

MONGES E PEREGRINOS

A MÚSICA NOS MOSTEIROS E CENTROS DE PEREGRINAÇÃO

OBJECTIVOS

- Avaliar o papel dos mosteiros e grandes centros de peregrinação na estruturação, difusão e evolução do património musical;
- Definir as etapas da evolução do canto litúrgico na sua expressão local e as novas formas daí decorrentes: (Tropos, Sequências E Drama litúrgico);
- Conhecer os documentos fundamentais de um património musical popular e sua importância na estruturação da vida religiosa e litúrgica.
- Identificar algumas resultantes duma leitura profana da música litúrgica;

1. A acção dos Mosteiros e o Património musical

O património musical que chegou até nós em documentos, a partir do séc. VIII, revela a actividade de alguns mosteiros cujas bibliotecas e “scriptoria” (oficinas de escrita manual) gozavam de grande prestígio, facto que permitiu a transmissão até aos dias de hoje desse mesmo património, sinal e resultado de um trabalho e de uma vida digna de registo. Estão neste caso mosteiros como Sankt Gall e Santa Maria de Einsiedeln na Suíça; Subiaco, Montecassino, Bobbio e Grottaferrata na Itália; Cluny, Saint Denis, Luxeil, Fleury e Saint Martial de Limoges na França; Reichenau, Graz e outros na região germânica, etc... A paciência de copistas exímios aliada ao prestígio provocado por uma sadia "concorrência" entre os mosteiros e à importância da liturgia na vida monástica, não apenas resultou na conservação do repertório musical, mas levou a procurar novas e mais adequadas formas de o transmitir, à medida que a tradição oral mais se afastava das suas origens, com a concomitante exigência de maior precisão de escrita.

1.1 Os Mosteiros como centros de actividade

A missão dos mosteiros, enquanto centros de formação para a administração e o povoamento das terras e ponto de convergência da vida do povo, levou a uma formação das populações nos mais diversos aspectos da vida diária, marcada na maior parte dos casos pela proximidade à que se desenrolava à sombra do mosteiro. O contacto entre mosteiros da mesma família religiosa e o

próprio sistema de organização monástica favoreciam uma certa unidade enquanto o prestígio de alguns os impunha naturalmente como ponto de referência para uma eficaz actividade artística e musical.

Surgiram assim, à sombra dos mosteiros, e inspiradas por eles, certas práticas musicais de cariz popular que fizeram proliferar um repertório de canções, dramas e mistérios que, numa linguagem simples e directa falavam ao coração do povo, transmitindo aquela mensagem que a língua latina e a complexa arte musical, já confinada à competência de verdadeiros solistas não eram capazes de fazer. A prática musical dos Tropos e Sequências representava uma cedência ao carácter mais popular e sobretudo local da celebração litúrgica, ao mesmo tempo que iam surgindo outros géneros literários e musicais de que devemos salientar o *Drama Litúrgico*.

1.2 A evolução do Canto litúrgico

No momento em que a notação musical permitiu uma espécie de fixação das melodias gregorianas estávamos já num período de decadência ao nível da produção ou da composição musical. A escrita marcava um estágio final da evolução das formas de composição marcadas por uma prática viva e uma tradição oral cuja fecundidade haveria de ser negativamente marcada pela possibilidade de fixação. Ao contrário do que seria de esperar, o Canto Gregoriano desenvolveu-se precisamente no ambiente da prática litúrgica diária, pelo esforço de aprendizagem e de memorização dos cantores e mestres que, ao transmitirem e exercitarem a memória na aprendizagem de um repertório tão extenso quanto sublime, também contribuíam para o seu progresso e aperfeiçoamento. De facto nunca se canta uma melodia da mesma maneira e cada momento de execução era único, mais ou menos como acontece hoje em dia com as possibilidades da interpretação de uma música, mas sobretudo com o “jazz” onde cada execução corresponde a uma nova composição a partir de um “standard” mais ou menos fixo. O repertório musical gregoriano agora escrito e transmitido com a ajuda da notação musical transformava-se, por sua vez no motivo para novas formas de composição que respondiam a novos desafios na arte da memória e da transmissão da mensagem litúrgica.

