

# ENGAN TARIA



Anima

A partir de uma ideia de Walnice Nogueira Galvão

based on an idea by Walnice Nogueira Galvão



## ENCANTARIA

Encantaria é a segunda parte da trilogia – iniciada com “Donzela Guerreira” (CD lançado em 2010) – criada pelo grupo ANIMA como forma de reencontrar em nosso imaginário, e claro, em nossa memória musical, mitos fundadores de nossa cultura.

O ANIMA se notabilizou por apresentar um repertório que une a tradição camerística europeia com a diversidade musical do Brasil. São versões do repertório de música medieval e da música do Renascimento, em especial a ibérica, filtradas pelas lentes da tradição oral brasileira. O resultado é um trabalho delicado, no qual diversas linguagens, gêneros e épocas convivem harmoniosamente.

Encantaria, assim como “Donzela Guerreira”, também tem como ponto de partida a pesquisa da ensaísta e crítica literária Walnice Nogueira Galvão. Se no primeiro título o foco foi o mito da mulher que encarna papéis masculinos para defender a honra, desta vez é o mito do sebastianismo que dá a unidade narrativa e musical.

Mas não apenas o mito lusitano que cerca a figura de D. Sebastião, o jovem rei que morreu em uma batalha e cujo corpo nunca foi encontrado. Assim como acontece com todos os grandes mitos, a história d’O Encoberto viajou pelo mundo, gerando novos significados onde aportou. Essas ressignificações, que apesar de novas, tratam sempre da volta aos tempos gloriosos de outrora, podem ser encontradas, como nos mostra esse disco, tanto no tambor de mina do Maranhão, nas danças no Rio Grande do Norte, ou numa aldeia Tremembé no litoral do Ceará.

Acompanha o CD um encarte elaborado, com texto de Walnice Nogueira Galvão, além de outros escritos e fotos que ajudam a transportar o ouvinte para o universo musical do grupo ANIMA.

Ao acrescentar esse trabalho em nosso catálogo, confirmamos nossa vocação de democratizar o acesso aos bens culturais dentro de uma perspectiva educacional, ofertando ao público a oportunidade de conhecer um pouco mais das nossas tradições musicais e de nossos mitos fundadores. E enquanto esperamos o desfecho dessa trilogia, podemos desfrutar desse belo registro.

Danilo Santos de Miranda – Diretor Regional do Sesc São Paulo

## ENCANTARIA [ENCHANTERIE]

Encantaria is the second part of the trilogy – which started with Donzela Guerreira, a CD released in 2010 – created by ANIMA group as a way to find again in our imagination and, of course, in our musical memory, the founding myths of our culture.

ANIMA became remarkable for presenting a repertoire that combines European chamber music tradition with the musical diversity from Brazil: versions from medieval music and the Renaissance repertoire (especially the Iberian repertoire), filtered by the lenses of Brazilian oral lore. The result is a delicate work, in which diverse languages, genres and times coexist harmoniously.

Encantaria, just like Donzela Guerreira [Warrior Maiden], also has the research of essayist and literary critic Walnice Nogueira Galvão as a starting point. The first title focused on the myth of the woman who personifies male roles to defend honor; here, the myth of Sebastianism provides the musical and narrative unity – but not just the Portuguese myth that surrounds the figure of Dom Sebastian, the young king who died in a battle and whose body was never found.

As happens with all the great myths, the story of The Hidden One traveled the world, generating new meanings wherever it surfaced. These resignifications, albeit new, are always about the return to the glorious and good old times, and may be found, as this album shows us, in the tambor de mina from Maranhão, the dances from Rio Grande do Norte, or in a Tremembé village on the coast of Ceará.

This CD includes an in-depth booklet, with a text by Walnice Nogueira Galvão, and other writings and photos that help to convey the musical universe of ANIMA to the listener.

By adding this work to our catalog, we confirm our calling to democratize the access to cultural assets from an educational perspective, providing the audience with an opportunity to know a little more about our musical traditions and our founding myths. And while we wait for the ending of this trilogy, we may enjoy this beautiful recording.

Danilo Santos de Miranda – Regional Director of Sesc São Paulo

# ENCANTARIA

<b>1. REI SEBASTIÃO</b>	BRSC 41600039	03:51	
doutrina de tambor de mina, MA (tradição oral brasileira) <i>doutrina de tambor de mina, MA (Brazilian oral tradition)</i>			
<b>2. MEL POEMA - VIDJU</b>	BRSC 41600040 / BRSC 41600041	04:58	
José Eduardo Gramani (1944-1998) - torém de Almofala, Córrego João Pereira, Acaraú, CE <i>José Eduardo Gramani (1944-1998) - torém from Almofala, Córrego João Pereira, Acaraú, CE</i>			
<b>3. PERO QUE SEJA A GENTE - GRAMANTRA</b>	BRSC 41600042 / BRSC 41600043	06:31	
Cantiga de Santa Maria 181, atribuída a Dom Afonso X, o sábio (1221-1284) - Luiz Fiaminghi (1958) <i>Cantiga de Santa Maria 181, attributed to Dom Afonso X, the wise (1221-1284) - Luiz Fiaminghi (1958)</i>			
<b>4. PORTIGALER (I)</b>	BRSC 41600044	01:55	
anônimo, 1460 – 1470, <i>Buxheimer Orgelbuch</i> <i>anonymous, 1460 – 1470, Buxheimer Orgelbuch</i>			
<b>5. CUMBÉES</b>	BRSC 41600045	03:05	
Santiago de Murcia (1673-1739), <i>Codex Saldivar 4</i>			
<b>6. IMPROVISACÃO SOBRE CANÇÃO DO FIGUEIRAL</b>	BRSC 41600046	05:47	
tradição oral portuguesa, <i>Miscellanea</i> , Miguel Leitão d'Andrada (1629) <i>Portuguese oral tradition, Miscellanea, Miguel Leitão d'Andrada (1629)</i>			
<b>7. GAITAS SOBRE BAIXO DE CANÁRIOS E DE JÁCARAS</b>	BRSC 41600047	02:20	
Santiago de Murcia (1673-1739), <i>Codex Saldivar 4</i>			
<b>8. RECERCADA V</b>	BRSC 41600048	02:05	
Diego Ortiz (1510-1570), <i>Trattado de Glosas</i> (1553)			
<b>9. BATALHA DE ALCÁCER-QUIBIR - TOQUES DE CABOCOLINHO</b>	BRSC 41600049 / BRSC 41600050	03:51	
anônimo, séc. XVI - baiano tupinambá (tradição oral brasileira), Recife, PE <i>anon. 16th. cent. - baiano tupinambá (Brazilian oral tradition), Recife, PE</i>			
<b>10. SE A MARÉ NÃO FOSSE TÃO GRANDE</b>	BRSC 41600051	04:47	
doutrina de tambor de mina, MA (tradição oral brasileira) <i>doutrina de tambor de mina, MA (Brazilian oral tradition)</i>			
<b>11. ESTAMPIE - ÁGUA DE MANI</b>	BRSC 41600053 / BRSC 41600052	05:11	
anônimo, séc. XIV, Robertsbridge Codex - torém de Almofala, Córrego João Pereira, Acaraú, CE <i>anon. 14th. cent., Robertsbridge Codex - torém from Almofala, Córrego João Pereira, Acaraú, CE</i>			
<b>12. PORTIGALER (II)</b>	BRSC 41600054	02:01	
anônimo, 1460 – 1470, <i>Buxheimer Orgelbuch</i> <i>anonymous, 1460 – 1470, Buxheimer Orgelbuch</i>			
<b>13. AS ÁGUAS DO ITAQUI</b>	BRSC 41600055	02:53	
tradição oral brasileira, MA <i>Brazilian oral tradition, MA</i>			
<b>14. REI DO MAR</b>	BRSC 41600056	01:57	
doutrina de tambor de mina, MA (tradição oral brasileira) <i>doutrina de tambor de mina, MA (Brazilian oral tradition)</i>			
<b>15. SUÍTE VILEMÃO (BAIANOS)</b>	BRSC 41600057	02:27	
tradição oral brasileira, RN <i>Brazilian oral tradition, RN</i>			
<b>16. CHAMEI NA PRAIA</b>	BRSC 41600058	01:47	
doutrina de tambor de mina, MA (tradição oral brasileira) <i>doutrina de tambor de mina, MA (Brazilian oral tradition)</i>			
<b>17. CHEGANÇA DE MOUROS: MOURO NA COSTA - NON TRAGAI BORZEGUIS</b>	BRSC 41600059	05:56	
tradição oral brasileira, RN - <i>contrafactum</i> : Mouro na Costa (texto sobre música “Non Tragais Borzeguis Pretos”, anon., séc. XVI) <i>Brazilian oral tradition, RN - contrafactum: Mouro na Costa (text based on “Non Tragais Borzeguis Pretos”, anon., 16th. cent.)</i>			
<b>18. HACHAS</b>	BRSC 41600060	03:12	
Lucas Ruiz de Ribayaz (1626 – 1677), <i>Luz y Norte Musical</i> (1677) - <b>Mouro na Costa</b>			
Duração total / <i>Playing time</i> :		64:37	



D. Sebastião

## ABRE ALAS

e pede passagem

Walnice Nogueira Galvão  
Professora Emérita da FFLCH-USP

O ponto de partida deste CD, seu tema central, que perpassa por toda a seleção musical, é um dos mais arraigados mitos luso-brasileiros: os afloramentos do sebastianismo que lá e cá repontaram.

O Rio de Janeiro, durante séculos capital do Brasil e até hoje seu cartão postal, é uma cidade dedicada a D. Sebastião, seu padroeiro. Foi fundada como *A mui leal e valerosa cidade de S. Sebastião do Rio de Janeiro*, no dia do aniversário daquele que era então o rei de Portugal (20 de janeiro de 1565). Ele próprio assim se chamava porque nascera no dia de S. Sebastião (20 de janeiro de 1554), e por isso o papa lhe enviara de presente uma das flechas que tinham traspassado o santo em seu martírio. Como, na realidade, a cidade foi fundada no dia 1º de março de 1565, até hoje disputa-se qual a verdadeira data do aniversário – mas a homenagem permanece.

D. Sebastião era rei de Portugal quando, aos 24 anos, comandou uma impensada e anacrônica cruzada contra os mouros do Marrocos que redundou em desastre. As forças cristãs, compostas pelo que de melhor e mais promissor havia na juventude nobre do país, foram dizimadas na batalha de Alcácer-Quibir, em 1578. Pereceu o rei, que ainda era solteiro, pereceram todos os seus cavaleiros, e seu corpo nunca foi encontrado.

A catástrofe teria como consequência a perda da soberania. Por falta de herdeiros da linhagem real, a coroa passou para a Espanha e só em 1640 Portugal a recuperaria.

Um rei que desaparece sem que seu corpo seja encontrado é matéria para messianismo, fenômeno universal. O rei estaria vivo, mas encantado, nas Ilhas Afortunadas, oculto pelas brumas, de onde um dia se desencantaria e viria regenerar Portugal, reinstaurando o país nas glórias de outrora. Agora ele era O Encoberto.

Não eram tão remotos os tempos de seu bisavô D. Manuel o Venturoso, assim chamado graças às conquistas planetárias que engrandeceram o império. Entre outros feitos, foi na vigência de seu reino que se descobriu o caminho para as Índias e também o Brasil.

Mas era profunda a ferida resultante da morte do rei e da perda da autonomia. Nasceu o sebastianismo, deixando marcas indelévels no corpo social e na literatura lusa. Falsos Dom Sebastião apareceram sucessivamente, arrastando o povo que lhes dava fé e acorria a seu apelo. As famosas *Trovas* do Bandarra – um sapateiro vidente – foram lidas não como quimeras proféticas, mas como reatualizações de Nostradamus; e tanto em Bandarra quanto em Nostradamus seria possível decifrar indicações da volta do Messias.

Essa forma peculiarmente luso-brasileira de messianismo – quando, em tempos de crise, o povo incorpora um salvador – resultou em surtos de sebastianismo que dilaceraram a história de Portugal e do Brasil.

De fato, a morte de D. Sebastião encerra, com estrondo, o grande período das navegações e descobrimentos, fase áurea que terminou abruptamente, entrando desde então a nação portuguesa em decadência da qual não mais se recuperaria. Tanto basta para criar um mito e suas irradiações.

Em Portugal, resultou em alta literatura e inspirou os maiores escritores. A epopeia nacional *Os Lusíadas* de Camões, que louva as glórias dos portugueses e sua inserção na história universal, é dedicada a D. Sebastião, trazendo admoestações a El-Rei no sentido de expandir o reino.

Longo depois, surgiria a utopia do Quinto Império preconizado pelo padre Antonio Vieira. Nascido e educado sob domínio espanhol, Vieira tentou convencer o rei D. João IV de que cabia a Sua Majestade assumir pessoalmente a missão d'O Encoberto.

Sinais como esses impregnariam a obra de Fernando Pessoa, especialmente *Mensagem*. O poema "D. Sebastião, rei de Portugal", ao fazer o elogio da loucura, a que se deve o desatino da empreitada da última cruzada e por isso mesmo sua grandeza, termina por notáveis versos: "Sem a loucura que é o homem/ Mais que a besta sadia,/ Cadáver adiado que procria?"

Afora a literatura e a iconografia, o alcance popular do mito se expressa igualmente na criação incessante de fados, a canção típica de Portugal, que falam de D. Sebastião e que ainda hoje são compostos. No cinema, ilustre registro é o filme *Non ou a Vã Glória de Mandar* (1990), realização do maior diretor de toda a história de Portugal, Manoel de Oliveira. Retratando os principais episódios bélicos da crônica de seu país, vai de Viriato e a resistência aos romanos até a guerra colonial contra Angola e Moçambique. Um dos episódios trata de D. Sebastião e Alcácer-Quibir. Voltaria à carga mais tarde, filmando *O Quinto Império – Ontem como hoje* (2004), baseado no drama de José Régio *El-Rei Sebastião*, que ganharia o Leão de Ouro no festival de Veneza.

## ATRAVESSANDO O ATLÂNTICO

Mas O Encoberto não permaneceu apenas em seu país de origem. Antes, dotado do dom da ubiquidade, como qualquer mito que se preze, tratou de atravessar o Atlântico.

Entre as mais famosas, e até famigeradas, manifestações sebastianistas em nosso país, destaca-se o episódio de Pedra Bonita, que ficou conhecido pelo nome da localidade onde ocorreu. Serviu de base para os romances *O reino encantado*, de Araripe Jr., *Pedra Bonita e Cangaceiros*, de José Lins do Rego e *A pedra do Reino*, de Ariano Suassuna. Também iria aparecer no filme *Deus e o Diabo na terra do Sol*, de Glauber Rocha.

Em 1836-1838, em Pernambuco, no sertão do Pajeú assolado periodicamente pelo flagelo da seca, um surto messiânico sublevo a população pobre da localidade. Seus rituais incluíam sacrifícios humanos, fiados em que o sangue vertido sobre a Pedra Bonita – um par de monólitos, simbolizando as torres de uma catedral supostamente soterrada – desencantaria D. Sebastião, que surgiria de dentro dela. Com seu advento, ele instauraria uma Idade de Ouro, trazendo prosperidade para todos aqueles pobres miseráveis. Chegaram a sacrificar 87 pessoas, e consideravam o sangue das crianças especialmente cheio de virtude. Seu chefe se chamava "Rei D. Sebastião" e o grito de guerra dos rebeldes era "Viva el-rei D. Sebastião!". O levante foi reprimido pelas forças armadas, com grande morticínio.

Tempos depois, haveria a Guerra de Canudos. Nesse lance, ocorrido em 1896-1897, o exército assediou e destruiu o arraial de Canudos, onde se concentrava uma população pobre que, sob a liderança de Antonio Conselheiro, entregava-se a rezas e penitências para salvar a alma. O movimento era messiânico e milenarista, mas só impropriamente pode ser chamado de sebastianista. Os fiéis não viam em Antonio Conselheiro nem o rei nem o santo, e nem ele próprio como tal se identificava, o que comprovam seus dois livros de sermões.

Mas foram encontradas nos escombros do arraial pelo menos duas quadrinhas e uma profecia falando em D. Sebastião, anotadas por Euclides da Cunha, o que mostra como essa figura está praticamente pronta para ser utilizada, se for o caso.

A maior das rebeliões messiânicas, e esta sim francamente sebastianista, foi a Guerra do Contestado, que conflagrou parte dos estados do Paraná e de Santa Catarina, de 1912 a 1916. Era assim chamada porque uma faixa de terras ao longo das divisas entre os dois estados era considerada território contestado. Os rebeldes eram posseiros sem título de propriedade expulsos de suas terras pela construção de uma estrada-de-ferro inglesa, a Brazil Railway que, juntamente com a concessão e indiferente a quem já as ocupasse, obteve a propriedade das terras que se situassem a uma distância de 15 quilômetros de cada margem dos trilhos.

O conflito durou vários anos, envolveu um número enorme de pessoas e ocupou um vasto território. Embora não tenha a mesma ressonância, pois lhe faltou um monumento literário como o que Euclides da Cunha erigiu, foi muito mais importante que a guerra de Canudos.

A Guerra Santa, como era chamada pelos crentes, criou uma Monarquia Celeste, na qual o rei, ao mesmo tempo o comandante e D. Sebastião sincretizado com S. Sebastião, era acolitado por uma guarda de honra de 24 cavaleiros, chamados Os Pares de França, por influência da saga de Carlos Magno. Eram contra a República, a que se referiam como a "Lei do Diabo". Suas hostes eram conhecidas como o Exército Encantado de D. Sebastião. Quando obtivessem a vitória, D. Sebastião se desencantaria. Debelada pelas tropas, a rebelião tinha vários redutos, um deles chamado S. Sebastião, para os quais os rebeldes foram se retirando e se fortificando para resistir. Efetuaram muitos saques e invasões de fazendas. Seriam dizimados pela fome e pelas armas.

Para que não se diga que D. Sebastião desertou do Brasil, é recente sua intervenção em favor de uma festa popular, de que é testemunho o CD intitulado "D. Sebastião veio salvar o carnaval de Olinda". Entra ano, sai ano, frequenta a maior de todas, o carnaval do Rio de Janeiro. A Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, uma das mais tradicionais, já entoou loas a "O Rei de França na Ilha da Assombração", com enredo e samba-enredo sebastianistas. Definiu-se ali o estilo do maior de todos os carnavalescos, Joãozinho Trinta, maranhense de São Luís, deslançando sua carreira, que lhe renderia oito prêmios pelo melhor desfile de carnaval.

E é em Lençóis, no Maranhão, nas cerimônias do Tambor de Mina, que ele persiste até hoje, encantado num touro negro com uma estrela de ouro na testa, objeto de culto.

\* \* \*

Quando sugeri ao pessoal do Grupo ANIMA um espetáculo em torno da figura de D. Sebastião, tinha em mente algumas linhas-mestras. Havíamos trabalhado juntos numa adaptação de meu livro *A donzela guerreira*. Esse trabalho rendeu um CD com ilustrações de Adão Pinheiro que já figuravam no livro, então aproveitadas como cenário de oito belos concertos e mais um concerto de síntese no Theatro Municipal de São Paulo, com carreira posterior pelo país e mundo afora.

Para o presente espetáculo, *Encantaria*, apresentei o histórico do tema em literatura, música e cinema, dando ao Grupo Anima as principais ocorrências. De *Os Lusíadas* de Camões, dedicado a D. Sebastião, como vimos, as admoestações a El-Rei e a fala do Velho do Restelo, coalhada de ominosas alusões proféticas. Das *Trovas* do Bandarra, as mais significativas. Trechos dos sermões do padre Antonio Vieira sobre o Quinto Império. A peça de teatro de José Régio. Os filmes de Manoel de Oliveira. Os fados sebastianistas. E, finalmente, o livro *Mensagem*, de Fernando

Pessoa, em que D. Sebastião é protagonista. Ali, entre outros, figura um ponto alto da poesia de língua portuguesa, o poema “D. Sebastião, rei de Portugal”, supracitado em seus versos finais.

Do lado de cá do Atlântico, forneci resumos dos principais eventos do sebastianismo epidêmico, como o caso de Pedra Bonita e a Guerra do Contestado, de sebastianismo explícito. Em outra instância, a Guerra de Canudos, como vimos, o sebastianismo mal aflora. E comuniquei as visitas de D. Sebastião camuflado em touro negro em Lençóis, no Maranhão, fonte de pesquisa de campo para o pessoal do ANIMA. Entre muitos outros, canta-se por lá este ponto:

*Rei Sebastião quando venceu a guerra  
E foi com a sua espada na mão*

O que mostra, ao fim de contas, importar menos o fato histórico do que a verdade do imaginário.

## D. Sebastião TAKES

Center stage

*Walnice Nogueira Galvão  
Professor emerita, FFLCH-USP*

The starting point of this CD, its central theme, which permeates the entire musical selection, is one of the most entrenched Brazilian-Portuguese myths: the outbursts of Sebastianism that happened here and there.

Rio de Janeiro, for centuries the capital of Brazil and to this day its postcard, is a city dedicated to Dom Sebastian, its patron. It was founded as *A mui leal e valerosa cidade de* (the very loyal and brave city of) *S. Sebastião do Rio de Janeiro*, on the birthday of the then king of Portugal (20 January, 1565).

He himself was called thus because he had been born on the day of St. Sebastian (January 20, 1554), and so the Pope sent him as a gift one of the arrows that had run through the saint in his martyrdom. As in reality the city was founded on March 1, 1565, until today there are quarrels regarding which is the actual date of the anniversary – but the tribute remains.

Sebastian was king of Portugal when, at age 24, he led an ill-advised and anachronistic crusade against the Moors of Morocco that came to be a disaster. The Christian forces, composed by what was best and most promising among the noble youth of the country, were decimated in the battle of Alcácer-Quibir, in 1578. The king, still single, perished, and all his horsemen perished, and his body was never found. That catastrophe would result in the loss of sovereignty. For lack of heirs of royal lineage, the crown passed to Spain, and Portugal recovered it only in 1640.

A king who disappears without his body being found is a matter for messianism, a universal phenomenon. The king was alive, but enchanted in the Afortunadas Islands, hidden by mists, from where one day he would become un-enchanted and would reclaim Portugal, restoring the country to the glories of the past. He was the *Encoberto*, The Hidden One.

The time of his great-grandfather, Manuel, the Fortunate, who was so called because of the world conquests that expanded the empire, was not that distant. Among other achievements, it was dur-

ing his reign that the routes to India and also to Brazil were discovered. But the resulting wound from the king's death and from the loss of autonomy was deep. Sebastianism was born, leaving indelible marks in the social body and in Portuguese literature.

Impostors pretending to be Dom Sebastian successively appeared, dragging the people who put faith on them and flocked to their appeal. The famous *Trovas* by Bandarra – a seer cobbler – were read not as prophetic chimeras, but as Nostradamus' reactualizations, and both in Bandarra and in Nostradamus one could decipher indications of the return of the Messiah. That peculiarly Brazilian-Portuguese form of messianism – when, in times of crisis, people put their faith on a savior – resulted in Sebastianism outbreaks that tore the history of Portugal and Brazil apart.

In fact, Dom Sebastian's death ends, with a crash, the great period of navigations and discoveries, the golden age that ended abruptly, and from that moment on, the Portuguese nation began the decline from which it would no longer recover. That is enough to create a myth and its radiations.

In Portugal, the event resulted in high literature and inspired the greatest writers. The national epic *Os Lusíadas* by Camões, praising the glories of the Portuguese and their integration into world history, is dedicated to Dom Sebastian, with admonitions to the king regarding the expansion of the kingdom.

Soon after that, the utopia of the *Quinto Império* (Fifth Empire) would emerge, professed by the catholic priest Antonio Vieira. Born and educated under the Spanish rulership, Vieira tried to convince King D. João IV that it was up to His Majesty to personally undertake the mission of The Hidden One.

Signs like these would permeate the work of Fernando Pessoa, especially *Mensagem* (Message). The poem “D. Sebastião, rei de Portugal” (Dom Sebastian, king of Portugal), praising madness, to which the folly of the last crusade is due and therefore, too, its greatness, ends with remarkable verses: “Without madness, what is man,/ More than a healthy beast,/ A postponed corpse who procreates?”

Besides literature and iconography, the popular impact of the myth is also expressed in the incessant creation of *fados* (the typical song of Portugal) that speak of Dom Sebastian and are composed still today. Among movies, *Non ou a Vã Glória de Mandar* (1990) is an outstanding recording, an achievement by the greatest director of all history of Portugal, Manoel de Oliveira. Portraying the main war episodes of his country's chronicle, it narrates from Viriato and the resistance to the Romans to the colonial war against Angola and Mozambique. One of the episodes portrays Dom Sebastian and Alcácer-Quibir. Oliveira would return to the theme later, filming *O Quinto Império – Ontem como hoje* (2004) (The Fifth Empire - Yesterday as Today), based on the drama *El-Rei Sebastião* by José Régio, which would win The Golden Lion at the Venice Film Festival.

## CROSSING THE ATLANTIC

The Hidden One did not stay only in his country of origin, but – endowed with the gift of ubiquity, like any self-respecting myth – crossed the Atlantic.

Among the most famous and even infamous Sebastianist demonstrations in our country, the episode of Pedra Bonita (which became known by the name of the town where it happened) stands out. It became the foundation for the novels *O Reino Encantado* by Araripe Jr., *Pedra Bonita* and *Cangaceiros* by José Lins do Rego, and *A Pedra do Reino* by Ariano Suassuna. It would also appear in the movie *Deus e o Diabo na terra do Sol*, by Glauber Rocha.

In 1836-1838, in Pernambuco, in the backwoods of Pajeú, periodically devastated by the drought, a messianic outbreak caused the poor population of the locality to rebel. Their rituals included human sacrifices, because they believe the blood shed on Pedra Bonita – a couple of monoliths, symbolizing the towers of a supposedly buried cathedral– would break the spell on Dom Sebastian, who would arise from inside it. With his advent, he would establish a Golden Age, bringing prosperity to all those poor wretches. They sacrificed 87 people, and they considered the blood of children especially full of virtues. Their leader was called "King Dom Sebastian" and the rebels' battle cry was "Long live the King Dom Sebastian!" The riot was suppressed by the armed forces, with great slaughter.

Later, Guerra de Canudos (Canudos War) would break out. During that confrontation, which occurred between 1896 and 1897, the army besieged and destroyed the village of Canudos, where a poor population gathered who, under the leadership of Antonio Conselheiro, was dedicated to prayer and repentance to save their souls. The movement was messianic and millenarian, but it may only improperly be called Sebastianist. The faithful did not see in Antonio Conselheiro neither the king nor the saint, and he himself did not identify as such, to which his two sermons books testify. But in the rubble of the village, at least two quatrains and a prophecy speaking of Dom Sebastian were found, with notes by Euclides da Cunha, and that shows how that figure is almost ready to be used, if need be.

The largest of all messianic rebellions, and this one openly Sebastianist, was Guerra do Contestado (the "Contested" War), which conflagrated part of the states of Paraná and Santa Catarina, from 1912 to 1916. It was called by that name because a land strip along the border between the two states was considered disputed territory. The rebels were squatters without property titles who were expelled from their land because of the construction of an English railroad, Brazil Railway, which along with the concession, and indifferent to those who had already occupied the land, obtained the ownership of the lands situated at a distance of 15 km (a little more than 9 miles) from each side of the tracks.

The conflict lasted for several years, implicated a huge number of people and occupied a vast territory. Although it did not have the same resonance – as it lacked a literary monument such as the one Euclides da Cunha erected –, it was much more important than Guerra de Canudos.

The Holy War, as it was called by the believers, created a Heavenly Monarchy in which the king, simultaneously captain and Dom Sebastian syncretized with St. Sebastian, had as acolytes a guard of honor of 24 knights, called the knights of France, because of the influence of the saga of Charlemagne. They were against the Republic, to which they referred to as the "Devil's Law." His hosts were known as the Enchanted Sebastian Army. If victory were obtained, Dom Sebastian would be free of the spell. Quelled by the troops, the rebellion had several strongholds, one of them called St. Sebastian, to which the rebels were retreating and fortifying to resist. They performed many plunders and farm invasions. They would be decimated by hunger and weapons.

So as not to say that Dom Sebastian defected from Brazil, his intervention in favor of a popular festivity (to which the CD entitled *D. Sebastião veio salvar o carnaval de Olinda* (D. Sebastian came to save the Carnival of Olinda) is testimony) is recent. Year in, year out, he attends the largest of all, the Carnival of Rio de Janeiro. The Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, one of the most traditional samba societies, has already sung the praises of "The King of France in the Haunted Island," with a Sebastianist plot and *samba-enredo* rhythm. There was defined the style of the most renowned of all carnival people, Joãozinho Trinta (born in São Luís do Maranhão), making his career take off. That would earn him eight awards for the best carnival parade.

And it is in Lençóis, in Maranhão, in the ceremonies of the *Tambor de Mina*, where he remains to this day, enchanted upon a black bull with a golden star on his forehead, a cult object.

\*\*\*

When I suggested a show around the figure of Dom Sebastian to the members of Grupo ANIMA, I had some main lines in mind. We had worked together on an adaptation of my book *A Donzela Guerreira* (*The Warrior Maiden*). That work yielded a CD with illustrations by Adão Pinheiro that had already appeared in the book and were then used as a backdrop to eight beautiful concerts and a ninth as a synthesis, at the Municipal Theatre of São Paulo, with a subsequent career across the country and around the world.

For the present show, *Encantaria*, I introduced the history of the subject in literature, music and film, showing Grupo Anima the main events: from *Os Lusíadas* by Camões, dedicated to Dom Sebastian, as we have seen, with admonitions to the king and the words of the old man Velho do Restelo, pregnant with ominous prophetic allusions; from *Trovas* by Bandarra, the most significant; excerpts of Father Antonio Vieira's sermons on the Fifth Empire; the play by José Régio; the movies by Manoel de Oliveira; the Sebastianist *fados*, and, finally, the book *Mensagem* by Fernando Pessoa, in which Sebastian is the protagonist. There, among others, figures a high point of Portuguese poetry, the poem "D. Sebastião, rei de Portugal," its final verses already quoted. From this side of the Atlantic, I provided summaries of the main events of epidemic Sebastianism, such as the case of Pedra Bonita and Guerra do Contestado, of explicit Sebastianism. In another instance, Guerra de Canudos, as we have seen, Sebastianism barely arises. And I told about the visitations of Dom Sebastian disguised as a black bull in Lençóis, in Maranhão, a source for field research for the ANIMA members. Among many others songs, there this one is sung:

*When he won the war,  
King Sebastian had his sword in his hand*

And that shows, after all, that the historical fact matters less than the truth of imagination.





## ENCANTARIA MARANHENSE:

Rei Sebastião e a Praia dos Lençóis

*Mundicarmo Ferretti*

*Rei Sebastião, guerreiro militar  
Rei Sebastião, guerreiro militar  
Ê Xapaná, ele é pai de terreiro  
Ele é guerreiro dentro da guma real  
(PRANDI e SOUZA apud PRANDI, 2001 p.221)*

Na cultura popular maranhense, a crença em encantados é muito difundida. Encantados são seres espirituais – pessoas que viveram entre nós (adultos e crianças) e desapareceram misteriosamente, mas não morreram, transferiram-se para uma encantaria ou “encanturia” (para um espaço especial na mata, no mar, na água doce: rios, lagoas, cacimbas) –, ou são seres semi-humanos (como a Mãe d’Água que, para alguns, nunca foi 100% humana) os quais, incorporando em médiuns, participam de rituais realizados em terreiros afro-brasileiros.

Os encantados são conhecidos em terreiros maranhenses como seres invisíveis que podem se comunicar conosco em sonho ou incorporados em médiuns, mas que se acredita poderem ser percebidos de forma sensível (em matéria) por algumas pessoas (médiuns videntes e outros), principalmente quando afastadas de aglomerados urbanos.

No Maranhão, os encantados são recebidos em rituais de diversas denominações afro-brasileiras: tambor de mina, cura/pajelança, terecô e umbanda. Alguns podem vir em todas elas, outros só em algumas (ou só na pajelança, por exemplo).

Como os voduns (entidades africanas), os encantados têm seus “cavalos” ou “filhos” (médiuns de incorporação devotados a eles). Podem “vir à Terra” para continuar uma missão interrompida ou exercer uma função no terreiro (realizar festas e rituais) e, quando curadores, para atender a pessoas enfermas (benzendo ou ensinando algum remédio), mas, frequentemente, vem à Terra só para brincar (‘baiar’) ou para encontrar amigos (“encarnados”, do “mundo do pecado”, e outros “encantados”). E, quando manifestados nos terreiros, se apresentam com suas características costumeiras (uns são briguentos, outros beberrões, uns gostam de bumba-meu-boi, outros são devotos de algum santo etc.), tal como os voduns da mina-jeje (de encantarias africanas)<sup>1</sup>.

Existe grande diferença de “status” entre os encantados recebidos nos terreiros de São Luís. No tambor de mina tradicional, alguns deles podem ter um “status” equivalente ao de voduns e de orixás (entidades africanas) ou serem considerados ali ‘voduns brasileiros’, como Rei Sebastião – frequentemente associado ao vodum Xapaná e, como ele, festejado no dia de São Sebastião (20 de janeiro) –, e que é considerado por muitos o encantado não africano mais antigo recebido em terreiro maranhense.

Alguns encantados, classificados como ‘gentis’ (como Rei Sebastião, Dom João, Dom Luís, Rainha Madalena), são nobres e recebidos como tal, às vezes com muita pompa. Outros, classificados como ‘caboclos’, são integrados a categorias populares, mesmo quando filhos de reis, como ocorre com Antonio Luís, o “Corre Beirada”, filho de Dom Luís Rei de França. Nesses casos, costumam gostar de bebida alcoólica e dispensar o luxo. Os gentis e os caboclos, embora

<sup>1</sup> Os espíritos de pessoas que morreram (desencarnadas), quando recebidos nos terreiros, se comunicam com os vivos (encarnados) nas sessões de ‘mesa-branca’ (espíritas), para ‘fazer caridade’ (atender pessoas atribuladas) ou, os menos desenvolvidos, para serem ‘doutrinados’.

muito antigos nas religiões afro-brasileiras do Maranhão, não foram trazidos pelos africanos escravizados, já surgiram no Brasil, em terreiros fundados por eles ou por seus descendentes.

Nos terreiros do Maranhão duas encantarias são muito conhecidas: a da Praia dos Lençóis – do mar, mais ligada ao Tambor de Mina e comandada por Rei Sebastião, sobre a qual vamos passar a tratar a seguir –, e a de Codó, da mata, também denominada *Encantaria de Barba Soeira*, mais ligada ao Terecô (FERRETTI, M. 2001).

## REI SEBASTIÃO E A PRAIA DOS LENÇÓIS<sup>2</sup>

Há quem afirme que o Rei Sebastião é o encantado mais antigo recebido nos terreiros maranhenses; que foi o primeiro a atravessar o Atlântico, e o primeiro a organizar sua morada no fundo do mar, na Praia dos Lençóis, no litoral maranhense. Com efeito, antes da Casa das Minas (FERRETTI, S. 2009) e da Casa de Nagô (VASCONCELOS, 2009) – os dois terreiros de mina mais antigos – terem maior visibilidade e comecem a solicitar licença à polícia para realizar festas de santos, o Rei Sebastião já era recebido em sessões de pajé, organizadas e participadas em São Luís por negros escravizados ou alforriados e por afrodescendentes, como as que eram realizadas na casa de Amélia Rosa, no centro da cidade, em torno de 1876-1877 (FERRETTI, M. 2004).

Rei Sebastião é conhecido como o soberano português de mesmo nome, desaparecido em batalha contra os mouros. De acordo com a mitologia da mina maranhense, em 1578, durante a batalha de Alcácer-Quibir, em Marrocos, quando os cristãos estavam sendo derrotados, Dom Sebastião “desapareceu” do campo de batalha e “reapareceu” no Maranhão, em um navio, aportando na Praia dos Lençóis e fazendo ali a sua nova morada.

*Ó quem tiver sua vista boa  
À meia-noite saia fora e venha ver  
É o Rei Sebastião carregado de correntes  
Fazendo a Terra tremar<sup>3</sup>  
(Terreiro Boa Fé – Guimarães-MA)*

Afirma-se em São Luís que o Rei Sebastião construiu outros palácios “em águas paraenses”, mas a Praia dos Lençóis continua sendo a sua morada principal, e foi ali que ele organizou a sua família<sup>4</sup>. Mas, como o soberano português Dom Sebastião era solteiro e não tinha filhos, não se explica se seus filhos conhecidos nas religiões afro-brasileiras do Maranhão e do Pará são adotivos ou são frutos de relações conjugais posteriores à batalha de Alcácer-Quibir. O certo é que, nas religiões afro-brasileiras do Maranhão, a princesa Ína, dona da área do Itaqui, onde foi construído um importante porto de São Luís, é conhecida como uma de suas filhas; que a princesa Jarina, filha do Rei da Turquia, o *Ferrabrás de Alexandria*, é conhecida como sua filha adotiva<sup>5</sup>; e que o Rei Sebastião é conhecido no Maranhão como chefe de uma grande família de encantados.

Segundo a mitologia maranhense, Rei Sebastião costuma sair pela morraria (dunas) a cavalo

<sup>2</sup> Ver: MORAES (1980); MACHADO (1979); MACHADO e BAIANO (1999); FERREIRA GULLAR (2010).

