oferece o maior número de tipos léxico-organológicos de origem árabe (*alaut, rabé, añafil, atabal, axabeba, talvez alvardana*)”.<sup>68</sup> (p. 21)

O empenho de escritores hispânicos da época em determinarem de maneira mais acurada os instrumentos então em uso levou-os a sublinharem suas qualidades sonoras ou suas procedências geográficas ou étnicas, ou ainda os sentimentos que provocavam nas audiências, resultando em adjetivações, como “*rabé gritador* (rebeca [?] estridente)”, ou ainda

---

<sup>66</sup> *la grande variété d'instruments que les pèlerins venus à Sanit-Jacques étaient censés jouer.*

<sup>67</sup> *Mais on y constate surtout, comme chez Venance Fortunat, à côté d'une majorité d'instruments antiques (cithara, lyra, tibia, fistula), la présence de neologismes “barbares” qui renvoient a des instruments du temps, la viola (vièle) et, encore une fois, une rotta britannica qui semble bien être un echo, six siècles après, de la rota britanna de Fortunat.*

<sup>68</sup> *On sait que pour ce qui est des séries instrumentales espagnoles, la plus fournie, la plus intéressante et de fait la plus étudiée, est celle du Libro de Buen Amor, de l'Archiprêtre de Hita (ca. 1330). [...] C'est aussi le Libro qui fournit la plus grande quantité de types léxico-organologiques d'origine arabe (alaut, rabé, añafil, atabal, axabeba, peut-être alvardana)*

uma referência mais relevante para esta pesquisa, o “*francés odrecillo* (gaita de foles francesa)”<sup>69</sup> (p. 22).

Estabelecidas algumas referências e considerações sobre citações textuais de instrumentos medievais, com atenção especialmente voltada à Ibéria, passamos a:

1) breve descrição dos códices dedicados às Cantigas de Santa Maria da corte de Afonso, o Sábio, enfocando, dentre suas numerosas ilustrações, aquelas que retratem instrumentos e seus instrumentistas, além de situações sociais que envolvam algum tipo de prática musical;

2) análise de sua caligrafia e de suas ilustrações; há evidências de que – sem desmerecer a originalidade da coleção mariana, ao contrário –, tais artes faziam parte de uma tradição, conforme demonstram manuscritos franceses precedentes. Observamos o quão restrito é o espaço concedido nos programas de cursos de História da Arte para os artistas anteriores à geração de Giotto.<sup>70</sup>

## 4.6 As Cantigas de Santa Maria

### 4.6.1 Obra notável

As Cantigas são o maior conjunto de peças monofônicas marianas em idioma vernáculo da Idade Média. Os versos desses cantos – escritos em galaico-português –, nossa língua materna, narram principalmente milagres atribuídos à Virgem Maria, muitos deles versões de relatos ancestrais conhecidos e ambientados na Europa medieval ou mesmo fora dos limites da Cristandade.

Esses poemas musicados compõem uma obra mística, mas não litúrgica, que concorreu para o movimento de renovação do culto mariano em voga nos séculos XII e XIII.

---

<sup>69</sup> “*rabé gritador (rebec strident)*” [...] “*francés odrecillo (cornemuse française)*”

<sup>70</sup> **Giotto di Bondone** (1267 ou 1277-1337) Pintor e arquiteto toscano. Provavelmente treinado na oficina do grande mestre florentino Cimabue (Loyn, 1992, p. 166).

Sua importância quantitativa – mais de 400 peças – é somada à sua riqueza artística. O retrato de sociedade que nos proporcionam os versos que contam milagres da Virgem é excelente. Eles são protagonizados por reis e príncipes, monges e clérigos seculares, aldeões, comerciantes, romeiros e ladrões. Era notável a afluência à corte de Dom Afonso de pensadores e artistas provenientes das três culturas que se cruzavam na Península – a cristã, a islâmica e a judaica. A significativa produção em vários campos do saber, resultante do contato inter-cultural promovido pelo monarca, justificam a menção de Duby, para quem Dom Afonso X teve o mérito ter sido “ ‘artesão de uma surpreendente miscigenação’ ” (Novaes, 2001, p.7).

As CSM foram compiladas em três manuscritos mais ou menos amplos e de características peculiares, mas todos muito luxuosos. No capítulo precedente, mencionamos uma cantiga cuja narrativa era protagonizada por um tocador de viola de arco (*viola*). Seguindo o tema do capítulo corrente, iremos nos ater ao aspecto exterior dessas coleções, principalmente do ponto de vista iconográfico, já que as CSM retratam um dos mais completos instrumentários da Idade Média através de suas miniaturas em uma de suas fontes. Por fim, analisaremos suas três miniaturas que mostram gaiteiros em ação.

#### **4.6.1.1 O Códice de Toledo (To)**

Dos três códices dedicados às CSM, o manuscrito de Toledo (*To*) é, segundo Valmar, o mais antigo (1990, p. 34). O projeto inicial fora de se chegar a fazer com que ele contivesse 100 cantigas, mas foram acrescentadas mais 27, compreendendo a *Petiçon* de Afonso X e cantigas de Festa de Nossa Senhora e de Nosso Senhor Jesus Cristo. “A Introdução ocupa a primeira coluna do primeiro *folio*”<sup>71</sup> (Valmar, 1990, p. 35), na qual Afonso X apresenta-se como soberano de muitos reinos além dos de Leão e de Castela, que são, por assim dizer, os

---

<sup>71</sup> *Ocupa la primeira columna del primer folio la Introduccion [...]*

principais e os lugares de seu berço. O códice está escrito “[...] em bela caligrafia francesa própria de códices do século XIII.”<sup>72</sup> (Valmar, 1990, p.35). A esta introdução corresponde o chamado Prólogo A. Dos três códices, o de Toledo é o que menos nos interessa neste capítulo porque é o menos rico em ilustrações musicais.

#### 4.6.1.2 O Códice do Escorial (T.j.I)

O códice T.j.I., escrito com caligrafia francesa, contém 193 cantigas; ficou inacabado.

No que se refere à iconografia, a característica mais destacada é que as iluminuras deste códice foram pintadas similarmente ao atual conceito de estórias em quadrinhos; elas pontuam cenas detalhadas relativas aos milagres postos em letra em música, com pequenas miniaturas sucessivas em um mesmo *folio* e, por essa razão, Valmar o considera um “[...] inestimável monumento iconográfico dos usos, da indumentária, da mobília, da arquitetura, das armas e dos adornos industriais e artísticos da Idade Média”<sup>73</sup> (1990, p. 41).

A riqueza e o grande número de miniaturas deste códice suscitaram exaustivos estudos sobre sua iconografia e não de gerar muitos outros, mas concentremo-nos na miniatura de seu 5º *folio, r.*, na qual, sob um arco, o Rei provavelmente dita uma cantiga aos escribas imediatamente localizados à direita e à esquerda. “No último arco, à direita do Rei, há três músicos com vielas de arco e de plectro; e à esquerda, quatro cantores tonsurados.”<sup>74</sup> (Valmar, 1990, p. 39-40)

---

<sup>72</sup> [...] en hermosa letra francesa de códices del siglo XIII.

<sup>73</sup> [...] inestimable monumento iconográfico de los usos, de la indumentaria, del mueblaje, de la arquitectura, de las armas y de los adornos industriales y artísticos de la Edad-media (1990, p. 41).

<sup>74</sup> En el último arco, à direita do Rei, hay tres músicos com vihuelas de arco y de péñola; y en el de la izquierda, cuatro cantores tonsurados.

#### 4.6.1.3 O Códice do Escorial (j.b.2, E<sup>1</sup> ou *Codex Principes*)

O códice Escorial j.b.2, conhecido também sob a sigla E<sup>1</sup>, ou ainda como *Codex Principes* ou códice dos músicos é o mais completo dos três, mas a característica mais relevante para a presente dissertação é o fato de o manuscrito conter mais de 40 miniaturas; nelas, um ou dois músicos são representados tocando os mais variados instrumentos de cordas, sopro ou de percussão a cada 10 cantigas (a cada nove cantigas de milagre, há uma de louvor, às quais as ilustrações dos instrumentistas são contíguas). De todas elas, vamos nos deter nas três miniaturas que retratam músicos tocando diferentes tipos de gaitas de foles. Mas antes, Valmar chama a atenção para uma iluminura em especial que precede as miniaturas dos músicos:

Destaca-se, além disso, precedendo o Prólogo poético, no lugar do frontispício, uma interessante e linda miniatura, que representa o Rei Dom Afonso, rodeado e jograis, jogralesas e copistas. Alguns jograis afinam as vielas. Um copista, empunhando a pena, parece disposto a escrever as modificações ditas pelo Rei sobre a música ou a letra. Tudo, incluindo a atitude de Dom Afonso, indica que a cena representa o ensaio de uma das Cantigas<sup>75</sup> (Valmar, 1990, p. 37).

Não parece haver muito o que se discutir com relação à conjunção de vozes masculinas e femininas com instrumentos no caso das *Cantigas*. As declarações sobre a restrição do uso de instrumentos para a música vocal não encontram muito eco no caso das CSM, pelo menos a julgar pela descrição feita pelo Marquês de Valmar sobre uma das principais ilustrações do Códice j.b.2, conforme lemos a seguir:

Na parte superior do fol. 29 r<sup>o</sup>, e ocupando a largura das duas colunas, há uma miniatura em que se vêem cinco arcos ogivais, sustentados por colunas; no central, encontra-se o Rei sentado, coroado, manto e sapatos dourados; nos dois arcos contíguos aos de Dom Afonso, dois coros, sendo que um formado por quatro mulheres e outro de quatro homens, que se põem a cantar a letra de um

---

<sup>75</sup> *Campea, además, al frente del Prólogo poético, á guisa de portada, una interesante e linda miniatura, que representa al Rey D. Alfonso, rodeado de juglares, juglaresas y amanuenses. Algunos juglares afinan las violas. Un amanuense, com la pluma en la mano, parece disouesto á escrebir las modificaciones que dicte el Rey en la música ó en la letra. Todo, hasta la actitud de D. Alfonso, indica que la escena representa el ensayo de una de las Cantigas.*

pergaminho que têm em suas mãos, e em cada um dos arcos extremos, dois músicos com vielas de arco e de plectro.”<sup>76</sup> (Valmar, 1990, p. 38).

Trata-se de uma cena que mostra a integração de cantores e instrumentistas, contrariando – ao menos para o repertório em questão – a idéia da separação radical entre vozes e instrumentos.

#### **4.7 Mestres anônimos da *verdade planar***

A concepção de que a pintura teria de fato nascido no Ocidente com as obras de mestres italianos dos séculos XIV e XV ao que se somara a contribuição dos pintores flamengos quinhentistas é difundida em cursos de História da Arte livres ou integrantes de programas universitários. Levando-se em conta o desprezo da Antigüidade greco-latina pelas artes pictóricas, os conteúdos programáticos destes cursos costumam contemplar as esculturas desta época; costuma-se dar alguma atenção aos mosaicos bizantinos e de Ravena, na Itália dos primeiros tempos medievais, mas logo vem um hiato que, costumeiramente, vai até fins do século XIII ou princípios do XIV, com as pinturas de Giotto. A partir deste século há mesmo certos emblemas que figuram em muitas capas de livros e CDs, como por exemplo, cenas do famoso *Livro das Horas do Duque de Berry* (Museu de Condé, início do século XV), ou tapeçarias tardias como a *Dame à la licorne* (Museu de Cluny, c. 1500). Mas são exceções que confirmam a regra e o que se observa geralmente é a pouca atenção e incompreensão da pintura medieval.

Ainda que emita um parecer elogioso no que concerne ao todo e aos detalhes dos manuscritos das CSM, o Marquês de Valmar, como estudioso do século XIX, não escapou a um tipo de preconceito, comum em seu tempo, ao declarar que nos séculos XII e XIII “[...]”

---

<sup>76</sup> *En la parte superior del fol. 29 rº, y llenando el ancho de las dos columnas, hay una miniatura en que se ven cinco arcos ojivales, sostenidos por columnas; en el central, al Rey sentado, con corona, manto y calzado de oro; en los dos inmediatos á D. Alfonso, dos coros, uno de quatro mujeres, y outro de quatro hombres, que se disponen a cantar la letra de un pergamino que tienen en las manos, y en cada uno de los arcos extremos, dos musicos com vihuelas de arco y de péñola.*

nasciam artistas (em sua maioria monges) que, com grande instinto e sentimento, pintavam ou esculpiam as santas efígies de Cristo e de Maria [...]”<sup>77</sup> (1990, p. 46, grifo do autor). Para Valmar, seria preciso esperar pelo menos por Cimabue<sup>78</sup> e Giotto (1990, p.42) para que a arte ganhasse maior elegância. Outros ainda, assumiriam o marco de *A Trindade* de Masaccio<sup>79</sup> – um artista morto prematuramente –, e sua impressionante perspectiva e plasticidade para contrapor esta obra ao que se produzira em termos de pintura no Ocidente até então. Não é razoável esperar que a literatura especializada deixe de estabelecer comparações entre os adventos destes grandes artistas e as realizações de muitos de seus predecessores. O problema não reside na comparação, mas em superestimar um advento na técnica de pintura e a decorrente “capacidade” do uso da perspectiva por estes pintores frente a uma suposta “incapacidade” de seus predecessores. Caberia perguntar quais são os cânones da pintura de cada um destes tempos e chegar à conclusão de que a perspectiva dentro dos conceitos do *Quattrocento* talvez não fosse conhecida, e mais do que isso, não estivesse elencada dentre os elementos da composição de miniaturistas do século XIII. Escapando ao comum anonimato da época, um certo Pedro Lorenzo, citado na Cantiga377 teria desafios muito diferentes daqueles de Masaccio ao pintar a Virgem encomendada por Dom Afonso (Valmar, 1990, p.45); similarmente, na Cantiga384, “um monge que escrevia com ouro, azul e rosa, primorosas letras de adorno”<sup>80</sup> (p. 46) concentrando toda sua arte ao ornar as letras capitulares de um livro.

Ainda carecemos de uma educação do olhar sobre as miniaturas medievais e, similarmente, de uma educação do ouvido para a música e a poesia da época. As cores e o brilho – aos quais dificilmente se faz justiça mesmo com as melhores reproduções, os castelos

---

<sup>77</sup> “[...] *nasciam artistas (la mayor parte monásticos) que, con grande instinto y sentimiento, pintaban ó esculpian las santas efigies de Cristo y de Maria [...]*”.

<sup>78</sup> **Cenni di Petro (Giovanni) Cimabue** (c.1240 – 1302) pintor florentino, considerado um dos últimos adeptos da tradição bizantina dos mosaicos.

<sup>79</sup> **Masaccio** (1401-1428) pintor toscano do *Quattrocento*, considerado por alguns o inaugurador da Renascena italiana.

<sup>80</sup> [...] *un monje que escribia cin oro, azul y rosa primorosas letras de adorno.*

e cidadelas que desafiam a bidimensionalidade a cada quadro, o detalhe dos gestos (das mãos com dedos alongados de seus personagens), os pés e lanças que escapam ao enquadramento da pintura – curiosamente, aproximadamente na mesma época, segundo Panofsky (1991), o escolástico, aspirando à expressividade, também “aceitava e exigia uma clarificação por meio da forma que excedia o necessário, e uma clarificação igualmente excessiva da idéia por meio a linguagem”<sup>81</sup> (apud Monteiro de Castro, 2006, p. 36).

Os motivos que cercam as miniaturas dos séculos XII e XIII, a riqueza das combinações geométricas e coloridas de seus fundos são apenas alguns dos prazeres por elas oferecidos. Estas iluminuras, mais ou menos tributárias do conceito bizantino de arte, podem ser definidas, em última instância, como expressões de uma *verdade planar*.

#### **4.8 A caligrafia francesa e as Cantigas de Santa Maria**

Os três códices dedicados às CSM foram feitos na segunda metade do século XIII. Independentemente de seu conteúdo poético e musical, são objetos de arte em si e os três manuscritos que contêm as *Cantigas* são ricamente escritos com esmerada caligrafia – primordialmente francesa –, e música em notação quadrada pré-franconiana (vide glossário), sem falar em suas vibrantes e coloridas ilustrações: miniaturas que retratam, de acordo com o manuscrito, cenas do Rei se dedicando à compilação dos cânticos cercado de sua corte de escribas, jograis instrumentistas e cantores em ação; há também ilustrações relativas a alguns dos milagres postos em letra e música e mais de 40 representações de músicos, sozinhos ou aos pares, tocando, empunhando e afinando os mais variados instrumentos de cordas, de sopro ou de percussão no já mencionado *Codex Principes*. Uma rica encadernação completa os códices.

---

<sup>81</sup> Analogamente, a redação de tratados do século XIII soam engraçadas hoje pela redundância de suas explicações.

Os manuscritos, principalmente aqueles de conteúdo religioso ou poético musical, eram quase sempre peças caras e laboriosas e obras coletivas – ao menos no que se refere à sua apresentação –, compostas sob a pena de escribas e miniaturistas, cujas artes eram longamente desenvolvidas, e não devem ser vistas como resultado de uma intuição excêntrica bem sucedida. Valmar (1990) conecta as miniaturas das CSM com estéticas de ilustrações de pelo menos dois manuscritos franceses que as precederam: às do Saltério de São Luís<sup>82</sup> e àquelas dos “*Miracles de la Sainte Vierge*, do troveiro Gautier de Coincy, pintadas muitos anos antes por frades artistas na Abadia de San Eloy de Noyon”<sup>83</sup>. (Valmar, 1990, p. 43). Já havíamos estabelecido no capítulo III uma certa proximidade entre os *Miracles* de Gautier de Coincy e a coleção das CSM do ponto de vista textual ou narrativo. Valmar não se arrisca em estabelecer filiações diretas, mas sugere que o modelo francês para a caligrafia e para as iluminuras devem ser levados em consideração na análise dos manuscritos das CSM.

#### **4.9 Apresentação e análise das miniaturas das gaitas de foles no *Codex Princepes***

Das dezenas de ilustrações contíguas às chamadas *cantigas de loor* (cantigas de louvor), figuram no *Codex Princepes* três tipos gaita de foles, a saber:

---

<sup>82</sup> “**Luís IX (São Luís)**, Rei de França 1226-70 (n. 1214) Casou com Margarida da Provença em 1234. Sua mãe, Branca de Castela, atuou como regente durante a minoridade do filho e parece ter conservado um certo controle sobre o governo até 1242, pelo menos.” (Loyn, 1992, p. 243)

<sup>83</sup> *Miracles de la Sainte Vierge, del trovero Gautier de Coincy, pintadas muchos años antes por frailes artistas en la Abadía de San Eloy de Noyon.*



Fig. 1: Miniatura contígua à Cantiga 260 (fol. 235 c-d)

**Cantiga 260 (miniatura contígua)** – as gaitas dos dois instrumentistas representados (um par de músicos é o número mais habitual nessas ilustrações) não contam com tubos de acompanhamento e seus tubos melódicos têm um formato atípico. Neles há duas seções: uma parte cilíndrica para a digitação, articulada – através de uma peça oval – a um grande pavilhão cilíndrico oblíquo (função de amplificação);



Fig. 2: Miniatura contígua à Cantiga 280 (fol. 251 c-d)

**Cantiga 280 (miniatura contígua)** – dois gaiteiros são representados com instrumentos de dois tubos: um destinado à melodia e outro, paralelo a esse e, aproximadamente, de mesmo

comprimento, aparentemente destinado a fazer soar uma nota pedal. Note-se que o gaiteiro da direita tem o fole ainda inflado, sem que esteja usando o sopraite (bocal com válvula que alimenta o fole) para alimentar a gaita de ar. Sua expressão, olhando para cima e meio absorto, parece ser a de quem está atento ao som que sai da gaita mantendo a pressão sobre o fole com braço sem soprar no instrumento. Tudo isso faz parte da técnica ainda em uso na gaita galega, principalmente perto dos finais das músicas quando, para interromper o som de imediato, é preciso que o fole seja progressivamente esvaziado a fim de que haja uma queda brusca na pressão do instrumento e as palhetas parem de soar imediatamente.