1.3 Os Tropos

Os tropos correspondem inicialmente ao preenchimento dos grandes melismas do Kyrie e de outras composições no sentido de os memorizar, logo se transformando em novas formas de desenvolvimento do repertório musical gregoriano, não só pelo acrescentar de texto como uma mensagem especial de carácter local, mas também de música. Esta nova música, com o seu texto novo também, poderia aparecer como “introdução” ao trecho gregoriano tradicional (um Intróito, um Kyrie, um Sanctus, ou até um Glória), mas sobretudo como “interpolação” no interior do mesmo formulário original, numa espécie de comentário às palavras mais

importantes do mesmo e sobretudo ao seu enquadramento litúrgico. São estas, de facto, as formas mais marcantes. Da prática dos tropos medievais deriva uma forma actual do acto penitencial em que a invocação “*Senhor, tende piedade de nós*” é interpolada de um texto novo, Ex: “Senhor, *que viestes salvar os corações arrependidos*, tende piedade de nós. Alguns tropos do Kyrie foram tão usados e ficaram tão célebres que deram origem aos nomes pro que são designados os formulários das missas gregorianas. Ex. *Missa IV – “Fons bonitatis”* ou *Missa IX “Cum jubilo”*.

Do vastíssimo repertório dos tropos medievais apresentamos dois exemplos que permitem, de uma forma fácil de compreender, os tipos de que falámos anteriormente. Em primeiro lugar, um *tropo de introdução* ao célebre *Intróito de Natal “Puer natus est”*. De certa forma vai contando a história do nascimento de Jesus a partir da busca do presépio por parte dos pastores de Belém, o anúncio das profecias, nomeadamente Isaías e finalmente a resposta: “Um Menino nasceu para nós” (“Puer natus est nobis”. Este tropo, além disso, tornar-se ia num dos mais célebres, em diversos contextos que dariam origem ao chamado “drama litúrgico”, uma espécie de *Representação Teatral* dos mistérios da fé num contexto litúrgico: “Quem queritis in presepe, pastores, dicite”



Quem que- ri- tis in prae-se- pe, pas- to-res di-ci-te:

Sal-va-to-rem Chris-tum Do- mi-num, In- fan-tem, pan-nis in-vo- lu-tum

se-cun-dum ser-mo-nem an- ge-li- cum: "A-dest hic par- vu- lus

cum Ma-ri- a, ma- tre su-a de qua du-dum va- ti-ci- nan- do, V-sa-i-as

di- xe-rat pro-phe-ta: 'Ec-ce vir- go con- ci- pi- et et pa- ri- et

fi- li- um". Et nunc e- un- tes di-ci-te qui- a na- tus est.

Al-le-lu- ia, Al- le- lu- ia! Iam ve-re sci- mus Chris-tum na- tun

in ter-ris; de quo ca-ni-te o-mnes cum pro-phe- ta di- cen-tes: PU-ER

Handwritten musical notation on three staves, featuring a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *mp*, *f*). The lyrics are written below the staves in a mix of Latin and Portuguese.

Pu-er na-tus est no-bis et Fi-li-us da-tus est no-

his; cu-jus im-pe-ri-um su-per hu-me-rum e-jus,

et vo-ca-bi-tur no-men e-jus: ma-gni con-si-li-i An-ge-lus

[Dizei, pastores: quem procurais no presépio? O Salvador, Senhor Jesus Cristo; feito menino e envolvido em panos, segundo nos disseram os anjos: “encontrareis um menino com Maria sua mãe, de acordo com o que fora anunciado pelo profeta: ‘eis que uma virgem conceberá e dará à luz um filho, cujo nome será Emanuel’. Ide portanto e dizei que já nasceu. Alleluia, Agora sabemos que Cristo nasceu verdadeiramente na terra pelo que cantai todos com o Profeta dizendo:

”Um menino nasceu para nós, um Filho nos foi dado, sobre seus ombros repoua o poder e será chamado anjo de grande conselho”]

Outro tipo de tropo é o de interpolação. Este vai comentando o texto do original. Como exemplo temos o tropo “*Hodie redemptor mundi*” sobre o *Intróito “Viri galilei”* para o dia da Ascensão do Senhor. O original aparece em notação quadrada e o tropo em notação mais arredondade e manuscrita. Na tradução, o tropo vem em itálico e o texto original do Intróito em tipo normal.