<sup>3</sup> **Doutrina de Tambor de Mina registrada por Rita (pesquisa de Roberto Malighetti, Guimarães-MA, 1996).**

<sup>4</sup> No Pará são conhecidas duas moradas do Rei Sebastião: na ilha de Maiandea, município de Maracanã, e na ilha Fortaleza, no município de São João de Pirabas (MAUÉS e VILLACORTA. In: PRANDI, 2001, p.19).

<sup>5</sup> O Rei da Turquia, recebido nos terreiros de mina, é o Ferrabrás de Alexandria, do livro **História do Imperador Carlos Magno e dos doze pares de França**, muito conhecido nas Cheganças de Mouro, estudadas por Mario de Andrade, e convertido ao cristianismo após um duelo com o cristão Oliveiros (FERRETTI, M. 2007).

ou como um touro negro, bravo, com uma estrela na testa. É só nesse estado que ele pode ser desencantado, mas para isso alguém precisa flechá-lo bem na testa, atingindo-o no centro da estrela, o que exige muita coragem e muita destreza. Mas parece que ninguém está interessado no seu desencantamento, pois, ao contrário da maioria dos mitos sebastianistas, os narrados em terreiros maranhenses não sinalizam para um retorno apoteótico e desejado daquele soberano. No Maranhão, seu desencantamento pode ser catastrófico, como advertido na letra de uma ‘doutrina’ cantada nos terreiros:

*Rei, é Rei, Rei Sebastião.  
Rei, é Rei, Rei Sebastião.  
Quem desencantar Lençol,  
Põe abaixo o Maranhão.*

(PRANDI e SOUZA apud PRANDI, 2001 p.221)

Embora, na versão de Ferreira Gullar<sup>6</sup>, se o touro for morto, o Rei Sebastião voltará a ser rei, o ouro virará pão e não haverá mais fome no Maranhão, pois o rei encantado no touro é o próprio povo, que se desencanta ao ser morto e, liberto, se levanta como seu próprio senhor...

A Praia dos Lençóis é cheia de mistérios. É habitada por uma população em que o índice de albinismo é muito elevado, o que é interpretado ali como decorrente da proximidade com a encantaria do Rei Sebastião. Fala-se também que em suas areias já encontraram joias e objetos de valor, mas ninguém pode apanhá-los e levá-los consigo, pois eles “têm dono” e, se alguém quiser sair de lá com eles, corre o risco de naufragar próximo à praia.

Fala-se também que, quem já foi levado em sonho à Encantaria do Rei Sebastião descreve-a como um lugar bonito, iluminado, habitado por ele, sua família, sua corte e seus muitos súditos. Segundo contam, existe ali uma réplica do mundo em que vivemos, com plantas, animais etc. e, se alguém oferecer ao visitante alguma comida, este não deve comer, pois, ao ingerir qualquer coisa de lá, é atingido pelo encantamento e não pode retornar ao seu lugar de origem (FERRETTI, M. 2000, p. 77).

Nos terreiros maranhenses afirma-se que a Encantaria dos Lençóis se conecta pelo mar com o porto do Itaqui – área comandada pela princesa Ína, filha de Rei Sebastião –, onde, no passado, se avistava do *Terreiro do Egito* o navio encantado de Dom João. Essa visão, compartilhada por vários “mineiros”, ocorria na abertura da festa de Santa Luzia, antes do ritual do Baião, quando as vodunsis, junto ao “Pau da Paciência” (cruzeiro próximo ao barracão de mina), cantavam saudando os encantados, e se afirma que, à medida que a tripulação do navio encantado ia chegando à praia, ia sendo recebida pelas vodunsis e passava a participar do ritual (OLIVEIRA, 1989):

*Já chegou Mané Pretinho (bis)  
Piloto do navio de Dom João  
Ele veio tão apressado (bis)  
De longe do mar ancião  
(Brinquedo de Cura – Casa Fanti-Ashanti. Pesquisa: Mundicarmo Ferretti)*

<sup>6</sup> Ver **Boletim da Comissão Maranhense de Folclore**, nº 46, junho de 2010, p. 17.

# ENCHANTERIE OF MARANHÃO

King Sebastian and Praia dos Lençóis

*Mundicarmo Ferretti*

*King Sebastian, military warrior  
King Sebastian, military warrior  
Ê Xapanã, he is a chief in the terreiro\*  
He is a warrior in the real drum playing  
(PRANDI e SOUZA apud PRANDI, 2001 p.221)*

In popular culture in Maranhão, the belief in enchanted ones is widespread. The enchanted are spiritual beings – people who lived among us (adults and children) and mysteriously disappeared, who did not die, but were transferred to an “enchanterie” or “*encanturialensingturie*” (to a special place in the forest, in the sea, in freshwater: rivers, lakes, ponds) – or are semi-human beings (such as Mãe d’Água (Mother of Water), who for some, was never 100% human) who, incorporated into mediums, participate in rituals performed in African-Brazilian *terreiros*\* (the temples where rites of African-Brazilian cults are celebrated or the respective religious communities).

The enchanted ones are known in the *terreiros* from Maranhão as invisible beings who can communicate with us in dreams or incorporated into mediums, but it is believed they can be perceived by the senses (as matter) by some people (psychics mediums and other), especially when away from conurbations.

In Maranhão, the enchanted ones are welcome in rituals of several African-Brazilian denominations: *tambor de mina*, *healing / pajelança-shamanism*, *terecô* and *umbanda*. Some may attend all of them, others only in some (or only in *pajelança*, for instance).

Just like the *voduns* (African entities), the enchanted have their “horses” or “children” (mediums able to incorporate them, who are devoted to them). They can “come to Earth” to continue an interrupted mission or to perform a function in the *terreiro* (hold rituals and festivals) and, if they are healers, to care for sick people (blessing or teaching some medicine), but often they come to Earth just to play (*baiar*) or to meet friends (the “incarnated” of the “world of sin,” and other “enchanted” ones). And when they are manifested in the *terreiros*, they present themselves with their usual features (some are quarrelsome, other are drunkards, some like *bumba-meu-boi*, others are devotees of a saint etc.), just like the *voduns of mine-jeje* (from African enchanteries)<sup>1</sup>.

There is a great difference of “status” among the enchanted received in the *terreiros* of the city of São Luís, in Maranhão. In the traditional *tambor de mina*, some of them may have a “status” equivalent to that of the *voduns* and *orishas* (African entities) or may be considered there Brazilian *voduns*, as is the case of King Sebastian – often associated with the Xapanã *vodun* and, like him, celebrated on San Sebastian’s day (January, 20) –, who is considered by many the oldest non-African enchanted one received in a *terreiro* in Maranhão.

Some enchanted ones, classified as “gentle” (such as King Sebastian, Dom João, Dom Luís, Queen Magdalene), are noble and received as such, sometimes with great pomp. Others, classified as *caboclos* (a person of mixed Indigenous Brazilian and European race), are integrated into

1 The ghosts of people who died (disembodied), when welcome in the *terreiros*, communicate with the living (incarnated) in “*mesa-branca*” (white table) sessions, to “do charity” (care for troubled people) or, if least evolved, to be “indoctrinated.”

popular categories, even if they are the children of kings, as is the case with Antonio Luís, the “*Corre Beirada*,” the son of Dom Luís, King of France. In such cases, they usually like alcoholic beverages and do not care for luxury. The gentle ones and the *caboclos*, even though very old in the African-Brazilian religions of Maranhão, were not brought by the enslaved Africans – they emerged in Brazil in *terreiros* founded by them or by their descendants.

In the *terreiros* of Maranhão, two enchanteries are well known: the one in Praia dos Lençóis (Lençóis Beach) – from the sea, more connected to the *tambor de mina* and commanded by King Sebastian, which will be discussed next – and the one in Codó, from the forest, also called *Encantaria de Barba Soeira*, more connected to Terecô (FERRETTI, M., 2001).

## KING SEBASTIAN AND PRAIA DOS LENÇÓIS<sup>2</sup>

Some say that King Sebastian is the oldest enchanted one received in the *terreiros* of Maranhão and that he was the first to cross the Atlantic, and the first to organize his dwelling-place on the seabed in Praia dos Lençóis, on the coast of Maranhão. As a matter of fact, before the Casa das Minas (FERRETTI, S. 2009) and Casa de Nagô (VASCONCELOS, 2009) – the two oldest *mina terreiros* – had greater visibility and began to ask permission of the police to conduct holy festivals, King Sebastian was already being received in *pajé* (shaman) sessions, organized by slaves or freed slaves and Afro-descendants and in which they participated, in the city of São Luís, such as the ones that were held downtown at Amélia Rosa’s house, around 1876-1877 (FERRETTI, M., 2004).

King Sebastian is known as the Portuguese sovereign by the same name who disappeared in the battle against the Moors. According to the mythology of the *mina* of Maranhão, in 1578, during the Battle of Alcácer-Quibir in Morocco, when Christians were being defeated, Dom Sebastian “disappeared” in the battlefield and “reappeared” in Maranhão, on a ship, docking in Praia dos Lençóis and making that his new dwelling-place.

*Look, who has a good sight  
At midnight go out and come see  
It's King Sebastian carrying chains  
Making the Earth tremble<sup>3</sup>  
(Terreiro Boa Fé – Guimarães-MA)*

It is said in São Luís that King Sebastião built other palaces “in the waters of Pará” (another state), but Praia dos Lençóis remains his main residence, and it was there that he organized his family<sup>4</sup>. But as the Portuguese sovereign Dom Sebastian was single and had no children, it is not explained whether his known children in the African-Brazilian religions of Maranhão and Pará are adopted or are the result of marital relations that happened after the battle of Alcácer-Quibir. The truth is that, in the African-Brazilian religions of Maranhão, princess Ína, the owner of Itaquí region, where a major port of São Luís was built, is known as one of his daughters; that princess Jarina, daughter of the King of Turkey, *Sir Fierabras of Alexandria*, is known as his adopted daughter<sup>5</sup>; and that King Sebastian is known in Maranhão as the head of a large family of enchanted ones.

2 See MORAES (1980); MACHADO (1979); MACHADO & BAIANO (1999); FERREIRA GULLAR (2010).

3 *Doutrina de tambor de mina* registered by Rita (research by Roberto Malighetti, Guimarães-MA, 1996).

4 In Pará two King Sebastian’s residences are known: one on the island of Maiandua, city of Maracanã, and one on the island of Fortaleza, city of São João de Pirabas (MAUÉS & VILLACORTA. In: PRANDI, 2001, p.19).

5 The King of Turkey, welcomed in the *mina terreiros*, is *Sir Fierabras of Alexandria*, from the book *História do Imperador Carlos Magno e dos doze pares de França*, well-known in the Cheganças de Mouró, studied by Mário de Andrade, and converted to Christianity after a duel with the Christian Oliveiros (FERRETTI, M., 2007).

According to the mythology of Maranhão, King Sebastian usually goes out on the hills (dunes) on horse or as a valiant black bull with a star on his forehead. It is only in that state that he may be disenchanting, but for that to happen, someone needs to get an arrow right on his forehead, hitting him in the center of the star, which requires a lot of courage and great skill. But it seems that no one is interested in his disenchantment because, unlike most Sebastianist myths, those narrated in *terreiros* in Maranhão do not point to an apotheosis-like and desired return of the sovereign. In Maranhão, his disenchantment may be catastrophic, as warned in the lyrics of a *doutrina* (doctrine) sung in the *terreiros*:

*King, oh King, King Sebastian.  
King, oh King, King Sebastian.  
Who'd disenchant Lençol  
Will bring down Maranhão  
(PRANDI e SOUZA apud PRANDI, 2001 p.221)*

Although, in the version of Ferreira Gullar<sup>6</sup>, if the bull is killed, King Sebastian will be king again, gold will turn into bread and there will be no more hunger in Maranhão, for the king enchanted in the bull is the people themselves, who become disenchanting as they die, and freed, stand as their own master...

Praia dos Lençóis is full of mysteries. It is inhabited by a population in which the albinism rate is very high, which is interpreted there as a result of the proximity to the enchanterie of King Sebastian. There is also talk that on its sands jewelry and valuables have been found, but nobody can grab them and take them because they "have an owner," and if someone wants to get out of there with them, they run the risk of sinking near the beach.

There is also talk that anyone who has ever been taken in a dream into the Enchanterie of King Sebastian describes it as a beautiful place, illuminated, inhabited by him, his family, his court and his many subjects. As told, in the Enchanterie there is a replica of the world we live in, with plants, animals etc., and if someone offers the visitor some food, he or she should not eat, because if one were to eat anything from there, one would be hit by the enchantment and would not be able to return to their place of origin (FERRETTI, M., 2000, p. 77).

In the *terreiros* in Maranhão it is said that the Enchanterie of Lençóis is connected by the sea with the Itaqui harbor – area commanded by Princess Ina, daughter of King Sebastian – where, in the past, from the *Terreiro* of Egypt the enchanted ship of Dom John could be seen. That vision, shared by several "miners," took place at the opening of the festivity of Santa Luzia, before the *Baião* ritual, when *vodunsis*, next to the "Pau da Paciência" (patience pole) (a cross near the mine shed), sang greeting the enchanted ones, and it is told that, as the enchanted ship's crew was getting to the beach, they were received by *vodunsis* and then took part in the ritual (OLIVEIRA, 1989):

*Mané Pretinho has come (bis)  
Dom João's ship pilot  
He came so rushed (bis)  
From far of the elder sea  
(Brinquedo de Cura – Casa Fanti-Ashanti. Research: Mundicarmo Ferretti)*

<sup>6</sup> See the *Boletim da Comissão Maranhense de Folclore*, n. 46, June 2010, p. 17.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS / BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

- ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. v. 3. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília/INL, 1992.
- FERREIRA GULLAR. O Rei Encantado. *Boletim da Comissão Maranhense de Folclore*, n. 46, jun. 2010, p.17.
- FERRETTI, Mundicarmo. *Maranhão Encantado: encantaria maranhense e outras histórias*. São Luís: Uema, 2000.
- \_\_\_\_\_. Encantaria de "Barba Soeira": Codó, capital da magia negra? São Paulo: Siciliano, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Pajelança do Maranhão no século XIX, o processo de Amélia Rosa*. São Luís: CMF/Fapema, 2004.
- \_\_\_\_\_. Origens portuguesas nos folguedos brasileiros: das danças mouriscas ao tambor de mina. *Letras – Revista da Universidade de Aveiro*, n. 24, 2007, pp. 5-14.
- FERRETTI, S. *Querebentã de Zomadônu: etnografia da casa das Minas do Maranhão*. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.
- HISTÓRIA DO IMPERADOR CARLOS MAGNO E DOS DOZE PARES DE FRANÇA. Rio de Janeiro: Livraria Império, s./d.
- MACHADO, Roberto. *A lenda do Rei Sebastião*. VHS-NTSC. São Paulo: Tempo Filmes, 1979, Documentário 14' VHS-NTSC.
- MACHADO, Roberto; BAIANO, Paulo. CD (áudio). *A lenda do Rei Sebastião*. Registros sonoros do Maranhão. NovoDisc Brasil, 1999.
- MORAES, Jomar. *O rei touro e outras lendas maranhenses*. São Luís: Sioge, 1980.
- OLIVEIRA, Jorge Itaci de (Kada Dom Manja). *Orixás e voduns nos terreiros de Mina*. São Luís: VCR, 1989.
- PRANDI, Reginaldo (Org.). *Encantaria brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.
- VASCONCELOS, Márcio (Org.). *Nagon Abioton: um estudo fotográfico e histórico sobre a Casa de Nagô*. São Luís: Ed. do autor, 2009.



## TRADIÇÃO ORAL E LETRAMENTO

Gisela Nogueira

À margem das instituições formais, a viola permeia universos os mais distantes e participa do cotidiano cultural de comunidades em quase todo o território brasileiro. A história desse instrumento contrapõe, em um só momento, passado e presente em uma trajetória dinâmica de construção, memória e reconstrução, de modo a identificar, preservar e mesclar elementos e valores que, cada vez mais, se hibridizam<sup>1</sup>.

Tratar da *oralidade* como prática social significa adentrar um universo de “formas ou gêneros textuais fundados na realidade sonora” (MARCHUSCHI, 2010) segundo pesquisas na área da linguística. A tradição oral na música brasileira se apresenta como fonte inesgotável de pesquisa de repertório somada à sua documentação fonográfica e escrita. O resgate de repertório de época depende, contudo, da produção escrita, capaz de registrar um grande número de elementos que compõem a música.

A compreensão dos processos de comunicação através dos meios de ocorrência nas práticas sociais possibilita o conhecimento de aspectos linguísticos ainda suscetíveis de investigação no que tange à música. Mitos de supremacia da escrita (esta tratada como parte dos processos de letramento) sobre a oralidade nos aspectos cognitivo e social devem ser superados em favor de um estudo sobre a interação histórico-social desses meios.

Dos processos de letramento, a institucionalização do ensino foi historicamente considerada como forma de ascensão social para os músicos plebeus que buscavam, em Portugal e suas colônias, sua inserção na Igreja, única provedora de uma sólida educação musical para o povo, configurando o cenário musical brasileiro documentado até o século XVIII como universo “exclusivo de padres e aristocratas”, retratado em livros de história da música. No século XIX, houve a grande transformação promovida pela ascensão da burguesia, com a consequente “importação” de professores de música para o Brasil e a institucionalização do ensino laico através da fundação da Sociedade Beneficente Musical no Rio de Janeiro, criada pelo maestro carioca Francisco Manuel da Silva, em 1833. Muito distante das práticas populares e com finalidades bastante diversas, buscava-se o ensino das práticas musicais da elite europeia que, então, desprezava o uso e difusão das cordas dedilhadas.

Essa família de instrumentos musicais só encontrou suporte do ensino institucionalizado a partir de meados do século XX no Brasil, com a inserção do ensino do violão no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.

Em paralelo, violas e violões são instrumentos de imensa popularidade, ao lado de rabecas, flautas e instrumentos de percussão, em todo o território brasileiro. As práticas sociais incorporam processos de oralidade e letramento diversos daquele pretendido na educação formal de música e ainda não incorporados por ela, salvo em estudos histórico-musicológicos sobre formas de escrita na música antiga. Dentre elas, citamos aquela ainda presente nas práticas musicais, encontrada em meios impressos e digitais, conhecida como *cifras de violão* ou *de viola*, ou ainda, *tablaturas*.

Amplamente difundidas desde as origens desses instrumentos, tais formas de escrita provavelmente nunca desapareceram, mas foram excluídas tanto do ensino formal quanto das publicações de música do século XIX em Portugal e no Brasil. Constituem-se em importante forma de letramento não formal e documentam a maioria das práticas sociais com a presença de instrumentos de cordas dedilhadas.

<sup>1</sup> Texto adaptado do artigo Música e escrita: processos de oralidade e letramento nas cordas dedilhadas, publicado nos anais do Congresso da ANPPOM (2014).

Em razão da falta de documentação brasileira das práticas musicais à viola, para a realização dos arranjos esta pesquisa buscou em fontes primárias latino-americanas e ibéricas os elementos constituintes da linguagem instrumental utilizada no período colonial. Outros elementos de origem modal foram inspirados nas improvisações ao alaúde árabe (*Al Uda*), de forma a referenciar a importância da cultura mourisca nas tradições das cordas dedilhadas ainda hoje presentes.

A técnica de *rasgueado*, muito difundida nas práticas musicais latinas e pouco estudada até recentemente, dadas a complexidade da escrita e a falta de especificidade em sua notação, tem seus primeiros registros no século XVII em *tablaturas mistas* e *alfabeto musical*. Poucos e pequenos signos faziam relação, tão somente, à direção do movimento, à exceção de Francesco Corbetta que desenvolveu um complexo método de escrita de seus *rasgueados* que não obteve seguidores. O *Códice Saldivar N.º. 4* encontrado no México e atribuído ao guitarrista barroco Santiago de Murcia, datado de 1732, agregou informações preciosas sobre essa técnica, que inclui a utilização de golpes de percussão em meio aos movimentos da mão direita.

Temos, hoje, publicações que registram as atividades da viola brasileira e de seus mestres na tradição oral. As publicações de Andréa C. de Souza (SOUZA, 2005) e Roberto Corrêa (CORRÊA, 2010) foram, também, fontes de inspiração para os arranjos.

## ORAL TRADITION AND LITERACY

Gisela Nogueira

Left aside of formal institutions, the Brazilian baroque guitar permeates the more distant universes and participates in the cultural everyday life of communities in almost the whole territory of Brazil. The history of that instrument opposes, in a moment, past and present in a dynamic path of construction, memory and reconstruction, in a ways which identifies, preserves and merges elements and values that become increasingly hybrid<sup>2</sup>.

To discuss *orality* as a social practice means entering a universe of “forms or text genres founded on the sound reality” (MARCHUSCHI, 2010), according to linguistics research. Oral tradition in Brazilian music presents itself as an endless source of repertoire research in addition to its phonographic and written documentation. The collecting of the repertoire of another time depends, nevertheless, on the written production, able to register a large quantity of elements that make up the music.

Understanding the communication processes through the means of occurrence in social practices makes possible the knowledge of linguistic aspects, still susceptible to research in relation to music. Myths about the supremacy of writing (this one treated as part of the literacy processes) over orality regarding cognitive and social aspects must be overcome in favor of a study on the historical and social interaction of those means.

Among the literacy processes, the institutionalization of education has historically been considered a form of social mobility for the commoner musicians who sought, in Portugal and its colonies, their insertion in the Church, the only provider of a solid musical education for the people, thus setting the documented Brazilian music scene until the 18<sup>th</sup> century as an universe “exclusive to priests and aristocrats,” portrayed in music history books. In the 19<sup>th</sup> century there was a major transformation promoted by the rise of the bourgeoisie, with the resulting “import” of music teachers for Brazil and the institutionalization of secular education through the foundation of the Beneficent Musical Society in Rio de Janeiro, created in 1833 by Fran-

<sup>2</sup> This text is adapted from the article *Música e escrita: processos de oralidade e letramento nas cordas dedilhadas*, published in the annals of the Anppom Congress (2014).

cisco Manuel da Silva, a conductor born in that same city. A far cry from the popular practices and with very diverse purposes, it intended to provide teaching of the musical practices of the European elite which, then, disdained the use and dissemination of plucked strings.

In Brazil, this family of musical instruments found support in institutionalized education only from the mid-20<sup>th</sup> century on, with the insertion of guitar education in the Dramatic and Musical Conservatory of São Paulo.

In parallel, Brazilian guitars and guitars are instruments of huge popularity, alongside fiddles, flutes and percussion instruments in all of Brazil. Social practices incorporate oral and literacy procedures different from those intended by music formal education, still not incorporated by it, except in historical and musicological studies on forms of writing in ancient music. Among them, one can mention the one still present in musical practices, found in printed and digital media, known as *guitar or baroque guitar chords, or still, tablatures*.

Widely disseminated since the origins of those instruments, such forms of writing probably never disappeared, but were excluded both from formal education and from music publications from the 19<sup>th</sup> century in Portugal and Brazil. They constitute an important form of non-formal literacy and they document most of the social practices with the presence of plucked instruments.

Because of the lack of Brazilian documentation on Brazilian guitar musical practices, for the realization of these arrangements this research sought in Latin American and Iberian primary sources the building elements of the instrumental language used in colonial times. Other elements of modal origin were inspired on the improvisations on the Arab lute (Al Ud), in order to reference the importance of Moorish culture in the traditions of plucked strings, still present today.

The *rasgueado* or strumming technique – widespread in the Latin musical practices and not much studied until recently, given the complexity of writing and the lack of specificity in its notation – was first registered in the 17<sup>th</sup> century in *mixed tablature* and *musical alphabet*. Few and small signs pointed only at the direction of movement, except for Francesco Corbetta, who developed a complex method of writing his *rasgueados* which got no followers.

The *Códice Saldivar no. 4* found in Mexico and attributed to the Baroque guitarist Santiago de Murcia, dating from 1732, added valuable information on this technique, which includes the use of percussion strokes among the right hand movements.

Today, we have publications that record the activities of the Brazilian guitar and its masters in oral tradition. The publications by Andréa C. de Souza (SOUZA, 2005) and Roberto Corrêa (CORRÊA, 2010) were also sources of inspiration for the arrangements.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS / BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

CORRÊA, R. *A arte de pontear viola*. Ed. Viola Corrêa, 2010.

MARCHUSCHI, L. A. *Da fala para a escrita: atividades de retextualização*. 10. ed. São Paulo: Cortez, 2010.

SOUZA, A. C. de. *Viola instrumental brasileira*. Rio de Janeiro: Artviva, 2005.



## GISELA NOGUEIRA

viola de arame

Brazilian baroque guitar

Violonista e pesquisadora nas áreas de performance e musicologia, obteve o título de Master of Music in Performance pelo Royal Northern College of Music em convênio com The Victoria University of Manchester, Inglaterra e de Doutora em Ciências da Comunicação pela ECA-USP. Ministra disciplinas na área da Performance em Violão e Música de Câmara no Departamento de Música do Instituto de Artes da UNESP. Sua produção artística inclui concertos no Brasil e no exterior, além de gravações pelos selos Eldorado, CPC\_UMES, SESC, TV Cultura e Movimento Violão/SESC TV.

**viola de arame** construída por Roberto Gomes, São João Del Rey, MG, 1988, sobre modelo original encontrado em Tiradentes, Fazenda Capivari, 1765

Nogueira is a guitarist and researcher in the areas of performance and musicology. She obtained the degree of Master of Music in Performance at the Royal Northern College of Music in partnership with The Victoria University of Manchester, England, and a PhD in Communication Sciences from the School of Communications and Arts (ECA) of the University of São Paulo. She teaches courses in Guitar Performance and Chamber Music at the Music Department of the Arts Institute of São Paulo State University (Unesp). Her artistic production includes concerts in Brazil and abroad, and recordings by Eldorado, CPC\_UMES, Sesc, TV Cultura and Movement Guitar/Sesc TV label.

**Brazilian baroque guitar** made by Roberto Gomes, São João del Rey, MG, 1988, after an original model found in Tiradentes, Fazenda Capivari, 1765

## SEBASTIANISMOS: DE BACH AO REI SEBASTIÃO

Luiz Fiaminghi

*Que os escritores logocêntricos, que se imaginavam usufrutuários privilegiados de uma orgulhosa koiné de mão única, preparem-se para a tarefa cada vez mais urgente de reconhecer e redevorar o tutano diferencial dos novos bárbaros da politópica e polifônica civilização planetária. (Haroldo de Campos)*

*[...] bichos-da-seda se obsedam até a morte com seu fio e o corcunda só se corrige na cova não se trata aqui de uma equivalenda mas de uma delenda esquiva escava e só encontrarás a mão que escreve que escava a simplitude do simples simplicíssimo em sancta simplicitas põe de lato a literordura deixa as belas letras para os bel'letristas e repara que neste fio de linguagem há um fio de viagem que uma rosa é uma rosa como uma prosa é uma prosa há um fio de viagem há uma vis de mensagem e nesta margem da margem há pelo menos margem [...]* (fragmento do canto 44 de Galáxias, 1984, de Haroldo de Campos).

Quando comecei a tocar rabecas no ANIMA, no ano de 1996, nos caminhos abertos por Zé Gramani, que as havia introduzido no grupo alguns anos antes, não poderia imaginar qual seria o rumo a que elas me levariam. Naquela altura, como violinista de formação, o contato que eu tinha com a cultura popular e a música medieval e renascentista era puramente contemplativo, ouvindo as gravações de músicos que eu admirava, especialistas nessas áreas. Esses músicos raramente encarnavam suas musicalidades em uma mesma pessoa, ou seja, cada qual musicava encarcerado em sua especialidade: a tradição oral de um lado, com seus músicos dedicados a explorar a música designada como folclórica, bem separados daqueles especializados em decifrar os códigos musicais escritos em épocas passadas, os chamados músicos eruditos.

No ANIMA era diferente. O mesmo músico deveria desempenhar os dois papéis ao mesmo tempo, e ainda outros que viriam a se impor, inclusive extramusicais. Por via de regra nos deparávamos com fontes musicais – quer da cultura medieval europeia, na maioria das vezes já transcritas em notação moderna por algum medievalista, quer provenientes do cancionário brasileiro, anotadas ou gravadas por alguns dos nossos mais eminentes folcloristas (Mario de Andrade, Rossini Tavares de Lima e outros) – que nos exigiam uma abordagem mais criativa e plurimusical ou *politópica* como propõe Haroldo.

Nesse contexto, a formação adquirida nos moldes do Conservatório do século XIX, que prima por formar músicos competentes em reproduzir fidedignamente as obras dos compositores canônicos da tradição europeia, já não era suficiente. Trafegar em territórios onde a escrita não é sinônimo de obra e tampouco é um fim em si mesma, como acontece em uma visão reducionista do fazer musical norteado única e exclusivamente pela reprodução da partitura musical, exige que o músico/intérprete se torne um músico/criador. A partir da nova perspectiva aberta por um trabalho musical no qual o repertório musical não é pré-existente, como em um quarteto de cordas ou em um trio de jazz, por exemplo, o que a princípio seria um fator desestabilizador para o músico acostumado a seguir um roteiro musical já pré-determinado pelo compositor ou por uma tradição performática, torna-se, ao contrário, um estímulo ao seu crescimento como músico. A falta de música escrita obriga o músico a pensar sobre a música. Nada mais é evidente nem é tomado como ponto pacífico. O que seria um porto seguro, a partitura, só estará disponível no final de uma grande jornada criativa coletiva, como uma nau que atravessa o oceano rumo à desconhecida terra de onde se extrai um mapa para os próximos navegantes.

O exercício de repensar tudo desde o início é forçosamente cansativo, mas permite a escolha de caminhos determinantes: o conceito temático que costurará a trama musical, a articulação de um roteiro dramático com a música, os arranjos construídos coletivamente e, mesmo quando há uma proposta de antemão para tais arranjos, o equilíbrio instrumental que é passo a passo construído no trabalho em conjunto.

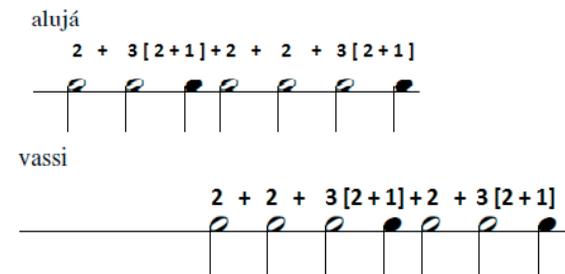
A música é efêmera e se desvanece no tempo. O que nos restou das melodias do passado e se oferece a nós são apenas rastros de um fenômeno musical que já existiu e foi registrado por alguém, ou ainda é praticado por alguma comunidade. Grande parte de nossa reconstrução musical é, portanto, imaginação, mas não toda. Sentimos a importância do apoio em alguns pilares que permeiam tanto o repertório de tradição oral brasileira quanto o de música medieval e renascentista. Um destes pilares é a modalidade. Grande parte das melodias que serviram de base para as composições presentes em *Encantaria* são modais ou mesmo polimodais e foram modalmente harmonizadas. Pensar na construção do repertório tendo a modalidade como parâmetro permite-nos trafegar com maior liberdade por fontes musicais provenientes de áreas geográficas e temporais tão distantes quanto as regiões não urbanas do Brasil contemporâneo, em seus enclaves de história diacrônica, *vis-à-vis* a manuscritos musicais do século XIII ou tablaturas do século XVI da região mediterrânea.

Outro pilar é o conceito de rítmica aditiva, e a existência de *timelines* ou linhas-guia cuja função é organizar a narrativa temporal de forma assimétrica, levando em conta as imparidades rítmicas, de modo a fugir e se contrapor ao conceito de quadratura implícito na métrica e na teleologia temporal da música de corte e eclesiástica europeia, sobretudo dos séculos XVIII e XIX. Nesse período, que coincide com a música do alto barroco, com as músicas galante, rococó, clássica e dos primeiros românticos, a métrica é organizada pela divisão do tempo de maior valor, o *tactus*, em direção ao menor valor, o pulso, implicando na divisão do compasso simetricamente em tempos e em uma rígida hierarquia de acentuações já pré-estabelecida pela fórmula de compasso. Essa hierarquia, em grande parte proveniente das coreografias das danças de corte, determina que o primeiro tempo do compasso receba o maior apoio e seja o ponto de referência para os outros tempos. A racionalidade desse sistema rítmico encontra um paralelo no sentido teleológico do discurso harmônico tonal tipificado pelas fórmulas cadenciais que demarcam a centralidade da tônica, estabelecendo uma tensão dialética com sua dominante. O 1.º grau da escala, a tônica, caracteriza-se como repouso, ao passo que o 5.º grau da escala, a dominante, representa o ponto de tensão, aquele que gera o movimento. Nesse contexto, a dialética entre tensão e relaxamento, afastamento ou aproximação da tônica, sua afirmação ou negação (cadência de engano ou deceptiva), bem como as tensões rítmicas ensejadas pelos desvios das regras hierárquicas, como as cadências no tempo fraco (chamadas de cadências femininas), as sínopes, as quiálteras e as hemíolas, fundamentam epistemologicamente a narrativa da música tonal desse período.

Em contraposição ao sistema métrico/tonal calcado na *dialética*, os arranjos e composições de *Encantaria* procuram explorar ao máximo a noção de *circularidade* implícita nas práticas modais e nas estruturas rítmicas aditivas. Segundo vários etnomusicólogos que se dedicaram ao estudo da musicalidade africana, como Joseph Kwabena Nketia, Gerhard Kubik, Simha Arom, Kofi Agawu e outros, a circularidade seria uma forte característica dessas tradições. Ritmicamente falando, ela é representada por uma polirritmia onipresente e pelo caráter não hierárquico das linhas rítmicas que, apesar de independentes, completam umas às outras. O início e o fim do ciclo rítmico são determinados pelo *timeline* ou linha-guia, que tem como função organizar todo o espectro percussivo e por isso é tocado geralmente em um instrumento agudo de metal (*cowbell*), agogô, clave, ou mesmo palmas, destacando-se timbristicamente dos demais.

A título de exemplificação trataremos de expor, de maneira sumária, alguns pontos de convergência e divergência entre esses dois universos rítmicos, o aditivo e o divisivo. Tomaremos um ciclo de doze pulsos ou pulsações elementares como modelo. No pensamento rítmico ocidental europeu esses doze pulsos seriam agrupados em um compasso 12/4, tendo sua divisão métrica organizada em 4 tempos simétricos (mínimas pontuadas) de 3 pulsos cada (neste caso uma semínima), ou seja (3 + 3 + 3 + 3). Conforme dito anteriormente o tempo, ou *tactus*, é dividido em três parcelas menores, o que resulta em um compasso quaternário composto, uma giga barroca, por exemplo. No contexto da métrica da música do Oeste da África, a organização rítmica em 12 pulsos básicos é radicalmente diferente. As pulsações elementares do *timeline* mais conhecido dessa região, chamado de *Bell pattern* ou *clave*, são agrupadas da seguinte maneira: 2 + 3 + 2 + 2 + 3. Note-se que o conceito de simetria não se aplica aqui, pois o ciclo de 12 pulsações não pode ser dividido ao meio e tampouco em qualquer número par. A primeira metade é formada por 5 pulsos (2 + 3) e a segunda por 7 pulsos (2 + 2 + 3), o que exemplifica o conceito de *imparidade rítmica* exposto acima. Mas as diferenças não se restringem a simetria *versus* assimetria. No contexto da rítmica aditiva – que engloba não apenas a métrica da música africana, mas também outras importantes tradições musicais, como a dos Balcãs, das culturas islâmicas do Norte da África e do Oriente Médio, bem como da grande tradição da música hindustani – a soma dos pulsos básicos, agrupados assimetricamente em moléculas de dois ou três pulsos, é ordenadora da narrativa rítmica, ou seja, a ordem é dada de baixo para cima, da menor unidade para o ciclo maior, portanto ao contrário da tradição ocidental europeia; uma sucessão de valores longos e curtos, na proporção de 3:2, na qual a longa (3 pulsos) pode ser também o resultado de [2 + 1] ou [1 + 2]. Além disso, esses *timelines* podem ser rotacionados: o início do ciclo pode ocorrer em qualquer ponto da série, como em um relógio. De fato, a antiga notação rítmica da música árabe era feita em círculo e lida no sentido horário, o que parece estar mais de acordo com o caráter cíclico desses ritmos do que a notação linear moderna.

Cada ciclo rotacionado irá gerar um novo *timeline* que será um fator de identidade de determinado “toque”, como são chamadas as linhas rítmicas que funcionam como guias e ordenadoras rítmicas do grupo percussivo no ritual do candomblé. Desse modo, o “toque” do *alujá* que é idêntico ao *Bell pattern*, o *timeline* mais comum do Oeste africano já mencionado acima, inicia em uma rotação de 5 pulsos de defasagem, torna-se o “toque” *vassi*, conforme exemplificado abaixo:



Note-se que não se trata de uma mudança de compasso ou uma escrita em compassos mistos, como é comum na música do século XX em diante. A permutação das linhas-guia altera sua identidade, permanecendo, entretanto, em um nível subjacente, uma visão do mundo assimétrica.