Fig. 3: Miniatura contígua à Cantiga 350 (fol. 313 c-d; 314 a)

**Cantiga 350 (miniatura contígua)** – uma impressionante gaita provida de quatro grandes tubos cônicos de acompanhamento. Há dois grandes tubos paralelos apoiados pelas mãos do músico (um para melodia e outro para acompanhamento?). O sopraite não está muito aparente na figura e se confunde com um dos tubos.

“Meu abó e meu pai gaiteirños  
E meus irmáns tamén,  
alentando a Galiza nun fol,  
ó vento que vai e non ven ...”  
(Foxo, c.1990, p.383)  
Avelino Cachafeiro (1898 – 1972),  
ou “o maior gaiteiro das Américas”

## 5.1 Gaitas de Foles

### 5.1.1 Na Galiza

A gaita galega é instrumento dos grandes espaços abertos. “Expansiva e sonora” (Novoa G., 1980, p.84), ela é “eco das montanhas robustas e voz profunda dos oceanos” e tão importante para o norte espanhol, atlântico, quanto à guitarra para a zona do Mediterrâneo. Essa voz “perturbadora e ruidosa” (p.84) representa, definitivamente, a voz da Galiza e das Astúrias, e também de Trás-Os-Montes – já que o norte de Portugal apresenta, similarmente, a sua *gaita de foles*. A gaita desta região de Portugal tem a mesma origem da galega, “por estar essa zona enquadrada na área geográfica daquilo conhecemos por “ ‘Galícia Histórica’ ” (p.22). Por isso, naquela área produziram-se “tradições que ela divide com as zonas vizinhas da Espanha” (Castello-Branco,1994, p.61). Para nos referirmos a ela, adotaremos a partir de agora o termo sugerido por Guerra da Cal: “Portugaliza”. A história da gaita galega é longa e ecoou também no Brasil. Apesar de nosso país não ter adotado ou desenvolvido instrumentos desse tipo, há redutos dele por aqui; além disso, quando da chegada dos portugueses às terras indígenas em 1500, havia gaiteiros nas naus que divertiram os índios com este estranho som, de acordo com o relato de um trecho da carta de Pero Vaz de Caminha.

### 5.1.2 Reconhecendo a família

A ininterupção do som é a razão de ser de todos os instrumentos que vulgarmente denominamos, em língua portuguesa, gaitas de foles ou cornamusa. Ela não é exclusiva das gaitas. O símbolo da circularidade expresso na música – que passa necessariamente pelo tempo – está materializado no disco que faz parte do mecanismo da viela-de-roda (em Portugal, chamada de *sanfona*): nesse instrumento, uma espécie de “arco infinito” recoberto de crina faz soar corda(s) de acompanhamento de altura(s) fixa(s) e de melodia (em francês, *chanterelle*; ver glossário). Técnicas de respiração circular têm sido desenvolvidas em meios musicais eruditos e folclóricos (menos arduamente aplicadas a instrumentos de sopro de palheta, em que a pressão é maior, mas menor é o ar despendido do que em flautas). Em todas as técnicas de sopro circular, uma parte do aparelho respiratório converte-se em reservatório, de onde o ar é expelido enquanto ocorre a inspiração. Os antigos já conheciam sistemas para facilitar essa operação através de um reservatório externo. Curt Sachs detectou “a presença, na Índia, de um duplo clarinete fabricado com duas canas paralelas, juntas, exatamente como o duplo clarinete egípcio.” (Novoa G., 1980, p.17). “Segundo Curt Sachs, as boquilhas deste duplo clarinete estavam ocultas em uma grande cabaça, cujo delgado colo é apoiado na boca do executante, entretanto sua cavidade servia de câmara de ar”. (p.17).

O duplo clarinete ainda em uso no Rajasthan (norte da Índia) comporta uma câmara de ar, como aquela descrita por Sachs, mas o músico continua a ter que conhecer “uma técnica de sopro circular que assegura o bordão estável e contínuo através de peça” (1990, p.110).

Instrumentos do tipo gaita de foles são, por definição, constituídos de um tubo melódico, em geral único, de palheta dupla – como a gaita galega (figuras 8, 9 e 10) ou a escocesa – ou ainda, com menor freqüência, de palheta simples (a exemplo da cornamusa landesa, instrumento da Gasconha ou a búlgara). É preciso que haja um reservatório de ar maleável, um fole (odre) feito de couro ou, às vezes, modernamente, de material sintético,

acionado por sopro ou mecanicamente (sistema próprio da *musette* do barroco francês ou do *uilleann pipes* da Irlanda). A configuração mais simplificada que permite a identificação do instrumento é um tubo melódico munido de palheta em combinação com um fole. Apesar de os mecanismos de funcionamento de instrumentos desse gênero serem semelhantes, observa-se uma ampla variedade de sons, intensidade, gamas, escalas e temperamentos específicos de cada região, da Europa ocidental ao Oriente, passando pelos Bálcãs.

De acordo com a tradição de origem e variantes internas, as gaitas podem ou não apresentar outras partes. Um único tubo que faz soar uma nota é o acompanhamento mais freqüente. Na Galiza, essa parte da gaita é chamada de *ronco* e, em Portugal, de *roncão*. Novoa afirma que “[...] *ronco* provém do grego e do latim ‘rauco’, ablativo singular de ‘raucus’. Ambas as palavras derivam da raiz sânscrita ‘ru’, que encerra o significado subjacente de rumor.” (Novoa G., p. 47, 1980). Antonio Houaiss, com maior precisão, sugere que *ronco* deriva diretamente do latim tardio *rhonchum* e este do grego *rhogkon* (2001).

Ainda a respeito dos tubos de acompanhamento:

Alguns instrumentos apresentam um tubo paralelo ao tubo melódico, às vezes capaz de produzir mais de um som. Identificamos esse tubo na cornamusa de Landes “cujo segundo tubo, que apresenta um só orifício”, faz com que ele “[...] estando aberto, a nota que se produz esteja em uníssono com a nota mais grave do tubo melódico; se fechado, ele soa uma quarta [justa] abaixo” (Mabru, 1996, p.2-3).

Eis uma listagem básica, a partir dos países, de gaitas de foles tradicionalmente em uso na

Europa:

- Espanha: gaita galega e asturiana
- Portugal: gaita transmontana
- Suécia: *säckpipa*
- Alemanha: *hümmelchen* (muito semelhante às gaitas representadas nas pinturas renascentistas de Brueghel e Dürer);
- França: *chevrette*, *cornemuse*, *musette*;

- Itália: *piva*;
- Bulgária: *dzhura gaida* búlgara (cilíndrica, como muitos punteiros ditos orientais);
- Irlanda: *uilleann pipe*;
- Escócia: *bagpipe*.



Fig. 4: Hans Sebald Beham, *Ano Novo* (1546)

### 5.1.3 O tubo melódico cônico ou “ocidental”

Resguardadas as diferenças históricas, é possível determinar uma tendência: de acordo com o mapa de Villa (1987, p.18), as gaitas atualmente empregadas em regiões de países da Europa ocidental (na Espanha, França e Itália, por exemplo) apresentam tubos melódicos predominantemente cônicos, em contraposição aos tubos cilíndricos, mais comuns nos países eslavos, nos Bálcãs e no Oriente. Gaitas cujos tubos melódicos apresentam abertura cônica em suas bases são há muito representadas, e absolutamente preponderantes na iconografia do Ocidente medieval cristão; ao menos assim é a aparência externa, podendo a furação interna acompanhar mais ou menos a abertura da base do instrumento. De qualquer forma, seria uma incoerência esperar que tantos exemplos de tubos melódicos com formatos externos acentuadamente cônicos fossem sistematicamente cilíndricos ou quase cilíndricos em suas

partes internas. O pavilhão cônico ajuda a amplificar o som, principalmente das notas mais graves. Já a conformação cilíndrica tende a determinar a produção de notas de intensidade mais homogênea.

Sem pretender negligenciar as especificidades históricas dos instrumentos medievais e atuais que vêm sendo investigadas por especialistas da área, cumpre assinalar que a conicidade do tubo melódico de gaitas no Ocidente é um elemento relevante de aproximação – já que reflete no som produzido – entre a estrutura dos instrumentos medievais e as das gaitas galegas. A configuração de um só tubo de auto-acompanhamento – quase cilíndrico – nas gaitas galegas mais antigas é aquela também predominante nos instrumentos da iconografia medieval.

#### **5.1.4 Condições universais de “gaitas”: aproximações históricas**

Resumidamente, pode-se dizer que as técnicas de gaita galega e de gaitas de foles em geral foram desenvolvidas principalmente a fim de oferecer uma variedade de recursos de articulação entre notas de mesma altura e de alturas diferentes, já que nesses instrumentos o contato com a palheta é indireto (na gaita galega o tubo melódico – munido de palheta dupla – e o soprete são intermediados pelo fole). Essa privação de contato com a palheta estabelece um ponto de partida comum entre gaitas adotadas por diferentes tradições e ajuda a condicionar o desenvolvimento de soluções próprias a cada uma delas. Frequentemente, essas soluções são muito similares de uma cultura a outra. Obviamente, tais condições já estavam estabelecidas no passado e, em épocas diferentes, foi fator determinante na composição da linguagem do instrumento e, em parte, de seu repertório. É por esta razão que Foxo observou que “os ornamentos conferem essencial importância à linha melódica das peças de gaita. Ninguém põe em dúvida o seu emprego, sendo absolutamente indispensáveis.” (c.1990, p.123). Na Casa de España, o aprendizado de certos ornamentos é concomitantemente à

música. Eles são apresentados no discurso musical e raramente exercitados isoladamente. Uma mesma peça musical pode ser mais ou menos floreada, na medida em que o gaiteiro melhora a sua técnica e se sente mais apto a inserir novos ornamentos. Não se trata, neste caso, de adicionar mais notas à melodia original. Esses ornamentos são definidos por qualidades de articulação e qualidades sonoras, por essa razão, como ocorre na Casa, uma música pode ser tocada pelo professor e por um gaiteiro iniciante com mais ou menos ornamentos sem que ocorram dissonâncias imprevistas decorrentes da execução simultânea da versão ornamentada e daquela mais simplificada.

### **5.1.5 Contribuições futuras**

Esperamos – estabelecendo essas aproximações, com nossas análises e os resultados dessa pesquisa – contribuir para a ampliação de um tema, em si já bem amplo. Outros trabalhos, com preocupações análogas, poderão tratar, dentro das possibilidades, das transformações historicamente sofridas pelas gaitas, “camadas” que se sobrepuseram aos seus repertórios, às suas confecções. Quanto aos instrumentos medievais, muitos aspectos organológicos são dificilmente identificáveis, entre eles, o nível de conicidade do tubo, tamanho e furação interna dos tubos melódicos e de acompanhamento, tipos de palhetas e – o que é de especial interesse para um estudo comparativo – questões relativas a escalas e temperamentos hoje utilizados e aqueles, teoricamente, adotados na Idade Média.

## **5.2 O Grupo de Gaitas Galegas da Casa de España do Rio de Janeiro**

### **5.2.1 O ambiente de pesquisa**

Uma ladeira de paralelepípedos dá acesso à Casa de España do Rio de Janeiro, e, para quem chega a pé, um som distante e agudo faz apurar os ouvidos. O clube fica localizado

numa área verde e é um pouco afastado do trânsito no bairro do Humaitá, rememorando a origem rural da gaita. A predominância dos galegos entre os espanhóis que emigraram para o Brasil e a presença de ex-sócios da Casa de Galícia (quando da fusão que deu origem ao clube) ajudam a explicar essa opção. Chegando-se à Casa, amplos espaços, uma sacada e um salão principal, decorado com brasões, símbolos heráldicos de províncias espanholas, pendurados bem alto, orgulho de um certo passado. No refeitório há um mural colorido e comprido, cena meio nostálgica e um tanto anacrônica de corte: comensais aristocratas são servidos em um banquete copioso. Carne de porco na mesa e, em segundo plano, um cenário do campo. À direita, figura o gaiteiro, de pé e vestido à maneira tradicional: calções, polainas, faixa, camisa branca e colete.

O aspecto da gaita e das roupas do gaiteiro e também as dos dançarinos e dançarinas das festas galegas dos dias de hoje corresponde, basicamente, à aparência dos séculos XVIII ou XIX. Os trajes dos dançarinos são sofisticados e exibidos por eles com vaidade. Os lenços e aventais que fazem parte da roupas das damas – muito similares entre províncias da Galiza e os distritos do norte de Portugal – evidenciam a procedência rural. Alguns broches, com insígnias de províncias anunciam a procedência; outros exaltam Santiago: a concha ou a cruz-espada vermelha (com as extremidades da empunhadura em forma de flor-de-lis).

### **5.2.2 Os encontros**

A curiosidade por técnicas de instrumentos do tipo gaita de foles desenvolvidas em meios de tradição musical folclórica foi o que me motivou, em primeiro lugar, a ir à Casa de Espanha do Rio de Janeiro. Informado da existência do seu grupo folclórico galego estive lá uma vez em 1999. Nessa época já existia o Grupo de Gaitas. Havia também o grupo Arraial (dança folclórica galega), criado e então dirigido pelo bailarino Calixto Alban Laxe. Um novo e permanente contato foi feito em novembro de 2000, a partir de quando comecei a frequentar

os encontros da Casa, assistindo e aprendendo a tocar algumas peças do repertório tradicional de gaita galega (combinadas, é claro, às especificidades do instrumento). Por alguns anos, fui à Casa com uma regularidade praticamente semanal, com exceção de curtos períodos de ausência, tive a oportunidade de participar da segunda parte da maioria dos ensaios das segundas-feiras do Grupo Gaitas. Logo que comecei a comparecer aos ensaios, Calixto já havia voltado à Espanha e hoje o grupo Arraial é dirigido por Andrea Ortega.<sup>84</sup> Ao final dos encontros das quartas-feiras, geralmente os músicos integram-se ao balé folclórico em ensaios comuns (intensificados na medida em que a data de uma apresentação se aproxima). A gaita então aparece em uma de suas mais importantes funções: proporcionar música para a dança. As danças são absolutamente predominantes na constituição do repertório tradicional de gaitas galegas.

O Grupo de Gaitas da Casa de España do Rio de Janeiro e o Grupo Arraial vêm se apresentando com regularidade em festas e festivais promovidos em espaços da comunidade espanhola (com frequência realizados na sede). Das exibições fora da Cidade do Rio de Janeiro contam-se as de Cabo-Frio (RJ), Santos (SP), Belo Horizonte (2002), Petrópolis, Teresópolis e Região Serrana (2001/2002) e Juiz de Fora (2000). O Grupo de Gaitas apresentou-se também na Espanha, em Santiago de Compostela, na Cidade de Santa Comba e em Embibre, província de La Coruña (1999).

Ambos conquistaram o Primeiro Lugar no Festival da Primavera Versátil (Teatro João Caetano, setembro, 2002), na categoria dança folclórica.

---

<sup>84</sup> A Casa abriga uma das mais importantes e tradicionais escolas de dança flamenca do Brasil. Ela foi criada e é dirigida há anos por um renomado casal espanhol: a dançarina Mabel Ortega e o guitarrista flamenco Alberto Turina. Andrea Ortega, filha do casal, ajuda a dar continuidade à tradição familiar como dançarina de flamenco e diretora do balé folclórico.

O gaiteiro William Monroy Bentes passou a colaborar com o grupo de música medieval; além disso, ajudou-me a fundar com um acordeonista e uma cantora, um grupo de música de tradição oral galega e brasileira fora do espaço da Casa.

### **5.2.3 Modos de transmissão do repertório**

O repertório musical do Grupo de Gaitas da Casa de España é transmitido oralmente, ato que contribui para que seja vivo e espontâneo. No livro *Os Segredos da Gaita*, Xosé Lois Foxo coligiu um número importante de peças do repertório de gaita galega. O autor, que é gaiteiro e também passou por formação acadêmica, oferece versões de *muiñeiras*, *jotas*, *pasodobles*, *alboradas* etc., em sua maioria, de origem tradicional, danças às quais incorporou ornamentos característicos. A figuração rítmica e a melodia e, especialmente os ornamentos dessas danças apresentam versões diferentes, que variam segundo o intérprete, a escola ou o grupo que as interpreta.

No Grupo, flautas doces modificadas são o principal recurso utilizado pelos professores para a transmissão do repertório, sobretudo quando se trata de ensinar uma dança nova. A flauta doce é um recurso importante porque sua intensidade sonora é bem menor do que a da gaita e é um instrumento cuja emissão pode ser interrompida instantaneamente, dando lugar ao esclarecimento de dúvidas relativas à melodia, ao ritmo, ornamentos e facilitando a comunicação com os alunos.

Para se chegar a uma afinação aproximada da gaita, as flautas têm alguns furos alargados e um outro acrescentado na base. Na realidade, mesmo com essas modificações, a afinação é ainda insatisfatória, mas já permite uma analogia com a digitação da gaita e cumpre perfeitamente o papel de meio auxiliar na transmissão do repertório.

#### 5.2.4 Os músicos

Segundo a revista veiculada pela Casa de España, a Galiza é “origem de cerca de 90% dos imigrantes espanhóis em toda a América Latina.” (Anônimo, 2002, p.12). Da mesma forma, no Grupo de Gaitas, predominam os espanhóis de ascendência galega. Eis abaixo os principais integrantes do grupo:<sup>85</sup>

**Alejandro Cabanelas Piñeiro** (tamborileiro) – nascido na aldeia de San Sabastian de Covelo, província de Pontevedra, Galiza, Espanha, a 5 de abril 1942. Aprendeu a tocar tamboril e caixa com o pai, que era percussionista do antigo grupo Gaiteros de Jeito de Covelo. Ainda adolescente, apresentava-se na região, em Ponte-Caldelas e em La Lama. Chegou ao Rio de Janeiro em 1962 para trabalhar com o irmão mais velho. Entre 1962 e 1977 diminuiu as suas atividades musicais. Em 1977 frequentou aulas de baixo elétrico na Escola Carlos Gomes em Caxias, e foi com esse instrumento que tocava nos Airiños de Galicia, grupo que ajudou a criar, e que se dedicava à música tradicional galega e ao repertório de variedade brasileiro e latino em geral. A Casa de Galicia (Tijuca) foi a primeira sede dos Airiños. Em 1983 foi fundada a Casa de España do Rio de Janeiro e neste ano para lá foram transferidos os sócios e o grupo musical da extinta Casa de Galicia. O conjunto ensaiaria por aproximadamente três anos no novo lugar. Alejandro continuou a frequentar a Casa, como sócio. Em 1987 colaborou com o conjunto Sambeiros de Caxias, para o qual compôs a letra do samba *Viaduto de Lucas*, interpretado pelo cantor Moreira Jr. na faixa-título do disco lançado pelo grupo, de forma independente, pelo selo Grudim (1987). Em 1992 fundou, com Benjamin Fraga, o Grupo de Gaitas da Casa de España do Rio de Janeiro e o integra até hoje (na época de fundação, o grupo contava com duas gaitas, uma caixa e um bumbo). Foi diretor musical da peça de teatro *Orillas do Dublin* – em cartaz no Museu da República em 1994/95 – à frente do Grupo Juvenil da Casa de España.

