



**O *Palimpsestismo* musical nas tradições judaicas sefarditas no contexto profano/sacro na transmissão do conhecimento e perpetuação de tradições**  
**El *Palimpsestismo* musical en las tradiciones judías sefardís en nel contexto profano/sacro en la transmisión del conocimiento y perpetuación de tradiciones**

**Musical *Palimpsestism* in the Sephardic traditions in the profane/sacred context in the transmission of knowledge and the perpetuation of traditions**

Antonio Celso RIBEIRO<sup>1</sup>

**Resumo:** O objetivo do presente trabalho é analisar o reemprego de melodias tradicionais seculares provenientes da cultura sefardita com textos sacros adaptados para o uso litúrgico. Nossa hipótese é que esse procedimento auxilia na transmissão de conhecimento e perpetuação de tradições. Desconsiderando qualquer insinuação ou intenção de profanidade ao fazer esse intercâmbio melodia/texto, profano/sacro, convenção amparada por um costume consagrado desde a Idade Média, conforme o recorte desse artigo, tanto entre cristãos quanto entre judeus, recorro à analogia com a técnica de palimpsesto – reaproveitamento de pergaminho cujo texto primitivo foi apagado para dar lugar a outro – para compreender a migração de sentidos entre os gêneros profano/sacro transitando *en passant* pelo conceito de autoria, alteridade e dialogismo do filósofo russo Mikhail Bakhtin.

**Abstract:** The aim of the present work is to analyze the reuse of secular traditional melodies from the Sephardic culture with sacred texts adapted for liturgical service, hypothesizing that this procedure works well for knowledge transmission and perpetuating traditions. Disregarding any insinuation or intention of profanity in making this interchange of melody/text, profane/sacred, a convention enshrined by a custom

---

<sup>1</sup> Professor do Departamento de Teoria da Arte e Música (DTAM) da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Membro do Grupo de Pesquisa do CNPq *Arte, Filosofia e Literatura na Idade Média* do Prof. Dr. Ricardo da Costa (*site*: <http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/8201511391806919>). *E-mail*: [antoniocelsoribeiro@gmail.com](mailto:antoniocelsoribeiro@gmail.com).



José María SALVADOR GONZÁLEZ, Matheus Corassa da SILVA (orgs.). *Mirabilia Ars* 7 (2017/2)

*Art and spirituality*: questions about religious iconography

*Arte y espiritualidad*: questões sobre iconografia religiosa

*Arte e espiritualidade*: questões sobre iconografia religiosa

Jun-Dez 2017/ISSN 1676-5818

consecrated since the Middle Ages, the main scope of this paper, both among Christians and Jews, I resort to the analogy with the technique of palimpsest – reutilization of parchment whose primitive text has been scraped or washed off to give way to another – to understand the migration of meanings between the profane/sacred genres covering *en passant* the concept of authorship, alterity and dialogism of the Russian philosopher Mikhail Bakhtin.

**Keywords:** Music – Jewish – Palimpsestic – Secular – Sacred – Knowledge Transmission – Dialogism – Alterity – Authorship – Bakhtin.

**Palavras-chave:** Música – Judeus – Palimpsetismo – Secular – Sacro – Transmissão de Conhecimento – Dialogismo – Alteridade – Autoria – Bakhtin.

ENVIADO: 19.10.2017

ACEPTADO: 22.11.2017

\*\*\*

## I. *Do Profano ao Sacro: a linha tênue entre dois mundos*

A literatura musical nos mostra que um dos exemplos mais clássicos de reutilização de uma *chanson* secular para a música litúrgica se deu no ofício da Igreja Católica Romana do Ocidente, e data do séc. XV: a melodia da canção francesa *L'Homme Armé*<sup>2</sup> foi amplamente empregada na construção de motetos e partes da missa do ordinário.

Compositores como Guillaume Dufay (1397-1474), Josquin des Prez (1450-1521), Johannes Ockghem (1410-1497) e até mesmo Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), dedicaram pelo menos uma missa ao tema. Geralmente a melodia, originalmente monofônica, era dedicada à parte do tenor em composições ricas, complexas e polifônicas:

---

<sup>2</sup> “L’homme armé, l’homme armé, l’homme armé, l’homme armé doibt on doubter, doibt on doubter. On a fait partout crier, que chascun se viengne armer d’un haubregon de fer”. Trad.: “O homem armado inspira temor. Por toda a parte se proclamou que todos devem armar-se com uma cota de malha de ferro”. GROUT, D., PALISCA, C. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1988, p. 178.

### Imagem 1

L'hom - me, l'hom - me l'homme ar - mé, l'homme ar - mé, L'homme ar - mé doibt on doub -  
 ter, doibt on doub - ter. On a fait par - tout cri - er, Que chas - cun se  
 viegne ar - mer, d'un hau - bre - gon de fer. L'hom - me l'hom me  
 l'homme ar - mé, l'homme ar - mé, l'homme ar - mé doibt on doub - ter.

Canção original – *L'Homme armé*. GROUT e PALISCA, 1988, p. 178.

A complexa polifonia vigente à época acabava por dissolver a melodia profana tomada por empréstimo, mesclando-a completamente na massa sonora, restando conseqüentemente pouco para o ouvido leigo notar qualquer semelhança da canção original com a nova versão.

Dessa maneira, numa mesma composição eram combinadas linhas melódicas diferentes, com textos em línguas diferentes, tendo inclusive a mescla de caráter, podendo, por exemplo, uma linha fazer menção a um canto de louvor à Virgem Maria, enquanto outra linha poderia propagar as belezas de uma prostituta.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Ver RIBEIRO, Antonio Celso. “A polifonia discursivo-musical nas cantigas de Santa Maria”. In: COSTA, Ricardo da, José María SALVADOR GONZÁLEZ (orgs.). *Mirabilia* 21 – *Medieval and Early Modern Iberian Peninsula Cultural History* (Jun-Dez 2015), p. 48-67. Internet, <http://www.revistamirabilia.com/sites/default/files/pdfs/21-03.pdf>.

