

«Ey-m' acá!»

**A prática performativa das Cantigas de Santa Maria
em contextos não especializados: Uma perspectiva
de etnomusicóloga, intérprete e pedagoga**

Judith Cohen
Tradução de Rui Araújo

Resumo

A familiaridade da autora com as tradições orais, através da sua formação e actividade etnomusicológicas, fez com que, ao longo dos muitos anos de actuação profissional enquanto intérprete, levantasse questões e consolidasse convicções quanto à forma de abordar, na actualidade, as *Cantigas de Santa Maria*. Os problemas levantados incluem a relação com os ouvintes; o desfazimento acentual entre música e texto; as opções estilísticas a tomar, e seus referentes culturais; a integridade dos poemas e o papel dos refrães; o uso de instrumentos; e as múltiplas apropriações contemporâneas no âmbito mercantil das «Músicas do Mundo» ou da «Música de Fusão». Algumas das respostas que a experiência da autora sugere para o presente poderão ter igualmente o condão de iluminar as possibilidades de execução musical imagináveis para o passado medieval.

Palavras-chave

Cantigas de Santa Maria; Interpretação musical; Refrão; Audiências; Tradição oral.

Abstract

Educated as an ethnomusicologist, the author gained much familiarity with oral traditions; this in turn influenced her approach to the *Cantigas de Santa Maria* as a long-standing professional performer. Beliefs were formed, and questions raised regarding contemporary performance practice. Problems confronted include the relationship with audiences; conflicts between musical and textual accents; stylistic options and their cultural associations; the integrity of the song and the role of the refrain; the use of instruments; and contemporary appropriations under the «World Music» or «Fusion» labels. Some of the responses suggested by contemporary experience might also illuminate imagined performance practice in the medieval past.

Keywords

Cantigas de Santa Maria; Performance practice; Refrain; Audiences; Oral tradition.

APÓS UMA REFLEXÃO PROLONGADA sobre como iniciar este artigo, ocorreu-me a possibilidade de começar dizendo o óbvio: estas canções são excelentes. Não existem muitos repertórios com mais de 400 canções que possam reclamar para si tantas boas histórias, juntamente com melodias tão esplêndidas e, na sua grande maioria, tão cantáveis. Porém,

esse mesmo facto de serem canções excelentes pode levar a uma situação frustrante, ao tentar encontrar qual a melhor maneira, ou maneiras, de as interpretar.

A minha perspectiva tem três facetas: a de etnomusicóloga, a de intérprete e a de pedagoga, trabalhando num mundo basicamente anglófono e, durante alguns meses por ano, em contextos de língua hispânica. Como intérprete e pedagoga, coloco-me muitas questões, ao passo que, como etnomusicóloga, me intriga se é possível responder a essas questões e até que ponto as respostas serão fiáveis. A etnomusicologia está, presentemente, a inclinar-se mais para a musicologia histórica do que no passado, embora tenha ainda uma perspectiva bastante diversa da que é corrente. O credo dos etnomusicólogos inclui, pelo menos como eu o compreendo, mandamentos como «não farás julgamentos de valor», «não dirás palavras como “autenticidade”, nem as pensarás», «não considerarás música separadamente da cultura» e «privilegiarás a mudança e a hibridez, pois a estagnação é morte e a música é viva».

Alguns dos assuntos principais que me ocorrem são os seguintes:

- a audiência: especialistas, aficionados, público em geral, estudantes, populares, crianças, as línguas compreendidas;
- as canções: duração, melodia, ritmo, afinação;
- o texto: pronúncia, colocação do texto sob a música, temas e assuntos;
- os intérpretes: instrumentos, solistas, grupos;
- o estilo: timbre vocal, refrões.

Dentro destes assuntos, ou adjacentes a eles, estão questões como a influência de músicos judeus ou islâmicos, que surgem nas iluminuras, e a questão da transmissão oral, escrita ou mista.

A audiência

Para os intérpretes, a audiência está sempre presente; tal como no refrão da CSM 200 – «loei, loo, loarei» – a audiência está lá no passado, no presente e no futuro. Ela influencia, entre outras coisas, a escolha das canções, o número de estrofes que se irão cantar, o volume sonoro a ser produzido e o tipo de comunicação extra-musical que se irá oferecer. O que se pretende é interpretar o material o melhor possível e agradar à audiência, com um mínimo de soluções de compromisso musical ou histórico ou, idealmente, sem nenhum compromisso.

Algumas das histórias atraem mais um certo tipo de audiências do que outras, assim como algumas das melodias. Como intérprete, proponho-me entreter; como etnomusicóloga e pedagoga, pretendo também abrir novas perspectivas musicais e narrativas às audiências, que normalmente para elas não se inclinam. Melodias animadas com refrões mais óbvios podem ser combinadas com melodias mais complexas. Os refrões são uma forma de comunicar com as audiências, que podem

ser convidadas a cantá-los, ou a atentar na sua repetição. Os refrões irão ser discutidos com maior detalhe adiante.

