

Música da Antiguidade e do Medievo: Performance, recepção e recriação

A performance nas cantigas
galego-portuguesas: desafios
entre oralidade e tradição
manuscrita trovadoresca

*Thinking about performance in
galician-portuguese songs:
challenges between orality and
the manuscript tradition of the
troubadours*

Felipe Ferreira de Paula Pessoa
Doutorando PPGHIS-UnB/
CEP-Escola de Música de Brasília
E-mail: felipe7cordas@gmail.com

Resumo

Apesar do significativo aumento de interesse do público pela Idade Média, a música da lírica medieval galego-portuguesa ainda representa um grande desafio de interpretação e recriação. Motivados por essa questão, propomos neste artigo uma reflexão sobre a performance das cantigas galego-portuguesas, reconhecendo suas especificidades enquanto canção em um meio de criação e transmissão oral. Para tanto, analisaremos as perspectivas e métodos propostos pela musicologia e pelo movimento da Música Antiga – *Early Music* – para as fontes medievais e os principais desafios diante do escasso material oferecido pelos pergaminhos Vindel e Sharrer, fragmentos que contêm cantigas de amigo e de amor, respectivamente, com notação musical. Consideramos que o conceito de performance e sua compreensão no contexto medieval é fundamental para avançarmos na interpretação da performance trovadoresca, cujas próprias cantigas propiciam alguns indícios, que pretendemos explorar neste artigo.

Palavras-chave: Cantigas galego-portuguesas, Performance, Musicologia histórica.

Abstract

Apart from the significant increase in interest in the Middle Ages by the public, Galician-Portuguese medieval songs still represent a great challenge for its interpretation and recreation today. Motivated by this issue, we propose, in this paper, a debate on the construction of the performance of Galician-Portuguese songs recognizing its specificities as a song in a context of creation and oral transmission. Therefore, we will analyze the perspectives and methods proposed by Musicology and the Early Music movement for medieval sources and the main challenges in view of the scarce material of the 'Vindel' and 'Sharrer' scrolls, fragments that contain cantigas de amigo and cantigas de amor, respectively, with musical notation. We consider that the concept of performance and its understanding in the medieval context is fundamental to advance in the understanding of troubadour performance, whose own songs provide some evidence, which we intend to explore in this article.

Keywords: Galician-Portuguese songs, Performance, Historical Musicology.

A cultura medieval, mais uma vez, atrai holofotes. O interesse pelos conflitos, guerras, contos e histórias dos tempos cavaleirescos ganham espaço no meio do entretenimento e seus usos representam interesses diversos para legitimar identidades de grupos sociais e até nacionais. De forma similar, a música que compõe as obras de inspiração medieval, normalmente, está muito mais próxima da estética atual do que de seu tempo. Esse resultado é um retrato da forma como nos relacionamos com o passado: por meio dos olhares – e, no caso, ouvidos – do presente.

Tal perspectiva não se observa apenas no meio da cultura pop. As pesquisas musicológicas e o movimento da Música Antiga, visando propor performances historicamente informadas, acabam buscando interpretar as partituras e testemunhos sobre a música do passado a partir de um conceito bastante moderno do que é música e do próprio processo composicional. Reconhecemos, portanto, uma problemática acerca das abordagens sobre a performance da música medieval, com destaque especial para as cantigas galego-portuguesas.

Neste artigo, propomos um debate sobre a construção da performance das cantigas galego-portuguesas, reconhecendo suas especificidades enquanto canção em um meio de criação e transmissão oral. Para tanto, refletiremos acerca das abordagens da musicologia e como a formação da disciplina esteve associada a uma compreensão moderna e racional de música. Essa forma de interpretar, tanto a obra musical como o processo de composição, teve grande influência em como músicos e pesquisadores abordaram as fontes medievais voltando-se, primordialmente, para as fontes com notação musical.

Propomos uma análise dos fragmentos melódicos de seis cantigas de amigo de Martim Codax – o Pergaminho Vindel – e das sete cantigas de amor do rei português D. Dinis – o Pergaminho Sharrer, testemunhos da lírica trovadoresca produzida na Península Ibérica, entre o final do século XII e o primeiro quartel do século XIV. Se tais registros, à primeira vista, podem parecer insuficientes para embasar um estudo aprofundado sobre sua performance, será necessário recorrer a outras fontes, como o Cancioneiro da Ajuda para, de forma complementar e contrastada, tentar responder a questões que surgem da análise da notação musical dos pergaminhos.

Dessa forma, pensamos que é fundamental desenvolver uma abordagem que pense as cantigas a partir da performance, tanto como evento tanto como pro-

cesso de criação. Assim, discutiremos alguns aspectos acerca do conceito de performance e sua significação relativamente aos eventos das cortes régias e senhoriais ibéricas da baixa Idade Média. Por fim, procuraremos entender como a performance trovadoresca está representada nas cantigas e, a partir dessa análise, proporemos algumas questões para sua interpretação e criação na atualidade.

Recepção e performance da música medieval: entre a musicologia e o entretenimento

A estética medieval encontra-se em alta na cultura de entretenimento midiático; séries e filmes, jogos eletrônicos, animações etc. O cuidado na construção do enredo, nas associações a fatos históricos, na emulação das técnicas de batalha e o caprichado figurino, revelam o interesse de estabelecer laços fortes entre a ficção e a verosimilhança histórica, produzida pelas narrativas profissionais e que chegam a creditar a tais obras um lugar de “quase realidade” histórica.

Entretanto, o pano de fundo musical dessas produções não apresenta o mesmo estreito vínculo com o passado, pelo menos no que tange aos vestígios materiais que dão seu testemunho. Grandiosas obras sinfônicas, impaciantes e de temas carregados de forte teor autoral, caracterizam as aberturas e os dramáticos momentos em que o indivíduo e seus dilemas modernos se veem retratados no contexto medieval¹.

Mas há uma figura histórica ligada ao universo da musicalidade que, frequentemente, aparece nos ambientes ficcionais que retratam a Idade Média: é a do bardo errante, do jogral ou trovador². Seu mester, no caso do bardo e, por vezes, do jogral, é fazer canções que relatam os feitos heroicos vistos ou ouvidos, ou declamar os belos versos do amor cortês cavaleiresco³. Nessas representações modernas sempre estão acompanhados por um alaúde, mas a música que cantam está intimamente fundamentada nas canções de nossa contemporaneidade ou, quando muito, aproxima-se de uma proposta modal para dar o sabor do medievo.

Na outra ponta desse interesse pela recriação da música do “passado antigo”, especialmente, o medieval, estão os musicólogos e intérpretes que buscam a construção de uma performance historicamente informada. Movimento cujos primeiros passos foram dados em fins do século XVIII – com a criação da

1 Citamos, a título de exemplo, a abertura e a trilha sonora das séries *Game of Thrones* e *The Witcher* ou do filme *O Senhor dos Anéis*.

2 Para uma síntese da distinção entre essas artes, ver: LE GOFF, J. *Heróis e Maravilhas da Idade Média*. Petrópolis: Vozes, 2011, p. 127 – 138; e 227 – 234.

3 Para demonstração, o cantador hispânico Fernando, na abertura do desenho animado *Mike, o cavaleiro*; o icônico personagem Jaskier, da série *The Witcher*; e o próprio rei Arthur, que é representado como um trovador, em seu tempo anterior à *Excalibur*, na série *Cursed*.

Academy of Ancient Music, em 1726, em Londres, seguido do *Concert of Ancient Music*, em 1776 – e que visava conseguir uma música não da Antiguidade, “but music old enough not to be in the modern repertory” (KELLY, 2011: 12).

Atualmente, como lembra Kelly, o movimento que chamamos de Early Music, ou Música Antiga, não está somente associado a um repertório do passado. A música de Mozart e de Beethoven possui mais de 200 anos, mas está em acordo com uma perspectiva artística moderna, fundamentada no artista gênio e criador. No conceito de Música Antiga ressoam formas diferentes de se experimentar a música, embasadas na concepção política e cultural de uma maior proximidade com a natureza e da ampla participação; “a notion that early music was a participant’s music as much as it was a listener’s” (Ibidem: 2).

Uma diferença marcante reivindicada por esse movimento foi a de se contrapor à experiência moderna da música, em que poucos dominam a técnica instrumental e se colocam a serviço das notas imortalizadas pelos gênios do Classicismo e do Romantismo. O público e o músico amador, nessa proposta, ficam fora do evento oficial em que a performance é realizada⁴. A música desse passado distante, então, possibilitaria aos intérpretes e ao público resgatar uma experiência participativa em que o contexto histórico é de suma importância.