Imagem 2

Agnus Dei

The image shows a musical score for the beginning of the Agnus Dei I by Guillaume Dufay. The score is for four voices: Cantus, Contratenor, Tenor 1, and Tenor 2. The lyrics are: "A - gnus De - i, qui tol - lis, pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta, A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di". The score is in G major and 3/4 time. The Cantus part starts with a treble clef and a common time signature. The Contratenor part starts with a treble clef and a common time signature. The Tenor 1 part starts with a treble clef and a common time signature. The Tenor 2 part starts with a bass clef and a common time signature. The lyrics are written below the staves.

Fragmento inicial do *Agnus Dei I* de Guillaume Dufay. A melodia do *L'Homme arme* entra na voz do Tenor 1. GROUT e PALISCA, 1988, p. 179.

O *Concílio de Trento* realizado no Norte da Itália entre os anos de 1545 e 1563 e que teve como objetivo uma série de medidas para expurgar da Igreja os abusos e laxismos, dedicou uma pequena parte de seu trabalho a ouvir as queixas no tocante à profanidade presente nas missas por conta do uso indiscriminado de *cantus firmus* de origem secular, bem como da complexa polifonia que dificultava a inteligibilidade das palavras. Não houve uma proibição explícita tanto do uso da polifonia quanto das melodias de origem populares, apenas uma diretiva que afirmava a necessidade de evitar tudo o que fosse “impuro ou lascivo” para “que a casa de Deus possa ser chamada uma casa de oração”.<sup>4</sup>

O assunto da sacralização da música será retomado em uma encíclica específica proclamada pelo Papa Pio XII em 1955, onde, entre seus 85 tópicos, dedica cinco deles ao cuidado de se evitar a profanação da música sacra seja por quaisquer meios ou forma.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> GROUT, D., PALISCA, C. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1988, p. 284.

<sup>5</sup> Ver: Pio XII, *Litterae Encyclae Musicae Sacrae Disciplina ad venerabiles fratres patriarchas, primates, archiepiscopos, episcopos aliosque locorum ordinários, pacem ET communionem cum apostólica sede habentes: de*



José María SALVADOR GONZÁLEZ, Matheus Corassa da SILVA (orgs.). *Mirabilia Ars* 7 (2017/2)

*Art and spirituality: questions about religious iconography*

*Arte y espiritualidad: questões sobre iconografia religiosa*

*Arte e espiritualidade: questões sobre iconografia religiosa*

Jun-Dez 2017/ISSN 1676-5818

## II. *Do Profano ao Sacro: empréstimo ou usurpação?*

Ao investigarmos esse procedimento de reemprego de melodias seculares em composições sacras, é possível rastrear alguns indícios do pensamento do mundo antigo que legou à Idade Média algumas ideias que se tornaram fundamentais na esfera da música como, por exemplo, a concepção melódica simples, pura e despojada, ligada intimamente às palavras (métrica e ritmo principalmente). Além disso, cremos que a maior justificativa desse procedimento foi o legado de uma filosofia da música que concebia esta arte

...não como uma combinação de belos sons no vácuo espiritual e social da arte pela arte, mas antes como um sistema bem ordenado, indissociável do sistema da Natureza, e como uma força capaz de afetar o pensamento e a conduta do homem.<sup>6</sup>

Nesse sentido, a música pura e simples, devidamente fundamentada teoricamente tanto pelos gregos quanto pelos povos do Oriente Médio, serviria de veículo às expressões diversas tanto no âmbito mundano, exercendo funções distintas na vida cotidiana, quanto no âmbito religioso, tanto dentro da Sinagoga e da Igreja, quanto nos ritos domésticos, como por exemplo no *Shabbat* dos Judeus.

Esses recursos bem como as ideias no domínio da música foram transmitidos ao Ocidente de maneira um tanto incompleta e imperfeita, por várias vias. A igreja cristã derivou em grande medida seus cultos e ritos iniciais da cultura judaica. É muito possível que o ato de reutilizar as melodias profanas para músicas sacras tenha sido transmitido dos Judeus para a liturgia cristã, ressaltando as devidas diferenças que se formariam entre as duas culturas, diferenças essas que serão abordadas no decorrer desse texto.

## III. *Das diferenças entre a música do Oriente Médio e a do Ocidente*

Como já mencionado, a música do Oriente Médio, e aqui em especial a música pertence à cultura judaica, nomeadamente a praticada entre os Judeus Sefarditas,<sup>7</sup> tem como predominante em sua constituição, a linha melódica pura e simples, com modelos intervalares distintos empregados há milênios tanto no ofício religioso

---

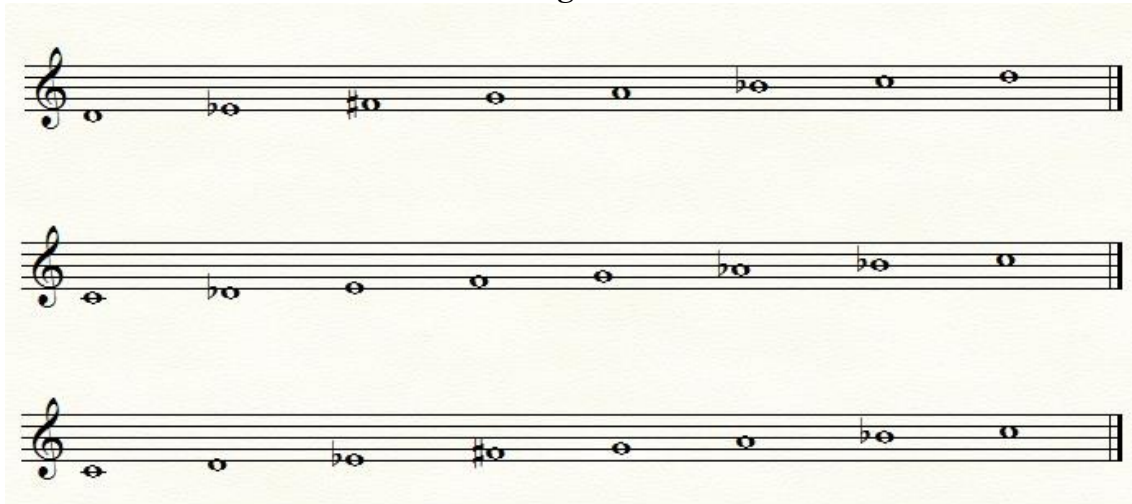
*musica sacra. Internet, [http://w2.vatican.va/content/pius-xii/la/encyclicals/documents/hf\\_p-xii\\_enc\\_25121955\\_musicae-sacrae.html](http://w2.vatican.va/content/pius-xii/la/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_25121955_musicae-sacrae.html).*