Uma das linhas de pesquisa mais instigantes da etnomusicologia, ampliada pelas pesquisas de

etnomusicólogos como Gerhard Kubik na África e Tiago de Oliveira Pinto e Paulo Dias no Brasil, aponta para o fato de que os *timelines* são fortíssimos fatores de identidade cultural presentes, ainda hoje, nas diásporas africanas das Américas. São suficientemente resistentes do ponto de vista musical para migrarem e atravessarem continentes e séculos de transculturação musical sem perderem o apelo de seus “toques” e chamados espirituais originais. Do ponto de vista linguístico, sugerem que a linguagem musical é um fenômeno anterior à aquisição racional da fala, como propõe John Blacking, permanecendo viva mesmo onde a língua falada já se perdeu. Sua presença marcante na música brasileira, como demonstrado por vários musicólogos como Carlos Sandroni e Edilberto Macedo Fonseca, entre outros, é uma comprovação dessas hipóteses.

O mais interessante para nós, no âmbito da criação musical a partir de fontes musicais onde pouca coisa é determinada, permanecendo abertas a várias interpretações, é perceber que esse legado rítmico pertence também a outras tradições musicais pré-modernas, como a medieval e a música de tradição oral brasileira. Uma conexão possível é revisitar as primeiras teorias musicais do Ocidente. No século XIII os compositores franceses da escola de Notre-Dame desenvolveram um sistema de mensuração rítmica chamada de *modus rítmicos*, baseada nos pés métricos da poesia grega. Apesar de ter como base epistemológica o ritmo ternário, que representava a Santíssima Trindade como símbolo da perfeição, a forma aditiva de moldar seus ciclos rítmicos numa sucessão de *Lungas* (longas) e *Brevis* (breves), anotadas simplesmente como *L* ou *B*, e cujas proporções entre elas poderiam ocorrer na razão de 2:1 ou 3:2, é semelhante aos princípios da rítmica aditiva descrito acima. Deste modo, sentimo-nos autorizados para interpretar músicas desse período, como as *Cantigas de Santa Maria*, partindo desses princípios. Analogamente, melodias provenientes da tradição oral brasileira, como as *Cheganças de Marujo*, anotadas por Mário de Andrade em 1928, passaram pelo mesmo filtro, o que, de certa forma, as traz de volta à atmosfera do século XVI.

José Eduardo Gramani, violinista, compositor e fundador do ANIMA por volta de 1988, foi também, antes disso, um estimado professor de rítmica e autor de dois importantes livros voltados para a sensibilização rítmica dos músicos, mais do que propriamente métodos de treinamento ou leitura rítmica, como usualmente são tratados os manuais dedicados a essa disciplina. Adotada em várias escolas e universidades de música, a proposta rítmica de Gramani tem diversos pontos de contato com os princípios da rítmica aditiva que foram discutidos até aqui: séries rítmicas aditivas sobrepostas a *ostinatos* regulares, não hierarquização do ritmo, construção de frases por permutação e rotação, imparidades x regularidades, e outros. Em *Encantaria* seus ensinamentos foram colocados em prática em diversos níveis: da interpretação de uma de suas composições – *Mel Poema* aplica esses preceitos em uma estética musical livre que dialoga diretamente com os mestres da *Ars Nova* do século XIV – à emulação das estruturas rítmicas contidas em seus métodos.

A transição de fronteiras do popular ao erudito e o tráfego entre os imensos territórios da cultura popular brasileira e da medievalidade europeia tiveram nas rabecas um dínamo potencialmente poderoso. E aqui chegamos ao nosso terceiro pilar criativo: os instrumentos. As rabecas podem ser vistas como um exemplo radical de instrumentos emblemáticos que carregam em si o germe das transformações sonoras, não só timbrísticas, como seria esperado, mas também estruturais. Carregam ainda em seu DNA uma forte presença moura, evidenciada pela etimologia da própria palavra, proveniente de *rabab*, instrumento de corda friccionada ainda em uso no Norte da África. Seu trânsito por mundos tão diversos traz, de imediato, escalas e modos próprios de suas práticas musicais ancestrais. Na simplicidade de suas soluções técnicas, o brilho da rabeca não está no seu verniz, mas nos caminhos inesperados a que ela nos leva. Uma vez Zé Gramani escreveu um livro sobre rabecas, mais um diário de bordo do que propriamente um livro, chamado *Rabeca: o som Inesperado*. Ressoam aqui as palavras de Haroldo de Campos em sua prosa/poesia pós-moderna *Galáxias*, citada acima: “só encontrarás a mão que escreve que escava

*a simplicidade do simples simplicíssimo em sancta simplicitas põe de lato a literordura deixa as belas letras para os bel'letristas*". Não se trata de ser contra a magnífica tradição musical ligada aos violinos, mas apenas de trazer outras perspectivas à tona.

Um dos temas associados ao rei Dom Sebastião é o *messianismo*: Sebastião é aquele que virá ou retornará para salvar os despossuídos e, no caso lusitano, restituir o *Quinto Império Português*. Para nós, durante nosso processo de ensaios, causava certo desconforto a associação da imagem sebastianista, de forte cunho nacionalista lusitano, ao projeto de *Encantaria*. Em tom de chiste, passamos a nos autonearmos "sebastianistas: seguidores de Johann Sebastian Bach", na esperança de que a verdadeira salvação estivesse no culto ao ideal da música. Porém, nem nesse ideal platônico encontramos sossego, pois no encontro de culturas e crise de centralidade do pós-moderno a âncora não se agarra ao fundo de nenhum Mar. Como diz Haroldo de Campos em seu poema galáctico:

*[...] o mestre que me ensinou já não dá ensinamento bagagem de miramundo na miragem do segundo que pelo avesso fui dextro sendo avesso pelo sestro não guio porque não guio porque não posso guia e não me peça memento mas more no meu momento desmande meu mandamento e não fie desafio não confie desfie que pelo sim pelo não para mim prefiro o não no senão do sim ponha o não no im de mim ponha o não o não será tua demão[...]* (CAMPOS H., *fragmento do canto 15, Galáxias, 1984*).

## SEBASTIANISMOS: DE BACH AO REI SEBASTIÃO

Luiz Fiaminghi

*Let logocentric writers, who thought themselves privileged beneficial usufructuaries of a proud one-way koiné, prepare for the increasingly urgent task of recognizing and redeverate the differential marrow of the new barbarians from the polytopical and polyphonic planetary civilization.* (Haroldo de Campos)

*[...]silkworms obsess to death with their thread and the hunchback only corrects himself in the grave this is not an equialegend but a delegend eluding excavating and you will only find the hand that writes that excavates the simplicity of the most simple simple in sancta simplicitas puts aside the litteratory leaves the belles-lettres to the belletrists and notices that in this thread of language there is a thread of language which is a rose is a rose as a prose is prose there's a thread of journey there is juice of message and at this border of border there's at least border [...]* (fragment from the canto 44, 44<sup>th</sup> chant from *Galáxias, 1984, by Haroldo de Campos*).

When I began to play Brazilian fiddles in ANIMA, in 1996, following the paths opened by Zé Gramani, who had introduced them to the group a few years before, I could not imagine the course they would take me. At that time, as a violinist educated as such, the contact I had with popular culture and medieval and Renaissance music was purely contemplative, listening to the recordings of musicians I admired, experts in those areas. Those musicians rarely embodied their musicality in one person, i.e., each one made music imprisoned in his or her specialty: oral tradition on the one hand, with its musicians dedicated to exploring music designated as

folk music, well separated, on the other hand, from those specialized in deciphering the musical codes written in the past, called classical musicians.

ANIMA was different. The same musician would have to perform both roles at the same time, and still others that would be imposed, even extramusical ones. As a rule we were faced with musical sources – either from the European medieval culture, most often already transcribed into modern notation by some medievalist, either from Brazilian songs, written down or recorded by some of our most eminent folklorists (Mário de Andrade, Rossini Tavares de Lima and others) – that required a more creative and plurimusical or polytopic approach, such as Haroldo de Campos proposes.

In that context, the training received outlined by the conservatory of the 19<sup>th</sup> century, which excels in educating musicians who become skilled in faithfully reproducing the works of canonical composers of European tradition, was no longer enough. Transiting in territories where writing is not synonymous with piece and is neither an end in itself, as happens in a reductionist vision of music making, guided solely and exclusively by the reproduction of the musical score, requires that the musician/performer to become a musician/creator. From the new perspective opened by a musical work in which the musical repertoire is not pre-existing, just as in a string quartet or a jazz trio, for instance, that which in principle would be a destabilizing factor for the musician used to following a musical script already predetermined by the composer or by a performing tradition, becomes, rather, a stimulus to their growth as a musician. The lack of written music requires the musician to think about music. Nothing more is obvious nor taken for granted. What would be a safe haven, the score, will only be available at the end of a long collective creative journey, like a ship that crosses the ocean to the unknown land from which it draws a map for the next sailors.

The exercise of rethinking everything from the beginning is inevitably tiring, but it allows the choice of determining ways: the thematic concept that will sew the musical plot, the articulation of a dramatic script with the music, the arrangements composed collectively and even when there is a previous proposal for such arrangements, the instrumental balance that is built step by step by working together.

Music is ephemeral and fades in time. What is left to us from the melodies of the past and is offered to us are just traces of a musical phenomenon that has already existed and was recorded by someone, or is still practiced by some community. Much of our musical reconstruction is therefore imagination, but not everything. We feel the importance of support in some pillars that are common both to the repertoire of Brazilian oral tradition and to that of medieval and Renaissance music. One of those pillars is modality. Many of the melodies that were the base for the compositions present in *Encantaria* are modal or polymodal and were modally harmonized. To think about the construction of the repertoire with modality as a parameter allows us to transit with greater freedom through musical sources from geographical and temporal areas as far as the non-urban regions of contemporary Brazil, in their territories of diachronic history, vis-à-vis the musical manuscripts of the 13<sup>th</sup> century or tablatures of the 16<sup>th</sup> century from the Mediterranean region.

Another pillar is the concept of additive rhythm, and the existence of timelines or guide-lines whose function is to asymmetrically organize the temporal narrative, taking into account the rhythmic impairments in order to escape and oppose the concept of quadrature implicit in metrics and in temporal teleology of European court and church music, especially from the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries. During this period, which coincides with High Baroque music, with gallant, rococo, classical and early romantic music, metrics is organized by the division of the tempo of higher value, the *tactus* (beat), towards that of lower value, the pulse, implying the division of the bar sym-

metrically in beats and a rigid hierarchy of stresses already pre-established by the time signature.

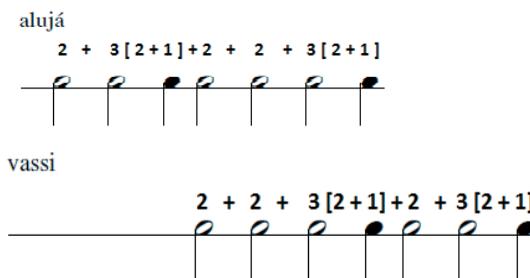
That hierarchy, largely coming from court dances choreographies, determines that the down-beat of the bar should receive the most support and be the reference for other beats. The rationality of this rhythmic system finds a parallel in the teleological sense of the tonal harmonic discourse typified by the cadential formulas that mark the centrality of the tonic, establishing a dialectical tension with its dominant. The 1st degree of the scale, the tonic, is characterized as a rest, while the 5<sup>th</sup> degree, the dominant, represents a point of tension, that which generates movement. In that context, the dialectic between tension and relaxation, departure or approach from the tonic, its affirmation or denial (deceptive or interruptive cadence) and the rhythmic tensions occasioned by deviations of hierarchical rules, such as the cadences on the weak beat (also called feminine cadence), the syncopation, the triplets and hemiolas epistemologically ground the narrative of the tonal music of that period.

In contrast to the metric/tonal system based on *dialectics*, the arrangements and compositions in *Encantaria* try fully to exploit the notion of *circularity* which is implicit in the modal practices and additive rhythm structures. According to several ethnomusicologists who have dedicated themselves to the study of African musicality, such as Joseph Kwabena Nketia, Gerhard Kubik, Simha Arom, Kofi Agawu and others, circularity is a strong feature of those traditions. Rhythmically speaking, it is represented by an omnipresent polyrhythm and by the non-hierarchical nature of the rhythmic lines that, even though independent, complement one another. The beginning and the end of the rhythmic cycle are determined by the timeline or guideline that has the function of organizing all the percussive spectrum, and because of that, it is usually played on a metal instrument of high pitch (cowbell), agogô, or even clapping, timbrally contrasting with others.

By way of example we will try to show, briefly, some points of convergence and divergence between those two rhythmic universes, the additive and the divisive. Let's take a cycle of twelve elementary pulses or pulsations as a model. In Western European rhythmic thought, these twelve pulses would be grouped in a 12/4 bar, with its metric division organized in 4 symmetrical beats (dotted half note) of 3 pulses each (in this case a quarter note), i.e., 3 + 3 + 3 + 3. As stated before, pulse, or *tactus*, is divided into three smaller portions, which results in a quaternary compound bar, like a baroque jig, for example.

In the context of the West African music metric, rhythmic organization in 12 basic pulses is radically different. The elementary pulses of the best known timeline in that region, called bell or key pattern, are grouped as follows: 2 + 3 + 2 + 2 + 3. Let it be noted that the concept of symmetry is not applied here, because the cycle of 12 pulses can neither be divided in half, nor in any even number. The first half is formed by 5 pulses (2 + 3) and the second by 7 pulses (2 + 2 + 3), which illustrates the concept of rhythmic impairment mentioned before. But the differences are not restricted to symmetry versus asymmetry. In the context of additive rhythm – which encompasses not only the metrics of African music, but also other important musical traditions, such as the Balkans, the Islamic cultures of North Africa and the Middle East traditions, and also the great tradition of Hindustani music – the sum of the basic pulses grouped asymmetrically in molecules of two or three pulses is ordering the rhythmic narrative, i.e., the order is given bottom-to-top, from the smallest unit to the largest cycle, which is the opposite of the Western European tradition; a sequence of long and short values, with a ratio of 3:2, in which the long one (3 pulses) may also be the result of [2 + 1] or [2 + 1]. Moreover, those timelines can be rotated: the beginning of the cycle may happen at any point in the series, as in a watch. As a matter of fact, the ancient rhythmic notation of Arabic music was written in a circle and read clockwise, which seems to be more in line with the cyclical nature of these rhythms than modern linear notation.

Each rotated cycle will generate a new timeline that will be an identity factor of a certain "beat," as are called the rhythmic lines that act as guides and establish rhythmic order for the percussive group in the *Candomblé* ritual (animistic religion, original of Africa and brought to Brazil by the slave trade, in which a coexistence with forces of nature and ancestors is enacted). Thus, the "beat" of the *alujá*, which is identical to the bell pattern, the most common timeline in Western Africa already mentioned, starts at a rotation of 5 delayed pulses and becomes the *vassi* "beat," as shown:



Let it be noted that this is not a change of measure or written in mixed time signatures, as is common in 20<sup>th</sup> century music and on. The permutation of the guidelines changes their identity, keeping, nonetheless, at an underlying level, an asymmetric world view.

One of the most thought provoking lines of research in ethnomusicology, magnified by researches by ethnomusicologists such as Gerhard Kubik in Africa and Tiago de Oliveira Pinto and Paulo Dias in Brazil, points to the fact that the timelines are very strong cultural identity factors present, still today, in the African diasporas in the Americas. They are strong enough from a musical point of view to migrate and cross continents and centuries of musical transculturation without losing the appeal of their "beats" and original spiritual callings. From a linguistic point of view, they suggest musical language is a phenomenon that precedes the rational acquisition of speech, as proposed by John Blacking, staying alive even where the spoken language is already lost. Its striking presence in Brazilian music, as demonstrated by many musicologists such as Carlos Sandroni and Edilberto Fonseca Macedo, among others, is a proof of those hypotheses.

The most interesting thing for us, in the context of musical creation starting from musical sources in which little is certain, remaining open to several interpretations, is to realize that this rhythmic legacy belongs to other pre-modern musical traditions too, such as medieval music and music from Brazilian oral tradition.

One possible connection is to revisit the first musical theories of the West. In the 13<sup>th</sup> century, French composers from the Notre Dame school developed a rhythmic measurement system called rhythmic modes, based on the metrical feet of Greek poetry. Despite having as an epistemological basis the ternary rhythm, which represented the Holy Trinity as a symbol of perfection, the additive way of shaping their rhythmic cycles in a sequence of *lungas* (long) and *brevis* (short), noted simply as L or B, and whose ratios between them could be in the ratio of 2:1 or 3:2, is similar to the principles of additive rhythms already described. Thus, we feel authorized to interpret songs from that period, such as the *Cantigas de Santa Maria*, based on those principles. Similarly, melodies from the Brazilian oral tradition, such as *Cheganças de Marujo*, noted by Mário de Andrade in 1928, went through the same filter, which, in a certain way, brings them back to the atmosphere of the 16<sup>th</sup> century.

José Eduardo Gramani, violinist, composer and founder of ANIMA around 1988, was also before that an estimated teacher of rhythmic and author of two important books focused on developing the rhythmic awareness of musicians, rather than exactly training or rhythmic reading methods, as are usually the handbooks devoted to that subject. Adopted in several music schools and universities, the rhythmic proposed by Gramani has several points of contact with the principles of additive rhythm that have been discussed so far: additive rhythms series overlapping regular ostinatos, no hierarchy of rhythm, sentence construction by permutation and rotation, impairments x regularities, and more. In *Encantaria* his teachings were put into practice at various levels: from the interpretation of one of his compositions – *Mel poema* applies those principles in free musical aesthetics that dialogues directly with the masters of the Ars Nova of the 14<sup>th</sup> century – to the emulation of the rhythmic structures contained in his methods.

The transition of boundaries from popular to classical and the transit between the immense territories of Brazilian popular culture and European medievalism had a potentially powerful dynamo in the Brazilian fiddles. And here we come to our third creative pillar: the instruments. The fiddles can be seen as a radical example of iconic instruments that carry in them the seeds of sound transformations, not only timbral, as expected, but also structural transformations. They still carry in their DNA a strong Moorish presence, evidenced by the etymology of the word itself, *rabeca*, in Portuguese, from *rabab*, a bowed string instrument still in use in North Africa. Their transit by such diverse worlds instantly brings scales and modes inherent to their ancestral musical practices. In the simplicity of their technical solutions, the brilliance of the fiddle is not in its varnish, but in the unexpected ways to which it leads us. Zé Gramani once wrote a book on fiddles; it was more a logbook than an actual book. It is titled *Rabeca: o Som Inesperado* (Fiddle: the Unexpected Sound). So here the words of Haroldo de Campos in his prose/postmodern poetry *Galáxias*, which we quoted, resonate, above: "you will only find the hand that writes that excavates the simplicity of the most simple simple in sancta simplicitas puts aside the literafat leaves the belles-lettres to the belletrists." It's not about being against the magnificent musical tradition of violins, but just to bring other perspectives to the fore.

One of the themes associated with king Dom Sebastian is *messianism*: Sebastian is the one who will come or return to save the dispossessed and, in the Portuguese case, to restore the Portuguese Fifth Empire. During our rehearsals, the association of the *Encantaria* project with a certain Sebastianist image, of strong Portuguese nationalist character, caused us some discomfort. As a joke, we began to self-call us "Sebastianists: Johann Sebastian Bach followers," hoping that true salvation was in service to the ideal of music. But not even in that Platonic ideal did we find peace, for in the meeting of cultures and centrality crisis of postmodernism, the anchor does not cling to the bottom of any sea. As Haroldo de Campos says in his galactic poem:

*[...] the master who taught me no longer gives teachings Miramundo luggage mirage of the second in which inside out I was dexterous being inside out by sinister I lead not because I lead not because I cannot guide and do not ask me a keepsake but keep more in my moment command against my commandment and do not rely but defy do not confide verify cause either way for me I prefer the other in otherwise of yes put the no in the e of me put the no the no will be your coat [...] (fragment from the canto 15, 15<sup>th</sup> chant from, Galáxias, 1984, by Haroldo de Campos)*

Doutor em música (práticas interpretativas) pela UNICAMP. Por essa mesma universidade bacharelou-se em composição em 1996. Na sua formação como violinista teve como mestre Paulo Bosísio, no Brasil, e posteriormente especializou-se em violino barroco na Holanda com Marie Leonhardt e Alda Stuurop. Foi membro da *Orquestra Barroca da Comunidade Europeia* e participa regularmente da *Orquestra Barroca do Festival Internacional de Música Barroca e Colonial de Juiz de Fora*. Atualmente é professor adjunto nas áreas de musicologia/etnomusicologia, percepção musical e práticas interpretativas na UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina. Suas áreas de pesquisa concentram-se na música dos sécs. XVII e XVIII, retórica musical, violino barroco, rítmica e rabeca brasileira. Como diretor executivo, diretor musical e produtor do Grupo ANIMA, realizou turnês no Brasil e no exterior e foi ganhador dos prêmios APCA (1998), Carlos Gomes (2000), Prêmio Funarte de Música Brasileira (2012).

Fiaminghi is a Doctor of Music (performance practice) by Unicamp. He graduated in composition at the same university in 1996. In Brazil, he had Paul Bosísio as teacher in his training as a violinist, and later specialized in baroque violin under Marie Leonhardt and Alda Stuurop in the Netherlands. He was a member of the Baroque Orchestra of the European Community and regularly participates in the Baroque Orchestra of the International Festival of Baroque and Colonial Music of Juiz de Fora. He is currently an adjunct professor of musicology/ethnomusicology, music perception and performance practices at Santa Catarina State University (Udesc). His

## LUIZ FIAMINGHI

rabecas brasileiras  
Brazilian fiddles



research areas are mainly the music of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries, musical rhetoric, baroque violin, rhythmic, and the Brazilian fiddle. As managing director, musical director and producer of the ANIMA Group, Fiaminghi toured Brazil and abroad, and was a winner of the APCA (1998), Carlos Gomes (2000), and Funarte Prize for Brazilian Music (2012) awards.

**rabeca** (1) construída por Nelson da Rabeca, Marechal Deodoro, AL; madeira raiz de jaqueira; afinação Sol2/Ré3/Sol3/Si3

**Brazilian fiddle** (1) made by Nelson da Rabeca, Marechal Deodoro, AL; wood of *jaca* tree root; tuning: G2/D3/G3/B3

**rabeca** (2) construída por Nelson da Rabeca, Marechal Deodoro, AL; madeira raiz de jaqueira; afinação Lá2/Mi3/Lá3/Dó#3

**Brazilian fiddle** (2) made by Nelson da Rabeca, Marechal Deodoro, AL; wood of *jaca* tree root; tuning: A2/E3/A3/C#3

**rabeca** (3) construída Davino Aguiar, Cananéia, SP; madeira caxeta; afinação Sol2/Ré3/Lá3

**Brazilian fiddle** (3) made by Davino Aguiar, Cananéia, SP; *caxeta* wood; tuning: G2/D3/A3



Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Almofala, Itarema, Ceará. Igreja soterrada pelas areias. Foto tirada aproximadamente em 1898. Acervo IPHAN.

Nossa Senhora da Conceição de Almofala Church, Itarema, Ceará. Church buried in the sands. Photo taken about 1898. IPHAN's Collection.

## QUADRAS DO *TORÉM* TREMEMBÉ, O *VIDJU* E ÁGUA DE MANIMA NO TECIDO MUSICAL DE *ENCANTARIA* – GRUPO ANIMA

Marlui Miranda

O atual projeto musical do grupo ANIMA – *Encantaria* – situa-se geograficamente no caminho percorrido por Sebastião, rei de Portugal. Cercando-o de referências musicais que alinhavam a trama sonora que o acompanha desde a península Ibérica até a África, na batalha de Alcácer-Quibir, essa figura ímpar aproxima-se de nós quando aporta nas praias brasileiras como um mito, um ser “encantado”.

O povo Tremembé constitui uma comunidade indígena de pescadores e agricultores que habita a região de Almofala, no município de Itarema, litoral oeste do Ceará. *O Vidju e Água de manima* são partes do grande conjunto de quadras do ritual do *Torém* do povo Tremembé. Foram selecionadas a partir de gravações de campo realizadas na comunidade de Almofala em 2006 pelo Professor Babi Fonteles, da UFCE.

Qual seria a ligação entre cantos que fazem parte do ritual do *Torém* Tremembé e o tema central de *Encantaria* – o sebastianismo? De imediato, a paisagem: as areias maranhenses da ilha dos Lençóis, que remetem à África, região onde Sebastião desapareceu (FERRETTI, 2013), e as dunas da aldeia tremembé que, no final do século XIX, avançaram e soterraram por 45 anos a igreja de Almofala, com o subsequente desaparecimento dos santos da igreja. Ambas as histórias aparentam um sincretismo cultural, que parte do hibridismo de símbolos religiosos afro-brasileiros e do caráter messiânico do sebastianismo, enquanto que a memória e as crenças do povo Tremembé estão associadas ao aldeamento missionário e à “igreja dos índios”, indicando a importância daquela igreja desde os seus antepassados, um hibridismo de elementos portugueses e de tradição afro-brasileira e ameríndia sem, no entanto, demonstrar uma ideia “salvacionista”, que se refere ao sebastianismo. Em comum, o sincretismo religioso e as religiões de cada um. No sebastianismo, há o Tambor de Mina e a Cura ou Pajelança e na cultura tremembé, o ritual do *Torém* e a Cura através dos “Encantados”.

Dança de roda de terreiro, o *Torém* acontece entre outubro e novembro, tempo em que os cajus amadurecem. O canto não improvisado é dirigido por um mestre que, com a batida forte do pé no chão, comanda os dançarinos, marcando o movimento ao som do *aguaim*, uma espécie de maracá. No centro da roda fica uma bacia de *mocororó*, vinho de caju oferecido aos participantes. A dança é movida por uma cantoria, cuja letra vai misturando fonemas e palavras em tupi e, certamente, na língua tremembé. O *Torém* é parte do conjunto de crenças transmitidas pelo “tronco velho”, os descendentes mais antigos, elemento essencial na representação da identidade tremembé, distinguindo-se dos outros rituais da mesma natureza (o *Toré* dos Tuxá, Xucuru, Atikum, Xocó e de outros povos do Nordeste) e diferenciando-se dos não índios.

A suíte que compõe todo o ritual foi, com grande probabilidade, influenciada linguisticamente pelos tabajaras, um povo de fala Tupi, e por escravos alforriados acolhidos no aldeamento missionário Nossa Senhora da Conceição de Almofala, desde o século XVII, terminando por miscigenarem-se. A língua tremembé deixou, portanto, fonemas praticamente sem identificação, por ter sido completamente esquecida, sendo predominante o Tupi, não descartando no discurso a possibilidade de existirem fonemas em ioruba ou em nagô.

Pensando na origem, *O Vidju* parece ser uma quadra marítima (justifica-se, por serem os Tremembé exímios pescadores, utilizando inclusive arco e flecha) e acontece em versos que

se repetem, num movimento de fluxo e refluxo, replicando os avanços e retrocessos do mar<sup>1</sup> (*parana*); os avanços e retrocessos da luta (por via do signo “flecha”, o *vidju*), para onde o vetor da flecha aponta (sendo a ponta da flecha um espinho), para um destino espinhoso, e do olhar para o futuro (a flecha) espelhando o passado<sup>2</sup>:

*De parana o parana vidju  
De parana o parana vidju  
O vidju de parana parana o vidju  
O vidju de parana parana o vidju  
Vidju de parana*

O mesmo fragmento em Tupi Meridional:

*Nde parana-o parana vy yu  
Nde parana-o parana vy yu  
O-vy yu nde parana parana-o vy yu  
O-vy yu nde parana parana-o vy yu  
Vy yu nde parana<sup>3</sup>*

*Ao mar, ao mar a ponta da flecha  
Ao mar, ao mar a ponta da flecha  
A ponta da flecha ao mar, a ponta da flecha  
A ponta da flecha ao mar, a ponta da flecha  
A ponta da flecha ao mar*

O que transparece nessa única quadra de O *Vidju* é que se trata possivelmente de um canto com origem na atividade da pescaria.

Na quadra *Água de manima*, a letra também inclui fonemas de possível origem Tupi Tabajara:

*Água de manima  
Ô manim açerecê  
Água de manima  
Ô manim açerecê*

*Ô jári mivê  
Ô jári mivê  
Água de manima  
Ô manim açerecê  
Água de manima  
Ô manim açerecê*

Transcrição e tradução livre com base em fonemas sonoros semelhantes, na língua Tupi-Guarani (BUENO, 1987):

*Água de manÍva  
Água da planta da mandioca  
Ô manÍva aceê recê  
Mandioca que ralei por amor  
Água de manÍva  
Água da planta da mandioca  
Ô manÍva aceê recê  
Mandioca que ralei por amor  
Ô jar' y mi vê  
Aceita água, também*

*Ô jar' y mi vê  
Aceita água, também  
Água de manÍva  
Água da planta da mandioca  
Ô manÍva aceê recê  
Mandioca que ralei por amor  
Água de manÍva  
Água da planta da mandioca  
Ô manÍva aceê recê  
Mandioca que ralei por amor*

Ambos os fragmentos sonoros são partes do *Torém* enquanto representação do sagrado, um ritual no qual os “encantados”, ou seja, os espíritos dos que já morreram, comunicam-se com os vivos, fazendo com que este seja o ponto de contato com a “ancestralidade perdida” (FERNANDES, 2013). Ainda, durante o ritual, o pajé e o cacique relatam que ouvem as vozes destes seres “encantados” ou “índio véi”, misturadas às dos vivos, cantando as músicas do *Torém*, mas não permitem que esses se incorporem naqueles que possuem um “corpo aberto” (FERNANDES, 2013).

Agradecemos ao Professor Getúlio Tremembé e ao Cacique João Venâncio, que, em nome de sua comunidade, concordaram que fizéssemos a utilização, autorizando-nos gentilmente a inserir a música, arranjada pelo Grupo, no contexto da ideia musical.

Para concluir, quando nós, do Grupo ANIMA, utilizamos as quadras deste *Torém*, *O Vidju* e *Água de manima*, estamos apoiando o povo Tremembé, reconhecendo sua etnicidade, sua cultura e seus direitos.

1 Do Tupi Meridional, nde parana pode também significar tu, mar, grande água; vy: flecha; yu: ponta de flecha, espinho.

2 Note-se que os textos do *Torém* nunca foram traduzidos antes, e nem é do conhecimento dos indígenas a tradução. Por isso é de extrema importância completar a tradução destes cantos numa língua que desapareceu, mas que deixa claros rastros de sua origem semântica no Tupi Meridional – a língua mais falada da costa do Brasil –, e devolvê-los para os indígenas.

3 MIRANDA, Marlui, 2010.

**QUATRAINS FROM *TORÉM* TREMEMBÉ, *O VIDJU*  
AND *ÁGUA DE MANIMA* IN THE MUSICAL FABRIC  
OF *ENCANTARIA* – GRUPO ANIMA**

Marlui Miranda

The current musical project by Grupo ANIMA – Encantaria – is geographically located in the path travelled by King Sebastian of Portugal. Surrounded by musical references which delineate the sound plot that follows him from the Iberian Peninsula to Africa, in the battle of Alcácer-Quibir, this unique figure approaches us when he docks on Brazilian shores as a myth, an "enchanted" being.

The Tremembé people are an indigenous community of fishermen and farmers who inhabit the Almofala region, in the municipality of Itarema, west coast of Ceará. *O Vidju* (track 2) and *Água de manima* (track 11) are part of the large set of quatrains from the *Torém* ritual of the Tremembé people. They were selected from field recordings made in the Almofala community in 2006 by professor Babi Fonteles, from UFCE.

What is the connection between the songs that are part of the *Torém* Tremembé ritual and Sebastianism, the central theme of *Encantaria*? In the first place, the landscape: the sands of Lençóis Island in Maranhão, which refer us to Africa, the area where Sebastian disappeared (FERRETTI, 2013), and the dunes of the Tremembé village which, in the late 19<sup>th</sup> century, moved forward and buried for 45 years the Almofala church, with the ensuing disappearance of the saints of the church. Both stories appear to have a cultural syncretism which starts from the hybridity of African-Brazilian religious symbols and the messianic character of Sebastianism, while the memory and the beliefs of the Tremembé people are associated with the missionary settlement and the "Indigenous Church," pointing to the importance of that church since its ancestors, a hybrid of African-Brazilian and Amerindian tradition and Portuguese elements without, nevertheless, demonstrating a "salvationist" idea regarding Sebastianism. They had the religious syncretism and each one's religions in common. In Sebastianism, there is the *Tambor de Mina* and *Cura ou Pajelança* (healing or shamanism), and in the Tremembé culture, the *Torém* ritual and healing through the "enchanted" ones.

A round dance in a sacred space, *Torém* happens between October and November, when cashews ripen. The singing is not improvised but led by a master who, firmly hitting his foot on the ground, leads the dancers, marking the movements to the sound of *aguaim*, a kind of *maracá* (an indigenous rattle). In the center of the circle there is a *mocororó* bowl, a cashew (the fruit, not the nut) wine offered to participants. The dance is driven by singing – the lyrics mix phonemes and words in Tupi and, certainly, in the Tremembé language. The *Torém* is part of the set of beliefs transmitted by the "tronco velho" (old trunk), the oldest descendants, an essential element in the representation of the Tremembé identity, and is distinct from other rituals of the same nature (the *Toré* of the Tuxá, Xucuru, Atikum, Xocó and from other peoples of the Northeast) and from non-indigenous people.

The suite that makes up the whole ritual was, in all probability, linguistically influenced by the Tabajaras, people who speak Tupi, and by freed slaves who had been welcomed in the missionary village Nossa Senhora da Conceição de Almofala since the 17<sup>th</sup> century, who eventually commingled. Thus the Tremembé language left phonemes practically without any identification (because it was completely forgotten), while the Tupi language prevailed, and the possibility of Yoruba or Nagô phonemes in speech cannot be ruled out.

Regarding the origin, *O Vidju* seems to be a sea quatrain (which makes sense, because the Tremembé are proficient fishermen; they even use archery) and its verses are repeated in a

movement of ebb and flow, evoking the forward and backwards movements of the sea<sup>1</sup> (*parana*), advances and retreats in a fight (by the "arrow" sign, *o vidju*), in the direction pointed by the arrow's vector (the arrowhead is a thorn), to a thorny destination, and the look to the future (the arrow) reflecting the past<sup>2</sup>:

*De parana o parana vidju*  
*De parana o parana vidju*  
*O vidju de parana parana o vidju*  
*O vidju de parana parana o vidju*  
*Vidju de parana*

The same fragment in meridional Tupi:

<i>Nde parana-o parana vy yu</i>	<i>To the sea, to the sea the arrowhead</i>
<i>Nde parana-o parana vy yu</i>	<i>To the sea, to the sea the arrowhead</i>
<i>O-vy yu nde parana parana-o vy yu</i>	<i>The arrowhead to the sea, the arrowhead</i>
<i>O-vy yu nde parana parana-o vy yu</i>	<i>The arrowhead to the sea, the arrowhead</i>
<i>Vy yu nde parana</i> <sup>3</sup>	<i>The arrowhead to the sea</i>

What shows in that single quatrain from *O Vidju* is that it is possibly a song whose origin lies in fishing.

In the quatrain *Água de Manima* (Cassava Water), the lyrics also include phonemes of a possible Tupi Tabajara origin:

<i>Água de manima</i>	<i>Ô jári mivê</i>
<i>Ô manim açerecê</i>	<i>Ô jári mivê</i>
<i>Água de manima</i>	<i>Água de manima</i>
<i>Ô manim açerecê</i>	<i>Ô manim açerecê</i>
	<i>Água de manima</i>
	<i>Ô manim açerecê</i>

1 From Meridional Tupi, in which parana may also mean you, sea, big water; vy: arrow; yu: arrowhead, thorn.

2 Let it be noted that the *Torém*'s texts had never been translated before, and the translation is not even known by the indigenous people. That is why it is so very important to complete the songs' translations in a language that is gone, but which leaves clear traces of its semantic origins in Meridional Tupi – the most spoken language in the Brazilian coast –, and give them back to the indigenous people.

3 MIRANDA, Marluí, 2010.

Transcription and translation, based on similar phonemes in Tupi-Guarani (BUENO, 1987):

Água de maniva  
Water from the cassava plant  
Ô maniva acee recê  
A cassava I grated for love  
Água de maniva  
Water from the cassava plant  
Ô maniva acee recê  
A cassava I grated for love  
Ô jar' y mi vê  
Accept the water, too

Ô jar' y mi vê  
Accept the water, too  
Água de maniva  
Water from the cassava plant  
Ô maniva acee recê  
A cassava I grated for love  
Água de maniva  
Water from the cassava plant  
Ô maniva acee recê  
A cassava I grated for love

Both sound fragments are parts of the *Torém* as a representation of what is sacred, a ritual in which the "enchanted" (i.e., the spirits of those who have died) communicate with the living, making this the contact point with the "lost ancestry" (FERNANDES, 2013). Still, during the ritual, the *pajé* (shaman) and the *cacique* (chief) report hearing the voices from these "enchanted" or "old Indian" beings, combined with those from the living, singing the *Torém* songs, but not allowing those beings to incorporate into those who have an "open body" (idem).

We thank professor Getúlio Tremembé and chief João Venâncio who, on behalf of their community, kindly allowed us to use the songs, arranged by Grupo ANIMA in the context of the musical idea.