O interesse dessa retomada ia além do repertório, voltando-se para o conhecimento histórico sobre a sociedade, os costumes, a cultura e sua relação com o evento musical. Como fontes, usou-se literatura, cartas pessoais, diários, tratados teóricos, imagens, esculturas e, claro, partituras. Assim, dimensionou-se a área de Música Antiga dos períodos Barroco, Renascentista e Medieval, lembrando sempre do caráter arbitrário dessa fragmentação, associado à divisão da História em “pedaços”.

Embora se considerem fontes diversas na pesquisa, a partitura, ou seja, a música fixada em códigos sobre o papel e a figura do compositor ainda são os guias principais dessa empreitada. Os pesquisadores, cantores e instrumentistas debruçaram-se sobre as obras musicais e seus compositores a partir de uma concepção moderna, buscando estabelecer um elo de origem com as formas musicais mais elevadas da tradição sinfônica e defendendo, dessa maneira, uma postura evolucionista da música. A pesquisadora Anna Maria Busse Berger afirma, com afiada crítica, que a musicologia se voltou para os “pais fundadores” de seu passado, ou melhor, esteve à procura de quem seria o primeiro grande compositor – homem e branco – que representaria esse passado (2005: 9).

Ao investigar sobre o papel da memória e das técnicas de memorização nos processos de aprendizado, transmissão e composição da música polifônica medieval, Berger discute o lugar da análise tradicional, voltada para elementos relacionados com a notação musical em contraposição a uma lógica de

⁴ Questões também problematizadas pela etnomusicologia durante a mesma época de efervescência do movimento da Early Music, nos anos 1960 e 1970. Cf. BLACKING, J. *How musical is man?* University of Washington Press, 1974, p. 4.

criação e performance para a qual o efeito musical está submetido ao modo de transmissão oral (Ibidem: 47). A matéria básica da pesquisa musicológica tradicional, cujo foco vem sendo a partitura e modelos que valorizam a análise do que está escrito, mais do que os efeitos sonoros da música, é posta em questão por Berger ao pesquisar os processos de memorização e relacioná-los com as técnicas de composição. O lugar comum defendido por diversos pesquisadores de que a polifonia seria fruto do desenvolvimento da notação musical é, dessa forma, posto em xeque⁵.

O problema que surge de tal questão está no cerne da própria disciplina, filha, assim como a História e a Antropologia, do contexto cientificista e evolucionista do século XIX. A Musicologia também sofreu com os efeitos do racionalismo e do projeto colonial, levando a uma visão na qual a música instrumental sinfônica, pura e autônoma, apresentaria o mais alto grau de experiência estética. Gary Tomlinson reflete sobre as influências de Kant na construção dessa categoria, a música autônoma – ou seja, instrumental – que retiraria o status universal da canção e a colocaria como arte dependente.

Kant considers song only in absentia, so to speak, by specifying that free beauty is restricted to instrumental music; but this restriction poses, in effect, a deep-seated differentiation of the two. In this distinction – thought he certainly he would not have relished the consequence – Kant prepared the ground for the ennoblement of instrumental music throughout the nineteenth century [...]. (TOMLINSON, 2001: 26)

Essa diferenciação entre canção e música instrumental resulta em classificações não apenas no que tange à experiência estética, mas também ao grau de elaboração técnica. A qualidade do que está contido na partitura, a técnica de composição, os motivos escritos, passam a ser o objeto da genialidade e de admiração. É também resultado de uma apropriação histórica na qual a identidade europeia encaixa-se no projeto teleológico cujo início identifica-se nos gregos e no surgimento da escrita, direcionando-a, inevitavelmente, ao apogeu cultural e científico oitocentista.

À vista disso, Tomlinson ainda argumenta que essa separação está na base da própria distinção entre uma história da música e uma antropologia da música, o que deixou a música escrita em partitura para a pesquisa histórica enquanto a música de tradição oral tornou-se campo dos estudos antropológicos (Ibidem: 28). Ao citar o trabalho de Johann Nikolaus Forkel, contemporâneo de Kant, Tomlinson reforça como a visão racionalista associou o projeto da escrita com o resultado de uma perfeição artística: “Forkel subsumes the evolution of musics worldwide under a history pointing toward the circum-Medi-

5 Cf. DELALANDE, François. De uma tecnologia a outra: cinco aspectos de uma mutação da música e suas consequências estéticas, sociais e pedagógicas. In: VALENTE, Heloísa (Org.) Música e Mídia. Novas abordagens sobre a canção. São Paulo: Via Lettera/FEPESP, 2007, p. 52.

terranean achievement of the alphabet”. Na perspectiva de Forkel, “societies with the alphabet can move closer to a perfect musical art” (Ibidem: 29).

A música medieval, a partir da notação musical do cantochão, estabeleceu-se como a gênese que resultaria na escrita polifônica e, portanto, na arte mais próxima à perfeição. Da mesma maneira, a musicologia histórica a tinha sob seu guarda-chuva por encontrar nela o traço primitivo de tal evolução. O cantochão, como mais antigo registro dessa notação, assume-se, nas palavras do historiador Eduardo Henrik Aubert, “comme une base fondamentale pour les développements polyphoniques ultérieurs, c’est à dire toujours par rapport au telós évolutionniste” (AUBERT, 2010: 4).

Entretanto, o movimento da Música Antiga e a virada culturalista da Nova Musicologia⁶, que a aproximou da sociologia e da antropologia, deram novo fôlego às pesquisas que passaram, então, a se interessar mais pelos aspectos sociológicos e culturais em que as músicas estavam inseridas do que propriamente na qualidade de sua notação musical. Consequentemente, a música medieval é compreendida sob o ponto de vista da alteridade e suas diferenças com as práticas musicais modernas são realçadas. Seus cantos passam a ser entendidos como pertencentes a um estágio primitivo e, logo, deveriam ser submetidos ao olhar antropológico. Entre alteridade primitiva e progenitora do moderno, a música medieval estabelece-se em um não-lugar; objeto insatável entre as disciplinas e seus métodos que, como problematiza Aubert (2010), pode também ser visto como um fértil terreno para suplantiar as bases que criaram essas diferenças acadêmicas.

Podemos intuir ser essa uma das razões para tamanho descompasso entre a música medieval e suas representações no mundo dos jogos, filmes e séries, como referimos anteriormente. Esse não-lugar acaba por dificultar a identificação com o passado musical da Idade Média. Além disso, é a figura do cavaleiro, de sua honra e violência – formuladas como características identitárias da masculinidade ocidental –, e não os votos da vida monástica, que é explorada pelas narrativas ficcionais.

6 O final dos anos 1980 e os anos 1990 marcaram, principalmente nos EUA, um momento de questionamentos acerca das divisões entre os gêneros e suas respectivas áreas de pesquisa, assim como uma ruptura no papel autônomo da análise musical na musicologia. A disciplina passa a abarcar as influências da virada linguística e traz a música escrita para seu contexto sociocultural, abrindo-se mais ao diálogo com a sociologia e com a antropologia. Joseph Kerman, Lawrence Kramer e Gary Tomlinson, são alguns nomes que marcaram essa virada. Contudo, um grande incômodo passou a circundar a área decorrente do suposto abandono da análise: se o objetivo é investigar a cultura e a sociedade, qual seria a especificidade da musicologia frente a suas irmãs das humanidades? Ver. KERMAN, J. *Contemplating Music. Challenges to Musicology*. Harvard University Press, 1985; AGAWU, K. Analyzing Music under the New Musicological Regime. In: *The Journal of Musicology*, vol. 15, nº 3, 1997, p. 297 – 307. BÉHAGUE, G. “Música ‘erudita’, ‘folclórica’ e ‘popular’ do Brasil: interações e inferências para a musicologia e etnomusicologia modernas”. In: *Latin American Music Review* vol. 27, no.1, 2006, p. 57-68; Volpe, Maria Alice. Para uma nova musicologia. In: *Música em Contexto* (Revista do PPG-MUS/Universidade de Brasília), vol.1, 2007, p. 107 – 122.

Avançando no problema, deve-se ressaltar que, por exemplo, o cantochão e os estilos de música sacra que derivaram dele – como *organum*, *conductus*, *moteto* – possuem registros notacionais suficientes para uma interpretação moderna de suas partituras, pelo menos a partir de uma concepção tradicional da musicologia. Mas, tal como apontávamos, embora a música profana careça de partituras suficientes para permitir uma interpretação semelhante, não se pode dizer que faltem fontes para compreendermos e interpretar, mesmo que parcialmente, as canções de gesta e as canções trovadorescas e suas performances.

Dessa forma, impõe-se novamente a discussão epistemológica e disciplinar acerca dos paradigmas que moldaram a musicologia e a etnomusicologia. Aprofundando ainda mais nesses termos, podemos questionar a própria concepção de música e performance musical no contexto em debate e arriscamos, consonantes à concepção pré-racionalista apontada por Tomlinson, que é necessário não ciências da música para investigarmos o papel do som artístico antes da afirmação racionalista, mas de uma “cantologia” (TOMLINSON, 2001: 24), um estudo do canto que considere sua performance na sociedade e sob uma perspectiva que se afaste da polaridade primitivo-moderno.