<sup>6</sup> GROUT, D., PALISCA, C. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1988, p. 34.

<sup>7</sup> São denominados Judeus Sefarditas aqueles que habitaram a Península Ibérica e parte da região mediterrânea.

quanto nas atividades cotidianas. São formadas por padrões musicais distintos denominados genericamente de *maqam* (plural *maqamat*), conforme demonstradas no exemplo abaixo:

Imagem 3



Três exemplos de *maqamat* tal como aparece no repertório musical Sefardita e Ashkenazim.

Do ponto de vista estritamente técnico, essas construções intervalares distintas geram melodias simples, cíclicas e orgânicas, cujas tessituras privilegiam a voz humana, situando-se no âmbito máximo de uma oitava, raramente ultrapassando esse limite, como nos mostra o exemplo musical a seguir:

#### Imagem 4

### Cuando El Rey Nimrod

Cuan - do el rey Nim - rod al cam - po sa - li - a mi -  
 ra - va en el cie - lo y en la es - tre - ye - ri - a vi - do u - na luz san - ta  
 en la giu - de - ri a que ha - vi a de na - cer.  
 Av - ra - ham a - vi - nu Av - ram a - vi - nu pa - dre que - ri -  
 do pa - dre ben - di - chō luz de Is - ra - él luz de Is - ra - él

©by Tara Music. All rights reserved.

Fragmento da canção *Cuando el Rey Nimrod* – *Romancero Sepharadi. Jewish Music Book*. Tara Music, p. 121.

Essa delimitação permite que sua execução possa ser feita por qualquer membro da comunidade, seja adulto ou criança, homem ou mulher. O acompanhamento musical, quando existente, é feito estritamente de forma homofônica em dobramento com a voz cantada, privilegiando naturalmente certas incursões heterofônicas com propósitos decorativos. O acompanhamento, de forma geral era, e ainda é, em muitas localidades, realizado pelos seguintes instrumentos, citando obviamente os mais tradicionais: cordas friccionadas (*Rabab* – espécie de Violino), cordas pinçadas (*Oud* – conhecido no Ocidente como Alaúde), sopros (*Ney* – espécie de Flauta e *Mizmar* – espécie de Oboé), além de tambores e sistros.

Entretanto, a preferência pela execução da obra usando somente a voz humana *a capela*, isto é, desacompanhada de qualquer instrumento musical, excluindo o uso de palmas ou bater dos pés, tem predominado nas comunidades judaicas no decorrer dos séculos. Desde a Idade Média, os salmos e os hinos litúrgicos *piyyut* (plural *piyyutim*) têm sido executados durante a abertura e o encerramento do serviço religioso nas sinagogas e podendo também serem cantados nos lares, antes do *kiddush* na véspera do *Shabbat* (sexta-feira à noite). Como pode ser observado no exemplo a seguir, a melodia é simples, cíclica e de curta tessitura para memorização da música e entendimento do texto:

Imagem 5

Melodia do *piyyut Ygdal* atribuído a Daniel Ben Yehudah Dayan (c. 1400).<sup>8</sup>

As músicas utilizadas nas tradições judaicas possuem origens diversificadas. São atribuídas a músicos específicos, algumas vezes anônimos ou rabinos famosos. Elas vêm das preces diárias tradicionais, e de fontes não judaicas, como por exemplo, das marchas militares polonesas, das canções folclóricas do Leste Europeu, Oriente Próximo e mesmo da Europa Central.

<sup>8</sup> De acordo com Leopold Zunz (1794-1886), Daniel ben Yehudah Dayan teria gasto oito anos aperfeiçoando o hino, completando o mesmo em 1404. ZUNZ, Leopold. *Literaturgeschichte der Synagogalen Poesie*. L. Gerschel Verlagsbuchhandlung, Berlin, 1865.



A despreocupação em absorver e utilizar fontes musicais não judaicas em seu repertório nunca foi um problema de grande relevância para o povo judeu, o que contraria, inclusive, a falsa ideia disseminada de um povo que sempre viveu em *ghettos*, isolado do mundo exterior. Por um lado, tanto a filosofia da vida judaica que prima pelo coletivismo e semelhança de valores, quanto os sucessivos *pogroms* acabavam empurrando os judeus para formar pequenas comunidades – os chamados *shtetl* (*shtetlech* no plural).<sup>9</sup> Por outro, esses *shtetlech* foram ilhados por comunidades de gentios, é natural que essa proximidade produzisse uma influência mútua, como é óbvio em campos como música, folclore e comida.