Algumas histórias das *CSM* podem ser problemáticas para certas audiências. Os professores da escola primária têm colocado objecções a certos temas narrados, como os de freiras grávidas ou exibindo outros tipos de comportamento indecoroso, mas as crianças geralmente não têm problemas com estes assuntos: são os adultos que pensam que as crianças não têm nenhum conhecimento das relações sexuais fora das aulas de educação sexual. Numa escola de um bairro português em Toronto, cantei a *CSM* 7, sobre uma abadessa grávida, para um grupo de crianças de doze, treze anos. Deliberadamente não lhes resumi a história em inglês, mas apercebi-me logo que eles começaram a ouvir-me atentamente. Depois da aula, algumas das crianças vieram ter comigo e disseram coisas como: «Olhe, s'tôra, essa história era fixe! Não tem mais como essa?». Um membro de uma *listserv* de discussão sobre a música antiga, com pouca educação musical formal, escreveu (cito com autorização): «eu não me chateio minimamente com o conteúdo padrega das suas letras [embora] normalmente [...] letras proselitistas de qualquer espécie — dão-me arrepios» [*sic*; *Early Music listserv*].¹ Por motivos diferentes, certas comunidades podem pôr em causa narrativas que tenham referências negativas a judeus e muçulmanos; nestes casos, como intérprete e etnomusicóloga, explico o contexto, indicando que, pelo menos nesta situação, o meio [de transmissão] pode ser deveras a mensagem, mas o mensageiro não o é!

No curso de «conjunto de música medieval», que eu tenho leccionado desde há alguns anos ao nível universitário, a maioria dos estudantes não tinha tido nenhum tipo de experiência com a música medieval, excepto uma noção vaga de que poderia ter a ver com «canto gregoriano» ou música associada a filmes «medievais». Neste último ano, uma das alunas que fazia parte do conjunto queria trazer um grupo grande de crianças de oito anos da escola onde estagiava para o concerto final. Sugerí-lhe que ela lhes ensinasse previamente um refrão, e escolhemos o da *CSM* 147, sobre um cordeiro roubado («A Madre, do que a bestia...»). As crianças cantaram o refrão perfeitamente e uma delas tinha ensaiado acenar um cordeiro de brinquedo enquanto gritava «Ey m'acá!» no local exacto da cantiga; entretanto, os meus alunos universitários tinham combinado parar nesse mesmo ponto, de forma a ouvir-se a criança claramente. Isto teve um grande sucesso na audiência; as crianças adoraram ser apresentadas como coro, enquanto os meus alunos universitários tiveram que trabalhar seriamente no texto e na música para saberem quando tinham que parar.

¹ *Early Music listserv*, correspondência com Bill Kilpatrick, entre Março e Abril de 2007. Também questionado, mas não citado aqui: Chris Elmes, a quem agradeço a entrega de faixas em formato MP3.

Interpretando o manuscrito

As questões sobre a interpretação incluem, mas não se restringem, ao seguinte: a melodia (notas, afinação e padrões rítmicos); o texto (pronúncia, colocação do texto sob a música); a estrutura (estrofes, refrões, o velho problema da repetição do refrão). Os meus colegas presentes nesta Mesa Redonda «Confluências culturais na música de Alfonso X» (Lisboa, 14/6/2007) estão a trabalhar com vários aspectos técnicos de forma mais competente do que eu me sinto capaz, por isso, irei mencionar aqui apenas um: a acentuação das sílabas. Embora possa ser problemática a aplicação de observações da tradição oral a música de séculos passados, penso que será útil reflectirmos sobre abordagens à acentuação e fraseado na tradição oral. Para a colocação do texto sob a música, os investigadores têm frequentemente suposto uma execução não-métrica, para assegurar a fluidez das palavras. Na realidade, não existe nenhuma razão para assumir que conflitos entre acentuações musicais e textuais possam deteriorar a comunicação. Pelo contrário, a alteração deliberada da acentuação normal da palavra é um artifício frequente no canto tradicional e, pelo menos, foca a atenção nas palavras, potenciando mais a comunicação do que comprometendo-a. Um exemplo é uma canção tradicional da Extremadura espanhola, não muito longe da fronteira com Portugal (Exemplo 1).²

① Zaragata (Cáceres)

u - na ro - sa en - tró_en la_i - glesia____

u - na ro - sa en - tró_en la_i - glesia____

to - da lle - na____ de ro - ci - o,

en - tra li - bre____ y sa - lió pre - sa

ca - sa - da con____ su ma - ri - do
u - na ro - sa____ en - tró_en la_i - glesia____

Exemplo 1. *Zaragata* (Cáceres). Colocação do texto e deslocação deliberada da acentuação das palavras

O estilo

Tentar reconstituir um som, especialmente um som vocal, vários séculos depois, é obviamente atreito a armadilhas. Poderemos olhar para alguns dos parâmetros mencionados anteriormente;

² Agradecimentos a William Cooley pela transcrição musical.

podemos tentar imaginar os valores estéticos; podemos procurar os tipos de som que culturas relevantes poderão partilhar, mas naturalmente não podemos nunca assumir que conseguiremos produzir os sons tal como eram.

Joseph SNOW (1999) chama a atenção para a menção do canto e da dança na *CSM* 409 («Cantando e con dança...»), na qual, como na «Stella Splendens» do *Llibre Vermell*, todas as espécies de pessoas, transcendendo as barreiras sócio-económicas, são descritas. Snow também faz notar a referência ao canto na *CSM* 270 («Todos con alegria cantand' e en bon son») e interpreta, no final da *CSM* 59, a imagem de freiras cantando «cara a cara» e «bastante bem» («todas faz a faz e cantando ben as[s]az») como uma sugestão de vigor interpretativo («singing loud and strong»: SNOW 1999, 70). Pondo de lado a questão de se tomar literalmente, ou não, as descrições existentes nas *CSM*, parece que, segundo Snow, haveria pelo menos alguma cantoria executada de forma sonora, dinâmica e jubilante. Isto não implica necessariamente que seria um estilo a ser utilizado para outras *CSM*, ou que seria até indicado para as cantigas citadas, mas, pelo menos, será uma possibilidade razoável.