---

<sup>85</sup> Mencionamos somente os participantes maiores de idade na época em que os entrevistamos (2001).

**Antonio Otero Cal** (gaiteiro) – nascido em Avion, província de Ourense, Galiza, Espanha, a 20 de julho de 1935. Tocou gaita galega pela primeira vez no início da década de 1950 (o instrumento foi emprestado pelo primo, que havia emigrado para o Brasil). Filho primogênito, viveu em Avion até vir para o Rio de Janeiro em 1954, para ajudar o pai. No início da década de 1960, começou a tocar clarinete (instrumento tradicionalmente usado na *charanga* galega). O ano 1996 marcaria o seu retorno à gaita, quando, a convite do Grupo de Gaitas, do qual seu irmão já fazia parte, começou a tocar na Casa de España.

**Benigno Otero Cal** (gaiteiro) – nascido em Avion, província de Ourense, Galiza, Espanha, a 31 de março de 1948. Durante os 14 anos em que lá viveu, só conheceu um gaiteiro (a aldeia era isolada, sendo necessário percorrer cerca de 10 km para se chegar à estação de onde se partia para cidades importantes, como Ourense e Vigo). Em 1962 chegou ao Rio de Janeiro, depois do pai e do irmão mais velho, Antonio. Experimentou tocar clarinete, mas foi no Grupo de Gaitas da Casa de España, em 1994 que começou a tocar a gaita galega, cujo repertório lembrava da época em que vivia na terra natal. Tornou-se mais tarde professor de gaita da Casa.

**Fructuoso Soares Ferreira** (bumbeiro) – nascido em Vigo, província de Pontevedra Galiza, Espanha, a 11 de dezembro de 1933. Dupla nacionalidade: espanhola e brasileira. Morou em Vigo até vir para o Rio de Janeiro em 1950, depois do pai e antes dos outros membros da família. Soares participou de festas galegas na Espanha e no Rio. O pai era bumbeiro, mas ele só começou a tocar o instrumento em 1994, a convite de Benigno Otero e Alejandro Cabanelas para integrar o Grupo de Gaitas da Casa de España do Rio de Janeiro.

**Rodrigo Otero de Jesus** (gaiteiro) – nascido no Rio de Janeiro a 17 de fevereiro de 1983. Filho de pai espanhol e de mãe brasileira. Incentivado pelo pai – Benigno Otero Cal, gaiteiro e professor da Casa de España – freqüentava, eventualmente, os encontros do Grupo de

Gaitas, mas foi a partir de 2001 que começou a comparecer regularmente aos ensaios. Foi aluno da Escola de Música Villa-Lobos.

**William Monroy Bentes** (gaiteiro) - Incentivado pelo avô, começou se dedicar à gaita galega aos 15 anos, em Arcade (província de Pontevedra, Espanha), com o professor Enrique Piñon. Ingressou no *Grupo de Gaitas da Casa de España* em 1998, e hoje atua nele como mestre de gaitas e diretor musical. Aprendeu, de forma autodidata, a tocar *tamboril* e *pandereta* (instrumentos de percussão galegos). Em 2008, participou de um curso de internacional de especialização em Santiago de Compostela com Daniel Bellón, tendo sido considerado o melhor gaiteiro do encontro. Apresentou-se em Buenos Aires em 2008 e de uma *tournee* por províncias galegas em 2004, com o patrocínio da *Xunta de Galicia*. Também fez parte do curso de especialização em gaita galega em Santiago de Compostela (2000) com o professor Francisco Taboada, também promovido pela *Xunta de Galicia*. Na ocasião, apresentou-se em vários lugares na Galícia, a convite do grupo de dança folclórica galega *Caballeros de Santiago (Clube Hispânico, Salvador, Bahia)*. Conquistou, com o grupo *Arraial* e o *Grupo de Gaitas da Casa de España*, o Primeiro Lugar no *Festival da Primavera Versátil* (Teatro João Caetano, setembro/2002), na categoria dança folclórica. Dirigiu o conjunto de gaitas galegas no espetáculo de música e dança tradicionais espanholas *Antologia* (Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 19 de outubro de 2005). Além do trabalho na Casa de España, integra o conjunto de música de tradição oral Foles.

“Ao se confrontarem os textos paleográficos às teorias e tradições que continuam vivas, é possível determinarmos elementos de compreensão, referentes a este [anteriormente mencionado] processo de ornamentação.”<sup>86</sup>

**Marcel Pérès** (Tellart, 1996, p.28).

## **6.1 Oralidade e atualização de artes performáticas**

### **6.1.1 Em repertórios musicais da Idade Média**

Marcel Pérès dedica-se – à frente de um grupo Organum – a interpretar alguns dos mais antigos cantos litúrgicos cristãos de que se têm notícia (ver capítulo I). O conhecimento de Pérès sobre transformações históricas a que foram submetidos os ritos cristãos lhe permite reconhecer melhor o papel e o lugar do canto em momentos distintos da representação litúrgica, e a detectar algumas camadas de sobreposições que o repertório ganhou com o passar dos séculos. Paralelamente, para chegar a uma versão artística das composições da Igreja do Ocidente medieval, confronta e alia a sintaxe musical dos manuscritos a certas práticas de música oral – notadamente aquelas do canto cristão ortodoxo – cujos elementos musicais (ornamentos, tipo de emissão etc.) estão organizados em um discurso próprio e concretizados em resultados vocais. Como vimos, o modo de transmissão oral de certas tradições musicais contemporâneas foi também aquele preferencialmente adotado na Idade Média.

Quando Pérès adotou técnicas do canto da Córsega para interpretar o *Laudario di Cortona* - primeira coleção de cantos franciscanos norte-italianos, datada fins do século XIII – ele observou pelo menos três aspectos: a proximidade geográfica, cultural e a filiação para-litúrgica (comum a ambas manifestações). Não se trata, contudo, de afirmar que essa ou outra

---

<sup>86</sup> [...] *en confrontant les textes paléographiques aux théories et traditions qui restent vivantes aujourd'hui, on arrive à déterminer des éléments de compréhension, quant à ce processus de l'ornementation.*

interpretação tenha alcançado um “ponto ideal”. Já discutimos os problemas da palavra *autenticidade* aplicada à música historicamente informada (capítulo I). Convém antes pensar que, à medida que se sabe mais sobre os manuscritos, a iconografia, os usos sociais e o contexto histórico relativos aos repertórios do passado e que se confrontam esses conhecimentos às realidades musicais contemporâneas, criam-se condições para melhor compreender toda e qualquer manifestação artística. Tentou-se, ao longo desta dissertação, fazer um esboço que contemplasse esses elementos. Lembremos do que Duby ensinou sobre a modéstia do historiador que, em seu ofício, é constantemente tentado a conceber o passado com um olhar demasiadamente objetivo: “[...] o historiador não deve enganar-se a si próprio. O que ele enuncia, quando escreve a história, é o seu próprio sonho.” (Duby, 1989?, p.11). Essa reflexão merece a atenção de quem se dedica à interpretação da música do passado. Os avanços nos métodos de investigação e de conhecimentos específico não devem perder de vista o fato de o que os intérpretes de música oferecem aos seus ouvintes são meras possibilidades, algumas versões, sempre permeadas de uma visão muito particular.

O musicólogo Leo Treitler vem dedicando muitos estudos às origens e desenvolvimento do canto litúrgico medieval, matéria pela qual ficou especialmente conhecido no meio especializado. Seu livro intitulado *With Voice and Pen* é de interesse mais amplo, estabelecendo, a partir de exemplos, princípios que contemplam a música medieval como um todo; questões que envolvem a oralidade (*orality*) na produção e transmissão de repertórios medievais também permeiam toda a obra. O capítulo 10 de seu livro, intitulado *Oral, Written and Literate Process in the Music of the Middle Ages*, mostrou-se útil, já que temos insistido na expressão “produção e transmissão oral”. Desta referência composta por essas duas entidades, a “produção oral” sempre pareceu-nos ser de mais difícil definição, mas Treitler oferece exemplos elucidativos. Para começar, parte de uma premissa simples (talvez óbvia para os etnólogos, principalmente): “a escrita fixa um texto [musical], aquele que é

escrito; ela não fixa uma canção” (2003, p. 234). Logo a seguir, põe em cena um dos atores – mas não único – da produção oral: o copista. Sim, *produção*, porque contrariamente, somos automaticamente levados a pensar que os copistas estão a cargo da *transmissão* daquilo que Treitler chama de “a precipitação [pela escrita] de um *corpus* [musical e literário]”. Mas no ato de escrever, o copista estava lembrando e... compondo; “composição oral é uma forma de lembrar-se, ao passo que lembrar-se é sempre um ato de reconstrução com base em padrões que foram internalizados [notadamente o estilo formulaico medieval]”. Essa constatação baseou-se em um exemplo que apresenta logo a seguir no mesmo capítulo (p.243), saltando aos olhos a variedade de entoações e cadência sobre uma mesma melodia litúrgica: trata-se de uma *tropa* – um gênero de composição litúrgica desenvolvida a partir de cantos pré-estabelecidos – ornamentada diferentemente em seis fontes, ainda que mantenha seu contorno geral mais ou menos reconhecível. O autor atribui a este processo “gerativo” o *status* de “transmissão escrita pré-letrada”.<sup>87</sup>

### 6.1.2 Nas Literaturas Antiga e Medieval

Recentes estudos vêm investigando também a influência da oralidade na prosa e na poesia escritas. Ruth Finnegan afirma que uma “perspectiva comparativa pode ser elucidativa.” (Finnegan, 1977, p.3).

Dentro da literatura, pode-se aprender muito, por exemplo, ao se considerar Homero (há duas teses para explicar a autoria da *Ilíada* e da *Odisséia*: os “unitaristas” atribuem essas obras a um só poeta; os “separatistas”, a múltiplas origens) à luz de descobertas sobre a recente poesia épica oral iugoslava [...]. (p.3)

Em *Oral Poetry*, a autora contribui para provocar uma revisão do conceito que habitualmente se faz de Literatura na comunidade científica. As delimitações de Finnegan para a palavra incluíram certas manifestações de “poesia oral”. A estruturação e a força que

---

<sup>87</sup> *Pré-literate written transmission.*

emanam da “literatura oral” podem ser tais que “[...] o livro sagrado indiano, o *Rgveda*”, por exemplo, “é lembrado como tendo sido transmitido oralmente através de séculos ou milênios [...]” (p.19).

Zumthor (1993) destaca a importância da função do recitante na Idade Média e para Finnegan, os mais remotos exemplos épicos da Antigüidade e da Idade Média, como *A Canção de Rolando*,<sup>88</sup> são portadores de um

estilo formulaico que pode ser tomado como uma marca própria desse tipo de “composição oral” e, portanto, como uma indicação de que esses poemas eram, em certo sentido, originalmente orais, mesmo que mais tarde tenham também sido escritos e circulado por muitos séculos sob forma escrita (Finnegan, 1977, p.18).

### 6.1.3 Tendências contemporâneas

Tradição oral e modos de pensar e agir em nossa cultura através dos tempos são questões muito em voga em meios musicais e acadêmicos; os resultados destes debates ajudam-nos a compreender melhor certas realidades menos “cosmopolitas” e explicam a razão pela qual os discursos de Pèrès, Zumthor e Finnegan tanto se assemelham, pois todos os três foram absorvidos pela preocupação de relativizar certas referências, ao olharem o nosso meio cultural a partir da perspectiva de outros meios e saberes, do passado e do presente. Esse “distanciamento”, essa busca pela alteridade ganharam respaldo entre muitos outros escritores e historiadores. Na música, produziu-se uma verdadeira tendência de intérpretes e estudiosos do repertório medieval. Vimos no capítulo I como tais questões já palpitavam nos concertos e gravações do Studio der Frühen Musik, sob direção de Thomas Binkley, e de tantos outros conjuntos de música antiga das décadas de 1960/70. Atualmente, essa corrente mantém-se viva e renovada: a croata Katarina Livljanic, diretora do conjunto *Dialogos* julga que “os

---

<sup>88</sup> “A mais célebre e melhor das épicas medievais francesas, a *Canção de Rolando* sobrevive em sua mais antiga forma em um manuscrito anglo-normando” que “data provavelmente do início do século XI” (Loyn, 1992, p.68). Seus versos relatam, de forma romantizada, eventos da época de Carlos Magno, Rei dos francos (768-814): “a heróica derrota dos francos nos Pirineus em 778, a morte de Rolando” (p.68) e outros acontecimentos.

cantos que ainda podemos escutar nas procissões da Semana Santa são testemunho da força da transmissão oral que preservou em nós certas mentalidades musicais próprias do homem medieval”.<sup>89</sup> (Livljanic,1999, p.5).

Já “as interpretações do *Micrologus*”, famoso grupo italiano, “apóiam-se em trabalhos iconográficos e organológicos, e mais ainda sobre um estudo comparativo etnomusicológico.” (Anônimo, 1999, p.5). São intérpretes que partem de indícios e hipóteses de que pode existir algo mais nas entrelinhas de um livro ou de uma partitura musical. De acordo com as afinidades da linguagem, o olhar é então voltado também para as tradições orais, cujas práticas atuais oferecem um rico terreno e prestam grande auxílio na compreensão e interpretação de músicas do passado concebidas de forma análoga.

## **6.2 Recriação instrumental**

### **6.2.1 A seleção do repertório**

#### **6.2.1 Uma cantiga galaico-portuguesa**

Em meio a tantas questões, os objetivos desse trabalho devem ser necessariamente restringidos. O mais importante deles, a incorporação, a um exemplo do repertório medieval ibérico, de ornamentos menos suscetíveis de terem sido influenciados por estéticas e gêneros de um dado momento da História da Música. Levou-se em conta, portanto, aqueles ornamentos que definimos aqui como elementos “entranhados” à matéria sonora. Eles dizem respeito a tipos de emissão, articulação e à qualidade sonora.

Tal como Pérès baseou-se em certas tradições vocais italianas para a pesquisa e construção de hipóteses de interpretação do *Laudario*, optou-se por partir de um exemplo musical que estivesse de alguma forma vinculado às origens culturais ibéricas e, de

---

<sup>89</sup> *les chants que nous pouvons encore entendre dans les processions et la semaine sainte sont des témoignages de la puissance de la transmission orale qui a conservé en nous certaines mentalités musicales propres à l'homme médiévale.*

preferência, galegas. Assim, uma peça selecionada da coleção das CSM pode ser, como procuraremos justificar, uma escolha adequada.

### **6.2.1.2 Por que partir de uma Cantiga de Santa Maria**

Por que escolher um repertório eminentemente vocal para uma recriação instrumental? A ausência de manuscritos com partituras exclusivamente instrumentais na Península Ibérica até o século XV é uma razão objetiva, por isso, seria preciso partir de um repertório vocal mais passível de receber uma versão instrumental e que, preferencialmente, mantivesse alguma relação com a história da cultura galega. Como vimos, as CSM foram escritas na matriz da língua portuguesa e idioma poético, por excelência na Ibéria medieval: o galaico-português. As três ilustrações de gaitas de foles do citado *Codex Principes* (figuras 1, 2 e 3) e a análise que delas fizemos também contribuíram para a nossa opção. Elaborou-se uma proposta de categorias ou “registros” de tradições musicais elencadas que confrontadas com a análise de Ferreira sobre as CSM demonstrou que este foi um repertório agregador de tendências de dentro e de fora da Cristandade (capítulo IV). Finalmente, os pontos de vista que defendemos no debate sobre o uso de instrumentos, em especial no que se refere às CSM são coerentes com a disposição de tomarmos duas delas como ponto de partida para a elaboração de exemplos de uma prática instrumental (ver anexos).

### **6.2.1.3 As Cantigas de Santa Maria e a macroforma de um repertório agregador de tendências**

A tradição trovadoresca é a matriz das CSM, mas há, contudo, uma particularidade nelas encontrada que merece muita atenção: provavelmente poucos repertórios receberam simultaneamente tantas contribuições de tradições musicais distintas.

Manuel Pedro Ferreira, Professor na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa (Porto) e membro do Centro de Sociologia e Estética Musicais da Universidade Nova de Lisboa, é um dos mais dedicados estudiosos do repertório medieval galaico-português na atualidade. Segundo ele, “[...] as Cantigas de Santa Maria aparece-nos como um universo extremamente variado, incorporando contribuições de índole trovadoresca (galego-portuguesas e provençal), eclesiástica, andaluza, francesa e outras [...]”.<sup>90</sup> (Ferreira ms. a)<sup>91</sup>

*Virelai* ou *zéjel* são duas alheias ao galaico-português, mas usadas por músicos e comentadores das CSM para determinar a estrutura predominante das formas musical e poética contidas na coleção. Ainda que *virelai* seja uma forma de origem francesa, predominante no século XIV e que o *zéjel* provenha da cultura islâmica, tais palavras são usadas, em muitos casos, indiscriminadamente, como se fossem sinônimos. Mettmann (Alfonso X, 1986), por exemplo, nomea de *virelai* 90% das cantigas (p. 13), ao mesmo tempo em que estabelece o *virelai* ou *zéjel* – “el virelai (o zéjel)” – como equivalente às mais de 380 cantigas (p. 40). Sem que se aprofunde a questão, interessa-nos ressaltar que o *virelai*, o *zéjel* e as próprias cantigas – em sua grande maioria – apresentam refrão e estrofes que geralmente, terminam com o esquema de rimas e material melódico do refrão. As CSM apresentam variantes dessa formas, e uma delas Ferreira batizou de “rondel andaluz” sendo, segundo o autor, “desconhecida do resto da Europa medieval, mas típica, no espaço mediterrâneo, da música tradicional de raiz hispano-andaluza” (Ferreira, ms. a). No corpo do repertório encontramos ainda algumas formas sem refrão como, por exemplo, o pranto *Aver non poderia* (Cantiga403). “*Planctus* na literatura latina, *planh* na lírica occitânica” (Novaes, 2001, p.10), são esses gêneros, lamentos que inspiraram essa cantiga. A deploração “[...] pela morte de

---

<sup>90</sup> Quanto à narrativa das CSM, o *trouvère* (trovador oriundo do norte da França) Gauthier de Coincy, prior de Vic-sur-Oise é conhecido por ter inspirado os versos de algumas delas.