A despeito de uma relação problemática com os gentios, pela discrepância visível entre a aparência externa, origem étnica, religião, língua, função econômica e estrutura social, o encontro mais frequente entre o judeu do *shtetl* e seu vizinho não judeu se dava na esfera econômica, na maior parte das vezes em uma situação de adversários: os dois representavam a cidade e a vila, onde um necessitava do outro mas tinham interesses opostos: o residente do *shtetl* era o artesão, o vendedor ambulante, o lojista ou o estalajadeiro; o gentio, o *Goy* era o comprador e ao mesmo tempo o vendedor de seu próprio produto.<sup>10</sup>

Nesse processo de intercâmbio econômico cultural, o uso de melodias seculares ou não judaicas para fins espirituais nunca foi considerado propriamente um problema para os judeus religiosos. Isso se dá por conta que o pensamento judeu contém a noção de *tikkun*,<sup>11</sup> através do qual melodias seculares ou não judaicas podem ser espiritualmente resgatadas e restauradas ao seu status religioso ao serem cantadas como parte de celebrações religiosas, seja nas sinagogas, seja no ambiente doméstico.

Nesse sentido, uma melodia pode ter sua letra original retirada mesmo que seja profana e outra, com teor religioso ser colocada para uma nova função. E pode

<sup>9</sup> Para o primeiro pogrom ocorrido na Idade Média, ver COSTA, Ricardo da. “Então os cruzados começaram a profanar em nome do *pendurado*”. *Maio sangrento: os pogroms perpetrados em 1096 pelo conde Emich II von Leiningen (†c. 1138) contra os judeus renanos, segundo as Crônicas Hebraicas e cristãs*. In: LAUAND, Jean (org.). *Filosofia e Educação – Estudos 8. Edição Especial VIII Seminário Internacional CEMOrOc: Filosofia e Educação*. São Paulo: Editora SEMOrOc (Centro de Estudos Medievais Oriente & Ocidente da Faculdade de Educação da USP) Factash Editora, 2008, p. 35-62. Internet, <http://www.ricardocosta.com/artigo/entao-os-cruzados-comecaram-profanar-em-nome-do-pendurado-maio-sangrento-os-pogroms>.

<sup>10</sup> Ver PINCHUK, Ben-Cion. (2005). *The East European Shtetl and Its Place in Jewish History*. *Revue Des Etudes Juives*. 164. 187-212. 10.2143/REJ.164.1.578766.

<sup>11</sup> Na tradição judaica, *tikkun* (תיקון) - literalmente “reparo, conserto”, mas também “retificação) refere-se ao ato de podermos corrigir nossos erros e assim alcançar a espiritualidade.



José María SALVADOR GONZÁLEZ, Matheus Corassa da SILVA (orgs.). *Mirabilia Ars* 7 (2017/2)

*Art and spirituality: questions about religious iconography*

*Arte y espiritualidad: questões sobre iconografia religiosa*

*Arte e espiritualidade: questões sobre iconografia religiosa*

Jun-Dez 2017/ISSN 1676-5818

também até ter a letra original totalmente removida e substituída por sílabas sem sentido. Essa prática de substituição ou eliminação da letra de uma canção se chama *niggun* (plural: *niggunim*) e sempre teve sua presença na tradição judaica, tendo, entretanto, seu uso intensificado a partir dos Judeus Hassídicos no séc. XVIII.

Um dos exemplos mais conhecidos de *niggun* relatados na tradição oral judaica é a história do *Kalever Tzaddik*, Isaac Eizik (Toib) de Kalev (1744-1821). Certa vez ele caminhava numa floresta na Ucrânia, quando viu um pastor de ovelhas cantando uma canção de amor em ucraniano. O Judeu Hassídico ficou cativado pela canção, cuja letra falava da falta que fazia sua amada que estava separada dele pela vasta floresta.

O rebbe Hassídico tomou a canção do pastor, traduziu sua letra para o íidiche, substituindo a descrição da saudade do amor carnal por uma descrição da saudade de sua alma pela *shechinah*, a divina presença mística (de Deus). Ele então pediu para o pastor cantar a música, mas o jovem descobriu que ele a havia esquecido ao que o Hassídico exclamou: “Purifiquei o *niggun* e devolvi-o às suas fontes sagradas!”<sup>12</sup>

Uma obra que faz parte do extenso *romancero Sepharadi* é a canção ladina *La Rosa enflorece*. Sua letra docemente profana retrata a rainha das flores desabrochando no mês de maio enquanto a dor de amor do poeta aumenta na mesma proporção, devido à ausência da mulher amada:

La rosa enflorece, en el mes de mayo  
Mi alma s'escurece, sufriendo de amor  
Sufriendo de amor

Los bilbólicos cantan, suspirando el amor  
Y la pasión me mata, muchigua mi dolor  
Muchigua mi dolor

Más presto ven palomba,  
más presto ven a mí  
Más presto tú mi alma, que yo me voy morir  
Que yo me voy morir

La rosa enflorece, en el mes de mayo  
Mi alma s'escurece, sufriendo de amor  
Sufriendo de amor

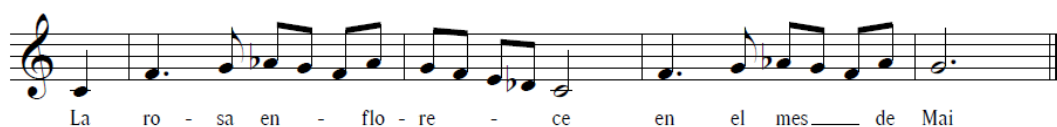
---

<sup>12</sup> LOEFFLER, James. *The niggun. A mystical musical prayer introduced by Hasidic Judaism. Internet*, <https://www.myjewishlearning.com/article/the-niggun/>

Sufriendo de amor.<sup>13</sup>

### Imagem 6

## La Rosa enflorece



Fragmento do romance sefardita *La Rosa enflorece*. Cópia do autor.

A obra demonstrada anteriormente faz parte de um período de emergência da música secular pela península Ibérica, que fez contribuiu para uma mudança de comportamentos e atitudes na sociedade da época. Menestréis ambulantes começaram a aparecer nas esquinas das ruas e nos mercados, cantando fábulas sobre mulheres guerreiras, castelos espanhóis e amores perdidos. Transeuntes judeus não podiam fazer nada a não ser ouvir involuntariamente essas canções e inevitavelmente assimilarem suas melodias dentro da vida judaica.