Porém, este estilo não parece ser apreciado pela maioria dos músicos que interpretam as *CSM*. A música medieval passou por várias espécies de fases e modas, suscitando demasiadas vezes uma abordagem amena: muito séria e algo remanescente da atitude do pão branco fatiado de farinha refinada, que perdeu a melhor qualidade do grão de trigo, com a consequente adição de algumas vitaminas fortificantes, ou aquilo a que eu chamei, há muitos anos, o «som de anjo castrado». Como escreveu um crítico das *Gothic Voices*: «As mulheres soaram como se estivessem a usar toucados de freira e os homens como se respeitassem esse facto. O tempo da violação tinha terminado. Era tudo muito inglês, e também muito Hildegard von Bingen» (FENTON 2003).

Mesmo quando o elemento instrumental é baseado na música do Norte de África e do Médio Oriente, o estilo vocal raramente é influenciado por esse facto; e raramente soa como se os intérpretes estivessem a gostar realmente do que fazem. A comunicação, quando existe, consiste muitas vezes em expressões faciais estilizadas e gestos executados com aparente indiferença para com a existência de uma audiência, sem levar em conta se esta está a receber a mensagem.

A questão de quantas pessoas podem cantar também é relevante e a situação será provavelmente diferente para cada *CSM*. Podemos assumir que um solista canta sempre as estrofes e/ou várias pessoas cantam sempre o refrão? Existe a tentação de considerar que nas melodias mais difíceis, um solista seria o intérprete mais óbvio. Manuel Pedro Ferreira experimentou alternar linhas melódicas entre dois cantores de modo antifonal, baseando-se no modelo dos romances cantados em Trás-os-Montes, o que pode ser uma possibilidade razoável (FERREIRA 2000). Numa aldeia da mesma zona do norte de Portugal, surpreendeu-me como as pessoas cantavam melodias com *glissandi* em uníssono, e quando as questionei sobre esse facto, elas disseram-me que, para

elas, uma canção feita apenas por uma pessoa «não tem graça» (pesquisa de campo, Moimenta de Vinhais, 1996-7).

Músicos muçulmanos e judeus

Tem existido uma tendência para interpretar as *CSM* com aquilo que, nas palavras de Page, «redactores de notas de disco geralmente (e obscuramente) intitulam de sabor “oriental”, “árabe” ou “islâmico”». Os músicos islâmicos e judeus na corte de Alfonso X não devem ter sido em grande número e não se sabe qual a sua relação com os músicos cristãos, qual a música partilhada entre eles e em que quantidade e mesmo qual o modo dessa relação, se ela existiu. Como Ferreira refere, «a adopção de um instrumento não implica sempre a adopção das funções associadas a esse instrumento, a apropriação do seu repertório ou a imitação das suas técnicas de execução originais» (FERREIRA 2004, 129, n. 3). Podemos assumir que músicos destas três religiões trocavam alegremente melodias e técnicas todos os dias, vivendo numa utópica convivência musical? Se um músico judeu era convidado a tocar na corte de Alfonso X, será que ela/ele diria: «Ótimo! Finalmente consegui entrar no círculo privado do rei, para ouvir músicos muçulmanos e ensinar-lhes alguma da minha música?»; ou antes: «hmmm, é melhor ser o mais possível como os cristãos[...]». Será que o músico cristão diria: «Ótimo! Posso aprender música judaica e muçulmana!»; ou, em alternativa: «hmmm, vamos ensinar-lhes o que é realmente música, no fim de contas eles estão aqui para louvar a Virgem». Estariam os músicos judeus e muçulmanos excitados, zangados, resignados ou outra coisa qualquer, sobre o facto de tocarem na corte? Pode colocar-se a questão de eles se desculparem mentalmente quando acompanhavam canções sobre a Virgem, mencionando recompensas a judeus e muçulmanos que se convertiam ao cristianismo? O que pensariam eles das referências negativas acerca de judeus e muçulmanos, que recusavam essa mesma conversão? Existem apenas cerca de cinquenta canções que mencionam muçulmanos e quarenta que mencionam judeus (CARPENTER 1998, 31-4). Quem acompanhava e cantava o quê e quem decidia? Poderia haver a possibilidade de terem uma espécie de reacção codificada, que só eles poderiam decifrar? Fariam eles, nas suas casas, paródias perversas do repertório mariano?

Transmissão

Há alguns anos, um leitor de um artigo que eu submeti para publicação criticou-me com alguma severidade por ter aplicado a tradição oral a «algo que era interpretado por músicos a lê-lo». Esta afirmação foi surpreendente para mim, pois como é que se sabe que as *CSM*, ou mesmo qualquer canção medieval, era executada por pessoas a «lê-la»? Tendo posto de parte a eurocentricidade, o orientalismo, o colonialismo, o neo-colonialismo e uma série de outras desordens morais, de certeza

não é necessário sermos apanhados por preconceitos da música erudita ocidental europeia ou por alfabeto-centrismo. Poderá nunca ser inteiramente compreendido como as cantigas eram aprendidas e executadas em diferentes contextos. Mas não surgem problemas ao ensinar refrões curtos a crianças da escola primária e ao público em geral num concerto, sendo que este último raramente conhece algo relacionado com o galego-português medieval. Se não é um problema para estes últimos, certamente aqueles que falavam e compreendiam a língua, tinham familiaridade com algumas das histórias e estavam acostumados à transmissão oral, teriam ainda menos problemas não só ao aprender os refrões, mas também ao memorizar canções inteiras ou, pelo menos, parte delas. De facto, existem muitas culturas em que são compostas, memorizadas e aprendidas canções com extensão idêntica ou superior às *CSM*, sem o suporte de um texto escrito.

