

**Um tributo à arte de ouvir**  
**O amor cortês nas canções de Berenguer de Palou (c. 1160-1209)**

Ricardo da Costa, Antonio Celso Ribeiro, Ernesto Hartmann, Matheus Corassa da Silva  
(UFES-Brasil) & André Gaby (UFPA-Brasil)

**1. Preâmbulo: a Música, protagonista do universo mental e onírico do Ocidente**



**Imagem 1.** *The power of music* (1847), de William Sidney Mount (American, 1807-1868). Óleo sobre tela, 43,4 x 53,5 cm, Cleveland Museum of Art, EUA (Leonard C. Hanna, Jr. Fund 1991.110, <http://www.clevelandart.org/art/1991.110>). Mount é a síntese do *artista multifacetado*: transitou entre os quadros históricos, as paisagens e as *cenar de gênero* (representações de eventos cotidianos, muito comuns no *Barroco holandês*). Foi um respeitado compositor e violinista. E é o violino o centro dessa composição. Seu toque proporciona aos ouvintes, sem distinções, um *instante de maviosidade*. Ainda que sejamos tentados a enxergar neste quadro a *clivagem social* da escravidão negra (só abolida no território norte-americano em 1863), Mount nos apresenta a Música como um *elemento civilizacional aglutinador*, pois encanta brancos e negros, abastados e pobres, livres e cativos. A sonoridade do violino não escolhe condição, etnia. Apenas ressoa. Livre. Como contemporâneo da *Escola do Rio Hudson* (c. 1820-1880) – corrente artística de *pintores de paisagens* – Mount foi influenciado pelo *Romantismo*, norte estético dessa tradição. Por isso, não é forçoso conjecturar uma relação da Música com o *Sublime, coup de force* que a faz transcender o Belo. Pois o que são as diferenças ante o incomensurável e mágico encanto da Música? (Frankenstein 1975; Ferber 2009)

Peter Gay (1923-2015) apresentou um singelo e expressivo quadro de William Sidney Mount (1807-1868) em sua bela obra *O coração desvelado*, de 1995 (**imagem 1**).<sup>1</sup> Principia assim, magnificamente, sua narrativa sobre a *vida interior* da burguesia vitoriana (1837-1901) com essa imagem, que ele define como um *tributo à arte de ouvir* (Gay 1999, 21). Esse *encantamento* com que a Música envolve os espíritos sensíveis é

---

1 Este estudo foi desenvolvido sob a égide do *Institut Superior d'Investigació Cooperativa IVITRA* (GVA, ref. ISIC/012/042) e no marco dos seguintes projetos de investigação: **1)** FFI2015-69694-P (MINECO/FEDER) do *Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España*; **2)** *Generalitat Valenciana* (PROMETEO/2009/042 e PROMETEOII/2014/018 – Programa PROMETEU para *Grups d'Investigació en I+D d'Excel·lència*); **3)** *Institut d'Estudis Catalans* (PT 2012-S04-MARTINES, IEC1-15X, PR2015-S04-MARTINES) e **4)** *Universitat d'Alacant* (VIGROB-125, e *Grup d'Investigació en Tecnologia Educativa en Història de la Cultura, Diacronia lingüística i Traducció* [Ref. GITE-09009-UA]).

sintetizado na doce e serena expressão do homem negro do lado de fora do celeiro, que faz uma pausa em seu trabalho, extasiado que está com o som do violino.

A Música foi alçada, no séc. XIX, à condição de *protagonista do universo mental e onírico do Ocidente*. A partir de então, não vivemos sem ela. E essa é uma característica própria de nossa tradição histórica (Ruiz-Domènec 2012).

Nas *meditações especulativas* que enaltecera os sons das harmoniosas melodias criadas pelos compositores de sua época, o filósofo Arthur Schopenhauer (1788-1860) criou uma *metafísica da Música* e, com isso, ajudou definitivamente a fixá-la no centro das artes:

Do mesmo modo que a música não exhibe as ideias ou graus de objetivação da vontade, como todas as outras artes fazem, mas sim **exibe diretamente a própria Vontade**, podemos também entender que ela age diretamente sobre a vontade, ou seja, age sobre os sentimentos, as paixões e as emoções do ouvinte, de maneira que ela rapidamente os aumenta ou, senão, altera-os.

Longe de ser uma mera ajudante da poesia, a música é certamente uma arte independente, na verdade, **é a mais poderosa de todas as artes**, por isso atinge seus fins inteiramente a partir de seus próprios recursos (Schopenhauer, 130, os grifos são nossos)

Esse *engrandecimento estético sonoro* tem raízes profundas. Como sempre, medievais. Remonta ao *Renascimento do século XII* a ascensão da Música aos ambientes sociais mais refinados (Haskins 1927; Bauer 2013).<sup>2</sup> A intenção desse trabalho é prestar um tributo à Música em forma de um estudo histórico. Sobre os trovadores medievais (sécs. XII-XIV) e seu tema, o *amor cortês* (Coutinho & Costa 2003); as canções de um trovador catalão medieval: Berenguer de Palou (c. 1160-1209).

## 2. O trovadorismo medieval



**Imagem 2.** Mapa da *Occitânia (País d'Òc)*, com suas principais cidades (e regiões) em occitano (ou *língua d'òc*). Fonte: Jiròni Boulestelx, for Arril (<http://arrilemosin.free.fr/>). Essa língua românica, o Occitano, se estende atualmente por quatro estados: ao sul do rio Loire (França), Vales occitanos (Piemonte e Ligúria, noroeste da Itália), Principado de Mônaco, Vale de Arão (noroeste da Catalunha, Espanha). Nessa região floresceu o *trovadorismo* e o *amor cortês* na Idade Média (sécs. X-XIII), com o Occitano como expressão linguística e poética (Gimeno Betí, 114).

<sup>2</sup> O principal fruto desse renascimento foi, sem dúvida, a criação das universidades no séc. XIII. Para o tema, ver Haskins 2015.

Occitânia (*Pais d'Oc*). Sul da atual França, âmbito geográfico do *topos* (τόπος) de um dos “heróis” medievais que alimentou os sonhos e o imaginário do Ocidente: o trovador (Le Goff 2011, 279-283). Essa região foi a mais romanizada do território gaulês – desde e a partir da anexação romana de sua franja litorânea em 123 a. C. por Cneu Domício Enobarbo (m. 104 a. C.) e, posteriormente, com as conquistas de Júlio César (c. 12-44 a. C.), denominada *Gália Transalpina* e, depois, *Gália Narbonense* (García Fernández, 31-71).<sup>3</sup>

A *Gália Aquitânia*, mais ao norte, juntamente com a *Gália Narbonense*, passou a fazer parte da *Diocese de Vienne*, subordinada à *Prefeitura Pretoriana da Gália* em 337 após a morte de Constantino I (272-337). Foram mais de três séculos de *romanização do espaço*. Com a decadência e posterior queda do Império Romano do Ocidente, a região foi entregue aos visigodos na qualidade de confederados e depois por eles conquistada – criaram ali um vasto reino (com capital em Toulouse) que se estendia da Aquitânia à maior parte da Península Ibérica (418-507, Lot 1985, 251-257).

A *História dos Francos* (c. 591) escrita por Gregório de Tours (c. 530-594) se ocupou de todo o séc. VI e nos informa que a região foi dominada pelos francos (convertidos ao catolicismo) que, por sua vez, expulsaram os visigodos (arianos). Após o *interregno muçulmano* na primeira metade do séc. VIII, todo aquele espaço mediterrâneo foi definitivamente conquistado por Pepino, *o Breve* (714-768).<sup>4</sup> Mas apesar da conquista de Barcelona em 801 por Carlos Magno (742-814) e a criação do Reino da Aquitânia em 781, as costas occitanas ainda sofreriam ataques islâmicos por terra e por mar até o início do séc. XI (Jaspert 2007).

Posteriormente, com a dissolução do Império Carolíngio (888), a região foi dividida em uma série de condados autônomos, nominalmente sob a autoridade franca (Favier 2004). Surgiram dinastias poderosas – reis (de Aragão), duques (da Aquitânia, da Gasconha), condes (de Foix, de Toulouse, da Provença, de Barcelona) e viscondes (de Carcassonne). Do final do séc. IX à segunda metade do XI, em meio a uma profusa e rica miríade de cortes principescas, surgiu uma cultura comum, independente, valorosa, aguerrida, voltada aos prazeres mundanos. Devotada ao desejo. Ao amor.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> O documento que trata dessa anexação territorial ao Império Romano é o *Commentārii dē Bellō Gallicō* (ou *Bellum Gallicum*), escrito por Júlio César durante a campanha (58-50 a. C.). Disponível em: <http://www.thelatinlibrary.com/caesar/gall1.shtml>.

<sup>4</sup> Baseamo-nos aqui em duas fontes primárias: 1) a *História dos Francos*, de Gregório de Tours, disponível em <https://sourcebooks.fordham.edu/basis/gregory-hist.asp#book3> e 2) o livro X da *Vida de Carlos Magno* (c. 817-829), de Einhard (770-840), disponível em <https://www.ricardocosta.com/textos>.

<sup>5</sup> Mais tarde, no séc. XIII, a morte de sua amada Beatriz (1265-1290) provocou em Dante Alighieri (1265-1321) a redação de seu primeiro escrito: a *Vida Nova* (*Vita Nuova*, 1295). No *dolce stil nuovo*, o poeta preservou o tema trovadoresco do *amor cortês*, mas o ultrapassou: sua amada passou a estar acima de quaisquer paixões humanas. Ao meditar sobre o Amor, Dante afirmou que ele era a mesma coisa que o *coração nobre*, e que a *Natureza* os unia quando estava enamorada (e tornava o Amor seu senhor e *coração de sua mansão*). Só depois que o mundo adequava suas inclinações é que então surgia uma dama, *discreta* (modesta, recatada), que fazia o coração humano arder de desejo a ponto de despertar o *espírito do Amor*. Ver Dante Alighieri 2004, 81.





vencido uma *disputatio* musical contra Regenbogen (†c. 1320), com a definição “senhora, mulher de elevada fama” contra “mulher, fêmea adulta” de seu oponente. Graças à sua cavalheiresca consideração pelo sexo feminino, as mulheres de Mainz conduziram seu caixão à catedral como forma de agradecimento. Sua tumba foi restaurada em 1783 (por mulheres!) e, em 1842, as senhoras de Mainz ergueram um monumento em sua memória. Em 1892, Reinhold Becker (1842-1924) escreveu uma ópera sobre um episódio de sua vida. Na cena, ele está sentado no trono, acima, à esquerda. Com uma enorme batuta, ele rege a “orquestra” de nove trovadores enquanto aponta, com sua mão direita, para seu brasão de elmo (acima, à direita), ambos com a imagem da Virgem.

### 3. O amor cortês (*fin’amor*)

Provavelmente nunca saberemos ao certo os motivos pelos quais o *amor cortês* irrompeu na cena europeia feudal occitânica. Muitas foram as especulações a respeito, desde o séc. XIX com a popularização do tema com Gaston Paris (1839-1903): heranças romanas, influências islâmicas, etc. O fato é que, para chegar à *dimensão total da vida* do Ocidente no séc. XIX, mesmo antes do surgimento dos trovadores, a Música passou ao protagonismo das artes já na Alta Idade Média, pelas mãos da Igreja. Cassiodoro (485-580), fundador do Mosteiro de Vivarium (c. 544) – centro de estudos bíblicos e importante biblioteca transmissora dos conhecimentos clássicos (Lauand s/d) – ao tratar da Música em sua obra *Instituições* (c. 530-550) relacionou-a diretamente à harmonia do corpo humano:

A Música se difunde por todos os atos de nossa vida, sobretudo à medida que praticamos os mandamentos do Criador e obedecemos Suas regras com pureza no coração. O que quer que digamos, o que quer que nos mova intrinsecamente pelo pulsar das veias, está associado à força da harmonia pelos ritmos musicais. Como se vê, a Música é a ciência da correta modulação. A ela nos ligamos quando fazemos uso do bom convívio em nossas relações. Mas quando praticamos iniquidades, não possuímos mais a Música (*Institutiones*, Livro II, cap. V, 2).

Logo a seguir, o papa Gregório Magno (c. 540-604) decidiu criar sua escola de cantores e direcionar sua religião para o *mundo dos sons* (Costa 2017, 43-61). Assim, nesse período turbulento, pelas mãos dos religiosos, a Música sofreu uma transferência da esfera das matemáticas para a das sensibilidades, das ciências para os afetos. Podemos observar essa transição também na definição do bispo Isidoro de Sevilha (c. 560-636), que seguiu a tradição platônica da *harmonia das esferas*, da *sonoridade do universo* (Godwyn 2009), mas uniu (assim como Cassiodoro) a harmonia musical ao corpo humano, *corpo-caixa de ressonância* das sonoridades do mundo:

1. Nenhuma disciplina pode ser perfeita sem a Música. Aliás, sem ela, nada existe realmente. Afirma-se que o próprio mundo foi composto de acordo com uma certa harmonia de sons, e que inclusive o Céu gira sob a influência modal da harmonia. A Música move os afetos e provoca distintas sensações na alma.
2. Nas batalhas, os acordes das trombetas excitam os soldados e, quanto mais exaltado é seu som, maior é o ardor no combate. O canto também anima os remadores, pois a Música faz com que o espírito se entregue ao trabalho – é por isso que as melodias das vozes atenuam o cansaço que qualquer tipo de ocupação provoca.
3. A Música aplaca os ânimos exaltados, como se lê em David, quem, pela arte musical, libertou Saul de um espírito imundo. Os próprios animais (como as serpentes, as aves ou os golfinhos) se sentem atraídos pela Música e escutam sua harmonia. Até mesmo quando falamos, ou quando nossas veias intimamente pulsam, mostram, com seus ritmos cadenciados, que **estamos vinculados às virtudes da harmonia** (*Etimologias*, III, 17, 1-3, os grifos são nossos).

Com o terreno preparado e as sementes lançadas nesses séculos turbulentos porém fecundos da Alta Idade Média, esse processo de valorização da Música ganhou o mundo profano justamente com a explosão do trovadorismo e do *amor cortês* no séc. XI. Fruto da civilização feudal, da multifacetação dos poderes e do surgimento de cortes senhoriais, o *amor cortês* foi uma “invenção” da Idade Média central do sul francês, do Midi.<sup>8</sup> O primeiro registro que dele se tem notícia é o dos poemas de Guilherme da Aquitânia (c. 1071-1126, duque da Aquitânia e da Gasconha e conde de Poitiers).



**Imagem 5.** Konrad von Altstetten. *Große Heidelberger Liederhandschrift (Codex Manesse)*. Cod. Pal. germ. 848, Bl. 249v (c. 1305-1340), Pergaminho, 35 x 25 cm. Fonte: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0494/image>. A linhagem dos von Altstetten, documentada desde 1166, tinha sua residência em Oberrheintal, no Vale do Alto Reno. Estavam a serviço do abade de Saint Gallen. Com sua singela expressão corporal, o apaixonado casal dessa delicada iluminura sintetiza imagetivamente o *amor cortês* e a nova *condição feminina medieval*, de *assenhoreamento feminino* e a consequente *submissão masculina aos desejos da dama*.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> *Midi* (em francês antigo, *sul*) – designação genérica para o sul da França. Confunde-se parcialmente com a Occitânia (cujas fronteiras são mais precisas), mas também abrange regiões de cultura *catalã* (Pirineus Orientais), *basca* (oeste dos Pireneus Atlânticos) ou *saintonesa* (Aunis, Saintonge Angoumois). Engloba, portanto: **1)** Aquitânia, **2)** Languedoc-Roussillon, **3)** Midi-Pirenéus, **4)** sul do Poitou-Charentes e do Rhône-Alpes, e **5)** Provença-Alpes-Costa Azul. Do ponto de vista linguístico, é a região da língua de Oc.

<sup>9</sup> “O cantor no detalhe dessa primeira miniatura chama-se Conrado de Altstetten. Era um conde. Suas canções pertencem ao período tardio dos *Minnesangers* (final do século XIII). A iluminura mostra uma dama abraçando seu cavaleiro de uma maneira muito envolvente. O *abraço amoroso* é um tema comum nas pinturas dos cantores alemães. Sentado a seus pés, reclinado, fascinado por sua beleza e pelo contato físico de seu amor, o cavaleiro se entrega passivamente aos seus carinhos, com seus olhos nos olhos dela. Para aumentar a sensação de ternura da pintura, o iluminista colocou a dama debruçada suavemente sobre seu amado, com seu rosto tocando o dele. Repare, sua atitude é a de quem está tomando a iniciativa,

No entanto, qualquer que seja a interpretação para a *dualidade formal* dos poemas de Guilherme da Aquitânia, uma coisa é incontestável: foi ele o primeiro trovador, o primeiro a cantar o amor. A partir de então, o mundo não seria mais o mesmo. Os homens descobriram as mulheres, na Poesia e na Música.<sup>10</sup>

#### 4. Berenguer de Palou (c. 1160-1209)

Berenguer de Palou foi da Catalunha, do condado de Rossilhão. Pobre cavaleiro foi, mas galhardo, instruído e bom em armas. Trouvou bem canções, e cantou para Ermessena de Avinhão, esposa de Arnau de Avinhão, filho de Maria de Perelada (De Riquer 2004, 213).

Infelizmente, devido à brevidade da *Vida* de nosso trovador (ver imagem abaixo), sabemos pouquíssimo a respeito de Berenguer de Palou. Seu nome consta em cinco documentos de Rossilhão (entre 1196 e 1209, Noy, 69-73). Foi vassalo de Gausfredo (Jaufré) III, conde de Rossilhão (†1164), mencionado em algumas de suas letras. Não parece ter tido contato com outros trovadores, como era comum naquele universo cultural. Sua temática foi a do *amor cortês* – uma de suas *cançons* serviu de modelo para o *sirventês* de um contemporâneo, Raimbaut de Vaqueiras (c. 1180-1207).<sup>11</sup>

A principal destinatária de seu amor foi Ermessena de Avinhão, esposa de Arnaut de Avinhão (do condado de Besalú). Suas melodias dirigidas a ela são, de modo geral, silábicas, com algumas finalizações melismáticas.<sup>12</sup> Tradicionais, quase sempre permanecem em uma oitava (de dó a dó), e são estruturadas em *motivos*, forma comum também às melodias de Bernardo de Ventadorn (c. 1130-1200).<sup>13</sup> De sua produção, doze canções chegaram até nós, apenas oito com melodias.

---

especialmente pela posição de seu braço esquerdo, envolvendo Conrado. Por sua vez, o cavaleiro está com seu corpo estendido como se estivesse em um divã. Essa postura é semelhante ao amante romano, embora *invertida*: em Roma, a atitude emblemática do amante é rolar sobre sua serva ‘como sobre um divã’; aqui, pelo contrário, o homem está inerte, embevecido, ele é o divã, ela é quem o envolve. Sinal dos novos tempos de elevação da condição feminina. Enquanto recebe as carícias de sua amada, Conrado protege sua mão esquerda com uma luva branca para acolher um falcão, o que confere à cena um equilíbrio harmonioso. Ele a apoia sobre sua perna esquerda para melhor suportar o peso da ave” (Coutinho & Costa 2003, 10).

<sup>10</sup> Para a obra de Guilherme da Aquitânia, ver Guillermo da Aquitania. Luis Alberto de Cuenca ed. esp. *Poesía completa* 2007; Guilherme IX de Aquitânia. Arnaldo Saraiva trad. port. *Poesia* 2008. Traduza alguns de seus poemas (disponíveis em <https://www.ricardocosta.com/textos>).

<sup>11</sup> Depois da *cansó*, o *sirventês* é o gênero da poesia trovadoresca, próprio da literatura occitana, mais comum. É condicionado por seu conteúdo. É assim nomeado porque se utilizava da melodia de uma canção já existente para criar uma letra. Assim, as pessoas, que já conheciam a melodia, aprendiam a letra mais facilmente. Trata-se de uma *poesia moralizadora* (de crítica aos costumes), com tons de ataque pessoal ou mesmo propaganda política (De Riquer 1983, 53-59).

<sup>12</sup> O **melisma** (μέλισμα) é o canto de uma única sílaba que se move sucessivamente entre várias notas. *Melismática* é a música cantada dessa forma – em oposição à silábica, em que cada sílaba corresponde a uma nota. Culturas tradicionais usavam técnicas melismáticas como forma de indução a transe hipnóticos em *ritos iniciáticos* (como os *Mistérios de Elêusis* [Ἐλευσίνια Μυστήρια]). A música árabe e o canto cristão ortodoxo ainda utilizam melismas, além do canto gregoriano (Crocker 2001).

<sup>13</sup> **Motivos** são usados para construir frases musicais, das simples às mais complexas. Aparecem geralmente de modo impressivo e característico no início de uma peça e nela são repetidos, com variações. São compostos por intervalos e ritmos combinados de modo a produzirem uma forma ou um contorno memorável que implica, normalmente, uma *harmonia inerente*. Como quase toda figura (rítmica) em uma peça cria algum tipo de relacionamento entre si, o *motivo básico* é sempre considerado o “germe” da ideia. Uma vez que inclui elementos de cada figura musical subsequente, é o “mínimo múltiplo comum” de uma composição. E como está incluído em toda figura subsequente, também pode ser considerado como “máximo divisor comum” (Schoenberg 1967, 8).



**Imagem 6.** *Berengier de Palazol*. BnF, Ms. 12473, folio 126r. “Berengiers de palazol si fo de cataloigna, del comtat de rossillon, paubres cavallier fo...”. A imagem de Berenguer está um pouco manchada pelo tempo, mas pode-se perceber a altivez de seu porte cavaleiresco, a forma aguda com que estica a perna esquerda no estribo. Ao fundo, em forma de “S”, um réptil vermelho contrasta com o azul brilhante de suas vestes. Após a breve descrição de sua Vida, o manuscrito continua com as letras de suas *cançons*.