To finish, when we from Grupo ANIMA use the quatrains of this *Torém*, *O Vidju* and *Água de Maniva*, we are supporting the Tremembé people, recognizing their ethnicity, their culture and their rights.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS / BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

- BUENO, Silveira. *Vocabulário Tupi-Guarani / Português*. São Paulo: Braslivros, 1987.  
FERNANDES, Janaína Ferreira. Do Profano ao Sagrado: um Estudo de Caso a partir dos Discursos sobre o *Torém* entre os Tremembé de Almofala. *Cadernos do LEME*, Campina Grande, v. 5, n. 1, pp. 107-125, jan./jun. 2013.  
FERRETTI, Sérgio F. Encantaria Maranhense de Dom Sebastião. *Revista Lusófona de Estudos Culturais | Lusophone Journal of Cultural Studies*, v. 1, n. 1, pp. 262-85, 2013.



## MARLUI MIRANDA

voz  
voice

Cantora, compositora e pesquisadora é reconhecida por interpretar, difundir e valorizar a cultura e a música indígenas do Brasil. Recebeu os prêmios: *Academia Alemã de Crítica (Schallplattenkritik)* 1996 pelo CD *IHU, Todos os Sons; Chico Mendes de Meio Ambiente* (2005) e a *Ordem do Mérito Cultural do MINC* (2002). Apresentou-se e gravou com nomes expressivos da música brasileira: Egberto Gismonti, Gilberto Gil, Naná Vasconcellos e participou de gravação e tournée com Jack DeJohnette e John Surman. Trabalhou em filmes e documentários, recebendo o prêmio de melhor trilha sonora pelo filme de Luiz Alberto Pereira, *Hans Staden* (2002). Professora visitante na Chicago University, Dartmouth College; artista-em-residência na Indiana University e no Dartmouth College. Marlui cursa o doutorado em etnomusicologia na Universidade de São Paulo (USP).

A singer, composer and researcher, Miranda is recognized for interpreting, disseminating and valorizing the culture and indigenous music of Brazil. She received the following awards: the German Academy of Criticism (*Schallplattenkritik* 1996) for the CD *IHU, Todos os Sons (All Sounds)*, Chico Mendes de Meio Ambiente (Chico Mendes Award for the Environment) (2005), and the Order of Cultural Merit from the MINC (Ministry of Culture) (2002). She performed and recorded with important names of Brazilian music, such as Egberto Gismonti, Gilberto Gil and Naná Vasconcellos, and participated in the recording and the tour with Jack DeJohnette and John Surman. She worked on movies and documentaries, receiving the award for best soundtrack for the Luiz Alberto Pereira movie, *Hans Staden* (2002). A visiting professor at the University of Chicago, Dartmouth College, and an artist-in-residence at Indiana University and Dartmouth College, Miranda is pursuing a doctorate in ethnomusicology at the University of São Paulo (USP).

## DE CRISTÃOS E MOUROS, CAIXAS E PANDEIROS SE FEZ O BAQUE BRASILEIRO

Paulo Dias

Ao caminharmos pelas rotas musicais do Sebastianismo, nos deparamos com uma variedade de paisagens sonoras onde se enlaçam e amalgamam componentes culturalmente heterogêneos, alguns dos quais têm percurso histórico anterior à sua presença em terra brasileira. A aventura cruzadista do Rei Sebastião arrasta um mar de histórias entre Portugal, Marrocos, Brasil e África subsaariana, expressões nas quais Oriente e Ocidente por vezes se enfrentam em reminiscências dramatizadas da Reconquista, e por vezes colaboram em tramas musicais onde a caixa europeia e o pandeiro árabe parecem confraternizar.

Enquanto o colonizador ibérico singrou os mares e rasgou o mato, dominando pela força corpos índios e negros, a igreja tratou de subjugar as mentes com ameaças de fogo eterno. Porém a empreita catequética teve sucesso apenas parcial; não logrou extinguir a chama da batalha por ser o que se é entre os povos que procurava doutrinar. O general mouro mais encarniçado, tachado de *infiel* pelas disposições vigentes, é o personagem que recebe os maiores aplausos do povo que rodeia a chegada. Todos sabem que a conversão é inevitável, pois se faz sob o poder de armas, poder que há séculos nos oprime, e o apoio popular ao mouro vem justamente de sua recusa obstinada à apostasia, na cena em que o padre tenta em vão fazê-lo ajoelhar:

- *Joieio em terra, mouro!*

- *Padre, batiza assim mesmo!*

O povo está do lado do infiel precisamente porque ele é *fiel*, fiel à suas crenças, à sua cultura e etnicidade, mesmo perante a ameaça da cruz e da espada do dominador. Há uma identificação popular com a atitude dos que não se ajoelham. O fato mesmo da conversão ao catolicismo, no folgado, fica até desinteressante em sua mesmice. Uma das narrativas subliminares da dramaturgia musical do *Encantaria* é a homenagem aos povos árabes, estigmatizados pelo Ocidente imperialista na longa duração da história - de “infiéis” a “terroristas”. Ao passo que a personagem do mouro nos folgados populares irriga o imaginário brasileiro da resistência cultural-identitária, a presença árabe foi fundamental na formação das culturas musicais de Portugal e do Brasil.

Nas cheganças nordestinas, o pandeiro é instrumento principal e único, empunhado por todos os marujos dançantes. Pandeiros transitaram da África do Norte para o Brasil via península Ibérica, ocupada durante séculos por povos de cultura árabe do Magrebe. A música de corte nos califados de Espanha e Portugal era feita com *rebab* e *pandair*, rabeca e pandeiro, e mesmo após a expulsão dos árabes norte-africanos esses instrumentos ainda permaneceram na corte portuguesa, junto com os músicos que os faziam soar em modos e ritmos de sua terra. Popularizaram-se e vieram parar no Brasil, trazidos em caravelas por aventureiros lusos.

Semelhante destino diaspórico tiveram as caixas de guerra tensionadas por cordas, utilizadas nos exércitos da Europa, e até instrumentos celtas, como as gaitas de fole. No entanto, enquanto a cornamusa é vista por derradeira vez no século XIX, executada por músico negro em cena festiva registrada por Rugendas, as caixas militares de modelo europeu e os pandeiros e rabecas árabe-magrebins até hoje permanecem usuais, entre o povo brasileiro, na expressão de suas musicalidades tradicionais de dança e cortejo.

Nas brincadeiras de mouros e cristãos, a centralidade do pandeiro é talvez devida à proximidade de um imaginário mourisco, reminiscência sonora e visual de povos norte-africanos. Já nos cortejos de Reis Congos, as congadas das irmandades católicas negras, que compartilham de uma religiosidade cristã permeada por elementos de espiritualidade africana, um dos modelos referenciais é o da parada

militar, sendo seu instrumento básico a caixa de guerra tocada com baquetas. Não obstante a origem militar e europeia dos tambores do congo brasileiro, que também reverbera nos nomes dos toques – *marcha dobrada*, *marcha grave* –, sua interação com o conjunto é evidentemente impregnada de africanidade, pondo em destaque as relações contramétricas (acentos nos contratempos, sincopação).

Minha utilização da percussão no repertório de *Encantaria* procurou seguir o que é sugerido por estes dois imaginários percussivos em torno da ideia de Oriente e Ocidente: o do pandeiro árabe-islâmico e o da caixa europeia-cristã. Instrumentos que, bem entendido, não aparecem sempre de maneira isolada no populário musical brasileiro, encontrando-se muitas vezes emparelhados nas orquestras das nossas *danças dramáticas* – definição cunhada por Mário de Andrade para os folgados populares cuja dramaturgia se desenvolve em torno de um “tema caracterizador” e cuja encenação obedece ao princípio formal da suíte de danças. Assim, usei os pandeiros nos contextos em que, de alguma maneira, a intenção do arranjo fosse sublinhar a *arabidade*, enquanto os tambores da família das caixas destinaram-se a evocar o universo dos cortejos militares e das danças ibero-europeias, bem como práticas musicais da catequese jesuíta.

A família dos pandeiros brasileiros, de origem oriental e norte-africana, conta com diferentes instrumentos: pandeiros, adufes, pandeirões, tamborinhos ou pandeirinhos. A organologia os classifica como *tambores de moldura*, dada a caixa de ressonância bem rasa. O pandeiro de platinelas (como o *riq* árabe) é presença ubíqua em nossa música popular tradicional e urbana. Nas culturas árabes empunhado em posição vertical, mantida em alguns grupos tradicionais nossos (por exemplo, nas cirandas e fandangos do sudeste/sul), no Brasil prefere-se tocar pandeiro na horizontal, como no samba e no choro. A técnica do instrumento atingiu níveis de excelência na música popular brasileira, sendo seus intérpretes hoje aclamados internacionalmente. O fato de possibilitar a produção de sons de diferentes alturas e timbres faz do pandeiro essa joia que é.

O pandeiro de platinelas aparece em *Cumbées* (faixa 5), junto ao *rikitsi* moçambicano (chocalho quadrado) sublinhando-lhe o ritmo em hemíola (3 x 2 + 2 x 3); em *Gaitas* (faixa 7), com o ritmo marroquino *gnawa*, evoca musicalidades norte-africanas. No *Baiano* coletado por Mário de Andrade (faixa 15), o pandeiro se junta à igualmente mourisca rabeca num duelo abaiinado. Também no acompanhamento da peça vocal *Non Tragais Borzeguis Pretos* com texto em *contrafactum* de uma chegança coletada por Mário, o pandeiro vem em apoio idiomático ao tema chegançeiro da “mourama”.

O pandeirão maranhense sem platinelas, parente do *bendir* e do *tar* árabes, é usado tradicionalmente no bumba-boi do Maranhão. A afinação se faz mediante aquecimento numa fogueira, e sua gama de sonoridades vai de graves profundos a agudos metálicos, o que tornou possível o seu uso na doutrina *Rei Sebastião* (faixa 1) junto ao gã e à cabaça, em substituição ao tradicional abatá do tambor de mina. Também foi percutido ao modo maranhense na toada de boi *As Águas do Itaqui* (faixa 13), num sotaque de Pindaré estilizado; utilizando o ritmo árabe *maqsum saguir*, na doutrina *Rei do Mar* (faixa 14); e de maneira mais livre, na *Improvisação sobre Canção do Figueiral* (faixa 6). Entre os pandeiros sem soalhas do Maranhão há, ainda, o *tamborinho* ou *pandeirinho*, tocado no boi sotaque de zabumba com sonoridade bem aguda. Também afinado ao fogo. Utilizei-o, tocado com os dedos, para acompanhar a *Estampie Robertsbridge* (faixa 11) e a *Cantiga de Santa Maria* (faixa 3), sempre na intenção de ressaltar os aspectos orientais sugeridos pela música e pelo texto.

A família das caixas com duas peles e percutidas por baquetas compreende uma variedade de tambores brasileiros: das caixas do congado mineiro às caixas de bandas de pífono, das zabumbas nordestinas aos bumbos do samba rural paulista, sem contar as diferentes versões do instrumento utilizadas nas Escolas de Samba. Como disse, optei pela percussão das caixas – em sua versão tradicional, com o corpo em madeira e tensão por cordas – na contextualização da vertente *cristandade europeia* em nossa dramaturgia musical. Em *Vidju* (faixa 2), o uso da caixa do divino

maranhense combinada ao agogô de madeira e maracá é referência à prática jesuíta de introduzir, junto com texto edificante católico, instrumentos musicais europeus nos cantos e danças rituais dos índios. Em *Gaitas*, a caixa do divino com a pele abafada emula o “bombo leguero” ibero-andino, num toque de *chacarera*. Nas peças que tematizam a guerra entre mouros e cristãos, como na *Batalha de Alcácer-Quibir* (faixa 9) e na fanfarrada *Chegança* (faixa 17), a caixinha com esteira de banda cabaçal, aliada ao bumbo de samba rural e à caixa do divino, dão o necessário toque marcial. Nos *Toques de Cabocolinho* (faixa 9), a caixa do divino faz as vezes de tarol, junto ao par de caracaxás, na execução dos toques tradicionais *baiano* e *guerra*.

Um dado importante é que todos os membranofones utilizados, e mesmo alguns dos idiofones, foram cuidadosamente afinados de maneira a apoiar tonalmente cada uma das peças. Em algumas delas, como em *Non Tragais Borzeguis Pretos*, a percussão (no caso, o pandeiro) atua no registro grave como uma espécie de contrabaixo, contrariando a já desbotada classificação de “instrumentos sem altura definida”.

## OF CHRISTIANS AND MOORS, DRUMS AND TAMBOURINES WAS BRAZILIAN RHYTHM MADE

Paulo Dias

As we walk through the musical routes of Sebastianism, we come across a variety of soundscapes which culturally heterogeneous components intertwine and amalgamate, some of which have a previous historical route to its presence in Brazilian lands. The crusader adventure of King Sebastian drags a sea of stories across Portugal, Morocco, Brazil and Sub-Saharan Africa, expressions in which East and West sometimes face each other in dramatized reminiscences of the Reconquista, and sometimes collaborated on musical plots in which the European drum and the Arabic tambourine seem to fraternize.

While the Iberian colonizers sailed the seas and tore through the jungle, mastering by force Indigenous and African bodies, the church tried to subdue minds with threats of eternal fire. Nevertheless, the catechetical endeavor had only partial success; it failed to extinguish the flame of the battle to be what one is among the people it tried to indoctrinate. The fiercest Moorish general, branded as infidel by the then prevailing rules, is the character who gets the largest acclaim from the people surrounding the *chegança* (a popular revelry in which dances and nautical scenes between Christians and Moors are played). Everyone knows that converting is inevitable, because it is done under the power of weapons, a power that has been oppressing us for centuries, and the Moor's popular support comes exactly because of his stubborn refusal to apostasy, in the scene when the priest tries in vain to make him kneel:

– *Knees on the floor, Moor!*

– *Father, baptize me anyway!*

People side with the infidel precisely because he is *faithful, loyal*, true to his beliefs, his culture and ethnicity, even before the threat of the cross and the sword of the master. There is a popular identification with the attitude of those who do not kneel. The very fact of conversion to Catholicism, in the revelry, even becomes uninteresting in its triviality. One of the subliminal narratives in *Encantaria's* musical dramaturgy is a tribute to the Arab peoples, stigmatized by the imperialist West during the long History duration – from “infidels” to “terrorists.” While the character of the Moor in popular festivities irrigates the Brazilian imagination of identity-cultural resistance, the Arab presence was instrumental in the formation of the musical cultures of Portugal and Brazil.

In northeastern *cheganças*, the tambourine is the one and only instrument, wielded by all dancing sailors. Tambourines transited from North Africa to Brazil by the Iberian Peninsula, occu-

ried for centuries by people of Arab culture from Maghreb. The court music in the Caliphates of Spain and Portugal was made with *rebab* and *pandair*, fiddle and tambourine, and even after the expulsion of North African Arabs these instruments still remained in the Portuguese court, along with the musicians who made them sound in the ways and rhythms of their land. They were popularized and came to Brazil, brought in the caravels by Portuguese adventurers.

A similar diasporic fate befell the military side drums, used by the European armies, and even Celtic instruments like the bagpipes. However, while the bagpipes were seen by last time in the 19<sup>th</sup> century, performed by a black musician in a festive scene registered by Rugendas, the military drums of European model and the Arab-Maghrebian tambourines and fiddles remain usual still today among Brazilian people, in the expression of their traditional musicalities of dances and processions.

In the merriments of Moors and Christians, the centrality of the tambourine is maybe due to the proximity of Moorish imagination, the sound and visual reminiscence of North African people. In the *congadas*, the processions of Congo Kings of the of black Catholic brotherhoods, who share a Christian religiosity permeated by African elements of spirituality, one of the reference models is the military parade, its basic instrument the war drum played with drumsticks.

Despite the military and European origin of the drums of the Brazilian *congo*, which also reverberates in the names of rhythms – slow march, double march –, the interaction with the set is obviously steeped in Africanity, featuring the off-beat relations (accents on weak beats, syncopation).

My use of percussion in *Encantaria's* repertoire tried to follow what is suggested by these two percussive imagination sets which surround the East and West: the Arab-Islamic tambourine and the European-Christian drum. Those are instruments which, of course, do not always appear isolated in Brazilian popular music, but may often be found paired in the orchestras of our *dramatic dances* – a definition coined by Mário de Andrade for the popular revelries whose dramaturgy is developed around a “characterizing theme” and whose staging follows the formal principle of the dance suite. Thus I used the tambourines in the contexts in which, somehow, the intention of the arrangement was to stress the “Arabness,” while the snare drums were intended to evoke the universe of military parades and Iberian-European dances, and also musical practices of Jesuit catechesis.

The Brazilian *pandeiro* (tambourine) family, of East and North African origin, has different instruments, tambourines of all kinds and sizes. Organology classifies them as frame drums, given the very shallow soundboard. The tambourine with jingles (like the Arab riq) has a ubiquitous presence in our traditional folk and urban music. In Arab cultures it is wielded upright, and some of our traditional groups still keep it like that (for instance, the *cirandas* and *fandangos* in the Southeast/South), but in Brazil most prefer to play the tambourine horizontally, as in *samba* and *choro*. The instrument technique reached levels of excellence in Brazilian popular music, and the interpreters are today internationally acclaimed. The fact that it enables the production of sounds of different pitches and timbres makes tambourine the gem it is.

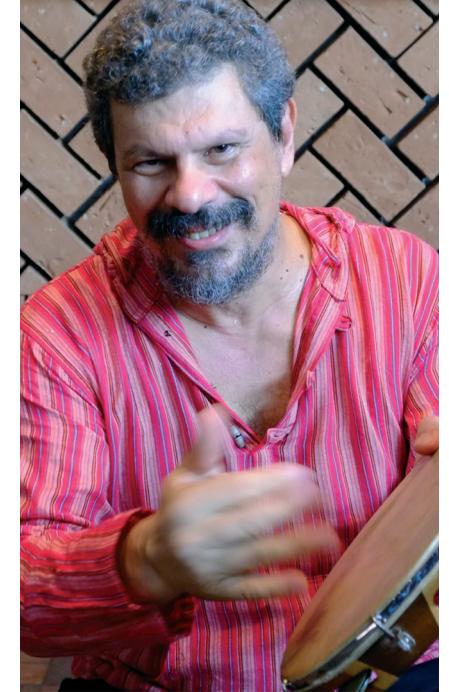
The tambourine with jingles appears in *Cumbées* (track 5), alongside the Mozambican *rikitsi* (xiquitsi - square rattle) underlining the hemiola rhythm (3 x 2 + 2 x 3); in *Gaitas* (track 7), with the Moroccan *gnawa* rhythm, it evokes some North African musicality. In *Baiano*, collected by Mário de Andrade (track 15), the tambourine joins the similarly Moorish fiddle in a duel with a taste of Bahia. Also accompanying the vocal piece *Non Tragais Borzeguis Pretos*, with the text of a *contrafactum* of a *chegança* collected by Andrade, the tambourine idiomatically supports the *chegança* theme of the “Moorama”.

The tambourine from Maranhão, without jingles, related do the Arab *bendir* and *tar*, is traditionally used in the *bumba-boi* dance from that sate. The tuning is done by heating it over a camp fire,

and its sounds range from a deep bass to metal trebles, which made its use feasible in *Rei Sebastião* (track 1) with the *gã* and gourd, replacing the traditional *abatá* of the *tambor de mina* (drum). It was also tapped in the way of Maranhão in the toada de boi *As Águas do Itaqui* (track 13), with a stylized Pindaré accent; using the Arabic rhythm *maqsum saguir*, in *Rei do Mar* (track 14); and more freely in *Improvisação sobre Canção do Figueiral* (track 6). Among the tambourines without jingles of Maranhão there is also the *tamborinho* or *pandeirinho*, played in the *boi sotaque de zabumba* with a very high sound, which is also tuned to fire. I used it, played with the fingers, to accompany *Estampie Robertsbridge* (track 11) and the *Cantiga de Santa Maria* (track 3), always with the intention of highlighting the eastern aspects suggested by the music and the text.

The family of snare drums with two skins and played by drumsticks comprises a variety of Brazilian drums: from the congado drums from Minas to the drums in the fife bands, from the Northeastern *zabumbas* to the bass drums of São Paulo rural samba, not to mention the different versions of the instrument used in the Escolas de Samba (the assemblies gathered to play and dance *samba*). As I said, I chose the percussion of drums – in its traditional version, with a wooden body and tension strings – in the context of the specificity of *European Christianity* in our musical dramaturgy. In *Vidju* (track 2), the use of the drum from the *divino* (a celebration) from Maranhão with the wooden *agogô* and *maracá* is a reference to the Jesuit practice of introducing, along with the edifying Catholic texts, European musical instruments into the indigenous ritual songs and dances. In *Gaitas*, that drum from the *divino* with the muffled skin emulates the Iberian-Andean "leguero bass drum", with a hint of *chacarera*. In the pieces that use the war between Moors and Christians as a theme, such as the *Batalha de Alcácer Quibir* (track 9) and the fanfare of *Chegança* (track 17), the little drum from a *banda cabaçal* (a drums and fife band) combined with the rural samba bass drum and the *divino* drum give the necessary martial air. In *Toques de Cabocolinho* (track 9), the *divino* drum doubles as a *tarol* drum, along with the pair of *caracaxás*, in the execution of traditional *baiano* and *guerra* ways of playing.

An important piece of data is that all membranophones used, and even some idiophones, were carefully tuned in order to tonally support each piece. In some, as in *Non Tragais Borzeguis Pretos*, the percussion instruments (in this case the tambourine) act in the low register as a kind of bass, contradicting that already faded classification – "instruments without a defined pitch."



**PAULO DIAS**  
percussão e órgão portativo  
percussion and organetto

Pianista, organista, percussionista e etnomusicólogo. Estudou piano com Alfredo Cerquinho e, na França, com Anna Stella Schic, Pierre Sannan e Marie-Madeleine Petit. Bacharelou-se em piano pela UNICAMP/SP, com Fernando Lopes, tendo seguido também os cursos de cravo de Helena Jank. Estudou órgão com Dorotéa Kerr. Pianista e professor de matérias teóricas no Coral da USP. Como percussionista de música popular, realizou shows e gravações com renomados artistas. Participou dos cursos de etnomusicologia com Tiago de Oliveira Pinto e Kasadi wa Mukuna na USP. Desde 1988 realiza levantamento das tradições musicais populares brasileiras, e em especial das afro-brasileiras da Região Sudeste. O resultado desse trabalho tem sido divulgado em oficinas, publicações, rádio, TV, discos e exposições. Ministra regularmente cursos, palestras e participa de simpósios e conferências no Brasil e exterior. Fundou o *Grupo de Danças Populares Cachuera!*, dedicado ao repertório afro-brasileiro do Sudeste. Fundou e dirige a *Associação Cultural Cachuera!* que tem como objetivo a pesquisa, o registro e a divulgação da cultura popular brasileira.

Dias is a pianist, organist, percussionist and ethnomusicologist. He studied piano under Alfredo Cerquinho and, in France, under Anna Stella Schic, Pierre Sannan and Marie-Madeleine Petit. He obtained a bachelor's degree in piano at Unicamp, studying under Fernando Lopes, and also attended the harpsichord courses by Helena Jank. He studied organ under Dorotéa Kerr. He is a pianist and teaches theoretical subjects at the Choir of the University of São Paulo. As a popular music percussionist, Dias played in concerts and recordings with renowned artists. He attended ethnomusicology courses under Tiago de Oliveira Pinto and Kasadi wa Mukuna at the University of São Paulo. Since 1988 he has been collecting data on Brazilian popular music traditions, especially on the African-Brazilian traditions in the Southeast. The results of that work have been featured in workshops, publications, radio, TV, recordings and exhibits. He regularly presents lectures and courses, and participates in symposiums and conferences in Brazil and abroad. Dias founded the Folk Dance Group *Cachuera!*, dedicated to the African-Brazilian repertoire of Southeastern Brazil. He founded and directs the *Cachuera! Cultural Society*, which intends to research, record and disseminate Brazilian popular culture.

**Instrumentos utilizados por Paulo Dias (por ordem de entrada no CD):**  
**Instruments used by Paulo Dias (by the order in the CD):**

**campânula de metal** (cow bell médio) (1), autor desconhecido. São Paulo, SP  
**medium cow bell** (1), unknown maker, São Paulo, SP

**pandeirão bodrum 18 "** (2), Contemporânea. São Paulo, SP  
**Bodrum tambourine 18"** (2), by Contemporânea, São Paulo, SP

**agê** (3) (cabaça com malha de contas do batuque sul-riograndense), autor desconhecido. Porto Alegre, RS  
**agê** (3) (a gourd with a mesh of beads from de *batuque* from Rio Grande do Sul), unknown maker, Porto Alegre, RS

**manjira** (sinos de entrechoque) (4), autor desconhecido. Índia  
**manjira (hand cymbals)** (4), unknown maker, India

**órgão portátil 26 tubos** (modelo "Huelgas") (5), Stefan & Anette Keppler Wolkenstajn, 2011. Koetz, Alemanha  
**organetto (portative organ), 26 pipes (Huelgas design)** (5), Stefan & Anette Keppler Wolkenstajn, 2011, Koetz, Alemanha

**agogô** (6), autor desconhecido. Salvador, BA  
**agogô bells** (6), unknown maker, Salvador, BA

**agogô de sapucaia** (7), autor desconhecido. São Paulo, SP  
**agogô made of sapucaia tree fruit** (7), unknown maker, São Paulo, SP

**caixa do divino 12 "** (8), Luiz Poeira, Instituto Tambor. São Paulo, SP  
**caixa do divino drum 12"** (8), Luiz Poeira, Instituto Tambor, São Paulo, SP

**tamborinho ou pandeirinho 10 "** (9) (maranhense), Marinaldo Marques. São Luís, MA

**tambourine 10 "** (9) (tambourine without jingle pieces, from the *boi de zabumba* folk dance from Maranhão state), Marinaldo Marques, São Luís, MA

**pandeiro 11 "** (10), Fernando "Boi" Gontijo. São Paulo, SP  
**tambourine 11"** (10), Fernando "Boi" Gontijo, São Paulo, SP

**xikítsi** (11)(chocalho de caniço quadrangular de Moçambique), autor desconhecido. Maputo, Moçambique  
**xikítsi** (11)(rattle of reed from Moçambique), unknown maker, Maputo, Moçambique

**caixa de banda cabaçal 11 "** (12), autor desconhecido. Vale do Cariri, CE  
**snare drum 11" from a banda cabaçal, a specific folk ensemble** (12), unknown maker, Vale do Cariri, CE

**bumbo de samba rural** (13), Márcio Risonho (Samba de Bumbo Vovô da Serra do Japi). Pirapora, SP  
**drum from samba rural, a folk dance** (13), Márcio Risonho (Samba de Bumbo Vovô da Serra do Japi). Pirapora, SP

**caracaxá** (14) (do cabocolinho), autor desconhecido, adquirido de mestre Manuel Salustiano. Recife, PE  
**caracaxá** (14) (a rattle), unknown maker, acquired from master Manuel Salustiano, Recife, PE

**ghungroo** (15) (guizos de tornozelo para dança), autor desconhecido. Índia  
**ghungroo** (15) (a set of jingle bells to be used on the ankles, for dancing), unknown maker, India

**puíta** (16) (cuíca grave de tronco escavado), Daniel "Reverendo" Toledo. São Paulo, SP  
**puíta** (16) (a bass drum made from a hollowed trunk), Daniel "Reverendo" Toledo, São Paulo, SP

**prato a dois** (17) (ximbau bottom e hi-hat), Zildjian, Estados Unidos/Turquia  
**pair of cymbals** (17) (ximbau bottom and hi-hat), Zildjian, USA/Turkey

## BARDOS SEM FRONTEIRAS: RAPSODOS E MENESTRÉIS, BARDOS E CANTADORES

Silvia Ricardino

Algumas culturas antigas acreditam que a escrita desvaloriza os conceitos e imobiliza o conhecimento. Em todas elas, a tradição oral é a memória, o verso é o meio de preservação por excelência de qualquer história e os poetas são considerados mensageiros dos deuses e mestres da verdade.

Na Grécia antiga, o aedo é o poeta-cantador, sempre acompanhado de lira ou cítara, cuja poesia provém da divindade, sendo ele um mero porta-voz, que deve às Musas a sua inspiração e a preservação de sua memória. O aedo mais célebre é o suposto autor da *Iliada* e da *Odisseia*. O alfabeto chegou à Grécia a tempo de preservar essas duas epopeias, obras do fim de uma tradição oral, atribuídas não sem discussão a um poeta cego chamado Homero e capturadas por escrito somente no século VI a.C. Nelas a música costuma estar a cargo do aedo profissional (itinerante ou ligado a uma corte), tem valor social, pois é agregativa, reconciliatória e deleitante, e constitui uma forma de comunicação com o cosmos. Os rapsodos homéridas itinerantes encarregaram-se de divulgar – cantando e/ou declamando – essas epopeias pelo mundo conhecido de então. Assim, os poetas-músicos são os primeiros educadores do mundo grego, onde a educação é preparação para a cidadania, já que o homem só se distingue do animal irracional por sua qualidade de cidadão. Os gregos já tinham a convicção da primordialidade da questão educacional.

Herdeiro da tradição dos homéridas, o Trovadorismo desenvolveu-se a partir do século XI, sobretudo no Sul da França e na Península Ibérica. Os trovadores costumavam ser, ao mesmo tempo, autores dos versos (em língua vulgar), compositores da música (profana, com raríssimas exceções) e seus intérpretes. Aqui também se observa a distinção: trovadores eram geralmente sedentários, enquanto que jograis e menestréis eram artistas itinerantes que tocavam, cantavam e recitavam e, pelo caráter vagante, foram mensageiros responsáveis por intercâmbios culturais importantes. A mistura de vozes e instrumentos é largamente comprovada pela iconografia, mas pouco se sabe sobre o emprego desses instrumentos, cuja variedade era enorme; além do mais, a parte instrumental geralmente era improvisada, poucas vezes escrita. Visto que a voz do trovador precisava ser claramente ouvida, a harpa resultava adequadíssima.

Os Celtas também acreditavam que a escrita desvaloriza os conceitos e imobiliza o conhecimento e seus bardos itinerantes, simultaneamente músicos e poetas, também faziam circular a informação. Havia uma forte crença no poder da música, sempre presente. O druida era um sábio-vidente, guardião da Tradição, conhecedor de astronomia, filosofia, poesia, música e magia. No plano humano, a música sagrada era a da harpa. O bardo harpista tinha posição privilegiada, sentava-se à mesa dos *chieftains* e era isento de trabalhos manuais, para preservar mãos e unhas. Com suas árias e com sua harpa, devia ser capaz de fazer a audiência rir, chorar e dormir.

As artes nasceram quase concomitantemente, brotando umas das outras: a música costuma conduzir ao canto, que chama a poesia, e os três juntos levam à dança. Assim, danças e árias para dançar existem em todos os povos de todas as épocas. Menestréis e trovadores da Idade Média são herdeiros de aedos e rapsodos da Antiguidade, figuras representativas de universos de predomínio do coletivo e da oralidade que, à força de repetição, acabam por elaborar espontaneamente epopeias e gestas.

É perene a figura do músico cantador das tradições, um transmissor de saberes que detém a memória do grupo. Entre nós, tal lugar é ocupado pelos glosadores, cantadores, *pajadores*, descendentes diretos dos rapsodos gregos e dos trovadores medievais, que circulam acompanhados

de viola (o incontestável instrumento da cantoria) ou rabeca (outro instrumento clássico do cantor). Seus “romances” e “desafios” também têm origem na Grécia antiga, revisitada pelo trovadorismo e pelo Renascimento, e constituem a história sonora dos que não têm história.

Nos dois primeiros séculos a partir de 1500, vivia no Brasil um povo heterogêneo, que ouvia cantos e danças indígenas e africanas, além das canções e danças dos colonizadores, cujo repertório era representado por gêneros não raro procedentes do século XIII. A criação do romance, por exemplo, parece datar do século X, mas tem sua origem mais remota nas epopeias da Antiguidade, recitadas ao som da lira ou da cítara. Recriado no Renascimento, o romance foi levado pelos povos ibéricos para as suas colônias, transportando narrativas heroicas que podem provir de Homero, como o *Romance da Bela Infanta*, inspirado em Penélope e no regresso de Odisseu.

O desafio é outro exemplo clássico de perenidade: é jogo de encontro e desencontro que provém do canto amebuí, nascido nos montes arcádicos sob os auspícios das Musas e ressurgido na Idade Média nas contendas de trovadores, verdadeiras justas poéticas entre improvisadores, exatamente como os repentistas da cantoria nordestina brasileira ou a *pajada de contraponto* dos cantadores dos Pampas.

Na música brasileira de tradição oral, as estruturas predominantes, tanto modais como rítmicas, vieram da Antiguidade clássica, foram incorporadas à Idade Média europeia e nos chegaram pelas mãos dos portugueses do Renascimento. Aqui se deu o encontro com a música dos indígenas e, pouco mais tarde, com a música dos africanos. O brasileiro acomodou-se a essas influências díspares e fez dessa adequação sua expressão musical.

## **BARDS WITHOUT BORDERS: RHAPSODISTS AND MINSTRELS, BARDS AND SINGERS**

*Silvia Ricardino*

Some ancient cultures believe that writing devalues concepts and immobilizes knowledge. In all of them, oral lore is memory, verse is par excellence the preservation medium of any story, and poets are considered messengers of the gods and masters of truth.

In ancient Greece, the bard is the singer-poet, always accompanied by a lyre or a zither, whose poetry comes from divinity, the poet a mere spokesman, who owes the Muses his inspiration and the preservation of his memory. The most celebrated rhapsodist is the alleged author of the *Iliad* and the *Odyssey*. The alphabet came to Greece just in time to preserve those two epic poems, works from the end of an oral lore, attributed not without discussion to a blind poet named Homer and captured in writing only in the 6<sup>th</sup> century B.C. In them, the music is usually in charge of a professional rhapsodist (itinerant or linked to a court), and has social value because it is aggregative, reconciliatory and delighting, and is a form of communication with the cosmos. Itinerant Homeric rhapsodists undertook the work of disseminating – singing and/or reciting – those epic poems throughout the then known world. Thus, musician-poets are the first teachers of the Greek world, where education is a preparation for citizenship, since man is only distinguished from irrational beasts because of the quality of citizenship. The Greeks already had the conviction of the primordially of the educational issue.

An heir of the Homeric tradition, *Trovadorismo*, the troubadour's lyricism, was developed as of the 11<sup>th</sup> century, especially in southern France and the Iberian Peninsula. The troubadours used to be simultaneously authors of the verses (in vernacular), the music's composers (secular, with very few exceptions), and their performers. Here one may also notice the distinction: troubadours were generally sedentary, while *joglers* and minstrels were itinerant artists who played, sang and

recited, and because of their errant character, were messengers responsible for important cultural exchanges. The mixture of voices and instruments is largely confirmed by the iconography, but little is known regarding the use of those instruments, whose variety was huge. Furthermore, the instrumental part was usually improvised, rarely written. As the voice of the troubadour had to be heard clearly, the harp was truly appropriate.

The Celts also believed that writing devalues the concepts and immobilizes knowledge, and their itinerant bards, simultaneously musicians and poets, also circulated information. There was a strong belief in the power of music, always present. The druid was a seer-wise man, a guardian of tradition, versed in astronomy, philosophy, poetry, music and magic. On the human plane, sacred music was the one played by the harp. The harper bard had a privileged position, sat at the chieftains' table and was free from manual labor, in order to preserve hands and nails. With his arias and his harp, he had to be able to make the audience laugh, cry and sleep.

Arts were born almost simultaneously, sprouting from each other: music often leads to singing, which calls poetry, and the three together lead to dance. Thus, dances and arias to dance exist among all peoples of all ages. Minstrels and troubadours of the Middle Ages are heirs of poets and rhapsodists of ancient times, representative figures of universes where collectiveness and orality prevailed, which by force of repetition, end up spontaneously elaborating epic poems and *chansons de geste*.

The singer-musician figure is perennial in those traditions, a carrier of knowledge who holds the group's memories. Among us, that place is occupied by interpreters, singers, *payadores*, direct descendants of the Greek rhapsodists and medieval troubadours, who wander with some sort of guitar (the undisputed instrument of singing) or fiddle (another classic instrument of the singer). Their "novels" and "challenges" (minstrel contests or musical challenges sung by one who improvises) have also originated in ancient Greece, revisited by the aforementioned *Trovadorismo* and the Renaissance, and constitute the sound history of those who have no history.

In the first two centuries after 1500, there lived in Brazil a heterogeneous people, who listened to indigenous and African songs and dances, in addition to the songs and dances of the settlers, whose repertoire was represented by genres often derived from the 13<sup>th</sup> century. The creation of the novel, for instance, seems to date from the 10<sup>th</sup> century, but has its most remote roots in the epic poems of classical antiquity, which were recited to the sound of the lyre or the zither. Recreated in the Renaissance, the novel was carried by the Iberians to their colonies, conveying heroic narratives which may come from Homer, such as the *Romance da Bela Infanta*, inspired by Penelope and the return of Odysseus.

The challenges or minstrel contests, the aforementioned musical challenges sung by one who improvises, are another classic example of perennality: it is the agreement and disagreement derived from the dactylic song, born in the Arcadian mountains under the auspices of the Muses and reborn in the Middle Ages in the troubadours' challenges, true poetic jousts among improvisers, just like the *repentes* in Northeastern Brazilian singing or the counterpoint *payada* by the singers of the Pampas.

In Brazilian music from the oral lore, the prevailing structures, both modal and rhythmical, arose from classical antiquity, were then incorporated into the European Middle Ages, and came to us by the hands of the Portuguese from the Renaissance. Here they met indigenous music and, a little later, African music. Brazilian people settled into those diverse influences and made their musical expression out of that adaptation.