Extensão

Em cenários de interpretação ou de formação educativa, a extensão de muitas das *CSM* é problemática, mesmo para ouvintes que compreendam a língua. Com base na minha experiência, até quem fala o galego tem dificuldades em compreender o texto sem qualquer tipo de explicação. Uma escola de interpretação insiste na integridade dos textos e prefere executar menos cantigas do que omitir algumas das suas estrofes. Alguns grupos musicais optam por interpretações longas e, ao serem acrescentadas improvisações instrumentais, essas interpretações tornam-se ainda mais extensas. Outros põem de lado a narrativa, utilizando apenas versões instrumentais ou, como no caso da cantora canadiana Loreena McKinnett, sílabas soltas sem significado (MCKINNETT 1994). Outra opção utilizada por diversos intérpretes é a recitação de parte da cantiga. Todas estas escolhas são, na minha opinião, uma questão de gosto pessoal: pessoalmente opto por não arruinar o que seria de outro modo uma canção excelente, ao introduzir de repente uma secção recitada, especialmente se essa intrusão é feita com expressões faciais solenemente dramatizadas. Outros, porém, consideram esta prática aceitável ou mesmo apelativa. Todas estas opções – baseadas, em grande parte, em questões de integridade *versus* variedade e capacidade de atenção – têm vantagens e desvantagens.

Ao ter-se como objectivo contar uma história, não faz sentido, para efeitos narrativos, cantar apenas o início de uma canção. Preparar uma versão resumida (*a la* Reader’s Digest) também coloca os seus problemas: quando se encontram versos que se podem saltar sem que isso influencie negativamente a narrativa, não raro esse salto pode levar à omissão de uma partícula ou palavra requeridas pela sintaxe ou a outra modificação cirúrgica injustificável. E, neste texto, tenho que confessar: como intérprete, já fiz cortes nas cantigas e já tenho feito colagens, mas nunca omiti um refrão e tenho sempre tentado transmitir uma história.

Quanto à integridade da cantiga, o aborrecer-se uma audiência ao ponto da exasperação, ou apostar em variações instrumentais infundáveis, ou, ainda, introduzir uma recitação solene, tudo isto não é mais susceptível de preservar a integridade de uma cantiga do que a diminuição da sua extensão devido ao facto de ninguém compreender o texto. Para a comunicação extra-musical, uma audiência que não é familiar com o repertório necessita de explicações. Estas audiências são muitas vezes as que mais satisfação transmitem aos intérpretes, especialmente num contexto de «música tradicional», onde são esperadas as introduções informais a modo de conversa, que normalmente não existem num contexto de concerto de música erudita ocidental (mas cujas audiências respondem geralmente bem a uma explicação).

Refrões

Quando será que um refrão não é um refrão? Quando não é cantado.

Quando perguntaram à minha filha (que tem cantado comigo música medieval, entre outras músicas, literalmente toda a sua vida) a sua opinião sobre a omissão de refrões quando interrompiam frases ou palavras, a resposta dela, aos oito anos, foi: «mas mãe, os refrões são a melhor parte!»

Os refrões falsos, identificados e explicados de forma clara por Stephen Parkinson (PARKINSON 1987), constituem um assunto à parte (PARKINSON 1987; a *CSM* 87 precisa de ajustes, p. 53ff; a *CSM* 406 tem um refrão a mais, p. 48; etc.); mas omitir refrões só porque a sua colocação contradiz a nossa noção de como interpretar uma canção é bastante diferente. Na minha estimativa, os refrões envolvem algum tipo de interrupção em mais de metade das *CSM*, sendo essa interrupção entre estrofes em pelo menos 200 cantigas; alguns são mesmo entre palavras ou dentro de palavras, e cerca de 30 interrompem títulos da Virgem Maria ou outros nomes sagrados. Assim, omitir refrões sempre que surjam (a nosso ver) colocados incorrectamente iria excluir os refrões de metade do repertório, e mesmo assim haverá muitos encavalgamentos problemáticos e outras interrupções entre *mudanzas* e *vueltas*, ou dentro de secções. Nem todos estes refrões podem ser justificados através da assunção de que o texto e a música foram colocados conjuntamente só numa fase posterior.

Parece que o problema não é tanto como funcionam os refrões, mas sim como nós entendemos a sua coerência, que por sua vez está relacionada com a distância que temos face à oralidade como uma experiência do quotidiano, em oposição à oralidade como tópico de uma discussão académica. Assim que surge o hábito de utilizar frases e palavras interrompidas, surge também a noção de que essa prática é divertida, e de facto, as cantigas que são «atinadas» começam a parecer-nos quase insípidas. Stephen Parkinson utiliza correctamente a palavra espicaçar, mas porque deveria ser esse

facto «demasiado subtil»? (PARKINSON 1987, 50) A propósito, já pensei várias vezes que estas palavras e sílabas em suspensão são uma pequena piada deliciosa, como naquelas iluminuras das *CSM* em que as elegantes pontas dos pés dos músicos ficam de fora do enquadramento da iluminura.

③ Diego León - Moroccan Sephardic

1. En la siv - dad de To - le - do,
 en la siv - dad de ____ Gra - na - da,
 allí se_ha cri - a - do_un man - se - vo
 que__Die-go Le - ón__ se lla - ma,__ 2. él e - ra ... (no pause)

Exemplo 2. (*romances*) *Diego León*. Tradição sefardita marroquina. Veja-se o sinal de respiração na última linha. É neste ponto que as mulheres que costumam cantar este romance tendem a respirar – possivelmente para evitar o corte da normal continuidade entre o fim de uma estrofe e o início da seguinte.