Tal concepção encontra eco na forma como se estrutura o pensamento medieval sobre música e seu papel nas artes liberais. Juntamente com a aritmética, a geometria e a astronomia, a música forma o *Quadrivium*, área de conhecimento associada à razão e à proporção numérica, enquanto as disciplinas do discurso – gramática, retórica e dialética – estão organizadas no *Trivium*. Dessa estrutura fundamental na ordem cognitiva medieval, principalmente inspirada por Boécio, a música aparece não como uma arte do fazer, uma arte técnica; mas como fruto da razão.

À luz dessa filosofia, podemos conceber uma distinção entre “falar sobre música” – produto da razão, do pensamento e da reflexão e, portanto, não sujeita ao instinto do corpo – e o fazer, tocar e cantar, atividades inferiores e guiadas pelo instinto, como explica Umberto Eco (2018: 66). É nos séculos XII e XIII, já sob a influência do pensamento tomista, que as sensibilidades e as técnicas passam a ser consideradas formas de conhecimento.

Observamos que o conceito de música do *Quadrivium* se encontra diferenciado de suas práticas seculares, como a dança e o canto. Johannes de Grocheio, no início do século XIV, reforça esse argumento em seu tratado *De Musica*, em que aborda os aspectos musicais das canções seculares e o faz, como bem lembra Elizabeth Aubrey, a partir da nomenclatura de *cantus* e cantilena (2008: 109).

O termo música não abrangia todas as manifestações sonoras compartilhadas socialmente e as performances artísticas, seja a dança, a declamação ou a canção, são consideradas formas específicas de manifestação sonora e corporal, cada uma em suas características particulares. Abre-se, assim, um lugar específico para a canção, em que corpo, poesia e som interagem na formulação de uma experiência estética. Não se trata de uma negação das características musicais da canção; há melodia, há ritmo, e, mesmo que tardiamente,

estes foram também escritos em partitura. Contudo, a música das canções trovadorescas não é concebida como forma autônoma, ela está estreitamente relacionada com o texto poético e com o evento da performance.

Ao contrário do que possa parecer, esse vínculo não equivale à sentença de uma música simplória e sem méritos. Os testemunhos melódicos dos manuscritos, principalmente da tradição aquitana e parisiense, em virtude do volume de composições registradas, revelam que há uma complexidade composicional dessas melodias e um mester específico na criação da canção, como defende a musicóloga Christelle Chaillou-Amadiou:

Faire une chanson aux XIIe et XIIIe siècles suppose aussi de posséder une double compétence d'auteur et de musicien. La qualification de « compositeur » est toutefois peu adéquate car, d'une part, l'auteur ne se considère pas comme tel: il est celui qui 'trouve', 'fait', 'tisse' des chansons, évoquant par ces expressions une simultanéité d'invention entre texte et musique. (CHAILLOU-AMADIEU, 2013: 58)

Não se pode buscar no fazer das canções trovadorescas a definição de compositor tal qual a musicologia generalizou, associada a uma autoria do indivíduo que produz uma peça singular reflexo de seu próprio gênio. Tampouco essas criações são parte de um coletivo social que carece de autoria, de um manejo próprio, característico do Gaio saber.

Essa especificidade requer uma modalidade de investigação que também combine diferentes abordagens entre a interpretação da melodia e da palavra escritas, mas que também considere a simultaneidade da criação de texto, música e interpretação: a criação poético-musical em performance. Significa combinar a análise dos manuscritos com outras fontes que permitam dialogar com o processo da performance, incluindo as próprias referências contidas nas canções e as tradições iconográficas.

Para tanto, abordaremos as principais questões que envolvem os manuscritos e, a seguir, discutiremos sobre a performance e as possibilidades de interpretação a partir das próprias cantigas. Nosso foco recai sobre a tradição lírica galego-portuguesa e em como a performance trovadoresca pode ser pensada historicamente.

Os manuscritos da lírica galego-portuguesa: mediadores de uma tradição oral

Os textos dos trovadores ibéricos encontram-se, principalmente, em três grandes recolhas: o Cancioneiro da Ajuda (A), o Cancioneiro da Biblioteca Nacional (B) e o Cancioneiro da Biblioteca da Vaticana (V); uma significativa disparidade se comparados às tradições transpirenaicas. Tais recolhas evidenciam uma relação particular entre si, pois B e V são cópias do século XVI, produzidas a man-

do do humanista Angelo Colocci, a partir de um cancionero comum. Somente A, que possui apenas cantigas de amor, apresenta uma proximidade com a prática trovadoresca, datando, possivelmente, do final do século XIII e início do XIV, embora esteja incompleto. Porém, A não representa o protótipo que serviu de cópia para B e V, sendo derivado possivelmente de um cancionero inicial comum que deu origem também ao modelo dos cancioneros italianos⁷. Entretanto, os cancioneros revelam uma estreita relação entre si, tanto no que diz respeito ao ordenamento das trovas quanto aos seus autores. Apesar de B ser o mais completo entre os cancioneros, A apresenta um conjunto de iluminuras que muito contribui para a discussão sobre o som e a performance trovadoresca⁸.

Além da escassez da tradição manuscrita dos textos da lírica medieval galego-portuguesa, os silêncios que guardam a música de seus cantos são ainda mais evidentes. Se comparados aos manuscritos da tradição trovadoresca occitânica, que contêm notação musical, a desproporção é marcante: dos dois mil e quinhentos poemas conservados em cerca de quarenta manuscritos, apenas duzentas e cinquenta melodias estão conservadas, e em dois manuscritos somente⁹. No que tange ao universo ibérico, das cerca de mil seiscentas e oitenta cantigas, cuja maioria foi preservada exclusivamente nos cancioneros italianos do século XVI, dão-nos raro exemplo dos contornos melódicos das cantigas d'amor e d'amigo, dois fragmentados pergaminhos: o Pergaminho Vindel (R) e o Pergaminho Sharrer (T)¹⁰.

O primeiro foi descoberto na encadernação de um códice trecentista por Pedro Vindel Alvarez, que o tornou público em fevereiro de 1914 e, no ano seguinte, editou uma versão ampliada de sua descoberta, contendo a reprodução fotográfica do pergaminho¹¹. Esta reprodução levou filólogos de peso, como

7 Tais cancioneros foram minuciosamente estudados por filólogos, historiadores e linguistas. Destaque para os estudos de VASCONCELLOS, Carolina Michaëlis. *O Cancioneiro da Ajuda*. Halle: Marx Niemeyer, 1904; OLIVEIRA, Antônio Resende. *Depois do espetáculo trovadoresco*. A estrutura dos cancioneros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV. Lisboa: Colibri, 1994; TAVANI, G. *Trovadores e Jograis*. Introdução à Poesia Medieval Galego-Portuguesa. Lisboa: Caminho, 2002; RAMOS, Maria Ana. *O Cancioneiro da Ajuda*. Confecção e escrita. Tese de doutoramento apresentada na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2008.

8 Ver. FERREIRA, Manuel Pedro. *Cantus Coronatus: 7 Cantigas d'El-Rei Dom Dinis*. Kassel: Reichenberger, 2005, p. 38 et seq.

9 Cf. AUBREY, E. *The music of the troubadours*. Bloomington: Indiana University Press, 2000, p. 26. Dados também levantados por ZUMTHOR, P. *A letra e a voz: a literatura medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 36 et seq.

10 Utilizaremos as siglas convencionais R (= rótulo) para o Pergaminho Vindel, e T (= Torre do Tombo), para o Pergaminho Sharrer, adotadas pelos estudiosos de forma ampla. Contudo, vale destacar que R não se trata propriamente de um rolo, mas sim de um bifólio. Ressalta-se também que há autores que utilizaram L (=Lisboa) para designação de T, o que trouxe confusões acerca de outros códices também encontrados na capital portuguesa. Ver. TAVANI, G. *Trovadores e Jograis*: Introdução à poesia medieval galego-portuguesa. Lisboa: Caminho, 2002, p. 87.