#### 4.1. Características das canções medievais

Enquanto não há consenso entre musicólogos e especialistas em canções medievais trovadorescas sobre o uso e a notação rítmica, uma vez que as canções, com raras exceções do final do séc. XIII e início do XIV (com notação musical definida), eram notadas com *neumas* – isto é, sem qualquer indicação rítmica –, as *cançons* seguiam certos *padrões repetitivos* (*motivo, diretividade, cadência, contorno melódico e estrutura do texto*).<sup>14</sup> Isso porque muitas composições apresentavam uma estrutura e um estilo tão convincentes que é difícil crer que o esquema rítmico e a estrutura do verso não recebessem alguma forma de articulação rítmica.

Alguns teóricos da época (como Jofre de Foixà, †c. 1300) escreveram a respeito da *arte da acentuação na performance* dos trovadores, e apontaram que “o acento é quando se eleva a voz e a sustenta em mais uma sílaba do que em outra” (Aubrey, 239).<sup>15</sup> Assim, a *acentuação* era muito importante tanto na elaboração quanto na execução de uma linha melódica.

É possível supor que os trovadores desejassem ter liberdade para usar um ritmo que se enquadrasse nas circunstâncias de cada *performance*, ao invés de terem que se

<sup>14</sup> As distintas linhas de pensamento sobre o **ritmo** nas canções trovadorescas suscitam muitas contradições. Alguns autores proclamam que o texto (poesia) ditava o ritmo das canções; outros defendem que o ritmo era o mesmo utilizado nas canções polifônicas, enquanto outros argumentam que as canções eram rítmicamente livres (Aubrey 1996).

<sup>15</sup> Embora as notas musicais sejam as mesmas, a distribuição delas de maneiras diferentes nas sílabas suscitava acentuações distintas. Acreditamos, pois, que a *sustentação vocal* em uma sílaba mais do que outra poderia induzir deliberadamente o ouvinte a sentidos específicos relacionados à mensagem do texto.

conformar a alguma estética pré-definida. Cada apresentação ficaria assim diretamente ligada ao contexto e ao *estado de espírito* do jogral.<sup>16</sup> Essa forma de atuar pode ser demonstrada nas diversas versões de canções que chegaram até nós como, por exemplo, na famosa *cançó Can vei la lauzeta mover (Quando vejo a cotovia mover)* do trovador provençal Bernart de Ventadorn (1135-1194).

#### 4.2. O contorno melódico e seus elementos: a metodologia

Dentre os elementos que destacamos como padrões repetitivos da música trovadoresca, gostaríamos de ressaltar o *contorno melódico*.<sup>17</sup> Vários fatores contribuíram para formá-lo. Distinguimos uma *melodia* de outra conforme tais fatores estejam balanceados e modificados, e como essas mudanças são cronometradas à medida que cada melodia se desdobra no tempo.<sup>18</sup> A *singularidade melódica* pode ser causada por um único *padrão de contorno*. As variáveis que o definem incluem a *forma*,<sup>19</sup> a *mudança de direção* (movimento ascendente ou descendente, frequência das mudanças de direção e a duração dessas mudanças) e a *tessitura*.<sup>20</sup>

Há também a *continuidade*, que trata do fluxo geral de efeitos causados pelos intervalos melódicos, por seus valores rítmicos, suas articulações e a duração e conexão das ideias (figuras).<sup>21</sup> As diferenças entre as melodias dependem de como esses fatores estão coordenados com o *contorno* e como eles estão balanceados, sequenciados e variados enquanto elas se desdobram no tempo. As variáveis de *continuidade* incluem os *intervalos* (tamanho relativo), a *atividade* (lentidão ou rapidez dos ritmos), a *articulação* (combinação de sons e silêncios, ou o grau dos sons e figuras separados por silêncios) e a *duração* (comprimento relativo das ideias e sua sequência).

Por fim, há o *esqueleto (estrutura melódica)*. Ele fornece as informações básicas sobre a *harmonia* e o *fluxo rítmico* de uma melodia (Rumery 1998) As notas ouvidas são parte de uma estrutura melódica porque têm qualidades que atraem a atenção do ouvinte, além de ficarem gravadas na memória e se tornarem *notas de referência* à medida que a música se desdobra no tempo.

Essas *notas de referência* são chamadas de *notas acentuadas* (conforme sua *duração relativa, posição* na métrica ou no *padrão rítmico*) e *notas repetidas*.

Esses serão alguns dos *parâmetros metodológicos* a serem levados em conta em nossas análises de contorno das *cançons* de Berenguer de Palou.<sup>22</sup>

<sup>16</sup> **Jogral** – homem que andava pelas cortes dos príncipes, pelos castelos dos senhores ou pelas festas públicas, cantando, bailando, tocando instrumentos ou criando jogos de inteligência ou de habilidade. Para divertir as pessoas, poderiam ser acrobatas, ginastas, malabaristas, dançarinos, um pouco comediantes, músicos e cantores. Ver “Joglar”. In: *Diccionari descriptiu de la llengua catalana (Institut d’Estudis Catalans)*. Disponível em: <http://dcc.iec.cat/ddlcl/scripts/indexA.asp?ini=joglar>. São considerados instituições culturais da Idade Média, transmissores do repertório folclórico e intermediários culturais. Ver Saraiva, 56-68.

<sup>17</sup> O conceito de **contorno melódico** é frequente na literatura musical, mas seu sentido preciso e sua importância musical são indescritíveis, a ponto de a literatura mostrar certa disparidade interpretativa. De qualquer modo, a definição mais simples é: “linha nivelada em torno do eixo de uma nota” (Adams 1976).

<sup>18</sup> **Melodia** é uma sequência simples de notas musicalmente satisfatória.

<sup>19</sup> A **forma musical** é a estrutura de uma composição musical. O termo é regularmente usado em dois sentidos: como tipo **padrão** ou **gênero**, e como **procedimento em um trabalho específico** (Kirby 2015).

<sup>20</sup> A **tessitura** se refere à distância entre as notas extremas em uma composição vocal.

<sup>21</sup> A **figura** é “qualquer sucessão curta de notas, melodia ou grupo de acordes que produz uma impressão única e distinta. O termo é exatamente o contrário do ‘motiv’ alemão ou ‘motif’ francês. É a menor ideia em música.” (Blom, 37; Scruton 1997).

<sup>22</sup> A edição das fontes primárias utilizada para as partituras é a de Katie Chapman (*Project developer*), *Troubadours Melodies Database*. Disponível em: <http://troubadourmelodies.org/troubadours/index/Berenguier%20de%20Palazol>.

## 5. As cançons

Como dissemos, foram preservadas integralmente oito *cançons* de Berenguer de Palou. Traduzimos (pela primeira vez para a língua portuguesa) seus poemas e procedemos a uma breve análise musical de suas melodias.

### 5.1. *Bona dona, cuy ricx pretz fai valer* (“Boa senhora, cuja rica fama lhe faz jus”)

| <b>I. Boa senhora, cuja rica fama lhe faz jus</b><br><i>Bona dona, cuy ricx pretz fai valer</i> <sup>23</sup> |  |  |           |
|---|--|--|-----------|
| Berenguer de Palou (c. 1160-1209)   |  |  |           |
|   | Bona dona, cuy ricx pretz<br>fai valer             | Boa senhora, cuja rica fama lhe<br>faz jus       | <b>01</b> |
|   | Sobre las plus valens, al<br>mieu vejaire,         | acima das mais valorosas, a meu<br>ver.          |           |
| <b>I</b>  | Avetz razo per que·m dejatz<br>estraire            | Razão tens razão em me privar                    |           |
|   | Lo belh solatz ni l’amoros<br>parer,               | de sua bela companhia e de sua<br>amorosa visão  |           |
|   | Si non quar vos auziey anc<br>far saber            | por não a ter feito saber                        | <b>05</b> |
|   | Qu’ie·us amava mil aitans<br>mais que me?          | que a amei mil vezes mais que a<br>mim?          |           |
|   | En aquest tort me trobaretz<br>jasse,              | Neste erro sempre me<br>encontrarás,             |           |
|   | Quar non es tortz que ja·us<br>pogues desfaire.    | pois não é algo que eu possa<br>desfazer.        |           |
| <b>II</b>   |  |  |           |
|   | Si·l belh semblant que·m<br>soliatz aver           | O belo semblante que<br>costumáveis ter,         |           |
|   | De clar que fo, dona, tornatz<br>en vaire,         | claro que foi, senhora, vão,                     | <b>10</b> |
|   | Quar connoissetz qu’ieu no<br>m’en puese estraire, | pois deves saber que não posso<br>renunciar-vos. |           |
|   | Mielhs me fora ja no·us<br>pogues vezer;           | Melhor seria que nunca a<br>tivésseis visto,     |           |

<sup>23</sup> Tradução feita a partir do texto original editado por Jeanroy e Aubry (1908, 520-540). Todas as traduções feitas a partir daqui terão por base a mesma edição. Trad. e notas: Ricardo da Costa. Revisão: Matheus Corassa da Silva. Letra disponível em: [https://trobadors.iec.cat/veure\\_d.asp?id\\_obra=1397](https://trobadors.iec.cat/veure_d.asp?id_obra=1397).

|            |   |  |           |
|------------|---|--|-----------|
|            | Quar ges pauzar no·us<br>puesc a non chaler:  | pois não posso vos ser<br>indiferente,                       |           |
|            | Tals es l'envey' e·l dezir<br>que m'en ve     | tantos são o desgosto e o desejo<br>que me assaltam          |           |
|            | Manhtas sazoz que de vos<br>me sove           | todas as vezes que me lembro de<br>vós                       | <b>15</b> |
|            | E vir mos huelhs envas<br>vostre repaire.     | e volto meus olhos para a vossa<br>habitação.                |           |
|            | E si de vos dizetz que·m<br>dezesper,         | Se disserdes que devo me<br>desesperar                       |           |
|            | Dona, no sai de qui·m sia<br>esperaire;       | senhora, não sei qual será minha<br>esperança. <sup>24</sup> |           |
| <b>III</b> | Si m'avetz fait d'autras<br>amar estraire     | Como me haveis feito renunciar a<br>qualquer outro amor,     |           |
|            | Q'una non vey ab cui dezir<br>jazer:          | não vejo ninguém com quem<br>deseje me deitar.               | <b>20</b> |
|            | Sens totz covens vuelh ab<br>vos remaner,     | Mesmo sem qualquer promessa,<br>convosco quero permanecer    |           |
|            | E sia en vos que·m fassatz<br>mal o be;       | e só depende de vós me fazer mal<br>ou bem.                  |           |
|            | Pero guaratz qual mielhs<br>vos en cove,      | Consideréis o que melhor vos<br>convém,                      |           |
|            | Que no·us deman outra grat<br>pauc ni guaire. | pois não perguntar-vos-ei nada.                              |           |
|            | De bon talan, ab cor leyal e<br>ver           | Assim, de boa vontade e com o<br>coração leal e sincero      | <b>25</b> |
|            | M'autrey a vos per vostres<br>comans faire,   | eu me entrego a vós, para vossas<br>ordens obedecer.         |           |
| <b>IV</b>  | Sol no·m mandetz de vos<br>amar estraire,     | Só não ordenais de vosso amor<br>renunciar,                  |           |
|            | Quar ja, dona, no·n auria<br>lezer;           | porque nunca, senhora, poderia<br>fazê-lo.                   |           |

<sup>24</sup> A partir dessa linha, o poeta demonstrará seu *desespero existencial* por amar desvairadamente sua dama – sem ser correspondido.

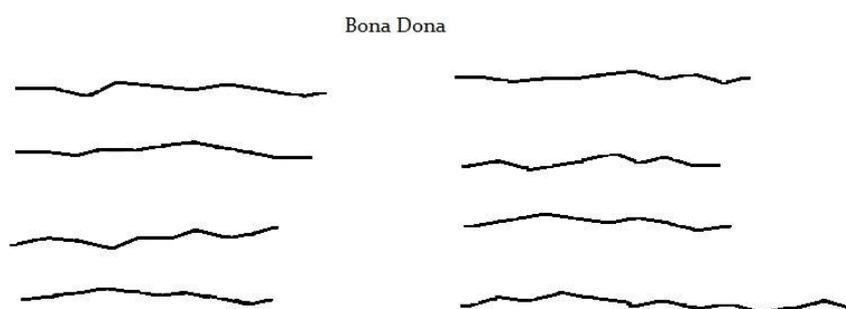
|           |  |  |           |
|-----------|--|--|-----------|
|           | E no m'en cal per<br>messongier tener,               | E que não me tenhais por<br>mentiroso,                     |           |
|           | Aissi m'en pren, dona, per<br>bona fe;               | porque faço isso, senhora, de boa-<br>fé.                  | <b>30</b> |
|           | Ja dezamar no·us poiria per<br>re,                   | Nunca poderia desamar-vos, por<br>nada,                    |           |
|           | Ni fi non vuelh, s'aman no<br>la·n puesc traire.     | nem outro fim vislumbro se não<br>puder vos ter.           |           |
|           | <hr/>  |  |           |
|           | Trop mi podetz lonjamen<br>mal voler,                | Por muito tempo podeis me<br>desejar mal,                  |           |
|           | Si·m dezamatz quar hieu<br>vos suy amaire,           | caso me odiais porque vos amo.                             |           |
| <b>V</b>  | E volgues m'en mon essien<br>estraire,               | E mesmo que eu quisesse tirar-<br>vos de meus pensamentos, | <b>35</b> |
|           | Ja de mon cor no n'auria<br>poder;                   | meu coração não teria esse poder.                          |           |
|           | E doncs, dona, pus no m'en<br>puesc mover,           | Assim, senhora, estou<br>incapacitado,                     |           |
|           | Ni m'abelhis autre joys<br>ni·m soste,               | já que nenhuma outra alegria me<br>mantém.                 |           |
|           | S'ab vos no truep<br>chazimien e merce,              | Saibais que se em vós não<br>encontrar perdão e mercê,     |           |
|           | Vostre belh cors n'er vas<br>Amor peccaire.          | vosso belo corpo pecará contra o<br>Amor.                  | <b>40</b> |
|           | <hr/>  |  |           |
|           | Amors n'a tort quar enveyos<br>me te                 | O Amor errou quando me<br>inspirou o desejo                |           |
| <b>VI</b> | Del vostre cors graile, gras,<br>blanc e le,         | de vosso corpo gracioso,<br>apetitoso, branco e delicado.  |           |
|           | S'inquer no·m faitz mielhs<br>que no·m soletz faire. | Sequer precisa fazer o que não<br>estais acostumada.       |           |



**Imagem 7.** Partitura de *Bona dona, cuy ricx pretz fai valer* (“Boa senhora, cuja rica fama lhe faz jus”). *Bona Dona cui ricxs Pretz fai valer* tem oito frases melódicas, com uma tessitura escalar de décima. Seu perfil melódico contém direcionamentos ascendentes e descendentes, organizados de forma contrastante.<sup>25</sup> De um modo geral, à uma linha sinuosa imediatamente opõe-se uma sequência linear. A primeira, terceira e quinta frase contém mais saltos e disjunções que suas companheiras pares. Nessa relação invertida entra as duas frases finais (sétima e oitava) – a sétima é mais linear e a oitava mais sinuosa.

As tensões e resoluções (e, em particular, os *pontos culminantes*) são bem claros.<sup>26</sup> O *ponto culminante inferior* é atingido na quinta frase, ao passo que o superior, por quatro vezes se faz presente (nas frases B, C, F e G). Saltos maiores que a terça são frequentes, e ocorrem na primeira e na quinta frases. A disposição dos *pentacordes* – *âmbitos* de cada frase – revela um padrão definido e que se repete nas quatro frases finais: inferior-superior-superior-inferior.<sup>27</sup>

Abaixo, o *perfil melódico* da composição.



**Imagem 8.** Perfil melódico de *Bona dona, cuy ricx pretz fai valer* (“Boa senhora, cuja rica fama lhe faz jus”)

<sup>25</sup> Um **perfil melódico** é uma projeção espacial dos movimentos ascendentes e descendentes realizados por uma melodia. Frequentemente é expressa em um gráfico bidimensional *altura x tempo*.

<sup>26</sup> Há dois tipos de **pontos culminantes**: **superior** e **inferior**. O **ponto culminante superior** é a nota que caracteriza o ponto mais elevado de um fragmento ou extrato musical; o **ponto culminante inferior** geralmente é representado pela nota mais grave da melodia (Guerra-Peixe, 11-12).

<sup>27</sup> **Pentacordes** são unidades escalares de cinco sons (geralmente conjuntos) que definem o modo da linha melódica como **autêntico** ou **plagal (hipo)**.

## 5.2. *De la gensor qu'om vey, al mieu semblan* (“A mais bela que se possa ver, em minha opinião”)

### II. A mais bela que se possa ver, em minha opinião *De la gensor qu'om vey, al mieu semblan*<sup>28</sup>

Berenguer de Palou (c. 1160-1209)

|    |   |  |           |
|----|---|--|-----------|
|    | De la gensor qu'om vey', al mieu semblan,     | A mais bela que se possa ver, em minha opinião,                        | <b>01</b> |
| I  | On nued e jorn velh e pens e cossir,          | noite e dia a vejo, pensativo e ansioso.                               |           |
|    | Mi vuelh lunhar, si·l cor mi vol seguir,      | Meu desejo quer dela se distanciar, caso meu coração deseje me seguir. |           |
|    | Ab tal acort que mais no·l torn denan,        | Minha decisão é nunca mais tornar a vê-la,                             |           |
|    | Quar longamen m'a tengut deziron              | porque por muito tempo ela manteve meus desejos                        | <b>05</b> |
|    | Ab belh semblan, mas tan dur me respon        | com seu belo semblante e que tão duramente me disse                    |           |
|    | Qu'anc jorn no·m volc precx ni demans sofrir. | nunca querer sentir meus rogos e pedidos.                              |           |
| II | Ja mais miei huelh ab los sieus no·s veyran,  | Jamais meus olhos encontrarão os teus                                  |           |
|    | S'a lieys no plai que·m man a se venir;       | a menos que deseje que eu vá até ti. <sup>29</sup>                     |           |
|    | Qu'on plus la vey, plus m'auci de dezir,      | Quanto mais te vejo, mais aumenta meu desejo,                          | <b>10</b> |
|    | Et on mais l'am, mais y fatz de mon dan;      | e quanto mais te amo, mais aumenta meu sofrimento.                     |           |
|    | E·l non vezer me languis e·m cofon;           | Se não te vejo, definho e me consumo,                                  |           |

<sup>28</sup> Trad. e notas: Ricardo da Costa. Revisão e notas: Matheus Corassa da Silva. Letra disponível em: [https://trobadors.iec.cat/veure\\_d.asp?id\\_obra=1398](https://trobadors.iec.cat/veure_d.asp?id_obra=1398).

<sup>29</sup> Nessa linha, há uma *mudança de tratamento*: da terceira pessoa do singular para a segunda do singular (ela/tu). A esse respeito, há dois aspectos a serem ressaltados: **1)** no período, as línguas românicas ainda não haviam sido padronizadas, fato que só começou a ocorrer a partir do séc. XVI; **2)** o poeta inicia seu lamento de forma alusiva – *poetiza a amada*. A partir dessa linha, fala diretamente a ela. Ou seja, mescla o modo com que dirige poeticamente seus sentimentos. Ademais, a diferença de tratamento ela/tu também indica aproximação e distanciamento do objeto de seu amor.

|     |   |   |    |
|-----|---|---|----|
|     | E pus no·m plai ren als que si'al mon,      | e não há mais nada que exista no mundo que me agrade.           |    |
|     | Ab pauc no·m lays de vezer e d'auzir.       | Quase renuncio a viver e a ouvir.                               |    |
| III | Ai! belha dona, ab belh cors benestan,      | Ah, bela senhora, de belo e gracioso corpo,                     | 15 |
|     | De bel semblan e de gent aculhir,           | de belo semblante e de agradável acolhimento,                   |    |
|     | A penas sai de vos mo mielhs chauzir,       | mal consigo decidir o que é melhor:                             |    |
|     | Si·us vey o no, o si·m torn, o si m'an:     | ver-te ou não? Retornar a ti ou partir?                         |    |
|     | Non ai saber ni sen que mi aon;             | Nem minha sabedoria, nem meus sentidos sabem responder.         |    |
|     | Tan suy intratz en vostr'amor prion,        | Tão profundamente estou em vosso amor                           | 20 |
|     | Qu'ieu non conosc per on m'en puesca essir. | que não sei como posso sair. <sup>30</sup>                      |    |
| IV  | Pero, dona, si·us vis cor ni talan          | Por isso, senhora, se perceber em vosso íntimo o desejo         |    |
|     | Que·m denhessetz l'amor qu'ie·us ai grazir, | de agradecer por meu amor,                                      |    |
|     | So es us mals don no volgra guerir;         | será um mal do qual não desejarei ser curado.                   |    |
|     | Mas, pus no·us plai, al ver Dieu vos coman; | Mas caso isso não vos agrade, ao verdadeiro Deus vos recomendo. | 25 |
|     | De vos mi tuelh, e non ab cor volon,        | Afastar-me-ei de vós, mas não pela vontade de meu coração.      |    |
|     | Quar res ses vos no·m pot far jauzion:      | Porque nada, a não ser vós, pode me dar alegria.                |    |
|     | Vejatz si·m puesc ab gaug de vos partir!    | Vejais se com gozo posso de vós partir!                         |    |

<sup>30</sup> Nessa linha, novamente há uma *mudança de tratamento*: da segunda pessoa do singular para a segunda do plural (tu/vós), igualmente a indicar aproximação e distanciamento da amada.

|           |   |   |           |
|-----------|---|---|-----------|
|           | Quar conoissetz que no·us am<br>ab engan,       | Uma vez que sabeis que a amo sem<br>engano,                       |           |
|           | E quar vos suy plus fis qu'ieu<br>no·us aus dir | que sou mais fiel do que posso<br>expressar,                      | <b>30</b> |
| <b>V</b>  | E quar ab vos m'ave viur'ò<br>murir,            | e que devo viver ou morrer<br>convosco,                           |           |
|           | Vos afranquis merces vas me<br>d'aitan,         | que o agradecimento vos faça<br>consentir,                        |           |
|           | Dona, que·l cor que·m falh<br>e·m fug e'm fon   | senhora, pois meu coração falha, me<br>escapa e se vai.           |           |
|           | Me sostenguatz, quar ieu no<br>sai vas on       | Por isso, apoie-me, pois não sei para<br>onde devo procurar       |           |
|           | Mi serc secors, se vos mi faitz<br>falhir.      | ajuda se sentir vossa falta.                                      | <b>35</b> |
| <b>VI</b> | Senher Bernart, no·ns part ren<br>viu del mon,  | Senhor Bernardo, nada no mundo<br>pode nos separar, <sup>31</sup> |           |
|           | Mas la belha que·m destrenh<br>e·m cofon        | mas a bela que me tortura e me<br>consome                         |           |
|           | Tem que·m fassa per mort de<br>vos partir.      | temo que me separe de vós com a<br>morte.                         |           |

□

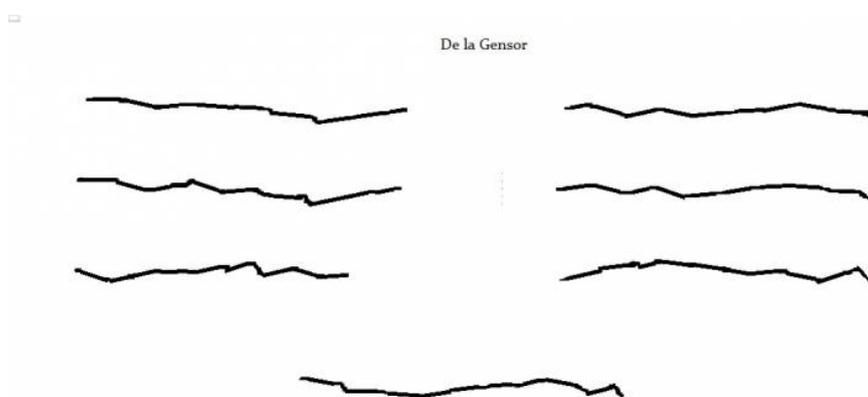
**Imagem 9.** Partitura *De la gensor qu'om vey, al mieu semblan* (“A mais bela que se possa ver, em minha opinião”)

<sup>31</sup> Nessa última estrofe, o poeta se dirige ao seu senhor para precavê-lo de seu melancólico estado emocional.