Essas canções folclóricas foram a inspiração para um número muito grande de *romanceros* espanhóis – baladas populares escritas em ladino, língua que combina o espanhol com o hebraico e era falada pelos judeus da península Ibérica. Dessa forma, os sons da Espanha se arrastaram para a vida ritual judaica também, provendo melodias para a liturgia da sinagoga e para as *zemirot*<sup>14</sup> cantadas nos lares. Um bom exemplo é o hino *Tsur mi-Shelo Akhalnu*, utilizada na véspera de *Shabbat* que foi composto em cima da melodia da canção *La Rosa enflorece* mostrada anteriormente:

Tzur mi-shelo achalnu, bar'chu emunai,  
sav'anu vehotarnu kid'var Adonai.

<sup>13</sup> “A rosa desabrocha no mês de maio,/minha alma se escurece,/sofrendo por amor/sofrendo por amor/os rouxinóis cantam/suspirando de amor/e a paixão me mata/minha dor aumenta/minha dor aumenta/venha logo minha pombinha/venha mais rápido para mim/mais rápido, alma minha/porque sinto que estou morrendo/sinto que estou morrendo/a rosa desabrocha no mês de maio,/minha alma se escurece,/sofrendo por amor/sofrendo por amor” (tradução literal, nossa).

<sup>14</sup> *Zemirot* são hinos judaicos escritos em hebraico e aramaico, e por vezes em ladino ou iídiche. São cantados à mesa durante a celebração do *shabbat* e durante os feriados judaicos. Observação do autor.

Hazan et olamo, ro'einu avinu,  
 achalnu milachmo, umiyeino shatinu.  
 Al ken nodeh lish'mo, unehalelo befinu,  
 amarnu ve'aninu, ein kadosh k'Adonai.

Beshir vekol todah, nevarech le'Eloheinu,  
 al eretz chemdah tovah, shehin'chil la'avoteinu.  
 Umazon vetzedah, his'bia lenafsheinu,  
 chas'do gavar aleinu, ve'emet Adonai.

Rachem bechasdecha, al am'cha tzureinu,  
 al tzion mish'kan k'vodcha,  
 z'vul beit tif'arteinu.  
 Uven David avdecha, yavo veyig'aleinu,  
 ru'ach apeinu, meshi'ach Adonai

Yibaneh hamikdash, ir tzion temale,  
 vesham nashir shir chadash, uvir'nanah sham na'aleh.  
 Harachaman hanik'dash, yit'barach veyit'aleh,  
 al kos yayin male, kebirkat Adonai.<sup>15</sup>

### Imagem 7

#### Tsur mi-Shelo Akhalnu



Fragmento do hino *Tsur mi-Shelo Akhalnu* – liturgia judaica. Cópia do autor<sup>16</sup>

<sup>15</sup> “O Senhor, Nossa Rocha, cujas refeições nós comemos, deixe-nos abençoá-lo/Estamos saciados e ainda há comida restada, como Deus instruiu/Ele nutre Seu mundo, nosso Pastor, nosso Pai/Nós comemos de Seu pão e bebemos de Seu vinho/Por isso, agradeceremos e falamos o seu louvor/Nós dissemos e respondemos: não há um santo como o nosso Senhor/Com canção e gratidão, louvamos o nosso Deus/ Para a boa terra desejável Ele legou a nossos pais/Com nutrição e sustento Ele nos satisfaz/Sua graça nos surpreendeu como tem a verdade dele/Tenha piedade na sua graça sobre a sua nação, Senhor, nossa rocha/E sobre Sião a morada de sua honra,/o Templo do nosso esplendor/E o filho de Davi, seu servo,/ virá e nos redimirá/O sopro de nossa vida, o Messias de Deus/O Templo será reconstruído;/ A cidade de Zion será restaurada/E lá vamos cantar uma nova música e viajar até/O Misericordioso e o Santificado/ serão abençoados e exaltados/Sobre um copo cheio de vinho, de acordo com a benção de Deus” (tradução literal, nossa).

<sup>16</sup> Ver EDELMAN, Marsha Bryan. *The jewish publication society*. Philadelphia, 2003.

Dentre os exemplos mais significativos do uso de melodia de *romanceros* Sepharadi em canções litúrgicas judaicas, constam<sup>17</sup>: *Tres hermanicas eran* (adaptada ao poema hebraico *Yefeh nof* pelo poeta espanhol medieval Yehuda Halevy); *Mama mia la mi querida* (adaptado ao poema hebraico *Shuti sirati* por A. Halevy); *Arboles d'almendra; Durme durme mi linda doncella; En la mar ay una torre; Morenica a mi me llaman* (traduzida como *Sheharboret yikreumi*); *Arboles lloran por lluvia* (também conhecida como “*Ven y verás*”); *Llora querida llora* (traduzida como *Haketantanah hismikah*).

Tão famosa quanto *La Rosa enflorece/Tsur mi-Shelo Akhalnu* é a canção *Cuando el Rey Nimrod* que cedeu sua bela e jovial melodia para compor o *Pessuke dezimra Haleluia halelu El*, usado *Shacharit* de *Shabbat* (serviço religioso matutino realizado aos sábados nas sinagogas).<sup>18</sup>

Se por um lado, em um determinado período da História a música da liturgia judaica tenha sofrido em parte o processo de absorção de melodias seculares judias e não judias, processo esse que comparo com a produção de um palimpsesto<sup>19</sup> – algo muito precioso e caro que mereça ser reaproveitado – a música da liturgia cristã Ocidental, seguindo (in)diretamente os passos da tradição judaica<sup>20</sup>, também incorporou à sua maneira, elementos da canção secular à sua produção litúrgica.<sup>21</sup> É pertinente lembrar

<sup>17</sup> MENDELSON, Ezra (Ed.). *Modern jews and their musical agendas. Studies in Contemporary Jewry: Volume IX*. Institute of Contemporary Jewry - the Hebrew University of Jerusalem. The Oxford University Press, New York, 1993.