As perspectivas dos intérpretes e do público também dependem em grande medida da música e do mundo ou mundos musicais a que pertencem. Músicos e audiências, quando acostumados a um estilo de concerto formal típico da música erudita ocidental, não têm o mesmo tipo de expectativas ou reacções daqueles habituados, por exemplo, a um ambiente de concerto de bar, de casa de *flamenco*, a um concerto íntimo de música clássica do norte da Índia ou, como se pode pensar, aos diversos contextos (indo do mundo da corte ao da rua) a que estaria habituada uma audiência ibérica de meados do século XIII. Intérpretes e audiências acostumados a tradições orais (e aurais) iriam concordar provavelmente com a minha filha, que «os refrães são a melhor parte». Os refrães são cruciais. Eles acrescentam uma dimensão de entretenimento, de equilíbrio, uma sensação de segurança, de retorno. Eles atravessam uma barreira entre o intérprete e audiência, permitindo à audiência cantar, seja de forma exuberante, discreta ou apenas murmurada. Os refrães permitem ao ouvinte recapitular a informação obtida até esse momento. Eles permitem também ao cantor pensar na próxima estrofe. Se outras pessoas estão a cantar o refrão, o cantor pode respirar (pois nós não sabemos até que ponto existiam interlúdios instrumentais). Entre os motivos que já ouvi adiantar para omitir certos refrães está o facto de eles implicarem respirações em pontos irrazoáveis, ou de apresentarem intervalos difíceis. Estas objecções vêm de quem talvez não cante regularmente em circunstâncias informais, tradicionais. Cantores de géneros de música tradicional – pensando concretamente em certas baladas narrativas sefarditas marroquinas (*romances*, Exemplo 2),

complaintes canadianas francófonas, entre outros géneros – respiram regularmente em pontos que aparentam ser ilógicos, mas que têm de facto a sua lógica. E o que é um «momento totalmente inoportuno para respirar»? Inoportuno para quem?

CUMMINS (1970) afirma que é totalmente «absurdo» um solista interromper-se, mas quem diz que se tratava de um solista? Qual era o papel de um solista no entender de Alfonso X e da sua época? E quem decide o que é «absurdo»? Cummins afirma ainda que a CSM 225, sobre um padre que engoliu uma aranha, é «grotesca» se todos os refrões forem cantados (Exemplo 3); ora, eu executei essa cantiga muitas vezes, com um grupo profissional e com estudantes, e nenhum deles considerou esse facto como mais do que algo engraçado. Uma estudante universitária cega, cantora e harpista, ficou deliciada quando soube que fazia parte de uma longa tradição de menestréis cegos. Descobriu-se que ela tinha uma colecção de aranhas de brincar em casa e, para a última apresentação do grupo do Departamento de Música, ela trouxe aranhas para todos os estudantes que quisessem colocá-las nas cabeças ou braços durante essa cantiga e para algumas pessoas da audiência que quisessem juntar-se à brincadeira. O carácter «grotesco» da cantiga, aliado à melodia cativante e ao refrão facilmente reconhecível, tornou esta cantiga um dos êxitos das apresentações do grupo medieval, tornando esta cantiga em algo vivo, o que, no meu entender, é uma das principais funções das CSM e, na verdade, de praticamente qualquer outra canção.

*Muito bon miragr' a Virgen | faz estranno e fremoso,
porque a verdad' entenda | o neicio perfioso.*

E daquest' un gran miragre | vos será per mi contado,
e d' oír maravilloso, | pois oíde-o de grado,
que mostrou a Santa Virgen, | de que Deus por nós foi nado,
dentro en Ciudad-Rodrigo. | E é mui maravilloso

*Muito bon miragr' a Virgen | faz estranno e fremoso,
porque a verdad' entenda | o neicio perfioso.*

Ontr' os outros que oídes. | E tenn' éu que atal este
o que vos contarei ora | que avêo a un preste
que dizia sempre missa | da Madre do Rei celeste;
e porque a ben cantava, | era en mui desejoso

*Muito bon miragr' a Virgen | faz estranno e fremoso,
porque a verdad' entenda | o neicio perfioso.*

O poblo de Ila oíren. | Mas un dia, sen falida,
ena gran festa d' Agosto | desta Sennor mui comprida
etc.

Exemplo 3. Início do texto da CSM 225, mostrando dois casos de encavalamento entre estrofes.

Outro obstáculo que os musicólogos têm colocado é o chamado «intervalo difícil». Fernández de la Cuesta declarou que vários destes intervalos «difíceis» entre a *estrofa* e a *respuesta* não podem, «em absoluto», ser cantados de ouvido ou por cantores sem nenhum treino: «[...] não podiam ser interpretados de ouvido por pessoas não preparadas ou escolhidas especialmente para essa função [...]» (CUESTA 1987, 167). Quem esteja, de uma forma despreocupada, alheio a estas considerações feitas por musicólogos, canta frequentemente estes intervalos, assim como crianças cantam facilmente melodias que os seus educadores musicais consideram ser demasiado complexas para elas (Exemplo 4). Na perspectiva de uma etnomusicóloga, a afirmação de Fernández de la Cuesta não só parece como algo arrogante, como também trai a origem de preconceitos típicos da música erudita ocidental. O que é um cantor «treinado»? Alguém submetido a um condicionamento, levando-o a pensar que o treino «moderno» da música erudita ocidental é equivalente a «treino» em geral? Na maioria das sociedades tradicionais em que tenho trabalhado, a maior parte das pessoas pode cantar, no mínimo, adequadamente e todos os intervalos presentes nas canções com que estão familiarizadas são por elas cantados. Fernández de la Cuesta também decide que um salto melódico que introduz o refrão «neutraliza» a intenção (CUESTA 1987, 167). Porquê? Como pode ele saber o que os cantores eram capazes de fazer e, para além disso, qual era a intenção, ou se a sua percepção de «neutralizado» é igual à das pessoas de antanho?