*De la Gensor qu'om vey* contém sete frases melódicas. Apresenta uma tessitura escalar de nona. Seu *perfil melódico* contempla movimentos ascendentes e descendentes. Contudo, diferentemente da primeira *cansó*, aqui, não se percebe de imediato uma proposta de contraste. Todas as sete frases são construídas com perfil sinuoso. Do mesmo modo, difere da primeira *cançó* por sua distribuição de *pontos culminantes*. Aqui, ao contrário de *Bona Dona*, o *ponto culminante inferior* é atingido três vezes (primeira, terceira e sétima frase). O *ponto culminante superior* apenas uma vez, na frase F.

Outra característica marcante é a predileção pelo uso de *conjunções*.<sup>32</sup> Nessa *cansó*, os saltos são menos frequentes (e nunca mais amplos) que o intervalo de terça. A disposição dos *pentacordes* é, assim como na primeira *cansó*, bem organizada. Como as duas primeiras frases se repetem e são construídas sobre o *pentacorde inferior*, a quinta e a sexta propõem o contraste ao empregar o superior. A finalização, como o padrão musical desta época, acontece no *pentacorde inferior*.

O *perfil melódico* de *De la gensor qu'om vey, al mieu semblan*:



**Imagem 10.** Perfil melódico de *De la gensor qu'om vey, al mieu semblan* (“A mais bela que se possa ver, em minha opinião”)

### 5.3. *Ab la fresca clardat* (“Com a suave claridade”)

#### III. Com a suave claridade

##### *Ab la fresca clardat*<sup>33</sup>

Berenguer de Palou (c. 1160-1209)

| Ab la fresca clardat    | Com a suave claridade    | 01 |
|-------------------------|--------------------------|----|
| Que mou del temps sere, | que desce do céu sereno, |    |

<sup>32</sup> A **conjunção melódica** trata da sucessão de intervalos que, em um modo escalar, representam a menor distância possível. Tomada a coleção diatônica como exemplo (dó, ré, mi, fá, sol, lá, si), são graus conjuntos quaisquer sucessões entre vizinhos como, por exemplo, ré e mi (ascendente), ou ré e dó (descendente): “Quando as notas estão próximas em altura se dá a conjunção, quando não estão próximas, havendo intercalação, se dá a disjunção.” (Scliar, 17).

<sup>33</sup> Trad. e notas: Ricardo da Costa e Matheus Corassa da Silva. Letra e canção disponíveis respectivamente em: [https://trobadors.iec.cat/veure\\_d.asp?id\\_obra=1399](https://trobadors.iec.cat/veure_d.asp?id_obra=1399) e <https://www.youtube.com/watch?v=8mDU8566uv8>.

|                      |                               |  |           |
|----------------------|-------------------------------|--|-----------|
| <b>I</b>             | Dona, et ab l'estat           | senhora, neste tempo                       |           |
|                      | Que renovela e ve             | que novamente retorna,                     |           |
|                      | Ai tot mon cor pausat         | coloquei todo o meu coração                | <b>05</b> |
|                      | [En la vostra merce,]         | em vossa mercê.                            |           |
|                      | E quar tant ai estat          | Por isso há tempos                         |           |
|                      | Que vezer no·us volia,        | não desejo ver-vos. <sup>34</sup>          |           |
|                      | Si la colpa es mia,           | Pois se a culpa é minha,                   |           |
|                      | Et ieu m'o ai comprat.        | já a paguei custosamente. <sup>35</sup>    | <b>10</b> |
| <b>II</b>            | Mas tant ai sofertat          | Tanto suportei                             |           |
|                      | Gran dezir e sai be           | grandes desejos, que bem sei               |           |
|                      | Que si m'avetz desgrat        | que se encorajei vossa má vontade,         |           |
|                      | A mon tort s'esdeve,          | isto se deveu à minha falta,               |           |
|                      | Dona, e per ma foudat         | senhora, e à minha loucura.                | <b>15</b> |
|                      | Quar d'amic no·s cove         | Pois não convém que um amigo <sup>36</sup> |           |
|                      | Qu'el truep si dons irat      | irrite sua senhora                         |           |
|                      | Per nulha fellonia,           | por qualquer felonía.                      |           |
|                      | E fols hom no·s castia        | Mas o louco só se reencontra               |           |
| Ans a trop mescabat. | quando já sofreu sua loucura. | <b>20</b>                                  |           |
| <b>III</b>           | Be m'avi' acordat             | Eu havia prometido                         |           |
|                      | Qu'al cor vires lo fre,       | pôr freios em meu coração.                 |           |
|                      | Mas quan vey la beutat        | Mas quando vejo esta beleza,               |           |
|                      | E·l belh cors blanc e le,     | este belo corpo branco e moldado,          |           |

<sup>34</sup> Isto é, por amá-la, o trovador sofre, e por isso não deseja vê-la para não sofrer ainda mais.

<sup>35</sup> Uma associação muito comum entre a Natureza e a lembrança da amada – a Natureza é o *locus amoenus* ideal para o desabrochar do amor.

<sup>36</sup> Isto é, *amante* (na linguagem cortês, *amigo*).

|           |                          |                                  |           |
|-----------|--------------------------|----------------------------------|-----------|
|           | Graile, gras e delguat,  | arredondado, esbelto e delgado,  | <b>25</b> |
|           | E·l plus azaut qu'om ve  | o mais gracioso que se pode ver, |           |
|           | E·l mielhs afaissonat,   | e melhor esculpido,              |           |
|           | Totz mon cor se cambia   | meu coração muda tanto,          |           |
|           | Que de vos no·s partria  | que de vós não me separaria      |           |
|           | Per nulh autr'embayssat. | por nenhuma mensagem de amor.    | <b>30</b> |
|           |                          |                                  |           |
| <b>IV</b> | Tan n'ai grant voluntat  | Tenho por vós tal desejo,        |           |
|           | E tant hi vey de be      | vejo em vós tanto bem,           |           |
|           | E tan mi ve per grat     | e tanto me agrada                |           |
|           | Qu'ie·us am per bona fe, | vos amar de boa-fé,              |           |
|           | E tan m'avetz trobat     | e encontrastes em mim            | <b>35</b> |
|           | Ab leyal cor ancse       | um coração tão leal              |           |
|           | Que vos avetz comtat     | que deveis saber                 |           |
|           | Qu'ie·us aya ad amia     | que vos terei um dia por amiga   |           |
|           | Per plana drudairia,     | e seremos verdadeiros.           |           |
|           | O·y auriatz peccat.      | Do contrário, pecaríamos.        | <b>40</b> |
|           |                          |                                  |           |
| <b>V</b>  | Per vos ai oblidat,      | Por vós esqueci,                 |           |
|           | E non per altra re,      | e por nada mais,                 |           |
|           | Tot quant avi'amat,      | tudo o que amei,                 |           |
|           | Que de pauc mi sove;     | que não lembro de mais nada.     |           |
|           | Si ai per vos camjat,    | Se mudei por vós,                | <b>45</b> |
|           | Camjatz, dona, per me    | mude, senhora, por mim           |           |
|           | Vostre cors abdura[t],   | vosso duro coração.              |           |
|           | Vulhatz ma companhia     | Desejai minha companhia,         |           |
|           | Aissi cum ieu volria     | assim como eu gostaria           |           |

|     |                           |  |    |
|-----|---------------------------|--|----|
|     | Vos e vostr'amistat.      | de vós e de vossa amizade.                 | 50 |
| VI  | Me avetz, En Bernat,      | Vós me tendes, Dom Bernardo, <sup>37</sup> |    |
|     | En vostra senhoria        | em vossa senhoria.                         |    |
|     | Mielhs qu'om ja non auria | Ninguém teria melhor                       |    |
|     | Ren que agues comprat.    | mesmo se tivesse comprado. <sup>38</sup>   |    |
| VII | Chanso, a Na Maria        | Canção, à Dona Maria                       | 55 |
|     | Diguas qu'ieu chantaria   | diga que eu cantarei                       |    |
|     | Si-n sabi'aver grat.      | se souber que me será grata. <sup>39</sup> |    |



**Imagem 11.** Partitura de *Ab la fresca clardat* (“Com a suave claridade”)

*Ab la fresca clardat* é construída em dez frases distintas. Apresenta uma *tessitura escalar* de décimaprimeira, a mais ampla entre as três primeiras *cansós*. Seu *perfil melódico* é quase que exclusivamente composto por *conjunções*. As exceções são as frases F, H e J, em particular a frase J que, aparentemente, apresenta uma ampla *tessitura*, pois atinge a nona, mas se trata de um erro (bem observado na edição da qual retiramos a transcrição), em virtude de uma mudança de clave.

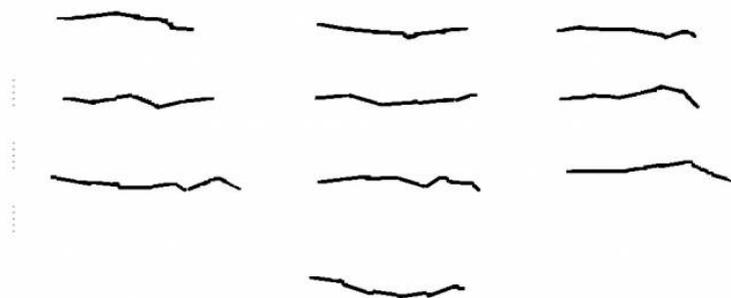
As cinco últimas notas estão uma terça acima do representado. Assim, elas promovem uma quase exclusiva *conjunção* (exceto pelo salto de terça na antepenúltima para a penúltima nota) na frase final. Os saltos também são comedidos, pois não excedem uma terça (caso desconsideremos a mudança de *pentacorde* entre as frases H e I). O *ponto culminante superior* é atingido três vezes (A, F e I) e o inferior cinco vezes, o que faz com que as frases apresentem um perfil marcada e curiosamente mente

<sup>37</sup> Trata-se de Bernat de Navata (Alt Ampordá), marido de D. Maria que, em 1190, recebeu a vila (uma jurisdição senhorial) em feudo do rei Afonso, o Casto (1157-1196), de Aragão e conde de Barcelona.

<sup>38</sup> Aqui o trovador se dirige ao seu senhor feudal, esposo de sua amada.

<sup>39</sup> Trata-se de Maria de Peralada, esposa de Bernat de Navata, dama que tinha posses no Empordà e em Torrelles de Rosselló, próximo a Palou.

sinuoso. A disposição dos pentacordes é, como nas primeiras *cansós*, bem organizada. O *pentacorde superior* é poupado nas frases A, G e I. Todas as outras são articuladas no pentacorde inferior. Seu *perfil melódico*:



**Imagem 12.** Perfil melódico de *Ab la fresca clardat* (“Com a suave claridade”)

#### 5.4. *Totz temoros e doptans* (“Inteiramente temeroso e trêmulo”)

##### IV. Inteiramente temeroso e trêmulo

##### *Totz temoros e doptans*<sup>40</sup>

Berenguer de Palou (c. 1160-1209)

|           |                                 |  |           |
|-----------|---------------------------------|--|-----------|
|           | Totz temoros e doptans,         | Inteiramente temeroso e trêmulo,       | <b>01</b> |
|           | Quais qui·s laiss’a non chaler. | como quem se deixa ir languidamente,   |           |
| <b>I</b>  | Sol puese’ entre·ls bos caber,  | quero que apenas possa, entre os bons, |           |
|           | Vuelh que si’auzitz mos chans;  | meu canto ser escutado. É meu desejo.  |           |
|           | Pero no·m n’entremetria         | Mas não me comprometeria               | <b>05</b> |
|           | Si mon voler en seguia:         | se meu desejo seguisse.                |           |
|           | Mas francamen m’en somo         | Pois livremente me chama               |           |
|           | Tals cuy non aus dir de no.     | a quem eu não posso dizer “não”.       |           |
|           | Dompna, cuy suy fis amans.      | Senhora, a quem eu amo fielmente,      |           |
|           | Vos me faitz viur’e valer;      | vós me fazeis viver e valer.           | <b>10</b> |
| <b>II</b> | E quan pensan m’alezer          | Meu pensamento se rejubila             |           |

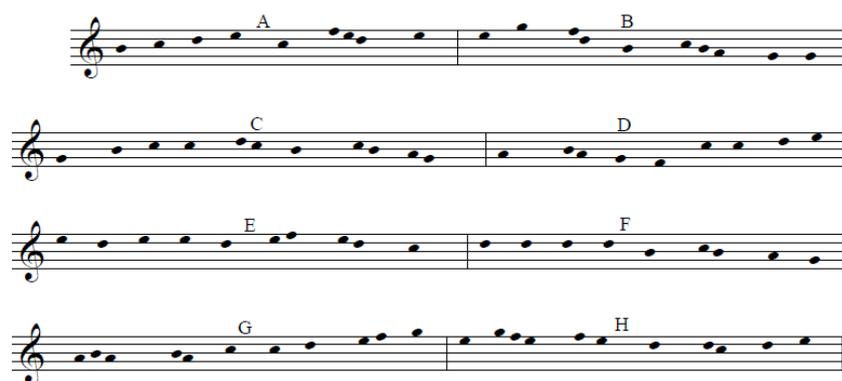
<sup>40</sup> Trad. e notas: Ricardo da Costa e Matheus Corassa da Silva. Letra disponível em: [https://trobadors.iec.cat/veure\\_d.asp?id\\_obra=1401](https://trobadors.iec.cat/veure_d.asp?id_obra=1401).

|           |                                  |   |           |
|-----------|----------------------------------|---|-----------|
|           | E·ls guais amoros semblans       | com vossos mais amorosos semblantes         |           |
|           | Que m'an mes de joy en via.      | que me colocaram no caminho da alegria.     |           |
|           | Dic vos que no·m camjaria        | Digo-vos que não mudaria                    |           |
|           | A la belha sospeisso             | essa bela suspeita,                         | <b>15</b> |
|           | Per nulh autr'oc vostre no.      | por nenhum outro "sim", de vosso "não".     |           |
|           | Tant etz belha e benestans       | Sois tão bela e prazerosa                   |           |
| <b>II</b> | Era mi vengr'a prazer            | que teria um grande prazer                  |           |
|           | Qu'en pogues un oc aver;         | em poder receber um "sim".                  |           |
| <b>I</b>  | Qu'ades, sitot m'es afans,       | Assim, ainda que me seja um suplício        | <b>20</b> |
|           | N'am mais la belha fadia         | a mais bela recusa, eu preferiria           |           |
|           | Qu'el don d'otra no faria:       | ao dom que outra me fizesse.                |           |
|           | De vos aurai aquelh do           | De vós teria aquele dom                     |           |
|           | Que plus vuelh que d'otra no?    | que mais desejo ao invés do "não" de outra? |           |
|           | Francha res, conhda e prezans,   | Pessoa livre, graciosa e prezada,           | <b>25</b> |
|           | Veu mi al vostre prazer;         | aqui estou, ao vosso prazer.                |           |
| <b>IV</b> | E si·us plai mi retenir,         | E se vos agrada me reter,                   |           |
|           | Suy vostres, senes enjans,       | sou vosso, sem hesitar.                     |           |
|           | E vostres, si no·us plazia;      | E vosso, mesmo que não vos agrade,          |           |
|           | Et en vostra senhoria            | e em vossa senhoria,                        | <b>30</b> |
|           | Remanh e serai e so,             | permanecerei, e estarei, como estou,        |           |
|           | Ab que·m retenguatz o no.        | quer me retenhais ou não.                   |           |
|           | Pueys qu'anc no·us vi ni davans, | Pois nem antes, nem depois de vos ver       |           |
| <b>V</b>  | No pogui dels huelhs vezer       | não posso dos olhos mirar                   |           |
|           | Re que·m pogues tan prazer,      | nada que me dê tanto prazer,                | <b>35</b> |

|                               |                                     |           |
|-------------------------------|-------------------------------------|-----------|
| Sia mos pros o mos dans,      | seja para meu proveito ou meu dano, |           |
| Pus qu'ieu vos vi, belh'amia; | desde que vos veja, bela amiga.     |           |
| E quar m'en lays per feunia,  | Caso a renuncie por felonia,        |           |
| O per un pauc d'uchaizo,      | ou ainda por um pequeno tropeço,    |           |
| Guerrey mi eys e vos no.      | só a mim torturarei, não a vós.     | <b>40</b> |

## VI

|                                |                                     |
|--------------------------------|-------------------------------------|
| Dompna, no sai si-us plairia   | Senhora, não sei se vos agradaria   |
| Qu'ie-us vis, o si-us pezaria, | ver-me, ou se seria um fardo.       |
| En tan gran doptansa so        | Em tão grande dúvida estou          |
| No say s'i-us vis o si no.     | que não sei se devo vos ver ou não. |



**Imagem 13.** Partitura de *Totz temoros e doptans* (“Inteiramente temeroso e trêmulo”)

*Totz temoros e doptans* é composta por oito frases melódicas. Apresenta uma tessitura escalar de nona, o que compreende satisfatoriamente a faixa vocal de um adulto. Seu *perfil melódico* mostra direcionamentos ascendentes e descendentes não abruptos. Cada frase se comporta quase simetricamente de *forma espelhada*, ou seja, em direcionamentos opostos.

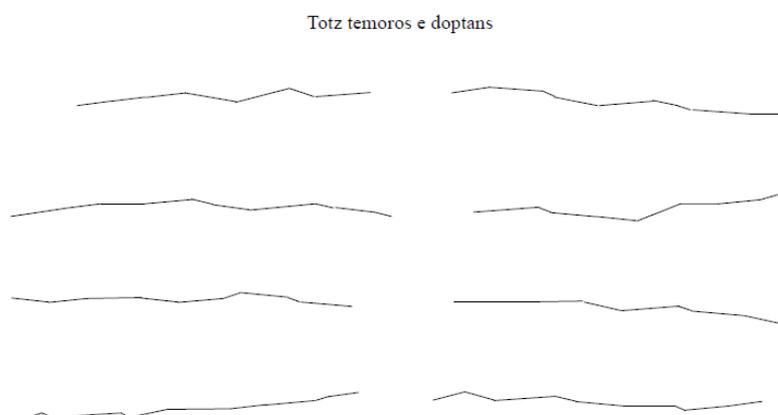
Essa disposição cria *suspensões* (tensões) e *resoluções* (repousos) em vários momentos da construção melódica, o que contribui para o *fluxo contínuo* da composição. A ausência de grandes saltos – o maior deles está limitado pelo intervalo de uma terça – aproxima essa melodia à de um *cantus firmus*,<sup>41</sup> o que faz jus à tradição medieval de fusão do sacro com o profano, em modos de empréstimos e derruba qualquer fronteira que possa existir entre os dois gêneros.<sup>42</sup>

<sup>41</sup> O *cantus firmus* (*canção fixa*) é uma melodia geralmente retirada do *cantochão* e usada por compositores dos sécs. XIV-XVII para servir de base para uma composição polifônica e contra a qual outras melodias eram colocadas em contraponto (Rutherford-Johnson, 143).

<sup>42</sup> Sobre o uso de melodias profanas em cantos sacros, ver Ribeiro (2017).

A memória do ouvinte é estimulada pela repetição de certos *ornamentos melismáticos* em forma de *bordaduras* e *floreios*.<sup>43</sup>

Abaixo, o *perfil melódico* da composição:



**Imagem 14.** Perfil melódico de *Totz temoros e doptans* (“Inteiramente temeroso e trêmulo”)

### 5.5. *Dona, si totz temps vivia* (“Senhora, se eu vivesse para sempre...”)

#### V. Senhora, se vivesse para sempre...

#### *Dona, si totz temps vivia*<sup>44</sup>

Berenguer de Palou (c. 1160-1209)

|   |   |   |           |
|---|---|---|-----------|
|   | Dona, si totz temps vivia,              | Senhora, se eu vivesse para sempre        | <b>01</b> |
|   | Totz temps vos serai aclis:             | eternamente vos seria fiel.               |           |
| I | Estranhamen m'abelhis                   | Estranhamente sinto-me feliz              |           |
|   | Qu'ie·us am, qual que dans<br>me·n sia, | por vos amar, qualquer que seja o<br>dano |           |
|   | Destinatx ni a venir;                   | destinado a mim.                          | <b>05</b> |
|   | Si tot no m'en puese jauzir             | Caso não possa disso gozar                |           |
|   | Tan be cum mos cors volria,             | tão bem quanto meu coração deseja,        |           |
|   | Si·n val mais mos pessamens             | mais valem meus pensamentos               |           |
|   | E me·n sap melhor jovens                | e mais valoro a juventude,                |           |

<sup>43</sup> Na harmonia, a **bordadura** ocorre quando uma das linhas melódicas realiza um desenho que parte e retorna para a mesma nota em movimento de grau conjunto (Kostk & Payne, 178). Quando este movimento acontece em direção à nota imediatamente mais aguda, chamamos de *bordadura ascendente*; caso contrário, *bordadura descendente*. Por isso, é chamada de *neighboring tone* (Benward & Saker 2009).