## SILVIA RICARDINO

harpa medieval  
Medieval harp

Pianista e harpista, graduou-se em São Paulo. Prosseguiu seus estudos de harpa em Paris, com a harpista e compositora francesa Annie Challan. Foi professora de História da Música e História da Arte (Faculdade de Música Carlos Gomes), professora de Harpa da Escola Municipal de Música e membro da Orquestra Sinfônica Municipal, todas de São Paulo.

É intérprete de harpa de concerto, harpa celta e harpa medieval.

Silvia também é tradutora de grego moderno, em especial da obra do cretense Nikos Kazantzákis, de quem traduziu diretamente para o português *O Capitão Mihális* e *Vida e Proezas de Aléxis Zorbás*, ambos editados pela Grua Livros, São Paulo.

**harpa modelo troubadour de 22 cordas,**  
Camac, França, 1984

**harp troubadour model, 22**  
**strings,** Camac, France, 1984



Ricardino is a pianist and harpist who graduated in São Paulo. She continued her harp studies in Paris, under the French harpist and composer Annie Challan. She was a Music History and Art History professor at Carlos Gomes Music College, harp professor at the Municipal School of Music, and a member of the city's Symphony Orchestra, all in São Paulo. Ricardino is a performer of concert harp, Celtic harp and medieval harp. She is also a translator of modern Greek, particularly of the Cretan Nikos Kazantzákis' work – she translated directly to Portuguese his books *Captain Michalis* and *Zorba the Greek*, both published in Brazil by Grua Livros, São Paulo.



No final da década de 1980, emocionados que estávamos com as possibilidades que se abriam para atuarmos em direção a transformações, tocados ainda por longos períodos de forte e direta repressão política, nós nos encontrávamos dentro do princípio de uma utopia, como espaço “essencialmente irreal” (FOUCAULT, 2006, p. 415). E era nesse lugar utópico que fazíamos música de câmara, música antiga, seguindo caminhos abertos por grandes músicos pioneiros do então chamado “movimento de música antiga”. Nesse ambiente de “revolução” da expressão da performance musical, nascida no historicismo romântico do século XIX por meio da redescoberta dos instrumentos e tratados históricos, criamos o Grupo ANIMA. Falo na primeira pessoa do plural, porque acredito que a criação sempre parte de um processo coletivo. Desde o nosso primeiro encontro, participei do Grupo ANIMA. Posso dizer que há mais ou menos vinte e oito anos.

Ao longo dessa trajetória, tivemos a sorte de acolher no Grupo muitos músicos, dentre eles e em especial, o músico José Eduardo Gramani, de 1988 até 1998, ano de seu “encantamento”. Sempre com sorriso e bom humor, Gramani pôde encontrar no ANIMA um lugar para compartilhar sua ampla experiência musical, uma experiência que nunca se restringiu apenas à música, mas que transbordava todas as fronteiras impostas pelas convenções, mediante sua conduta de vida *em arte*. Nas trilhas propostas por Gramani, construímos o núcleo do nosso fazer musical camerístico como sendo uma atividade coletiva que vai “se completando”, e foi com a soma, a justaposição das diferenças, e não com o apagamento das diferenças, que erguemos o Grupo ANIMA. Um trabalho musical fundado sobre a cooperação entre as pessoas, sobre a escuta de si e a escuta do outro, sobre a doação de cada um, posicionando-nos como amadores, no sentido de aqueles que amam aquilo que vivem e fazem.

Naqueles primeiros momentos, trabalhávamos na música histórica de escrita bastante codificada, do repertório do início do barroco europeu, mas já olhando para trás, para a Renascença e principalmente para a Idade Média. Em 1989 apresentei ao *Zé* (como Gramani era apelidado) uma rabeça cópia de iconografia medieval e também trouxe da coleção da mesma pessoa, a cantora Anna Maria Kieffer, uma rabeça construída pelo mestre de fandangos e reisados, Mestre Davino, de Cananeia, litoral sul de São Paulo. Começávamos assim a expor o desejo de trilhar caminhos de uma música antiga do Brasil – mais antiga do que aquela “música colonial brasileira” composta aqui entre os séculos XVII e XIX –, uma música sempre existente no Brasil, num Brasil que imaginariamente sempre existiu. Pairava entre nós, porém, a pergunta racional: como encontrar no Brasil uma Idade Média que cronologicamente não existiu?

Lidávamos constantemente com o sentimento de saudade de uma música e de uma época que, em lógica, não vivenciamos. Esta “saudade”, que não guardamos sequer na própria memória, aportou em nós por algumas vias: uma primeira via foi a prática diária da performance da música antiga, principalmente da medieval, e as evidências geradas por essa experimentação somada à música tradicional popular atual, caminho apontado para nós pelo cantor e medievalista Fernando Carvalhaes, diretor do Núcleo Tália de música medieval, do qual participei, juntamente com a harpista Sílvia Ricardino, com a violonista Gisela Nogueira e com o violinista/rabequeiro Luiz Fiaminghi, já há muito integrantes do ANIMA.

Através da montagem feita pelo Núcleo Tália do *Roman de Fauvel*, traduzido e adaptado por Carvalhaes, nos aproximamos dos estudos da poética da Idade Média traçados por Paul Zumthor, dos textos musicais/literários medievais com seus contornos “frouxos”, que “os limitam [os textos] de modo imperfeito” (ZUMTHOR, 1993, p. 147), e do conceito de “movência” (*mouvance*) (idem, p. 144) cunhado por esse grande escritor e pensador suíço.

Resumimos grosseiramente “movência” como a mobilidade do texto, a princípio da poética medieval, que nasce de um processo de “intervocalidade” existente nos cruzamentos entre a escritura medieval e a tradição oral, cujo traçado é dado pela(s) voz(es), por uma voz do passado constantemente atualizada na voz da performance, que ecoa a partir do performer *em* performance. Diferenciando a *voz poética* das *vozes cotidianas*, Zumthor nos direcionará para a obra via poética oral, remetendo-nos à “função primária da poesia; função onde a escritura, por seu excesso de fixidez, mal dá conta” (idem, p. 139). Ainda na Idade Média, os modos de difusão oral conservariam um *status* privilegiado, para além das grandes rupturas dos séculos XVI e XVII (idem, p. 139), antes de se instalarem as “mentalidades escriturárias em vias de difusão” (idem, p. 140). Nesse passeio através da “voz poética”, somos dirigidos rumo à “memória”, que penetra e abraça nossas vidas, no coletivo e no individual, mantendo “o presente na continuidade dos discursos humanos” (idem, p. 140).

O conceito de *movência* (1993) está construído para a compreensão da transmissão da literatura vernacular medieval como um tecido “intervocal”, gerador de um diálogo ininterrupto entre cultura oral e cultura escrita. A lenta transformação em escrita, pela qual passou a arte que foi transmitida da tradição pela voz, transitou passando de voz em voz, de ouvido a ouvido e de mãos em mãos de copistas, o que demonstra sua mobilidade nuclear. É possível concluir que essas contínuas instabilidades e transformações, mesmo que fixadas simbolicamente no papel, estão latentes, ou pulsantes, no próprio texto escrito.

Quebrando o “círculo vicioso dos pontos de vista etnocêntricos e grafocêntricos” (idem, 2007, p. 12), impostos pela racionalidade e pela linearidade oitocentistas, fomos abrindo veredas com mais possibilidades para encontrar o performer da operação “leitura do texto medieval”, através do encontro da tradição e da transmissão orais.

Inevitavelmente uma segunda via de ativação dessa “saudade” foi constituída sobre os passos trilhados por Guimarães Rosa. Junto à saudade de algo não vivido, mas desejado, carregávamos no ANIMA um sentimento de inveja dessa situação vivida num passado que não nos pertenceu, como no mundo ao mesmo tempo real e irreal de Guimarães Rosa. O mundo das contadeiras, nas “puras misturas” das suas estórias... da vida não urbana, de outro tempo, não partilhado em segundos, mas em dia e noite, verão e inverno, sol e lua, infinito e limitado, sonho e realidade (VASCONCELOS, 1997, p. 11). Hoje é claro para os músicos do ANIMA que, nessa saudade de uma música que nunca vivenciamos em realidade, estamos sempre construindo o ANIMA com o desejo de cruzarmos e justapormos “o narrador oral e o narrador erudito”, seguindo os sinais dados por Guimarães Rosa.

Desde os primeiros momentos e encontros do ANIMA, vamos achar alimento farto em Mário de Andrade, em suas reflexões sobre a cultura brasileira, em seu trabalho gigante, tanto de recolha nas Missões de Pesquisas Folclóricas (1929 e 1938), quanto em seus escritos, em sua poesia, em sua música. Sem Mário de Andrade não estaríamos aqui e, nas “puras misturas” apontadas pelo visionário que ele foi, nos permitimos encontrar uma Idade Média no Brasil atual e em nós.

Em nossos “laboratórios de arranjos coletivos” construímos mais e mais assimetrias, imparidades, contrametricidades, algo que o discurso linear da música tonal, do século XVIII em diante, não podia nos dar, tanto aquela música gerada no classicismo quanto um de seus desdobramentos, reduzido pela indústria cultural, ao qual chamamos genericamente de música popular, ou *pop*. Sentindo que a radical abstração da música ocidental, assim como o extremo esforço que os performers precisam fazer para que tecnicamente e logicamente consigam atingir um elevado patamar da abstração, tem um custo alto: o distanciamento do mundo do mito e do rito no ato musical.

O ANIMA transformou-se no lugar de um desvio de convenções. Aos poucos começamos a nos aceitar como espaço heterogêneo, como “entrecruzamento fatal do tempo com o espaço”, enxergando a nós mesmos numa “época de justaposição” (FOUCAULT, 2006, p. 412). Usamos a musicologia e a história como infinitos componentes de nossa realidade, mas, sobretudo, de nossos sonhos: um caminho de vai-e-vem surrealista, naquilo que o termo “sobre-realidade” (*surrealité*) traz de libertação da racionalidade cotidiana, geradora da expressão do mundo dos sonhos e do inconsciente, de cada um e de todos.

A partir de 2008, decidimos trabalhar diretamente com aquilo que a racionalidade banuiu da música: com os mitos contidos num “imaginário sonoro brasileiro”. Construímos o primeiro de uma série de três espetáculos musicais, batizado *Donzela Guerreira* e registrado em CD (2010) do mesmo nome. Baseados no livro *A Donzela-Guerreira, um estudo de gênero*, da escritora Walnice Nogueira Galvão, narramos musicalmente o mito da mulher que assume papéis masculinos em defesa da honra, encontrando em si a união entre *anima* e *animus*. Desde o ano 2012, por sugestão também de Walnice Nogueira Galvão, criamos o espetáculo *Encantaria*, que hoje apresentamos neste CD, cuja construção da narrativa seguiu os preciosos aconselhamentos de Walnice e as orientações contidas nas pesquisas da professora Mundicarmo Ferretti e do professor Sérgio Ferretti sobre o Tambor de Mina e as Encantarias do Maranhão. Foram quatro anos de longos encontros e ensaios entre nós seis (Gisela Nogueira, Luiz Fiaminghi, Marlui Miranda, Paulo Dias, Sílvia Ricardino e Valeria Bittar), na Associação Cultural Cachuela, em São Paulo. Comemoramos os 25 anos do Grupo ANIMA durante a construção do espetáculo *Encantaria*, que teve sua estreia no Festival Innovantiqua, em Winterthur, Suíça, em 2013, e que seguiu, como vencedor do Prêmio Funarte de Música Brasileira, com uma turnê por seis universidades do país (Belo Horizonte, Belém, Curitiba, Florianópolis, Goiânia e São Paulo). Para essa turnê e para a gravação deste CD, convidamos a cantora Cecilia Arellano, como nós, filha da América Latina.

No ANIMA, nesses longos ensaios, tocamos, fazemos arranjos coletivamente, trocamos informações sobre os nossos objetos de pesquisa. Ao estudarmos a península Ibérica no momento da invasão portuguesa no Marrocos, mais e mais enxergávamos aquela ação da coroa portuguesa e da igreja católica como uma extensão da *Reconquista*, a Conquista cristã, que durou sete séculos, tendo terminado com a tomada do reino muçulmano de Granada em 1492. O jovem rei português, em 1578, incentivado também pelo sucesso que fora a Batalha de Lepanto, ocorrida 7 anos antes, planejou essa investida que, como as demais, teve o propósito de extinguir a expansão islâmica no Mediterrâneo. Aconselhado pela igreja católica e aliando-se ao sultão marroquino Mulei Mohammed, deposto por seu tio, o sultão Mulei Moluco, Sebastião, o lusitano, pisou com seu exército as areias de Alcácer-Quibir, entre Tânger e Fez, ao norte do Marrocos, e por essas areias foram engolidos portugueses, incluindo o seu rei, os dois reis muçulmanos, seus reinados, suas crenças e delírios.

Por mais que, de primeiro, tenhamos percorrido as evidências musicais ibéricas escritas que fizessem referência à Batalha de Alcácer-Quibir, encontrando na *Miscellanea* deixada por Miguel Leitão d’Andrada (1629) o registro do poema e da música da Batalha, nós nos afastamos das narrativas históricas do evento e do desaparecimento do Rei Sebastião e de sua consequente mitificação e transformação em salvador do reino português. Fomos mergulhar nas profundezas das águas e pisar as areias do Maranhão, onde o mito do rei Sebastião e seu reino encantado vibram, a partir dos toques da pele do Tambor de Mina. A representação musical da perseguição aos muçulmanos, motivo da Batalha em questão e de infindáveis outras batalhas de tempos passados e atuais, encontramos nas *Danças Dramáticas do Brasil*, como Mário de Andrade nomeou as expressões mistas entre teatro, música e dança – o teatro em seu sentido ancestral –, quando recolheu em 1929 no Rio Grande do Norte, dentre outras representações, a “Chegança

de Mouros” de onde extraímos a melodia “Mouro na Costa”. As citações musicais históricas que selecionamos da música ibérica dos séculos XVI e XVII apresentam, em alguns momentos do espetáculo, relances de uma “realidade” musicológico-histórica, mas essa imediatamente é dissolvida pela concepção dos arranjos que propusemos, que contêm referências explícitas principalmente à rítmica dos povos subjugados pelo poder religioso e político europeu. Encontramos influências latentes da rítmica africana tanto nos exemplos da Idade Média quanto naqueles do Renascimento e do Barroco europeus que foram selecionados para compor o roteiro dramático-sonoro. Num movimento invertido do mito messiânico, justamente esse povo africano eternamente subjugado é que faz surgir das profundezas das águas do mar e das areias da Ilha de Lençóis, no Maranhão, pelo toque de seus tambores, o Rei Desejado por essa multidão de oprimidos de ontem e de hoje.

Ao adentrarmos no Imaginário Sonoro do mito messiânico do Rei Sebastião e de como ele se transformou no Brasil, pudemos voltar deliberadamente ao espaço da utopia, como algo que não possui um lugar real. E embora estejamos num espaço de “sobre-realidade”, percebemos ser esse o lugar de uma utopia “efetivamente realizada” (FOUCAULT) e materializada no toque dos tambores das casas de mina.

#### AND IN THE PURE BLENDS OF THE STORIES...

Valeria Bittar

In the late 1980s, thrilled as we were with the possibilities opened for acting toward transformation, still touched for long periods of strong and direct political repression, we found ourselves inside the beginning of a utopia, as an “essentially unreal” space (FOUCAULT, 2006, p. 415). And it was in that utopian place that we played chamber music, early music, following paths opened by great pioneer musicians of the then called “early music movement.” In that environment of “revolution” of the expression of musical performance, born in the romantic historicism of the 19<sup>th</sup> century through the rediscovery of historical instruments and treaties, we created Grupo ANIMA. I speak in the first person plural, because I believe creation always starts from a collective process. I can say that since our first meeting I have been part of Grupo ANIMA, for about 28 years.

Along the way, we were fortunate to host many musicians in the Group, including and especially José Eduardo Gramani, from 1988 to 1998, the year of his “enchantment.” Always with a smile and in a good mood, Gramani could find in ANIMA a place to share his extensive musical experience, an experience that was never restricted only to music, but which overflowed all boundaries imposed by conventions, through his conduct of life *in art*. In the tracks proposed by Gramani, we built the core of our chamber music making as a collective activity that is “being completed,” and it was with the addition, with the juxtaposition of differences, and not erasing the differences, that we raised Grupo ANIMA – a musical work based on cooperation between people, about self-listening and listening to each other, about what each could give, positioning ourselves as amateurs, in the sense of those who love what they live and do.

In those early times, we worked on historical music with quite a coded writing, from the repertoire of the early European Baroque, but already looking back to the Renaissance and especially to the Middle Ages. In 1989 I introduced Zé (Gramani’s nickname) to a fiddle copied from medieval iconography and I also brought from the collection of the same person, singer Anna Maria Kieffer, a Brazilian fiddle built by fandango and *reisado* (Epiphany) master, Mestre Davino, from Cananea, south coast from São Paulo.

So we began to disclose the desire to tread paths of an ancient music from Brazil – older than the “Brazilian colonial music” composed here between the 17<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries –, an ever-existing music in Brazil, a Brazil that always existed in imagination. However, a question lingered

among us: How would we find in Brazil the Middle Ages which did chronologically not exist?

We were dealing constantly with the feeling of missing a song and a time that, logically, we did not experience. This *saudade*, this feeling of missing something, which we did not keep even in our own memory, came to us by some ways: a first route was the daily practice of the performance of early music, especially medieval, and evidence generated by this experimentation added to current traditional folk music, a path pointed to us by singer and medievalist Fernando Carvalhaes, director of the ensemble of medieval music Núcleo Táleia, of which I was a member, along with harpist Silvia Ricardino, guitarist Gisela Nogueira and violinist/fiddler Luiz Fiaminghi, who had been members of ANIMA for a long time.

By means of the staging by Núcleo Táleia of the *Roman de Fauvel*, translated and adapted by Carvalhaes, we approached the studies of Middle Ages poetics as delineated by Paul Zumthor, the musical/literary medieval texts with their "loose" outlines, which "limit them [the texts] imperfectly" (ZUMTHOR, 1993, p. 147), and the concept of "*mouvance*" (variability) (idem, p. 144), coined by this great Swiss writer and thinker. We roughly summarize *mouvance* as the text mobility, initially of medieval poetry, born of a process of "intervocality" existing at the crossroads between medieval writing and oral lore, the line of which is given by the voice(s), by a voice from the past constantly updated in voice of performance, which echoes from the performer in performance. Differentiating *poetic voice* from *everyday voices*, Zumthor will direct us to the work by the way of oral poetics, referring us to the "primary function of poetry; a function where writing, by its excess of fixity, can hardly cope" (idem, p. 139). The modes of oral broadcasting in the Middle Ages would retain a privileged status, beyond the major disruptions of the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries (idem, p. 139), before the settling of the "writing mentalities that were spreading" (idem, p. 140). In that tour through the "poetic voice," we are directed towards the "memory," which penetrates and embraces our lives, in the collective and the individual, keeping "the present in the continuity of human discourse" (idem, p. 140).

The concept of *mouvance* (1993) is built to understand the transmission of medieval vernacular literature as an "intervocal" fabric, the generator of an uninterrupted dialogue between oral culture and written culture. The slow transformation in something written, through which passed the art that was transmitted from tradition by voice, transited passing through voice to voice, from ear to ear and from hands to hands of copyists, which shows its nuclear mobility. It may be concluded that those continuous instabilities and transformations, even though symbolically laid down on paper, are latent or pulsating in the written text itself.

By breaking the "vicious circle of ethnocentric and grapho-centered points of views" (idem, 2007, p. 12) imposed by 19<sup>th</sup> century rationality and linearity, we were opening paths with more possibilities to find the performer of the operation "reading of the medieval text," by means of the meeting of tradition and oral transmission.

Inevitably a duplicate activation path of that *saudade*, that missing something, was established on the steps trodden by Guimarães Rosa. Next to missing something not lived, but desired, we carried in ANIMA a feeling of envy of that situation experienced in a past that did not belong to us, just like in the world by Guimarães Rosa that was at once real and unreal.

The world of *contadeiras*, female story tellers, in the "pure blends" of their stories... stories of non-urban life, of another time, shared not in seconds, but day and night, summer and winter, sun and moon, infinite and limited, dream and reality (VASCONCELOS, 1997, p.11). Today it is clear to ANIMA musicians that in this longing for a music we never experienced in reality, we are always building ANIMA with the desire of crossing over and juxtaposing the "oral narrator and the classic narrator," following the signs given by Guimarães Rosa.

From the first moments and ANIMA meetings, we found abundant food for thought in Mário de Andrade, on his reflections on Brazilian culture, in his giant work, as much in the collection *Missões de Pesquisas Folclóricas* (Folklore Research Missions) (1929 and 1938) as in his writings, his poetry, his music. Without him we would not be here and in the "pure blends" indicated by the visionary he was, allowing us to find the Middle Ages in Brazil today and in us.

In our "collective arrangements laboratories," we built more and more asymmetries, imparities, countermetricities, something the linear discourse of tonal music, from the 18<sup>th</sup> century onwards, could not give us, both the music generated by classicism and one of its developments, reduced by the culture industry, which we generally call popular music or pop. We felt that the radical abstraction of Western music and the extreme effort performers need to exert to technically and logically reach a high level of abstraction have a high cost: the distancing from the myth world and from the rite in the musical act.

ANIMA became the place of a detour of conventions. Gradually we began to accept ourselves as a heterogeneous space, as a "fatal intersection of time with space," seeing ourselves in a "time of juxtaposition" (FOUCAULT, 2006, p. 412). We use musicology and history as infinite components of our reality, but above all, of our dreams: a surrealistic back-and-forth path, in what the term "over-reality" (*surrealité*) brings of liberation of everyday rationality, generating the expression of the dream world and the unconscious, of each one and of all.

From 2008 on, we decided to work directly with what rationality banned from music: the myths contained in "Brazilian sound imagination." We produced the first of a series of three musical shows, named *Donzela Guerreira* (Warrior Maiden) and recorded on a CD (2010) of the same name. Based on *A Donzela-Guerreira, um estudo de gênero* (a gender study), by writer Walnice Nogueira Galvão, we musically narrated the myth of the woman who takes on male roles in defense of honor, finding in herself the union of *anima* and *animus*. Since 2012, also at Galvão's suggestion, we created the *Encantaria* (*Enchanterie*) show, presented today on this CD. Its narrative development followed her precious advice and the guidelines contained in the research by professor Mundicarmo Ferretti and professor Sérgio Ferretti on *tambor de mina* and the enchanteries from Maranhão.

It took four years of long meetings and rehearsals with the six of us (Gisela Nogueira, Luiz Fiaminghi, Marlui Miranda, Paulo Dias, Silvia Ricardino and Valeria Bittar), at the Associação Cultural Cachuela, in São Paulo. We celebrated 25 years of Grupo ANIMA during the development of the *Encantaria* show, which had its premiere at the Innovantiqua Festival in Winterthur, Switzerland, in 2013, and went on as the winner of the Funarte Award of Brazilian Music, with a tour of six universities in Brazil (Belo Horizonte, Belém, Curitiba, Florianópolis, Goiânia and São Paulo). For that tour and the recording of this CD we invited singer Cecilia Arellano, a daughter of Latin America, like us.

In ANIMA, during the long rehearsals, we play, make arrangements collectively, exchange information about our research subjects. As we studied the Iberian Peninsula at the time of the Portuguese invasion in Morocco, we could see more and more that action by the Portuguese crown and the Catholic Church as an extension of the *Reconquista*, the Christian conquest, which lasted seven centuries and ended with the conquest of the Muslim kingdom of Granada in 1492.

The young Portuguese king, in 1578, encouraged also by the success that was the Battle of Lepanto, which had taken place seven years before, planned that attack that, like the others, had the purpose of extinguishing the Islamic expansion throughout Mediterranean lands. Following the advise of the Catholic Church and allying himself to the Moroccan Sultan Mulei

Mohammed, deposed by his uncle, Sultan Mulei Moluco, the Portuguese Sebastian stepped with his army on the sands of Alcácer-Quibir, between Tangier and Fez, Northern Morocco, and by those sands the Portuguese were swallowed, including the king, the two Muslim kings, their kingdoms, their beliefs and delusions.

Even though, at first, we looked at the Iberian musical written evidence which made reference to the Battle of Alcácer-Quibir, finding in the *Miscellanea* (1629) left by Miguel Leitão d'Andrada the record of the poem and the music of the battle, we moved away from the historical narratives of the event and of the disappearance of King Sebastian and his subsequent mythologizing and transformation into the savior of the Portuguese kingdom.

We plunged into the depths of the waters and treaded the sands of Maranhão, where the myth of King Sebastian and his enchanted kingdom is still alive, with the strokes on the skins of *tambor de mina*. We find the musical representation of the persecution of Muslims, the motive of the battle in question and countless other battles of past and present times in *Danças Dramáticas do Brasil* (Dramatic Dances from Brazil), as Mário de Andrade called the mixed expressions of drama, music and dance – drama in its ancestral sense –, when he collected, in 1929, in Rio Grande do Norte, among other representations, the *Chegança de Mouros* (arrivals of the Moors) from which we extracted the melody “Mouro na Costa” (Moor on the Coast).

At some moments of the show, the historical musical quotes we selected from Iberian music of the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries present glimpses of a musicological-historical “reality,” but that is immediately dissolved by the conception of the arrangements we proposed, which have explicit references mainly to the rhythms from the peoples subjugated by religious and politic European power.

We found latent influences of African rhythms both in examples from the Middle Ages and in those from European Renaissance and Baroque that were selected to compose the drama and sound script. In a reverse movement of the messianic myth, it is precisely the eternally subjugated African people who give rise from the depths of the sea and the sands of Lençóis Island, in Maranhão, by the striking of their drums, to the King, desired by that crowd of oppressed people from yesterday and today.

As we enter the Sound Imagination of the messianic myth of King Sebastian and of how it was transformed in Brazil, we were able to deliberately return to the space of utopia, as something that does not have a real place. And even though we are in a space of “over-reality,” we realize that that is the place of a utopia that is “actually fulfilled” (FOUCAULT) and materialized in the striking of the drums in the *casas de mina*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS / BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

- FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. v. 3. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. (Coleção Ditos e Escritos. Org.: Manoel Barros da Mota)
- VASCONCELOS, Sandra Guardini T. *Puras Misturas – Estórias em Guimarães Rosa*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz – a “Literatura” Medieval*. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa P. Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

## VALERIA BITTAR

flautas doces  
recorders

Graduada em flauta doce na Universidade de Música e Artes Dramáticas de Viena, Áustria, como bolsista da *Fundação Alban Berg de Apoio à Pesquisa de Música Contemporânea*. Participou de *master classes* na Alemanha, Suíça, Holanda e Itália. Doutorou-se em Artes (Poéticas da Escrita Cênica) na Unicamp com a tese *Músico e Ato*. Responsável pela direção executiva e produção gráfica dos CDs e espetáculos do Grupo ANIMA, do qual é fundadora: *Encantaria* (2012-2016), *Donzela Guerreira* (2008-2013), *Espelho* (2006), *Amares* (2003), *Especiarias* (2000), *Espiral do Tempo* (1998). Como membro do ANIMA recebeu os prêmios: FUNARTE MÚSICA BRASILEIRA (2012), APCA (1998) e V Prêmio Carlos Gomes (2000), apresentando-se em todo o Brasil, na Alemanha, Áustria, Suíça, França, Itália, Luxemburgo, EUA, Canadá, Argentina, Bolívia, Paraguai, Colômbia, Uruguai e México. É integrante do grupo *Harmonia Universalis* de música antiga e integrou o *Núcleo Tálea* de música medieval, dirigido por Fernando Carvalhaes. Trabalha sobre performance em música através da percepção corpórea, sendo formada em Didática da Técnica Klauss Vianna de *Escuta do Corpo*. É professora de Prática de Conjunto e flauta doce na Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis.



She has a Degree in recorder performance from the University of Music and Performing Arts, Vienna, Austria, with a scholarship from the Alban Berg Foundation for the support of contemporary music research. She participated in master classes in Germany, Switzerland, the Netherlands and Italy. Bittar is a doctor of Arts (Poetics of Scenic Writing) by Unicamp and wrote the doctoral thesis *Músico e Ato* (Musician and Act). She is responsible for the executive direction and graphic production of the CDs and concerts by Group ANIMA, of which she is a founder: *Encantaria* (2012-2016), *Donzela Guerreira* (Warrior Maiden) (2008-2013), *Espelho* (Mirror) (2006), *Amares* (2003), *Especiarias* (Spices) (2009), *Espiral do Tempo* (Time spiral) (1998).

As a member of ANIMA she received many awards: Funarte Brazilian Music (2012), APCA (1998) and the V Carlos Gomes Award (2000), performing in Brazil, Germany, Austria, Switzerland, France, Italy, Luxembourg, USA, Canada, Argentina, Bolivia, Paraguay, Colombia, Uruguay and Mexico. She is a member of the early music ensemble *Harmonia Universalis* and was a member of the medieval music ensemble *Núcleo Tálea*, directed by Fernando Carvalhaes. She works on music performance by means of body awareness, and graduated in the didactics of the Klauss Vianna technique *Escuta do Corpo* (Body Listening). She is group practice and recorder professor at the State University of Santa Catarina, Florianópolis.

**flauta tenor em dó** (1) construída por Luca de Paolis, L'Aquila, Itália, 2005, a partir de modelo C. Rafi e P. Grece, Itália, sécs. XVI-XVII

**C tenor recorder** (1) made by Luca de Paolis, L'Aquila, Italy, 2005, after a C. Rafi and P. Grece model, Italy, 16th-17th. cent.

**flauta soprano em dó** (2) construída por Monika Musch, Freiburg, Alemanha, 2015, a partir de modelo Sylvestro Ganassi (Veneza, 1492 - ?)

**C soprano recorder** (2) made by Monika Musch, Freiburg, Germany, 2015, after a Sylvestro Ganassi model (Venice, 1492 -?)

**flauta contralto em fá** (3) construída por Monika Musch, Freiburg, Alemanha, 2015, a partir de modelo Sylvestro Ganassi (Veneza, 1492 - ?)

**F alto recorder** (3) made by Monika Musch, Freiburg, Germany, 2015, after a Sylvestro Ganassi model (Venice, 1492 -?)

**flauta soprano em dó** (4) construída por Helge Stiegler, Weyer, Áustria, 1999, a partir de modelo Jacob van Eyck (Holanda ca. 1590 – 1657)

**C soprano recorder** (4) made by Helge Stiegler, Weyer, Austria, 1999, after a Jacob van Eyck model (Netherlands, ca. 1590 – 1657)

## CECILIA ARELLANO

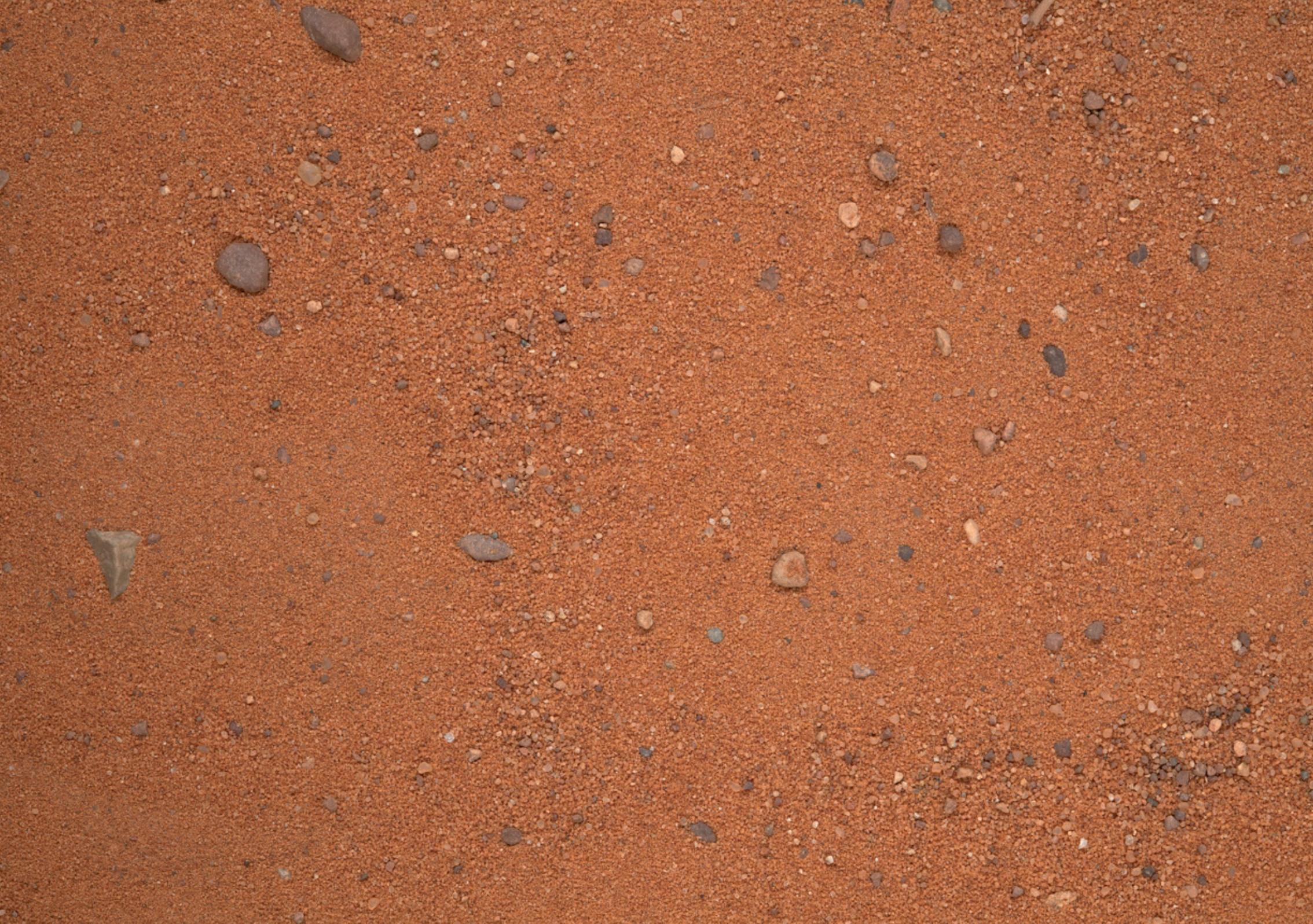
voz (artista convidada)

voice (guest artist)



Cantora que transita por diversas expressões da música vocal, Cecilia nasceu em Rosario, Argentina e cresceu em São Paulo, onde estudou ciências sociais na USP e canto no Instituto de Artes do Planalto (UNESP), tendo estudado também no Instituto de Teatro Colón, Buenos Aires. Diplomou-se em canto solista na Holanda, no Conservatório Real de Haia e realizou diversos cursos orientados à música antiga na Alemanha, Espanha e França. Estabelecida na Suíça, estudou direção coral no Conservatório de Genebra. Nos 14 anos que permaneceu na Europa criou os espetáculos musicais, onde também atuou: *Choro para Carmen* (espetáculo e CD), *Orfeu Negro* (Suíça/Áustria), *Envidia* (ópera contemporânea em coprodução Suíça-Argentina Centro Experimental do Teatro Colón-Gare Du Nord). Participou como cantora dos espetáculos *Orfeo*, de C. Monteverdi (Ópera de Lyon, dir. Phillip Pickett), *Gaudete* (motetos e canções dos sécs. XVI e XVII) e *The Groove of Bach* em festivais na Áustria, Alemanha e Suíça, dentre outros. Na Argentina apresentou-se no Teatro Colón, Buenos Aires e no Festival de Música Barroca de Córdoba. Atualmente é professora titular de técnica vocal da Universidade Del Litoral, em Santa Fe, Argentina.

A singer who transits diverse expressions of vocal music, Arellano was born in Rosario, Argentina, and raised in São Paulo, where she studied social sciences at The University of São Paulo and singing at the Arts Institute of São Paulo State University (Unesp). She also studied at the Colón Theatre Institute, in Buenos Aires. She has a degree in solo singing from the Royal Conservatory of The Hague, in the Netherlands, and attended several courses regarding early music in Germany, Spain and France. In Switzerland she studied choir directing at the Geneva Conservatory. During the 14 years she remained in Europe, Arellano created and acted in many musical shows: *Choro para Carmen* (show and CD), *Orfeu Negro* (Black Orpheus) (Switzerland/ Austria), *Envidia* (Envy) (a contemporary opera in a Switzerland-Argentina co-production from the Experimental Center of the Colón Theatre and Gare Du Nord). She took part as a singer in *Orpheus*, by Monteverdi (Lyon Opera, dir. Phillip Pickett), *Gaudete* (motets and songs from the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries) and *The Groove of Bach* in festivals in Austria, Germany and Switzerland, among others. In Argentina she performed at the Colón Theatre, in Buenos Aires, and at the Baroque Music Festival, in Córdoba. Arellano currently teaches vocal technique at University del Litoral in Santa Fe, Argentina.