11 Cf. TAVANI, G. *Trovadores e Jograis*: Introdução à poesia medieval galego-portuguesa. Lisboa: Caminho, 2002, p. 86.

Carolina Michaëlis de Vasconcellos, a reconhecer no pergaminho o endosso da clássica tese de Gustav Gröber acerca da disseminação inicial dos cantos trovadorescos por meio de rolos volantes. O musicólogo Manuel Pedro Ferreira esclarece: “Não sendo conhecido, até a década de 1980, nenhum outro documento avulso medieval com lírica profana, o Pergaminho Vindel era ideal para ilustrar concretamente o rótulo trovadoresco” (FERREIRA, 2016: 22)

Entretanto, após um estudo aprofundado do manuscrito, em 1985 – que levou à publicação de uma edição crítica musicológica, em 1986, *O Som de Martim Codax* –, Ferreira concluiu que não se tratava de um rótulo. O pergaminho apresentava-se morfologicamente como um bifólio, escrito somente no lado da carne, contendo sete cantigas de amigo de Martim Codax, sendo seis delas com notação musical. A terminologia R, ou Pergaminho Vindel, ainda continua em uso apesar de o manuscrito estar hoje na Pierpont Morgan Library, em Nova York. Os aspectos relativos à sua circulação ainda apresentam dúvidas, visto que uma nova análise de Ferreira revelou marcações de uma provável integração do bifólio em um cancioneiro: “seu caráter de ‘folha volante’ passou pois de provável a meramente plausível, na medida em que uma fase anterior de circulação independente explica mais facilmente do que a posição central num caderno a ausência total de escrita em um dos lados” (Ibidem: 23).



Figura 1: Pergaminho Vindel.

Disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/pergaminhovindel.asp>.

Último acesso em: 7 de agosto de 2020.

Outro ponto que orienta nosso estudo sobre a performance trovadoresca é fruto da descoberta, em 2 de julho de 1990, do pergaminho Sharrer (T), pelo filólogo norte-americano Harvey L. Sharrer, que compunha a capa de um livro

do Cartório Notarial de Lisboa, em estado bastante fragmentado¹². Esse fólio escrito em reto e verso, de avantajadas dimensões, apresenta sete cantigas de amor do rei português D. Dinis (1261 – 1325) com notação musical. Infelizmente, na tentativa de restaurar o manuscrito, a Torre do Tombo empregou técnicas equivocadas que provocaram o desaparecimento de parte do seu conteúdo. Entretanto, o contato prévio de Manuel Pedro Ferreira com o documento permitiu-lhe organizar uma edição crítica da notação com base em fotografias de sua autoria feitas anteriormente ao restauro¹³.



Figura 2: Pergaminho Sharrer.

Disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/manuscritos.asp>.

Último acesso em: 7 de agosto de 2020

Além de conter o registro parcial de sete melodias de um dos autores mais fecundos do trovadorismo ibérico, T apresenta algumas questões que permitem,

12 Cf. SHARRER, H. Fragmentos de sete cantigas d'Amor de D. Dinis, musicadas – uma Descoberta. In: *Literatura Medieval* Vol. I: Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval. Lisboa: Cosmos, 1991, p. 13.

13 Cf. FERREIRA, M. P. *Cantus Coronatus: 7 cantigas d'El-Rei Dom Dinis*. Kassel: Reichenberger, 2005, p. 10.

em comparação com R, chegamos a conclusões importantes acerca de sua produção e circulação na Península. Ferreira explica que

[o] formato avantajado, a disposição em três colunas, e a apresentação relativamente pobre do documento, com recurso a estratégias escriturais para poupança de pergaminho e ausência de uma campanha de notação musical unificada, convidam a especular sobre o propósito e origem do cancionero perdido de que originalmente ele fez parte. (FERRERIA, 2005: 9)

Assim, se R põe em questão sua condição entre folha volante ou parte de um códice, T sugere fortemente fazer parte de um cancionero maior, podendo tratar-se de uma coletânea quiçá anterior aos cancioneros B e V, ou mesmo um cancionero individual de D. Dinis.

Ambos os pergaminhos já foram estudados detalhadamente pelo professor Manuel Pedro Ferreira, que concluiu haver uma proximidade das cantigas de Martim Codax com o universo litúrgico a partir do reconhecimento de fórmulas salmódicas em comum que, no entanto, não representam uma tipologia gregoriana clássica, mas

uma modalidade, pois, com traços arcaicos, imbuída de salmodia, teoricamente não formatada. Se observada do ponto de vista do canto litúrgico, tal modalidade remete-nos, por um lado, para uma época recuada e sugere, por outro, uma sobrevivência periférica; se vista no seu contexto jogralesco, ela aponta para uma concepção melódica informal, mas fortemente influenciada pela estruturação sonora de uma prática litúrgica conservadora. (FERREIRA, 2009: 166)

Assim sendo, os cantares de Martim Codax fortalecem a explicação de que as cantigas de amigo matizam influências de tradições locais e da liturgia gregoriana, o que é também reforçado pela presença de fórmulas comuns entre as encontradas em R e no cancionero mariano de Alfonso X (Ibidem: 166).

Em contrapartida, as melodias de D. Dinis afastam-se dessa tradição e, segundo Ferreira, “estas pouco devem, em geral, ao mundo sonoro da liturgia, do qual ignoram as fórmulas típicas” (Ibidem: 169). Apesar de apresentarem algumas fórmulas em comum, não estão restritas a elas, característica também compartilhada pela tradição de além-Pireneus. É importante frisar que tais conclusões derivam da comparação com a teoria e repertório gregoriano, cujas composições seguem à risca as fórmulas referentes aos momentos litúrgicos. As melodias dionisinas estariam, assim, mais próximas de um aspecto autoral e estilisticamente bem definido referente às cantigas de amor, enquanto as cantigas de amigo apresentam maior diálogo com outras tradições musicais anteriores às práticas trovadorescas.

Um dos aspectos mais destacados das cantigas está na ornamentação. O material que compõe a estrutura da obra é, em grande maioria, desenvolvido

a partir de fórmulas comuns, como cadências de terceiras – ré, fá, lá – que podem ser encontradas nos modos, nas canções regionais arcaicas e mesmo nas cantigas dionisinas. Contudo, é na ornamentação que estão as características que especificam os estilos correspondentes e até uma possível autoria. Ferreira ainda expõe que

a ornamentação melódica em Codax aparece-nos espontânea, em consonância com processos tradicionais de composição e vocalização, enquanto as cantigas de D. Dinis, ao submergirem o melisma ocasional num estilo claramente florido, sugerem uma vontade de saturação ornamental que implica a solenização estética da sua produção pessoal [...]. (Ibidem: 174)

Sob tais argumentos, encontramos nos pergaminhos dois estilos distintos que ajudam a pensar as cantigas para além das classificações de gênero tradicionais, fundamentadas unicamente nos textos em cantigas de amor, de amigo ou de escárnio e maldizer. Os pergaminhos também revelam diferenças musicais entre elas. Todavia, a performance delas se diferencia? Em que condições ela se realiza? Há acompanhamento de instrumentos? O andamento se assemelha? Essas e outras perguntas acerca da performance são verdadeiros desafios para os intérpretes e estudiosos da música trovadoresca, uma vez que o conteúdo da notação musical não contém essas informações. Apesar disso, podemos buscar em outras fontes algumas sugestões. As próprias cantigas e uma compreensão melhor de seu contexto de performance podem esclarecer alguns desses pontos.

Trovar, criar (poesia e música) em performance

As cantigas trovadorescas, contrariamente à relação atual que mantemos entre leitura e manuscritos, se davam a conhecer por meio de suas performances. Nestas, seria construída uma relação dialógica entre trovador-compositor, o cantor que punha a performance em cena – podendo ser o próprio trovador ou um jogral a seu serviço – e o público, composto por aqueles que se encontravam nas cortes, ocupando/representando diversas posições e papéis sociais.

Portanto, trata-se de uma arte em performance, ou seja, o momento da experiência de ouvir a poesia cantada dos trovadores influi diretamente em sua compreensão. Os atores sociais envolvidos, as situações conhecidas pelo público e todos os elementos componentes da performance interagem no espaço e no tempo, criando o contexto de recepção e produzindo diferentes resultados a cada vez que a arte é “performada”.

Sob tal perspectiva, não se trata de uma ação unilateral, que parte apenas da voz que interpreta a cantiga; é também uma ação de reconhecimento

da performance e da concretização daquilo que publicamente já se sabe¹⁴. No entanto, dela também se retira algo novo, algo que se cria com o evento da performance. Como explica Zumthor,

A performance se situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional: nesse contexto ela aparece como uma ‘emergência’, um fenômeno que sai desse contexto ao mesmo tempo em que nele encontra lugar. Algo se criou, atingiu a plenitude e, assim, ultrapassa o curso comum dos acontecimentos. (2007: 31)

Nesse evento, que é a performance – situacional e cultural – todos os elementos que dela fazem parte atuam em conjunto na criação e entendimento de seus significados. Logo, a música que acompanha e faz do texto poético um *cantar d’amor, d’amigo ou d’escarnio e maldizer*, também carrega significados e sutilezas que poderiam propiciar um entendimento consistentemente diferente daquele que se alcançaria com a mera leitura do texto.