[*Hoje o redentor do mundo sobe aos céus; perante o espanto dos apóstolos a voz do anjo disse-lhes: - Homens da Galileia” - Somos terrestres e por isso invocamos o mundo celestial - porque estais espantados a olhar para o céu? Aleluia - este Deus, senhor dos céus e dominador do universo – da mesma forma que o vistes subir aos céus – para dar a todos os dons dos seus gestos – assim há-de vir. - e de todos os que estão presentes junto de Deus, ficam dois anjos que dizem aos apóstolos. Aleluia, aleluia.*]

Hodi---e redemptor mun-di ascen-dit cae-los mirantur a-posto--li

angelique e-is locuti sunt di--cen-tes

V I-RI Ga- li-laé- i,

Ter-ri - ge--na su-mus af-fa - - tur cae - - li-cus or-do

quid admi-rá- mi- ni aspi-ci- én-tes in cae- lum? alle- lú- ia :

Hic De - us et do--mi--nus caelorum com-pos et or - - bis

quemádmódum vi-dístis e- um ascendéntem in cae- lum,

Et red-dat cun-ctis ge-sto - rum do - na su--o - -rum

i-ta vé- ni- et, alle- lú- ia,

Ex numero frequenti--um qui obvi-a-verunt Domino du-o subsistunt

ange--li di--centes ad a - - posto--los

alle- lú-ia, alle- lú- ia.

1.4 As Sequências

A sequência tem uma origem semelhante à dos tropos, quer dizer, resulta também da junção de texto aos melismas, só que agora do *Alleluia*. Numa primeira fase tratou-se da simples paráfrase do Alleluia a partir dos textos acrescentados aos melismas do “jubilus” aleluiático; numa segunda fase, porém, a Sequência vai-se tornando independente do seu original vindo a

constituir-se, ao contrário do Tropo que ficaria sempre ligado ao seu original, em trecho autónomo, textual e musicalmente. Originadas provavelmente no mosteiro de Saint Gall, pela acção de Notker Balbulus, foram depois muito popularizadas, tornando-se particularmente famosas como expressão de uma liturgia local, ao ponto de virem a ser suprimidas (tal como os Tropos) em favor de uma universalização da liturgia e da sua música, preconizada pelo Concílio de Trento. Restaram algumas e tornaram-se famosas como “*Dies irae*” da liturgia de defuntos, “*Stabar mater dolorosa*” para a Paixão ou celebração da Senhora das Dores ou “*Victimae paschali laudes*” para o dia de Páscoa, “*Veni Sancte Spiritus*”, para o dia do Pentecostes e eu *Lauda Sion Salvatorem*, para o dia do Corpo e Sangue do Senhor. Estas duas últimas ainda hoje fazem parte da Liturgia, podendo ser lidas ou cantadas opcionalmente.

Pela sua estrutura dialogante, esta última está também na origem do drama litúrgico tal como o tropo “quem queritis”. A Sequência é apontada nos manuscritos com outros nomes como “prosa” ou prosula”, ou mesmo “versus”, derivados precisamente da sua origem “pro sequentia” ou seja “em seguimento de...” relativamente ao Alleluia. Apresentamos como exemplo uma Sequência para o dia litúrgico de São Bento, própria da liturgia beneditina, com base no *Alleluia* “*Vir Dei Benedictus*”:

VI

L

Aeta di- es magni du- cis, Do- na fe-rens no-vae

lu- cis, Hó-di- e re- có- li-tur. Cha-ris da-tur pi-ae men-

ti, Corde sonet in ardén- ti Quidquid fo- ris pró-mi-

tur. Hunc per cal- lem O-ri- éntis Admi-ré-mur ascendén-

tis Patri- árchae spé- ci- em.

[Alegre dia do grande mestre, que nos traz o dom da nova luz, hoje se comemora; à mente piedosa é concedida a graça, soe no coração ardente o que é prometido no exterior. Este caminho que se vê no oriente é a imagem do patriarca que sobe ao céu...]

1.5 Drama Litúrgico

“A tendência para humanizar os dogmas nas formas sensíveis da arte, para a sua compreensão intuitiva, existiu desde sempre, adoptando estruturas líricas. Neste sentido, o teatro na Igreja não é senão o renovar-se das representações da antiguidade clássica, dos mistérios pagãos, com os mesmos fins de exaltação dogmática que estes prosseguiam”.¹ Mas enquanto os mistérios clássicos naturalizavam as cenas em factos e afectos da vida quotidiana ainda que transpostos para o mundo quimérico do Olimpo, os autos cristãos tendiam mais para a abstracção e o simbolismo, por exigências da nova verdade hipostática. Foram possivelmente as dificuldades que a abstracção e o simbolismo opõem à compreensão imediata do representado que fizeram virar este teatro primitivo para formas mais acessíveis à intuição popular, apoiadas em vários tipos de contacto entre a realidade sobrenatural e a vida comum”.²