<sup>44</sup> Tradução: Ricardo da Costa. Revisão: Matheus Corassa da Silva. Letra disponível em: [https://trobadors.iec.cat/veure\\_d.asp?id\\_obra=1402](https://trobadors.iec.cat/veure_d.asp?id_obra=1402).

|                           |                                  |  |           |
|---------------------------|----------------------------------|--|-----------|
|                           | E deportz o guallardia.          | os prazeres ou a valentia.                               | <b>10</b> |
| <b>II</b>                 | Per Dieu, belha douss'amia,      | Por Deus, bela doçura minha,                             |           |
|                           | Per cuy aflam e languis,         | por quem ardo e languidesço,                             |           |
|                           | Enaisi m'avetz conquis           | haveis me conquistado de tal forma                       |           |
|                           | Qu'altra jauzir nom plairia;     | que outro gozo não me agradaria.                         |           |
|                           | Si tot m'assagiey mentir         | A todos tentei mentir                                    | <b>15</b> |
|                           | Per tal que pogues cobrir        | para poder ocultar                                       |           |
|                           | La sobramor qu'ie·us avia,       | o excesso de amor que vos tenho.                         |           |
|                           | Anc jorn no·s camget mos<br>sens | Mas nunca mudei meu desejo                               |           |
|                           | De vos amar finamens,            | de delicadamente vos amar                                |           |
|                           | Ni poderos no·n seria.           | nem poder para isso teria.                               | <b>20</b> |
| <b>III</b>                | Molt vuelh vostra senhoria       | Muito anseio por vossa senhoria                          |           |
|                           | Mais que d'altra que anc vis,    | mais que a de qualquer outra dama que<br>já tenha visto. |           |
|                           | E·l vostre cors francx e fïs,    | E vosso corpo, livre e leal,                             |           |
|                           | Genser qu'ieu dir no sabia,      | mais gracioso do que saberia dizer,                      |           |
|                           | Fa mi d'enveya murir             | causa-me inveja da morte                                 | <b>25</b> |
|                           | Quar plus soven no·us remir;     | porque mais frequentemente não vos<br>vejo.              |           |
|                           | Tan es de bella paria            | Vossa companhia é tão bela                               |           |
|                           | Qu'autre joy es dreg niens,      | que outro desejo me é nada!                              |           |
|                           | D'aitan suy ieu ben sabens,      | Disso estou tão certo                                    |           |
|                           | Encontra qui vos avia.           | quanto vos possuir.                                      | <b>30</b> |
| Anc no cuydiey en tal via | Nunca pensei em tal caminho      |  |           |

|           |                                 |   |           |
|-----------|---------------------------------|---|-----------|
|           | Intrar don ja non issis;        | entrar e não conseguir mais sair.           |           |
|           | Pero tan cochos m'i mis         | Mas tão ardentemente me coloquei            |           |
| <b>IV</b> | Qu'anc non guardiey on iria.    | que não pensei onde iria me levar.          |           |
|           | E doncx, dona cuy dezir,        | Assim, senhora que tanto desejo,            | <b>35</b> |
|           | Pus a cap no puese yssir        | como não posso alcançar                     |           |
|           | De so que ieu tan volria        | o que tanto almejo,                         |           |
|           | Quals er mos captenemens?       | qual deve ser minha conduta?                |           |
|           | Que sai on prumeiramens         | Desde que inicialmente                      |           |
|           | Intrey me truep tota via.       | entrei, nesse caminho ainda me encontro.    | <b>40</b> |
| <hr/>     |                                 |   |           |
|           | Ja'l sens ni la cortezia        | Nunca o senso e a cortesia                  |           |
|           | Ni·l bel semblan [ni·l dous ris | nem o belo semblante, nem os doces sorrisos |           |
| <b>V</b>  | Qui] m'estant [al cor assis     | que estão assentados em meu coração         |           |
|           | ---                             | ---   |           |
|           | No·m de]gron tant [abelir,      | Não devem me agradar tanto                  | <b>45</b> |
|           | Si no·m denhatz] cossentir,     | caso não consintais com meu anseio.         |           |
|           | [Ans que'l deziriers m'au]cia   | Antes de ser morto por esses desejos        |           |
|           | Que·m [sobrapoder'e·m vens];    | que me derrotam e me vencem,                |           |
|           | Que·l vostre [ricx cors valens  | que o vosso precioso e valoroso corpo       |           |
|           | Res]taur' ab sen [ma folia].    | restaure, com seu senso, minha loucura.     | <b>50</b> |
| <hr/>     |                                 |   |           |
| <b>VI</b> | Foldatz es [e leujaria          | É loucura e suavidade,                      |           |
|           | Quar] part vostr[es mandamens   | apesar de vossos mandamentos,               |           |
|           | Vos] am, pero per [nuls sens    | vos amar, mas por nenhum senso              |           |

Ma fou]dat non camjaria.                      mudaria minha loucura.

**Imagem 15.** Partitura de *Dona, si totz temps vivia* (“Senhora, se eu vivesse para sempre...”)

*Dona, si totz temps vivia* é composta por dez frases. Sua tessitura compreende uma oitava. De construção significativamente distinta da canção IV, é moldada em padrões intervalares que se repetem sistematicamente. A despeito de possuir um salto intervalar maior – uma *quarta justa* – o contorno melódico dessa *cançó* é um tanto linear, o que a aproxima ainda mais das características de um *cantus firmus*.

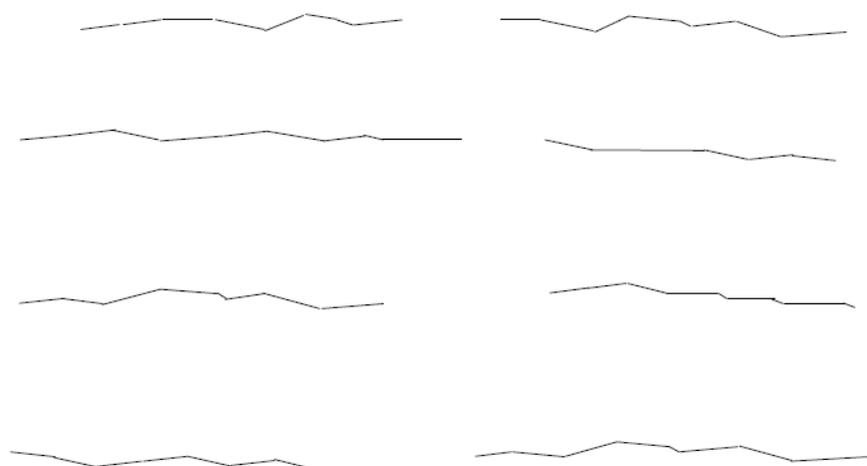
Três *agrupamentos melódicos* chamam a atenção na construção dessa peça:

1. o *salto de quarta justa ascendente*, que aparece 4 vezes, nas frases A, B, E e H respectivamente;
2. o *intervalo de segunda descendente*, 6 vezes nas frases A, B, E, F, H e I respectivamente (esse agrupamento aparece transposto nas frases C, F e I), e
3. o *agrupamento descendente* de quatro notas em graus conjuntos no âmbito de uma quarta aumentada.

O último agrupamento aparece tal como exposto nas frases B, E e H, e de forma ligeiramente modificada, na frase J. Nessa *cançó*, é digna de nota a repetição textual completa da frase E na frase H. Também a frase D é repetida quase que textualmente na frase G (com apenas a última nota modificada). O material temático da frase C surge, com ligeiras modificações, na frase F que, por sua vez, é “clonado”, com mutações, na frase I. Por fim, o direcionamento melódico da frase G reaparece com muita similaridade na frase final J. Essa *cançó* é a que possui maior *determinação motívica/melódica*.

A repetição dos *padrões intervalares* confere à composição um caráter extremamente coeso, pois cria sentidos distintos de suspensão e conclusão e aponta para as inovações que a Música viria a sofrer alguns séculos mais tarde. Abaixo, o *perfil melódico* da composição:

## Dona, si totz temps vivia



**Imagem 16.** Perfil melódico de *Dona, si totz temps vivia* (“Senhora, se eu vivesse para sempre...”)

### 5.6. *Dona, la genser qu’om veyà* (“A mais gentil senhora já vista”)

#### VI. A mais gentil senhora já vista

#### *Dona, la genser qu’om veyà*<sup>45</sup>

Berenguer de Palou (c. 1160-1209)

|          |                             |   |           |
|----------|-----------------------------|---|-----------|
|          | Dona, la genser qu’om veyà, | É a mais gentil senhora já vista,         | <b>01</b> |
|          | Sai, de belh aculhimen,     | de bela acolhida                          |           |
| <b>I</b> | Agradiv’a tota gen,         | e agradável a todas as gentes.            |           |
|          | Mas trop ten en gran enveya | Mas é tão cuidadosa                       |           |
|          | Selhs que deziron jauzir,   | que aqueles que desejam deitar-se com ela | <b>05</b> |
|          | Q’us non pot acosseguir     | não conseguem                             |           |
|          | D’un an so que’n cuyd’aver  | nem em um ano o que pensavam              |           |
|          | Quoras que la torn vezzer.  | ter no momento em que a viram.            |           |
|          | Ren no promet ni autreya    | Nada promete, nada consente,              |           |

<sup>45</sup> Trad. e notas: Ricardo da Costa. Revisão: Matheus Corassa da Silva. Letra e canção disponíveis respectivamente em: [https://trobadors.iec.cat/veure\\_d.asp?id\\_obra=1403](https://trobadors.iec.cat/veure_d.asp?id_obra=1403) e <https://www.youtube.com/watch?v=rstnZWACtdY>

|            |                              |  |           |
|------------|------------------------------|--|-----------|
|            | Ni estrai ni falh ni men,    | não se retira, não falha, nem mente.               | <b>10</b> |
| <b>II</b>  | Mas «de no» sap dir tan gen  | Mas sabe dizer “não” tão gentilmente               |           |
|            | Q’ades cuydaretz que deya    | que sempre pensareis dizer                         |           |
|            | Totz vostres precx obezir;   | que a todos os vossos rogos obedece. <sup>46</sup> |           |
|            | Pero, quan ven al partir,    | E quando chega a hora de partir                    |           |
|            | Sap sens colpa remaner       | sabe, sem culpa, permanecer                        | <b>15</b> |
|            | Ab grat qu’en sap retener.   | e a gratidão manter.                               |           |
|            | Tan gen despen e despleya    | Tão gentilmente usa e exercita                     |           |
| <b>III</b> | Sa gran valor e so sem       | seu grande valor e bom-senso,                      |           |
|            | Q’una·l sieus laus non aten, | que ninguém a iguala em glória,                    |           |
|            | E ja nulhs hom no·m mescreya | e ninguém mais pode duvidar                        | <b>20</b> |
|            | De lauzor que·m n’auga dir,  | dos louvores que me ouvem dizer,                   |           |
|            | Qu’aitant hi pot hom chاوز   | nem que se pode escolher melhor                    |           |
|            | De bon pretz fin e de ver    | um bom apreço, fino e verdadeiro                   |           |
|            | Cum en dona pot caber.       | que em uma senhora pode caber.                     |           |
|            | Sobre totas senhoreya        | Acima de todas, senhoreia                          | <b>25</b> |
| <b>IV</b>  | De pretz, mas tan car despen | sua honra. Mas tão caro gasta                      |           |
|            | S’amor, maravilha·m pren,    | seu amor, <sup>47</sup> que me maravilho           |           |
|            | Qui per sol sen la corteya   | em como alguém pode sentir tanta cortesia!         |           |
|            | Cum o pot guaire sufrir;     | Como consegue sentir,                              |           |
|            | O·s fai ab art abelhir,      | com arte desejada se fazer valer                   | <b>30</b> |

<sup>46</sup> Nesse verso, o trovador se dirige a uma terceira pessoa, homem, iludido em pensar que a dama o obedece quando, na verdade, o manipula.

<sup>47</sup> Isto é, oferece tantas festas... (na Idade Média, os senhores bancavam suas festas. Literalmente: chegavam a pagar as roupas de seus convidados). E na ausência de seus maridos, as senhoras (“damas”) eram as anfitriãs. “Em troca”, os vassallos lhe faziam “a corte”. O documento de época que melhor expressa esse ambiente cultural é o *Tratado do Amor Cortês*, de André Capelão (2000).

|    |                                      |  |    |
|----|--------------------------------------|--|----|
|    | O ylh a qualque saber                | e ser dona de tanto saber                        |    |
|    | On nulhs hom no-s pot valer.         | que nenhum homem a pode merecer!                 |    |
|    | Be vueh que-m tenh', on qu'ieu seya, | Muito desejo que me tenha, onde quer que esteja, |    |
| V  | Per son leyal be volen;              | como seu pretendente leal.                       |    |
|    | Si tot joy non hi aten,              | Ainda que não espere gozo,                       | 35 |
|    | Mos cors l'aclina e-l sopleya        | meu corpo se submete e suplica.                  |    |
|    | E-m platz tots sos bes auzir         | Tanto me agrada todas as suas qualidades ouvir   |    |
|    | Et ajud ad enantir                   | que ajudo a enaltecer                            |    |
|    | Sos laus ades, jorn e ser,           | seus louvores, dia e noite,                      |    |
|    | En totz locs, a mon poder.           | em todos os lugares, com meu poder.              | 40 |
| VI | Dieus me don l'ora vezer             | Que Deus me mostre a hora                        |    |
|    | Qu'ie-lh puesca far son prazer.      | que eu possa lhe dar prazer!                     |    |



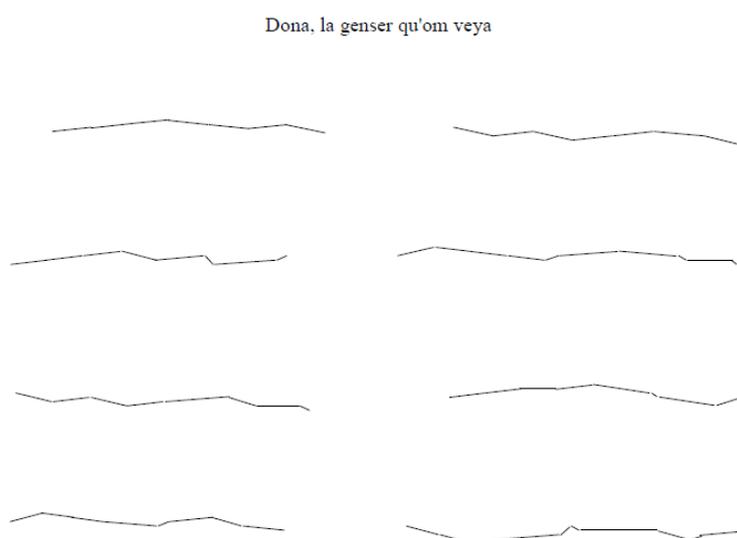
Imagem 17. Partitura de *Dona, la genser qu'om vey* (“A mais gentil senhora já vista”)

*Dona, la genser qu'om vey* também é composta por oito frases. Sua tessitura é de uma oitava. O ápice ocorre apenas uma vez, na frase B, assim como a nota mais grave só aparece na última frase (H).

Essa *cançó* prima por uma melodia especialmente construída sobre *graus conjuntos*. O salto maior é de uma terça e apresenta, de modo simplificado, dois agrupamentos rítmicos que funcionam à guisa de ornamento (*melisma*). O primeiro é formado por grupos de duas notas adjacentes ascendentes que se repetem identicamente (na mesma altura) por quatro vezes (frases C, D, F e G). Esse agrupamento também aparece de maneira descendente, transposto para outras notas, duas vezes na frase D e uma na frase E. O segundo agrupamento consiste em uma sequência de três notas adjacentes que aparecem por três vezes de modo descendente (frases B, E e G) e uma vez de modo ascendente (frase F).

Digno de menção são três agrupamentos distintos: o primeiro, um ornamento de duas notas sobre graus disjuntos, mais especificamente num intervalo de terça (frase C); o segundo, com três notas compostas por um salto de terça seguida de uma segunda. Esse agrupamento traz à melodia um forte sentido de tonalidade dominante, seguido e reforçado pelo último agrupamento de quatro notas adjacentes descendentes e ascendentes que funciona como um *grupeto* que dá o sentido de conclusão para a obra.

Entretanto, a análise do contorno da melodia mostra um perfil linear muito próximo à linha do *cantus firmus* da liturgia cristã da época, o que reforça a ideia que a fronteira musical entre os gêneros sacro e profano era muito mais tênue do que pode parecer.



**Imagem 18.** Perfil melódico de *Dona, la genser qu'om veyá* (“A mais gentil senhora já vista”)

### 5.7. *Aital dona cum ieu sai* (“Uma senhora como a que eu conheço”)

---

#### VII. Uma senhora como a que eu conheço

##### *Aital dona cum ieu sai*<sup>48</sup>

Berenguer de Palou (c. 1160-1209)

---

Aital dona cum ieu sai,

Uma senhora como a que eu conheço

Rich'e de bellas faissos,

nobre e de amáveis feições,

---

<sup>48</sup> Trad.: Ricardo da Costa. Revisão: Matheus Corassa da Silva. Letra disponível em: [https://trobadors.iec.cat/veure\\_d.asp?id\\_obra=1404](https://trobadors.iec.cat/veure_d.asp?id_obra=1404).

|            |  |  |           |
|------------|--|--|-----------|
|            | Ab cors covinent e guay,                   | com um corpo conveniente e agradável,                    |           |
| <b>I</b>   | Ab digz plazentiers e bos,                 | e uma conversa prazerosa e honesta,                      |           |
|            | Si volgues prec[s] ni demanda[s] sufrir,   | se consentisse em suportar os rogos e pedidos            | <b>05</b> |
|            | Degr'om honrar, car tener e servir,        | deveria ser honrada, tida em alta conta e servida,       |           |
|            | Que no-y falh re que-m bona dompna sia,    | pois não há nada que falte para que seja uma boa senhora |           |
|            | Mas quar Amors hi pert sa senhoria.        | a não ser o Amor perder seu direito de senhoria.         |           |
|            | Sobre las melhors val mai                  | Ela sempre está acima das melhores                       |           |
|            | Et es la genser qu'anc fos,                | e é a mais perfeita.                                     | <b>10</b> |
|            | Mas tan a ric pretz veray                  | Seu mérito é tão precioso e verdadeiro,                  |           |
| <b>II</b>  | E tant es sos cors joyos,                  | seu corpo tão agradável,                                 |           |
|            | E tan gen sap tot quan vol far e dir,      | sabe tão bem o que quer fazer e dizer                    |           |
|            | E tan se fai als plus honratz grazir       | e é tão apreciada pelos mais honrados                    |           |
|            | Que'n pren orguelh, qu'es contra drudaria: | que é orgulhosa contra as leis [do amor].                | <b>15</b> |
|            | Ve-us tot lo mal que ieu dir en sabria.    | Esse é todo o mal que eu poderia dela dizer.             |           |
|            | Amar e temer se fay                        | Amada e temida ela é                                     |           |
|            | Sovent a manht enveyos                     | frequentemente por muitos invejosos.                     |           |
| <b>III</b> | En cuy pauc de ben estai,                  | Em quão pouco bem se encontra!                           |           |
|            | Mas ab un semblan ginhos                   | Mas tem um semblante engenhoso                           | <b>20</b> |
|            | Et ab belhs digz o sap tan gen cobrir      | e tão belos ditos sabe tão bem dissimular                |           |
|            | Per qu'om de lieys no-s pot claman partir, | que, ao deixá-la, ninguém pode se queixar.               |           |
|            | Q'us no s'en part, si son vol en           | Pois quem dela se separar, se assim o desejar            |           |

|           |  |   |           |
|-----------|--|---|-----------|
|           | seguia,                                  |   |           |
|           | Que no·y volgues tornar en eys lo dia.   | novamente a ela retornará no mesmo dia.           |           |
|           | Anc no·s volc metr'en assai              | Ela nunca consentiu se colocar                    | <b>25</b> |
|           | De nulh fait aventuros                   | em qualquer aventura                              |           |
| <b>IV</b> | Per que pogues en folh plai              | que pudesse pôr em loucura                        |           |
|           | Venir sos pretz cabalos;                 | sua honra soberana.                               |           |
|           | Totz sos faitz sap acabar e complir      | Todos os seus feitos ela sabe terminar e cumprir. |           |
|           | Ab segur sen ses reguart de falhir       | Com um seguro senso, resguarda-se de falhar.      | <b>30</b> |
|           | E ses mal gienh, ses blasm'e sens folia, | Sem mau engenho, sem culpa, sem loucura,          |           |
|           | Ses enueg dir e senes vilania.           | sem palavras feias e sem vilania.                 |           |
|           | Quar denha sufrir ni·l plai              | Ela consente em sentir e tem prazer               |           |
|           | Qu'ieu la laus en mas chansos,           | que eu a louve em minhas canções.                 |           |
| <b>V</b>  | Del sobregran gaug qu'eu ai              | Extremo é o gozo que sinto                        | <b>35</b> |
|           | M'es complitz lo guazardos,              | que é um completo galardão.                       |           |
|           | Sol que·y saubes tan be esdevenir        | Mas eu ficaria feliz se                           |           |
|           | Cum agra cor e talan e dezir,            | tivesse seu coração, sua vontade e seu desejo.    |           |
|           | E gran razo pus me en par n'auria,       | Parece que para isso teria muitos motivos,        |           |
|           | Mas no sai dir lo be que·y tanheria.     | mas não sei dizer se conveniente seria esse bem.  | <b>40</b> |
|           | Dompna, no puese de vos lauzar mentir,   | Dama, não posso mentir ao vos louvar.             |           |
| <b>VI</b> | Que tot lo be hi es qu'en puese hom dir, | Todo o bem que existe e que se pode apregoar      |           |
|           | E mais n'i a que hieu dir no             | é tanto que dizer eu não saberia.                 |           |

sabria

El remanens cab s'en vos tota E todo o restante está em vós, todavia.  
via.