② Coplas de Purim - Moroccan Sephardic

Ha - man, an - tes que mu - rie - ra lla - mó a su pa - ren - te - la

Strophe 1

los pu - so_a su ca - be - ce-ra_el dí - a an - tes de Pu - rim 2.

R: Vivas tu y viva yo, vivan todos los dzhudíos,
viva la reina Ester que tanto placer nos dió.

Exemplo 4. Coplas de Purim. Tradição sefardita marroquina. Note-se o intervalo de sétima entre o fim de uma estrofe e o início da seguinte.

Em todo o caso, como nunca existe, em meu entender, um padrão regular de refrões «problemáticos», como se pode assinalar aqueles que devem ser omitidos numa interpretação? No fim de contas, na época seria difícil entregar fotocópias indicando os refrões omitidos entre parênteses ou enviar correios electrónicos adiantadamente. É difícil imaginar um músico afirmar «os refrões após as estrofes 3, 7 e 11 serão omitidos». Poderia alguém fazer uma cantiga como se houvesse uma espécie de director musical que afirmasse: «omitir refrões entre estrofes 6 e 7»? Mas porque não simplificar todo este assunto e fazer todos os refrões? Em vez de ficar aborrecido, chocado ou intelectualmente ofendido, não será mais sensato disfrutar os refrões regulares

recorrentes e exercitar a memorização das frases, palavras ou sílabas interrompidas? Em conferências como esta, poderia imaginar-se uma actividade recreativa como uma espécie de sobremesa académica, em que todos trariam, para partilha vocal, um encavalamento problemático preferido em cantigas seleccionadas (porventura *CSM* 7; *CSM* 26; *CSM* 159), apresentado, aprendido e cantado de cor.

A própria percepção destes refrões como problemáticos parece ser um caso daquilo a que Menocal afirma ser «o mito da ocidentalidade» (MENOCAL 1990, capítulo 1) e, acrescento, uma preferência implícita pela literacia. Talvez quem esteja familiarizado com uma cultura principalmente oral, com a agilidade de memorização exigida pelas culturas orais, na realidade sentiria a falta de frases, palavras ou sílabas fraccionadas, se não estivessem presentes como tal. Utilizando uma citação de Parkinson para concluir este tópico: «alguns destes encavalamentos devem ter sido solucionados de alguma forma» (PARKINSON 1987, 55). Com a excepção dos erros como aqueles por ele apontados, porque não «todos» em vez de «alguns»?

Instrumentos

Ferreira e outros têm sugerido que a representação de instrumentos «não nos permite inferir que, regra geral, a interpretação instrumental e as cantigas iam a par» (FERREIRA 2000a, 154; ver também FERREIRA 2005, 216). Porquê? Porque essas representações não indicam especificamente essa situação. Mas teriam as representações de fazer isso? Será que não se partiria do princípio que sim? Aliás, será que Alfonso X não queria uma interpretação tão rica quanto possível, ao menos só para ele?

Enquanto muitos investigadores denunciam a falta de documentação que apoie a utilização de instrumentos ao mesmo tempo que se cantam as cantigas, outros escrevem apoiando a sua utilização. Daniel Leech-Wilkinson (LEECH-WILKINSON 1982) elogia a gravação a solo de Esther Lamandier, em que esta se acompanha com uma harpa e uma *vièle*; Laird admira a interpretação *a la big band* de Jordi Savall, embora possa não aprovar a utilização de grandes conjuntos musicais nas *CSM* por parte de intérpretes menos formidáveis. Laird descreve com reverência a interpretação de Savall – «a grandiosidade habitual, com 11 cantores e 22 instrumentistas» – considerando esta interpretação «de longe mais interessante do que a recente gravação de *Sequenza* [sic], que é maioritariamente vocal». Esta é uma visão completamente diferente da de Page, na sua crítica às gravações das *CSM* pelo *Clemencic Consort*: «Todo este engenho serve, não para potenciar as canções, mas para as prejudicar, pois é direccionado para aquele fim que é actualmente a maldição perene da interpretação da música medieval: a variedade. Isto é uma incompreensão crucial do repertório». Será esta afirmação menos arrogante do que a de um amador? Como é que alguém

pode afirmar saber que a sociedade medieval desprezava a variedade? Será que alguma audiência despreza a variedade? Alguma vez?

Vozes de outros lugares; *CSM* e a *World Music*, Fusão, etc.

Um convite informal, feito a pessoas pertencentes a uma *listserv* de um grupo de discussão de música antiga para comunicarem as suas ideias e experiências com as *CSM* não teve muitas respostas. Naquelas que recebi, a característica frequente era a acessibilidade das cantigas para um público não especializado. Bill escreveu-me sobre as *CSM* (citado com autorização e como foi escrito): «falando como alguém com muito pouca formação musical [...] a primeira vez que ouvi a colecção das cantigas soube que as poderia cantar. Eu não sabia nada sobre elas [...] mas soube que eram facilmente “fazíveis” de uma forma que o canto gregoriano, digamos, não é. Esse era o facto que mais me atraía nelas: a possibilidade de cantar música “clássica” da forma que eu cantava músicas tradicionais» (*Early Music listserv*).