Alcança-se, portanto, um patamar mais complexo, no qual as cantigas configuram mais do que uma prática em que música e poesia atuam conjuntamente, como debatemos no tópico anterior. Ampliando a concepção do canto trovadoresco para além de um conceito contemporâneo e restrito de música – arte dos sons – e poesia – arte da palavra – encontra-se um conjunto de elementos que compõem a performance e dão ao evento um sentido. É palavra, é melodia, é som, é voz; mas também é corpo. Um corpo que sustenta e emana uma voz. Esta, por sua vez, está inserida na dinâmica cultural e social que contempla as dimensões teatrais da performance. Uma vez mais, ressaltamos as contribuições de Zumthor: “a performance não apenas se liga ao corpo, mas, por ele, ao espaço. Esse laço se valoriza por uma noção, a de teatralidade” (Ibidem: 39).

Tal perspectiva busca explicar a relação entre corpo, espaço e tempo na criação da performance, conduzindo à compreensão de que naquele momento e lugar há o reconhecimento de um espaço de ficção. A voz preenche esse espaço de ficção, junto com o corpo, com as palavras e os sons melódicos. A performance atua na condução entre o espaço de ficção e a realidade; entre a voz poética do trovador e a voz do sujeito real. Porém, não há uma substituição ou obliteração desses dois espaços, que existem simultaneamente no espaço composto da performance. A presença da voz em performance marca-o e lhe dá legitimidade. Faz-se necessário reforçarmos que não se trata de uma mera representação em que a performance se caracteriza apenas como uma ficção. É um espaço real de construção de significados em que a corte também possui papel ativo.

Investigando as relações entre ritos, cerimônias e o exercício do poder em Castela na baixa Idade Média, a historiadora Scarlett Dantas de Sá Almeida questiona uma visão que trata os rituais e cerimônias da corte de forma ex-

14 Ver. ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 27 et seq.

clusivamente alegórica. A partir da obra de Rita Costa Gomes, Almeida ressalta que o evento cerimonial não está focado na ação exclusiva de quem realiza a performance, “os integrantes destas cerimônias não são apenas espectadores ou destinatários de mensagens políticas legitimadoras, mas são participantes ativos e trabalham de forma reflexiva nesses eventos” (ALMEIDA, 2016: 32). Compartilha-se nas cerimônias de corte costumes e concepções que se reconhecem na performance e dela também elaboram novos significados.

Por isso, compreendemos essa construção da performance como um espaço de ação e realização da sociedade medieval.

Por que razão é necessário que a corte “represente” (e para quem?) através dela uma qualquer ordem ou mensagem outra, que seria o “verdadeiro” conteúdo do acontecimento cerimonial? A ação ritual é o objeto próprio da cerimônia, a sua eficácia e o seu fim. Se relemos os textos medievais, veremos de resto que essa era também a compreensão que então se tinha destes acontecimentos, e que seria talvez tão fora de propósito falar-se de uma “representação de corte” no banquete cortesão como de uma “representação da cidade” na procissão de Corpus Christi ou de uma “representação da divindade” no ritual da missa [...] (GOMES apud ALMEIDA, 2016: 32 e 33)

A voz que canta as cantigas, que realiza essa ação em performance, é a dos trovadores, jograis e, até mesmo, dos reis. Não é fácil compreender o papel dessa voz na Idade Média. São vozes que se fundamentam em interações outras que não as contemporâneas, que revelam uma alteridade e, por isso, desafiam os que buscam compreender sua presença na sociedade. “A voz medieval não é a nossa”, afirma Zumthor, “desintegrou-se o mundo onde ela ressoou e onde produziu – este o único ponto certo – a dimensão de uma palavra” (1993: 22). Compreendê-la exige, então, desemaranhar as pistas que formam esse evento que é a performance. Apesar das questões abordadas no tópico anterior sobre as condições materiais que continham elementos acerca da música, podemos ainda nos valer de elementos da tradição oral para iluminarmos esse contexto. Para tanto, procuraremos as pistas que os trovadores deixaram nas próprias cantigas.

A voz e os sons nas cantigas

O tema da performance está notoriamente presente nas cantigas, seja como uma referência à arte do trovador, o que por vezes é usado para intensificar e legitimar a coita, ou como motivo satirizante, sendo o alvo, na maioria das vezes, um jogral. O canto, a (má) execução instrumental, a beleza da voz de uma dama e o modelo de uma boa voz para a arte trovadoresca, são alguns temas que perpassam as cantigas. A minuciosa análise desse material já foi desenvolvida por outros pesquisadores, com destaque especial para os trabalhos de Graça Videira Lopes e de

Manuel Pedro Ferreira¹⁵. Ambos oferecem uma extensa pesquisa sobre o vocabulário e a etimologia da língua galego-portuguesa, além de inferências quanto às questões musicais que esclarecem sobre a performance trovadoresca.

Um dos aspectos importantes apontados por Manuel Pedro Ferreira é o papel dos instrumentos na poesia galego-portuguesa. Partindo de uma análise dos instrumentos da época e das suas técnicas, presentes nos textos das cantigas, Ferreira argumenta em prol de uma visão mais complexa e matizada da polêmica acerca da textura musical: as cantigas seriam cantadas *a capella*, ou seja, de forma solista e sem acompanhamento instrumental, ou seriam acompanhadas por instrumentos?

Uma romantizada visão oitocentista criou o imaginário do poeta medieval acompanhado, geralmente, por um alaúde ou uma viola de arco, inventando uma narrativa sobre a sonoridade da *chanson de fine amors*. Como comentamos no início deste texto, tal concepção foi ainda sedimentada por filmes, séries, quadrinhos, jogos e toda a cultura do entretenimento que se alimenta do imaginário medieval. Assim, a ideia do trovador errante, do bardo ou do jogral sempre acompanhados de seu alaúde consolidaram o senso comum sobre a sonoridade e a performance das canções medievais.

Ferreira lembra que tal visão vem sendo questionada na musicologia desde meados do século XX (2005: 32). Com o objetivo de propor uma perspectiva fundamentada na documentação, os pesquisadores encontraram-se diante da dúvida sobre se havia ou não o uso de instrumentos na lírica medieval. Por um lado, os limitados cancioneiros com notação musical trazem apenas a melodia das canções, deixando-nos, em *stricto sensu*, um estilo de canto monódico, ou seja, de uma só melodia. Por outro, há uma pluralidade de referências a instrumentos e danças nas iluminuras dos códices e testemunhos literários que inspiraram a perspectiva tradicional da textura de uma melodia acompanhada, seja homofônica ou heterofônica¹⁶.

¹⁵ Ver. LOPES, Graça Videira. *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses*. Lisboa: Estampa, 1994; FERREIRA, Manuel Pedro. *Cantus Coronatus*: op. cit... 2005.

¹⁶ Na música, a realização dos sons a partir do parâmetro da altura, ou seja, da frequência, é classificada em texturas. A textura monofônica apresenta uma só sequência de notas musicais, uma melodia, sem acompanhamento instrumental ou ocorrência de notas diferentes simultaneamente. Quando há mais de uma melodia cantadas ou tocadas de forma simultânea, ocorre uma polifonia. Na polifonia o desenvolvimento horizontal das melodias se sobressai à relação vertical entre as notas (harmonia). Entretanto, há ainda a textura homofônica, cuja dimensão vertical é predominante, resultando em um acompanhamento harmônico a partir das vozes ritmicamente iguais – acompanhamento em acordes – e uma voz superior que conduz o desenvolvimento melódico, ou seja, horizontal. A música antiga, notadamente a música medieval antes do século XIV e a música da Antiguidade, nos coloca algumas hipóteses do uso dos instrumentos musicais e das vozes em coro, uma vez que não possuímos registros precisos da função destes instrumentos. Uma das hipóteses recorrentes e assumidas neste trabalho é a perspectiva da heterofonia, na qual há o domínio da horizontalidade, porém, sob uma mesma melodia e suas variações. Ferreira define tal textura como “Combinação simultânea de diferentes realizações lineares de uma mesma melodia-base”. FERREIRA, M. P. *Cantus Coronatus*... op. cit. 2005, p. 110. Ver também MICHELS, Ulrich. *Atlas de música vol I*. Lisboa: Gradiva, 2003, p. 93 – 95.

É importante destacar que grande parte dos estudos que abordaram a questão do uso de instrumentos no acompanhamento da poesia medieval refere-se aos contextos da região do norte da França e da produção em língua provençal, anteriormente ao desenvolvimento dos estudos da lírica galego-portuguesa. Entretanto, considera-se que muitas das conclusões geradas por tais pesquisas seriam também aplicáveis como práticas prováveis às performances trovadorescas no universo ibérico.

A partir das contribuições de pesquisadores como Christopher Page, Sylvia Huot e Joel Cohen, Ferreira sintetiza o estado da arte.