**Imagem 19.** Partitura de *Aital dona cum ieu sai* (“Uma senhora como a que eu conheço”)

*Aital dona cum ieu sai* é composta por oito frases com a estrutura formal ABABCDEF. Seu âmbito abrange o dó central à ré, na oitava superior (um intervalo de nona). A nota mais aguda aparece uma única vez, na quinta frase (C), em uma leve *bordadura ascendente*, ornamento que embeleza o cume da melodia e divide quase que ao meio o *percurso melódico*. A nota mais grave surge logo após o *clímax melódico* e continua, obstinadamente, a ressoar nas frases seguintes, o que faz deslocar o centro modal para o grave na segunda metade da obra.

A *cançó* se assemelha ao primeiro modo do sistema medieval gregoriano (*protus autenticus*),<sup>49</sup> pois se desenvolve em uma oitava e tem como nota importante a quinta (*tenor*<sup>50</sup>) e, como cadência final (*finalis*), a nota inicial. A melodia se desenvolve em graus conjuntos e intervalos de terça, com apenas um salto de quinta descendente entre o *tenor* e a *finalis* na frase D. Os intervalos de terça aparecem em sequências (nas frases C, D, E e F). A mais importante delas é a primeira, pois alcança seu ponto culminante.

<sup>49</sup> O **primeiro modo medieval** (ou *protus autenticus*) é a escala modal construída com *notas naturais* (sem acidentes) da escala de dó, porém tocadas de ré à ré da oitava superior. A origem dos modos medievais (*gregoriano*, *litúrgico* ou *eclesiástico*) é unânime entre os pesquisadores: *octoechos*, sistema de escalas bizantino com as mesmas escalas (*octo* = oito; *echos* = tons). Acredita-se que Alcuino de York (c. 735-804), conselheiro do imperador Carlos Magno (742-814), iniciou a sistematização das melodias litúrgicas espalhadas pela Europa, adequando-as ao sistema de origem bizantina (Apel, 182).

A **teoria modal medieval** tinha quatro escalas, cada uma em duas variações: *protus* (modo de ré), *deuterus* (modo de mi), *tritus* (modo de fá) e *tetrardus* (modo de sol). Suas variações eram as *escalas autênticas* e as *plagais*. Portanto, havia oito modos: **primeiro** – *protus autenticus*; **segundo** – *protus plagalis*; **terceiro** – *deuterus autenticus*; **quarto** – *deuterus plagalis*; **quinto** – *tritus autenticus*; **sexto** – *tritus plagalis*; **sétimo** – *tetrardus autenticus* e **oitavo** – *tetrardus plagalis* (Rampi 2006, 215).

A diferença entre o **modo autêntico** e o **plagal** é seu **âmbito** ou **tessitura**. Os **modos autênticos** são mais agudos porque a **tessitura** corresponde à escala. Nos **modos plagais**, a **tessitura** é mais grave, porque ao invés de atingir a quinta, a sexta, a sétima e a oitava de modo ascendente, atinge-se tais notas em direção ao grave a partir da nota de origem ao modo (Jeppesen, 59).

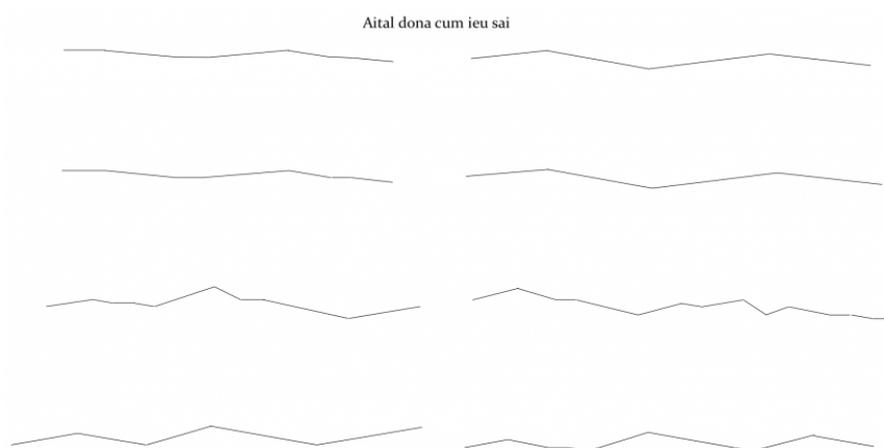
<sup>50</sup> **Tenor** (*tener*, “sustentar”) – Também chamado de **nota de récita**. É a nota *ostinata* sobre a qual recitam-se os textos litúrgicos (Chiaromida, 131).

Cada um dos oito modos possui um tom ou nota de récita sobre a qual serão declamados os textos salmódicos, em alternância com a antífona do canto, em uma estrutura textual de tipo responsorial, com refrão e estrofes (Corno & Merli, 328).

Outra característica que merece atenção são os melismas. Estão presentes em todas as frases: timidamente na primeira metade da *canção* (melismas com três e raramente quatro notas) e com até cinco notas após o clímax melódico. É um tipo de ornamento em forma de *bordadura* nas frases C (já mencionado) e D (*bordadura inferior*), e em três, quatro e cinco graus adjacentes, dos quais somente os agrupamentos de três notas apresentam *melismas ascendentes*.

A *lógica melódica* de *Aital dona cum ieu sai* tem uma intenção difusora de conhecimento semelhante às dos compositores do *repertório monódico gregoriano*: a construção melódica por *notas de rēcita*, *cordas fortes*<sup>51</sup> e *notas de contraste* ou *ornamentais*.<sup>52</sup> Nas frases A e B, a melodia transita entre a *nota de rēcita* e a nota final do primeiro modo, e apoia-se com frequência na *corda forte* (duas vezes em cada frase). As demais funcionam como *notas de contraste* ou de *ornamentação*. Nas frases C e D é acrescentada uma nova nota de rēcita secundária (na oitava superior) como *contraste ornamental*. Nas duas frases finais, elas são mais exploradas e aparecem mais vezes (não mais somente em melismas): esse gesto do compositor cria a tensão necessária para a cadência conclusiva.

Seu perfil melódico:



**Imagem 20.** Perfil melódico de *Aital dona cum ieu sai* (“Uma senhora como a que eu conheço”)

<sup>51</sup> **Corda forte** é um conceito que abrange notas que se encontram após um semitom. Por exemplo, **fá** e **dó**. São *pólos de atração*, já que a nota semitonal tem certa instabilidade e tende a se deslocar melodicamente à corda forte (**si** tende a **dó**; **mi** tende a **fá**). Este conceito orientou o surgimento das primeiras claves, pois as linhas que indicavam tais notas eram traçadas em vermelho e, posteriormente, com as letras **F** e **C** (indicação alfabética das notas **fá** e **dó**, respectivamente). No *Canto Gregoriano*, apenas sobre as **cordas fortes** há notas repetidas (chamadas *repercussões*). É uma *característica estética* muito utilizada neste repertório (Lattanzi & Rampi, 33; Corno & Merli, 250).

<sup>52</sup> As **notas de contraste** ou de **ornamentação** são também chamadas de *notas de adorno*. Já explicamos que o sistema gregoriano, derivado do *octoechos*, é um *sistema bipolar* (transita entre a nota *finalis* e a *nota de rēcita* como graus mais importantes). Relatamos também que este sistema passou a ser utilizado por volta do século VIII e que o repertório que já existia foi adaptado a ele. Em vários *cânticos*, mais antigos, existiam outras *notas de rēcita*, utilizadas como *cadência intermediária*, o que torna a análise de qualquer canção escrita em sistema modal medieval algo complexo. Além disso, as outras notas eram sempre utilizadas como *ornamento*, *contraste* ou *adorno* destas notas. O modo da cantiga em questão (*protus autenticus*) tem a seguinte distribuição de importância dos graus: **Dó**: *contraste de ré* ou *cadência suspensiva*; **Ré**: *finalis*; **Mi**: *contraste de ré e de fá*; **Fá**: *corda forte* ou *cadência intermediária* (ou ainda *nota de rēcita secundária*); **Sol**: *cadência intermediária* ou *nota de rēcita alternativa à lá* ou de *contraste de lá*; **Lá**: *cadência intermediária* (ou *tenor salmódico oficial*) ou *contraste de sol*; **Si bemol**: *contraste de lá*; **Si**: *contraste de dó*; **Dó**: *corda forte* ou *nota de rēcita secundária* (ou *contraste de lá*); **Ré**: *contraste de dó* (Asensio, 300-32; Saulnier, 47-50).

### 5.8. *Tant m'abelis joyas et amor e chans* (“Tanto me agrada o prazer, o amor e o canto”)

#### VIII. Tanto me agrada o prazer, o amor e o canto

##### *Tant m'abelis joyas et amors e chans*<sup>53</sup>

Berenguer de Palou (c. 1160-1209)

|           |   |  |           |
|-----------|---|--|-----------|
|           | Tant m'abelis <sup>54</sup> joyas et amors e chans, | Tanto me agrada o prazer, o amor e o canto,                | <b>01</b> |
|           | Et alegrier, deport e cortezia,                     | a alegria, a diversão e a cortesia,                        |           |
| <b>I</b>  | Que-l mon non a ricor ni manentia                   | que não há no mundo riqueza ou senhorio                    |           |
|           | Don mielhs d'aisso-m tengues per benanans;          | que possa contribuir para a minha felicidade.              |           |
|           | Doncs, sai hieu ben que mi dons ten las claus       | Assim, bem sei que é minha dama que tem as chaves          | <b>05</b> |
|           | De totz los bes qu'ieu aten ni esper,               | de todos os bens que aguardo e anseio.                     |           |
|           | E ren d'aiso sens lieys non pueisc aver.            | Sem ela, não posso tê-los.                                 |           |
|           | Sa grans valors e sos humils semblans,              | Seu grande valor, seu singelo semblante,                   |           |
|           | Son gen parlar e sa belha paria,                    | sua agradável fala e sua bela companhia,                   |           |
| <b>II</b> | M'an fait ancse voler sa senhoria                   | me fazem sempre desejar sua senhoria,                      | <b>10</b> |
|           | Plus que d'otra qu'ieu vis pueis ni dabans;         | mais que qualquer outra que eu tenha visto agora ou antes. |           |
|           | E si-l sieu cors [amoros] e suaus,                  | E se seu corpo amoroso e suave                             |           |
|           | En sa merce no-m denha retener,                     | não me retiver em sua mercê,                               |           |
|           | Ja d'als Amors no-m pot far mon plaizer.            | do Amor não poderei ter prazer.                            |           |

<sup>53</sup> Trad.: Ricardo da Costa e Matheus Corassa da Silva. Letra disponível em: [https://trobadors.iec.cat/veure\\_d.asp?id\\_obra=1400](https://trobadors.iec.cat/veure_d.asp?id_obra=1400).

<sup>54</sup> No *Purgatório* (Canto XXVI), Dante se encontra com o trovador occitano Arnaut Daniel (fl. 1180-1200) – no *círculo dos luxuriosos* (*Alto Purgatório*), os que amaram em excesso, sem medida (inclusive os hermafroditas – que hoje chamaríamos de bissexuais). Eles têm que passar por uma imensa parede de fogo. Para serem purificados. Após conversar com o poeta Guido Guinizelli (c. 1230-1276), Dante se aproxima de Arnaut, que diz: “Tan m'abellis vostre cortes deman...” (“Tanto me agrada vossa cortês demanda...”, v. 140), a mesma expressão com a qual Berenguer de Palou inicia essa *cançó*. Cf. *Princeton Dante Project*, disponível em: <http://etcweb.princeton.edu/dante/index.html>.

|            |  |  |           |
|------------|--|--|-----------|
|            | Tant ai volgut sos bes e sos enans,              | Tanto desejo seus beijos e seus ímpetos,                   | <b>15</b> |
|            | E dezirat lieys e sa companhia                   | tanto a desejei, e sua companhia,                          |           |
| <b>III</b> | Que ja no cre, si lonhar m'en volia,             | que não creio querer me estender.                          |           |
|            | Que ja partir s'en pogues mos talans;            | Partir, se pudesse, seria meu desejo,                      |           |
|            | Et s'ieu n'ai dic honor ni be ni laus,           | e se cantei sua honra e seus méritos,                      |           |
|            | No m'en fas ges per messongier tener,            | não passo por mentiroso,                                   | <b>20</b> |
|            | Qu'ab sa valor sap ben proar mon ver.            | pois com seu valor, ela sabe bem provar<br>minha verdade.  |           |
|            | Belha dompna, corteza, benestans,                | Bela dona, cortês, agradável,                              |           |
|            | Ab segur sen, ses blasm'e ses folhia,            | com bom senso, sem culpa, sem loucura,                     |           |
| <b>IV</b>  | Si tot no-us vey tan soven cum volria,           | ainda que não a veja tão frequentemente<br>como desejaria, |           |
|            | Mos pessamens aleuja mos afans,                  | meus pensamentos abreviam meus<br>sofrimentos,             | <b>25</b> |
|            | En que m delieyt e m sojorn e m<br>repaus;       | e neles me deleito, descanso e repouso.                    |           |
|            | E quan no-us puesc estiers dels huelhs<br>vezer, | E já que não posso vê-la com meus olhos,                   |           |
|            | Vey vos ades en pessan jorn e ser.               | a vejo noite e dia em meus pensamentos.                    |           |
|            | Sabetz per que no-m vir ni no-m<br>balans        | Sabeis por que decidi, sem mudar,                          |           |
|            | De vos amar, ma belha douss'amia?                | vos amar, minha bela e doce amiga?                         | <b>30</b> |
| <b>V</b>   | Quar ja no-m cal doptar, si hie-us<br>avia,      | Porque, se a tivesse, não temeria                          |           |
|            | Que mesclessetz falsia ni enjans;                | confundir falsidade ou engano.                             |           |
|            | Per qu'ieu am mais, quar sol albirar<br>n'aus    | E é porque prefiro pensar                                  |           |
|            | Que vos puscatz a mos ops eschazer               | que possa comigo em meus braços um dia                     |           |

|   |   |    |
|---|---|----|
|   | estar,  |    |
| Qu'otra baizar, embrassar ni tener.                 | que outra beijar, ter ou abraçar.                   | 35 |
| VI  |   |    |
| Doncs, s'ieu ja-m vey dins vostres<br>bratz enclaus | Assim, se em vossos braços jamais preso<br>estiver, |    |
| Si qu'ambedy nos seemlem d'un<br>voler,             | e ambos não formos um só desejo                     |    |
| Meravil me on poiria-l joy caber.                   | Maravilhar-me-ei onde minha alegria<br>estiver.     |    |



**Imagem 21.** Partitura de *Tant m'abelis joyas et amor e chans* (“Tanto me agrada o prazer, o amor e o canto”)

*Tant m'abelis joyas et amor e chans* é a última *cançó* deste estudo.<sup>55</sup> Sua tessitura é de uma nona. Diferente da VII *cansó*, esta pérola medieval é bastante comedida nas ornamentações: apresenta somente dois discretos melismas nos fins da primeira e da penúltima frase, um *pressus maior*<sup>56</sup> e um *pes subpunctis*, respectivamente.<sup>57</sup> Porém, não menos comedida é sua tessitura: na primeira frase ela atinge quase a oitava.

Como a *cançó* VII, *Tant m'abelis* contrasta também na escolha da escala: o sétimo modo demonstra a intenção de refletir um *ethos* jovial,<sup>58</sup> leve, sem pretensões, de um *entusiasmo natural*.<sup>59</sup> Parece extrapolar o sistema gregoriano, pois ainda que utilizando a escala modal, não lança mão da *finalis* na conclusão e não constrói internamente sua melodia com os critérios modais descritos na *cançó* anterior.

<sup>55</sup> Chegaram até nós oito *cançons* completas de Berenguer de Palou (letra e registro sonoro). Há uma nona *cansó*, intitulada *S'ieu anc per fola entendensa* (*Se eu a considerasse louca*), mas como não há registro de suas notas, optamos por não incluí-la nessa investigação, já que nossa proposta metodológica é interdisciplinar, pois abarca tanto a análise textual quanto musical.

<sup>56</sup> *Pressus maior* – neuma formado por duas notas em uníssono (repercussão) seguidas de uma nota descendente, onde a nota do meio é uma *neuma ornamental* chamado de *oriscus* (símbolo literário usado para contrair palavras incorporado à *escrita neumática*. Ex: Dñe – *Domine*). Cf. Cardine, 88; Lattanzi & Rampi, 529-530; Rampi 2015, 602-603.

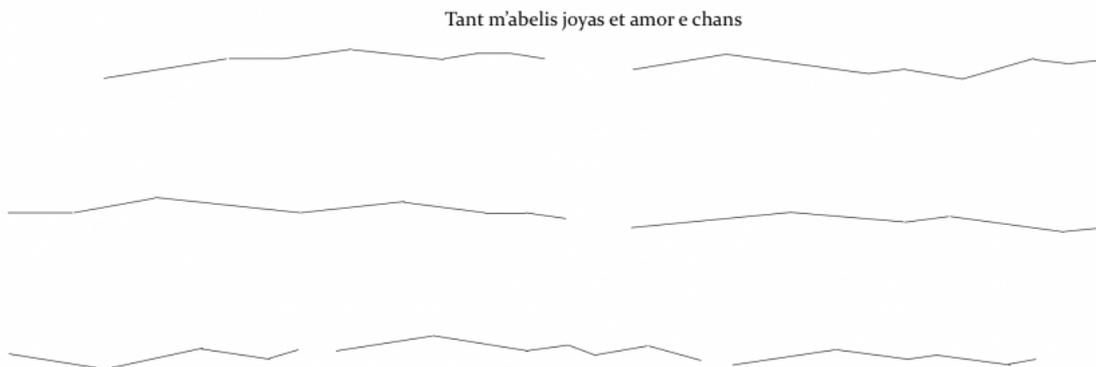
<sup>57</sup> *Pes subpunctis* – neuma formado por quatro notas: movimento inicial ascendente da primeira para a segunda nota, seguido de duas notas descendentes (Cardine, 50; Lattanzi & Rampi, 365; Rampi 2015, 569).

<sup>58</sup> *Clima afetivo* pela sonoridade do fragmento: ele provoca na alma determinada atitude e sensação (Asensio, 303).

<sup>59</sup> É o modo chamado *angélico* pelos antigos, o mais agudo dentre todos (Saulnier, 96).

Desenrola-se de maneira silábica, por graus conjuntos e terças, em estrutura frasal de sete frases de tipo ABCDEC'D'. As frases de A a D têm terminações alternadas – a primeira descendente, a segunda ascendente, e assim sucessivamente. É possível construir um paralelo entre as frases A e C, e B e D: nota-se um *contorno melódico* similar entre estes pares de frase. Em D, temos uma *cadência ascendente* muito mais forte e clara do que a do final da obra, de tipo suspensivo. A frase E é a única com um contorno inteiramente distinto das demais: seu movimento começa no agudo, desloca-se ao grave e retorna ao agudo.

Seu perfil melódico:



**Imagem 22.** Perfil melódico de *Tant m'abelis joyas et amor e chans* (“Tanto me agrada o prazer, o amor e o canto”)

*Tant m'abelis* não se assemelha a monodias gregorianas típicas, nem no aspecto modal, nem nos aspectos ornamental e estrutural. É simples e bela, um rico exemplar da *criatividade profana* de Berenguer de Palou.

## 6. A Música de Berenguer de Palou



**Imagem 23.** *Bérengier de Palazol*. BnF, Ms. 854, folio 140r. Os distintos manuscritos medievais que recolhem as vidas dos trovadores têm praticamente a mesma estrutura: a narrativa textual da vida e uma pequena iluminura que representa fisicamente o poeta. As variações ocorrem justamente em suas iluminuras. Na do Ms. 854, em um altivo cavalo negro, de cota de malha até os joelhos e em uma sela verde (como eram coloridos os cavaleiros medievais!), Palazol porta um elmo vermelho, lança na mão esquerda e escudo vermelho com brasão (no Ms 12473, Berenguer está desarmado).

Traduzidas as letras das *cançons*, transcritas as melodias, com seus *perfis melódicos* e *análises musicais*, antes de abordarmos as características da musicalidade de nosso trovador, propomos sua audição. Indicamos a *proposta interpretativa* do grupo *Capella de Ministrers* (1987- ),<sup>60</sup> em seu álbum *Amors e Cansó* (2008).<sup>61</sup> Mas alertamos: cada músico (ou grupo musical) interpreta o repertório medieval de modo distinto, devido às suas características rítmicas (evidenciadas em III.1). Isso porque é impossível dissociar inteiramente a *compreensão auditiva* das *cançons* de Berenguer de Palou da “interferência” do intérprete. Em contrapartida, é também impossível compreender plenamente a musicalidade do repertório de um compositor de mais de oitocentos anos sem uma experiência auditiva, mesmo que em uma proposta de *reconstrução sonora*. Em outras palavras: para uma *vivência estética* desse *passado sonoro reconstruído*, somos inevitável e ambíguamente postos entre uma exigência e um *paradoxo anacrônico*.

Seja como for, a *compreensão musical* da obra de um trovador medieval passa pela *comparação auditiva* dos elementos constitutivos de suas *cançons*. Suas *características comuns*, específicas, distintas das características gerais dos outros compositores deste tipo de repertório, refletem uma *assinatura*, que nada mais é do que a *personalidade musical* do compositor, sua individualidade. No repertório de Berenguer de Palou (como no de todos os compositores medievais), reiteramos, é necessário considerar a ativa interferência do intérprete.