## 1. REI SEBASTIÃO

**Doutrina de tambor de mina do Maranhão.** Informada por Francelino de Xapanã (tradição oral brasileira). Versão e arranjo: Luiz Fiaminghi. Arranjo de percussão: Paulo Dias

**Doutrina de tambor de mina, Maranhão.** Informed by Francelino de Xapanã (Brazilian oral tradition). Version and arrangement: Luiz Fiaminghi. Percussion arrangement: Paulo Dias

vozes / voices: **Cecília Arellano** e **Marlui Miranda** · viola de arame / *Brazilian baroque guitar*: **Gisela Nogueira** · rabeca / *Brazilian fiddle* (1): **Luiz Fiaminghi** · percussão / *percussion* (1, 2, 3, 4): **Paulo Dias** · harpa medieval / *medieval harp*: **Silvia Ricardino** · flauta doce / *recorder* (1): **Valeria Bittar**

*Rei Sebastião, Rei Sebastião  
No balanço do Mar é, no balanço do mar  
Ele é pai de terreiro, ele é pai de terreiro  
Nesta guma real é, nesta guma real*

*King Sebastian, King Sebastian  
In the rocking of the Sea, in the rocking of the Sea  
He is chief of the terreiro, he is chief of the terreiro  
In this royal drum playing, in this royal drum playing*

## TOQUE DE NAÇÃO

Quem é do axé sabe. O ciclo de sete pancadas no agogô, cinco longas e duas breves, remete inelutavelmente ao sagrado, à fé nos orixás e nos voduns, aos seus lugares, ritos, musicalidades e corporalidades particulares, verdadeiro emblema sonoro de ancestralidade oeste-africana remontando a culturas milenares ewe, fon, iorubá – ou jeje-nagô, como são rebatizados esses povos aqui na diáspora. Do lado de fora dos ilês do candomblé, das casas tambor de mina maranhense, do xangô pernambucano, dificilmente ouviremos o misterioso ciclo com a sequência de sete golpes desferidos em sinos de metal. Por ouvidos treinados, será reconhecido no carnaval de Salvador, transfigurado timbricamente nas baterias urbanas dos blocos afro, ou na *performance* teatral do Nego Fugido, nas ruas de Acupe, Bahia. Na vertente banto ou congo-angola, ritmos religiosos como cabula e congo de ouro são mais permeáveis ao mundo extrarreligioso que seus congêneres sudaneses, presentes em danças populares como o maculelê e o samba. Mas o toque aqui tratado é virtualmente inseparável de um repertório de cânticos sagrados em falares iorubá ou ewe-fon, que engendra nos corpos de iaôs e vodúnsis a movimentação ancestral simbólica de diferentes deidades.

Nas comunidades de culto afro-brasileiro, a orquestra ritual consta unicamente de instrumentos de percussão: tambores de diferentes alturas, campanas de metal e chocalhos de percussão interna ou externa. No tambor de mina tradicionalmente há dois tambores, cada qual com duas membranas e tocados na horizontal – os abatás –, mais o sino denominado gã ou ferro e as cabaças com malha de contas. No candomblé, são três atabaques de uma só pele e um agogô de campana dupla.

A etnomusicologia, a partir dos anos sessenta, apontou marcantes similitudes entre orquestras de percussão afro-americanas e africanas, tanto no aspecto organológico – os instrumentos e sua tipologia – quanto em relação aos padrões rítmicos neles percutidos e na maneira como interagem em conjunto. Na música africana e afro-diaspórica, os padrões rítmicos são pensados como ciclos com periodicidade regular, e as diferentes categorias de instrumentos se organizam em termos de sua funcionalidade na estruturação da polifonia rítmica (ou *polirritmia*). Tambores médios e agudos fornecem a sustentação do ritmo com ciclos mais curtos (*tambores de base*), enquanto os graves são solistas, com ciclos mais longos e produzindo variações rítmico-tímbricas que muitas vezes destinam-se a sugerir a movimentação dos bailarinos (*tambor-mestre*). A sincronia entre os membranofones e destes com o canto e a dança é dada pelo ciclo rítmico executado numa campana metálica, que se destaca da trama dos tambores pelo timbre marcante, cuja função é

identificada como *timeline* (alinhamento no tempo) por etnomusicólogos. Na música popular urbana, o toque de idiofone com essa atribuição é chamado de *clave*. Um quarto papel nos enredos rítmicos africanos e afro-americanos cabe aos chocalhos, cujas batidas regulares e equidistantes produzem os *pulsos básicos*, ou seja, expõem as menores unidades do tempo musical, balizando a firmeza do andamento. A tal *pancada do ganzá* de Mário de Andrade.

Os primeiros estudos em etnomusicologia africana, como os de Joseph Kwabena Nketia, Gerhard Kubik e Simha Arom, entre outros, sublinharam a concepção *aditiva* da rítmica africana, pressentida também por Mário de Andrade em relação à rítmica da música popular brasileira. Os padrões rítmicos são conceptualizados como resultantes da soma das unidades temporais menores, os pulsos básicos; diferente da perspectiva divisiva europeia, na qual o ritmo é percebido como subdivisão de um *tactus* ou *tempo* em unidades menores. Uma vertente mais atual dos estudos de rítmica africana como os do ganense Kofi Agawu sugere que nenhum dos dois conceitos, aditivo ou divisivo, parece prevalecer no pensamento dos músicos do continente, mas antes uma combinação deles. Seja como for, os ciclos rítmicos africanos podem ser pensados como soma dos pulsos básicos, ou seja, das menores unidades do tempo musical reconhecíveis em um padrão rítmico. Criou-se mesmo uma notação musical que desse conta do aspecto aditivo dos *timelines* africanos, a partir da somatória de pulsos básicos: utiliza-se o “x” (xis) para representar o pulso-som, e o “.” (ponto) para o pulso-silêncio, lembrando que “x” e “.” têm o mesmo valor de tempo. Um número colocado antes do padrão notado indica o tamanho do ciclo, ou seja, o número de pulsos básicos que compreende.

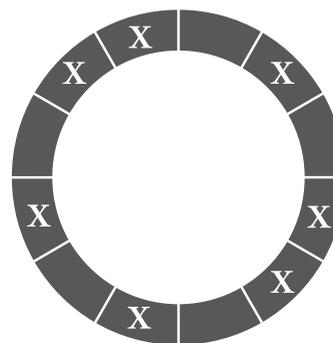
Essa notação permite dar forma gráfica ao nosso toque de nação de sete pancadas, que serve como motivo condutor nas duas primeiras faixas do CD. Na forma como a utilizamos, ela é classificada pelos especialistas como *twelve-pulse West African pattern* (padrão oeste-africano de doze pulsos), tal a sua recorrência em culturas musicais da África Ocidental. Sua configuração é:

(12) x.x.xx.x.x.x

Um modo mais sugestivo ou realista de representar esse (e qualquer outro) ciclo rítmico seria apresentando-o como um círculo:

Os golpes longos têm a duração de dois pulsos (x.) e os curtos, de um pulso (x). Sua representação pode, ainda, ser obtida numericamente, considerando-se a sucessão de golpes com 1 ou 2 pulsos básicos:

2212221



Essa estrutura não deixou de levantar especulações entre especialistas em torno de sua analogia com a sequência de intervalos (melódicos, e não de tempo) de tom e semitom na escala diatônica europeia, que apresentam igual relação numérica (um tom equivale a dois semitons):

TTSTTTT

No entanto, mais importante que assinalar correspondências talvez fortuitas em domínios distintos da linguagem musical, me parece ressaltar analogias de concepção rítmica entre a música tradicional africana

e a música produzida na Europa até o século XIV. Nesse continente, durante boa parte da Idade Média, o ritmo da melodia se encontrava mais atrelado à prosódia do texto cantado, prevalecendo uma concepção aditiva do ritmo, ou seja, as sequências formadas pela soma de agrupamentos ímpares e pares de pulsos básicos, mais próximas das articulações da fala, e vai presidir por séculos a organização do tempo musical na Europa. Temos um bom exemplo disso na *Cantiga de Santa Maria 181*, na faixa 3. Depois, sobrevém a mensuração do tempo musical do ocidente pelo *tactus*, a batida ou unidade de tempo, subdividida em unidades menores na relação de 1:2, e a ditadura do compasso delimitado por barras, com número de tempos e de subdivisões previamente instituído e partes “fortes” e “fracas”. Na contemporaneidade, alguns compositores europeus voltam-se novamente para uma rítmica aditiva, como Olivier Messiaen. Ela é utilizada também na peça *Mel Poema*, na faixa 2, do brasileiro José Eduardo Gramani, que foi um grande estudioso do ritmo; em seus interlúdios, pudemos superpor sem maiores problemas o toque de nação afro-brasileiro de doze pulsos em diferentes *rotações* ou *fases* do ciclo (ou seja, o ciclo iniciado em pontos diferentes):

- a) (12) x.x.xx.x.x.x                      b) (12) x.x.x.xx.x.x  
 c) (12) x.x.xx.x.xx.                        d) (12) x.xx.x.x.xx.

Nas diferentes denominações regionais da religião afro-brasileira de matriz jeje-nagô, encontramos esse padrão na campana de ferro, orientando o alinhamento dos demais tambores. No candomblé baiano, temos toques como vassi ou avassá e o alujá, privativo de Xangô, baseados na forma rotacional a) do ciclo. No tambor de mina, o toque conhecido como mina dobrado é baseado na forma b) do ciclo. c) e d) são outras das doze formas de se iniciar o ciclo. Os ogãs do candomblé reconhecem uma variedade de toques próprios para acompanhar sequências de cânticos, danças das divindades e momentos específicos do ritual baseando-se apenas na batida do agogô (*timeline*), porém eventualmente diferenciam toques com o mesmo padrão de agogô pela rítmica dos tambores de base e sobretudo pela maneira de *dobrar o rum*, ou seja, pela maneira como as frases ornamentadas do tambor-mestre escandem o ciclo do *timeline*.

Se atualmente o tempo nos distancia das nações africanas originárias, as sete misteriosas pancadas de agogô perduram entre nós como emblemas rítmicos de linhagem, fortalecendo identidades e desenhando elos entre culturas musicais, como as águas da Calunga Grande que a um tempo nos unem e separam de Ilu Aiê.

Paulo Dias



## THE BEAT OF THE NATION

Those from axé know it. The cycle of seven strokes or blows on the *agogô*, five long and two short ones, leads ineluctably to the sacred, to faith in orishas and *voduns*, to their places, rites, musicalities and specific corporealities, a true sound emblem of West African ancestry dating back to ancient cultures such as Ewe, Fon, Yoruba – or Jeje-Nagô, as is the new name given to these people here in the diaspora. Outside of the *Candomblé ilés* (big terreiros), of the *tambor de mina* houses in Maranhão, of the *xangô* from Pernambuco, we will hardly hear the mysterious cycle with the sequence of seven blows on metal bells. By trained ears, it will be recognized in the carnival of Salvador, timbrally transfigured in the urban percussion groups of the African blocks, or in the theatrical performance of Nego Fugido in the streets of Acupe, Bahia. In the Bantu or Congo-Angol branch, religious rhythms such as *cabula* and *congo de ouro* are more permeable to the extra-religious world than their Sudanese counterparts, present in popular dances such as the *maculelê* and *samba*. But the strokes we talk about here cannot virtually be separated from a repertoire of sacred songs in Yoruba or Ewe-Fon languages, which engenders in the bodies of *iaôs* and *vodúnsis* the symbolic ancestral movement of different deities.

In the communities of African-Brazilian worship, the ritual orchestra consists solely of percussion instruments: drums of different pitches, metal bells and rattles of internal or external percussion. In the *tambor de mina*, traditionally there are two drums, each with two membranes and played horizontally – the *abatás* –, in addition to the bell called *gã* or *ferro* (iron) and gourds with meshes of beads. In *Candomblé*, there are three *atabaques* (drums) with only a single skin and an *agogô* with a double bell. Since the sixties, ethnomusicology has shown striking similarities between African-American and African percussion orchestras, both in the organological aspect – the instruments and their type – and in relation to the rhythmic patterns played on them and in how they interact together.

In African and African-diasporic music, rhythmic patterns are thought of as cycles with a regular periodicity, and the different categories of instruments are organized in terms of their functionality in the structuring of rhythmic polyphony (or polyrhythm). Midrange and treble drums generally provide the rhythm support with shorter cycles (*base drums*), while the basses are the soloists, with longer cycles and producing timbral and rhythmic variations that often are intended to suggest the movement of the dancers (*master drum*). The synchrony among the membranophones and of those with song and dance is given by the rhythmic cycle played on a metal bell, that stands out of the plot of the drums by its striking timbre, whose function is identified as a timeline (alignment in time) by ethnomusicologists.

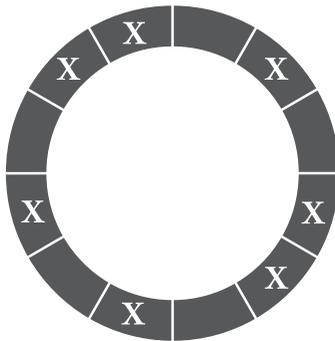
In urban popular music, the sound of an idiophone with that function is called *key*. A fourth role in African and African-American rhythmic plots lies with rattles, whose regular and equidistant beats produce the *elementary pulses*, i.e., they show the smallest units of musical time, beaoning the firmness of the tempo – the so called *pancada do ganzá* (blow of the ganzá) by Mário de Andrade. The first studies in African ethnomusicology, such as those by Joseph Kwabena Nketia, Gerhard Kubik and Simha Arom, among others, stressed the *additive* conception of African rhythmic, also envisioned by Mário de Andrade regarding rhythmic of Brazilian popular music. The rhythmic patterns are conceptualized as resulting from the sum of the smaller time units, the basic pulses, which is different from the European divisive perspective, in which the rhythm is perceived as a *tactus* (beat, pulse) or *tempo* subdivision in smaller units.

A more current branch of African rhythmic studies, such as those by Ghanaian Kofi Agawu, suggests that none of the two concepts, additive or divisive, seems to prevail in the thought of the musicians of the continent, but rather a combination of both. Be it as it may, African

rhythmic cycles may be thought of as the sum of the basic pulses, i.e., of the smallest units of musical tempo recognizable in a rhythmic pattern. A musical notation was created that could handle that additive aspect of African timelines from the sum of basic pulses: an "x" (ex) is used to represent the pulse-sound, and a "." (dot) for the pulse-silence, keeping in mind that "x" and "." represent the same amount of time. A number placed before the noted pattern indicates the cycle size, i.e., the number of basic pulses it comprises. That notation makes it possible to give a graphic form to our beat of the nation comprised of seven blows or strokes, which serves as a leitmotif in the first two tracks of the CD. The way we use it, it is classified by experts as *twelve-pulse* West African pattern, such is its recurrence in musical cultures of West Africa. Its configuration is:

(12) x.x.xx.x.x.x

A more suggestive or realistic way of representing this (and any other) rhythmic cycle would be presenting it as a circle:



The long strokes last for two pulses (x.) and the short ones for a pulse (x). Their representation may also be obtained numerically, considering the sequence of strokes with 1 or 2 basic pulses:

2212221

That structure has continued to raise speculation among experts regarding its analogy with the interval sequence (melodic, not time intervals) of steps and half steps in the European diatonic scale, which have the same numerical ratio (one step is equivalent to two half steps):

SSHSSSH

However, it seems to me more important to emphasize rhythmic design analogies between traditional African music and the music produced in Europe than to point correspondences that may be fortuitous in different areas of musical language. On this continent, for much of the Middle Ages, the rhythm of the melody was more linked to the prosody of the sung text, and an additive conception of rhythm prevailed, i.e., the sequences formed by the sum of odd and even groupings and of basic pulses, closer to the articulations of speech, and it could preside for centuries over the organization of musical time in Europe. We have a good example of that in the *Cantiga de Santa Maria 181*, on track 3. Then comes the measurement of musical time in the Western world by *tactus*, the beat or time unit, subdivided into smaller units in a 1:2 ratio, and the dictatorship of the measurement limited by bars, with a number of beats and subdivisions previously established and "strong" and "weak" parts.

In contemporary times, some European composers turned again to an addictive rhythm, like Olivier Messiaen did. It is also used in the play *Mel Poema*, on track 2, by Brazilian José Eduardo Gramani, who studied rhythm thoroughly; in his interludes we could superimpose, without problems, the African-Brazilian beat of nation of twelve pulses at different *rotations* and *phases* of the cycle (i.e., the cycle started at different points):

- a) (12) x.x.xx.x.x.x                      b) (12) x.x.x.xx.x.x
- c) (12) x.x.xx.x.xx.                      d) (12) x.xx.x.x.xx.

In the different regional denominations of the African-Brazilian religion of Jeje-Nagô origin, we find this pattern in the iron bell, guiding the alignment of the remaining drums. In the *Candomblé* from Bahia, we have beats such as *vassi* or *avassá* and *alujá*, exclusive to Xangô (a male orisha), based on the rotational *a* form of the cycle. In *tambor de mina*, the beat known as *mina dobrado* is based on the form *b* of the cycle. Also, *c* and *d* are of the twelve other ways to initiate the cycle. The *Candomblé ogãs* recognize a variety of adequate beats to accompany sequences of songs, dances of the deities and specific moments of the ritual based only on the *agogô* beat (timeline), but they sometimes differentiate beats with the same pattern of *agogô* by the rhythm of the base drums and especially by the way of *dobrar o rum*, that is, by the way the ornamented phrases of the master drum measure the timeline cycle.

If nowadays time distances us of the original African nations, the seven mysterious beats of the *agogô* linger among us like rhythmical emblems of lineage, strengthening identities and drawing bonds among musical cultures, like the waters that both unite and divide continents and worldviews.

Paulo Dias

## 2. MEL POEMA - VIDJU

**José Eduardo Gramani (1944-1998)**. Arranjo: Luiz Fiaminghi, Paulo Dias e Valeria Bittar - **torém de Almofala**, Córrego João Pereira, Acaraú, Ceará, recolhido por Babi Fonteles. Versão e arranjo: Marlui Miranda e Luiz Fiaminghi. Arranjo de percussão: Paulo Dias  
**José Eduardo Gramani (1944-1998)**. Arrangement: Luiz Fiaminghi, Paulo Dias and Valeria Bittar - **torém from Almofala**, Córrego João Pereira, Acaraú, Ceará, collected by Babi Fonteles. Version and arrangement: Marlui Miranda and Luiz Fiaminghi. Percussion. Arrangement: Paulo Dias

rabeca / Brazilian fiddle (1): **Luiz Fiaminghi** · voz / voice: **Marlui Miranda** · órgão portativo e percussão / organetto and percussion (5, 6, 7, 8): **Paulo Dias** · flautas doces / recorders (1, 4): **Valeria Bittar**

<i>De parana o parana vidju</i>	<i>Ao mar, ao mar a ponta da flecha</i>	<i>To the sea, to the sea the arrowhead</i>
<i>De parana o parana vidju</i>	<i>Ao mar, ao mar, a ponta da flecha</i>	<i>To the sea, to the sea the arrowhead</i>
<i>O vidju de parana parana o vidju</i>	<i>A ponta da flecha ao mar a ponta da flecha</i>	<i>The arrowhead to the sea, the arrowhead</i>
<i>O vidju o vidju de parana parana o vidju</i>	<i>A ponta da flecha ao mar, a ponta da flecha</i>	<i>The arrowhead to the sea, the arrowhead</i>
<i>Vidju de parana</i>	<i>A ponta da flecha ao mar...</i>	<i>The arrowhead to the sea</i>

### tradução para o português / translation to Portuguese Marlui Miranda

Gramani gostava de compor a partir do contato direto com suas rabecas e para grupos ou músicos bem determinados. Suas primeiras composições para rabeca surgiram em 1991/92, da sua paixão repentina pela rabeca batizada por ele de "Aninha" (rabeca de mestre Davino Aguiar, Cananéia/Iguape, SP), e tinham por fim o *Duo bem temperado* (Gramani, rabeca e P. Gatti, cravo). Depois vieram as composições para a rabeca algoana de Nelson da Rabeca (*Deodora*, *Manatira*, e outras) e finalmente as músicas compostas para a rabeca de Martinho dos Santos, Morretes, PR, que Gramani ganhou em 1993.

*Mel Poema* é uma dessas composições, datada de 29 de novembro de 1993, segundo consta

no manuscrito da obra. A dedicatória é para sua filha Daniella Gramani. A instrumentação anotada é flauta doce, rabeca, cravo e voz, o que sugere o Grupo ANIMA como destinatário, considerando a formação comum e a atuação de Gramani como rabecueiro no grupo naquele momento. Texto e música são de autoria de Gramani, que raramente compunha para rabeca e voz. Outro exemplo que conhecemos é *Além de Olinda*, gravada pelo ANIMA no seu primeiro CD – *Espiral do Tempo*, e composta para a mesma rabeca de Morretes.

Gramani explora em *Mel Poema* uma construção rítmica não ancorada nas tradições da música brasileira, como em muitas de suas músicas para rabeca. Aqui a narrativa rítmica, claramente calcada na métrica aditiva, alterna pulsos binários e ternários e também é trabalhada em nível melódico, utilizando o mesmo material melódico com configuração rítmica diversa. Paralelismos em intervalos de quarta, segunda e sucessões de terças maiores, além da ocorrência de alterações intervalares típicas da *musica ficta* (terças, quartas e sétimas móveis, que dão certa instabilidade ao centro modal) são aspectos que remetem ao *organum* medieval e ao século XIV. Na versão que gravamos aqui, para flauta-doce, rabeca e organeto, sem voz, imaginamos uma sonoridade instrumental que realçasse as conexões rítmicas e melódicas com a *Ars Nova* do século XIV, inclusive nos seus hermetismos (pascoais?).

Luiz Fiaminghi

Ver também texto de Marlui Miranda QUADRAS DO *TORÉM TREMEMBÉ, O VIDJU E ÁGUA DE MANIMA* NO TECIDO MUSICAL DE *ENCANTARIA* – GRUPO ANIMA, pp.: 41-46

Gramani liked to compose starting from direct contact with his Brazilian fiddles and for well determined ensembles or musicians. His first compositions for fiddle are from 1991/92, due to his sudden passion for the fiddle he named "Aninha" (Annie) (fiddle made by master Davino Aguiar, Cananéia/Iguape, SP), and had as an end the Duo Bem Temperado (Gramani, fiddle, and P. Gatti, harpsichord). Then came the compositions for the fiddle from Alagoas by Nelson da Rabeca (*Deodora, Manáira* and others), and finally the pieces composed for the fiddle by Martinho dos Santos (Morretes, PR), which Gramani got as a gift in 1993.

*Mel Poema* is one of those compositions, dated from November 29, 1993, as noted in the manuscript. It is dedicated to his daughter, Daniella Gramani. The noted instruments are recorder, fiddle, harpsichord and voice, and that suggests Grupo ANIMA as the recipient, considering its common formation and Gramani's performance as fiddle player in the group at that time. Text and music are by Gramani, who rarely composed for fiddle and voice. Another example we know is *Além de Olinda*, recorded by ANIMA in the first CD – *Espiral do Tempo* (Time Spiral) – and composed for the same Morretes' fiddle.

In *Mel Poema*, Gramani explores a rhythmic construction not anchored in the traditions of Brazilian music, as in many of his pieces for fiddle. Here the rhythmic narrative, clearly modeled on the additive metrics, alternates binary and ternary pulses and is also crafted on the melodic level, using the same melodic material with a different rhythmic configuration. Parallelisms on intervals of fourths and seconds and major thirds sequences, in addition to the presence of typical interval alterations of *musica ficta* (mobile thirds, fourths and sevenths which give certain instability to the modal center) are aspects that refer to the medieval *organum* and the 14<sup>th</sup> century. In the version recorded here, for recorder, fiddle and organetto, with no voice, we imagined an instrumental sonority that would enhance the rhythmic and melodic connections with the *Ars Nova* of the 14<sup>th</sup> century, even in its (Paschoal?) Hermeticisms.

Luiz Fiaminghi

See Marlui Miranda's text: QUATRAINS FROM *TORÉM TREMEMBÉ, O VIDJU AND ÁGUA DE MANIMA* IN THE MUSICAL FABRIC OF *ENCANTARIA* – GRUPO ANIMA pp.: 41-46

### 3. PERO QUE SEJA A GENTE - GRAMANTRA

**Cantiga de Santa Maria 181, atribuída a Dom Afonso X, o sábio (1221-1284).** Arranjo: Luiz Fiaminghi, coletivo Grupo ANIMA. Arranjo de percussão: Paulo Dias - **Luiz Fiaminghi (1958)**

**Cantiga de Santa Maria 181, attributed to Dom Afonso X, the wise (1221-1284).** Arrangement: Luiz Fiaminghi, collective Grupo ANIMA. Percussion arrangement: Paulo Dias - **Luiz Fiaminghi (1958)**

voz / voice: **Cecilia Arellano** · viola de arame / *Brazilian baroque guitar*: **Gisela Nogueira** · rabeca / *Brazilian fiddle* (3): **Luiz Fiaminghi** · percussão / *percussion* (6, 9): **Paulo Dias** · harpa medieval / *medieval harp*: **Silvia Ricardino** · flautas doces / *recorders* (3, 4): **Valeria Bittar**

Nota: das 8 estrofes e um refrão que compõem a Cantiga de Santa Maria 181, o Grupo escolheu para este arranjo o refrão e 4 estrofes\* (as duas primeiras e as duas últimas, que estão assinaladas \*). Decidimos apresentar aqui o poema em sua íntegra, acompanhado da primorosa tradução / versão realizada pelo Dr. Bernardo Monteiro de Castro. Note: from the eight stanzas and a chorus that make up the *Cantiga de Santa Maria 181*, ANIMA chose, for this arrangement, the chorus and four stanzas\* (the first two and the last two, marked in Portuguese with a \*). We decided to present the poem in full here, with a modern Portuguese version by Dr. Bernardo Monteiro de Castro, and a summarized English version.

Refrão:

*Pero que seja a gente  
d'outra lei [e] descreuda,  
os que a Virgem mais amam,  
a esses ela ajuda.  
Ainda que seja a gente  
de outra fê [e] descrente,  
os que a Virgem mais amam,  
a esses ela ajuda.*

*\*Fremoso miragre desto  
fez a Virgem gloriosa  
na cidade de Marrocos,  
que é mui grand' e fremosa,  
a un rei que era ende  
senhor, que perigoosa  
guerra con outro avia,  
per que gran mester ajuda  
Belo milagre a esse respeito  
fez a Virgem Gloriosa  
na cidade de Marrocos,  
que é muito grande e bonita,  
para um rei que era de lá  
senhor, que perigosa  
guerra con outro tinha,  
para a qual de grande ajuda*

*Pero que seja a gente...  
\*Avia de quen lla dêsse;  
ca assi com' el cercado  
jazía dentr' en Marrocos  
ca o outro ja passado  
era per un grande rio  
que Morabe é chamado  
con muitos de cavaleiros  
e mui gran gente miuda.*

*Precisava de quem lha desse;  
pois (porque) assim como ele cercado  
estava dentro em Marrocos,  
porque (pois) o outro já passado  
havia por um grande rio  
que Morabe é chamado  
com muitos cavaleiros  
e grande quantidade de gente miúda.*

*Pero que seja a gente...  
E corrian pelas portas / da vila, e quanti' achavan  
que fosse fora dos muros, / todo per força fillavan.  
E porend' os de Marrocos / al Rei tal consello davam  
que saisse da cidade / con boa gen' esleuda  
E corrian pelas portas / da vila, e tudo quanto achavam  
que estivesse fora dos muros, / tudo por força pegavam.  
E por isso os de Marrocos / ao Rei tal consello davam  
que saisse da cidade / con boa gente escolhida*

*Pero que seja a gente...  
D' armas e que manteneite / cono outro rei lidasse  
e logo fora da vila / a sina sacar mandasse  
da Virgem Santa Maria, / e que per ren non duvidasse  
que os logo non vencesse, / pois la ouvesse tenduda;  
De armas e que imediatamente / contra o outro rei lutasse  
e logo fora da vila / mandasse tirar o pendão  
da Virgem Santa Maria, / e que por nada duvidasse  
que logo os venceria, / assim que o (pendão) houvesse estendido;*

*Pero que seja a gente...  
Demais, que sair fezesse / dos crishãos o concello  
conas cruces da eigreja. / E el creu seu consello;  
e poi-la sina sacaron / daquela que é espello  
dos angeos e dos santos, / e dos mouros foi viuda,*

Ademais, que mandasse sair / dos cristãos a comunidade  
com as cruzes da igreja. / E ele creu em seu conselho;  
e depois que tiraram o pendão / daquela que é o espelho  
dos anjos e dos santos, / e pelos mouros foi visto,

Pero que seja a gente...

Que eran da outra parte, / aial espani' en colleron  
que, pero gran poder era, / logo todos se venceron,  
e as tendas que trouxeran / e o al todo perderon,  
e morreu y muita gente / dessa fea e barbuda.

Que eram de outra parte, / tamanho espanto com isso tiveram  
que, ainda que grande poder tivessem, / logo todos se venceram,  
e as tendas que trouxeram / e tudo o mais perderam,  
e morreu lá muita gente / dessa feia e barbuda

Pero que seja a gente...

\*E per Morabe passaram  
que ante passad' ouveran,  
e sem que perdud' avian  
todo quant' ali trouxeran,  
atan gran medo da sina  
e das cruzes y preseran,  
que fogindo non avia  
niun redea teuda.

E por Morabe passaram  
o qual antes passado houveram,  
e além de que perdido haviam  
tudo quanto ali trouxeram,  
não grande medo do pendão  
e das cruzes tiveram,  
que fugindo não havia  
nenbuma redea segura.

Pero que seja a gente...

\*E assi Santa Maria  
ajudou a seus amigos,  
pero que d'outra lei eran,  
a britar seus eemigos  
que, macar que eran muitos,  
nonos preçaron dous figos,  
e assi foi ssa mercee  
de todos mui connoçuda.

E assim Santa Maria  
ajudou aos seus amigos,  
ainda que fossem de outra fê,  
a derrotar seus inimigos  
que, embora fossem muitos,  
não lhes custou dois figos,  
e assim foi sua graça  
de todos muito conhecida.  
Pero que seja a gente...

The chorus of the *Cantiga de Santa Maria* 181 highlights the generosity and love of the Virgin Mary even to those who do not follow Her faith. This song narrates the miracle performed by the Virgin in Morocco when She helped a mighty king, besieged in his own city by the enemy who crossed with his soldiers the river called Morabe, plundering the city.

The king of Morocco asked the Christians to come out of the churches with their crosses and commanded the banner with the image of Virgin Mary to be carried, knowing that that would be the salvation of his reign. When faced with the image of the Holy Virgin and the crucifix, the enemies, amazed, fled in stampede, and many died.

#### (Versão para o português de Bernardo Monteiro de Castro)

A corte de D. Afonso X, o sábio, ficou conhecida como um território em que cientistas, artistas e comerciantes de diversas culturas conviveram em paz e sob os auspícios do rei. As três principais culturas que ocupavam a região ibérica naquele momento – dos muçulmanos, dos judeus e dos católicos – encontraram ali um espaço fértil para troca de conhecimentos e visões de mundo. A música teve nesse ambiente um foro privilegiado e as *Cantigas de Santa Maria* são um testemunho da força espiritual que o encontro pacífico entre culturas pode promover.

As cerca de 420 melodias conhecidas como *Cantigas de Santa Maria* foram compostas antes de 1284 e figuram entre os manuscritos mais importantes da música medieval. Ricamente ilustrados com iconografia de instrumentos musicais em uso na época, demonstram a variedade de estilos e pujança da vida musical na corte do rei da Galícia, a quem é dedicado o manuscrito e atribuídas algumas das canções. Escritas em galaico-português, a maioria delas versa sobre os milagres da Virgem Maria, como é o caso da cantiga 181. Dez das canções são de louvor

à Virgem. Boa parte delas foi escrita na forma poética do *muwashshah* (AB | BB | AB) ou, segundo o musicólogo português Manuel Pedro Ferreira, no artigo *Andalusian Music and the Cantigas de Santa Maria*, que considera que “as *Cantigas* foram majoritariamente compostas em um meio cultural onde a presença Ibero-árabe era fortemente sentida, elas provavelmente derivam do *zajal* ou de seu relativo moçárabe (FERREIRA, 2000, p. 9)”<sup>1</sup>. A presença árabe é sentida também na estrutura rítmica que, segundo o musicólogo, deve ser entendida sob a ótica dos antigos tratados de música árabe, como o de Al-Farabi (m. 950). Ali podem ser encontrados ritmos periódicos que compartilham dos mesmos princípios da rítmica aditiva e que estão nos *timelines* característicos da música da África do Oeste e Meridional. Entre os ritmos listados por Al-Farabi estão padrões sincopados e em métrica ímpar de cinco pulsos (2 + 3 ou 3 + 2).

As *Cantigas* fazem parte, já há bastante tempo, do repertório dos grupos que se dedicam à interpretação da música medieval. Tratando-se de documentos musicais cuja notação musical não tem a determinação da escrita moderna, o que deixa em aberto para o performer contemporâneo questões cruciais como tempo, instrumentação, fórmulas rítmicas e prosódia, ousamos levar tais aberturas a um limite extraflexível. Isso nos permitiu, por exemplo, a inserção de um *intermezzo* instrumental, uma composição não relacionada à *Cantiga*, mas que faz alusão às séries rítmicas aditivas de J. E. Gramani, neste caso, uma série de 13 pulsos elementares (2 + 2 + 3 + 3 + 3). Tal procedimento é também entendido à utilização dos instrumentos, provenientes de tradições musicais tão diversas quanto a brasileira (viola de arame, rabeca e percussão – pandeirito do Maranhão) e a irlandesa/medieval (harpa). Esses instrumentos não são aqueles originais, que podemos identificar na iconografia das *Cantigas*, nem suas réplicas, mas certamente são porta-vozes de um saber musical igualmente profundo e diverso, símbolos de uma trama histórica que ressurge nos timbres constantemente atualizados da tradição oral.

Luiz Fiaminghi

The court of King Alfonso X, the Wise, became known as a territory where scientists, artists and traders from various cultures lived together in peace and under the auspices of king. The three main cultures that occupied the Iberian region at that time – Muslims, Jews and Catholics – found there fertile space for the exchange of knowledge and worldviews. Music had a privileged forum in that environment and the *Cantigas de Santa Maria* bear testimony to the spiritual strength that the peaceful encounter between cultures may promote.

The approximately 420 melodies known as *Cantigas de Santa Maria* were composed before 1284 and are among the most important manuscripts of medieval music. Richly illustrated with an iconography of musical instruments in use at the time, they present the variety of styles and strength of the musical life at the court of the king of Galicia, to whom the manuscript is dedicated and some of the songs attributed. Written in Galician-Portuguese, most of them talk about the miracles performed by Virgin Mary, as is the case of song 181. Ten are in praise of the Virgin.

Most of them were written in the poetic form of *muwashshah* (AB | BB | AB) or, according to Portuguese musicologist Manuel Pedro Ferreira, in the article *Andalusian Music and the Cantigas de Santa Maria*, “[...] and since the *Cantigas* were mostly composed in a cultural environment where the Ibero-Arab presence was strongly felt, it probably derives from the *zahal* or its mozarabic counterpart” (FERREIRA, 2000, p. 9). The Arab presence is also felt in the rhythmic structure which, according to the musicologist, must be understood from the perspective of the ancient Arabic music treatises, such as the one by Al-Farabi (d. 950). There, periodic rhythms may be found that share the same principles of additive rhythm and are in the typical timelines

<sup>1</sup> “[...] and since the *Cantigas* were mostly composed in a cultural environment where the Ibero-Arab presence was strongly felt, it probably derives from the *zahal* or its mozarabic counterpart” (FERREIRA, 2000, p. 9).

of Southern and Western African music. Syncopated patterns and those in an odd metric of five pulses (2 + 3 or 3 + 2) are among the rhythms listed by Al-Farabi.

For quite some time, the Cantigas have been part of the repertoire of ensembles that are dedicated to the interpretation of medieval music. Because they are musical documents whose musical notation does not have the determinacy of modern writing, which leaves open to the contemporary performer crucial issues such as tempo, instrumentation, rhythmic formulas and prosody, we dare to take such openings to an extra-flexible limit. That allowed us, for instance, to insert an instrumental *intermezzo*, a composition not related to the *Cantiga*, but which refers to the additive rhythmic series by J. E. Gramani, in this case, a series of 13 basic pulses (2 + 2 + 3 + 3 + 3). This procedure is also extended to the use of instruments, which come from musical traditions as diverse as Brazilian (the Brazilian baroque guitar, fiddle and percussion – *tamborinho* (little drum) from Maranhão) and Irish/medieval (harp) traditions. Those instruments are not the original ones, which we can identify in the iconography of the *Cantigas*, nor their replicas, but they certainly speak of a musical knowledge equally profound and diverse, symbols of a historical plot that resurfaces in the constantly updated timbres of the oral tradition.

Luiz Fiaminghi

## REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA / BIBLIOGRAPHICAL REFERENCE

FERREIRA, Manuel Pedro. Andalusian Music and the Cantigas de Santa Maria. In: *Cobras e Sons. Papers on the Text, Music and Manuscripts of the 'Cantigas de Santa Maria'*. Ed. PARKINSON, Stephen. Legenda. Oxford. 2000.