<sup>91</sup> “A Música das cantigas galego-portuguesas: balanço de duas décadas de pesquisa (1977-1997)” (18p.), texto de autoria do musicólogo Manuel Pedro Ferreira, distribuído durante o seu curso “A Música dos Cancioneiros Medievais Galaico-Portugueses” realizado no Campus do Gragoatá da Universidade Federal Fluminense, Niterói - RJ, dez./2002.

membros da alta nobreza é particularmente freqüente” (p. 10). *Aver non poderia* é uma cantiga estrófica e chora os sete pesares que a Virgem sofreu diante da Paixão de Cristo. Já *Nembressete madre de Deus* (Cantiga421), também sem refrão, apresenta frases sucessivamente variadas. Nesse caso, houve um empréstimo da forma da *sequentia* (ver glossário). Mettmann classifica como rondó as cantigas n<sup>os</sup> 41, 120, 143, 279 e 308, e como canção as de número 1, 400 e 414 (Alfonso X, 1986, p. 40-41).

O registro trovadoresco-aristocrático e suas convenções de cultura erudita a que correspondiam às expressões artísticas da corte de Dom Afonso foram, como vimos, a fonte principal, que determinou a forma poético-musical das CSM. Mas, para o tema de tantas *cantigas de miragre*, foi preciso encontrar matéria-prima em outros meios, nas crenças populares, nas histórias do Caminho de Santiago e nos ecos da fé dos aldeões. Concorreram para dar feição ao repertório elementos de múltiplas culturas e registros já referidos. A abertura do ambiente da corte e variadas influências que se fizeram sentir na constituição de um repertório singular refletiram, necessariamente, na prática musical das *Cantigas*. Tal como a composição, a sua execução não pode ser submetida exclusivamente a critérios de cultura palaciana. Narrativas de milagres populares contados em versos cultos deveriam requerer habilidades diferentes do que, por exemplo, a recitação ou o canto das *cantigas d'amor* compostas por Dom Afonso na juventude.

Ruy Queimado, João Garcia Guilhade, Martin Soares, Redondo são alguns dos trovadores que estiveram presentes na corte de Dom Fernando, [cognominado *o Santo*, e pai de Dom Afonso X] e de Dom Afonso, e o *troubadour* Guiraut de Riquier de Narbonne (c.1230-1292?), viveu por cerca de dez anos – na década de 1270 – na corte do Sábio. (Novaes, 2001, p.9).

Estas são informações que não podemos descartar na elaboração de possibilidades de interpretação musical prática dentro do conceito de “empirismo historicamente fundamentado” (ver capítulo I); na proposta que aqui apresentamos são cruzados elementos

de uma tradição oral contemporânea (a galega) e referências e práticas musicais propriamente medievais. Primeiro, tentaremos localizar quais os registros que tomaram parte da composição do repertório das CSM. Para tanto, nos beneficiaremos das classificações de repertórios que acabamos de desenvolver no presente capítulo. Ao nos referirmos, por exemplo, ao registro laico-aristocrático estaremos pressupondo a leitura prévia do que escrevemos sobre o assunto. No que tange a tradição musical de gaitas de foles na Galiza, a nossa principal referência bibliográfica é o livro *Os segredos da gaita* (Foxo, 2004), aliada ao longo contato participativo de nossa parte (desde 2000) junto aos gaiteiros da Casa de España do Rio de Janeiro. Sobre as referências aos repertórios medievais, nos basearemos nas fontes primárias de Johannes de Grocheo (1974) e Garlandia (1978), principalmente no que se refere às regras do descanto, e no trabalho de transcrição contemporânea das CSM por Higinio Anglès (1943).

### **6.2.2 Problemas de interpretação da notação musical das Cantigas**

Pesquisar sobre as origens das formas e a natureza dos possíveis empréstimos dessas cantigas é um trabalho complexo, mas que pode nos fornecer pistas valiosas para a sua interpretação. Não menos árdua é a interpretação da notação dos manuscritos das *Cantigas*. “[...] autor da única edição musical completa publicada até hoje [...]” (Ferreira, ms. a) das *Cantigas de Santa Maria*, o musicólogo catalão Higinio Anglés foi responsável por “[...] um trabalho monumental e de grande significado musicológico” (ms. a). O reconhecimento da obra de Anglés é merecido pelo pioneirismo em “transcrever a notação dos códices escorialenses<sup>92</sup> sem fugir às suas implicações rítmicas” (ms. a) e suas transcrições para as CSM ainda são, atualmente, aquelas principalmente adotadas por intérpretes do repertório no mundo todo. Há, contudo, problemas no trabalho de Anglés. O principal diz respeito a um número considerável de cantigas por ele transcritas sobre as quais a aplicação de convenções

---

<sup>92</sup> Assim denominados os mss. que se encontram na biblioteca do Mosteiro Palácio do Escorial (Espanha).

da música mensurada francesa da época – método adotado pelo musicógrafo – não parece ser suficiente para explicar certos ritmos que resultam dessa aplicação. De fato, muitas das transcrições de Anglés são expressas modernamente em compassos ora ternários, ora quaternários em uma mesma cantiga, o que é estranho à teoria e a repertórios contemporâneos (consultar o exemplo da Cantiga103, *Quen a Virgen servira*, no anexo). Se as combinações de metros em certas cantigas de fato existiram, seria preciso examinar algumas das tradições poético-musicais anteriores ou contemporâneas a ela na Espanha, cujas alternâncias acima descritas tivessem o potencial de exercer alguma influência sobre as CSM. É preciso criar um verdadeiro sistema. Ferreira é um dos estudiosos que trabalha nesse sentido. Segundo ele, há na coleção

[...] mais de vinte peças cujo ritmo não pode ser entendido em termos da teoria modal francesa,<sup>93</sup> mas que fazem todo sentido quando confrontadas à teoria rítmica arábica. [e], “[...] apesar de alguma ambigüidade notacional, típica dos sistemas pré-franconianos,<sup>94</sup> a coleção de cantos reunida por Afonso X podem ser transcritas como um razoável grau de segurança. (ms. b)<sup>95</sup>

Ferreira atenta também para “variadíssimos erros, a começar na reprodução de figuras de notação nos códices e na interpretação dessas figuras” (ms. a).

### 6.2.3 Da voz para os instrumentos: um tratado francês

Johannes de Grocheo não só autoriza, como prescreve a transposição de repertório vocal para um instrumento musical. Teórico da música (ativo entre fins do século XIII e início do século XIV), Grocheo dedicou uma parte do tratado *De Musica*<sup>96</sup> a instrumentos musicais

---

<sup>93</sup> Eram seis os modos rítmicos medievais, todos baseados na lógica ternária, expressos pela combinação de “breves” e “longas”, numa relação de dois ou de três para um.

<sup>94</sup> Referentes ao teórico da música e compositor Francone de Colonia, ativo no século XIII e autor do tratado *Ars Cantus mensurabilis* (Arte do canto mensurado).

<sup>95</sup> Non-Liturgical Monophony: Galician-portuguese. (19p.) Fonte manuscrita.

<sup>96</sup> Esse tratado e outros de natureza semelhante, não têm por objetivo apresentar sistemas inovadores. Ao contrário, eles ajudam a consolidar certas práticas e, portanto, aludem prioritariamente tradições anteriores

então em uso, entre os quais privilegiou a viela de arco (ver glossário). Através dela, “todas as formas musicais são compreendidas mais profundamente.”<sup>97</sup> (Grocheo, 1974, p.19), e “um bom tocador de viela faz uso corrente de qualquer canto e cantilena e de toda forma musical.” (p.19-20). Era notória a preferência por instrumentos de corda nos meios aristocráticos e entre teóricos da música. “Neles há uma diferenciação melhor e mais sutil do som a partir do encurtamento e extensão das cordas.”<sup>98</sup> (Grocheo, 1974, p.19).

Flagramos nas palavras de Grocheo uma razão pela qual instrumentos de corda são exaltados: neles as proporções intervalares são melhor visualizadas. Essa predileção é explicável também por aspectos simbólicos e compartilhada por outros teóricos ao longo da Idade Média. Eles, como Grocheo – que parafraseou Boécio<sup>99</sup> – estavam preocupados em transcender a chamada *musica instrumentalis*, aquela “[...] que é originada por sons de instrumentos, naturais ou artificiais”<sup>100</sup> (1994, p.10). Não podemos, contudo, desconsiderar o fato de que *De Musica* trata da matéria em várias instâncias. Passagens, como algumas que citamos, expressam uma preocupação pela qual, inclusive na execução musical, a música fosse “usada convenientemente”<sup>101</sup> (p.1). Essas referências espelham prioritariamente práticas relacionadas a ambientes culturais do norte francês mas, nem por isso, são desinteressantes para essa pesquisa, dada a importância da fonte e os conhecidos vínculos estabelecidos entre as cortes francesas, provençais e ibéricas, pelas quais transitavam também modelos e costumes. É preciso ter acesso a muitas outras fontes e trabalhos para, de forma mais

---

(remontando, muitas vezes, a algumas gerações). Evidenciamos esse fato, por exemplo, na antiguidade de certos gêneros musicais descritos por Grocheo.

<sup>97</sup> [...] *all musical form are understood more thoroughly.*

<sup>98</sup> *In these there is a subtler and better difference of sound because of the shortening and lengthening of the strings.*

<sup>99</sup> Boécio, grande autoridade e teórico da Música. Ele a classificou em *musica mundana*, *musica humana* e *musica instrumentalis*. e seus conceitos foram constantemente tomados por tratadistas durante toda a Idade Média.

<sup>100</sup> [...] *which is caused by sounds of instruments, natural or artificial.*

<sup>101</sup> *Used properly.*

profunda, tentar interpretar como esses modelos estrangeiros foram absorvidos e reinventados localmente.

Por hora, contentemo-nos em notar que influências de estéticas francesas ou provençais<sup>102</sup> de fato existiram no trovadorismo galaico-português e em expressões literárias e musicais de vários países na Idade Média.<sup>103</sup>

#### 6.2.4 “Com cantos e de outros modos”: a face instrumental das Cantigas

Nas *Cantigas* encontram-se menções à dança. Assim diz o refrão da composição 409:

*Cantando e con dança | seja por nos loada, | a Virgen coroada | que é noss'aspeança.*

(Alfonso X, 1989, p. 322)

O vínculo entre música de dança e instrumentos é nítido em todas as culturas. A ilustração da Cantiga 120, encontrada no chamado “códice rico”,<sup>104</sup> retrata convenientemente essa face instrumental: em uma cena (ao ar livre?) vemos, de um lado, instrumentistas e dançarinos em coreografia de roda; assistindo, no lado oposto, encontra-se a Virgem carregando o Menino Jesus; intermediando a relação do terreno e do celeste está o Rei Dom Afonso: ajoelhado, ele presta a devida homenagem e, com um gesto, lembra aos presentes que – seguindo seu exemplo – é a Deus e à Rainha celestial que devem ser consagradas sua música e sua dança. Talvez a gaita, instrumento dos espaços abertos, poderia ajudar a compor um cenário semelhante.

---

<sup>102</sup> A história da França medieval é melhor compreendida através da noção da existência das porções Norte (que chamamos de França) e Sul (genericamente chamada de Provença) do país atual. Ambas as regiões tinham vidas político-econômicas e culturais muito distintas e, até certo ponto, independentes; há relatos de que esta divisão era compreendida na época. Como observou o grande professor de literatura Rodrigues Lapa, “é conhecido o ditado transmitido pelo cronista francês Raoul de Caen: *Franci ad bella, Provinciales ad victualia*, ‘os franceses para a guerra, os provençais para os comestíveis’ ” (1952, p.7). Segundo Lapa, “por isso no norte floresceu uma literatura de guerra, do tipo da canção de gesta, e no sul uma literatura familiar e confidencial, do tipo da canção de amor.” “Nos princípios do século XII, nos condados de Anju e de Tolosa e no ducado de Aquitânia, praticamente desligados do rei de França, a vida corria fácil e alegre” (p.7).

<sup>103</sup> A polifonia da *Ars Nova* italiana (ver glossário), no século XIV, é um exemplo.

<sup>104</sup> “‘Códice rico’: El Escorial, Monasterio del Escorial, T.I.1 (ou T.j.1) [*siglum* T, e ou E?].” (Ferreira ms. a). Miniatura da cantiga 120 (fol. 170 v.).

Os versos das *Cantigas* encorajam-nos sempre a encontrar novas maneiras, modos (*guisas*) de louvar a Virgem. É o que nos sugere o já referido refrão da Cantiga 291:

“Cantand’ e en muitas guisas | dev’ om’ a Virgen loar,

ca u ouver mayor coita, | valer-ll-á se chamar.”<sup>105</sup> (Alfonso X, 1989, p. 75)

Para além da palavra cantada, os instrumentos musicais também poderiam de alguma forma prestar à Virgem sua homenagem.

## 6.2.5 Proposições instrumentais

### 6.2.5.1 A escolha das Cantigas de Santa Maria n° 184 e n° 103

Antes de mais nada, levou-se em conta o fato de que as figuras rítmicas dos manuscritos das CSM permitem mais de uma solução em vários casos. Conforme relatamos no corrente capítulo, o principal problema das transcrições das CSM propostas por Anglés diz respeito à adoção, às vezes não justificada, de metros ternário e binário em uma mesma cantiga. As figuras de notação musical das CSM têm estreita relação com convenções francesas contemporâneas, cuja teoria, contudo, não pode dar conta de todo esse repertório. A teoria modal, apesar de preponderante nas *Cantigas*, não é capaz de explicar certas relações entre música e texto que, em conjunto com alguns elementos formais, demandam explicações, talvez encontráveis em contribuições de culturas não-européias presentes na Península Ibérica e na corte afonsina. Essas novas contribuições – notadamente a da música arabo-andaluza – têm sido admitidas nas recentes pesquisas e devem levar a uma revisão de conceitos e resultar em novas transcrições. Esses trabalhos têm por objetivo principal explicar as excentricidades das CSM em relação à teoria modal francesa, mas, infelizmente, ainda não existem transcrições em ampla circulação que lhes correspondam. Enquanto esses trabalhos avançam,

---

<sup>105</sup> Ver tradução na p.52.

julgou-se melhor aqui incluir, como em um dos exemplos – a Cantiga 184, *A Madre de Deus* – para cuja interpretação bastassem os parâmetros da teoria dos cinco modos rítmicos em voga na Europa do século XIII. Neste caso, adotamos a transcrição moderna de Anglés, com base nos parâmetros dos ritmos modais; ainda que tenhamos obtido soluções alternativas às do musicólogo, elas se mostraram inconclusivas. Para essa tarefa, tivemos a oportunidade de contar com o aconselhamento do Professor Manuel Pedro Ferreira.

Ao analisar as fontes manuscritas relativas a essa cantiga, Ferreira manteve a idéia de que ela se expressa em metro musical ternário, predominantemente no segundo modo rítmico. Contudo, chamou atenção para o fato de que algumas figuras rítmicas da notação original admitiriam, em certos contextos da Cantiga 184, uma dupla interpretação: breve regular (= um tempo) ou breve, dita “a outra” – *brevis altera* – (= dois tempos); longa perfeita (= três tempos) ou longa imperfeita (= dois tempos). Diante de tal ambivalência em repertório vocal, um melhor resultado de prosódia auxilia no “desempate”.

Diferentes soluções rítmicas para a Cantiga 184 derivam dessa ambivalência entre elementos de sua escrita musical, mas não nos foi possível chegar ainda a uma nova e conclusiva proposta. Contudo, foi o fato de levar em consideração as relações entre a notação original e as possíveis transcrições modernas que permitiu confirmar a coerência da versão proposta pelo musicólogo catalão.

Outro aspecto considerado disse respeito ao âmbito da gaita e âmbito e modo da cantiga, de forma que houvesse uma boa compatibilidade entre eles. Foi, no entanto, preciso substituir um grau da melodia que, na transposição para a gaita, extrapolava os limites de extensão do instrumento.

A epígrafe da cantiga escolhida conta que esse milagre aconteceu “en terra de Santiago”. Para nós, esse é apenas mais um elemento, secundário, sem pretender sugerir

qualquer relação da composição com influências locais. Contudo, essa relação temática realça a relação das *Cantigas* com narrativas ambientadas na Galiza, região de destino daqueles que cobriam o Caminho de Santiago e antiga terra de gaitas e, por isso, uma vez estabelecidos os critérios objetivos que orientaram nossa escolha, optamos por incluí-la entre as duas cantigas escolhidas em nossos exemplos musicais.

A Cantiga103, também tomada como exemplo a ser explorado, ao contrário da Cantiga184, apresenta muitas alternâncias traduzidas modernamente em compassos quaternários e ternários na transcrição de Anglés. Ainda que a Cantiga103 possa ser contemplada com outras transcrições modernas, adotamos quase que integralmente a versão de Anglés; as alternâncias de acentuação inesperadas conferiram-lhe especial interesse rítmico.

#### **6.2.5.2 Sons paralelos: assim manda a recente tradição galega**

Conjuntos instrumentais galegos são integrados com frequência por mais de uma gaita. Além do uníssono, são tradicionalmente praticados, entre elas, paralelismos (terças superiores à melodia principal). Os músicos do Grupo de Gaitas da Casa de España falam habitualmente em tocar na *primeira* [voz], o que quer dizer seguir a linha melódica superior. Já tocar na *segunda*, quer dizer executar a linha inferior que, usualmente, corresponde à melodia original. Contrapontos envolvendo certo grau de independência das vozes não são a regra na maioria das práticas musicais de grupos folclóricos galegos. Em suas interpretações, a movimentação oblíqua e contrária das vozes fica limitada a curtas passagens. Há, todavia, conjuntos<sup>106</sup> como o *Milladoiro* – muito conhecido no meio e na Galiza de forma geral – e o Grupo de Gaitas do

---

<sup>106</sup> Tivemos acesso, no período de pesquisa, a gravações e a informações relativas à história desses conjuntos e a suas interpretações musicais, o que contribuiu para melhor compreender as práticas dos tradicionais conjuntos galegos da atualidade.

*Igaem* que, sem esquecer os modelos mais tradicionais, propõem, paralelamente, interpretações com harmonizações ou contrapontos mais sofisticados em algumas danças.

Na versão instrumental com duas gaitas de foles para a Cantiga103 (ver anexos B, C e nota nº 46), decidimos nos restringir ao caráter monofônico das CSM e da tradição de gaitas de foles da Galiza. Assim – ao contrário da possibilidade criada para a interpretação da cantiga

184 –, não nos ocupamos da elaboração de um descanto, optando por inserir partes responsoriais entre as gaitas, notas bordão ritmadas, reduções heterofônicas e apenas pequenos trechos paralelos ou de que lembrem a adição de um segunda voz. Enfim, não ficamos presos ao descanto, mas aproximamos a versão aqui proposta da Cantiga103 do mundo monofônico medieval, de tradições antigas e atuais.