A linguagem musical de Berenguer é nova.<sup>62</sup> Sua poesia, doce e agradável, aliada às suas melodias, de “caráter popular”, quase folclóricas, transmitem frescor e juventude<sup>63</sup> – por exemplo, uma de suas melodias (*Aital dona cum ieu sai*) eternizou-se no folclore catalão quando Raimon de Miraval (1191-1229), ao utilizar o *contrafactum*,<sup>64</sup> aplicou-a (com intenções políticas) em um novo texto, dirigido ao monarca catalão, Pedro II de Aragão, *o Católico* (1178-1213, Rossel 2006, 39). Este tipo de *intervenção musical* era comum na música trovadoresca. Entre os jograis, é provável que acontecessem grandes *disputati* de inventividade textual, com a mesma melodia como base (é o que conhecemos na cultura brasileira como *repentes*).

<sup>60</sup> “Desde sua criação em 1987, a *Capella de Ministrers*, sob a direção de Carles Managrer, desenvolve uma importante investigação musicológica em favor do *patrimônio musical espanhol*, do medievo ao séc. XIX. O resultado, um *testemunho musical*, conjuga três aspectos: o rigor histórico, a sensibilidade musical e, especialmente, o desejo de comunicar e nos tornar partícipes destas experiências.” Carles Managrer, disponível em: <https://capellademministrers.com/es/inicio/biografia-cdm.html>.

<sup>61</sup> Disponível em: <https://open.spotify.com/album/6kvL2P3X5veg92fJIRFcuy>.

<sup>62</sup> “Jeanroy spricht sich in seiner Ausgabe der Huit Chansons de B. de P. uber das Alter des Trobadors nur in Fragen aus. Schutz-Gora aber hat ihn schon im Jahre 1886 in den Anfang des 13. Jahrhundert gesetzt, und wer ein Gefühl für Metrik und Stil der Trobadordichtung hat, wird ihn wenigstens nicht zu den Alten Trobadors zählen” (“Jeanroy, em sua edição da Huit Chansons de Berenguer de Palou, trata somente de questões sobre a idade do trovador. Mas Schutz-Gora o colocou no início do século XIII, já em 1886, e qualquer um que tenha um senso de métrica e estilo trovadoresco, no mínimo, **não o porá entre os antigos trovadores**”) – Appel, 161.

<sup>63</sup> “Berenguer de Palou és un dels primers trobadors catalans, com a bon rossellonès, de poesia dolça e fàcil. Les seves melodies cantades així, prenen grossa volada i **traspuen encara avui una frescor i una joventut talment com si fossin transcrites del folklore musical dels nostres pobles**” (“Berenguer de Palou é um dos primeiros trovadores catalães, como bom rossilhão, de poesia doce e fácil. Suas melodias, cantadas assim, adquirem um ritmo total e ainda hoje fluem um frescor e juventude como tivessem sido transcritas do folclore musical do nosso povo”). – Anglès, 379.

<sup>64</sup> “Llamamos *contrafactum* a la aplicació de una melodia preexistent a un nuevo texto, a partir del mismo esquema métrico y la misma naturaleza de las rimas en los dos textos, con lo cual es posible la aplicación de la melodia de la primera a la segunda” (“Chamamos *contrafactum* a aplicação de uma melodia pré-existente a um novo texto, a partir do mesmo esquema métrico e a mesma natureza das rimas nos dois textos, com o qual é possível a aplicação da melodia da primeira na segunda”). – Rossel 1996, 85.

*Trovador*, do latim *trovare*: aquele que compõe *tropos* (Buch, 18), técnica de memorização de longos melismas que consistia em adaptar textos silábicos, nota a nota, destes melismas (De Capitani, 713-807). Em alguns tipos de *tropos* litúrgicos, a melodia era pré-existente, assim como na fase inicial do movimento trovadoresco. A *arte* consistia em adaptar novos textos, com a métrica idêntica, às melodias presentes. Mas os trovadores logo dariam um passo adiante: passariam a compor melodias, algumas belas e ricas, e distanciariam em definitivo a música profana do repertório eclesiástico (origem de quase toda a música medieval). Berenguer de Palou é um notável exemplo desta inventividade métrico-melódica: de suas oito *cançons* cujas melodias sobreviveram, apenas duas têm dez frases melódicas, outras duas, sete, e as outras quatro, apesar de terem oito frases melódicas (muitas para uma mesma medida), têm escala, ou estrutura melódico-frasal, ou métrica, completamente distintas.

O quadro abaixo resume a estrutura métrico-melódica da obra de Palou.

| <i>Cançó</i>              | Nº de frases | Estrutura melódico-frasal |
|---------------------------|--------------|---------------------------|
| De la gensor qu'om vey    | 7            | ABABA'CD                  |
| Tant m'abelis             | 7            | ABCDEC'D'                 |
| Bona Dona                 | 8            | ABB'CDEE'D                |
| Totz temoros              | 8            | ABCDEFGH                  |
| Dona, la genser qu'om vey | 8            | ABA'CB'A''C'D             |
| Aital Dona                | 8            | ABABCDEF                  |
| Ab la fresca clardat      | 10           | ABCDD'C'B'EC''F           |
| Dona, si totz temps       | 10           | ABCDB'C'D'B'C''E          |

Na coluna *Estrutura melódico-frasal*, as letras representam *frases melódicas* (quando repetem, indicam que a frase melódica repete). O apóstrofo da letra representa uma repetição melódico-frasal variada (melodia parecida, mas não idêntica). Notem que a *cançó* com mais repetições frasais, ainda que variadas, é *Dona, la genser qu'om vey* – oito frases com, pelo menos, quatro *frases melódicas diferentes* que se repetem, ora de maneira idêntica, ora de modo variado. Já a *cançó Totz temoros e doptans* tem oito frases melódicas diferentes! O mais interessante é que uma primeira audição engana a ponto de pensarmos que existem várias frases iguais ou parecidas. Existe um elã que as vincula com pequenos motivos melódicos iguais e que funcionam como uma **pergunta** (tensão) seguida de **frases-resposta** (que resolvem a tensão).

Quanto à *construção melódico-frasal*, gostaríamos de comentar como a *Capella de Ministrers* adaptou a *cançó Ab la fresca clardat*. Os músicos deste grupo “interferiram” na escala musical: ao invés da sonoridade jovial e leve do modo “original”, a

interpretação da *Capella* proporcionou um caráter mais austero e solene à *cançó*. A intervenção foi baseada na troca da clave e das notas finais da melodia.<sup>65</sup>

Ainda a respeito da “participação” do intérprete, chegamos ao ponto crucial em que todos os grupos de música antiga são obrigados a tomar uma decisão, a fazer escolhas: o *ritmo* do texto. Como as transcrições são notadas em neumas, surgiram várias teorias que propunham soluções para o ritmo. Uma delas é teoria dos *modos rítmicos*. Segundo ela, qualquer poesia trovadoresca se encaixaria, em seus versos e acentos, em *modos rítmicos*.<sup>66</sup>

Era possível também que esses modos se mesclassem conforme a necessidade. Alguns musicólogos defenderam que a métrica pudesse não ser ternária (subdivisão dos tempos em três, padrão para a polifonia da época), mas binária. Com tantas possibilidades, as três publicações das transcrições das *cançons* de Berenguer de Palou são muito distintas (Anglès, 380-383; Jeanroy & Aubry, 520-540; Gennrich 1965).

Ainda que não tenha sido nossa intenção propor uma nova transcrição rítmica do repertório de Berenguer, não nos furtaremos em sugerir a métrica musical e o modo rítmico de cada uma das *cançons*, conforme a interpretação da *Capella de Ministrers*, para prosseguir em nossa análise da musicalidade de nosso artista.

| <i>Cansó</i>              | Nº de frases | <i>Métrica e modo rítmico</i>         |
|---------------------------|--------------|---------------------------------------|
| De la gensor qu’om vey    | 7            | binária – <i>dáctilo</i>              |
| Tant m’abelis             | 7            | binária - <i>dáctilo</i>              |
| Bona Dona                 | 8            | ternária – <i>dáctilo</i>             |
| Totz temoros              | 8            | ternária - <i>troqueu anacrústico</i> |
| Dona, la gensor qu’om vey | 8            | ternária – <i>troqueu</i>             |
| Aital Dona                | 8            | binária – <i>dáctilo</i>              |

<sup>65</sup> De acordo com nossa transcrição da fonte primária, *Ab la fresca clardat* tem Fá como *nota finalis* e uma tessitura aguda, o que a classifica no modo *tritus authenticus*, de caráter jovial. Porém, de posse de outra transcrição, com Lá como *nota finalis*, realizada por Higiní Anglés (que supôs que a última clave foi transcrita pelo copista medieval equivocadamente, uma linha acima), percebemos que a *Capella de Ministrers* fez uma transposição musical e posicionou a *nota finalis* em uma das notas possíveis pela teoria musical da época (ré, mi, fá ou sol). Essa operação, mais do que alterar a melodia, deslocou-a para outra região, alterou a posição dos semitons e, por consequência, a escala/modo medieval. A *Capella de Ministrers* colocou Ré como *nota finalis*, e de “mi-fá-sol-fá-mi-ré-si”, a melodia foi deslocada para “lá-si-dó-si-lá-sol-mi”. Com a inserção da nota Si, houve a inserção do *bequadrum* em toda a melodia, o que alterou seu caráter original para o modo *protus authenticus*, austero e solene. Para a outra transcrição, ver Anglés, 381.

<sup>66</sup> A teoria dos *modos rítmicos* surgiu em alguns tratados do séc. XIII que abordavam a música polifônica e dos *trouvères*. Alguns teóricos da música trovadoresca, ao descobrirem esta teoria, passaram a aplicá-la ao repertório trovadoresco por dedução analógica. Tal teoria apresenta um total de seis modos rítmicos: **1) troqueu**, **2) iâmbico**, **3) dáctilo**, **4) anapesto**, **5) espondeu**, **6) tribraco**. Na polifonia da época, a voz superior utilizava o sexto modo; o tenor (voz principal), o quinto; o quarto modo era considerado raro e, por consequência, restavam os três primeiros modos para desenvolver o *discantus* (vozes acima da superior, em língua vernácula, com um caráter improvisativo). Como tal técnica era usada para este tipo de repertório e por *trouvères* franceses, por que não usá-la nas *cançons* dos trovadores? (Anglés, 347-352; Parrish, 41-52 / 73-76).

|                      |    |                                  |
|----------------------|----|----------------------------------|
| Ab la fresca clardat | 10 | ternária – troqueu               |
| Dona, si totz temps  | 10 | ternária – tríbraco (sexto modo) |

Segundo o quadro apresentado, três *cançons* foram interpretadas com métrica binária e cinco com métrica ternária. Essa concepção métrica nos conduz novamente ao *espírito criativo* de Palou: era incomum o uso da métrica binária à época.

Quanto aos *modos rítmicos*, novamente impera a variedade: três *dáctilos* em métrica binária e um em ternária (separação necessária porque as *células rítmicas* são muito diferentes), três *troqueus*, um *troqueuanacrústico* (com a sílaba átona iniciada em tempo fraco) e um *tríbraco*.<sup>67</sup> A presença de muitos *troqueus* se explica: trata-se do modo rítmico mais difundido naquele período. Nossa surpresa é que Berenguer não o utilizou nem na metade de suas *cançons* (já que o *troqueu anacrústico* é distinto, e não foi considerado nesta contagem).

Criatividade, ecletismo, riqueza e frescor melódico, riqueza e variedade rítmica definem a musicalidade de Berenguer de Palou.

## 7. A Poesia de Berenguer de Palou



Imagem 8.

<sup>67</sup> A cançó *Dona, si totz temps vivia* não foi gravada pela *Capella de Ministrers*. Seleccionamos a gravação do grupo *Cantilena Antiqua*, do álbum *Berenguer de Palol: Joys Amors et Chants*. Disponível em: <https://open.spotify.com/user/t-laraila/playlist/4rlUJuuQYFaprsiXOoHbAG>.



Imagem 9.

*Os perigos do amor. Lo Breviari d'Amour* (sécs. XIII-XIV), de Matfré Ermengaud de Bèziers (†1322). Manuscrito N (Lérida), *folio* 206 (detalhes). Biblioteca Nacional da Rússia. Na primeira cena (**imagem 8**), um texto explica os motivos demoníacos das cortes: “Os diabos fazem os amantes realizarem cortes e vanglórias por amor às suas damas.” Em uma longa mesa, sete personagens (dois reis, três damas e dois cavaleiros) conversam animadamente. A suave inclinação dos corpos e a sugestiva postura das mãos e dos braços sugerem a sensualidade do ambiente cortesão. Nas duas extremidades, dois enormes demônios incitam espiritualmente os convivas com instrumentos musicais. Na outra cena (**imagem 9**), suplicante, um cavaleiro se ajoelha diante de sua dama e pede seu amor. O texto diz: “Os diabos fazem isso para as damas e seus amantes.” Do mesmo modo, dois demônios flanqueiam o casal e o incitam ao Amor. As mãos, desproporcionais, indicam a intensa troca de palavras.

### 7.1. O corpo feminino, *fascinação medieval*

Muito mais do que os cabelos e as mãos como costumeiramente os historiadores destacam (Fossier, 77), é sobretudo a *fascinação pelo corpo da amada* o tema que salta à vista ao lermos as poesias das *cançons* de Berenguer de Palou. É como se aquela cultura mediterrânea, feudal, ainda embrutecida por séculos de devastações, de invasões – e porque não o dizer, *barbarizações* – tivesse descoberto a *devoção poética* aos corpos femininos (não sabemos de nada do gênero em séculos, se é que houve).<sup>68</sup> Definamos em um *aforismo*: para aqueles compositores, o prazer de *cortejar* uma mulher era a *arte sonora da vida*.<sup>69</sup>

<sup>68</sup> Para o tema do corpo na História, ver Silva, 23-42.

<sup>69</sup> Devoção corporal tão acentuada que chamou a atenção do pensador aristotélico-tomista Carlos Nougué (1952-) afirmar que: “Por outro lado, certa ‘beleza’ literária não deixa de ser malsã, assim como a profusão sem *decoro* (ou seja, *sem conveniência*) de ornamentação numa igreja não deixa de ser reprochável (e propriamente não artística). Pensamos, por exemplo, quanto à literatura, nos *inconvenientes* exageros de certa poesia medieval ou do cultismo do Século de Ouro espanhol: no primeiro caso se tem, ainda por exemplo, a inconveniente descrição detalhista *ad nauseam* da beleza feminina em muitos poemas (especialmente de ‘amor cortês’).” – Nougué, 93.

Divina, *diva*, nas letras ela sempre tem um *belo semblante* e um *belo corpo* – “...gracioso, apetitoso, branco e delicado” (I, 6, 41-42) – motivos do desejo do trovador de com ela se deitar e de definir caso não a veja!

Seu corpo é *arrebatador*:

...quando vejo esta beleza, este belo corpo branco e moldado, arredondado, esbelto e delgado, o mais gracioso que se pode ver e melhor esculpido, meu coração muda tanto que de vós não me separaria por nenhuma mensagem de amor. (III, 3, 23-30).

Por isso, temeroso, trêmulo, *languidescido*, o poeta se entrega. *Necessita* do corpo dela como um remédio, um *bálsamo* para ter restaurada a *suave loucura* (V, 5, 49-50) do prazer de seu amor. E que Deus lhe mostre a hora de lhe poder retribuir e dar prazer a ela (VI, 6, 41-42).

As feições da amada são *nobres* e *amáveis*; seu corpo, agradável e *conveniente* (VII, 1, 3-4) – na medida certa, bem proporcionado – mas também *suave* (VIII, 2, 12). Quanta *tensão erótica* em um delicado conceito aplicado a um corpo: *suave*! Pois *suave* é o que proporciona um *prazer brando e delicado* aos sentidos, certa doçura, afetuosidade, descanso. E sugere, acrescentemos, movimento, *ritmo envolvente*, graça. Como a seda para o *tato*, o mel para o *gosto*, o bálsamo para o *olfato*, a música para a *audição* e o corpo (dela) para a *visão*.<sup>70</sup>

Como devemos entender tamanho *fascínio poético* pelo corpo de uma mulher?

De fato, a partir da década de 1120 (período justamente da vida de nosso trovador) houve certo refluxo da *Reforma Gregoriana* (c. 1050-1080), movimento levado a cabo pela Igreja e de cunho essencialmente moral. Alguns historiadores relacionaram essa *remodelação do corpo*, da figura humana, a isso (Wirth, 277). Talvez seja uma interpretação algo exagerada. Seja como for, o fato é que, a partir desse período, feudal, as formas corporais foram cada vez mais representadas na arte em padrões estéticos que sugerissem movimento, curvas, e que agradassem aos olhos: corpos flexíveis, esbeltos, sedutores (Berenguer dirá *suaves*!), e que passaram a expressar pouco a pouco, uma *dignidade laica da figura humana*. Por isso, as curvas femininas foram expressas em melodia, em poesia amorosa. É possível que o encanto de Berenguer de Palou pelo corpo de sua amada (de sua *amiga* – amante, na linguagem cortês) expresse musicalmente essa *descoberta profana da carne*.

Não se pode perder de vista que a exaltação do corpo da amada por parte do trovador é acompanhada por suas virtudes. Ela era “a mais perfeita” e estava “sempre acima das melhores” (VII, II, 9-10). Mais: como um Maquiavel (1469-1527) *avant la lettre*, Berenguer a define como “amada e temida” (VII, III, 17), aplicação ao universo feminino do que seria associado pelo filósofo italiano, mais tarde, à *virtù* principesca.<sup>71</sup> Isso só reforça o que consideramos a respeito da autoridade exercida pela dama sobre o

<sup>70</sup> Uma excelente exposição (medieval) dos cinco sentidos se encontra em Ramon Llull, *A disputa entre Pedro, o clérigo, e Ramon, o fantástico* (1311), “V. Do Deleite”, 42-62, disponível em: <https://www.ricardocosta.com/traducoes/textos/disputa-entre-pedro-o-clerigo-e-ramon-o-fantastico-1311>. Tradução baseada na tradução de Lola Badia, “Versió catalana de lia *Disputa del chegue Pere i de Ramon, el Fantàstic*”. En *Teoria i pràctica de la literatura en Ramon Llull*. Barcelona, Edicions dels Quaderns Crema, 1991. 211-229).

<sup>71</sup> Conceito expresso em toda a obra *O príncipe* (1513). Indicamos duas edições brasileiras: Nicolau Maquiavel. Maurício Santana Dias trad. bras. *O príncipe* 2010, e Nicolau Maquiavel. Maria Júlia Goldwasser trad. bras. *O príncipe* 2010.

Curiosamente, ao contrário de Berenguer de Palou (e cronologicamente posterior), Ramon Llull (1232-1316), ao escrever seu *espelho de príncipes* (*A Árvore Imperial*), define o governante de uma forma *anti-maquiavélica*. Para o tema, ver Costa 2000.

trovador, que se torna seu subjugado tanto pela sedução corporal quanto pela imposição de tais qualidades. Ela se deixa cortejar sem, no entanto, sucumbir ao desejo. É fiel ao marido e não corresponde às investidas do trovador. É, pois, ela quem está no controle. Seu corpo, embora profanamente descoberto pelo *eu-lírico*, foi dignificado por suas belas formas e nobres virtudes.

## 7.2. O amor, causa do deleite do corpo

Essa submissão, essa magia do corpo feminino tinha uma causa: o *amor cortês*. Suas regras, expostas no *Tratado do Amor Cortês* (c. 1186-1190), de André Capelão (2000), foram bem definidas: o amor, uma *paixão*, só pode existir entre pessoas do sexo oposto; só sobrevive até os cinquenta (nas mulheres) e aos sessenta (nos homens); nunca floresce entre rústicos (camponeses), nem no casamento (que costuma ser um acordo entre famílias). O amor surge da *liberdade de escolha*. Por isso existe o *amor conjugal* e o *verdadeiro amor*, adúltero, dos amantes (André Capelão, 14 / 239). Exige a fidelidade do homem, que é, via de regra, mais jovem e solteiro (e sua amada, mais velha e casada). Para durar, o amante deve ser discreto, andar bem vestido para agradá-la (André Capelão, 212), fazer *juras de amor* (a música trovadoresca é o melhor instrumento para isso), ser fiel à amada e só fazer o que ela determinar (“não excedas o desejo de tua amante”, André Capelão, 99).

Ao contrário do que se costuma pensar, o *amor cortês* não era única e exclusivamente platônico. Não precisamos sequer fugir do âmbito documental das próprias canções dos trovadores e recordar o tórrido amor entre o professor Abelardo (1079-1142) e sua aluna Heloísa (c. 1090-1164) – quando “...os beijos eram muito mais numerosos do que as sentenças”, e “...as mãos dirigiam-se mais frequentemente aos seios do que aos livros” e, se ainda havia algo novo a ser descoberto pelo professor, não eram mais “...os segredos da Filosofia, mas as canções amorosas” que compôs para ela (Abelardo – Heloísa, 77). Basta nos referirmos ao próprio universo textual do tema, e citarmos os casos adúlteros descritos por Maria de França (fl. 1160-1215) em seus *Lais* (2000)<sup>72</sup> A autora afirma ter escutado de terceiros essas histórias amorosas, e que as escreveu para registrá-las para a posteridade com a intenção de que elas servissem como uma *instrução moral*.<sup>73</sup>

Ou então lembramos dos *tribunais do amor*, encontros só de damas (registrados no *Tratado do Amor Cortês*) em que elas conversavam sobre as posturas de seus amantes para decidirem se eles estavam agindo de acordo com as regras sociais exigidas pelo *amor cortês* (discrição, generosidade, fidelidade à amante casada, etc.). Caso não estivessem, seriam banidos das festas que elas organizavam em suas respectivas cortes (André Capelão, 233-263).

Berenguer de Palou é mais elegante. O verbo *amar* está presente em todas as suas *cançons*. Ela é amada, ele a ama. Apesar de beirar o erotismo com sua devoção ao corpo dela, o trovador não ultrapassa o determinado pelas convenções poéticas de então. Não é vulgar. Afinal, caso o fosse, não seria cortês.

<sup>72</sup> Contos em versos octossilábicos do século XII.

<sup>73</sup> Informação encontrada no *Prólogo* (de 56 linhas) do *Manuscrito Harley 978* (documento que registra duas canções: a primeira, sobre as paisagens e os sons do verão; a segunda, uma canção devocional). Ver Pittaway 2016.