<sup>18</sup> RIBEIRO, Antonio Celso. *Amanhã eu fico triste, hoje não! A música judaica no cotidiano e no holocausto*. Revista Guarã - UFES, n° 7, 2017

<sup>19</sup> A palavra “palimpsesto” deriva do latim *palimpsestus* que por sua vez deriva do grego antigo *παλιψηστος* (*palimpsestos*, “raspado novamente”). Internet, <https://en.wikipedia.org/wiki/Palimpsest>.

<sup>20</sup> Musicólogos e estudiosos são unânimes em afirmar que os ritos e a salmodia do cristianismo primitivo possuem sua origem na sinagoga, sendo o cristianismo oriundo da religião judaica. Consequentemente, a nova religião criada iria precisar de um tempo para afirmar suas bases e tomar suas próprias direções. Nesse ínterim, as influências das tradições judaicas são evidenciadas nas suas próprias tradições e ritos. Ver MCKINNON, James W. “*On the Question of Psalmody in the Ancient Synagogue*.” *Early Music History*, vol. 6, 1986, pp. 159–191. JSTOR, JSTOR. Internet, [www.jstor.org/stable/853939](http://www.jstor.org/stable/853939).

<sup>21</sup> É preciso notar, entretanto, que tal prática nem sempre foi vista com bons olhos, tanto para os teólogos da Igreja Cristã quanto para os sábios judeus da Idade Média. De parte da Igreja, os sábios decretaram que a música secular era pagã, lasciva e perniciosa, “Pois não seria absurdo que aqueles que ouviram a voz mística do querubim dos céus expusessem os seus ouvidos às canções dissolutas e às melodias alambicadas do teatro?”, diriam. Ver GEROLD, Theodore. *S. Jerônimo, S. Basílio, S. João Crisóstomo*. In: *Les pères de l'église et la musique*. Strasbourg: Imprimerie Alsacienne. 1931; reprint. Geneva: Minkoff, 1973, p. 86, 92 e 94-96. De parte dos místicos medievais judeus, estes desenvolveram ideias complexas sobre os poderes teológicos e até mesmo mágico da música no

que a secularização na música sacra tem suas raízes já entre os heréticos Arianos no séc. III que usavam o poder das melodias populares para espalhar suas doutrinas através do canto<sup>22</sup>.

No séc. IV, o teólogo e compositor Efrém da Síria, da Antioquia, não hesitou em empregar melodias populares em suas composições, ciente do efeito amável das mesmas. Ele criticava os heréticos por “oferecer às pessoas saudáveis um veneno amargo dissimulado pela doçura”.<sup>23</sup> Nove séculos mais tarde, reagindo ao formalismo pesado da Igreja e desejando que os hinos fossem mais centrados em Cristo, Francisco de Assis (1182-1226) também integraria melodias seculares contemporâneas e ritmos em sua *laude*.<sup>24</sup>

#### IV. Da permuta à transmissão de conhecimento e da perpetuação da Tradição

A essa prática de substituir um texto por outro em uma dada melodia se dá o nome de *contrafactum* (plural: *contrafacta*). Teve seu auge no Renascimento com a substituição dos textos seculares pelos sacros e o seu maior expoente é o compositor italiano Aquilino Coppini. Esse compositor se especializou na obra do também compositor Claudio Monteverdi, em especial os livros III, IV e V dos madrigais. Coppini leva a arte do *contrafactum* ao extremo: ao invés de simplesmente substituir o texto original por outro, ele fez traduções cuidadosas que reproduzem os fonemas, acentos e ritmo do texto secular.<sup>25</sup>

---

universo. Entretanto, os rabinos tomaram uma atitude decididamente cautelosa e algumas vezes negativa em direção ao uso da música instrumental nas sinagogas, banindo-a no *shabbat* e festividades. Crucialmente eles insistiam que o texto era mais importante que a melodia. Assim, na liturgia tradicional, as melodias eram trocadas com frequência, mas os textos em hebreu e aramaico eram considerados sacros, e, portanto, permaneciam inalterados. Ver LOEFFLER, James. *The niggun. A mystical musical prayer introduced by Hasidic Judaism*.

<sup>22</sup> GEROLD, Theodore. *Les pères de l'église et la musique*. Strasbourg: Imprimerie Alsacienne. 1931; reprint. Geneva: Minkoff, 1973, p. 46-47.

<sup>23</sup> JEANNIN, Jules. *Mémoires liturgiques, syriennes et chaldeennes*. Paris, Leroux, 1924, p. 147.

<sup>24</sup> HUSTAD, Donald P. *Jubilate! Christian music in the evangelical tradition*: Hope Publishing Company, Chicago, 1981, p. 123. *Laude* eram canções devocionais extra litúrgicas utilizadas para a edificação do fiel.

<sup>25</sup> Publicações de Coppini: *Musica tolta da i madrigali di Claudio Monteverde, e d'altri autori ... e fatta spirituale, a cinque, et sei voci*, Milan, 1607; *Il secondo libro della musica di Claudio Monteverde, e d'altri autori à 5*, Milan, 1608 (considerado perdido) e *Il terzo libro della musica di Claudio Monteverde ... fatta spirituale da Aquilino Coppini*, Milan, 1609. Ver: LEWIS, Susan, ACUÑA, Maria Virginia. *Claudio Monteverdi. A research and information guide*. Routledge Music Bibliographies, London, 2018.