Nada indica que, normalmente, os instrumentos acompanhassem em simultâneo a canção trovadoresca de registo mais elevado; isto sugere que a composição trovadoresca teria sido cantada a solo; há contudo alguns (magros) indícios de que um instrumento poderia actuar, de algum modo, na mesma ocasião em que a canção era entoada, caso em que a execução de prelúdios e poslúdios, a alternância vocal/instrumental e a harmonização em pedal seriam as possibilidades de participação mais prováveis, se bem que a coloração harmónica pontual e a duplicação melódica em simultâneo (ao unísono, à quinta ou à oitava), praticada em círculos clericais, permaneçam teoricamente admissíveis. [...] tudo indica, porém, que a participação instrumental era de importância secundária. (Ibidem: 35)

Endossamos o argumento de Ferreira de que a participação instrumental não era o principal na performance das cantigas. Mas, o conceito de canção de “registro elevado”, entretanto, nos suscita uma série de questionamentos. Este ponto de vista está filiado às interpretações musicológicas contemporâneas, que marcaram diferenças dos estilos dos tratados e artes de trovar medievais – como o já referido tratado *De Musica*, de Johannes de Grocheio, sobre a música profana em língua vulgar. Retomando as considerações de Elizabeth Aubrey sobre esse tratado de Grocheio, temos que o conceito de um registro elevado de canção reflete, novamente, a busca dos estudiosos pela legitimação de suas categorias nos documentos do passado.

It is tempting to view his cantus and his cantilena as a medieval articulation of the notion of “high style” and “low style.” But this is not as tidy as it might seem. By including both chansons and chansons de geste as types of cantus, he defies many modern classifications of medieval song into lyric and nonlyric types, as well as the separation that Page makes between “High-Style” lyric love songs and “Low-Style” narrative works. (AUBREY, 2008: 112)

Nesse artigo fundamental sobre a música dos trovadores, principalmente sobre a produção occitânica, Aubrey contrapõe a visão de “high style” e “low style” da musicologia moderna com as referências contidas nos tratados medie-

vais sobre os distintos estilos de canto. A parte mais preciosa de sua contribuição reside na profunda análise do próprio material melódico encontrado nas canções. Suas conclusões revelam que, apesar de haver uma diferença entre estilos e gêneros, não há uma separação hierárquica solidamente definida como um “registro elevado”.

The manuscripts and theoretical documents suggest that while scribes and theorists, at least by the thirteenth century, recognized distinctions among different genres in theme, function, or structure, they did not perceive some genres as being in a ‘high’ style and others in a ‘low’ style. [...] It is hard to escape the conclusion that notions of ‘high’ style and ‘low’ style, specifically in reference to genres, were unknown to scribes, theorists and composers. (Ibidem: 117)

É notório, no caso ibérico, que diferentes gêneros de canção eram cantados em contextos semelhantes, inclusive, pelos mesmos trovadores. Fossem jograis, nobres de importantes linhagens ou mesmo reis, compartilhavam não só cantigas de amor, mas também cantigas de amigo, de escárnio e maldizer e tensões, evidenciando uma ausência de distinção de espaço e público que restringisse determinados gêneros à corte e outros para fora da estrutura palaciana.

Com isso, não queremos negar as particularidades estilísticas ou os diferentes graus de elaboração textual e musical. Tal como colocamos anteriormente, a diferença na elaboração ornamental entre as cantigas de amigo de Martim Codax e as cantigas de amor de D. Dinis é verificável nos pergaminhos, aspecto muito bem demonstrado por Ferreira. Essa diferença, porém, não representa uma distinção social ou conjectural de sua performance como o conceito de registro elevado propõe. Justificar uma diferença no uso de instrumentos e interpretação vocal a partir dessa classificação seria, de certa forma, anacrônico e fundamentada primordialmente em elementos da análise da notação musical.

Nossa proposta para essa questão é analisar algumas cantigas que fazem referência aos instrumentos e ao canto. Diferentemente de outras abordagens, não visamos uma especificação detalhada sobre os instrumentos, mas procuramos evidências acerca do contexto da performance. Para tanto, utilizamos a base de dados on-line desenvolvida pelo Projeto Littera, do Instituto de Estudos Medievais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (IEM/FCSH) da Universidade Nova de Lisboa¹⁷. Além da edição crítica de todo o *corpus* profano da lírica trovadoresca galego-portuguesa, a base também disponibiliza o acesso aos manuscritos.

Encontramos quinze cantigas que abordam diretamente a questão do canto, enquanto quatro falam sobre a execução instrumental e seis fazem refe-

¹⁷ Lopes, Graça Videira; Ferreira, Manuel Pedro et al. (2011-). *Cantigas Medievais Galego Portuguesas* [base de dados online]. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. Último acesso em 15 de agosto de 2020. Disponível em: <<http://cantigas.fcs.unl.pt>>.

rência a instrumentos musicais, entre os quais, a cítola (instrumento de cordas dedilhado), o citolom (com dimensões maiores que a cítola, caracteriza-se a partir das cantigas como um cordofone friccionado, possivelmente, uma viola de arco) e o adufe (instrumento percussivo semelhante ao pandeiro)¹⁸.

Em nenhuma dessas cantigas há realmente uma descrição da atividade simultânea entre tocar e cantar, como bem observou Ferreira. Os ciclos de cantigas jocosas acerca da arte dos jograis Lopo e Lourenço são bons exemplos que fundamentam esse argumento, como nesta famosa cantiga do trovador Martim Soares:

Foi a cítola temperar
Lopo, que citolasse;
e mandarom-lh'algo dar,
em tal que a leixasse;
e el cantou logo entom,
e ar derom-lh'outro dom,
em tal que se calasse.
B1363¹⁹

Também a tenção entre o trovador João Garcia de Guilhade e seu jogral Lourenço reforça a diferença nas duas ações:

- Lourenço jogar, hás mui gran sabor
de citolares, ar queres cantar,
des i ar filhas-te logo a trobar
e teens-t'ora já por trobador;
e por tod'esto ua rem ti direi:
Deus me confonda, se hoj'eu i sei
destes mesteres qual fazes melhor!
B1493

Uma questão pouco esclarecida em ambas as cantigas é acerca de quais gêneros musicais Lopo e Lourenço estão “citolando” ou cantando. No primeiro exemplo, a crítica às qualidades de instrumentista e de cantor de Lopo ficam evidentes; no outro, Lourenço é ironicamente criticado nas atividades de tocar, cantar e por tentar trovar, ou seja, compor. Mas o que eles cantavam?

O teor de tais críticas será esclarecido por meio de uma interpretação mais atenta, uma vez que a prática trovadoresca também está associada ao jogo do *hequivocatio*, do uso de palavras com mais de um sentido, questão essa que foge

¹⁸ Para maiores detalhes sobre os instrumentos retratados nos textos e na iconografia ver FERREIRA, M.P. *Cantus Coronatus*:... op.cit. 2005, p. 16 – 32.

¹⁹ As referências às cantigas foram feitas a partir de sua posição no Cancioneiro da Biblioteca Nacional (B).

aos objetivos deste trabalho²⁰. Porém, os cancioneiros também contêm cantigas destes dois jograis, e não nos surpreendemos ao não encontrarmos nelas uma evidente falta de maestria na arte de trovar. Ao contrário, trata-se de cantigas que se apresentam dentro das formas e tropos tradicionais do Gaio saber.

De Lopo, os manuscritos conservaram onze cantigas, sendo três de amor e oito de amigo. Lourenço está mais representado, com dezessete cantigas, sendo três de amor, seis de amigo, uma cantiga de escárnio e maldizer e sete tenções. Entretanto, uma das cantigas de Lourenço pode ser questionada em sua classificação, pois apesar das estrofes serem ditas em voz masculina, sua forma, ritmo, rima e tema muito se aproxima das cantigas de amigo.

Três moças cantavam d'amor,
Mui fremosinhas pastores,
Mui coitadas dos amores.
E diss'end'ua, mia senhor:
- Dized'as amigas comigo
O cantar do meu amigo.

B1262

Na cantiga, ao ouvir sua *senhor* cantando sua composição, o jogral, posto como observador, se deleita. Em outra cantiga, Lourenço também traz o tema de uma dama a cantar as cantigas de amigo (B1261). Tema recorrente, tanto nas cantigas de jograis como nas de trovadores, a exemplo de Estevão Coelho, “Seguia la fremosa seu sirgo torcendo/a voz manselinha fremoso dizendo/ cantigas d'amigo” (B720), e de João Airas de Santiago, “Pelo souto de Crexente/ ua pastor vi andar/muit'alongada da gente/alçando a voz a cantar” (B967). Percebemos que o cantar está associado ora à coita da *senhor*, que entoava as cantigas de seu amigo, ora à característica da voz da dama, associando a branda (manselinha), aguda e jovem voz feminina à sua beleza.