## 8. Conclusão

Não se vive sem água e sem música. Não se vive sem isso.  
Quincy Jones (1933-)<sup>74</sup>



**Imagem 10.** *Banquete com músicos. Bible moralisée* (Paris, c. 1240). Papel velino, Ms Harley 1527, folio 36v (detalhe). British Library, Londres, Reino Unido. Disponível em:

<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=39521>. Em seu

*Livro da Contemplação* (c. 1273-1274) o filósofo Ramon Llull (1232-1316) lamenta que os “malditos” trovadores e jograis – esses que “cantam putarias”, louvam coisas indignas e compõem versos sobre a luxúria e as vaidades desse mundo – “são escutados, solicitados, chamados, desejados e amados” (Ramon Llull 1960, 355)! No detalhe dessa iluminura do folio 36v da *Bible moralisée*, abaixo da mesa principal do banquete, em que um homem bebe, dois compartilham uma taça e um casal conversa animadamente (chegam a tocar as mãos!), quatro músicos divertem os convivas. Tocam (da esquerda para a direita): **1) Rebeca; 2) Viela de Roda; 3) Harpa portátil** (também chamada de *harpa alexandrina* ou *harpa gótica*) e **4) Saltério** (nome oriundo de *Psalterium* – instrumento usado para recitar os *Salmos*). Reparem que, enquanto os três primeiros tocam (e de modo muito concentrado), o último músico ergue a mão direita e se dirige aos convidados. Eles são os “malditos” *trovadores lulianos*, amados e solicitados pelas cortes principescas difusoras do *amor cortês*.

O ambiente social no qual os trovadores medievais desenvolveram suas melodias foi o cortesão. Reunidos naquela miríade de cortes espalhadas pelo sul da Europa, os feudais criaram uma *alegre sociabilidade*, propícia ao relaxamento, à festa (Ladero

<sup>74</sup> Maravilhoso aforismo por ele proferido no documentário *Quincy* (EUA, 2018). Produção: Paula DuPré Pesmen; distribuição: *Netflix*.

Quesada, 125-129), à comida (Montanari 2016), ao jogo. Ao riso (Minois 2013).<sup>75</sup> À Música. Afrouxadas as convenções, os homens passaram a olhar as mulheres, as damas, com olhares sedutores, suaves, a ponto de elevá-las a patamares desconhecidos e se colocarem sob suas determinações. Sob suas ordens. A ponto de se apaixonarem (imagem 5)! Essas paixões prosperaram em subterfúgios adúlteros, em *aventuras* (Marchello-Nizia, 175-176), incitadas pelas letras das músicas que eles aprenderam a compor. Por sua vez, elas se encantaram e deram vazão a esse perigoso e malicioso jogo chamado *sedução*. Por isso, as imagens daqueles encontros sociais têm tantos demônios a incitá-los – como as selecionadas do *Breviari d'Amour* (sécs. XIII-XIV, imagens 8 e 9) – e tantos músicos – como no *Codex Manesse* (c. 1305-1340, imagem 4) e na *Bible moralisée* (c. 1240, imagem 10). Foram eles, os músicos, os veículos transmissores das pulsões sexuais pelas damas refreadas e direcionadas para os sons e para a poesia do *amor cortês*.

Sua música, original, cheia de doçura e encanto, foi o *ornamento do amor*. Sua poesia, insinuante e misteriosa, sublime e carnal, a pimenta do erotismo sem o nome da endereçada. Essa revolução dos costumes, dos jogos sociais, tornou a mulher o centro das atenções. Com seu caloroso acolhimento, elas os ensinaram a terem autocontrole, *disciplina corporal*, a sublimarem seu desejo na Música. E eles aprenderam a cortejá-las. Berenguer de Palou representa o refinado tipo cultural de seu grupo, o dos trovadores. *Aprendizes do amor*, eles fixaram no Ocidente a imagem do músico sedutor, corruptor, fascinador. Criador de ambientes alegres, festivos. Por isso, a crítica dos moralistas, assustados com o avanço das paixões carnavais fora do casamento.

E para oferecer um vivo contraponto moral ao *amor cortês* das *cançons* de Berenguer de Palou, trouxemos para a nossa *Conclusão* as diatribes do filósofo Ramon Llull (1232-1316) contra os jograis e os trovadores, ele próprio um ex-trovador, libertino confesso, convertido ao Cristianismo (nos anos 1263-1274)<sup>76</sup> e, após isso, um *jogral de livros* (Domínguez Reboiras 2018), voltado para Cristo e para a Virgem.

O texto se encontra em um capítulo do *Livro da Contemplação* (c. 1273-1274), uma das obras mais imponentes e impressionantes da literatura universal, monumento ao pensamento psicológico, sociológico, filosófico e teológico da literatura catalã e europeia (Villalba i Varneda, 101-102). O filósofo critica a deturpação da Música provocada pelos jograis em relação ao seu sentido original, religioso; ao invés dos jograis, em seus cantos, enaltecerem as virtudes de Deus, eles idealizam os pecados dos homens, que são basicamente as guerras e as discórdias entre príncipes e as traições e separações que eles provocam nos casais unidos por Deus. Os homens se ensoberbecem, as damas se separam de seus maridos e as donzelas são corrompidas e sujas, isto é, perdem suas virgindades para eles (7). Essa destruição da moral atinge tanto o meio privado, como os enlances matrimoniais, quanto o público, já que o filósofo destaca a fragmentação de impérios, reinados e condados (9). Por isso, é uma *jograrria da loucura*, voltada para o enriquecimento material dos trovadores às custas da desagregação do mundo (14)!

Essas virulentas críticas oferecem um excelente *contraponto textual* à poesia de Berenguer de Palou. Por exemplo, na *cançó VIII*, o poeta louva seu próprio ato de

<sup>75</sup> Referência erudita sobre o tema do riso na História, ainda que esquemática e preconceituosa com tudo o que se refere à Igreja.

<sup>76</sup> Desde as cinco visões do Cristo crucificado até o retiro do filósofo ao monte Randa para contemplar a Deus. Ver Villalba i Varneda, 67-70.

compor e utiliza essa *metalinguagem*<sup>77</sup> para apresentar um ofício que, embora mundano, também poderia ser elevado.<sup>78</sup> Ao que parece, o evidente neoplatonismo de Llull que, a todo momento, opõe-à *perversa jograria*, é suavizado pelo erotismo algo poético e delicado de Berenguer. No melhor espírito feudal de sua época, o trovador não percebe contradições nem maldade em seu cantar que, para ele, é tão nobre quanto o corpo e o amor de sua amada.

\*\*\*

Filho de seu tempo, Berenguer de Palou expressou todas as qualidades cortesias em suas *cançons* que chegaram até nós: devoção, entrega, paixão. Submissão à amada. Idealizada e ao mesmo tempo desejada, ela passou ao protagonismo das relações sociais nas sociabilidades nobiliárquicas daqueles ambientes feudais espalhados pelo sul da Europa. O erotismo da *poesia laudatória do corpo feminino* expresso pelo *amor cortês* naquelas maviosas melodias profanas ultrapassou todos os limites da moral cristã apregoados pelo Cristianismo. Foi uma espécie de afrouxamento das amarras sociais, *revolução sonora e profana dos costumes*. Daí o tom das denúncias do filósofo catalão: de fato, a poesia de Berenguer de Palou confirma a prosa de Ramon Llull. Dá motivos à sua verve moralizante.

Em que pesem as severas restrições morais de Llull aos trovadores, as *cançons* de Berenguer de Palou contribuíram belamente para a valorização da Música como elemento chave para a melhor compreensão histórica da sociedade medieval, tão distante da nossa e culturalmente tão próxima. Parte de nosso *mundo onírico sonoro*, a Música é parte integrante da existência humana. Foi uma expressão cultural dos medievais. A partir de então, viver sem ela é impensável.

\*\*\*

---

<sup>77</sup> Metalinguagem é a função da linguagem na qual se utiliza um tipo de linguagem para se referir a outro tipo, a que denominamos *linguagem objeto*. Neste caso, o trovador utiliza a linguagem poética para se referir à própria poesia que compôs (Gupta, 796).

<sup>78</sup> “Tanto me agrada o prazer, o amor e o canto, / a alegria, a diversão e a cortesia, / que não há no mundo riqueza ou senhorio / que possa contribuir para a minha felicidade” (VIII, I, 1-4).

**Apêndice documental*****O Livro da Contemplação (c. 1273-1274)***<sup>79</sup>

Ramon Llull (1232-1316)

Volume Segundo, Livro Terceiro

Distinção XXIII – Que trata de como ver

Capítulo CXVIII – Como se proteger do que fazem os jograis<sup>80</sup>

1. Ah, Deus, Pai celestial no qual está toda a santidade, toda a senhoria, toda a glória e toda a bênção! Senhor, a *arte da jograria* começou em Vos louvar e em Vos bendizer. Por isso, foram descobertos instrumentos, rodopios,<sup>81</sup> *lais*<sup>82</sup> e sons novos com os quais o homem se alegrou em Vós.

2. Mas conforme vemos agora, Senhor, em nosso tempo toda a *arte da jograria* mudou, pois os homens que aprendem a soar instrumentos, a bailar e a compor, não cantam, não soam os instrumentos, nem fazem versos e canções a não ser sobre a luxúria e as vaidades desse mundo.

3. Aqueles, Senhor, que soam os instrumentos, que cantam putarias e que louvam, com seu canto, coisas indignas de serem louvadas, são malditos, porque alteram a *arte da jograria* da maneira na qual essa arte foi descoberta no princípio. E aqueles, Senhor, que com seus instrumentos, com seus rodopios e com seus *lais* se alegram e se divertem em Vosso louvor, em Vosso amor e em Vossa bondade, são bem-aventurados, pois mantêm a arte de acordo com o qual ela foi principiada.

4. Paternidade, filiação e processão<sup>83</sup> sejam conhecidas por todos os tempos à Vossa santa e simples unidade, Senhor Deus, pois vemos, Senhor, os jograis e trovadores serem amados e honrados porque cantam, bailam e compõem versos e canções, danças e baladas. E graças à beleza de seus bailes, de suas palavras, das razões novas que descobrem e de seus bons sons, são escutados, solicitados, chamados, desejados e amados.

5. Se os homens, Senhor, inteirassem-se do mal que os jograis e os trovadores causam, com seus cantares e seus instrumentos que fazem desafios com vis obras e de pouco proveito, não seriam, os jograis e os trovadores, tão bem acolhidos nem tão bem amparados como são.

6. Graças aos instrumentos que os jograis soam, às novas razões que descobrem e cantam, aos novos bailes que fazem e às palavras que dizem, é esquecida, Senhor, a Vossa bondade, a grande glória e a grande pena que existem no outro século.<sup>84</sup> E graças ao que os jograis fazem, Senhor, são recordadas todas as obras de pecado e são amadas todas as maneiras pelas quais se é desobediente a seu Senhor e a seu Salvador.

7. Eternal Senhor, no qual terminam todas as glórias, todas as nobrezas e todas as virtudes! Vemos que pelo que os jograis fazem e dizem, acontecem disputas, guerras e

<sup>79</sup> Tradução e notas: Ricardo da Costa, a partir da edição *Obres Essencials (OE)*. Barcelona: Editorial Selecta, 1960. vol. 2. Revisão: Matheus Corassa da Silva.

<sup>80</sup> *OE* 1960. vol. 2. 355-358.

<sup>81</sup> No original, *voltes*. Provavelmente um tipo de dança como forma de entretenimento, já que, além de tocarem instrumentos e cantarem, os jograis faziam *performances* (acrobacias, imitações, jogos, prestidigitações, etc.) quando se apresentavam nas festas das cortes medievais.

<sup>82</sup> “O *lai*, palavra de origem céltica (cf. o irlandês *laid*, “canto”), era uma composição curta para ser cantada ao som de harpa ou de rota, instrumento antigo também de corda.” – Furtado, Antonio L. “Introdução”. Em *Lais de Maria de França*. Petrópolis: Editora Vozes, 2001. 19.

<sup>83</sup> O filósofo se refere à Santíssima Trindade (Pai, Filho e Espírito Santo).

<sup>84</sup> Lamento que faz alusão ao Paraíso e ao Inferno “no outro século”, isto é, no Além.

discórdias entre príncipes, cavaleiros e o povo. Por causa dos jograis, as senhoras são separadas de seus maridos, as donzelas corrompidas e sujas, e os homens se tornam altivos e orgulhosos, mal-agraçados e desleais.

**8.** Vemos que os jograis, Senhor, soam seus instrumentos à noite pelas praças e caminhos para moverem o coração das fêmeas à putaria, à falsidade e à traição aos seus maridos. Não basta aos jograis, Senhor, o dia para praticarem o mal e para terem relações amorosas, pois ainda desejam o mal à noite, quando têm todas as oportunidades e não cessam de fazer o mal.

**9.** Vemos que os malvados jograis, Senhor, são maliciosos e provocam intrigas entre um príncipe e outro, e entre um barão e outro. E pela má fama que os jograis semeiam e pelo ódio e má vontade que engendram entre os altos barões, vemos destruírem impérios e reinados, condados, terras, vilas e castelos. Assim, Senhor, há homens que fazem tanto mal neste mundo quanto os jograis?

**10.** Ah, Senhor Deus, que cuida, salva e beneficia Vossos povos! Vemos que os jograis adquiriram a arte e a maneira de mentir, pois aquelas coisas indignas de serem louvadas e que deveriam ser aviltadas e menosprezadas, eles dizem que são boas, verdadeiras e nobres. E as coisas que são verdadeiras e dignas de serem louvadas, são pelos jograis repreendidas e escarnecidas, amaldiçoadas e menosprezadas.

**11.** Caso haja algum homem, Senhor, que seja um grande luxurioso, um grande escarneador, um grande gastador e cheio de vícios e pecados, será louvado, apreciado e amado pelos jograis. E os homens verdadeiros, honestos, sábios e bem acostumados serão desamados e depreciados pelos jograis.

**12.** Toda ocasião para os jograis mentirem, repreenderem o que deveriam louvar e louvarem o que deveriam repreender, Senhor, acontece por causa dos malvados príncipes e dos néscios ricos-homens que amam o que é falso e odeiam o que é verdadeiro. Graças a esses maus modos que os jograis aprendem com os príncipes e com os grandes senhores é que eles aprendem a mentir e a se comportar da maneira que os príncipes e os grandes homens amam e desejam.

**13.** Força e virtude, santidade e grandeza, bênção e nobreza sejam conhecidas em Vós, Senhor Deus, pois muito desejaria ver os verdadeiros jograis louvarem o que devem louvar e blasfemarem o que deve ser blasfemado. E mais, Senhor: desejaria que nenhum homem soubesse compor, cantar ou soar qualquer instrumento caso não fosse servidor e jogral do verdadeiro amor e do verdadeiro valor, e que fosse súdito e amante da verdade.

**14.** Todos os dias, Senhor, vemos jograis andarem como loucos, cometerem insanidades e estarem certos de conseguirem dinheiro junto a néscios. Assim, como para juntar dinheiro os homens tomam o hábito e a *jograría da loucura*, tenho grande maravilha como, para amar-Vos, louvar-Vos e para receber glória e bênção de Vós, não haja muitos homens a irem como loucos às cortes dos reis e dos altos barões e repreenderem as faltas cometidas contra os vossos mandamentos.

**15.** Maravilho-me muito, Senhor, como nesse mundo, vil e mesquinho, efêmero e pobre de qualquer valor, há mais jograis e mais louvadores que Vós, que sois um Senhor perfeito, eterno e completo de todos os bens. Pois quem olha os jograis desse mundo verá que todas as terras estão cheias deles, já que cada um é jogral para louvar a si mesmo, mas os Vossos jograis são tão poucos que mal se veem entre os outros.

**16.** Senhor forte acima de todas as forças, Senhor poderoso sobre todos os poderes. Como há nesse mundo tantos jograis, já que os príncipes e os ricos-homens dão grandes dons aos homens que os louvam! Assim, Senhor, como Vós sois um Senhor tão bom doador e como Vós dais tão grandes e tão nobres dons, como pode ser que Vós não tenhais mais louvadores que os vangloriosos homens desse mundo? E como pode ser

que nenhum homem se gabe nem se vanglorie de ser Vosso jogral ou devedor, já que orna e pinta suas palavras para ser louvado pelas gentes? Pois esses, de acordo com a verdade, é mais jogral de si mesmo do que de Vós.

17. Se todos os jograis que são louvadores dos príncipes, dos homens mundanos, das vaidades desse mundo e de si mesmos, e todos os jograis hipócritas que louvam a Vós para serem louvados pelas gentes e para que possam desfrutar os delitos temporais, se todos esses jograis, Senhor, fossem separados, poucos seriam aqueles que Vos louvam e Vos bendizem com a verdadeira intenção e com o amor verdadeiro.

18. Ainda, Senhor, que os verdadeiros jograis que louvam a Vós sejam poucos comparados aos outros jograis mentirosos, valem muito mais esses Vossos louvadores e Vossos jograis do que os outros, mesmo que sejam muitos, pois mais vale, Senhor, o louvor de um jogral verdadeiro do que todos os louvores ditos pelos jograis mentirosos, pois quem mente ao louvar, não louva, mas deslouve, nem honra aquele que louva, mas o desonra.

19. Oh, Vós, Senhor Deus verdadeiro, que ilumina os corações dos fiéis cristãos de verdadeira fé e de boas obras! Desejaria ver, Senhor, jograis que fossem pelas praças e pelas cortes dos príncipes e dos altos barões a dizer a propriedade que há nos dois movimentos e nas duas intenções,<sup>85</sup> a propriedade e a natureza que existem nos cinco sentidos corporais e nos cinco espirituais,<sup>86</sup> e que dissessem todas as propriedades que existem nas cinco potências da alma.<sup>87</sup>

<sup>85</sup> O filósofo escreveu uma obra dedicada ao tema: *O Livro da Intenção* (c. 1283). No entanto, a mais simples e sintética definição dessa filosofia se encontra na iluminura VII do *Breviculum* (1325, Badische Landesbibliothek de Karlsruhe, Alemanha. Codex St. Peter, perg. 92). Nela, Ramon Llull é o *comentador de Aristóteles*, com seu exército, que “...vai em socorro do filósofo grego para a libertação da *Verdade*. À sua frente estão três cavaleiros com trombetas. São as três potências da *alma racional*: o *Intelecto*, a *Vontade* e a *Memória (reminiscência agostiniana)* da filosofia de Llull, mas, sobretudo, reflexo analógico da *imago mundi* do pensamento de nosso autor). Elas proclamam a existência de um só Deus e Sua Santíssima Trindade. A seguir, o filósofo, montado no cavalo da *intenção reta*, porta uma lança com um estandarte, com os dizeres: ‘**Estimemos a Deus pela primeira intenção e pela maioridade do fim; contemplemos o mérito pela segunda intenção e pela minoridade do fim**’.” (os grifos são meus) – Costa 2015, 132-150.

<sup>86</sup> A respeito da ordenação dos *cinco sentidos espirituais*, Llull parece se referir a uma tradição que remonta à Patrística, especialmente Agostinho (354-430), o que o torna caudal das duas tradições filosóficas clássicas (Platão e Aristóteles). Ao citar os *cinco sentidos espirituais*, o filósofo mostra a importância da ordenação dos sentidos para nos direcionarmos a Deus. Em *A natureza do Bem*, ao discorrer sobre a maldade (cap. 7), Agostinho aponta para a *distorção volitiva* como o princípio do pecado, passagem em que está implícita a *Primeira Epístola de João* (2, 16) – “Porque tudo o que há no mundo – a concupiscência da carne, a concupiscência dos olhos e a soberba da vida – não procede do Pai, mas do mundo”. A volúpia da carne, a concupiscência que conduz o homem ao prazer desmedido, abrange os cinco sentidos: a *concupiscência dos olhos*, o conhecimento por excelência (a razão é o *olho do espírito*) é a curiosidade vã que nos conduz ao erro (Adão e Eva são exemplos disso); a *desordem do olfato*, do *paladar* e do *tato* traz a *destemperança* (sentidos por meio dos quais o pecado entra; a obra de Hieronymus Bosch representa simbolicamente isso) – Rodrigo de Abreu Oliveira ([rodrigodeao@gmail.com](mailto:rodrigodeao@gmail.com)).

<sup>87</sup> Passagem claramente aristotélica. Segundo o Estagirita, cinco são as faculdades da alma: a *nutritiva*, a *perceptiva*, a *desiderativa*, a *motora* e a *discursiva* (*De anima*, 414a, 30; 414b). A *nutritiva* é a mais comum das faculdades (todos os seres vivos a possuem); suas funções são “a de reprodução e a assimilação dos alimentos” (*De anima*, 415a). A *perceptiva* surge a partir de um movimento externo que Aristóteles denomina *afecção* (*De Anima*, 410a 25-26): são as sensações despertadas pelas afetações sensoriais. Há também um *sexto sentido*, o *senso comum*. Sua função é assimilar os sentimentos e as sensações unitariamente. A *desiderativa* se refere aos desejos. Está ligada à faculdade da percepção. Só deseja quem tem sentidos (e imaginação). A *motora* diz respeito ao crescimento e envelhecimento (*geração e corrupção*) – problema de sua *Metafísica*, pois o movimento só é possível por meio da união entre *forma* (ato) e a *matéria* (potência) (aqui se insere o problema do tempo). Por fim, a *discursiva* é o entendimento (não se pode entender sem um movimento da potência ao ato). Toda a capacidade de

20. Se tais jograis, Senhor, fossem pelo mundo, seriam os verdadeiros jograis, pois louvariam o que deve ser louvado e reprenderiam o que deve ser repreendido. Mas como as gentes não desejam ser repreendidas por suas faltas e preferem ser louvadas por seus graves erros, são poucos os jograis de verdade e muitos os mentirosos.

21. Aqueles que desejam ser verdadeiros jograis e Vos louvar, Vos amar e Vos servir, que venham, Senhor, e percorram essa *Arte da contemplação*, pois nela encontrarão muitas novas razões e muitas belas palavras com as quais poderão Vos louvar, Vos amar e Vos servir, pois toda essa obra, Senhor, é principiada e feita para dar louvor de Vós e para se enamorar por Vós e para Vos honrar.