Retomando a função da música litúrgica na cultura judaica, e partindo da premissa que a mentalidade medieval refutava o esteticismo do tipo “a arte pela arte” com a redução da obra literária a mero objeto de entretenimento, mas ao contrário, delegava aos seus escritores a tarefa de instruir os leitores, como demonstra o pensamento do poeta e trovador francês Chrétien de Troyes (1130-1191), *Não é sábio quem não difunde seus conhecimentos, se Deus lhe dá a oportunidade de fazê-lo*<sup>26</sup>, observamos, a partir de alguns pontos principais, que a reutilização da música secular na música sacra tinha como meta a transmissão de conhecimento e consequente perpetuação da tradição.

Vejam: as canções populares possuíam construção simples, com contorno melódico bem definido, com tessitura confortável e estrutura intervalar que privilegiava a repetição. A repetição, como nos aponta estudos já realizados na década de 1930 por Boring,<sup>27</sup> é uma das ferramentas mais eficazes para se memorizar determinado tópico. Reforçamos a eficácia dos estudos de Boring, suportando-os através dos estudos de Jäncke,<sup>28</sup> que oportunamente nos aponta que devido à sua quase ubiquidade, a música tem sido identificada como importante na construção de memórias autobiográficas e desta maneira propiciar julgamentos próprios e de outros.

Assim, partimos do princípio de que a) uma impressão sensorial é pequena em relação a uma outra que é maior e que aquela é maior em relação a uma outra que é menor; b) entendendo que o compositor, como nos aponta Boring, tem à sua disposição um domínio auditivo que ele aptamente denomina de “dimensões físicas de consciência”; c) o sentido musical surge de combinações de sons organizados em termos de altura, tempo, timbre, intensidade e localização espacial e d) o contorno melódico representa uma organização duração de altíssimo nível dos elementos de altura [*pitch*].

A manipulação dos materiais ao nível do contorno pode indicar mudanças de significado,<sup>29</sup> e, entendemos, com Jäncke, que uma melodia é capaz de ativar todo o sistema límbico, controlando as emoções e a memória, e, juntamente com seus contornos, variações e repetições, se transforma nas ferramentas necessárias para ativar a

<sup>26</sup> Ver FERNANDES, Raúl Cesar Gouveia. *Maravilhas e aventuras n’A Demanda do Santo Graal*. Espéculo. Revista de Estudios Literarios. Universidad Complutense de Madrid, 2010. *Internet*, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero45/sinalesp.html>.

<sup>27</sup> BORING, Edwin G. *The physical dimensions of consciounes*. New York: The Century, Co., 1933.

<sup>28</sup> JÄNCKE, Lutz. *Music, memory and emotion*. *Journal of Biology*, 2008, 7:21 (doi: 10.1186/jbiol82). *Internet*, <http://jbiol.com/content/7/6/21>.

<sup>29</sup> DOWLING, W. Jay; BARBEY, Aron; ADAMS. “Melodic and rhythmic contour in perception and memory”. In: S. W. Yi (ed.). *Music, mind, and science* (p. 166-188). Seoul: Seoul National, 1999. *Internet*, [www.decisionneurosciencelab.org](http://www.decisionneurosciencelab.org).

memória de longo prazo, comportando-se como uma ferramenta poderosa para não somente provocar ou evocar emoções, como também para transmitir conhecimento, e mesmo doutrinar, inculcando valores e ideologias e perpetuando, conseqüentemente a tradição.

## V. Da autoria e da alteridade

A música, enquanto linguagem consolidada e com sintaxe própria, porta naturalmente em sua essência a capacidade de transmitir sentidos e significados através de suas melodias. A essa pluralidade característica dá-se o nome de *polifonia* – superposição de vozes ou superposição de melodias veiculadas pelas vozes de um coro. O termo foi tomado emprestado pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin para designar “uma importante dimensão da organização do discurso e também dos enunciados, ou seja, o fato de que eles podem expressar e combinar diferentes vozes”;<sup>30</sup> Bakhtin chegou a esse termo ao estudar a obra literária de seu conterrâneo Dostoiévski, quando, partindo da noção que é característico do romance ser plurivocal, constatou que em Dostoiévski, essa noção estava ultrapassada: as vozes dos personagens apresentavam uma independência excepcional na estrutura da obra, “como se soassem ao lado da palavra do autor”.<sup>31</sup>

Assim, ao observar que múltiplas consciências que apareciam no romance mantinham-se equipolentes (em pé de absoluta igualdade), sem se subordinarem à consciência do autor, enfatizando o caráter dialógico aberto do universo artístico, se deu conta da ‘inconclusividade’ presente na obra de Dostoiévski.

Essa inconclusividade, esse estado de abertura, ao aplicar reversamente o conceito da *polifonia bakhtiniana* na análise da migração dos sentidos do texto profano para o texto sacro, nos permite inferir que esses sentidos não morrem, uma vez que de que não há nada morto de modo absoluto e que todo sentido festejará um dia seu renascimento,<sup>32</sup> fazendo com que a tradição se perpetue e a história seja delineada.

Para tanto, é preciso compreender que todo discurso está impregnado de discursos outros, vozes que superpõe e se ocultam, apontando para o passado e antecipando o futuro. A voz alteritária pode, por conseguinte, se integrar profundamente ao discurso,

<sup>30</sup> LANNA, Oiliam José. *Dialogismo e polifonia no espaço discursivo da ópera*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005, p. 26.

<sup>31</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981, p. 24.

<sup>32</sup> BAKHTIN, Mikhail. *A estética da criação verbal*. Tradução a partir do francês por Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 414.



espalhando sentidos não percebidos, ou ainda induzindo a percepções contrárias do esperado. Por isso, a letra de *La Rosa enflorece* que tão bem atende os contornos melódicos de sua canção, traz um anseio na voz do poeta que alimenta esperanças por seu amor carnal, pode perfeitamente ser ressignificada em *Tsur mi-shelo Akbalnu*, onde o sujeito da canção também nutre expectativas sobre a redenção de sua alma.