Este tipo de representação, inicialmente entendida como continuação da própria liturgia – e, como tal, reservada aos clérigos – vai-se abrindo progressivamente à colaboração dos leigos que nela introduzem a sua linguagem e um misto de profundidade e ingenuidade que torna as representações verdadeiramente únicas. Desta progressiva "laicização" das representações dramáticas nasce o que seria chamado de "sacra representação", onde, mais do que vidas de Cristo, de Maria ou dos Santos, são os mistérios, as virtudes e a personificação de realidades do mundo sobrenatural os verdadeiros protagonistas. Eis um exemplo de como nasce e se estrutura um Drama Litúrgico:

Tr. "Quem queritis"	Seq. "Victimae paschali	Antífona de Páscoa	Antífona de Paixão
			Ai como pululam nas nossas mentes os gemidos pelo nosso Consolador de quem fomos provadas miseravelmente, a quem o cruel povo judeu levou à morte. Já ferido o pastor, as ovelhas andam tristes e errantes; com a morte do mestre, os discípulos andam perturbados e nós, pela sua ausência ficámos imersas na dor!...

¹ Não abordamos aqui a questão das paródias ao canto litúrgico ou mesmo às celebrações, surgidas também no ambiente eclesástico de onde provém não só o repertório dos “goliardos”, os “carmina burana” e outros, mas também celebrações como o Carnaval ou representações populares qainda presentes em festas religiosas como a “Coca” em Monção.

² Texto introdutório à edição discográfica do "Misterio de Elche", HISPAVOX, 1994.

		<i>Madalena:</i> - Vamos então e preparemos-lhe o túmulo; pois se amámos quem estava vivo, amemos também quem morreu <i>Mulheres</i> - E quem nos retirará da entrada a pedra que fecha o santo sepulcro?	
<i>Anjos</i> - Quem procurais no sepulcro, ó seguidoras de Cristo? <i>Mulheres</i> - Jesus de Nazaré que foi crucificado, ó celestiais! <i>Anjos</i> - Não está aqui, ressuscitou conforme tinha dito! Ide e anunciai que ele está vivo!			
	<i>Mulheres</i> - À Vitima pascal, os cristãos oferecem um sacrifício de louvor. O cordeiro redimiu o rebanho e o Cordeiro imaculado reconciliou os pecadores com o Pai. Num tremendo combate a vida venceu a morte e o Senhor da vida que havia morrido, reina agora imortal. <i>Um discípulo</i> - Diz-nos, Maria, quem viste pelo caminho? <i>Maria</i> - Vi o túmulo de Cristo que vive e a glória refulgente do ressuscitado! <i>Outra Mulher</i> - Vimos os testemunhas angélicos, o sudário e as faixas... <i>Outra mulher</i> - Cristo, nossa esperança ressuscitou e vai à vossa frente para a Galileia <i>Um cantor</i> - É melhor acreditar na verdade que nos conta Maria que nas mentiras que nos contam os Judeus <i>TODOS</i> - Sabemos que Cristo ressuscitou verdadeiramente dos mortos. E tu, ó Rei, vencedor da morte, tem piedade de nós.		

Na continuidade destas representações que têm origem bastante remota e são testemunhadas por documentos de relativamente fácil acesso, há casos em que as representações vão superando o

decorrer dos tempos e se acomodam às mudanças operadas pelo tempo. Um caso típico é o "*Mistério de Elche*", sobre a Assunção de Maria, que se representa na mesma cidade espanhola desde o século XIII até hoje; na nossa literatura poderemos enquadrar neste âmbito alguns dos *Autos* de Gil Vicente, ainda que neles a parte musical seja diminuta, confinada fundamentalmente à utilização de melodias conhecidas do repertório litúrgico ali devidamente citadas.³ Alguns *Autos* populares onde pontifica a eterna luta entre "o bem e o mal", personalizados preferentemente nos mouros e cristãos, poderão enquadrar-se nesta dimensão catequética da música e da arte representativa.⁴

2. As peregrinações medievais e a Música

2.1 O fenómeno sociológico das peregrinações

A par da importância dos mosteiros como centros de actividade musical, encontramos o não menos importante fenómeno ou movimento das Peregrinações medievais. Embora não seja possível estabelecer claramente todos os seus contornos e implicações, o movimento de peregrinos e romeiros constitui um importante marco no desenvolvimento e no diálogo cultural daqueles recuados tempos. Desde tempos imemoriais, costumavam os povos europeus peregrinar seguindo o "caminho das estrelas" ou seja na direcção da Via Láctea, depois chamada de Estrada de Santiago, muito no sentido de uma caminhada para o "Finisterrae" onde se acreditava acabasse o mundo... dado que, para além, apenas se conhecia o mar. O primeiro e principal centro de peregrinações cristãs foram os Lugares Santos da Palestina onde, já no século IV, se deslocava Ethéria, peregrina originária da Galécia, deixando-nos como testemunho dessa viagem um "diário" ou "*Itinerário*" que constitui um importantíssimo documento de ordem litúrgica, histórica e até linguística.