22. Senhor verdadeiro Deus, que encarnou em Nossa Senhora Santa Maria para recriar a linhagem humana! Vemos, Senhor, que os jograis bailam, cantam e soam instrumentos diante dos homens para deixá-los alegres e prazerosos com seu cantar, com seu bailar e com os instrumentos que soam e, depois de alegrá-los, vemos que os jograis pedem e desejam coisas das gentes. Assim, bendito sejais Vós, Senhor, que quis ser homem e desejou ser choroso, considerativo, angustiado, atormentado e morto para nos alegrar na glória do Paraíso.

23. Se os jograis, Senhor, pela arte e pela sutileza que têm, sabem concordar as notas, o bailado, os rodopios e os *lais* que fazem nos instrumentos com as notas que imaginam no coração, como pode essa maravilha, Senhor, que eles não saibam abrir seus corações para Vos louvar e saber que eles não devem louvar nada de onde o mal provêm? E como eles podem não saber que são obrigados a Vos louvar, de onde todos os bens provêm?

24. Muitos néscios, Senhor, dão aos jograis melhores dons que eles próprios merecem ganhar e os jograis receber, e depois que os jograis recebem aqueles dons, os homens que mais consideram aqueles néscios idiotas são os próprios jograis que receberam aqueles dons.

25. Divinal Senhor, no qual se unem todos os amores, todas as cogitações e todos os pensamentos que são bons! Vemos que os jograis mentirosos e desbocados, Senhor, se vestem de vestes reais, e comem diante dos príncipes as nobres comidas que os príncipes comem. Mas os miseráveis pobres que, por amor de Vós pedem e desejam ter as comidas que ficam para os jograis, aqueles, Senhor, vemos que estão fora dos palácios, vestidos com panos vis e rasgados e mortos de fome, e não há quem abra as portas, nem quem bela cara faça, nem dê boa resposta.

26. Aos jograis, Senhor, vemos que são dados cavalos e palafréns,<sup>88</sup> roupas de prata e nobres vestimentas, dinheiros de ouro e de prata, e outros ricos dons. Mas aos miseráveis pobres que todos os dias clamam e imploram, Senhor, vemos que são dados dons vis, pois com uma *mealla*,<sup>89</sup> um pedaço de pão ou uma veste rasgada pensam satisfazer sua grande pobreza.

27. Vemos, Senhor, que quando os jograis ganham, logo deixam de ganhar grandes dons e, além de não agradecerem a Vós por tudo o que ganham, tudo gastam e dilapidam. Mas não é assim, Senhor, com os homens pobres que mendigam de porta em porta pois, apesar de ganharem tão pouco, além de não deixarem de agradecer a Vós,

---

conhecimento está inserida no *realismo aristotélico*. Só é possível se, e somente se, estiver conjugada à matéria (*De Anima*, 431a 5) – maravilhosa síntese da *epistemologia aristotélica* de Rodrigo de Abreu Oliveir.

<sup>88</sup> Na Idade Média, um **palafrém** era um cavalo nobre, bem treinado, mas não de batalha, utilizado pelos nobres, damas e príncipes, quando andavam pelos caminhos ou em cerimônias solenes.

<sup>89</sup> Moeda de valor ínfimo.

guardam o que sobra para o tempo da necessidade, quando não encontram quem deles tenha dó.<sup>90</sup>

**28.** Verdadeiro Senhor, que a Vós seja dada toda a glória e todo o louvor por todos os tempos, pois em todo o mundo não vejo nenhuma arte tão vil quanto a *arte da jograria*, e isso acontece porque os jograis são os homens mais nojentos, os mais inoportunos, os mais mentirosos e os mais repreensíveis que existem em todo o mundo. E mais, Senhor: a *arte da jograria* é a mais maldosa dentre todas as maldades e todas as vilanias, porque ninguém vive de tanto suplício das gentes quanto eles, nem negam tanto quanto a eles. E dizem mais “não” aos jograis que aos outros homens porque ninguém quer tanto quanto eles.

**29.** A *arte da jograria* é tão má, Senhor, porque eles louvam os homens com mentiras, e se os homens não lhes dão nem lhes satisfazem, dizem mal deles, mentindo. Assim, como os homens mundanos amam a vanglória, dão aos jograis para que mal não digam, mas bem, o qual bem não existe naqueles que desejam ser louvados.

**30.** Como esse Vosso servidor e Vosso súdito foi, Senhor, por muito tempo um falso louvador e um mentiroso maledicente, e Vós me haveis olhado com os Vossos piedosos olhos cheios de misericórdia, daqui em diante propõe, Senhor, ser um verdadeiro jogral e dar o verdadeiro louvor de seu Senhor Deus.

---

<sup>90</sup> Agradeço muito a correção e as explicações eruditíssimas de Júlia Butiñyà que, ademais, acaba de traduzir pela primeira vez para o espanhol o *Livro da Contemplação* pelo Editorial Palas Atenea. Disponível em: [http://www.editatenea.com/epages/eb7374.sf/es\\_ES/?ObjectPath=/Shops/eb7374/Products/978-84-15194-33-0](http://www.editatenea.com/epages/eb7374.sf/es_ES/?ObjectPath=/Shops/eb7374/Products/978-84-15194-33-0).

## Obras citadas

### Fontes primárias

- Abelardo – Heloísa. Zeferino Rocha trad. bras. Cartas. As cinco primeiras cartas traduzidas do original, apresentadas e comentadas. Edição bilíngüe. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1997.
- Agostinho, Santo. Carlos Nougé trad. bras. A Natureza do Bem. Rio de Janeiro: Sétimo Selo, 2006.
- André Capelão. Tratado do Amor Cortês. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- Cassiodoro. Hugo Medeiros trad. bras. Institutiones. Introdução às letras divinas e seculares. Campinas: CEDET, 2018.
- Chapman, Katie (Project developer). Troubadours Melodies Database. Disponível em: <http://troubadourmelodies.org/troubadours/index/Berenguer%20de%20Palazol>.
- Commentāriī dē Bellō Gallicō (Bellum Gallicum). Disponível em: <http://www.thelatinlibrary.com/caesar/gall1.shtml>.
- Dante Alighieri. Julio Martínez Mesanza trad. esp. La vita nueva. Madrid: Ediciones Siruela, 2004.
- De Riquer, Martí. Los trovadores. Historia literaria y textos. Barcelona: Ariel, 1983. vol. 1.
- De Riquer, Martín. Vida y amores de los trovadores y sus damas. Barcelona: Acanalado, 2004.
- Einhard. Luciano Vianna & Cassandra Moutinho trad. bras. Vida de Carlos Magno (c. 817-829). Disponível em: <https://www.ricardocosta.com/traducoes/textos/vida-de-carlos-magno-c-817-829>.
- Godwin, Joscelyn (introd. e ed.). Armonía de las Esferas. Un libro de consulta sobre la tradición pitagórica en la Música. Girona: Ediciones Atalanta, 2009.
- Guilherme IX de Aquitânia. Arnaldo Saraiva trad. port. Poesia. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.
- Guillermo da Aquitania. Luis Alberto de Cuenca ed. esp. Poesía completa. Espanha: Editorial Renacimiento, 2007.
- Jeanroy, Alfred & Aubry, Pierre. “Huit chansons de Bérenger de Palazol.” Anuari de l’Institut d’Estudis Catalans 2 (1908): 520-540. Disponível em: [https://trobadors.iec.cat/autors\\_obres\\_d.asp?autor=Berenguer%20de%20Palazol](https://trobadors.iec.cat/autors_obres_d.asp?autor=Berenguer%20de%20Palazol).
- Lais de Maria de França. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.
- Gregory of Tours. Earnest Brehaut trad. ingl. History of the Franks: Books I-X. Disponível em: <https://sourcebooks.fordham.edu/basis/gregory-hist.asp#book3>.
- Nicolau Maquiavel. Maurício Santana Dias trad. bras. O príncipe São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2010.
- Nicolau Maquiavel. Maria Júlia Goldwasser trad. bras. O príncipe. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- Princeton Dante Project. Disponível em: <http://etcweb.princeton.edu/dante/index.html>.
- Ramon Llull. Obres Essencials (OE). Barcelona: Editorial Selecta, 1960. vol. 2.
- Ramon Llull. Ricardo da Costa trad. bras. A disputa entre Pedro, o clérigo, e Ramon, o fantástico (1311). Disponível em: <https://www.ricardocosta.com/traducoes/textos/disputa-entre-pedro-o-clerigo-e-ramon-o-fantastico-1311>.
- San Isidoro de Sevilla. Etimologías I. Madrid: BAC, 2000.
- Schopenhauer, Arthur. Eduardo Ribeiro da Fonseca trad. bras. O mundo como vontade e representação, tomo II: complementos. Curitiba: Ed. UFPR, 2014.
- Spina, Segismundo. A lírica trovadoresca. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

## Bibliografia

- Abbagnano, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- Adams, Charles. “Melodic Contour Typology.” *Ethnomusicology* 20, n. 2 (1976): 179-215. Disponível em [https://www.jstor.org/stable/851015?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/851015?seq=1#page_scan_tab_contents).
- Anglès, Higiní. *La música a Catalunya fins al segle XIII*. Barcelona: Institut d’Estudis Catalans / Biblioteca de Catalunya, 1935.
- Apel, Willi. *Il Canto Gregoriano*. Lucca: LIM Editrice, 1998.
- Appel, Carl. “Zur Formenlehre des provenzalischen Minnesangs.” En Gröber, Gustav. *Zeitschrift für romanische Philologie*, 1933, vol. 53. Tübingen: Max Niemeyer, 1970. 151-171.
- Asensio, Juan Carlos. *El canto gregoriano – Historia, liturgia, formas...* Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- Aubrey, Elizabeth. *The music of the troubadours*. Bloomington: Indiana University Press, 1996.
- Bauer, Susan Wise. *The History of the Renaissance World: From the Rediscovery of Aristotle to the Conquest of Constantinople*. New York: Norton & Company, 2013.
- Benward, Bruce & Saker, Marilyn. *Music in Theory and Practice*. New York: McGraw-Hill, 2009. vol. 1.
- Bloch, R. Howard. *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental*. São Paulo: Editora 34, 1995.
- Blom, Eric ed. *Grove’s Dictionary of Music and Musicians*. New York: St. Martins Press – Macmillan Publishers, 1964.
- Braudel, Fernand. *Gramática das Civilizações*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- Buch, Ingrid Pauline Buch. *The Music of the Troubadours*. University of British Columbia. Vancouver, 1971.
- Cardine, Dom Eugene. *Semiologia Gregoriana*. Roma: PIMS, 1979.
- Corno, Angelo & Merli, Giorgio. “La melodia gregoriana.” En Rampi, Fulvio org. *Alla scuola del canto gregoriano – Studi in forma di manuale*. Parma: Musidora Editore, 2015. 328.
- Chiararamida, Michele. *Opus Alienum – Funzioni e significati del Canto Gregoriano*. Padova: Armelin Musica, 2010.
- Costa, Ricardo da. “O pensamento político no final do século XIII. A imagem do Príncipe Tirano na *Árvore Imperial*, de Ramon Llull.” *Dimensões* 11 (2000): 349-364. Disponível em: <https://www.ricardocosta.com/artigo/o-pensamento-politico-no-final-do-seculo-xiii-imagem-do-principe-tirano-na-arvore-imperial-de>.
- . “O papel do amor cortês e dos jograis na *Educação da Idade Média*: Guilherme da Aquitânia (1071-1127) e Ramon Llull (1232-1316).” En Castro, Roberto org. *O Intérprete do Logos – Textos em homenagem a Jean Lauand*. São Paulo: Factash Editora/ESDC, 2009, p. 231-244. Disponível em: <http://www.ricardocosta.com/sites/default/files/imagens/amor/papeldoamorcortes.pdf>.
- . “*O Diálogo no limite*: A disputa entre Pedro e Ramon, o *superfantástico* (1311).” *Mirabilia* 21 (2015/2): 132-150. Disponível em: [http://www.revistamirabilia.com/sites/default/files/pdfs/21-07\\_0.pdf](http://www.revistamirabilia.com/sites/default/files/pdfs/21-07_0.pdf).
- . *Impressões da Idade Média*. São Paulo: Livraria Resistência Cultural Editora, 2017.
- Coutinho, Priscilla Lauret & Costa, Ricardo da. “*Entre a Pintura e a Poesia*: o nascimento do Amor e a elevação da *Condição Feminina* na Idade Média.” En Guglielmi, Nilda dir. *Apuntes sobre familia, matrimonio y sexualidad en la Edad*

- Media. Colección Fuentes y Estudios Medievales 12*. Mar del Plata: GIEM (Grupo de Investigaciones y Estudios Medievales), Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMdP), diciembre de 2003. 4-28. Disponível em: <http://www.ricardocosta.com/artigo/entre-pintura-e-poesia-o-nascimento-do-amor-e-elevacao-da-condicao-feminina-na-idade-media>.
- Crocker, Richard. “Melisma.” En *Oxford Music online*. Disponível em: <http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.article.18332>.
- De Capitani, Enrico. “Tropi, Sequenze, Prosule – Ornamento ed espansione del canto gregoriano.” En Rampi, Fulvio org. *Alla scuola del canto gregoriano – Studi in forma di manuale*. Parma: Musidora Editore, 2015. 713-807.
- Domínguez Reboiras, Fernando. “*Soy de libros trovador*.” *Catálogo y guía a las obras de Raimundo Lulio*. Porto: Editorial Sínderesis, 2018.
- Easthope, Antony. “Bernart de Ventadorn: ‘Can vei la lauzeta mover’ (c. 1170).” En ---. *Poetry and Phantasy*. Cambridge University Press, 1989, p. 75-81. *English Oxford Living Dictionaries*. Disponível em: <https://en.oxforddictionaries.com/>.
- Favier, Jean. *Carlos Magno*. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.
- Ferber, Linda. *The Hudson River School: Nature and the American Vision*. New York: New-York Historical Society, 2009.
- Fossier, Robert. *As pessoas na Idade Média*. Petrópolis: Vozes, 2018.
- Freud, Sigmund. *O Mal-Estar na Civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- Frankenstein, Alfred. *William Sidney Mount*. New York: Abrams, 1975.
- García Fernández, Estela. “La Gália Narbonense. El desarrollo de la condición latina provincial.” *Gerión. Anejos V* (2001): p. 31-71. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20111124030934/http://www.ucm.es/BUCM/revistas/ghi/02130181/articulos/GERI0101330031A.PDF>.
- Gay, Peter. *O coração desvelado. A experiência burguesa da rainha Vitória a Freud*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- Gennrich, Friedrich. “Der musikalische Nachlass der Troubadours.” *Summa Musicae Medii Aevi* 3 (1958).
- Gimeno Betí, Lluís. *Aproximació lingüística als inicis de la llengua catalana: segles VIII al XIII*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, D. L., 2005.
- Guerra-Peixe, César. *Melos e Harmonia Acústica*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1988.
- Gupta, Anil. “Metalenguaje.” En Honderich, Ted ed. *Enciclopedia Oxford de Filosofia*. Madrid: Tecnos, 2008.
- Haskins, Charles Homer. *The Renaissance of the Twelfth Century*. Cambridge: Harvard University Press, 1927.
- . *A Ascensão das Universidades*. Santa Catarina: Livraria Danúbio Editora, 2015.
- Honderich, Ted ed. *Enciclopedia OXFORD de Filosofia*. Madrid: Tecnos, 2008.
- Institut d’Estudis Catalans. *Diccionari descriptiu de la llengua catalana*. Disponível em: <https://dcc.iec.cat/ddlc/index.asp>.
- Jeppesen, Knud. *Counterpoint – The polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*. New York: Dover Publications, 1992.
- Jaspert, Nikolas. “Carlomagno y Santiago en la memoria histórica catalana.” En *El camí de Sant Jaume i Catalunya: Actes del congrés internacional celebrat a Barcelona, Cervera i Lleida, els dies 16, 17 i 18 d’octubre de 2003*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2007, 91-10. Disponível em: [http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/16958/1/Jaspert\\_Carlomagno\\_y\\_Santiago.pdf](http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/16958/1/Jaspert_Carlomagno_y_Santiago.pdf).
- Kirby, E. F. “Musical form.” *Encyclopædia Britannica* (2015): <https://www.britannica.com/art/musical-form>.

- Kostka, Stefan & Payne, Dorothy. *Tonal Harmony – With an Introduction to Twentieth-Century Music*. New York: McGraw-Hill, 1995.
- Ladero Quesada, Miguel Ángel. *Las fiestas em la cultura medieval*. Barcelona: Areté, 2004.
- Lattanzi, Massimo & Rampi, Fulvio. *Manuale di Canto Gregoriano – con una sintesi litúrgica di Réginald Grégoire*. Cremona: Turrus Editrice, 1998.
- Lauand, Jean. “Cassiodoro e as *Institutiones*: o trabalho dos copistas.” *VIDETUR 31*. Disponível em: <http://www.hottopos.com/videtur31/jean-cassiodoro.htm>.
- Le Goff, Jacques. “O cristianismo libertou as mulheres.” Em ---. *Uma longa Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. 117-133.
- . “O trovador, o tropeiro.” En ---. *Heróis e maravilhas da Idade Média*. Petrópolis: Vozes, 2011, p. 279-286.
- Lot, Ferdinand. *O Fim do Mundo Antigo e o Princípio da Idade Média*. Lisboa: Edições 70, 1985.
- Marchello-Nizia, Christiane. “Cavalaria e cortesia.” En Levi, Giovanni & Schmitt, Jean-Claude orgs. *História dos jovens I. Da Antiguidade à Era Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 141-190.
- McKay, Cory. *Authentic performance of troubadour melodies*. Canada: Departments of Music and Computer Science, University of Guelph, Ontario, s/d. Disponível em: <http://troubadourmelodies.org/melodies/70043G>.
- Minois, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- Montanari, Massimo. *Histórias da mesa*. São Paulo: Estação Liberdade, 2016.
- Nelli, René. *Trovadores y troveros*. Palma de Mallorca: Medievalia, 2000.
- Newcombe, Terence. “The troubadour Berenguer de Palazol: A critical Edition of his Poems.” En Thorpe, Lewis ed. *Nottingham Mediaeval Studies*, Cambridge: Heffer & Sons Ltd, 1971. vol. 15. 54-95.
- Nougué, Carlos. *Da Arte do Belo*. Formosa (GO): Edições Santo Tomás, 2018.
- Noy, Francesc. “[Estudio histórico sobre el trovador Berenguer de Palou.](#)” *In: Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, 1976, vol. 36 (1975-1976), p. 15-104.*
- Parrish, Carl. *The notation of Medieval Music*. New York: Norton, 1959.
- Pittaway, Ian. *Sumer is icumen in / Perspice Christicola: silencing the cuckoo*, 2016. Disponível em: <https://earlymusicmuse.com/sumer-is-icumen-in-perspice-christicola/>.
- Rampi, Fulvio. *Del Canto Gregoriano – Dialoghi sul canto proprio della Chiesa*. Milano: Rugginenti Editore, 2006.
- . “Il ritmo gregoriano.” En Rampi, Fulvio org. *Alla scuola del canto gregoriano – Studi in forma di manuale*. Parma: Musidora Editore, 2015.
- Ribeiro, Antonio Celso. “A Polifonia discursivo-musical nas *Cantigas de Santa Maria* de Alfonso X, o Sábio.” *Mirabilia 21* (2015/2): 48-67. Disponível em: <https://www.revistamirabilia.com/sites/default/files/pdfs/21-03.pdf>.
- . “O palimpsestismo musical nas tradições judaicas sefarditas no contexto sacro/profano na transmissão do conhecimento e perpetuação de tradições.” *Mirabilia Ars 7* (2017/2): 28-45. Disponível em: <https://www.revistamirabilia.com/sites/default/files/ars/pdfs/3.pdf>.
- Rossell, Antoni. “La música de los trovadores.” *Musiker – Cuadernos de Música 8* (1996): 53-100.
- . “Oralidad y recursos orales en la lírica trovadoresca: texto y melodía. La ‘oralidad’, un paradigma eficiente.” En *La voz y la memoria: palabras y mensajes en la tradición hispánica*, Simposio sobre Patrimonio Inmaterial 1. 2006. Valladolid:

- Diputación Provincial de Valladolid & Fundación Joaquín Díaz, 2006. 36-65.
- Ruiz-Domènec, José Enrique. *Europa. Las claves de su historia*. Barcelona: RBA Libros, S. A., 2012.
- Rumery, Kenneth. "Analysis of melodic contour, continuity, and skeleton." *Composer's tool. An Interactive Idea List*, 1998. Disponível em: [http://jan.ucc.nau.edu/~krr2/mel\\_anal.html](http://jan.ucc.nau.edu/~krr2/mel_anal.html).
- Rutherford-Johnson, Tim ed. *Oxford Dictionary of Music*. Oxford Press University, 2012.
- Saraiva, António José. *A cultura em Portugal. Teoria e História. Primeira Época: A Formação*. Lisboa: Gradiva, 1991. vol. 2.
- Saulnier, Dom Daniel. *I modi gregoriani*. Solesmes: La Froidfontaine, 2000.
- Schoenberg, Arnold. *Fundamentals of Musical Composition*. London: Gerald Strang & Leonard Stein, Faber & Faber, 1967.
- . *Harmonia*. São Paulo: Editora UNESP, 1999.
- Seliar, Esther. *Elementos de Teoria Musical*. São Paulo, Novas Metas, 1985.
- Scruton, Roger. *The aesthetics of music*. Oxford: Clarendon Press, 1997.
- Silva, Matheus Corassa da. *Corpos profanados, corpos mutilados. Entre Bernat Martorell (1390-1452) e Caravaggio (1571-1610): João Batista em cena*. Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2018.
- Vargas Llosa, Mario Vargas. *La civilización del espectáculo*. Santiago de Chile: Alfaguara, 2012.
- Villalba i Varneda, Pere. *Ramon Llull. Escriptor i Filòsof de la Diferència*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2015.
- Wirth, Jean. "Corps (Représentation du)." En Charron, Pascale & Guillouët, Jean-Marie dirs. *Dictionnaire d'Histoire de l'Art du Moyen Âge Occidental*. Paris: Éditions Robert Laffont, 2009. 276-277.