## Conclusão

A prática de reaproveitar canções seculares em músicas para a liturgia vem de tempos antigos e é utilizada tanto nas tradições judaicas quanto nas tradições cristãs. Inferimos que a organicidade das linhas melódicas das canções populares, associadas com a tessitura confortável para a voz humana e com a repetição regular de padrões rítmicos e melódicos foram fatores preponderantes para seu emprego nas ações propostas, dada a facilidade de memorizá-las e por já estarem incorporadas ao repertório e gosto da população.

Assomando a isso o fato da percepção humana trabalhar por níveis distintos, construindo imagens sonoras, no caso da assimilação das melodias, sua função de transmissão de conhecimento e perpetuação das tradições são cumpridas com propriedade, fato que pode ser facilmente comprovado a partir de uma olhada rápida nos repertórios que são realizados até hoje nas comunidades sefarditas do mundo todo. Essa ação é essencial para garantir a sobrevivência do discurso, e por consequência, a permanência dos costumes.

\*\*\*

## Fontes

*Jewish Music Book Yiddish Songs*. Compiled, edited and arranged by Velvel Pasternak. Tara Music Publications, 1994.

Pio XII, *Litterae Encyclae Musica Sacrae Disciplina ad venerabiles fratres patriarchas, primates, archiepiscopos, episcopos aliosque locurum ordinários, pacem ET communionem cum apostolica sede habentes: de musica sacra*. Internet, [http://w2.vatican.va/content/pius-xii/la/encyclicals/documents/hf\\_p-xii\\_enc\\_25121955\\_musicae-sacrae.html](http://w2.vatican.va/content/pius-xii/la/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_25121955_musicae-sacrae.html).

## Bibliografia

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981.

\_\_\_\_\_. *A estética da criação verbal*. Tradução a partir do francês por Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

- BORING, Edwin G. *The physical dimensions of consciouness*. New York: The Century, Co., 1933.
- COSTA, Ricardo da. “Então os cruzados começaram a profanar em nome do *pendurado*”. *Maião sangrento: os pogroms perpetrados em 1096 pelo conde Emich II von Leiningen (†c. 1138) contra os judeus renanos, segundo as Crônicas Hebraicas e cristãs*”. In: LAUAND, Jean (org.). *Filosofia e Educação – Estudos 8. Edição Especial VIII Seminário Internacional CEMOrOc: Filosofia e Educação*. São Paulo: Editora SEMOrOc (Centro de Estudos Medievais Oriente e Ocidente da Faculdade de Educação da USP) Factash Editora, 2008, p. 35-62. Internet, <http://www.ricardocosta.com/artigo/entao-os-cruzados-comecaram-profanar-em-nome-do-pendurado-maião-sangrento-os-pogroms>.
- DOWLING, W. Jay; BARBEY, Aron; ADAMS. *Melodic and rhythmic contour in perception and memory*. In: S.W. Yi (Ed.). *Music, mind, and science* (pp. 166-188). Seoul: Seoul National, 1999. Internet, [www.decisionneurosciencelab.org](http://www.decisionneurosciencelab.org).
- EDELMAN, Marsha Bryan. *The jewish publication society*. Philadelphia, 2003.
- FERNANDES, Raúl Cesar Gouveia. “Maravilhas e aventuras n’A Demanda do Santo Graal”. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2010. Internet, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero45/sinialesp.html>.
- GEROLD, Theodore. “S. Jerônimo, S. Basílio, S. João Crisóstomo”. In: *Les pères de l’église et la musique*. Strasbourg: Imprimerie Alsacienne. 1931; reprint. Geneya: Minkoff, 1973.
- GROUT, D., PALISCA, C. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1988.
- HUSTAD, Donald P. *Jubilate! Christian music in the evangelical tradition*: Hope Publishing Company, Chicago, 1981.
- JÄNCKE, Lutz. *Music, memory and emotion*. *Journal of Biology*, 2008, 7:21 (doi: 10.1186/jbiol82). Internet, <http://jbiol.com/content/7/6/21>.
- JEANNIN, Jules. *Mémoires liturgiques, syriennes et chaldeennes*. Paris, Leroux, 1924.
- LANNA, Oíliam José. *Dialogismo e polifonia no espaço discursivo da ópera*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005.
- LEWIS, Susan, ACUÑA, Maria Virginia. *Claudio Monteverdi. A research and information guide*. Routledge Music Bibliographies, London, 2018.
- LOEFFLER, James. *The niggun. A mystical musical prayer introduced by Hasidic Judaism*. Internet, <https://www.myjewishlearning.com/article/the-nigun>.
- MCKINNON, James W. “On the Question of Psalmody in the Ancient Synagogue”. In: *Early Music History*, vol. 6, 1986, p. 159-191. JSTOR. Internet, [www.jstor.org/stable/853939](http://www.jstor.org/stable/853939).
- MENDELSON, Ezra (ed.). *Modern jews and their musical agendas. Studies in Contemporary Jewry: Volume IX*. Institute of Contemporary Jewry - the Hebrew University of Jerusalem. The Oxford University Press, New York, 1993.
- PINCHUK, Ben-Cion. (2005). “The East European Shtetl and Its Place in Jewish History”. In: *Revue Des Etudes Juives*. 164. 187-212. 10.2143/REJ.164.1.578766.
- RIBEIRO, Antonio Celso. “A polifonia discursivo-musical nas cantigas de Santa Maria”. In: COSTA, Ricardo da, José María SALVADOR GONZÁLEZ (orgs.). *Mirabilia 21 – Medieval and Early Modern Iberian Peninsula Cultural History* (Jun-Dez 2015), p. 48-67. Internet, <http://www.revistamirabilia.com/sites/default/files/pdfs/21-03.pdf>.
- \_\_\_\_\_. “Amanhã eu fico triste, hoje não!” A música judaica no cotidiano e no holocausto”. In: *Revista Guarará - UFES*, nº 7, 2017.
- ZUNZ, Leopold. *Literaturgeschichte der Synagogen Poesie*. L. Gerschel Verlagsbuchhandlung, Berlin, 1865.