³ No "*Auto da Alma*" de Gil Vicente, canta-se "Vexilla regis prodeunt", "Salve sancta facies", "Ave flagellum", etc., segundo vão sendo servidos à mesa os símbolos da Paixão de Cristo. Termina o Auto com o canto do "Te Deum". O enquadramento deste Auto é apresentado por Gil Vicente como segue: "Assi como foi cousa muito necessaria haver nos caminhos estalagens, pera repouso e refeição dos cansados caminhanes, assi foi cousa conveniente que nesta caminhante vida houvesse hua estalajadeira pera refeição e descanso das almas que vão caminhanes pera a eternal morada de Deus. Esta estalajadeira das almas he a Madre Santa Igreja; a mesa he o altar, os manjares as insignias da paixão. E desta perfiguração trata a obra seguinte".

⁴ Entre os *Autos* populares mais conhecidos entre nós, assinalamos o *Auto da Floripes* ainda representado no lugar das Neves (Vila de Punhe, Viana do Castelo) e que segue o velho tema dos mouros e cristãos a que podemos acrescentar o *Auto de Santo António* em Subportela, Viana do Castelo, muito próximo do anterior no estilo literário e musical. A música destes autos, embora de cariz marcadamente arcaico, não tem qualquer relação com a liturgia. (Cfr. MAURICIO GUERRA, "O Auto da Floripes nas Neves e em Palme" in *O Distrito de Braga*, Vol.V, 1982, onde eu apresento um capítulo dedicado à parte musical: "Esboço de uma análise musicológica comparativa").

A peregrinação orientava-se então por diversos objectivos se assim se pode dizer: 1) um primeiro objectivo estritamente espiritual, atingia o apogeu na alta Idade Média, mas a sua influência continuou pelos séculos XI e XII e depois; eram as "peregrinationes propter Deum". Tratava-se essencialmente de peregrinações de carácter ascético, como mortificação ou penitência, assumida voluntariamente ou imposta, como reparação por algum pecado de significativa gravidade. Por outro lado, este tipo de peregrinação revestia uma dimensão teológica: tal como Abraão peregrino de terra em terra seguia o chamamento de Deus ou como o cristão se sente fundamentalmente um peregrino neste mundo, assim muitos monges e peregrinos viviam voluntariamente esta condição de exilado. 2) Unido a este primeiro objectivo viria um segundo: a vontade de conhecer percorrer terras estranhas, conhecer mosteiros diferentes, a fim de trazer para o próprio mosteiro e colocar ao dispor da própria comunidade, as riquezas de uma experiência e conhecimentos recolhidos. Foi com este objectivo que um monge de Ripoll peregrinou a Santiago de Compostela em 1173 e aí copiou o *Códice Calixtino* "para utilidad de Vuestra Paternidad y de todos mis hermanos". 3) Um terceiro objectivo, e possivelmente o que mais gente movimentava naqueles recuados tempos, era o desejo de visitar sepulcros de mártires e de santos em geral, tal era a importância que um "currículum" desse género assumia na mentalidade do tempo a ponto de os santuários e mosteiros disputarem a posse de um maior número de relíquias, como o simples facto de terem sido lugar de visita ou presença de algum santo famoso, de preferência um dos Apóstolos, ou melhor ainda ter sido agraciado por alguma aparição do Senhor ou da Virgem Maria.

O fenómeno das peregrinações chegou a alcançar, nos séculos XI e XII, os limites de uma psicose colectiva a que não está alheio certamente o fenómeno místico-militar das Cruzadas muito marcantes no espaço francês de onde surgiram e que se constitui como o centro do movimento das peregrinações medievais. É assim que, nos ambientes abaciais de Cluny, centro importante do ponto de vista litúrgico, histórico e político desde o século X, nasce um movimento de peregrinações a Santiago de Compostela que se tornou massivo. Se as peregrinações a Santiago se tornam paradigmáticas com a "descoberta" do túmulo do Apóstolo e a presença de reis abades e bispos, muitos outros lugares constituíram, por si mesmos, outros tantos pontos de referência como ponto de passagem e presença de gente peregrina.