### 4. PORTIGALER (I)

Anônimo, 1460 – 1470, *Buxheimer Orgelbuch*

Anonymous, 1460 – 1470, *Buxheimer Orgelbuch*

órgão portativo / *organetto* (5): Paulo Dias

## PELO ÓRGÃO PROFANO RENASCE PORTIGALER, ELO ENTRE NAÇÕES

Se o órgão permanece ainda hoje ligado ao imaginário cristão como instrumento de acompanhamento litúrgico, nos onze primeiros séculos de sua existência ele foi de uso exclusivamente profano. No *hidraulis*, primeira versão do instrumento, inventado no século III a.C. pelo engenheiro Ctesíbios de Alexandria, o soprimento era feito por pistões que movimentavam uma massa de água que, sob pressão, empurrava uma coluna de ar para tubos de diferentes tamanhos. Como atestam representações em mosaicos, o som potente do *hidraulis* era ouvido na Grécia, e depois em Roma, sempre ao ar livre e acompanhado de trompas, musicando entradas triunfais, corridas de carros e combates de gladiadores. Já munido de foles em couro e com sonoridade mais reduzida, o órgão tornou-se muito apreciado no Império Romano do Oriente e nos países árabes, integrando as pompas palacianas bizantinas durante séculos. Ao mesmo passo desaparecia no Ocidente, onde é reintroduzido em 757 quando Pepino, o Breve, recebe um órgão de presente do imperador Constantino. E durante os séculos seguintes o órgão cai no gosto da nobreza europeia como instrumento de corte. Só a partir do século XIV ele será admitido oficialmente no culto da Igreja católica, embora muito antes disso já se prestasse ao ensino da música em templos e conventos.

Não obstante, a partir da primeira metade do século XIII, órgãos já relativamente grandes são instalados em catedrais góticas europeias em construção na época. A iconografia translúcida dos vitrais e as cintilantes iluminuras nos códices atestam a existência de outros tipos de

instrumento, paralelamente ao grande órgão de igreja: o *positivo*, pequeno órgão que não é fixado à parede, mas colocado (pousado) sobre o chão, devendo o organista contar com a presença de uma ou mais pessoas para acionar os foles, e o *portativo*, instrumento ainda menor, sustentado por talabarte ou posicionado sobre os joelhos do intérprete, que toca o teclado com a mão direita enquanto aciona o fole com a esquerda.

Por ser de uso profano, quase nenhuma documentação escrita existe sobre o órgão portativo (em italiano, *organetto*; em francês, *orguines*), não obstante sua popularidade durante a Idade Média. Nos séculos XIV e XV temos notícias da atividade de virtuosos do instrumento, como o célebre organista italiano cego Francesco Landini (1333-1397), ou a mulher intérprete Kungold de Winterthur, Suíça (século XVI). Sabe-se que esse tipo de órgão era apreciado por músicos ambulantes, dada a portabilidade. Não há notícia de seu uso religioso, a não ser talvez em procissões.

O órgão portativo se destina à execução de monodias e, quando muito, de peças a duas ou três vozes com pouca autonomia de movimentação. Por não possuir reservatório de ar, a emissão sonora deve ser interrompida brevemente ao se encher o fole, semelhante à respiração dos instrumentistas de sopro, o que o torna pouco viável para texturas a muitas vozes. A partir do século XVI, fatores como o declínio da arte de músicos itinerantes (menestréis, jograis), bem como a complexidade que a escrita musical adquire, com a multiplicação das partes polifônicas, contribuem para que o organeto vá caindo em desuso, até o completo abandono, ao passo que entram em favor suntuosos órgãos com vários teclados e pedaleira, fundidos à arquitetura das igrejas.

O primeiro documento atestando a existência de um repertório em escrita própria para teclados é o manuscrito encontrado na Abadia de Robertsbridge, na Inglaterra, compilado em torno de 1360. Ele contém duas peças de música instrumental para dança do gênero *estampie* e arranjos de peças vocais de compositores da *Ars Nova*, como Philippe de Vitry. Em carta de 1388, o rei francês João de Aragão faz referência a esse códice, quando solicita por carta ao duque de Borgonha o empréstimo de seu organista Jehan para empregá-lo em sua corte.<sup>1</sup> Isso indica a prática já corrente de executar nas cortes europeias música de dança e música vocal em arranjos para instrumentos de teclado.

No século seguinte, diversos manuscritos compilando música profana e religiosa de diferentes gêneros, inclusive peças de cunho didático (*fundamenta*), testemunham uma prática bem estabelecida de execução ao órgão, assim como o desenvolvimento de uma notação musical própria para o instrumento. O teclado cromático, que possivelmente existia desde os anos 1300, permite tocar todas as alterações de semitom exigidas pela música *ficta*, com o objetivo de se evitar o *diabolus in musica*, o intervalo de quinta diminuta (como entre si e fá), assim como o de criar focos de atração tonal (notas sensíveis).

O maior e mais completo dos códices do século XV para teclado é o Livro de Órgão de Buxheim (*Buxheimer Orgelbuch*), encontrado no mosteiro de mesmo nome próximo a Munique, na Baviera. Foi provavelmente compilado e grafado pelo círculo de alunos de um renomado intérprete, teórico e professor de órgão da época, Conrad Paumann. Copiado por diferentes escribas, o livro de órgão Buxheim constitui um precioso recorte do repertório em voga entre organistas do sul da Alemanha no século XV. Com cerca de 260 peças, registra dois *fundamenta* atribuídos a Paumann, obras litúrgicas, intabulações de canções francesas, alemãs e italianas e prelúdios livres. O tipo de notação que aparece nesse códice, identificada por musicólogos como *velha tablatura germânica para órgão*, é uma curiosa combinação de letras – representando as notas musicais das vozes inferiores (tenor e contratenor) – com a notação mensural utilizando figuras de notas para a voz superior (descante). O uso conjugado de letras e grafia musical não deixa de lembrar a notação utilizada atualmente para a música popular. Muitas das intabulações

<sup>1</sup> “E informe ao dito Jehan para trazer o livro onde estão notadas as *estampies* e outras obras que ele sabe como interpretar ao *chekker* (cravo ou clavicórdio) e ao órgão”. (MARSHALL, 2000, p. 16)

do Buxheimer têm como base composições de autores consagrados do século XV, como John Dunstable, Guillaume Dufay e Gilles Binchois. Algumas peças são claramente destinadas ao grande órgão de igreja, pois possuem partes anotadas para pedaleira, porém várias delas podem também ser executadas ao portativo – que ainda andava em moda na época em que o códex foi compilado –, sobretudo as *intabulaturas* de música profana.

A peça *Portigaler*, aqui apresentada em duas partes (faixas 4 e 12), foi arranjada a partir de uma melodia atribuída a Dufay, compositor que muitos consideram como marco inicial do espírito renascentista na música. Influenciado pela polifonia vocal inglesa, Guillaume Dufay (c.1400-1474) é fundador da escola dita franco-flamenga de composição, que levou a escrita polifônica a um patamar elevadíssimo de elaboração. Uma das características do período que se inicia é o cosmopolitismo dos seus criadores e o consequente desenvolvimento de intenso intercâmbio entre culturas musicais, anteriormente estanques entre si, de diferentes regiões da Europa. Dufay bem cedo deixa a Borgonha natal para ir à Itália (1420), onde, após sua ordenação como padre, trabalha como chantre da capela do papa Eugênio IV. Mais tarde torna-se mestre de música na corte de Filipe, o Bom, Duque de Borgonha, epicentro de grande eferescência artística, compartilhando suas atribuições com Gilles Binchois.

Reza a lenda que a *chanson* que serviu de base para a *intabulatura Portigaler*, grafada no Livro de Órgão de Buxheim, foi composta por Dufay para ser oferecida como presente de casamento à princesa Isabel de Avis, de Portugal, irmã do infante navegador D. Henrique. Em 1430, ela se torna esposa de Filipe, o Bom, Duque de Borgonha, selando após longa negociação um vínculo político entre Portugal e Borgonha. O matrimônio foi evento importantíssimo também do ponto de vista cultural, pois trouxe para Portugal artistas referenciais como o músico Dufay e o pintor Jan Van Eyck, então a serviço do Duque de Borgonha. A presença de Van Eyck em Portugal, onde estivera já em 1328 para pintar o retrato da infanta pretendida, marca o início de um intercâmbio artístico entre os dois países, exercendo a escola flamenga forte influência sobre os pintores portugueses da época. Por outro lado, ao instalar-se na corte de Borgonha, Isabel leva uma comitiva que contava com dois instrumentistas cegos, João Fernandes e João de Cordouval, cujas performances causam a admiração de Dufay e Binchois. Do ponto de vista econômico, também a aliança entre Portugal e Borgonha frutifica, sobretudo sob o reinado de Dom Manuel I, quando as grandes navegações lusitanas levam a um êxodo nos campos e os comerciantes flamengos passam a atuar como provedores de alimentos para Portugal.

A partitura autógrafo da canção *Portigaler*, dedicada por Dufay à nova Duquesa de Borgonha, foi queimada num incêndio na Biblioteca de Estrasburgo em 1870, e parcialmente reconstituída pelo musicólogo Edmond Cossemaker. Assim, a *intabulatura* no códice de Buxheim torna-se testemunho único dessa composição vocal em sua completude. A melodia principal aparece no tenor, mais ou menos entrelaçada à parte do contratenor, ambas notadas em tabulatura (com letras), enquanto a voz aguda do descante tece virtuosísticas *diminuições* – notas de passagem improvisadas sobre os valores longos daquele *cantus firmus* – em escrita mensural. Já se utilizam barras verticais separando os compassos, referencial bastante útil para a leitura das diminuições que dividem cada tempo (*tactus*) em torrentes de notas. O tenor de *Portigaler* guarda marcantes semelhanças com o de outra obra de lavra franco-flamenga, uma *basse-danse* intitulada *La Portingaloise*, também escrita “en la mode du Portingal”.

*Portigaler* possui trechos de inegável sabor ibérico, como o *hoqueto* no compasso 19, exemplificando o esforço do compositor em emular estilisticamente a música da Península. Para além de seu valor artístico, a peça *Portigaler* é emblema de uma aliança frutífera e duradoura entre nações no início do Renascimento.

Paulo Dias

## BY THE SECULAR ORGAN *PORTIGALER* IS REBORN, A BOND BETWEEN NATIONS

If the organ remains still today associated with the Christian imagination as an instrument of liturgical accompaniment, in the first eleven centuries of its existence it was of exclusively secular use. In the *hydraulis*, the first version of the instrument, invented in the 3rd century B.C. by engineer Ctesibius of Alexandria, the blowing was done by pistons that moved a mass of water which, under pressure, pushed a column of air into pipes of different sizes.

As evidenced by representations on mosaics, the powerful *hydraulis* sound was heard in Greece and later in Rome, always outdoors, and accompanied by horns, making music for triumphal entries, chariot racing and gladiator combats. Already equipped with bellows in leather and with a smaller sound, the organ became much appreciated in the Eastern Roman Empire and in the Arab countries, integrating the palatial Byzantine pomp for centuries. At the same time it disappeared in the West, where it would be reintroduced in 757 when Pepin the Short received an organ as a gift from the emperor Constantine. During the following centuries, the organ would fall into the graces of the European nobility as a court instrument. Only from the 14<sup>th</sup> century on it would be officially admitted in the liturgical rites of the Catholic Church, although long before that it had already lent itself to music teaching in churches and convents.

Nevertheless, since the first half of the 18<sup>th</sup> century, relatively large organs had already been installed in European Gothic cathedrals that were under construction at the time. The translucent iconography of stained glass and the sparkling illuminated codices attest to the existence of other types of instrument alongside the great church organ: the *positive*, a small organ that is not attached to the wall, but placed (resting) on the ground, with the organist counting on the presence of one or more persons to operate the bellows, and the *portative*, an even smaller instrument, supported by a lanyard or placed on the knees of the performer, who plays the keyboard with the right hand while activating the bellows with the left.

Being of secular use, almost no written documentation exists on the portative organ (in Italian, *organetto*; in French, *orguines*), despite its popularity during the Middle Ages. We have reports from the 14<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> centuries of activity by the virtuosos of the instrument, such as the famous blind Italian organist Francesco Landini (1333-1397), or the female musician Kungold from Winterthur, Switzerland (16<sup>th</sup> century). It is known that this kind of organ was appreciated by street musicians, given its portability. There is no report of its religious use, except maybe in processions.

The portative organ is designed to play monodies and, at most, pieces for two or three voices with little movement autonomy. Not having a wind reservoir, the sound emission must be briefly stopped to fill the bellows, in a way similar to the breathing of wind instrument performers, which makes it impractical for textures with many voices. From the 16<sup>th</sup> century on, factors such as the decline of the art of itinerant musicians (minstrels, *joglars*) and the complexity acquired by musical writing, with the multiplication of polyphonic parts, contributed to the fall into disuse of the organetto, until its complete abandonment, while sumptuous organs with multiple keyboards and pedalboard, fused to the architecture of the churches, became popular.

The first document attesting the existence of a repertoire in proper writing for keyboard is the manuscript found in Robertsbridge Abbey in England, compiled around 1360. It has two pieces of instrumental music for dance in the *estampie* genre and vocal arrangements by composers of the Ars Nova, such as Philippe de Vitry. In a letter of 1388, the French King John of Aragon refers to that codex, when he requests the Duke of Burgundy by letter to loan his organist Jehan

to employ him in his court.<sup>2</sup> That indicates the already common practice in European courts of performing music for dance and vocal music in arrangements for keyboard instruments.

In the following century, many manuscripts compiling secular and religious music of different genres, including didactic pieces (*fundamenta*), bear testimony to a well-established practice of organ performance, and to the development of a musical notation specific for the instrument. The chromatic keyboard, which possibly existed since the 1300s, was enabled to play all semitone changes required by *musica ficta*, in order to avoid the *diabolus in musica*, the diminished fifth interval (such as the one between B and F), and to create a tonal attraction center (leading notes).

The largest and most complete of the 15<sup>th</sup> century codices for keyboard is the Buxheim Organ Book (*Buxheimer Orgelbuch*), found in the monastery of the same name near Munich, in Bavaria. It was probably compiled and noted by the student circle of a renowned performer, theoretician and organ teacher of that time, Conrad Paumann. Copied by different scribes, the Buxheim Organ Book is a valuable snippet of the popular repertoire among organists of southern Germany in the 15<sup>th</sup> century. With about 260 pieces, it records two *fundamenta* attributed to Paumann, liturgical works, intabulations of French, German and Italian songs, and preludes. The type of notation that appears in that codex, identified by musicologists as *old German organ tablature*, is a curious combination of letters – representing the musical notes of the lower voices (tenor and countertenor) – and mensural notation using note figures for the higher voice (descant). The combined use of letters and musical writing brings back to mind the notation currently used for popular music. Many of the intabulations from the Buxheimer book are based on compositions by renowned 15<sup>th</sup> century authors, such as John Dunstable, Guillaume Dufay and Gilles Binchois. Some pieces are clearly dedicated to the big church organ, because they have noted parts for the pedalboard, but many of them can also be performed at the portative – which was still fashionable at the time the codex was compiled –, especially the *intabulaturas* of secular music.

The piece *Portigaler*, presented here in two parts (tracks 4 and 12), was arranged from a melody attributed to Dufay, the composer who many regard as the starting point of the Renaissance spirit in music. Influenced by English vocal polyphony, Guillaume Dufay (c.1400-1474) is the founder of the so-called Franco-Flemish school of composition, which led to polyphonic writing to a very high level of development. One of the features of the beginning period was the cosmopolitanism of its creators and the consequent development of intense exchanges among musical cultures from different regions of Europe, previously with no communication among them.

Dufay leaves Burgundy, his homeland, early, to go to Italy (1420), where, after his ordination as a priest, he works as singer in the chapel of Pope Eugenius IV. Later becomes *maistre de chappelle* at the court of Philip the Good, Duke of Burgundy, the epicenter of great artistic effervescence, sharing his duties with Gilles Binchois.

Legend has it that the chanson which served as the basis for the *Portigaler intabulatura*, noted in the Buxheim Organ Book, was composed by Dufay to be offered as a wedding gift to Princess Isabella of Coimbra, house of Aviz, Portugal, sister to Infante Henrique, better known as Henry the Navigator. In 1430, she becomes the wife of Philip the Handsome, Duke of Burgundy, sealing after long negotiations a political bond between Portugal and Burgundy. The marriage was a very important event also from a cultural point of view, because it brought to Portugal referential artists such as the musician Dufay and the painter Jan Van Eyck, then at the service of the Duke of Burgundy. The presence of Van Eyck in Portugal, where he had already been in 1328 to paint the picture of the intended Infanta, marks the beginning of an artistic exchange between the two countries, with the

<sup>2</sup> “And tell the said Jehan to bring the book in which are notated the estampies and other works that he knows how to play on the chekker and organ”. (MARSHALL, 2000, p. 16)

Flemish school exercising strong influence over the Portuguese painters of the time. On the other hand, as she settled in the court of Burgundy, Isabella took an entourage which included two blind musicians, João Fernandes and João de Cordouval, whose performances were admired by Dufay and Binchois. From an economic point of view, the alliance between Portugal and Burgundy bears fruits, especially under the reign of King Manuel I, when large Portuguese navigations lead to an exodus from the fields, and Flemish traders start to act as food providers for Portugal.

The autograph score of the *Portigaler* song, dedicated by Dufay to the new Burgundy Duchess, was burned in a fire in the Strasbourg Library in 1870 and partially reconstructed by musicologist Edmond Cossemaker. Thus, the *intabulatura* in the Buxheim codex becomes the only witness to that vocal composition in its entirety. The main melody appears in the tenor, more or less intertwined with part of the countertenor, both noted in *tabulatura* (with letters), while the high descant voice weaves virtuosic *diminutions* – improvised passing notes on the long values of the *cantus firmus* – in mensural notation. Vertical bars were used to separate the bars, a rather useful reference for reading the diminutions that divide each beat (*tactus*) in torrents of notes. The tenor of *Portigaler* keeps striking similarities with one of another Franco-Flemish work, a basse-danse titled La Portingaloise, also written “en la mode du Portingal.”

*Portigaler* has parts of undeniable Iberian flavor, such as the hocket in bar 19, illustrating the composer’s effort to stylistically emulate the music from the Peninsula. In addition to its artistic value, the piece *Portigaler* is an emblem of a fruitful and lasting alliance between nations at the beginning of the Renaissance.

Paulo Dias

## REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA / BIBLIOGRAPHICAL REFERENCE:

MARSHALL, Kimberly. *Historical Organ Techniques and Repertoire, v. 3 – Late Medieval, before 1460*. Colfax: Wayne Leupold, 2000.

### 5. CUMBÊES

**Santiago de Murcia (1673-1739), em: *Codex Saldivar 4, atribuído a Santiago de Murcia, México*. Arranjo: Gisela Nogueira. Arranjo de percussão: Paulo Dias**  
**Santiago de Murcia (1673-1739), in: *Codex Saldivar 4, attributed to Santiago de Murcia, México*. Arrangement: Gisela Nogueira. Percussion arrangement: Paulo Dias**

viola de arame / *Brazilian baroque guitar*: **Gisela Nogueira** · harpa medieval / *medieval harp*: **Silvia Ricardino** · percussão / *percussion* (10, 11): **Paulo Dias**

Dança instrumental encontrada no Códice Saldivar n.º 4 (México, c. 1730) e também conhecida como *gurumbé*, *paracumbé*, *chuchumbé* ou *guineo*, segundo o musicólogo Craig Russel. A cultura dos vice-reinados espanhóis foi fortemente influenciada pelas comunidades africanas, que ultrapassavam em número os colonos de origem europeia, particularmente no México.

Descrita no *Diccionario de autoridades* (Tomo II, 1729) como *Baile de negros*, era acompanhada pela *guitarra*, segundo diversos autores. A tablatura descreve o *rasgueado* com grande precisão rítmica e de movimentos, além de inserir uma batida percussiva notada como “golpe”. Foi descrita em relatos de historiadores como parte de *oratórios* (festas noturnas) que incluíam diversas danças e um monólogo acompanhado de *guitarra* ou *harpa*. Alguns relatos de época (SALAZAR apud RUSSEL) descrevem

a dança como sendo um *guineo* de movimentos rápidos e apressados, referência esta que levamos em conta na interpretação. Amplamente utilizada em produções teatrais nas formas instrumental e vocal, assume papel importante em trechos que evocam o entretenimento ou a comédia.

Em razão dessa pesquisa, apresentamos uma versão para os dois instrumentos (*guitarra e harpa acompanhados de percussão*), com grande aproveitamento de suas características idiomáticas.

*Gisela Nogueira*

It's an instrumental dance found in the Saldivar Codex no. 4 (Mexico, c. 1730) and also known as *gurumbé*, *paracumbé*, *chuchumbé* or *guineo* according to musicologist Craig Russel. The culture of the Spanish viceroyalties was strongly influenced by African communities, which outnumbered the settlers of European origin, particularly in Mexico.

Described in the *Diccionario de autoridades* (Authorities Dictionary, Tomo II, 1729) as a *Baile de negros* (black ball), it was accompanied by the *guitarra*, guitar, according to various authors. The tablature describes the *rasgueado* technique (strumming) with great rhythmic and movement precision, and inserts a percussive stroke noted as "*golpe*" (blow). It was described in historians' reports of as part of *oratorios* (nightly festivities) that included several dances and a monologue accompanied by *guitar* or *harp*. Some reports (SALAZAR *apud* RUSSEL, 1995) of that time describe the dance as a *guineo* of quick and hasty movements, a reference we take into account when performing. Widely used in theatrical productions in instrumental and vocal forms, it has an important role in fragments which evoke entertainment or comedy.

Because of this research, we present a version for the two instruments (guitarra and harp) accompanied by percussion, using its linguistic characteristics in depth.

*Gisela Nogueira*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS / BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

Nuevo Diccionario Histórico Del Español – Diccionario de Autoridades – Tomo II (1729), in <http://web.frl.es/DA.html>, CUMBE; accessed 10.20.2015.

RUSSEL, Craig H. ed. Santiago de Murcia's Códice Saldivar no. 4, University of Illinois Press (1995).

## 6. IMPROVISACÃO SOBRE CANÇÃO DO FIGUEIRAL

**Tradição oral portuguesa, em: *Miscellanea*, Miguel Leitão d'Andrada (1629).** Versão, adaptação: Luiz Fiaminghi. Arranjo: Luiz Fiaminghi, Sílvia Ricardino e Cecília Arellano. Arranjo de percussão: Paulo Dias

**Portuguese oral tradition, in: *Miscellanea*, Miguel Leitão d'Andrada (1629).** Version, adaptation: Luiz Fiaminghi. Arrangement: Luiz Fiaminghi, Sílvia Ricardino and Cecília Arellano. Percussion arrangement: Paulo Dias

vozes / voices: **Cecília Arellano e Marlui Miranda** · rabeca / *Brazilian fiddle* (2): **Luiz Fiaminghi** · percussão / *percussion* (2): **Paulo Dias** · harpa medieval / *medieval harp*: **Sílvia Ricardino**

<i>No figueiral figueiredo, Lá no figueiral entrei. Seis donzelas encontrara, Seis donzelas encontrei; Para elas caminhará, Para elas caminhaei; Chorando a todas achara, A todas chorando achei; Logo ali lhes perguntara, Logo ali lhes perguntei, Quem foi que ousou maltratá-las, Triatá-las de tão má lei. No figueiral figueiredo, Lá no figueiral entrei.</i>	<i>A longas terras distantes, Só por seguir-vos, me irei; Por caminhos desvairados Atrás de vós andarei; Línguas moiras de aravias Por vós eu as falarei; Moiros, se me aparecerem, A todos os matarei. → No figueiral figueiredo, Lá no figueiral entrei.</i>	<i>In the fig orchard, There in the fig orchard I entered. Six maidens I found, Six maidens I had found; Towards them I walked, Towards them I'd walked; I found them all crying, All crying I'd found them; So there I'd asked them, So there I asked them, Who had dared to mistreat them, Treat them so bad. In the fig orchard, There in the fig orchard I entered.</i>	<i>"To faraway lands I will go "Just to follow you; "By crazed paths "I'll walk behind you; "Gibberish Moorish languages "I will speak for you; "Moors, if they appear before me, "All of them I will kill." In the fig orchard, There in the fig orchard I entered.</i>
<i>Uma delas respondera: – «Cavaleiro, não sei... Mal haja, mal haja a terra Que tem mau e fraco rei! Que se eu as armas vestira, Por minha fé, que não sei Se homem ousara levar-me, Levar-me de tão má lei Com Deus ide, cavaleiro, Ide com Deus, que não sei Se onde me falais agora Nunca mais vos falarei. → No figueiral figueiredo, Lá no figueiral entrei.</i>	<i>Nisto o moiro que as guardava Perto dali encontrei: Só por seguir-vos, me irei; Por caminhos desvairados Atrás de vós andarei; Línguas moiras de aravias Por vós eu as falarei; Moiros, se me aparecerem, A todos os matarei. → No figueiral figueiredo, Lá no figueiral entrei.</i>	<i>One of them answered: "Knight, I do not know... "Woe is me, woe is the land "Which has a bad and weak king! "For if I put on the weapons, "By my faith, I do not know "If a man would dare to take me, "Take me in an evil way "God be with you, knight, "God be with you, for I do not know "If where you talk to me now "Will I ever talk to you." In the fig orchard, There in the fig orchard I entered.</i>	<i>"I will speak for you; "Gibberish Moorish languages "I will speak for you; "Moors, if they appear before me, "All of them I will kill." In the fig orchard, There in the fig orchard I entered.</i>
<i>Eu então lhe replicara: – «Por minha fé, não irei; Antes olhos dessa cara Bem caros os comprarei;</i>	<i>Se ele bem me ameaçava, Eu melhor o ameacei; Um tronco seco esgalhara, Um tronco seco esgalhei; Com ele a todos matara, A todos desbaratei; As donzelas libertara, Todas seis as libertei; Aquele que me falara Com ela me casarei. No figueiral figueiredo, Lá no figueiral entrei</i>	<i>I answered then: "By my faith, I will not go; "But before, for those eyes "I will pay dearly;</i>	<i>I threatened him better yet; A dried up branch he took A dried up branch did I take; With it all were killed, All I did disarray; The maidens I freed, Freed all six of them; The one who spoke to me Is the one I'll marry today. In the fig orchard, There in the fig orchard I entered.</i>

*tradução para o inglês / translation to English Gabriela Maloucaze*

O chamado “tributo das cem donzelas” foi um reconhecimento da supremacia de Abderraman I, califa de Córdoba, sobre Mauregato, rei das Astúrias entre 783 e 789. Este usurpou o reino de Leão graças ao favor do califa, que o concedera a troco do tributo anual de cem donzelas cristãs, das mais nobres e honradas famílias dos reinos da Galícia e das Astúrias, para o harém do califa e de outros grandes senhores da Andaluzia. Os galegos não admitiam tal pacto e recusavam-se a entregar suas filhas e irmãs, mas os soldados do rei sempre conseguiam tirá-las de suas casas e levá-las para um local determinado, onde os enviados do califa as pegariam.

Reza uma versão da história que, no ano de 784, seis dessas donzelas eram conduzidas pelo caminho de Figueiredo, com escolta montada. Dentre elas estava a formosa Orélia, noiva de D. Goesto Ansur, um cavaleiro de sangue godo que morava nos arredores. Inteirado do fato, o cavaleiro reuniu um punhado de soldados que, perto de um figueiral e armados com ramos de figueira, caíram com tal ímpeto sobre os mouros que num instante os dizimaram. Salvas as donzelas, Goesto desposou Orélia e para ela compôs um canto heroico que ficou célebre e se tornou uma das mais antigas poesias escritas em língua portuguesa.

Os versos de Goesto Ansur estão contidos no Diálogo I, da *Miscellanea*, de Miguel Leitão d’Andrada, livro editado em 1629.

*Silvia Ricardino*

The so-called "tribute of the hundred maidens" was the recognition of the supremacy of Abd al-Rahman I, ruler of the Caliphate of Córdoba, on Mauregatus, king of Asturias, between 783 and 789. The latest usurped the Kingdom of Leon thanks to the favors of the caliph, who had given it in return for an annual tribute of one hundred Christian maidens, from the most noble and honorable families of the kingdoms of Galicia and Asturias, for the caliph's harem and of other great masters of Andalusia. The Galicians did not admit such a pact and refused to hand over their daughters and sisters, but the king's soldiers could always take them from their homes and take them to a certain place, where the men sent by the caliph would get them.

A version of the story has it that in the year 784, six of those maidens were conducted by the Figueiredo (fig orchard) path with a mounted escort. Among them was the beautiful Orélia, bride to D. Goesto Ansur, a knight of Gothic blood who lived in the vicinity. Aware of the fact, the knight gathered a handful of soldiers who, near the fig orchard and armed with fig tree branches, fell with such impetuosity over the Moors that instantly decimated them. The maidens were saved, Goesto married Orélia and composed a heroic song dedicated to her, which became famous and one of the oldest poems written in Portuguese.

The verses by Goesto Ansur are in the “Diálogo I” from the *Miscellanea* by Miguel Leitão d’Andrada, a book published in 1629.

*Silvia Ricardino*

## 7. GAITAS SOBRE BAIXO DE CANÁRIOS E DE JÁCARAS

**Santiago de Murcia (1673-1739), em: *Codex Saldivar 4*, atribuído a Santiago de Murcia, México.** Arranjo: Gisela Nogueira. Arranjo de percussão: Paulo Dias. Versão para flauta doce das diminuições: Valeria Bittar

**Santiago de Murcia (1673-1739), in: *Codex Saldivar 4*, attributed to Santiago de Murcia, México.** Arrangement: Gisela Nogueira. Percussion arrangement: Paulo Dias. Recorder version for the diminutions: Valeria Bittar

viola de arame / *Brazilian baroque guitar*: **Gisela Nogueira** · percussão / *percussion* (8, 10): **Paulo Dias** · flauta doce / *recorder* (2): **Valeria Bittar**

*O baile de gaitas*, denominação que faz referência ao instrumento que teve sua origem hispânica na região da Galícia, é uma prática popular antiga e, provavelmente, conhecida de Santiago de Murcia.

Em seu estudo sobre o Códice Saldivar n.º4, Craig Russel segue a descrição do folclorista Aurelio Capmany e do musicólogo Eduardo Torner: “*o baile de gaitas* tem uma distribuição métrica e rítmica análoga ao fandango [...]”<sup>1</sup>. Também faz parte do folguedo religioso *Mouros e Cristãos* em Aragón (RUSSEL).

O texto musical utilizado é original para guitarra barroca (Saldivar n.º4) e segue a tradição de notação em tablatura. O arranjo para o acompanhamento da viola de arame foi inspirado em rasgueados de época.

*Gisela Nogueira*

The *baile de gaitas* (bagpipes dance), a name that references the instrument which had its Spanish origin in the Galicia region, is an old popular practice probably known from Santiago de Murcia.

In his study of the Codex Saldivar no. 4, Craig Russell follows the description by folklorist Aurelio Capmany and musicologist Eduardo Torner: “The bagpipe dance (*baile de gaita*) has a meter and rhythmic distribution analogous to the *fandango’s* [dance] [...]” (RUSSEL, 1995, p. 66). It is also part of the religious merriment *Mouros e Cristãos* [Moors and Christians] in Aragón (RUSSEL).

The musical text used is originally for baroque guitar (Saldivar no. 4) and follows the tradition of tablature notation. The arrangement for Brazilian baroque guitar accompaniment was inspired by the *rasgueado* technique (strumming) of that time.

*Gisela Nogueira*

## REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA / BIBLIOGRAPHICAL REFERENCE

RUSSEL, Craig H. ed. Santiago de Murcia's Códice Saldivar no. 4, University of Illinois Press (1995).

<sup>1</sup> Do original em inglês: “The bagpipe dance (*baile de gaita*) has a meter and rhythmic distribution analogous to the *fandango’s* [dance] [...]” (RUSSEL, 1995, p. 66)

## 8. RECERDADA V

**Diego Ortiz (1510-1570), em: *Trattado de glosas sobre clausulas y otros generos de punctos en la musica de violones nuevamente puestos en luz* (1553).** Versão para rabeca: Luiz Fiaminghi

**Diego Ortiz (1510-1570), in: *Trattado de glosas sobre clausulas y otros generos de punctos en la musica de violones nuevamente puestos en luz* (1553).** Version for Brazilian fiddle: Luiz Fiaminghi

viola de arame / *Brazilian baroque guitar*: **Gisela Nogueira** · rabeca / *Brazilian fiddle* (3): **Luiz Fiaminghi**

*Ricercare* ou *ricercata* são termos etimologicamente ligados à palavra italiana *ricerca* (busca, procura ou investigação). É um gênero musical derivado da *caccia* (caça), no qual as diferentes vozes se perseguem, imitando umas as outras e cuja característica principal é sua natureza instrumental e contrapontística. Consideradas como uma denominação antiga para *fuga*, as *ricercatas* foram muito utilizadas pelos compositores de música para alaúde, cravo ou órgão nos séculos XVI e XVII. Compositores mais tardios, como J. S. Bach, na *Arte da Fuga*, denominavam de *ricercare* suas fugas quando queriam fazer referência ao *stil antico* (= contraponto, polifonia) dos mestres do passado.

As *recercadas* do compositor espanhol Diego Ortiz não seguem esse modelo. A julgar por sua estrutura musical, seriam mais bem designadas como *variações*. A *Recercada V*, extraída do seu *Trattado de Glossas*, editado em 1553 em Roma, na Itália, segue o princípio das *passaggi*, que são diminuições ou variações rítmicas/melódicas sobre uma determinada estrutura harmônica, um madrigal pré-existente ou uma fórmula cadencial, como é o caso da *Recercada V*. Ortiz era um virtuoso da viola da gamba e sua música é até hoje considerada um parâmetro para esse instrumento.

Nesta gravação, utilizamos uma rabeca brasileira, construída em Cananeia, no litoral sul do estado de São Paulo, por Davino Aguiar, antigo mestre de fandango da região, acompanhada da viola de arame. Cananeia foi um dos primeiros povoados a se estabelecer na costa brasileira, tendo registros de sua existência desde o início do século XVI. Existem relatos históricos sobre o misterioso “Bacharel de Cananeia”, erudito e degredado português que se estabeleceu na região, alcançando grande poder político dentro da comunidade indígena dos carijós que habitavam a costa e nos pequenos povoados que começaram a se estabelecer no litoral das terras recém- descobertas.

A tradição e a popularização das rabecas na região são também muito antigas e não podemos precisar sua origem. Duas hipóteses são plausíveis: a primeira confere um sentido autóctone às rabecas, decorrente da emulação de modelos violinísticos tardios pelos artesãos caiçaras locais; a segunda, mais fantasiosa<sup>1</sup>, aventa a possibilidade de instrumentos como essa rabeca de mestre Davino – de três cordas, afinados em quintas (Sol – 3; Ré – 4; Lá – 4) e construídos com caixa de ressonância e tamanho semelhantes aos instrumentos descritos nos primeiros manuais sobre uso e organologia de instrumentos da família das violas de arco, como o *Musica getutscht*, editado por Sebastian Virdung na Basileia, Suíça, em 1511 – serem transculturações de modelos muito antigos e pré-modernos, anteriores ao advento do violino, e que vieram parar nos confins do mundo ocupados pelos europeus por roteiros inesperados, da mesma forma que as sementes nessa época começaram a se espalhar mundialmente nas mãos dos navegadores portugueses.

Luiz Fiaminghi

<sup>1</sup> Mera curiosidade: fantasia era um termo usado na música dos séculos XVI/XVII para designar, como as *recercadas*, música instrumental de caráter improvisatório.

*Ricercare* or *ricercata* are terms etymologically linked to the Italian word *ricerca* (search, quest or investigation). It is a musical genre derived from the *caccia* (hunting), in which different voices chase one another, imitate one another, and whose main characteristic is its instrumental and contrapuntal nature. Deemed an old name for the fuge, the *ricercatas* were widely used by composers of music for lute, harpsichord or organ in the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries. Later composers, such as J. S. Bach in *The Art of Fugue*, called their fugues *ricercare* when they wanted to make a reference to the *stil antico* (= counterpoint, polyphony) of the masters of the past. The *recercadas* by Spanish composer Diego Ortiz do not follow this model. Judging by their musical structure, they would be better named as variations. The *Recercada V*, taken from his *Trattado de Glossas*, published in 1553 in Rome, Italy, follows the principle of *passaggi*, which are diminutions or rhythmic/melodic variations on a specific harmonic structure, a preexisting madrigal or a cadential formula, as is the case of *Recercada V*. Ortiz was a virtuoso of the viola da gamba and his music is still today considered a parameter for that instrument.

In this recording, we used a Brazilian fiddle built in Cananea, on the southern coast of São Paulo state, by Davino Aguiar, a former fandango master in the region, accompanied by the Brazilian baroque guitar. Cananea was one of the first villages to be established on the Brazilian coast, with records of its existence from the early 16<sup>th</sup> century. There are historical accounts about the mysterious “Bachelor of Cananea,” a Portuguese scholar and exile who settled in the area, acquiring great political power within the indigenous community of the Carijós, who inhabited the coast, and in the small villages that began to be formed on the coast of the newfound lands.

The tradition and the popularization of fiddles in that region are also very old and we cannot specify their origin. Two hypotheses are plausible: the first gives the fiddles an autochthonous sense, derived from the emulation of late violin models by the local coastal artisans; the second, more fantastic<sup>2</sup>, raises the possibility that instruments such as the fiddle by master Aguiar may be transculturations of very old and premodern models, preceding the advent of the violin, and which came to the world’s confines occupied by Europeans by unexpected routes, in the same way seeds at that time began to globally spread in the hands of the Portuguese navigators. The fiddle by master Aguiar has three strings tuned in fifths (G - 3; D - 4; A - 4) and built with a sounding board and size similar to the instruments described in the first handbooks on the use and the organology of instruments of the family of violas with a bow, such as the *Musica getutscht*, edited by Sebastian Virdung in Basel, Switzerland, in 1511.