### **6.2.5.3 Combinações instrumentais: entre a alegoria e a prática**

Analisamos três das miniaturas contíguas às *cantigas de loor* à Virgem em que figuram instrumentos do tipo gaita no *Códice dos Músicos* das CSM (fig. 1, 2 e 3). Em duas delas há dois gaiteiros. Como vimos também, a presença de pares de músicos – às vezes tocando o mesmo tipo de instrumento – é uma característica das iluminuras do códice. Entretanto, na iconografia medieval, a representação simultânea de instrumentos iguais não é a regra. Em geral, aparecem instrumentos diferentes (pelo menos até eles começarem a ser agrupados em famílias no pré-Renascimento). Vimos também que muitas pinturas e esculturas tinham finalidades eminentemente alegóricas (ver capítulo IV). Neste caso, a repetição de um instrumento musical já figurado atrapalharia a expressão de certas relações simbólicas. Assim, esses agrupamentos também não podem ser tomados incondicionalmente como evidência de uma prática musical cotidiana.

Essas duas possibilidades tiveram que ser consideradas na recriação instrumental das cantigas escolhidas: ou admitir os pares atípicos de músicos do *Codex Principes*, ou assumir combinações instrumentais heterogêneas, mais habituais, embora, muitas vezes subordinadas a análises alegóricas. Dada a já mencionada singularidade do repertório das CSM, e em razão do desafio que poderia implicar a combinação de duas gaitas, optamos pela primeira possibilidade.

Como vimos, ao se combinarem duas ou mais gaitas há uma tendência, na tradição galega, de se adicionar uma segunda voz (mesmo que ela seja habitualmente subordinada, paralela à melodia principal). Também vimos que o corpo do repertório de danças de gaitas galegas não remonta a datas muito anteriores à segunda metade do século XIX, quando a concepção de tonalidade e de uma melodia acompanhada harmonicamente já estava sedimentada na experiência do Ocidente. Músicas de gaitas galegas são, em primeiro lugar, concebidas para soar monofonicamente, mas guardam, subjacentes, reminiscências de um universo harmônico, daí o uso constante da relação de terças em uma voz superior. Evidenciamos esse fato também no constante uso de arpejos de função dominante e tônica. A música dessas gaitas é concebida, pois, entre dois mundos: um mais recente, da tonalidade, e outro arcaico, no qual flagramos elementos de uma linguagem musical modal.

#### **6.2.5.4 Problemas de interpretação da monofonia medieval**

A compreensão do universo da música monofônica medieval estabelece algumas questões. A aplicação de polifonia, ou de uma proto-polifonia para músicas monofônicas não deve ser negligenciada enquanto possibilidade de interpretação para uma música originalmente monofônica. Soluções heterofônicas representam outra possibilidade. Uma solução ainda mais óbvia, o que não significa mais fácil – e não exclusiva da monofonia litúrgica e de cantos de registro aristocrático – seria cantá-las ou tocá-las sem qualquer tipo de

acompanhamento vocal ou instrumental (lembramos no capítulo I, como o conjunto *Gothic Voices* foi capaz de realçar o canto monofônico *a cappella* em suas gravações). Seja qual for a solução adotada, julgamos conveniente questionar se a linha melódica solitária dos manuscritos em repertórios às vezes tão heterogêneos se basta em si mesma. Seriam alguns desses repertórios executados com outros sons simultâneos? Em caso afirmativo, quais dos tipos listados de acompanhamento ou contraponto seriam esses? Procedimentos heterofônicos, diafonias,<sup>107</sup> empréstimos e reminiscências de polifonia? Não se encontram facilmente muitas respostas objetivas, mas alguns relatos de época ajudam a estabelecer pontos de partida. Grocheo assinalou que uma expressão da música monofônica, o *cantus coronatus*, “em razão de sua excelência no texto e na melodia é acompanhado (*coronatur*) com outros sons (isto é, instrumentalmente) por mestres e alunos, tal como o [canto] francês *Ausi com l’unicorn* [...]”<sup>108</sup> (Grocheo, 1974, p.16)<sup>109</sup>. Essa é uma evidência de que natureza monofônica não deveria privar muitas dessas músicas – mesmo sem transformá-las em polifonia – da reminiscência do contraponto e do prazer de fazer soar e fazer ouvir sons diferentes e simultâneos mesmo na monofonia.

Quanto à nossa versão instrumental da Cantiga 184, consideramos os pares de gaiteiros das miniaturas e a já mencionada separação das vozes (à maneira “galega”). O próximo passo envolveu uma escolha: qual seria a técnica adotada ao conceber a segunda voz. Paralelismos de quartas e quintas justas, documentados nos primeiros tempos da polifonia não nos parecem convenientes; outras convenções baseadas em noções de consonância e dissonância e de movimentos mais independentes das vozes já eram de uso corrente na segunda metade do

---

<sup>107</sup> Essas técnicas foram praticamente esquecidas pelas escolas tradicionais do Ocidente, em prol do desenvolvimento da Harmonia (sobretudo a partir dos primeiros tempos do Barroco). Por isso, a observação de tradições musicais atuais e que são secularmente centradas na monofonia – tal como a arabo-andaluza ou de regiões da Índia – ajudam a perceber os graus de sofisticação das técnicas de acompanhamento que adotam.

<sup>108</sup> Gerard Le Vot observa que esta canção de *trouvère* é “[...] atribuída a Thibaut conde de Champagne, Rei de Navarra em 1234.” (1993, p. 33).

<sup>109</sup> [...] *because of its excellence in text and melody is accompanied (coronatur) with other sounds (i. e., instrumentally) by masters and students, just as the French Ausi com l’unicorne* [...].

século XIII. Ainda que, teoricamente, optássemos pela solução de paralelismos sistemáticos de quartas ou quintas, esbarraríamos em uma restrição técnica: o âmbito da gaita galega – e de instrumentos similares – é relativamente curto,<sup>110</sup> e esta solução ficaria inviabilizada ao se tocarem dois instrumentos de mesma tessitura. Normalmente, o repertório tradicional de gaitas galegas não ultrapassa o âmbito de uma décima; O manuseio do fole torna-se desconfortável e o som distorcido quando o gaiteiro insiste em tocar passagens longas em regiões muito agudas. Por isso, os paralelismos em terças podem funcionar bem para as danças galegas,<sup>111</sup> mas quartas ou quintas paralelas, superiores ou inferiores, acompanhando todo o perfil melódico dessa e da maioria das cantigas, ultrapassam ou não cabem na extensão do instrumento. Tocar em uníssono, fazer paralelismos intervalares só em determinadas passagens ou ainda assumir pequenas variações melódicas ao se executar uma mesma voz – procedimentos tipicamente heterofônicos encontrados, por exemplo, nas práticas instrumentais da música clássica arabo-andalusa – valeram para a recriação da Cantiga103.

Certas práticas encontradas em polifonias litúrgicas não mensuradas – a exemplo do *organum* melismático de Notre-Dame de Paris – têm a vantagem, pela pouca movimentação de seus tenores, de fazer sobressair o canto. Temos consciência que esse é um repertório de natureza completamente diferente: o estilo florido desses cantos e a função e filiação eclesiástica são somente algumas das particularidades dessa tradição. Contudo, a observação dessas práticas é indispensável para quem queira construir uma melhor visão global da música dos séculos XII e XIII e pode vir a inspirar procedimentos análogos para soluções interpretativas, com base em bordões móveis (que nos parecem particularmente interessantes para execuções não mensuradas ou semi-mensuradas). Técnicas relacionadas ao uso de

---

<sup>110</sup> A palheta sofre menor pressão quando acionada de forma indireta (caso da gaita galega) do que sob ação dos lábios (ação do oboé e do fagote, por exemplo), sendo encurtamento do âmbito uma das conseqüências da ação indireta.

<sup>111</sup> As tentativas feitas no Grupo de Gaitas da Casa de España que ultrapassavam os limites superiores ou que neles insistiam foram absolutamente decepcionantes.

“bordões móveis” teriam a vantagem de fazer com que a atenção fosse mais voltada para a voz principal. Contudo, essa técnica está intimamente associada a partituras cujo canto é melismático (contrariamente, a proporção de música e texto nas CSM se expressa silabicamente ou através de poucas notas por sílaba).

#### 6.2.5.5 A opção por uma técnica de descanto

O descanto foi uma técnica polifônica, lembremos, muitas vezes improvisada na época. Optamos por ele para a versão instrumental da Cantiga 184, com base na noção contida no tratado *Anonimus II* (século XIV, mas que remonta a práticas do século XIII), segundo a qual, “*discantus* ou *triplum* podem ser feitos para qualquer canto segundo as regras aqui descritas.” (Anônimo, 1978, p.23). Este tratado foi encontrado em meio a uma fonte “[...] que contém tratados teóricos do séculos XIII e XIV”<sup>112</sup> (p.I). *Anonimus II* dedica-se à arte do contraponto mensurado. Informa que “[o] descanto é assim composto principalmente por consonâncias e, incidentalmente, por dissonâncias, de tal modo que será tão belo quanto possam nos agradar as consonâncias [que aparecem] após essas [dissonâncias]”<sup>113</sup> (Anônimo, 1978, p.33).

Hoje, instrumentistas de vários meios dominam convenções melódicas e harmônicas que lhes permitem improvisar com facilidade acompanhamentos por acordes e contracantos para canções, dentro de certas convenções estilísticas. Muitos desses músicos não passaram por um ensino tradicional para ter domínio sobre essas técnicas. Analogamente, o conhecimento de práticas de descanto sobre uma melodia poderia ser uma das habilidades dominadas e aplicadas por músicos e instrumentistas na época das CSM. Eles não

---

<sup>112</sup> [...] containing theoretical treatises of the thirteenth and fourteenth centuries.

<sup>113</sup> *Discantus is thus composed principally from consonances and incidentally from dissonances, so that the discantus may be more beautiful in itself and so that we may be more delighted by the consonances [that come] after these [dissonances].*

precisavam, necessariamente, vir de meios letrados para saber como aplicar essas técnicas<sup>114</sup>. *Anonimus II* mostra “[...] como compor e executar descanto através de improvisação [...]”<sup>115</sup> (Anônimo, 1978, p.31). O uso da palavra “improvisação” é indício de oralidade e, necessariamente, de familiaridade na difusão dessa técnica. Independentemente de particularidades dos repertórios da época que chegaram aos nossos dias, o contraponto do século XIII tem identidade própria e é bem reconhecível. Ele é basicamente estruturado nas então chamadas consonâncias “perfeitas” (uníssonos e oitavas) ou “semi-consonâncias” (quintas e quartas) encadeadas por intervalos “imperfeitos” “[...] como a terça maior e a terça menor, que são boas para ir de uma quinta a outra, ou de uma quinta para um uníssonos [...]”<sup>116</sup>. (p.33). Esta é uma descrição precisa do que vemos nas partituras daquela época, nas quais duas vezes chegavam à resolução da terça maior ou menor (de acordo com o modo ou o grau da cadência) na quinta ou no uníssonos, via movimento contrário, necessariamente, pois tais encadeamentos são assim obtidos: “[...] quando uma [melodia] ascende, a outra descende.”<sup>117</sup> (p.31). Observadas as regras de contraponto, “ambas, contudo, podem ascender ou descender ao mesmo tempo em favor da beleza das melodias.”<sup>118</sup> (p.31).

Para a composição do descanto para a Cantiga184, observaram-se essas e outras orientações gerais, confrontadas a exemplos musicais presentes em outros tratados e repertório de época. Foi preciso também levar em conta a classificação de intervalos, presentes em manuscritos medievais, que são ilustrados a seguir:

---

<sup>114</sup> Muitos tratados teóricos, antes de propor inovações, tinham a finalidade de evidenciar e ajudar a estabelecer práticas correntes ou não permitir o seu esquecimento quando elas já estavam em declínio. Esse é o caso do tratado conhecido como *Anonimus II* que, embora “copiado em algum momento do século XIV, descreve práticas do fim do século XIII, tomando por autoridade máxima, o trabalho de Franconis de Colonia.” (Anônimo, 1978, p.II).

<sup>115</sup> [...] *how to compose and perform discantus by improvisation* [...].

<sup>116</sup> [...] *like the ditone and semiditone which are good in going from a diapente into a diapente or from a diapente into a unison* [...].”

<sup>117</sup> [...] *when one [melody] ascends, the other descends.*

<sup>118</sup> *Both, however, can ascend or descend at the same time when [so demanded] by the beauty of the melodies.*

<b><i>De Mensurabili Musica</i></b> c.1250 – 1279 <sup>119</sup> (Johannes de Garlandia)	
<i>consonâncias* perfeitas</i>	uníssono & 8 <sup>a</sup>
<i>semi-consonâncias</i>	5 <sup>a</sup> & 4 <sup>a</sup>
<i>consonâncias imperfeitas</i>	3 <sup>a</sup> M & 3 <sup>a</sup> m
<i>dissonâncias* perfeitas</i>	Trítano, 2 <sup>a</sup> m & 7 <sup>a</sup> M
<i>semi-dissonâncias</i>	2 <sup>a</sup> M & 6 <sup>a</sup> m
<i>dissonâncias imperfeitas</i>	6 <sup>a</sup> M & 7 <sup>a</sup> m

Fig. 5: Classificação intervalar segundo Garlandia

<b><i>Ars Cantus Mensurabilis</i></b> <sup>120</sup> segunda metade do século XIII <sup>121</sup> Francone de Colônia	
<i>consonâncias* perfeitas</i>	uníssono & 8 <sup>a</sup>
<i>consonâncias medianas</i>	5 <sup>a</sup> & 4 <sup>a</sup>
<i>consonâncias imperfeitas</i>	3 <sup>a</sup> M & 3 <sup>a</sup> m
<i>dissonâncias* perfeitas</i>	2 <sup>a</sup> m, trítano 7 <sup>a</sup> M & 6 <sup>a</sup> m
<i>dissonâncias imperfeitas</i>	2 <sup>a</sup> M, 6 <sup>a</sup> M & 7 <sup>a</sup> m

Fig. 6: Classificação intervalar segundo Colônia

(\*) *Concordantia*, -ae e *discordantia*, -ae são os vocábulos latinos originalmente empregados. O

contexto em que foram usados levou-nos a traduzi-los, respectivamente, por consonância e dissonância.

<sup>119</sup> O tratado teria sido escrito, segundo Stanley H. Birnbaum (Garlandia, 1978, p.I), em algum momento desse intervalo de tempo.

<sup>120</sup> Milão Bibl. Ambrosiana, D5, ff. 110 vº-118vº.

<sup>121</sup> As datações relativas ao tratado – sugeridas por vários musicólogos – oscilam de algumas décadas circunscritas no intervalo aqui apresentado.

<i>Anonimus II</i> <sup>122</sup> século XIV <sup>123</sup> (autor anônimo)	
<i>consonâncias perfeitas</i>	unísono & 8 <sup>a</sup>
<i>semi-consonâncias</i>	4 <sup>a</sup> & 5 <sup>a</sup>
<i>consonâncias imperfeitas</i>	3 <sup>a</sup> M & 3 <sup>a</sup> m
<i>dissonâncias</i>	2 <sup>a</sup> M, 2 <sup>a</sup> m, trítono, 6 <sup>a</sup> m [...]

Fig.7: Classificação intervalar segundo o tratado *Anonimus II*

Adotaram-se também certas regras rítmicas modais referentes à adição de uma voz a melodias do segundo modo rítmico,<sup>124</sup> adotado na transcrição da Cantiga184 e, eventualmente, fez-se uso de movimentos melódicos independentes.

A técnica do descanto mostrou-se particularmente conveniente a instrumentos iguais – caso das gaitas galegas – de âmbito restrito que, conforme mencionamos, seria ultrapassado pelo uso de paralelismos de quartas e quintas em toda a partitura.

### 6.2.5.6 Recursos de articulação e ornamentos galegos incorporados ao exemplo musical

A descrição a seguir é resultante do confronto de duas evidências: os ornamentos de gaitas empregados no Grupo de Gaitas da Casa de España e aqueles descritos por Xosé Lois Foxo no livro *Os Segredos da Gaita*. Esses ornamentos não têm valor pré-estabelecido ou expresso na partitura, e “roubam” um pouco da duração da nota, dita “real”, da melodia imediatamente anterior ou posterior a cada um deles (em tempo ou parte fraca ou tempo ou

<sup>122</sup> Saint Dié, Bibl. Municipal, ms. 42. Esse documento não se atém muito à classificação dos intervalos e não menciona separação de dissonâncias em sub-classes.

<sup>123</sup> Datação sugerida por Albert Seay (Anônimo, 1978, p.II). Seay afirma que “apesar de o tratado ter sido copiado em algum momento do século XIV, ele descreve práticas do final do século XIII, usando o trabalho de Francone de Colonia como autoridade maior” (p.II).

<sup>124</sup> Conforme escreveu Johannes de Garlandia, no tratado *De Mensurabili Musica* o segundo modo é expresso “[...] por uma breve e então uma longa [imperfeita] e então uma breve” (1978, p.1). [...] *by a breve and then a long and then a breve*. O autor prefere enunciar a seqüência alternada de breves e longas na forma dita “perfeita” do modo, ou seja, terminando pela figura pela qual começou.

parte forte). Para as partituras (ver anexo A e B), adotou-se o critério de proximidade para indicar a qual nota os ornamentos são aplicados.

**Picados** – breve articulação superior. É, antes de tudo, um recurso indispensável, e vulgarmente empregado, para separação de notas de mesma altura na gaita. É adotado também para evidenciar notas isoladas ou passagens inteiras (freqüentemente em graus conjuntos ascendentes), quando resulta em “caráter *staccato*” (Foxo, c.1990, p.105) Nas partituras que acompanham o presente trabalho (anexo 1), o picado foi representado pela pequena (  ).<sup>125</sup>

**Batimentos** – recurso essencial que, juntamente com os picados, cumpre a função de separar duas ou mais notas de mesma altura, fazendo uso de notas inferiores; é executado com um ou mais dedos (cujo golpe breve dá origem ao nome do ornamento). Segundo Foxo, na gaita, “em regiões muito agudas deverão ser empregados *batimentos* com prioridade” (p.105). Também foi aqui representado pela pequena (  ).

**Batimentos-picados** ou **picados-batimentos** – para Foxo “a combinação do *picado batimento* constitui um dos recursos mais tradicionais para a separação de notas de mesma altura na gaita galega”. O autor tem razão ao sugerir os benefícios dessa combinação para a “pureza do som” e para a “rapidez interpretativa”, e insiste na “[...] correta combinação de *picados* com *batimentos* e de picados entre si.” (Foxo, c.1990, p.105). A fluência e a riqueza sonora que resultam dessa combinação explicam a predileção dos gaiteiros quando é preciso tocar sucessivas notas de mesma altura. Em dados contextos musicais, esse recurso é preferível ao uso exclusivo de batimentos ou de picados.

---

<sup>125</sup> A altura dos *picados* e *ligaduras* indicados em partitura reproduz apenas aproximadamente o som correspondente a esses ornamentos na gaita galega. A partitura é um meio obviamente limitado para expressar as nuances desses sons, por isso, sugere-se que elas sejam consultadas simultaneamente aos exemplos respectivamente gravados em CD (ambos no anexo).