2.2 O canto dos peregrinos

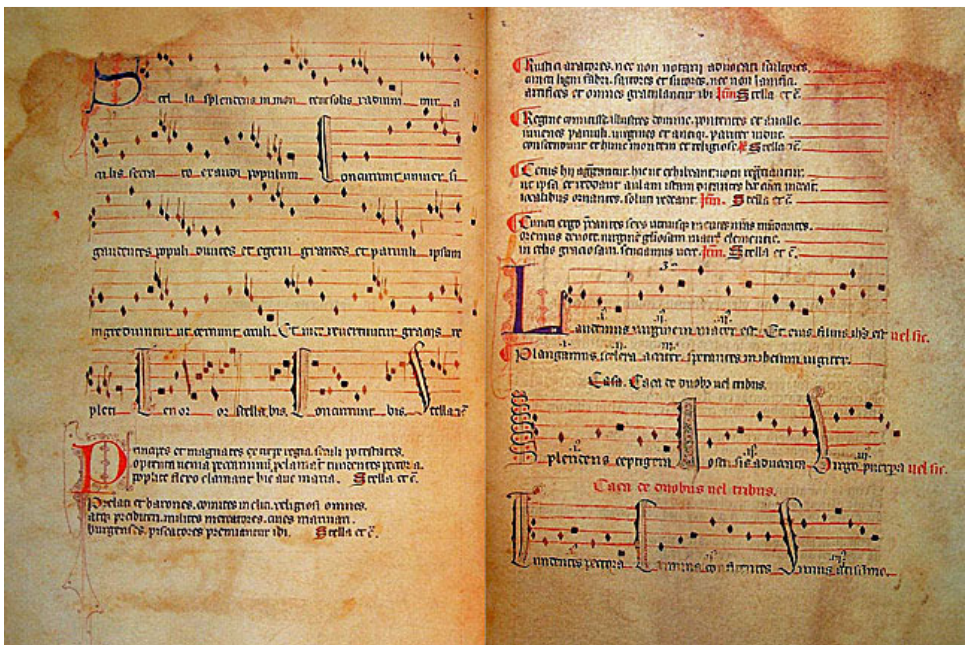
As viagens e peregrinações constituem um manancial sempre fluente de canto popular religioso, derivado do contacto, durante o caminho, com outras pessoas e culturas: ouviam os cantares das terras por onde passavam e cantavam por essas terras os cantares trazidos dos pontos de origem. Ao mesmo tempo, caminhadas que duravam meses ou anos, em grupos muitas vezes

numerosos, eram uma oportunidade para despoletar a energia criativa de muitos peregrinos que compunham os seus cantos narrando os motivos da mesma peregrinação. Assim, o enriquecimento provinha de duas partes: a criatividade dos peregrinos e o contacto com os povos e lugares de passagem a quem ensinavam e de quem aprendiam. Os antigos relatos de peregrinos são ricos em narrações de casos em que as pessoas do lugar se reuniam para os ouvirem cantar.

Do ponto de vista psicológico o canto dos peregrinos é o resultado das emoções acumuladas durante a peregrinação: a alegria da partida, a esperança de chegar um dia, a vontade de caminhar, a necessidade de iludir as durezas do caminho, a vontade de exprimir a fé que motiva a caminhada, a possibilidade de saborear uns momentos de repouso, o entusiasmo do momento em que se avista a meta, o louvor ao santo, o contacto com os peregrinos chegados de outras paragens, tudo são ingredientes para uma expressão musical enriquecedora. Entre os diversos géneros que poderíamos encontrar nos cantos de peregrinos, nomeadamente os que rumavam a Santiago de Compostela, se poderiam identificar, segundo Filgueira Valverde, "cantos de loor", "cantos ocasionais", "pastorelas do caminho", "cantos-guia" e "poesia narrativa". Já perante o túmulo de Santiago "uns tocam liras e outros cítaras, uns tímpanos, outros flautas, charamelas, harpas, trombetas... cantam canções inglesas, teutónicas ou outras em idiomas bárbaros de todos os climas do mundo", como refere o *Codex Calixtinus*.