O meu próprio conjunto medieval, um grupo feminino, esteve activo durante cerca de vinte anos, desde meados dos anos setenta até meados dos anos noventa. Embora tenhamos actuado para audiências compostas por académicos ou pessoas especializadas, a maioria dos nossos concertos foram feitos em bares e, em todos esses contextos, regularmente ensinávamos – muitas vezes de cor – refrões que as audiências não especializadas, habituadas à música tradicional, cantavam mais prontamente do que as especializadas. Frequentemente, aquelas cantavam em *organum* à quarta ou quinta, convencidas que estavam a cantar em uníssono (mas esse é um assunto para outra conferência).

As *CSM* estão a entrar, ou já entraram, para o mundo vasto e turbulento da *World Music* e da música de fusão, alegremente alheias ao discurso académico. Mencionei já a minha compatriota Loreena McKennitt e a sua interpretação das *CSM* exclusivamente em sílabas soltas. Muitos intérpretes e aficionados que provavelmente nunca ouviram falar de Julian Ribera, ou leram os artigos de Manuel Pedro Ferreira sobre os elementos musicais andaluzes nas *CSM*, referem com confiança características «mouras», andaluzas, do Norte de África, do Médio Oriente e mediterrânicas nas *CSM*, sem na realidade as descreverem, quanto mais definirem essas mesmas características. Um crítico escreveu: «Se considera esta música “estranha”, pode ser porque a está a pensar como música “europeia”; muitos de nós esquecemos que o estilo, os instrumentos e a escrita musical [*sic*] são em larga medida originária das culturas árabes. [...] flautas transversais, viola, harpa dedilhada, a guitarra mourisca [...] evocando um cenário de crepúsculo numa aldeia medieval [...]» (HAN-LEON 1999, sobre o grupo *Micrologus*). Loreena McKennitt, ouvindo gravações das *CSM*, foi «surpreendida pelo seu tom semítico», embora não explique o que é um tom semítico (ou

porque acha que as *CSM* são do século XV) (MCKENNITT 1994). A maior parte dos intérpretes não abandonaram, como já se fez em etnomusicologia e em disciplinas relacionadas, a palavra «autêntico». Uma crítica afirma que o grupo *Sema* oferece «uma incrível variedade de melodias e ritmos sedutores e exóticos [...] entramos num mundo de som razoavelmente autêntico» (VERNIER). Continua por esclarecer como o autor desta crítica pode estabelecer esta autenticidade e porque é o som apenas razoavelmente autêntico – o que deverá ser um som realmente autêntico? Aparentemente, ao que parece, esta interpretação é realmente autêntica porque, como lemos de seguida, os arranjos «colocam-nos credível e completamente no mundo antigo» ou, como outro crítico afirma, «criam uma atmosfera de autoridade [histórica], capturando fielmente a essência de uma corte medieval espanhola» (PREISER 2000). Como este e outros autores concluem com os seus conhecimentos o que é «fielmente», «autoridade», e/ou «autêntico» na representação das *CSM* ou outra canção medieval é uma fonte inesgotável de fascinação para mim nos meus vários papéis como intérprete, pedagoga e etnomusicóloga.

Outras opiniões não reclamam a evocação autêntica ou fiel das cortes medievais. A voz de Brigitte Lesne é descrita como «apropriadamente melancólica» (PREISER 2000), mas não é explicado porque «melancólica» é apropriada para as *CSM*. O grupo *Qntal*, cujo nome foi aparentemente revelado ao solista vocal numa visão, é descrito como «uma das mais interessantes tentativas para desconstruir e modernizar a música medieval», utilizando «vozes murmuradas [*sic*], por vezes destacadas» (não é claro do que é que as vozes se estão a destacar), sobre uma «fundação profunda e em múltiplas camadas de teclados, guitarras e batidas insistentes [*sic*], que se desenvolvem e crescem para além da repetição mecânica muitas vezes ouvida na música de dança moderna» (NEAL 2006). Neste caso, a fidelidade histórica não é claramente o objectivo: o crítico reconhece algumas melodias não identificadas, incluindo a *CSM* 1 – com um novo texto em alemão.

Como é frequentemente, as aproximações eruditas ou populares a um repertório podem não coincidir. Para o intérprete que não seja académico, pode parecer que os eruditos se afastam das suas competências para impor restrições na interpretação de um repertório e para impedir a capacidade desse repertório de fornecer algum prazer a quem o interpreta ou ouve. Intérpretes que baseiam a sua execução musical em abordagens académicas parecem muitas vezes apoiarem a visão de que o entretenimento é um anátema, produzindo por vezes arrepiantes interpretações solenes e impecáveis. Por outro lado, a interpretação das *CSM* ou outro tipo de música antiga sem nenhuma base académica leva à apresentação de repertórios completamente diferentes, baseando-se de forma limitada nos manuscritos, mas em que as audiências e ouvintes se convencem tratar-se de uma experiência «autêntica». De certeza, deve existir uma forma de utilizar a pesquisa académica para potenciar a interpretação e a recepção – sem esta última a prática musical não tem sentido – em vez de as desumanizar.