**Apojaturas e portamentos** – o seu uso é particularmente condicionado pelo gosto do gaiteiro e, quando empregados – isoladamente ou associados – são habitualmente ascendentes. Foxo percebeu que “tem especial emprego, a apoiatura do dó sustenido inferior (dó3) sobre a tônica do *punteiro*, que os gaiteiros, de forma inconsciente, introduzem.” (p.123) Esse uso específico da apoiatura sobre o dó3 também foi evidenciado na Casa de España e a ele, um portamento costuma ser associado. Apesar disso, Foxo afirma que “esse recurso não é empregado pelos gaiteiros clássicos galegos” pois, segundo o autor, “parece ser uma aparição recente e por influência de outras culturas musicais.” (p.125) Adotou-se a (  ) para representar as apoiaturas e ( / ) para os portamentos, ligando duas notas. Esses símbolos também podem aparecer combinados.

**Picado-mordente** – combinação amplamente empregada no repertório galego. Os gaiteros da Casa incorporam ao seu repertório especialmente o *picado-mordente* superior. Para mordentes isolados – que não constituem unidade evidente com outro ornamento – adotou-se a grafia convencional (  ou  ) e fez-se uso da (  ) para expressar mordentes associado a outros elementos ornamentais.

**Duplo Picado-mordente** – ornamento a ser executado “com grande rapidez”, “consiste em se efetuarem dois picados consecutivos com diferentes dedos sobre a nota principal, seguidos do movimento do dedo imediatamente superior [...]”. (Foxo, c.1990, p.124). Grafia: (  )

**Duplo Picado-batimento** – similar ao *duplo picado-mordente*, diferenciando-se deste pelo batimento, em lugar do mordente. Por sua complexidade, não é encontrado amiúde no repertório galego, nem convém abusar de seu uso. Assim, o reservamos a poucas passagens da segunda versão da Cantiga 184, onde figura representado por meio de (  ).

**Venteo** – rápida oscilação da altura de uma nota no sentido inferior. De acordo com o número de furos que estejam abertos na gaita, vários dedos participam simultaneamente da execução. Rapidez, regularidade ou lenta amplitude em movimentos lentos na sua execução são

qualidades tão apreciadas quanto de difícil aquisição. Apesar de não ser habitualmente grafado, julgou-se que ele não poderia passar despercebido das partituras que acompanham o presente trabalho e nas quais ele foi assim simbolizado: (  ).

Existe um tipo de articulação superior mais prolongada do que o *picado* e que é chamada de *ligadura* pelo gaiteiro William Monroy. O seu emprego é muito freqüente na Casa de España e evidenciado em gravações de gaiteiros profissionais. Não obstante, não o vimos mencionado – ou distinguido – nos trabalhos publicados a que tivemos acesso. A figura por nós adotada para representar a *ligadura* de gaita galega é uma pequena (  ).

Não descrevemos certos ornamentos, mais raramente empregados, entre os quais aqueles não caracteristicamente galegos, ou que são de uso corrente no meio acadêmico.

GAITAS TRADICIONAIS GALEGAS<sup>126</sup>



Fig. 8: Gaita galega provida de ronco



Fig. 9: Gaita galega de banda ou marcial (tubos de auto-acompanhamento voltados para cima).

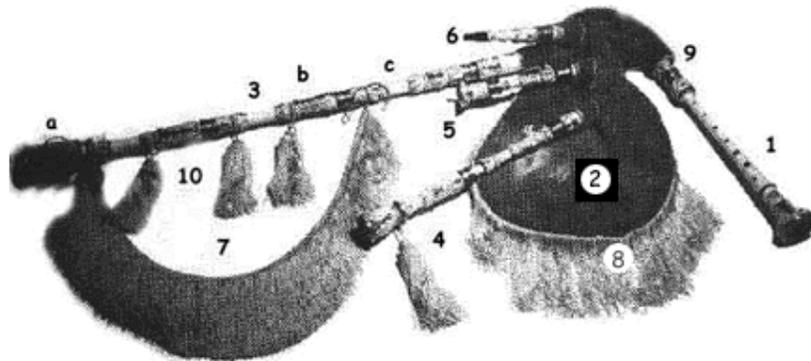


Fig. 10: Gaita galega com três tubos de auto-acompanhamento<sup>127</sup>

- |                    |            |                    |  |
|--------------------|------------|--------------------|--|
| 1. <i>Punteiro</i> | 3. Ronco   | 4. <i>Ronqueta</i> | 8. <i>Desaugue</i> (em<br>foles de borracha) |
| 2. Fole            | a) Copa    | 5. <i>Chillón</i>  | 9. Bucha do<br><i>punteiro</i>               |
|                    | b) Segunda | 6. Soprete         | 10. Borlas                                   |
|                    | c) Prima   | 7. Farrapos        |  |

<sup>126</sup> Ilustrações extraídas de Xosé Lois Foxo, *Os Segredos da Gaita*. 5ª Edición correxida e aumentada. [Ourense?]: KTR Edicións, [c.1990]. 383 p.

<sup>127</sup> Existem também instrumentos providos de dois tubos de acompanhamento (ronco e ronqueta).

Principiamos esta dissertação com uma revisão do debate sobre música historicamente informada, passando aos problemas específicos dos repertórios medievais e às conseqüentes posturas e soluções adotadas pelos principais intérpretes de música medieval da atualidade no capítulo I.

O capítulo II foi dedicado à passagem da visão de Idade Média do Romantismo à Nova História do século XX e às suas diferenças metodológicas. Foi de acordo com os parâmetros dos representantes da chamada Nova História que nos atemos aos acontecimentos conturbados que finalmente permitiram que a Galiza readquirisse identidade geográfica e cultural.

A renovação do culto mariano a partir de fins do século XI – contribuindo para constituição de um novo tipo de religiosidade –, os trovadores marianos e, principalmente, aspectos da vida do Rei Afonso X, foram os temas do capítulo III.

O capítulo IV pode ser considerado o núcleo deste texto. Tentamos estabelecer as representações simbólicas, alegóricas ou práticas dos instrumentos musicais da Idade Média a partir de sua iconografia. As citações textuais e os próprios repertórios levaram-nos a fazer uma classificação teórica das filiações musicais, sempre em relação com o uso ou abstenção de instrumentos e também com seus protagonistas (trovadores, jograis, histriões, narradores etc.). Passamos, então, à análise dos códices das *Cantigas de Santa Maria* – repertório musical por nós eleito – sob o ponto de vista de suas rica iconografia, culminando na análise das miniaturas das gaitas de foles do chamado *Codex Principes*.

A natureza das gaitas de foles na Europa, sua especificidade na Galiza e uma descrição do trabalho de campo realizado por este pesquisador junto aos músicos do grupo de gaitas da Casa de España do Rio de Janeiro (desde 2000) levaram à redação do capítulo V.

Finalmente, o capítulo VI foi quase que totalmente consagrado ao estabelecimento dos parâmetros que, em primeiro lugar, nos levaram a selecionar duas cantigas para, em seguida, determinarmos técnicas e procedimentos para que chegássemos a propor versões instrumentais das mesmas para as gaitas de foles.

\*\*\*

Quando, há mais de 20 anos, comecei a me interessar por música medieval, já apreciava e tocava música barroca e renascentista. As partituras e gravações dedicadas a músicas destas épocas eram mais acessíveis do que aquelas da Idade Média, o que também não queria dizer que houvesse seções exclusivas para a música antiga nas lojas de discos; era preciso procurar em “música clássica” para se encontrar uma coisa ou outra, ou contar com empréstimos de professores e amigos.

Foi nos cursos de férias de música antiga dos finais dos anos 80 e início dos 90 em universidades do Rio de Janeiro que tive contato com professores brasileiros e estrangeiros. Nesses encontros, ampliavam-se os conhecimentos e o repertório na mesma proporção em que se formavam grupos temporários para os festivais e mesmo depois deles.

Encontrei certa vez numa loja o LP *Música do tempo das Cruzadas*, edição nacional de uma gravação do conjunto de David Munrow, o Early Music Consort de Londres. Comecei a me interessar mais por música medieval, que até então pouco conhecia. Depois, herdei de um amigo dois LPs do Studio der frühen Musik, cuja música era para mim de uma

inventividade nunca ouvida. Vozes estranhas, instrumentação de uma liberdade expandida... Consegui outras gravações que botava para tocar todos os dias.

Anos mais tarde, ao ouvir o primeiro CD do conjunto italiano *Micrologus* lançado pelo selo Opus 111, não soava como se fosse música medieval! Pelo menos aquela que eu já me arrogava o direito de assim classificar. Mas lá estava na capa: música florentina do *Trecento*. Não concebia aquele contraponto, porque em matéria de música antiga, eu estava habituado a ouvir repertórios até o século XIII, ou então, aqueles posteriores ao século XVI. Mas não era só isso, porque havia uma voz peculiar, feminina, mas muito grave, projetada para o peito, que realizava os ornamentos típicos daquela música (*fioriture*) com grande facilidade, ainda que a soasse estranhamente empurrada (*spinta*), sustentando fraseados longuíssimos; isso era parte da razão do impacto, porque para mim, a idéia de que os ornamentos ágeis combinados com um fraseado de grande fôlego e praticamente sem variação de dinâmica como fazia uma... gaita de foles, eram procedimentos incompatíveis. Minhas referências em música barroca sugeriam que o compasso fosse claramente identificado pelo intérprete e que ele fosse levado a “frasear” com muito maior frequência do que demonstrava a solista do conjunto. Tratava-se de Patrizia Bovi que cantava à maneira tradicional da Córsega, e esta gravação, *Landini e la musica fiorentina*, viria a ganhar o *Diapason D’Or* do ano<sup>128</sup> em 1996.

Em estudos na França, tive o privilégio de fazer parte de um curso de duas semanas com Patrizia Bovi e Adolfo Broegg, integrantes do *Micrologus* na abadia da Fundação Royaumont (França).<sup>129</sup> Foi deste curso que guardei uma das lembranças musicais mais marcantes: Adolfo tocava com a mesma convicção otimista e agressiva do canto de Patrizia e, quando solou para os alunos do grupo instrumental no primeiro dia, fiquei estático! Nunca me esquecerei do som que extraía de seu leve alaúde, golpeado violentamente com um plectro

---

<sup>128</sup> Uma dos mais prestigiosos prêmios de música erudita europeus concedido pela revista francesa homônima.

<sup>129</sup> Na época esta era a sede do CERIMM (Centre Européen pour la Recherche et l’Interprétation des Musiques Médiévales), então dirigido por Marcel Pérès, músico excepcional e muito mencionado ao longo desta dissertação.

amplificador; ele dominava o instrumento sobre a barriga, ritmando com variedade e ornamentando de improviso qualquer uma das vozes de uma composição de Landini – o tema do curso era música da *Ars nova* italiana. Era também inesperado ouvir aquele som, porque eu estava acostumado com a delicadeza do alaúde renascentista ou barroco, tocado com os dedos. Adolfo Broegg, que morreu em 2006, foi para mim um grande músico e um dos poucos que conheci a dominar uma apurada técnica de toque com plectro, própria do alaúde medieval.

Do conjunto *Micrologus* ficou a marca da inquietação que, pessoalmente, convém aos intérpretes de música medieval. Mas é uma inquietação canalizada de maneira a ir a fundo nas escolhas que fazem. Suas gravações deixam transparecer exatamente isso: Patrizia dedica-se com seriedade ao estudo do canto tradicional mediterrâneo, e Adolfo desenvolveu com disciplina e talento sua técnica e sua arte no alaúde medieval. Cremos que os grupos de música musical devam esperar sempre se defrontar com incertezas, mas se ouvirmos atentamente às gravações de conjuntos como *Micrologus*, *Alla Francesca*, *Organum*, *Gothic Voices*, estará aberto o caminho da surpresa e da experimentação logo no espaço em que a incerteza se faz sentir. Se muitos ouvintes se emocionam com suas gravações é tanto pela composição em si quanto pela combinação tenaz com que os intérpretes destes grupos conduzem suas escolhas em terrenos sempre desconhecidos.

**Alaúde** instrumento de cordas de origem oriental (provavelmente persa). Seu tampo é plano e seu fundo grande e abaulado, sendo constituído de ripas de madeira. Foi e continua a ser amplamente usado no mundo árabe, em suas músicas monofônicas clássica (*savante*) ou popular. Sua principal porta de entrada no Ocidente foi a Ibéria. Até o século XVIII, foi sendo “ocidentalizando”, sofrendo modificações em sua construção, motivadas principalmente pela sua adequação ao toque de música polifônica no Renascimento e de acompanhamentos harmônicos no Barroco. Tal adequação promoveu o quase que total abandono do plectro (mais apropriado para a monofonia) e o desenvolvimento de técnicas digital. As modificações mais determinantes incluem a adição de trastes e o alargamento de seu braço para que comportasse ordens simples ou duplas (jogos de uma ou duas cordas soadas simultaneamente).

**Ars antiqua** arte musical que, em sua acepção mais abrangente, inclui toda a produção monofônica e polifônica dos séculos XII e XIII. Seus repertórios estavam atrelados de maneira mais ou menos ortodoxa ao sistema dos seis modos rítmicos medievais – baseados em variações de tempo, sempre ternário, da breve e da longa (ver capítulo VI) – e acompanharam suas transformações; a mais determinante delas emanaria das propostas de Franco de Colônia, teórico que ajudou a consolidar o uso de subdivisões menores do que os valores da breve e da longa dentro deste sistema que, no entanto, permaneceria ainda exclusivamente baseado no tempo ternário. Em termos de alturas, observa-se um grande respeito aos graus correspondentes aos oito modos melódicos (os acidentes surgiam eventualmente, para que se evitasse o trítone melódico ou vertical ou em função dos hexacordes formados pelo perfil melódico). São incluídos na *ars antiqua* os mestres de Notre

Dame, os cantos dos goliardos, dos trovadores provençais, franceses, ibéricos e italianos, entre outros.

*Ars nova* expressão é documentada pela primeira vez por Philippe de Vitry: *Ars nova* (c. 1322) foi o título dado ao seu tratado de música. São muitas as inovações rítmicas e de contraponto na França e na Itália na aurora do século XIV, quando também novos gêneros poético-musicais são criadas. É nesse século, na Itália, que surgem os primeiros sonetos – muitos dos quais musicados – e também os primeiros madrigais, virtuosísticos e rapsódicos; na França, o *virelai* e a *ballade* prevaleceriam sobre o antigo modelo da canção trovadoresca. Os perfis rítmicos se descolavam um pouco mais da força dos seis modos ternários e poderia, passando também a serem expressas em tempos e subdivisões binárias e suas derivações. Analogamente, as melodias não estavam estritamente atreladas aos modos melódicos, e prevalecia, de acordo com as novas regras, ora uma *musica recta*, respeitadora dos graus modais, mas com muita frequência, uma *musica falsa*<sup>130</sup> – “A *musica falsa* ocorre quando um si bemol ou bequadro é posto em um ponto inabitual” (Anônimo, 1978, p. 33). Tudo isso está expresso na obra dos mais prolíficos e representativos compositores daquele tempo: Francesco Landini (1325-97), na Itália e Guillaume de Machaut (1300-77), na França.

**Autoridade** se os teólogos medievais nutriam grande respeito e citavam os escritos dos primeiros séculos da Cristandade (aqueles dos chamados “padres da Igreja”, como Santo Agostinho, Santo Ambrósio, São Jerônimo e Santo Isidoro de Sevilha), os teóricos da música tinham o mesmo tipo de reverência com relação a Boécio, que integra também a lista dos “padres”. Em termos de prática vocal ou instrumental – ou em *musica instrumentalis*, para usar a categorização do pensador –, esta reverência resultava na prática de se cantar, tocar ou compor uma música a partir de uma referência estável. No canto litúrgico, por exemplo, a

---

<sup>130</sup> *False music is said to exist when soft ♭ or square ♮ is placed at a point where it is not customary.*

ordem não era inovar, mas produzir a partir de uma origem. Eis a razão da estrutura de *sequentias* e *tropos*, que adicionavam notas ou palavras aos cantos originais, sem abandoná-los. Eis por quê muitos dos tenores litúrgicos de *organa* tinham suas notas a tal ponto prolongadas que seu canto tornava-se irreconhecível. Ele se convertia na base para a voz superior, que tramava mil ornamentos. Se Deus é *alpha et omega*, sem princípio nem fim, analogamente, o primeiro modo litúrgico – de ré – era, como bem nos lembra Barbara Thornton, “*fons et origo*” (Sherman, 1997, p. 62), ou seja, fonte e origem de todos os outros modos.

**Cansó** canção de amor provençal, gênero principal da lírica trovadoresca que foi adaptado, com maior ou menor flexibilidade, pelos trovadores franceses (Norte), ibéricos, italianos e germânicos.

**Cantiga** na falta de sinônimo mais apropriado, a cantiga é a canção ibérica. Segundo Spina (1991, p. 111) a palavra “canção” apareceria pela primeira vez no Cancioneiro de Baena (1445). São muitos os sub-gêneros: cantiga de amor, de amigo (eu lírico feminino), de escárnio, de mal-dizer, entre outras. Na pesquisa que viemos de encerrar, nos dedicamos às cantigas de milagres marianos. Ao contrário do que acontece na França, e proporcionalmente ao seu número, poucas são as cantigas ibéricas musicadas.

**Cátaro** o catarismo foi uma seita dualista medieval, especialmente difundida na região do *Midi*. A heresia – palavra que segundo Franco Jr. quer dizer literalmente “escolha” (1992, p. 191) – que ela representava para a Igreja fez com que fosse duramente reprimida no século XIII. Muitos foram os interesses envolvidos neste longo episódio sobre os domínios subjugados pelo papado com o auxílio de nobres do norte da França e forças mercenárias, resultando no massacre de populações de cidades inteiras e de toda uma cultura da região.

**Charamela** instrumento de sopro de palheta dupla, com um largo pavilhão em sua base (o que contribui para a amplificação sonora). Está entre aqueles que no final da Idade Média

eram classificados de *alta cappella*, ou seja, destinados aos espaços abertos ou amplos. A charamela era requisitada em festividades diversas e tocada em associação com outros instrumentos de intensidade similar, incluindo as gaitas de foles (ver figura 4). Apesar de a figura 4, na qual aparece um exemplo, ser tardia, existem documentos mais antigos do que o exemplo da figura representada que exibem par charamela-gaita de foles. Chamamos a atenção para as bochechas infladas do músico na ilustração mencionada, o que favorece a tese de que a palheta fosse soada em toda sua extensão dentro da boca e não pressionada com lábios (técnica do oboé ou do fagote). Esta técnica promove menor volume sonoro ao se encurtar a palheta com os lábios.

**Cítola** pequeno instrumento ibérico de cordas dedilhadas, ágil no toque e muito em voga entre os séculos XIII e XV, tocado com plectro e munido, provavelmente, de cordas de metal. O cistre é o equivalente mais próximo do outro lado dos Pirineus. A identificação dos jograis ibéricos com a cítola é comprovada, dentre outras coisas, pela recorrência do verbo “cítolar” em textos diversos (analogamente ao também recorrente “violiar”, para a viela de arco).

**Descanto** voz resultante de técnicas polifônicas adicionadas ao canto ou tenor, segundo regras surgidas com o desenvolvimento da polifonia na Idade Média. É própria dos repertórios musicais da *Ars antiqua*, já que a *Ars Nova* adotaria novas nomenclaturas. Basicamente, era composto de consonâncias e, eventualmente, de dissonâncias (dentro do conceito que os intervalos tinham na época, que muito diferiam dos atualmente adotados pela música tonal – ver capítulo VI).