Paralelamente ao centro "jacobeu" de peregrinações medievais, poderemos acrescentar a Abadia de Cluny, o mosteiro de Santa Maria de Montserrat, São Martial de Limoges, Santa Maria la Real de las Huelgas, Sankt Gall, este último célebre pela sua biblioteca musical. Da mesma forma que o *Codice Calixtino* representa muito do ambiente litúrgico e musical popular da Catedral de Santiago de Compostela, também no Mosteiro catalão de Montserrat existe um dos manuscritos mais preciosos quanto à relação com as peregrinações e quanto à presença do seu repertório musical: O *Llibre Vermell de Montserrat*. A par de um repertório musical particularmente belo, este documento fornece-nos uma indicação preciosa sobre as práticas de então à volta dos mosteiros e por influência dos mesmos: "enquanto os peregrinos fazem vigília na Igreja de Santa Maria, exprimem por vezes o desejo de cantar e de dançar; mesmo durante o dia manifestam a vontade de fazer o mesmo à volta do templo [tradição que vinha já do séc. V]. Visto que neste recinto sagrado não se poderiam cantar ou dançar canções que não fossem marcadas pela honestidade e seriedade exigida, foram então criadas e notadas algumas canções que satisfizessem essas condições. Deverão no entanto ser utilizadas moderadamente a fim de não incomodar a oração daqueles que à meditação pretendem dedicar toda a noite". A mesma seriedade de repertório se recomenda no caminho de regresso, motivo pelo qual o próprio Mosteiro põe à disposição dos peregrinos algumas canções apropriadas. É precisamente nesse contexto que se situa o referido *Llibre Vermell*.⁵

⁵ Neste documento os textos estão em latim, mas a versão rítmica confere-lhes um carácter paralitúrgico ou mesmo profano. Um exemplo que refere o dogma da Virgindade de Maria:
Refrão: Polorum Regina omnium nostra Stella matutina, dele scelera.



2.3 As Cantigas de Santa Maria

Para além dos géneros e documentos anteriormente assinalados, os *Cancioneiros* são os directos transmissores de um repertório revelador da expressão popular dos dogmas da fé e do simbolismo das realidades sobrenaturais. Uma análise destes documentos demonstra uma grande variedade de procedências do repertório, com predominância francesa, ao mesmo tempo que denuncia um contacto muito variado de músicos, com troca de experiências a partir dos encontros nestes grandes centros de peregrinação transformados em centros de difusão da música. É então que os músicos como os "mecenas" e apaixonados da música escolhem os lugares de peregrinação e os grandes mosteiros como ponto de encontro e difusão, enquanto alguns centros se tornam em outros tantos lugares de apoio à criatividade musical. No ambiente da corte de Afonso X, O Sábio (+ 1284), herdeira de uma tradição musical que radica na corte de Frederico II Hohenstaufen, e sem dúvida pela presença do notável trovador Giraud Riquier, organiza-se uma das mais importantes colectâneas de música medieval, *Cantigas de Santa Maria*, recolhidas no séc. XIII, as quais, em parte considerável, se enquadram no contexto dos cantos de peregrinação. Estas Cantigas desenvolvem-se à volta de um “milagre” que a Virgem Maria terá operado,⁶ e, por isso, se agradece reconhecidamente, cantando num estilo que depois

Estrofes: Ante partum virgo deo gravida / Semper permansisti inviolata /Et in parto virgo, Deo fecunda / Semper permansisti inviolata / Et post partum virgo mater enixa / Semper permansisti inviolata.

⁶ No repertório das Cantigas que guarda uma relação mais directa com o território português poderíamos referir lugares e santuários: Viana do Castelo (Cant. 245, 373, 267), Guimarães (Cant. 291, 238), Santarém (Cant. 237), Lisboa (Cant. 222), Alenquer (Cant. 316), Estremoz (Cant. 346)Elvas (Cant. 391), Odemira (Cant. 327), Évora (Cant. 322 e 338) Beja (Cant. 224, 275, 283, 319), 333, 334, 398) e Faro (Cant. 183).

haveria de continuar a povoar quer o imaginário popular quer o património iconográfico de muitos santuários. Algumas destas Cantigas pertencem ao repertório actual para-litúrgico, de onde se destacam Cantigas como "*Santa Maria Estrela do dia*" e "*Rosa das rosas, flor das flores*".