Referências Bibliográficas

- CARPENTER, Dwayne E. (1998), «The Portrayal of the Jews in Alfonso the Learned's *Cantigas de Santa Maria*», in *Iberia and Beyond: Jews between Cultures*, editado por Bernard Dov Cooperman (University of Delaware Press), pp. 15-42 (referências aos Judeus nas CSM, pp. 31-4)
- CUESTA [GONZÁLEZ], Ismael Fernández de la (1987), «La interpretación melódica de las *Cantigas de Santa Maria*», in *Studies on the Cantigas de Santa Maria: Art, Music, and Poetry*, editado por Israel J. Katz e John E. Keller (Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies), pp. 155-88
- CUMMINS, John (1970), «The Practical Implications of Alfonso el Sabio's Peculiar Use of the Zéjel», *Bulletin of Hispanic Studies*, 47/1, pp. 1-9
- FENTON, James (2003), «Playing it by Ear», recensão de *The Modern Invention of Medieval Music*, de Daniel Leech-Wilkinson, *The Guardian* (31-5-2003)
- FERREIRA, Manuel Pedro (2000a), «Iberian Monophony», in *A Performer's Guide to Medieval Music*, editado por Ross W. Duffin (Bloomington, Indiana University Press), pp. 144-57, disponível em <http://www.academia.edu/1220191/Iberian_Monophony_An_Introduction_>
- FERREIRA, Manuel Pedro (2004), «Rondeau and Virelai: the Music of Andalus and the *Cantigas de Santa Maria*», *Plainsong and Medieval Music*, 13/2, pp. 117-40, disponível em <<http://journals.cambridge.org>>
- FERREIRA, Manuel Pedro (2005), *Cantus Coronatus: 7 cantigas d'El-Rei Dom Dinis/by King Dinis of Portugal* (Kassel, Reichenberger), excertos disponíveis em <<http://books.google.com>>
- HAN-LEON, Chia (1999), Recensão de *Madre de Deus: Cantigas de Santa Maria from the Collection of Alfonso X «El Sabio»*, por *Micrologus*, disponível em <<http://inkpot.com/classical/madredeus.html>>
- LAIRD, Paul (1994), Recensão de *Alfonso X: Cantigas de Santa Maria*, por Jordi Savall e Capella Reial de Catalunya, *American Record Guide*, 57/1, p. 65
- LEECH-WILKINSON, Daniel (1982), Recensão de *Cantigas de Santa Maria*, por Esther Lamandier, *Early Music*, 10/3, p. 401
- LEECH-WILKINSON, Daniel (2002), *The Modern Invention of Medieval Music* (Cambridge, Cambridge University Press)
- MENOCAL, Maria Rosa (1990), *The Arabic Role in Medieval Literary History* (Philadelphia, University of Pennsylvania Press)
- NEAL, Brianna (2006), «A Modern, Goth-style Fusion of Medieval Songs, both Secular and Sacred», disponível em <<http://www.amazon.com/Qntal-III-Tristan-Isolde/dp/customerreviews/B0002B15LK>> (acedido em 29 de Setembro de 2006)
- PAGE, Christopher (1980), Recensão de *Les Cantigas de Santa Maria*, por *Clemencic Consort* (Harmonia Mundi, HM 977-979), *Early Music*, 8/1, pp. 117-9
- PARKINSON, Stephen (1987), «False Refrains in the *Cantigas de Santa Maria*», *Portuguese Studies*, 3, pp. 21-55
- PREISER, David (2000), Recensão de *Cantigas*, por *Alla Francesca*, disponível em <http://www.arkivmusic.com/classical/album.jsp?album_id=19655>
- SNOW, Joseph (1990), «Alfonso as Troubadour: the Fact and the Fiction», in *Emperor of Culture: Alfonso X the Learned of Castile and His Thirteenth-Century Renaissance*, editado por Robert Burns, (Philadelphia, University of Pennsylvania Press), disponível em <<http://libro.uca.edu/alfonso10/emperor.htm>>
- SNOW, Joseph (1999), «‘Cantando e con Dança’: Alfonso X, King David, the *Cantigas de Santa Maria* and the Psalms», *La Corónica*, 27/2, pp. 61-73
- VERNIER, David, Recensão de *Cantigas de Santa Maria*, por *Grupo Sema*, disponível em <<http://www.classicstoday.com/review.asp?ReviewNum=2038>>

Referências Discográficas

Alfonso X, el Sabio, Cantigas de Santa María, dir. Joel Cohen, *Camerata Mediterranea* com Abdelkarim Rais, Orquestra Andalus de Fez, Mohammed Briouel (CD Apex 1999-2004)

The Mask and the Mirror «Santiago», Loreena MCKENNITT (1994), notas de folheto de Quinlan Road, disponível em <<http://www.quinlanroad.com/explorethemusic/maskandmirror.asp?type=notes&id=532>>

The Time of the Troubadours, dir. Manuel Pedro FERREIRA (2000b), Vozes Alfonsinas (Strauss 2000)

Judith R. Cohen é intérprete e etnomusicóloga, especialista em canções sefarditas judaico-hispânicas («ladino»), assim como em música medieval e tradicional, incluindo balcânica, portuguesa, ídiche, canadiana-francesa, baladas pan-europeias e canções das regiões cripto-judaicas da fronteira portuguesa-espanhola. A sua dissertação de doutoramento (Universidade de Montréal, 1989) aborda a música judaico-espanhola no Canadá e a tese de mestrado (1980) discute a prática feminina nas comunidades cristãs, mulçumanas e judaicas na Península Ibérica medieval. Ensina a tempo parcial na York University, em Toronto, desde 1990. É editora da série espanhola do projecto Alan Lomax e continua a desenvolver trabalho de campo e a publicar regularmente. Contacto: <judithc@yorku.ca>.

Recebido em | *Received* 17/07/2014

Aceite em | *Accepted* 02/09/2014