**Diminuição** forma de ornamentação musical por meio de figuras, valores menores do que a melodia original. Acepção corrente para intérpretes de repertórios de música antiga. Ainda que principalmente aplicada aos repertórios instrumentais europeus dos séculos XVI e XVII, não nos parece uma palavra inapropriada aos estilos melismático ou florido de *organa*

parisienses ou às *fioriture* da música polifônica do *trecento* ou do *quattrocento*, a partir do momento em que se concebia, para ambos, uma linha melódica mais simplificada.

**França** por muito tempo, pelo menos até o final da Idade Média, francês era, por excelência e num sentido mais generalizante, tudo o que dizia respeito ao Norte da França atual. Eram muitas as diferenças entre a França do *Midi*: o idioma, a cultura e geografia e política. É o que levou o cronista medieval Raoul de Caen a formular a expressão: “ ‘*Franci ad bella, Provinciales ad victualia*, ‘os franceses para a guerra, os provençais para os comestíveis’ ” (Lapa, 1952, p.7).

**Heterofonia** procedimento musical, de caráter improvisatório, do qual emergem uma ou mais linhas melódicas a partir da melodia principal, sem que aquelas adquiram independência desta. São muitas as tradições vivas de tradição oral que se valem da heterofonia, como os conjuntos de *rebabs* do Norte da África, numerosos e de diferentes tamanhos, mas cujo resultado sonoro nada tem de harmônico ou polifônico.

**Histrião** Houaiss (2001, p. 1544) já destaca que entre os antigos romanos tratava-se de um “[...] comediante que representava as farsas populares da época”; ainda segundo o dicionarista, a palavra significava, na etimologia latina, “ator de mimos” (p. 1544). Na Idade Média, este era o artista mundano das praças, das feiras, dos pátios de castelos, portanto ambulante e capaz de recitar poemas, tocar instrumentos ou cantar, contar histórias e fazer malabarismos, ações documentadas pela iconografia medieval.

**Jogral** a rigor, era o músico de corte ou que acompanhava o trovador tocando instrumentos ou cantando canções deste. Era de condição inferior em relação ao seu senhor. No capítulo IV frisamos, a partir de *Las Siete Partidas*, o fato de o jogral receber remuneração por seu trabalho, ação desprezível para quem fosse trovador. A restrição social parece ter sido mais determinante do que a capacidade de um jogral se equiparar à de um trovador em compor letra e música. Pidal (1942) menciona um certo Lourenço, jogral que tentou galgar o posto de

trovador e que foi ridicularizado por poetas da corte de Afonso X (apud Spina, p. 381). Mas há exemplos de que a classe de músicos não era tão estratificada, pois “um jogral como o gascão Marcabru elevava-se por seu mérito à condição de trovador, e um trovador ainda que nobre, como Arnaut Daniel e Guilhém Adámar, não podendo manter cavalaria, se fazia jogral para ganhar o que comer” (Pidal, 1942, apud Spina, 1991, p. 381). O Ibérico Gonçalo de Berceo, considerava-se *jogral de São Domingo de Silos*, cuja vida versificou. Já Afonso X, rei, intitulava-se *trovador da Virgem*.

**Midi** região cultural geográfica que ocupa aproximadamente o sul da França atual. Preferimos esta palavra à “Provença”, que, a rigor, ocupa um território menor do que o *Midi*, ainda que se fale em poesia provençal com certa liberdade e considerando que ela extrapole as fronteiras estritamente geográficas. O *Langued’oc* – também usado como sinônimo deste espaço geográfico – era o idioma corrente no *Midi*.

**Miniatura** ilustrações, geralmente de pequena proporção, que ornamentavam os manuscritos. Eram coloridas e empregavam cores com predominância de pigmentos azuis e vermelhos, além de folhas de ouro.

**Notações musicais medievais** a longa história da elaboração da escrita musical no Ocidente nasce na Idade Média. No diálogo entre escrita e oralidade medievais – frequentemente complementares –, algumas notações são hoje falsamente classificadas como rudimentares. Não cabe aqui listar a infinidade de notações, mensuradas ou não, que perpassaram os séculos medievais. A notação das CSM são classificadas como sendo pré-franconianas (ver *Ars antiqua*). O que importa destacar é que a necessidade do desenvolvimento das notações esteve intimamente atrelada à elaboração da música polifônica e aos ricos manuscritos feitos diante da vontade de registrar eventos musicais eminentemente orais.

**Octoechos** são os oito modos melódicos teóricos medievais, comumente relacionados aos cantos litúrgicos, mas também aplicáveis, de maneira mais restrita tanto à música de profana

ou de inspiração religiosa, ainda que não litúrgica. Os modos são classificados aos pares, podendo ser autênticos ou plagais, de acordo com o âmbito que abrange a melodia em questão, da seguinte forma em alturas absolutas: ré (primeiro e segundo modos), mi (terceiro e quarto modos), fá (quinto e sexto modos) e sol (sétimo e oitavo modos).

**Olifante** instrumento cônico e de sopro, feito em osso com elaborados entalhes. Cumpria função cerimonial, sinalizadora em missas e ofícios, tal como sinos, sinetas e matracas.

**Pastorela** sub-gênero da canção trovadoresca, eminentemente desenvolvida no norte da França pelos troveiros (*pastourelle*), mas também cultivada por trovadores provençais (*pastoreta*) e entre os trovadores galaico-portugueses (Spina, 1991, p. 393). A corte do cavaleiro à camponesa em cenário rural era o tema habitual e o jogo erótico de recusa e aceitação e o conflito de classes se fazem neste gênero sob forma de diálogo entre os personagens (Le Vot, 1993, p. 151).

**Rebab** instrumento árabe de cordas friccionadas monóxilo (seu corpo é escavado em uma só peça de madeira). Apresenta, invariavelmente, duas cordas; é tocado com diversos instrumentos do mundo islâmico, como o alaúde, ou em conjunto de *rebabs*. Independentemente do tamanho, é apoiado sobre uma das coxas ou tocado entre as pernas pelo instrumentista.

**Sanfona** viela de roda, instrumento de cordas friccionadas por meio de uma roda inserida em uma caixa. “Sanfona” é o nome tradicionalmente dado ao instrumento em Portugal, onde ainda é usado, como em muitos países da Europa. Foi incluída neste glossário para evitar falsos cognatos e para mencionar a origem medieval deste instrumento auto-acompanhador (analogamente à maioria das gaitas de foles). Na sanfona, uma das cordas, melódica – a *chaterelle* – é encurtada em várias seções a fim de se chegar às alturas desejadas pelo instrumentista. As outras cordas são bordões de acompanhamento. Ela sofreu modificações até o século XVIII, quando lhe foram dedicados concertos; a partir de então, mantiveram-se

suas principais características externas e sonoras para, hoje, ser principalmente adotada por conjuntos de música tradicional folclórica.

**Sequentia** “Originalmente, trata-se de uma invenção poética [aplicada aos cantos da Liturgia católica]: a adaptação de um texto sobre os longos melismas do *Alleluia* (chamado de *sequentiae*, quer dizer, a melodia que segue o texto religioso) ou do *Kyrie*.” [...]. Elementos da “estrutura característica da *sequentia* clássica”<sup>131</sup> (Le Vot, 1993, p.166-7).

**Troubadour** poeta-músico provençal, geralmente de origem nobre, sendo pelo menos, cavaleiro. Habitualmente, era protegido de um senhor feudal sempre superior a ele em termos de hierarquia. Geralmente, era à dama, mulher de seu senhor, a quem dedicava seus poemas e sua música. Farsa ou realidade, muitos autores têm se oposto à noção exclusivamente platônica nessa relação, dado o fato de que os vínculos de suserania e vassalagem (inclusive reproduzidos na arte), implicavam em obrigações de ambas as partes, sendo mais comum do que se pensa a reprovação de atos da dama por parte do trovador.

**Trouvère** poeta-músico francês (ver *França*). Como ocorreu com quase que todas as líricas no Ocidente, os *trouvères* foram em muito tributários da tradição poética e musical dos *troubadours*, fato que não os impediu absolutamente de cultivar gêneros autóctones como as *canções de gesta* e de *tela*, a *pastorela* e, no que se refere à literatura, os longos versos do ciclo arturiano. Outro aspecto foi a atenção especialmente dispensada à música polifônica; muitos rondós e motetos foram escritos por *trouvères*, a exemplo daqueles de autoria de Adam de la Halle (c.1237–c.1288), certamente o *trouvère* mais conhecido hoje. O cotidiano das populações do norte, que em muito diferia das do sul, encontrava-se no limiar da vida aristocrática e feudal dos hábitos do cotidiano citadino, e ajudavam a dar uma feição completamente diversa do mundo feudal e agrário dos *troubadours*.

---

<sup>131</sup> *La structure caractéristique de la séquence classique* [...].

**Trovador** poeta-músico, normalmente detentor de algum *status* social, referido de uma maneira mais ampla, para a França, e Penínsulas Ibérica e Italiana. Mas, dentro dessa generalização, existe uma distinção comumente aceita que é a de “troveiros” para os trovadores franceses, um aportuguesamento da palavra *trouvères*. (Ver *troubadours* e *trouvères*).

**Viola de arco** Designação de instrumentos, com braço, de cordas friccionadas. Uma acepção mais abrangente compreende a rabeca, a giga e as vielas tocadas sobre o ombro ou peito, ou ainda entre as pernas e sobre coxa. As vielas são constituídas de “uma caixa de ressonância inteiriça, ou com partes reunidas, fechada por um tampo harmônico. O fundo é abaulado ou plano.” (Homo-Lechner, 1996, p.77). As formas e tamanhos das vielas variam bastante, tendo, entretanto, o formato periforme tridimensional ficado mais reservado às rabecas e gigas.

**Zéjel** canto ou forma poética, segundo Le Vot “inventada no século X, sob os Almorávidas (1056-1146)”.<sup>132</sup> As CSM são muito semelhantes ao *zéjel* quanto a aspectos formais, mas a derivação é controversa para os estudiosos. Há quem defina, para finalidades práticas a forma musical das CSM como sendo predominantemente aquela do *virelai* francês, ainda que esta forma seja posterior a época de Afonso X. Estudiosos da literatura como o Rodrigues Lapa costumam ser cautelosos quanto à determinação de origens da lírica de um lugar. No clássico *Lições de Literatura Portuguesa*, por exemplo, o autor analisa detidamente as teses árabe, folclórica, e litúrgica para as origens da lírica provençal, pendendo em favor da última.

---

<sup>132</sup> *Inventé au debut du X<sup>e</sup>, sous les Almoravides (1056-1146) [...]*.

- ALFONSO X. *Cantigas de Santa María (cantigas 1 a 100)*, Walter Mettmann (ed.). Madrid: Castalia (Clásicos Castalia, 134), 1986.
- \_\_\_\_\_. *Cantigas de Santa María (cantigas 101 a 260)*, Walter Mettmann (ed.). Madrid: Castalia (Clásicos Castalia, 172), 1988.
- \_\_\_\_\_. *Cantigas de Santa María (cantigas 261 a 427)*, Walter Mettmann (ed.). Madrid: Castalia (Clásicos Castalia, 178), 1989.
- ANGLÉS, Higinio *La Musica de las Cantigas de Santa Maria del rey Alfonso el Sábio*. v. II: (Transcripción musical). Barcelona: Biblioteca Central, 1943.
- ANÔNIMO. *Anonimus II: tractatus de discantu*. Colorado Springs: Colorado College Music Press, 1978.
- \_\_\_\_\_. In: *A Galicia de Maeloc*, Milladoiro. [S.l.]: Dial, 1990. Uma folha.
- \_\_\_\_\_. Los Passos del Grupo Arraial. *Revista Casa de España* (publicação da Casa de España do Rio de Janeiro), v. 10 (nº 50, p.12), julho/agosto, 2002.
- BEC, Pierre. Les pièges des textes littéraires en organologie médiévale. In: RAULT, Christian (coord.). *Instruments a corde du Moyen Âge*. Grâne (França): Éditions Creaphis, 1999, p. 17-28.
- BEST, Martin In: *The Last of the Troubadours: The art & times of Guiraut de Riquier 1230-1292*, Martin Best Ensemble. Londres : Nimbus Records, 1991.
- BORAGNO, Pierre. Flûtes du Moyen Age: éléments de recherche. *Des instruments pour les musiques du Moyen Age* (publicação do Centro de Música Medieval de Paris), nº 2, p. 6-20, septembre, 1996.
- CAHILL, Thomas. *Como os Irlandeses Salvaram a Civilização*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.
- CAUFRIEZ, Anne. *Le Chant du Pain: Trás-Os-Montes*. Paris: Ed. da Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.
- CHRISTENSEN, Thomas. A Teoria Musical e suas Histórias. *Em Pauta*, v. 11, nº 16-17, p. 13-47, abril/novembro, 2000.
- COLOGNE, Francon de. *Ars Cantus Mensurabilis (XIIIème siècle)*. Paris: Cerf, 1997.

- DUBY, Georges. *O Tempo das Catedrais: a arte e a sociedade 980-1420*. Lisboa: Estampa, 1979.
- \_\_\_\_\_. *O Historiador, Hoje*. In: Duby, G. et al. *História e Nova História*. 2ª ed. Lisboa: Teorema, [1989?], p.7-15.
- \_\_\_\_\_. *A História Continua*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Ed. UFRJ, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Atlas Historique: l'histoire du monde en 334 cartes*. Paris: Larrousse, 1995.
- \_\_\_\_\_. *História Artística da Europa*. v. 1 São Paulo: Paz e Terra, 1997.
- \_\_\_\_\_. *História Artística da Europa*. v. 2 São Paulo: Paz e Terra, 1998.
- FINNEGAN, Ruth. *Oral Poetry: Its nature, significance and social context*. London: Cambridge University Press, 1977.
- FOXO, Xosé Lois. *Os Segredos da Gaita*. 5ª Edición correxida e aumentada. [Ourense?]: KTR Edicións, [c.1990].
- FRANCO JR., Hilário. *A Idade Média: nascimento do Ocidente*. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- GARLANDIA, Johannes de. *Concerning Measured Music (De Mensurabili Musica)*, Colorado Springs: Colorado College Music Press, 1978.
- GROCHEO, Johannes de. *Concerning Music (De Musica)* Second edition. Colorado Springs: Colorado College Music Press, 1974.
- GROUT, Donald J.& Claude V., PALISCA. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1997.
- GUERRA DA CAL, Ernesto. *Futuro Imemorial: manual de velhice para principiantes*. 1ª ed. Lisboa: Sá da Costa, 1985.
- HARNONCOURT, Nicholaus. *O Discurso dos Sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- HENNION, Antoine. *Une musique dans tous ses états*. In: \_\_\_\_\_. *La Passion musicale: une sociologie de la méditation*. Paris: Éditions Métailié, 1993. p. 25-67.
- HOMO-LECHNER, Catherine. *Sons et Instruments de Musique au Moyen Age: Archéologie musicale dans l'Europe du VIIe au XIVE siècles*. Paris: Errance, 1996.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo Martins Fontes: 1987.

- LAPA, Manuel Rodrigues. *Lições de Literatura Portuguesa*. Coimbra: Coimbra Ed. Ltda., 1952.
- LAPA, Manuel Rodrigues. Vocabulário galaico-português In: *Cantigas d' Escárnio e Maldizer*. Lisboa: Editorial Galáxia, 1965.
- LE GOFF, Jacques. *São Francisco de Assis*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- LE VOT, Gérard. *Vocabulaire de la musique médiévale*. Paris: Minerva, 1993.
- LIVLJANIC, Katarina. In: *Terra Adriatica: chants sacrés des terres croates et italiennes au Moyen-Age*, Dialogos. Eguilles: L'empreinte digitale (distribuição: Harmonia Mundi), 1999.
- LOYN, Henry Royston (org.) *Dicionário da Idade Média*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.
- LUENGO, Francisco. Instruments à archet dans le nord-ouest de la péninsule Ibérique, XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. In: RAULT, Christian (coord.). *Instruments a corde du Moyen Âge*. Grâne (França): Éditions Creaphis, 1999, p. 115-131.
- MABRU, Lothaire. France – Landes de Gascogne: La cornamuse. In: *Landes de Gascogne: la cornemuse*. Paris: Ocora Radio France (distribuição: Harmonia Mundi), 1996.
- MAMMI, Lorenzo. A Notação Gregoriana: Gênese e Significado. *Revista Música*, São Paulo, v. 9 e 10, p. 21-50. 1998-1999.
- MARINI, Giovanna. *Modi di Tradizione Orale*. [Paris?]: International Music Diffusion [c. 1990].
- MICHAËLIS DE VASCONCELOS, Carolina. *Cancioneiro da Ajuda*. v.1 Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Cancioneiro da Ajuda*. v.2 Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.
- MONLOUBOU, Louis & Michel, DU BUIT. *Dicionário Bíblico Universal*. Petrópolis: Vozes/Santuário, 1997.
- MONTEIRO DE CASTRO, Bernardo. *As Cantigas de Santa Maria: um estilo gótico na lírica ibérica medieval*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2006.
- NOVAES, Pedro Hasselmann. O Rei e a Rosa. In: *O Trovador da Virgem: Cantigas de Santa Maria*, Atempo. Rio de Janeiro: Atempo (distribuição: Sono-Viso Vozes), 2001.

- NOVOA González, Maria del Carmen *La Gaita y la Cornamusa en Galicia y Francia*. Sada: Edicions do Castro, 1980.
- PEÇANHA, José Américo Motta. O sono e a vigília. In: NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.33-55
- PLACE, Robin. *Os Celtas*. 4ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 2000.
- RAULT, Chirstian. Iconographie et Reconstitution. Quelques expériences récentes et une illustration: la vièle ovale. *Des Instruments pour les Musiques du Moyen Age*. (publicação do Centre de Musique Médiévale de Paris), n° 2, p. 28-43, septembre, 1996.
- SHERMAN, Bernard D. (org.) *Inside Early Music: Conversations with performers*. New York Oxford: Oxford University Press, 1997.
- SPINA, Segismundo. *A Lírica Trovadoresca*. 3ª ed. refund. e atual. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.
- TELLART, R. Marcel Pérès: L'aventurier des liturgies perdues. *Diapason*: Paris, n° 427, p. 26-29, juin, 1996.
- TREITLER, Leo. Oral, Written and Literate Process in the Music of the Middle Ages. In: \_\_\_\_\_ . *With Voice and Pen: coming to know medieval song and how it was made*. New York: Oxford University Press, 2003. p. 230-251.
- VALMAR, Marqués de. *Cantigas de Santa Maria de Don Alfonso El Sábio*. v. 1 Madrid: Real Academia Española – Casa de Madrid, 1990.
- ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Anexo A  
*A Madre de Deus*<sup>2</sup>  
 (Cantiga de Santa Maria n° 184)<sup>3</sup>

Ornamentação **Pedro Hasselmann Novaes e William Monroy Bentes**  
 Descanto<sup>4</sup>: **Pedro Hasselmann Novaes**

Cantiga (gaita galega em dó)

Descanto (gaita galega em dó)

Ronco

The musical score is presented in three systems. Each system consists of three staves: the top staff for the Cantiga (gaita galega em dó), the middle staff for the Descanto (gaita galega em dó), and the bottom staff for the Ronco. The first system contains the lyrics 'A Ma - dre de Deus tant' á'. The second system contains 'en ssi gran ver - tu - de...'. The third system starts with a boxed number '5' and contains 'porque a-os seus a - co-'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments (trills and grace notes).