Santa Maria, 'Strela do dia
Mostra-nos via pera Deus e nos guia

Ca veer faze los errados
Que perder foram por pecados
Entender de que mui culpados
Som, mais por ti son perdoados

No panorama da poesia portuguesa, poderemos encontrar ainda alguns ecos deste estilo em Gil Vicente, Sá de Miranda e mais tarde em João de Deus, por exemplo.⁷ “É precisamente à volta das Cantigas que ganha consistência a música na Península Ibérica no quadro de vários séculos:

⁷ Exemplo: Um monge devoto que escrevia com primor o nome de Santa Maria em três cores. ouro, azul e vermelho, adoeceu gravemente. O frade que o acompanhava viu em sonhos a Virgem Maria que aproximando-se do bom escriba lhe anunciava: "por teres pintado tão formosamente o meu nome te levarei para o céu e figurarás escrito no livro dos que não morrem". Despertando, o frade encontrou o companheiro morto: "A que por muy gran fremosura / este chamada fror das frores / mui mais lhe praz quando lhe loam / seu nome que doutras loores / Desto direi um miragre / segundo me foi contado / que aveo a um monge / boo e ben ordinado / et que as horas desta Virgen / dizia de mui bon grado / et mayor sabor end' avia / daquesto que doutras sabores". (Afonso X, Cantiga 384).

a capacidade de fundir canções de diversos estilos e origens, conseguindo fazer uma obra unitária e artisticamente válida, continua sendo um indicativo para uma via que as culturas de cada época devem empreender no conciliar a abertura às influências estranhas com a fidelidade à própria identidade cultural” (Bonifacio Baroffio).⁸

2.4 Outras manifestações de canto popular

O ambiente musical, representado entre nós pelas *Cantigas de Santa Maria*, encontra em outros locais uma manifestação musical diferente, mas revelando objectivos catequéticos mais explícitos. É o caso da *Lauda* italiana. Trata-se de uma forma de composição poética de argumento religioso, originalmente escrita em língua latina, mas destinada a ser cantada pelos leigos, pelo que, pouco depois, acaba por utilizar a língua vernácula. A *lauda*, prática iniciada com as experiências do tipo dos “cantos da natureza” atribuídos a S. Francisco de Assis, como o *Cântico ao Irmão Sol*, torna-se um modo de expressão típico da religiosidade medieval que prolifera em ambientes tipicamente apologéticos ou pietistas e não muito longe quer da piedade franciscana e dominicana quer das práticas dos flagelantes. Por isso, poderemos ligar ao mesmo ambiente da *Lauda* os cânticos dos flagelantes ou *Geisslerlieder*, na Alemanha, como os *Carol* na Inglaterra ou os *Villancicos* e *Cantigas* em Espanha e Portugal.

A *lauda* apresenta uma estrutura simples e, ao princípio, destinada a ser cantada sobre uma música pré-existente e profana; o seu carácter extra-litúrgico é claro desde o início um pouco ao estilo de "canta-se como..." Porém, com o desenvolvimento do género, logo começam a aparecer músicas originais tanto de género monódico como polifónico, para depois abordar mesmo o género dramático, com estrofes em diálogo e com a insinuada intervenção de personagens, emparentando-se com o Drama Litúrgico ou os Mistérios. Por isso se apresenta a *Lauda* como um antepassado remoto do Oratório barroco. A *lauda* irá manter-se no mundo italiano pelos séculos fora como um canto de características monódicas e de sabor popular, sendo no séc. XVIII, um canto conotado com as peregrinações de fiéis. Assim, na *lauda* italiana dá-se de certo modo o caminho inverso do das cantigas e dos cantos dos mosteiros, mas afinal o objectivo é o mesmo: permitir aos leigos exprimir a sua fé ou religiosidade em linguagem própria e acessível e permitir aos clérigos utilizar uma linguagem e uma metodologia simples para a transmissão dos conteúdos da fé e das indicações de carácter prático e moral da mesma.⁹ Adiante teremos oportunidade de referir a importância da *Lauda* na origem do Oratório como exemplo da acção da música na catequização do povo. Algo de semelhante se poderá dizer do repertório ibérico dos *Villancicos* – ou *Vilancetes* em Portugal – cantos particularmente

⁸ Cfr. JOSE LOPEZ CALO, *La Música medieval en Galicia*, Ed Pedro Barrié de la Masa, Coruña, p. 31 e 36; BONIFACIO BAROFFIO, "Unità e pluralismo dell'Arte liturgico nell' Europa medioevale" in *Il Canto delle Pietre*, Como, p. 46-51; A. SALAZAR, *La Musica en la Sociedad europea*, Madrid, Vol I. p. 84.

⁹ Cfr. ROBERTO FESTA, "O Vergine sancta non m'abbandonare" - notas ao CD, Ed. Accent. 1992.

relacionados com o espírito natalício e que haveriam de evoluir para formas um pouco mais elaboradas, nomeadamente em Espanha, chegando às proporções da Cantata para solistas, coros e Orquestra. Entre nós não chegariam a tais proporções, mas manteriam uma certa ambiguidade entre o sacro e o profano com predominância progressiva para este.