Se os instrumentos aparecem, em grande parte, como sátiras a jograis pelo seu mau desempenho na execução, a voz, contudo, se faz presente de forma mais variada; suas qualidades para a boa performance trovadoresca também aparecem nas cantigas. Retomando as sátiras aos jograis Lopo e Lourenço, comentadas acima, em que são acusados de tocarem mal, elas também exploram o tema do que é a boa voz. A última estrofe da referida cantiga de Martim Soares, criticando o desempenho do jogral Lopo, qualifica a sua voz como a de um “jogral braadador”, que berra (ou que supostamente não afina?), “que nunca bom som disse”; que não seria capaz de cantar corretamente uma melodia?

A transmissão oral, possivelmente, aceita variações em sua performance, o que não significa abrir mão de certa interpretação que respeitasse os elementos pri-

²⁰ Ver. SODRÉ, Paulo Roberto. *O riso no jogo e o jogo do riso na sátira galego-portuguesa*. Vitória: EDUFES, 2010.

mordiais que caracterizavam a obra. Logo, o cantar mal também se refere ao cantar errado, podendo ser poética, rítmica ou melodicamente. O jogral Pedro Amigo de Sevilha nos fornece esse mesmo argumento em uma cantiga de amigo:

Um cantar novo d'amigo
querrei agora aprender
que fez ora meu amigo
e cuid'eu log'entender
- no cantar que diz que fez
por mi, se o por mi fez

Um cantar d'amig'há feito
e, se mi o disser alguém
dereito como el é feito
cuid'eu entender mui bem
- no cantar que diz que fez
por mi, se o por mi fez
B1214

O modo de circulação oral fica evidenciado na cantiga. A dama quer aprender um cantar d'amigo que dizem ter sido feito para ela. Por sua vez, precisa que alguém cante para que possa aprender e verificar se realmente lhe foi dedicada. Podemos também interpretar se esse bem entender está relacionado com a veracidade da coita de seu amigo. O que é necessário para que ela aprenda a cantiga, no entanto, é que a cantem "dereito", sem erro.

A qualidade da voz também é associada a um bom timbre, outra vez evocando a juventude e o registro agudo. Pero Garcia Buralês associa a qualidade da voz ao cantar bem. Em cantiga, satirizando Fernand'Escalho (B1377), o trovador afirma que costumava cantar bem "mentre pastor" (enquanto jovem), e que, nessa época, tinha "mui boa voz, e vi-o cantar bem". No entanto, uma vida de abusos – o principal mote da sátira – o teria feito perder essa voz de qualidade. Esse seria um recurso essencial para a performance, como afirma Gil Perez Conde, "Jograr, três cousas havedes mester/ pera cantar, de que se paguem en:/é doair'e voz e aprenderdes bem" (B1515); a elegância ou boa apresentação²¹, a boa voz e o saber bem as cantigas, aprendê-las e ser capaz de cantá-las corretamente.

Até aqui, podemos sintetizar que o tema da performance surge nas cantigas a partir da sátira ao jogral que toca e canta mal e da crítica aos jograis que não possuem uma boa voz ou dos que perderam essa qualidade, caracterizada como jovem, aguda, sem gritos e berros, pelo contrário, branda. A boa voz

21 "Doair", lido como *doaire*: graça, gentileza, elegância ou boa apresentação. Cf. SODRÉ, Paulo Roberto. Glossário. In: MONGELLI, L. M. *Fremosos Cantares*: antologia da lírica medieval galego-portuguesa. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 479.

“manselinha”, jovem e aguda também é encontrada nas cantigas de amigo, contribuindo para atribuir mais qualidades à “fremosidade” da musa.

A boa voz é uma das questões essenciais para o bem trovar. Mas, como disse Gil Perez Conde, há ainda a necessidade de uma boa apresentação e da capacidade de aprender os versos e melodias dos cantares. Esse é um ponto que merece atenção: a boa performance não pode ter erros, deve ser cantada corretamente, implicando tanto os aspectos textuais como musicais.

Nessa perspectiva, as cantigas satíricas sobre os jograis Lopo e Lourenço ganham outro peso. Mais do que questionarmos se esses jograis eram ou não capazes de tocar bem a cítola e o citolom, o fato de as cantigas acusarem o problema revela que este era importante no universo trovadoresco. Para a performance ideal destes eventos, era necessário um jogral afinar e tocar bem, caso contrário, o humor da cantiga não seria entendido pelo público. Como colocamos anteriormente, a performance é realização e reconhecimento; um evento em que a construção de seus significados é da competência de artistas e público. Como explica Paulo Roberto Sodré,

Chave para a compreensão do que aqui se investiga é o momento em que o rei [ou as cortes senhoriais] se reúne com os seus, na intenção de *gasaiado*, isto é, o gozar ‘la alegría o el pasatiempo placentero em compañía’ (MONTROYA MARTÍNEZ, 1991, p. 371). Nesse ambiente, entram os trovadores, jograis e soldadeiras, com a finalidade de contar histórias ou apresentar cantigas, tocar a cítola ou dançar, [...] A competência é aquilatada por meio da capacidade dos trovadores de entreterem aqueles que os assistem. Narrativas ou cantares líricos, amorosos ou burlescos, todos obedeciam a uma expectativa de discurso sancionado pela tradição. (SODRÉ, 2010: 103)

Se fictícias ou verdadeiras, as críticas a Lopo e Lourenço revelam a expectativa do que se conhece e é legitimado: sons afinados e bem tocados de cítola e citolom nos momentos de “*fablar en gasaiado*” da corte. Os trovadores e jograis cantam a tradição, o modelo, o ideal, mesmo que, por vezes, o apontem ao avesso ou negativamente.

Cada personagem, cada vício ou defeito ou desajuste apontado nas cantigas – não obstante o peso das tintas e o exagerado das descrições com vistas ao riso –, indica ou sugere, subliminarmente, um ideal de ordem e de norma que os trovadores, diante das ‘zonas de tensões sociais (LIU, 2004, p. 131), explicitamente ou não acusavam. Ainda que os equívocos de palavras e de situações constituíssem um jogo cortesão, um jogo de avessos, neles se contra põem, ineludivelmente, o erro e o acerto, o ideal e o repudiado, o claro e o não claro da etopéia dos medievos peninsulares, mesmo ilustrados por meio de personagens que fossem porventura nada disso. (Ibidem: 152 e 153)

Desse modo, ainda que as cantigas não especifiquem a simultaneidade dos atos de tocar e cantar, a participação dos instrumentos nas cortes é importante a ponto de levar os trovadores a compor sobre elas, apontando, inclusive, a exigência na qualidade esperada para o momento.

É mister, ainda, ressaltar que as iluminuras do Cancioneiro da Ajuda adensam esse argumento ao mostrarem, em sua maioria, um trovador, à esquerda, e um jogral, executando uma cítola ou uma viola de arco, acompanhado de uma jogralesca com um instrumento de percussão, ou uma soldadeira dançando.

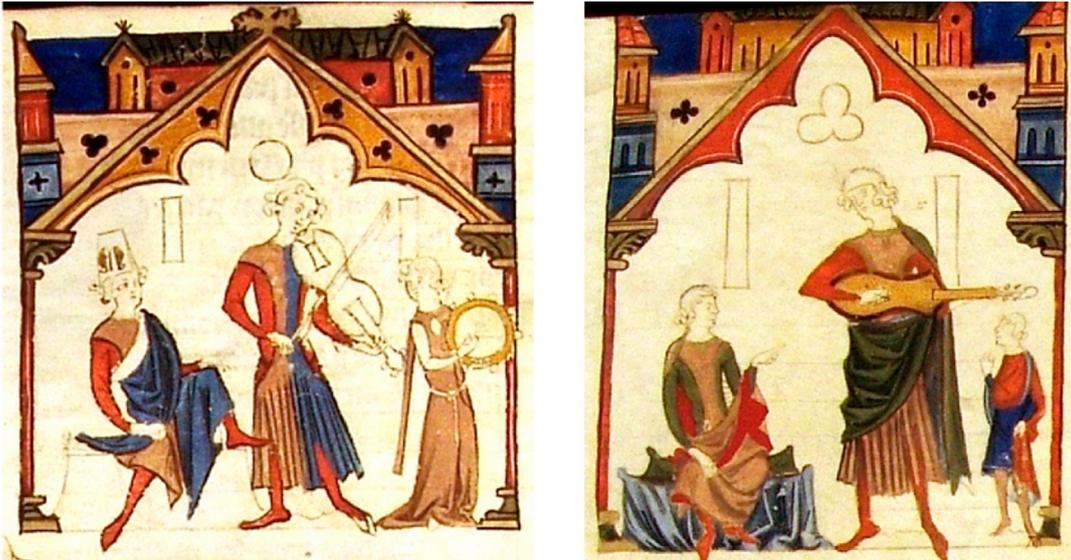


Figura 3: Cancioneiro da Ajuda, fl. 21r e fl 40v, respectivamente.
Disponível em: <https://cantigas.fcs.unl.pt/iluminuras.asp>.
Último acesso em: 14 de agosto de 2020.