<sup>1</sup> Sugere-se que a leitura das partituras seja acompanhada da escuta do CD anexo.

<sup>2</sup> A peça foi transposta à 5ª inferior, iniciando-se com um prelúdio livre e mensurado. Levando-se em conta os âmbitos correspondentes à gaita galega em dó e à cantiga, foi preciso substituir o 7º grau inferior (sib2 na transposição) pelo 2º grau – ré3 –, igualmente suspensivo.

<sup>3</sup> A adoção da transcrição rítmica proposta por Higinio Anglés para esta cantiga levou em conta problemas específicos e critérios evidenciados no Capítulo VI.

<sup>4</sup> A seleção do descanto como uma das possíveis técnicas a serem vinculadas à *performance* das cantigas selecionadas correspondeu à proposta discutida no Capítulo VI. Essa voz foi composta usando-se os graus disponíveis da gaita galega em dó.

re et dá sa - u - de,

This system contains a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a 2/4 time signature and features a melodic line with lyrics. The piano accompaniment consists of two staves, with the right hand playing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, and the left hand providing a bass line. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

10

E de tal ra - zon com'

This system begins with a measure rest followed by a box containing the number '10'. The vocal line continues with the lyrics 'E de tal ra - zon com''. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

es - ta un mi - ra - gre mui fre -

This system continues the vocal line with the lyrics 'es - ta un mi - ra - gre mui fre -'. The piano accompaniment includes a trill (tr) over the word 'mi' in the vocal line. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

mo - so vos di - rei, que fez a

15

Vir - gen Ma - dre do Rei po - de

ro - so en ter - ra de San - ti -

a - go, en lo - gar mon - ta -

nno - so, hu hu - a mo -

ller mo - ra - va que e - ra prenu'

25

a - me - u - de.

*A Madre de Deus*<sup>5</sup>  
(Cantiga de Santa Maria nº 184)

*Esta é como Santa Maria livrou de morte uu menynno  
que jazia no ventre da madre, a que deran hua cuité-  
lada pelo costado.*

*A Madre de Deus  
tant' á en ssi gran vertude,  
per que aos seus  
acorre e dá saude.*

*E de tal razon com' esta \ un miragre mui fremoso  
vos direi que fez a Virgen, \ Madre do Rei Poderoso,  
en terra de Santiago, \ en un logar montannoso,  
[hu] hua moller morava \ que era prenn' ameude*

*A Madre de Deus...*

*De seu marido; mais ela, \ polas ss[u]as pecadillas,  
quantos les nunca nacia, \ assi fillos come fillas,  
todos lle morrián logo; \ mais das s[u]as maravillas  
mostrou [y] Santa Maria, \ que sobrelos seus recude.*

*A Madre de Deus...*

*Ela con pavor daquesto, \ e de que era prennada  
encomendou aa Virgen, \ a Madre de Deus onrrada,  
que ela que a guardasse \ que non foss' acajõada,  
dizendo: "Dá-me meu fillo, \ que ben a viver m' ajude."*

*A Madre de Deus...*

*Ela a questo fazendo, \ o demo cheo d' enveja  
aguisou que seu marido \ ouve con outros peleja,  
e deron-ll' hua ferida \ pelos peitos tan sobeja  
que morreu, ca assi faz e \ quen non á queno [e]scude.*

*A Madre de Deus...*

*Ela que viu o marido \ [a] que chagavan de morte,  
foi-sse-lle deitar de suso \; e deron-ll' enton tan forte  
ferida pelo costado \ que morreu, tal foi sa sorte.  
Mai-lo fillo pela chaga \ sayu, [que] mester engrude*

*A Madre de Deus...*

*Avia pera sa chaga \ que na face lle ficara  
que ll' o cuitelo fezera \ que a ssa madre matara.  
Mais quisu Santa Maria, \ a que o [en]comendara  
sa madre, que non morresse \ nen foss' el en [a]taude.*

*A Madre de Deus...*

*Ante quisu que vivesse \ crecess' e sse criasse,  
e sempre reconocesse \ a Virgen e a loasse,  
e o sinal parecesse \ da chaga, per que provasse  
este feito [e] que sempre \ om' en ssa loor [e]stude.*

*A Madre de Deus...*

*Esta é sobre como Santa Maria livrou da morte um menino  
cuja mãe foi acutilada  
quando ainda o trazia no ventre.*

*A Mãe de Deus  
tem poder em plenitude.  
por isso aos seus  
dá socorro e dá saúde.*

*E de um tema desta sorte \ um milagre mui formoso  
narrarei, que fez a Virgem, \ que é Mãe do Rei Poderoso,  
em terra de Santiago, \ em um sítio montanhoso,  
onde uma mulher morava, \ que engravidava amiúde*

*A Mãe de Deus ...*

*Do marido; ela, porém, \ por obra de seus pecados,  
assim filhos como filhas, \ tanto que lhe fossem nados,  
ia perdendo; contudo, \ um prodígio inesperado  
mostrou-lhe Santa Maria, \ que a quem é seu sempre acude.*

*A Mãe de Deus ...*

*Ela, temendo essas perdas \ e temendo estar pejada,  
à Virgem se encomendou \ que de Deus é a Mãe honrada,  
rogando-lhe que a guardasse, \ não fosse ela infortunada,  
dizendo: "Dai-me meu filho, \ que me a bem viver ajude."*

*A Mãe de Deus ...*

*Enquanto isto ela fazia, \ Satanás, cheio de inveja,  
incitou o marido dela \ a entrar numa peleja,  
onde o feriram no peito \ com uma sanha tão sobeja,  
que morreu, como sucede \ a quem falta quem o escude.*

*A Mãe de Deus ...*

*Quando ela viu que o marido \ fora ferido de morte,  
por sobre ele se deitou \ e a golpearam tão forte  
na ilharga, que morrer \ foi também sua triste sorte.  
Mas o filho pela chaga \ sai, em busca de quem grude*

*A Mãe de Deus ...*

*Os lábios da chaga aberta \ na face que acutilara  
o cutelo que sua mãe \ com o mesmo golpe matara.  
Quis, porém, Santa Maria, \ a quem já o encomendara  
sua mãe, que não morresse \ nem jazesse em ataúde,*

*A Mãe de Deus ...*

*Senão que vivesse quis \ e crescesse e se criasse,  
e sempre reconhecasse \ a Virgem Santa e a louvasse,  
e que a marca aparecesse \ da chaga, com que provasse  
este feito, que lembrado \ cumpre ser mui amiúde.*

*A Mãe de Deus ...*

Versão poética para o português  
contemporâneo: **Sérgio Pachá**

<sup>5</sup> ALFONSO X. *Cantigas de Santa Maria (cantigas 101 a 260)*, Walter Mettmann (ed.). Madrid: Castalia (Clásicos Castalia, 172), 1988. p. 202-204.

Anexo B  
*Quen a Virgen ben servira*<sup>6</sup>  
(Cantiga de Santa Maria nº 103)

Elaboração e ornamentação:  
Pedro Hasselmann Novaes e William Monroy Bentes

The musical score is presented in three systems. Each system consists of three staves: two for the Gaita galega (treble clef) and one for the Ronco e ronqueta (bass clef). The lyrics are written below the first staff of each system. The first system covers the first three measures, with lyrics 'Quen a Virgen ben'. The second system covers measures 4 to 7, with lyrics 'ser - vi - ra, a pa - y - so i ra'. A box with the number '5' is placed above the first measure of this system. The third system covers measures 8 to 11, with lyrics 'E d' a - quest'un gran mi - ra - gre'. A box with the number '10' is placed above the first measure of this system. The Ronco e ronqueta part features sustained notes with slurs across the systems.

<sup>6</sup> Adotamos a transcrição rítmica da Edição de Higinio Anglés em *La Musica de las Cantigas de Santa Maria del rey Alfonso el Sábio*. v. II: (Transcripción musical). Barcelona: Biblioteca Central, 1943, com exceção dos tempos de finais de seções, onde alteramos a longa perfeita (mínima pontuada) para longa imperfeita (mínima), em coerência com a ambigüidade do valor dessa figura, segundo a transcrição, e a fim de conferir um caráter ainda mais rítmico à cantiga.

Foi possível manter a tessitura original da cantiga; ela é iniciada com um prelúdio não-mensurado e responsorial (vide CD anexo)

15

vos quer eu o - ra con - tar,

This system contains measures 15 through 18. It features a vocal line with lyrics, a piano accompaniment, and a bass line. Measure 15 is marked with a box containing the number 15. There are plus signs above the notes in measures 15 and 16. The lyrics are: "vos quer eu o - ra con - tar,".

20

que fe - zo San - ta Ma - ri - a

This system contains measures 19 through 22. It features a vocal line with lyrics, a piano accompaniment, and a bass line. Measure 20 is marked with a box containing the number 20. There are plus signs above the notes in measures 19 and 20. The lyrics are: "que fe - zo San - ta Ma - ri - a".

por un monge, que ro - gar

This system contains measures 23 and 24. It features a vocal line with lyrics, a piano accompaniment, and a bass line. The lyrics are: "por un monge, que ro - gar".

25

l'i - a sem - pre que lle mos -

This system contains measures 25 through 28. It features a vocal line with lyrics, a piano accompaniment, and a bass line. Measure 25 is marked with a box containing the number 25. The lyrics are: "l'i - a sem - pre que lle mos -".

30

trás - se qualben en pa - ra - is' á.

Musical score for measures 30-34. The score is in 3/4 time and features a vocal line with lyrics, a piano accompaniment, and a bass line. The lyrics are: "trás - se qualben en pa - ra - is' á."

35

Quen a Vir - gen ben ser - vi -

Musical score for measures 35-39. The score is in 3/4 time and features a vocal line with lyrics, a piano accompaniment, and a bass line. The lyrics are: "Quen a Vir - gen ben ser - vi -"

40

ra, [...]

Musical score for measures 40-43. The score is in 3/4 time and features a vocal line with lyrics, a piano accompaniment, and a bass line. The lyrics are: "ra, [...]"

Musical score for measures 44-47. The score is in 3/4 time and features a vocal line, a piano accompaniment, and a bass line. There are some markings above the vocal line, including a plus sign and a series of four dots.

45

50 55

60

65

70

A musical score consisting of three staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The score contains five measures. The first four measures are in 4/4 time, and the fifth measure is in 3/4 time. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and a fermata over the final note of the fifth measure. The piece concludes with a double bar line.

## Quen a Virgen bem servirá<sup>7</sup> (Cantiga de Santa Maria nº 103)

Como Santa Maria feze estar o monge trezentos anos ao canto da  
passarya, porque lle pedia que lle mostrasse qual era o ben que  
avian os que eran en  
Paraíso.<sup>8</sup>

*Quena Virgen ben servirá a Parayso irá.*

*E daquest' un gran miragre | vos quer' eu ora contar,  
que fezo Santa Maria | por un monge, que rogar  
ll'ia sempre que lle mostrasse | qual ben en Parais' á*

*Quena Virgen ben servirá a Parayso irá.*

*E que o viss' en ssa vida | ante que fosse morrer.  
E poren' a Groriosa | vedes que lle foi fazer:  
fez-lo entrar en hua orta | en que muitas vezes ja*

*Quena Virgen ben servirá a Parayso irá.*

*Entrara; mais aquel dia | fez que hua font' achou  
mui crara e mui fremosa, | e cab' ela s'assentou.  
E pois lavou mui ben sas mãos, | diss': "Ai, Virgen, que será*

*Quena Virgen ben servirá a Parayso irá.*

*Se verei do Parayso, | o que ch' eu muito pidi,  
algun pouco de seu viço | ante que saya daqui,  
e que sábia do que ben obra | que galardón averá?"*

*Quena Virgen ben servirá a Parayso irá.*

*Tan taste que acababa | ouv' o mong' a oraçon,  
oyu hua passarinna | cantar log' en tan bon son,  
que sse escaeceu sendo | e catando sempr' alá.*

*Quena Virgen ben servirá a Parayso irá.*

*Atan gran sabor avia | daquel cant' e daquel lais,  
que grandes trezentos anos | estevo assi, ou mays,  
cuidando que non estevera | senon pouco, com' está*

*Quena Virgen ben servirá a Parayso irá.*

*Mong' alguma vez no ano, | quando sal ao vergeu.  
Des i foi-ss' a passarynna, | de que foi a el mui greu,  
e diz: "Eu daqui ir-me quero, | ca oy mais comer querrá*

*Quena Virgen ben servirá a Parayso irá.*

*O convent'." E foi-sse logo | e achou un gran portal  
que nunca vira, e disse: | "Ai, Santa Maria, val!  
Non é est' o meu mōesteiro, | pois de mi que se fará?"*

*Quena Virgen ben servirá a Parayso irá.*

De como Santa Maria fez com que um monge passasse trezentos  
anos embevecido pelo canto de um passarinho, por ter-lhe o  
religioso pedido que lhe mostrasse o bem desfrutado no  
Paraíso.

*Quem se à Virgem dedicar no Paraíso entrará.*

Sobre isto um grande milagre | quero-vos ora contar,  
que operou Santa Maria | por um monge que rogar  
soía que lhe mostrasse | todo o bem que no Céu há

*Quem se à Virgem dedicar no Paraíso entrará.*

E que o visse nesta vida, | antes mesmo de morrer.  
Vede, pois, o que a Gloriosa | decidiu de lhe fazer:  
fê-lo ingressar numa horta | onde muitas vezes já

*Quem se à Virgem dedicar no Paraíso entrará.*

Entrara; mas, nesse dia, | fez com que uma fonte achasse  
mui cristalina e formosa, | ao pé da qual se assentasse.  
Depois de lavar as mãos, | disse: "Ai, Virgem, dar-se-á

*Quem se à Virgem dedicar no Paraíso entrará.*

Que eu veja do Paraíso, | o que tanto vos pedi,  
só um pouco dos deleites | antes que me vá daqui,  
e que eu saiba ao que bem obra | que prêmio se lhe dará?"

*Quem se à Virgem dedicar no Paraíso entrará.*

Nem bem terminara o monge | de fazer sua oração,  
quando ouviu um passarinho | a cantar uma canção,  
tão linda, que se quedou | de tudo esquecido lá.

*Quem se à Virgem dedicar no Paraíso entrará.*

Tão grande prazer sentia | em ouvir aqueles lais,  
que passou trezentos anos | a ouvi-los, se não mais,  
cuidando que só estivera | breve tempo, como está

*Quem se à Virgem dedicar no Paraíso entrará.*

Um monge que, vez por outra, | fica um pouco no jardim.  
Foi-se, enfim, o passarinho, | e, com pesar, foi-se, enfim,  
o monge, dizendo: "Vou-me, | que o convento já haverá

*Quem se à Virgem dedicar no Paraíso entrará.*

De comer. E foi-se logo | e achou um grande portal  
que jamais vira, e exclamou: | "Valei-me, Senhora! Tal  
não pode ser meu mosteiro! | De mim, pois, que se fará?"

*Quem se à Virgem dedicar no Paraíso entrará.*

<sup>7</sup> ALFONSO X. *Cantigas de Santa Maria (cantigas 101 a 260)*, Walter Mettmann (ed.). Madrid: Castalia (Clásicos Castalia, 172), 1988. p. 16-18.

<sup>8</sup> Walter Mettmann (Alfonso X, 1988, p. 16) cita um artigo de J.J. Nunez, intitulado "Uma lenda medieval: o monge e o passarinho." Bol. Da 2ª Classe, Academia das Ciencias de Lisboa, 12 (1917-18), 389-405, sugerindo que a cantiga nº 103, como muitas outras da obra, reconta lendas medievais secularmente difundidas.

*Des i entrou na eigreja, l e ouveron gran pavor  
os monges quando o viron, l e demandou-ll' o prior,  
dizend': "Amigo, vos quen sodes l ou que buscades acá?"*

*Quena Virgen ben servirá a Parayso irá.*

*Diss' el: "Busco meu abade, l que agor' aqui leixey,  
e o prior e os frades, l de que mi agora quitey  
quando fui a aquela orta; l u seen quen mio dirá?"*

*Quena Virgen ben servirá a Parayso irá.*

*Quand' est' oyu o abade, l teve-o por de mal sen,  
e outrossi o convento; l mais des que souberon ben  
de como fora este feyto, l disseron: "Quen oyrá*

*Quena Virgen ben servirá a Parayso irá.*

*Nunca tan gran maravilla l como Deus por este fez  
polo rogo de ssa Madre, l Virgen santa de gran prez!  
E por aquesto a loemos; l mais quena non loará*

*Quena Virgen ben servirá a Parayso irá.*

*Mais d'outra cousa que seja? l Ca, par Deus, gran dereit' é,  
pois quanto nos lle pedimos l nos dá seu Fill', a la ffe,  
por ela, e aqui nos mostra l o que nos depois dará".*

*Quena Virgen ben servirá a Parayso irá.*

E logo na igreja entrou, l causando enorme pavor  
a quantos monges o viram. E perguntou-lhe o prior:  
"Quem sois, amigo? Dizei-me, l quem buscais, vindo até cá?"

*Quem se à Virgem dedicar no Paraíso entrará.*

"Busco", disse, "meu abade, l que inda agora aqui deixei,  
mais o prior, mais os frades, l de que há pouco me afastei,  
quando fui àquela horta. Onde estão? Quem mo dirá?"

*Quem se à Virgem dedicar no Paraíso entrará.*

O abade, mais o convento, l julgou que o monge perdera  
o juízo; mas, tão logo l viram como acontecera  
o que o monge asseverava, l disseram: "Quem saberá

*Quem se à Virgem dedicar no Paraíso entrará.*

De outra maior maravilha l do que esta que lhe Deus fez  
a pedido de sua Mãe, l Virgem Bendita! Outra vez,  
também por isso, a louvemos: l mas quem não a louvará

*Quem se à Virgem dedicar no Paraíso entrará.*

Mais que a qualquer criatura? l é Deus mesmo quem o quer,  
pois o que a ela pedimos l dá seu Filho com prazer,  
por meio dela, e nos mostra l o que depois nos dará.

*Quem se à Virgem dedicar no Paraíso entrará.*

Versão poética para o português contemporâneo:  
**Sérgio Pachá**

Hasselmann, Pedro.  
H355 A cantiga errante : tradições orais, música medieval e o poder da escrita / Pedro Hasselmann Novaes, 2008.  
viii,141f. + 1CD-ROM

Orientador: Elizabeth Travassos Lins.  
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008.

1. Afonso X, Rei de Leão e Castela, 1221-1284. Cantigas de Santa Maria. 2. Música – 500-1400. 3. Organologia (Música) – 500-1400. 4. Tradição oral. 5. Oralidade (Música). 6. Auralidade (Música). 7. Gaita de foles – Galiza (Espanha : região). I. Novaes, Pedro Hasselmann. II. Travassos, Elizabeth. III. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Letras e Artes. Curso de Mestrado em Música. IV. Título.

CDD – 780.902