Por outro lado, as cantigas de amigo que falam sobre os cantares das moças – ora cantando cantigas de amigo, ora de amor – não fazem referência ao acompanhamento de instrumentos. Apenas a cantiga de amigo de Martim Gizo (B1277) cita um instrumento percussivo, que é contextualizado pela característica rítmica de seus versos: “A do mui bom parecer/ mandou lo adufe tanger / ‘Louçana, d’amores moir’eu”.

Os temas e motivos das cantigas de amigo, juntamente com sua formalidade e o refrão, aproximam-nas das tradições regionais e arcaicas. Tais características levaram alguns estudiosos a debaterem sobre uma origem fictícia, atribuindo-lhes uma qualidade inventiva dos trovadores; outra origem estabelece ligações com tradições anteriores, advindas da hibridação de uma antiga forma de canção de mulher com as especificidades da região ocidental da Península. Rip Cohen (2005), em seu efusivo artigo “*In the beginning was the strophe: origins of the cantigas d’amigo revealed!*”, reforça essa conclusão, com base nos “arcaísmos” evidenciados pela forma da estrofe. Entretanto, tais ar-

gumentos denotam uma forma de encarar as cantigas de amigo como produtos de uma cultura “simples”, ou como exemplo de “*low style*”. Sobre esse particular, Lênia Marcia Mongelli entende que

‘popular’ não significa necessariamente ‘simplicidade’, ‘ingenuidade’, e conteúdo ‘fácil’. Pelo contrário, o que se verá [...] é o intenso trabalho com a língua, preciosismos de originalíssimas soluções formais, os mesmos que os autores empregaram nas *cantigas de amor*, a ponto de ser hoje constatação indiscutível a frágil fronteira genológica *amor/amigo* em porção elevada de composições. (2009: 92)

Os argumentos de Mongelli fazem-nos recordar que são os mesmos trovadores e jograis que compõem as cantigas, seja de amor, amigo ou escarninhas; e que elas são apresentadas publicamente nos mesmos ambientes: as cortes. A frágil divisão entre os gêneros não só se faz presente nas estruturas formais das cantigas como também em suas performances. Ainda que Lopo e Lourenço tenham sido citados tocando seus instrumentos em cantigas satíricas, a maioria de suas cantigas registradas nos manuscritos é de amigo, ainda que eles também tenham composto cantigas de amor e de escárnio e maldizer.

Conclusões

Nosso objetivo, neste artigo, não foi o de abrir uma discussão capaz de exaurir os aspectos da performance nos cancioneiros; há muitas cantigas que ainda podem ser analisadas sob esse viés. Por ora, avançamos com os resultados parciais que envolvem a pesquisa de doutorado em andamento. Foi possível, todavia, apresentar algumas reflexões sobre como a performance trovadoresca vem sendo pensada, tanto sob uma visão musicológica como nas obras de entretenimento dirigidas ao grande público e contrastá-las com as próprias cantigas. A consciência de que nossos olhares para o passado são orientados pelas demandas do presente nos ajuda a fundamentar uma abordagem crítica para com determinados conceitos e afirmativas que endossaram boa parte das pesquisas nos últimos anos, mas que frequentemente não dedicam demasiada atenção às fontes, ou, então, as utilizam com pouca empatia histórica.

Pensar as cantigas a partir da performance, não apenas como ato de interpretar publicamente, mas de memorizar, aprender, entender e, mesmo criar, é uma das possibilidades de ampliar o conhecimento sobre os aspectos musicais e contextuais acerca do lugar do trovadorismo na sociedade medieval ibérica. É, também, uma forma de colocar questões importantes para intérpretes que buscam, hoje, elaborar uma performance das cantigas que tenham subsídios históricos. As cantigas podem dar o fundamento para tanto.

Nossas considerações sobre a performance a partir dos discursos das cantigas levantam como problema a participação dos instrumentos e as caracte-

rísticas das vozes que atuavam em performance nos cantares trovadorescos. Entendemos que o canto é o motivo próprio da cantiga, poética e musicalmente. Contudo, a participação instrumental talvez não estivesse tão ausente como frequentemente se supõe. Ainda que a ação simultânea de tocar e cantar não possa ser confirmada nas fontes, acreditamos que a presença dos instrumentos nos eventos cortesãos, em que as cantigas eram entoadas, era fundamental. Observamos não somente que os instrumentos e sua execução é tema recorrente nas cantigas, como também há um nível de exigência esperado, que faz parte da tradição. Sabemos que há muito ainda a ser debatido sobre as cantigas e suas performances, mas esperamos que a discussão aqui apresentada contribua para futuras investigações que visem ampliar tais perspectivas e para recriações do belo verso trovadoresco nos dias de hoje.

Bibliografia

Fontes

LOPES, Graça Videira; Ferreira, Manuel Pedro et al. (2011-). *Cantigas Medievais Galego Portuguesas* [base de dados online]. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. Último acesso em 15 de agosto de 2020. Disponível em: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt>>.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Scarlett Dantas de Sá. *Ritos, cerimônias e poder em Castela: uma análise político-cultural dos costumes de corte (séc. XV)*. Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília, 2016.

AUBERT, E. H. L'anthropologie historique par le détour de la musicologie : une ethnomusicologie historique du Moyen Âge est-elle souhaitable ? In: *L'Atelier du Centre de recherches historiques* [En ligne], 06 | 2010, mis en ligne le 29 juin 2010. Disponível em: <http://journals.openedition.org/acrh/1916>; DOI: <https://doi.org/10.4000/acrh.1916>. Acesso em 27 de julho de 2020.

AUBREY, Elizabeth. Reconsidering “High Style” and “Low Style” in Medieval Song. In: *Journal of Music Theory*, vol. 52, nº 1, 2008, p. 75 – 122.

BERGER, Anna Maria Berger. *Medieval Music and the Art of Memory*. University of California Press, 2005.

BLACKING, J. *How musical is man?* University of Washington Press, 1974

CHAILLOU-AMADIEU, Christelle. « Faire gaia chanso »: la tradition des troubadours, un art de faire entre musique et littérature ». In: *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, [En ligne] 26 | 2013, mis en ligne le 30 décembre 2016, p. 57-68. Disponível em <http://journals.openedition.org/crm/13392>; DOI: 10.4000/crm.13392. Acesso em 22 de julho 2019.

COHEN, Rip. "In the Beginning was the Strophe: Origins of the Cantiga d'Amigo Revealed!". In: LARANJINHA, Ana Sofia; MIRANDA, José Carlos (Coords.). *Modelo: Actas do X Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005, pp. 243-255.

ECO, Humberto. *Arte e beleza na Estética Medieval*. Rio de Janeiro: Record, 2018.

FERREIRA, Manuel Pedro. *Cantus Coronatus: 7 Cantigas d'El-Rei Dom Dinis*. Kassel: Reichenberger, 2005.

_____. Estrutura e ornamentação melódica nas cantigas trovadorescas. In: FERREIRA, M. P. *Aspectos da Música Medieval no Ocidente Peninsular*, vol. 1: Música Palaciana. Lisboa: Imprensa Nacional/ Fundação Calouste Gulbenkian, 2009, p. 150 – 174.

_____. Ler o Pergaminho Vindel: suporte; textos; autor. In: Lopes, Graça Videira; FERREIRA, Manuel Pedro (eds). *Do Canto à Escrita: Novas questões em torno da lírica galego-portuguesa – nos cem anos do Pergaminho Vindel*. Lisboa: IEM/CESEM, 2016.

KELLY, Thomas Forest. *Early Music*. A very short introduction. Oxford University Press, 2011 (E-book Kindle).

LE GOFF, J. *Heróis e Maravilhas da Idade Média*. Petrópolis: Vozes, 2011.

MICHELS, Ulrich. *Atlas de música* vol I. Lisboa: Gradiva, 2003.

MONGELLI, Lênia Marcia. *Fremosos Cantares: Antologia da lírica medieval galego-portuguesa*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

OLIVEIRA, António Resende. *Depois do espetáculo trovadoresco*. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV. Lisboa: Colibri, 1994.

SHARRER, H. Fragmentos de sete cantigas d'Amor de D. Dinis, musicadas – uma Descoberta. In: *Literatura Medieval* Vol. I: Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval. Lisboa: Cosmos, 1991

SODRÉ, Paulo Roberto. *O riso no jogo e o jogo do riso na sátira galego-portuguesa*. Vitória: EDUFES, 2010.

TAVANI, G. *Trovadores e Jograis: Introdução à poesia medieval galego-portuguesa*. Lisboa: Caminho, 2002.

TOMLINSON, Gary. Musicology, Anthropology, History. In: *Il Saggiatore Musicale*, vol. 8, nº1, 2001, p. 21 – 37.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz. A literatura medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.