Luiz Fiaminghi

<sup>2</sup> Mere curiosity: fantasy was a term used in music from the 16<sup>th</sup>/17<sup>th</sup> centuries to designate, just like the *recercadas*, instrumental music of improvisatory character.





## 9. BATALHA DE ALCÁCER-QUIBIR - TOQUES DE CABOCOLINHO

**Anônimo, séc. XVI.** Arranjo para harpa: Gisela Nogueira. Arranjo: coletivo Grupo ANIMA - **baiano tupinambá (tradição oral brasileira)**, recolhido por Guerra Peixe, 1966; informado por Noel de Oliveira Campos. Em: *Revista Brasileira de Folclore*, no. 15, pp. 135-158. Recife, Pernambuco. Versão e adaptação para flauta doce: Valeria Bittar. Arranjo de percussão: Paulo

Dias

**Anon. 16th cent.**, arrangement for harp: Gisela Nogueira. Arrangement: collective Grupo ANIMA – **baiano tupinambá** (Brazilian oral tradition), collected by Guerra Peixe, 1966; informed by Noel de Oliveira Campos. In: *Revista Brasileira de Folclore*, no. 15, pp. 135-158. Recife, Pernambuco. Version and adaptation for recorder: Valeria Bittar. Percussion arrangement: Paulo Dias

vozes / voices: **Luiz Fiaminghi, Marlui Miranda, Paulo Dias, Silvia Ricardino e Valeria Bittar** · rabeca / *Brazilian fiddle* (3): **Luiz Fiaminghi** · percussão e órgão portativo / *percussion and organetto* (5, 8, 12, 13, 14): **Paulo Dias** · harpa medieval / *medieval harp*: **Silvia Ricardino** · flautas doces / *recorders* (1, 4): **Valeria Bittar**

*Postos estão, frente a frente, os dois valorosos campos:  
Um é do rei mouro,  
Outro de Sebastião, o lusitano,  
Moço animoso, valente, robusto, determinado,  
Ainda que de pouca experiência e não bem aconselhado.  
Quando vê mouros sem conta a sua hoste cercando,  
Que p'ra cada um dos seus mais de dezoito tocando,  
Ardendo em fogo o seu peito, manda à peleja deitar bando,  
Chovem balas, chovem mortes, setas e fuzilaria.  
Puxam d'arma branca os mouros e fogem em debandada,  
Os aventureiros vitória pregoam  
Com grande aplauso*

*Dizem que mataram o rei mouro e o levou o diabo,  
Pois junto à sua liteira o passaram com um balázio.*  
**Toques de Cabocolinho**  
*E na moura artilharia duas bandeiras ganharam,  
Com vitória tão pujante que mais parecia milagre,  
Porém, por nossos pecados, pouco a tivemos gozado,  
E com o sangue dos mortos está feito um grande lago.  
O Rei percorreu todo o campo, rota a lança e sem cavalo,  
Busca a morte dando mortes,  
Sebastião, o lusitano,  
Dizendo:  
"Agora é a hora, que un bel morir, tutta la vita honora".*

*Placed they are, face to face, the two valiant camps:  
One is of the Moorish king,  
The other of Sebastian, the Portuguese,  
A spirited, brave, strong, determined young man,  
Although with little experience and ill-advised.  
When he sees countless Moors besieging his hosts,  
And for each of his men more than eighteen to face,  
The fire burns in his chest, he declares battle and charges,  
It rains bullets, deaths, arrows and fusillade.  
The Moors take to the knives and flee in stampede  
The adventurers claim victory  
With great applause*

*They say they killed the Moorish King and the Devil took him,  
Because near, his litter he was run through by a bullet.*  
**Toques de Cabocolinho**  
*And in the Moorish gunnery two flags won,  
With a victory so powerful it seemed rather a miracle,  
However, for our sins, we could barely enjoy it,  
And with the blood of the dead a large pond was made.  
The King went through the whole camp, with a spear and no horse,  
Seeking death by giving deaths,  
Sebastian, the Portuguese,  
Saying:  
"Now is the time, 'cause un bel morir, tutta la vita honora."*

**Adaptação dos versos realizada por Silvia Ricardino com base na tradução de Gualdino de Campos (1847-1919) / Brazilian adaptation of the verses by Silvia Ricardino, based on the translation by Gualdino de Campos (1847-1919). English version by Gabriela Maloucaze**

Antes mesmo de nascer, em 1554, Sebastião I tornou-se herdeiro do trono de Portugal, por ocasião da morte de seu pai. Logo recebeu o epíteto de *O Desejado*, pois fora intensamente aguardado para perpetuar a Dinastia de Avis. Com a morte de D. João III, seu avô, viu-se coroado aos três anos de idade. A regência, então, foi exercida primeiramente pela avó, rainha Catarina da Áustria, e depois pelo tio-avô, cardeal Henrique de Évora, sempre privilegiando o poder da Igreja e consolidando a Inquisição.

Foram os Jesuítas que se encarregaram da educação de Sebastião, que assumiu o governo aos 14 anos, almejando batalhas, conquistas e a expansão do cristianismo, convencido de que seria comandante de uma nova cruzada, contra os mouros do Norte da África. Acalentando o sonho de conquistar o Marrocos, pôs-se à frente da expedição que lá desembarcou em 1578. No dia 4 de agosto, nos campos de Alcácer-Quibir, os portugueses sofreram fragorosa derrota, numa batalha que fez desaparecer a nata da nobreza lusitana, assim como Dom Sebastião, aos 24 anos. Tal derrota ocasionou a perda da independência para a Espanha e o nascimento do mito do Sebastianismo, já que o corpo do rei jamais foi encontrado: para o povo português ele estava apenas sumido, mas regressaria como um verdadeiro Messias, salvador da pátria e envolto em bruma. Daí seu epíteto posterior de *O Encoberto*.

Miguel Leitão d'Andrada foi um dos membros da expedição desastrosa, participou da batalha e foi aprisionado. Conseguiu sair da prisão, voltou a Portugal e escreveu uma obra em prosa e verso, editada em 1629 e intitulada *MISCELLANEA DO SITIO DE NOSSA SENHORA DA LUZ DO PEDROGÃO GRANDE Aparecimento de sua santa Imagem. Fundação do seu Convento e da See de Lisboa. Expugnação della. PERDA DEL REI SEBASTIÃO E QUE SEJA NOBREZA SENHOR SENHORIA VÁSSALLO DEL REI RICO-HOME. INFANÇÃO CORTE CORTEZIA MIZURA REVERENCIA E TIRAR O CHAPEO E PRODIGIOS Com muitas curiosidades e Poezias diversas. Por Mighel Leitão d'Andrada Comendador de Christo.*

A "Miscelânea" contém relatos de usos e costumes, mesclados a lendas e histórias falsas. Mas também narra os eventos de que o autor foi testemunha ocular, com o registro do poema e da música da Batalha de Alcácer-Quibir, popularizados logo depois. Após os versos finais "aora es la hora, que un bel morir, tutta la vita honora", Miguel Leitão d'Andrada observa que essas eram "Palavras que este Rey trazia dantes na boca, e costumava dizer muytas vezes."

Silvia Ricardino

Even before his birth, in 1554, Sebastian I became the heir to the throne of Portugal on the occasion of his father's death. Soon he was referred to as The Desired, for he was anxiously expected to perpetuate the Avis Dynasty. With the death of John III, his grandfather, he saw himself crowned when he was three years old. Regency, then, was first handled by his grandmother, Queen Catherine of Austria, and then by his great-uncle, Cardinal Henry of Évora, always giving priority to the power of the Church and consolidating the Inquisition.

The Jesuits were in charge of Sebastian's education; he began to reign at 14, craving battles, conquests and the expansion of Christianity, convinced that he would be the commander of a new crusade against the Moors of North Africa. Nursing the dream of conquering Morocco, he led the expedition that arrived there in 1578. On August 4, in the fields of Alcácer-Quibir, the Portuguese suffered a thunderous defeat, in a battle which destroyed the cream of the Portuguese nobility together with Dom Sebastian, at age 24. That defeat led to the loss of independence to Spain and the birth of the myth of Sebastianism, since the king's body was never found: to the Portuguese people, he was just gone, but would return as a true Messiah, a savior of the fatherland, shrouded in mist – hence his later epithet: The Hidden One.

Miguel Leitão d'Andrada was a member of the disastrous expedition who participated in the battle and was imprisoned. He got out of prison, returned to Portugal and wrote a work in prose and verse, published in 1629 and titled (freely translated from ancient Portuguese) *MISCELLANEA OF THE SITE OF OUR LADY OF LIGHT OF GREAT PEDROGÃO The rising of her holy image. Foundation of her Convent and the See of Lisbon. Her conquering. LOSS OF KING SEBASTIAN AND MAY NOBILITY BE LORD LORDSHIP VASSAL OF RICH-MAN KING. COURT COURTESY OBEISANCE REVERENCE AND TAKING THE HAT OFF AND PRODIGES. With many curiosities and several poems. By Mighel Leitão d'Andrada, Commander in Christ.*

The *Miscellanea* contains reports of customs and traditions mixed with legends and false stories. But it also chronicles the events of which the author was an eyewitness, with the record of the poem and song of the Batalha de *Alcácer-Quibir* (*Battle of Alcácer-Quibir*), which became popular soon after. After the final verses – "now is the time, *que un bel morir, tuta la vita honora*" – Miguel Leitão d'Andrada notes that these were "words that this King brought from earlier in his mouth, & used to say many times."

Silvia Ricardino

O nosso arranjo sobre a *Batalha de Alcácer-Quibir* separa os dois momentos do texto com uma versão e improvisação que teve como base um "Baiano executado na inúbia dos Tupinambá" (GUERRA-PEIXE, 1966, pp. 135-58), recolhido em Recife entre 1950 e 1952 pelo compositor e pesquisador brasileiro César Guerra-Peixe. Nesse trabalho de investigação sobre essa dança da tradição popular, chamada Cabocolinho, o compositor detalhará não somente todas as partes da dança, como também a coreografia, o instrumentário, a indumentária, os personagens, e trará transcrições de músicas ou "toques" de algumas partes de Cabocolinhos de diferentes grupos, em especial do grupo dos Tupinambás.

O termo "cabocolinho", de origem ameríndia, é derivado da palavra "caboco" (caboclo), "atualmente sinônimo de índio ou mestiço: o indígena, o nativo, o natural; mulato acobreado, com cabelo corrido [...]" (CASCU DO *apud* SANTOS, RESENDE, 2009, p. 18). Trata-se de uma "brincadeira", como são chamadas as representações dramaturgico-musicais e de dança, cujos grupos ou agremiações atuam no carnaval em alguns Estados, sobretudo do Nordeste brasileiro. Os principais gêneros musicais ("toques ou batidas") apresentados nos inúmeros grupos são baião ou baiano e guerra (ambos utilizados por Paulo Dias nesse arranjo), perré e macumba, também chamada de toré, macumbinha ou macumba de índio (SANTOS, RESENDE, 2009, pp. 52-53). Um número considerável de figurantes atua tocando, declamando e em especial dançando, com indumentária baseada na arte plumária indígena brasileira. De maneira geral os figurantes são: casal de caciques, cordão de caboclos, outro cordão de caboclas e de curumins, dois puxantes mirins, perós, peromingús (piramingú), matroá, capitão, tenente, mestre.

O instrumentário mais comumente utilizado nos Cabocolinhos é composto de inúbia<sup>1</sup>, ou gaita, caracaxás<sup>2</sup>, tarol (caixa-clara) e surdo. Dentre os "tocadores", como são denominados os músicos, o mais respeitado na agrupação é o gaiteiro, ou flautista. Embora muitos filólogos enquadrem a inúbia nos gêneros "buzina", "trompa", ou mesmo "gaita" (na tradição popular), esse aerofone não tem mecânica de palheta (como a buzina e a gaita) e tampouco de bocal (como os instrumentos de metal). Tanto a inúbia como as *kulutás*, as *kawokás* e as *yákwás*, flautas de diferentes etnias

1 "Palavra deturpada por escritores clássicos, pelo deslocamento do assento tônico; designa espécie de trompa usada nos combates; de nhumbiá, variação fonética de nhombyá e jombyá". Em: TIBIRIÇÁ, Luiz Caldas. *Dicionário Tupi Português com esboço de gramática de Tupi antigo*. 2ª. Edição. Traço editora. São Paulo. 1984.

2 "Caracaxá: nome com que escritores coloniais descrevem como instrumento ameríndio, do tipo reco-reco – é nos Cabocolinhos o nome para designar instrumentos afins com o maracá, tais como o ganzá, o chocalho, [...], o mineiro." (GUERRA-PEIXE, 1966, p. 147)

indígenas brasileiras, possuem mecânica igual às flautas doces (flautas de bisel, ou de bloco) europeias, isto é, pertencem ao grupo de instrumentos de sopro longitudinais de bloco. O tubo da inúbia mede cerca de 40 centímetros e possui quatro buracos; atualmente o material utilizado para a construção é um tubo de alumínio, mas nas anotações de Mário de Andrade as inúbias eram feitas de "taboca" (uma taquara oca). Como nas demais flautas indígenas do Brasil, o bloco dessa flauta muito aguda é feito de cera de abelha; no caso da inúbia, a cera é chamada por Guerra-Peixe de "mel de urucu". É no bisel, ou bloco e no canal de ar, que habita a "voz" do instrumento.

Fascinado pelas representações dos Cabocolinhos do Rio Grande do Norte e da Paraíba, entre 1928 e 1929, Mário de Andrade assegurou que, dentre as danças dramáticas por ele presenciadas, "Os Cabocolinhos são o único bailado verdadeiro" (ANDRADE, 1982, p. 190). Descreve detalhadamente a brincadeira, personagens, partes e instrumentário e apresenta diversas transcrições de melodias do Cabocolinho. Dentre as fortes impressões que marcaram Mário de Andrade, vale ser destacado um breve e intenso relato do ensaio daquela "formidável coreografia bruta" que presenciou:

"Saí besta da sala apertada do clube, um calorão pavoroso e o cheiro dos corpos suados que na dança de despedida, dançando então todos admiravelmente foram tomados dum frenesi dionisiaco espantoso. Saí besta, não tem dúvida" (ANDRADE, 1982, p. 180).

Valeria Bittar

Our arrangement of *Batalha de Alcácer-Quibir* separates two moments of the text with a version and improvisation that was based on a "Baiano performed in *Inúbia* (an indigenous horn) from the Tupinambá" (GUERRA-PEIXE, 1966, pp. 135-58), collected in Recife between 1950 and 1952 by Brazilian composer and researcher César Guerra-Peixe. In that research work on that folklore of called *cabocolinho*, the composer would not only detail all dance parts, but also the choreography, the instruments, the costumes and the characters, and would show music transcriptions or "beats" from some parts of *cabocolinhos* by different groups, especially from the Tupinambá people.

The term "*cabocolinho*," of Amerindian origin, is derived from the word "*caboco*" (today caboclo), "nowadays synonymous with indigenous or mestizo: the indigenous, the native, the natural; the coppery mulatto, with straight hair [...]" (CASCU DO *apud* SANTOS, RESENDE, 2009, p. 18). It is a *brincadeira*, a game or play as are called the dramaturgical, musical and dance representations, whose groups or associations operate in the carnival in some states, especially in North-eastern Brazil. The main musical genres ("beats") presented by the numerous groups are *baião* or *baiano* and *guerra* (war) (both used by Paulo Dias in that arrangement), *perré* and *macumba*, also called *toré*, *macumbinha* or *macumba de índio* (indigenous *macumba*) (SANTOS, RESENDE, 2009, pp. 52-3). A substantial number of extras act by playing, reciting and especially dancing, with costumes based on the Brazilian indigenous feather art. In general, the extras are a couple of *caciques* (chiefs), a row of mestizos, another of female mestizos and *curumins* (children), two *puxantes mirins* (children "pullers"), *perós*, *peromingús* (*piramingú*), *matroá*, captain, lieutenant, master.

The set of instruments most commonly used in *cabocolinhos* consists of *inúbia*<sup>3</sup> or harmonica, *caracaxás*<sup>4</sup>, snare drum and *surdo*, a big drum of low pitch typically used in samba. Among

3 "A word distorted by classical writers by the displacement of the stressed syllable; it designates a kind of trumpet used in battles; from nhumbiá, a phonetic variation of nhombyá e jombyá" (TIBIRIÇÁ, Luiz Caldas. *Dicionário Tupi Português com esboço de gramática de Tupi antigo*. 2ª ed. São Paulo: Traço, 1984.

4 "Caracaxá: the name by which colonial writers call the Amerindian instrument, of the reco-reco [an idiophone played by rubbing a stick on it] kind – in Cabocolinhos it is the name to designate similar instruments similar to the maracá such ganzá, the rattle, [...], the mineiro" (GUERRA-PEIXE, 1966, p. 147).

the "tocadores," players, as the musicians are called, the most respected in the group is the recorder or harmonica player. Although many philologists categorize the *inúbia* as a "horn," or even "harmonica" (in popular lore), this aerophone has not reed mechanics (as some horns and the harmonica do) and neither a nozzle (such as brass instruments). The *inúbia* and the *kulutas*, the *kawokás* and the *yákwás*, flutes from different Brazilian indigenous groups, have mechanics just like the European recorders (duct or block flutes), i.e., they belong to the group of longitudinal duct or block woodwind instruments. The *inúbia* pipe measures about 16 inches and has four holes. Today the material used for construction is an aluminum pipe, but according to Mario de Andrade's notes the *inúbias* were made of *taboca* (a hollow bamboo). As is the case with other indigenous flutes of Brazil, the block of this very high pitched flute is made of beeswax. In the case of the *inúbia*, that wax is called by Guerra-Peixe "uruçu honey." The "voice" of the instrument inhabits the whistle or block and the air column.

Fascinated by the representations of *cabocolinhos* of Rio Grande do Norte and Paraíba, between 1928 and 1929, Mário de Andrade assured that among the dramatic dances he witnessed, "the *cabocolinhos* are the only real dance" (ANDRADE, 1982, p. 190). He describes in detail play, characters, parts and instruments, and presents several transcriptions of *cabocolinho* melodies. Among the strong impressions Mário de Andrade had, a brief and intense account of the rehearsing of that "formidable raw choreography" he witnessed may be highlighted:

"I left the crowded club room feeling idiotic, a dreadful heat wave and the smell of sweaty bodies that on the last dance – all of them dancing admirably – were taken by an astonishing Dionysian frenzy. I left feeling idiotic, no doubt" (ANDRADE, 1982, p. 180).

Valeria Bittar

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS / BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

- ANDRADE, Mário. *Danças Dramáticas do Brasil*. t. 2. 2ª edição. Org. Oneyda Alvarenga. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.
- GUERRA-PEIXE, César. Os Cabocolinhos do Recife. In: *Revista Brasileira de Folclore*. maio/ago. Ano VI. n. 15. Ministério da Educação e Cultura. Rio de Janeiro, 1966. pp. 135-58.
- SANTOS, Climério de Oliveira. RESENDE, Tarcísio Soares. *Cabocolinho*. Coleção Batuque Book. v. 2. Recife: Ed. do Autor, 2009.

## 10. SE A MARÉ NÃO FOSSE TÃO GRANDE

**Doutrina de tambor de mina do Maranhão.** Informada por Francelino de Xapanã (tradição oral brasileira). Versão, adaptação e arranjo: Luiz Fiaminghi

**Doutrina de tambor de mina, Maranhão.** Informed by Francelino de Xapanã (Brazilian oral tradition). Version, adaptation and arrangement: Luiz Fiaminghi

vozes / voices: **Cecilia Arellano** e **Marlui Miranda** · viola de arame / *Brazilian baroque guitar*: **Gisela Nogueira** · percussão e órgão portativo / *percussion and organetto* (5, 8): **Paulo Dias** · harpa medieval / *medieval harp*: **Silvia Ricardino** · flauta doce / *recorder* (1): **Valeria Bittar**

*Se a maré não fosse tão grande  
E o remanso não fosse maior  
Se a maré não fosse tão grande  
E o remanso não fosse maior*

*If the tide were not so swelled  
And the backwaters not so strong  
If the tide were not so swelled  
And the backwaters not so strong...*

*Salve o rei Sebastião meu irmão  
Lá na praia do Lençol  
Salve o rei Sebastião meu irmão  
Lá na praia do Lençol*

*Long live King Sebastian, oh brother  
There on the Lençol coast  
Long live King Sebastian, oh brother  
There on the Lençol coast*

## 11. ESTAMPIE - ÁGUA DE MANI

**Anônimo, séc. XIV, Robertsbridge Codex LBM 28550.** Arranjo: coletivo Grupo ANIMA. Arranjo de percussão: Paulo Dias - **torém de Almofala**, Córrego João Pereira, Acaraú, Ceará, recolhido por Babi Fonteles. Versão, adaptação e arranjo: Gisela Nogueira e Marlui Miranda **Anon., 14<sup>th</sup> cent., Robertsbridge Codex LBM 28550.** Arrangement: collective Grupo ANIMA. Percussion arrangement: Paulo Dias – **torém from Almofala**, Córrego João Pereira, Acaraú, Ceará, collected by Babi Fonteles. Version, adaptation and arrangement: Gisela Nogueira e Marlui Miranda

voz / voice: **Marlui Miranda** · viola de arame / *Brazilian baroque guitar*: **Gisela Nogueira** · rabeca / *Brazilian fiddle* (2): **Luiz Fiaminghi** · percussão e órgão portativo / *percussion and organetto* (5, 9): **Paulo Dias** · harpa medieval / *medieval harp*: **Silvia Ricardino** · flauta doce / *recorder* (4): **Valeria Bittar**

*Água de manima  
Ô manim açerecê  
Água de manima  
Ô manim açerecê*

*Água da planta da mandioca  
Mandioca que ralei por amor  
Água da planta da mandioca  
Mandioca que ralei por amor*

*Water from the cassava plant  
A cassava I grated for love  
Water from the cassava plant  
A cassava I grated for love*

*Ô jári mivê  
Ô jári mivê  
Água de manima  
Ô manim açerecê  
Água de manima  
Ô manim açerecê*

*Aceita água, também  
Aceita água, também  
Água da planta da mandioca  
Mandioca que ralei por amor  
Água da planta da mandioca  
Mandioca que ralei por amor*

*Accept the water, too  
Accept the water, too  
Water from the cassava plant  
A cassava I grated for love  
Water from the cassava plant  
A cassava I grated for love*

tradução para o português / translation to Portuguese Marlui Miranda

Desde o final do século XIX vemos estudos aprofundados sobre a música europeia da Idade Média e, em alguns deles, encontramos referências sobre as *estampies* (estampida, stantipe, istampitta). Esta que gravamos está nos arquivos da Biblioteca Britânica de Londres (28550) e faz parte de um pequeno manuscrito encontrado na cidade medieval inglesa de Robertsbridge. Esse pequeno manuscrito contém os primeiros exemplos sobreviventes de música europeia instrumental polifônica para teclas. No início do século XX, Aubry recupera o conceito de *estampie* segundo teóricos e músicos da própria Idade Média, em especial, a partir das descrições postas pelo parisiense Jean de Grocheo (Johannes de Grocheo, 1255ca. 1320ca.), em seu tratado *Ars Musicae* (Arte da Música). Todos eles são unânimes em considerar a *estampie* uma música de dança executada por instrumentos (AUBRY, 1907, p. 6). Mesmo porque os estudos de etimologia, por mais que considerem obscura a origem da palavra do francês antigo, *estampie*, e do provençal, *estampida*, designarão, segundo Diez, “[*estampie*] como uma categoria de poesia destinada a ser cantada com acompanhamento de rabeca (*viola*)”<sup>1</sup>. Aubry irá investigar esta palavra em diversas fontes, concluindo também que “o verbo *estampir* se encontra no provençal antigo com o significado de soar, ressoar”<sup>2</sup>, ou mesmo do germânico *stamph*, no alemão *stoessel* (soco), “vinculando-o ao barulho do pilão no almofariz”<sup>3</sup>.

As três *estampies* contidas no Robertsbridge Codex foram escritas no sistema de *tablatura germânica para órgão*. Seguindo os conceitos traçados pelo musicólogo Willi Apel, Carl Parrish, em seu livro *A Notação da Música Medieval*, dedicará um capítulo exclusivo à escrita utilizada na Idade Média tardia, tomando como exemplo esta *estampie*. Parrish esclarecerá que neste sistema “[...]os sons são indicados por letras ou figuras, ou pela combinação de um deles com os símbolos da notação mensural [...]” (PARRISH, 1978, p. 184)<sup>4</sup>. Como todas as *estampies*, esta é estruturada por partes (*puncta*) com finais abertos e finais fechados, especificamente por quatro *puncta* e escrita a duas vozes, onde a voz superior está em notação musical, mas somente das alturas dos sons, sem a sua duração, e a voz inferior é anotada por letras. Por seu conteúdo composicional, as *estampies* da Coletânea Robertsbridge são conectadas ao *trecento* italiano, segundo Apel (APEL, 2006, pp. 24-59). Suas duas vozes são trabalhadas contrapontisticamente num âmbito de intervalos de quintas paralelas, onde a trama rítmico-melódica será conduzida por uma prática, bastante característica do *trecento*, denominada *hochetus* ou *hoquetus* que, resumidamente pode-se traduzir, em música, como uma troca em geral muito rápida entre uma voz em silêncio e outra voz com som. São muito elucidativos os estudos etimológicos do *hoquetus*. Há especulações sobre uma suposta origem árabe da palavra, com base em IQĀĀT, ritmo ou música, ou da palavra AL-QAT, o corte. Mais aceita seria, entretanto, a origem vinda do francês (*hoket*, *hoquet*), cujo significado pode ser choque ou solução (FROBENIUS, 1988/89).

A cada novo espetáculo trabalhamos uma *estampie*, em especial as monofônicas contidas no manuscrito Add. 29987 (Londres, British Library). Com uma instrumentação completamente diferente da que apresentamos agora, o ANIMA gravou esta mesma *estampie* (fol. 43, LBM 28550) em seu primeiro CD, *Espiral do Tempo* (1997). Neste arranjo de construção coletiva, escolhemos os diálogos entre as duas vozes com combinações instrumentais distintas a cada parte (*punctus*), sendo os instrumentos protagonistas da simbologia de dois enredos: o da organização do tempo e do espaço – *secundus punctus*, harpa e organeto e *tertius punctus*, flauta, rabeca e viola – e aquele da desorganização do tempo e do espaço, com ênfase na assimetria – *primus punctus*, *quartus punctus*, onde conversam flauta, rabeca, viola, harpa e a percussão. Nestas partes, a inclusão do pequeno tambor (do gênero *frame drum*) originário do Maranhão,

1 [...] selon Diez, une catégorie de poésies destinées à être chantées avec accompagnement de viole. (AUBRY *apud* DIEZ (Fr.). Etymologisches Wörterbuch der romanischen Sprachen. Bonn. 1887.)

2 [...] Le verbe *estampir* se rencontre en provençal ancien avec la signification de retenir, résonner.

3 [...] en le retrachant au bruit du pilon dans le mortier.

4 [...] tones are indicated by letters or figures, or by a combination of one of these means with the symbols of mensural notation [...]

chamado pandeirito, faz referência direta à sua herança norte-africana e árabe, com seu idioma caracterizado por marcações contramétricas, que põem em evidência a força da trama tecida pelo *hoquetus* na *estampie* (*hoquetus* entendido aqui como uma espécie de contrametricidade).

Todas as *estampies* de que temos conhecimento, como a que trabalhamos para o espetáculo *Encantaria*, são amostras de escritas direcionadas a performers virtuosos - da palavra latina *virtus*, que pode significar energia ou qualidade (DÉLIGNES, 2008, p. 20). Desde a fundação do ANIMA seus integrantes trabalham sobre o virtuosismo na música instrumental, tanto da tradição popular brasileira, quanto das danças da Idade Média europeia, fascinados mais pela energia de êxtase gerada pelas músicas de cerimônias e festas tradicionais brasileiras, de que encontramos paralelos também nas *estampies*, do que pela ideia romântica de virtuosismo como uma representação de exibicionismo esvaziado de sentido. Essas danças remetem-nos imediatamente ao performer e ao instante da performance, a um momento de performance carreador dos primórdios do teatro pré-dramático, quando teatro, música e dança eram fundidos num só acontecimento que levava tanto o performer quanto o ouvinte a uma experiência apartada do cotidiano e, quem sabe, próxima ao êxtase místico coletivo e, ao mesmo tempo, particular. Tendo a percepção do êxtase e da catarse como fundamento das artes, deliberadamente incluímos neste arranjo da *estampie* a música *Água de Mani*, originária das cerimônias dos “encantados” do ritual do *Torém* (ver texto de Marlui Miranda nas pp. 41-46), e também por sua melodia conter semelhanças melódicas muito próximas às da *estampie*. Coincidências ou porosidades da história?

Valeria Bittar

Ver também texto de Marlui Miranda QUADRAS DO *TORÉMTREMEMBÉ*, O *VIDJU* E *ÁGUA DE MANIMA* NO TECIDO MUSICAL DE *ENCANTARIA* – GRUPO ANIMA, pp. 41-46

Since the late 19<sup>th</sup> century one sees in-depth studies on the European music of the Middle Ages, and in some of them one may find references to *estampies* (estampida, stantipe, istampitta). The one we recorded is in the archives of the British Library in London (28550) and is part of a small manuscript found in the medieval English village of Robertsbridge. That small manuscript has the earliest surviving examples of European instrumental polyphonic music for keyboard.

In the early 20<sup>th</sup> century, Aubry recovers the concept of *estampie* according to theorists and musicians of the Middle Ages themselves, specially starting from the descriptions written by Parisian Jean de Grocheo (Johannes de Grocheo, ca.1255-ca.1320), in his treatise *Ars Musicae* (The Art of Music). All of them are unanimous in considering the *estampie* music for dance performed by instruments (AUBRY, 1907, p. 6), even because the etymology studies, notwithstanding how much they deem obscure the origin of the word from old French, *estampie*, and Provençal, *estampida*, will “designate [*estampie*] as a poetry category intended to be sung to the accompaniment of a fiddle (*viola*).”<sup>5</sup> according to Diez. Aubry will investigate this word in many sources, also coming to the conclusion that “the *estampir* verb is found in old Provençal with the meaning of sound, resonate,”<sup>6</sup> or even from the Germanic *stamph*, in German *Stoessel* (punch), “linking it to the noise pestle makes in the mortar.”<sup>7</sup>

The three *estampies* noted in the Robertsbridge Codex were written in the German tablature for organ system. Following the concepts outlined by musicologist Willi Apel, Carl Parrish, in his book *The Notation of Medieval Music*, will devote a chapter exclusively to the writing used in the late Middle Ages, taking this *estampie* as example. Parrish (1978, p. 184) clarifies that in

5 [...] selon Diez, une catégorie de poésies destinées à être chantées avec accompagnement de viole. (AUBRY *apud* DIEZ (Fr.). Etymologisches Wörterbuch der romanischen Sprachen. Bonn. 1887.)

6 [...] Le verbe *estampir* se rencontre en provençal ancien avec la signification de retenir, résonner.

7 [...] en le retrachant au bruit du pilon dans le mortier.

the German tablature system "[...] tones are indicated by letters or figures, or by a combination of one of these means with the symbols of mensural notation [...]"

Like all estampies, this one is structured in parts (puncta) with open end and closed endings, specifically by four puncta and written in two voices, in which the top voice is noted in music notation, but only the pitches of sounds without their duration, and the lower voice is noted by letters. Because of their compositional content, the estampies of the Robertsbridge collection are related to the Italian trecento, according to Apel (APEL, 2006, pp. 24-59). The two voices are contrapuntally elaborated in the context of parallel fifths intervals, in which the rhythmic-melodic plot will be conducted by a practice, rather typical of the trecento, called *hochetus*, *hoquetus* or *hocket*, that may be briefly translated in music as an exchange, generally very quick, between a voice in silence and another voice with sound. The etymological studies on the *hocket* are very elucidative. There is speculation about a supposed Arab origin of the word, based on *ĪQĀĀT*, rhythm or music, or the word *AL-QAT*, the cut. However, the French origin (*hoket*, *hoquet*) (FROBENIUS, 1988/89), whose meaning may be "shock" or "hiccup", would become more accepted.

In each new musical program we work on an estampie, particularly with the monophonic ones noted in the manuscript Add. 29987 (British Library, London). With a completely different instrumentation from the one we now present, ANIMA recorded this same estampie (fol. 43, 28550 LBM) in our first CD, *Espiral do Tempo* (Time Spiral) (1997).

In this arrangement of collective composition, we chose the dialogues between the two voices with different instrumental combinations for each part (punctus). The instruments are the protagonists of the symbology of two plots: one about the organization of time and space – *secundus punctus*, harp and portative organ, and *tertius punctus*, recorder, fiddle and Brazilian baroque guitar –, and one about the disorganization of time and space, with an emphasis on asymmetry – *primus punctus*, *quartus punctus* in which recorder, fiddle, Brazilian baroque guitar, harp and percussion dialogue. In those parts, the inclusion of a small drum from Maranhão, called *tamborinho* or *pandeirinho* (of the frame drum type), makes direct reference to its North African and Arab heritage, with its language characterized by countermetrics markings that highlight the strength of the plot woven by the *hocket* in the estampie (the *hocket* is understood here as a kind of countermetricity).

All the estampies that we know about, such as the one on which we worked on for the Encantaria concert, are samples of writing directed to virtuosic performers. *Virtuoso*, from the Latin word *virtus*, may mean energy or quality (DELIGNES, 2008, p. 20). Since the founding of ANIMA, its members work on virtuosity in instrumental music, both in Brazilian popular tradition and in the dances from the European Middle Ages, fascinated more by the ecstatic energy generated by the music of ceremonies and traditional Brazilian festivities (of which we find parallels also in estampies) than by the romantic idea of virtuosity as a representation of exhibitionism emptied of meaning. These dances immediately refer us to the performer and to the instant of performance, to the moment of performance that is a path for the early days of pre-dramatic drama, when drama, music and dance were blended into a single event that led both performer as the audience to an experience apart from everyday life and, maybe, next to a mystical ecstasy which could be collective and private at the same time.

As we have a perception of ecstasy and catharsis as the foundation of the arts, we deliberately included in this estampie arrangement the song *Água de Mani*, originated from the ceremonies of the "enchanted" ones from the *Torém* ritual (see text by Marlui Miranda on p.41-6), and also because its melody has melodic similarities very close to those from estampie – coincidences or porosities of history?

Valeria Bittar

See text by Marlui Miranda QUATRAINS FROM *TORÉM TREMEMBÉ*, *O VIDJU* AND *ÁGUA DE MANIMA* IN THE MUSICAL FABRIC OF *ENCANTARIA* – GRUPO ANIMA, p.41-6.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS / BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

- APEL, Willi. *Die Notation der polyphonen Musik 900 – 1600*. 5ª edição. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 2006.
- AUBRY, Pierre. *Estampies et Danses Royales – Les plus anciens textes de musique instrumentale au Moyen-Âge*. Paris: Librairie Fischbacher, 1907.
- DELIGNES, Christophe. *Danzas – Danses Médiévales*. CD. Ricercar. Coleção Ars Trobar. Bruxelas. 2008.
- FROBENIUS, Wolf. In: [http://www.sim.spk-berlin.de/static/hmt/HMT\\_SIM\\_Hoquetus.pdf](http://www.sim.spk-berlin.de/static/hmt/HMT_SIM_Hoquetus.pdf) . Freiburg i.Br. 1988. HmT – 16. Published in the winter, 1988/89 HYPERLINK "[http://www.sim.spk-berlin.de/static/hmt/HMT\\_SIM\\_Hoquetus.pdf](http://www.sim.spk-berlin.de/static/hmt/HMT_SIM_Hoquetus.pdf)" .
- PARRISH, Carl. *The Notation of Medieval Music*. New York: Pendragon, 1978.

## 12. PORTIGALER (II)

**Anônimo, 1460 – 1470**, *Buxheimer Orgelbuch*

**Anonymous, 1460 – 1470**, *Buxheimer Orgelbuch*

órgão portativo / *organetto*: Paulo Dias

Ver comentário PELO ÓRGÃO PROFANO RENASCE *PORTIGALER*, *ELO ENTRE NAÇÕES*, de Paulo Dias, pp. 82-87.

See comment by Paulo Dias BY THE SECULAR ORGAN *PORTIGALER* IS REBORN, A BOND BETWEEN NATIONS, pp. 82-87



### 13. AS ÁGUAS DO ITAQUI

Tradição oral brasileira, Maranhão, sobre fragmentos de toada de bumba-meu-boi da Baixada Maranhense, sotaque de Pindaré, informada por Tácito Borralho para Roberto Machado e Paulo Baiano, contida em: *A Lenda do rei Sebastião*, CD, São Paulo, 1999. Versão e arranjo: Gisela Nogueira. Arranjo de percussão: Paulo Dias. Transcrição e versão: coletivo Grupo ANIMA

Brazilian oral tradition, Maranhão, toada (song) on fragments of Bumba-meu-boi from Maranhão, with a Pindaré accent, informed by Tácito Borralho to Roberto Machado and Paulo Baiano, in *A Lenda do rei Sebastião*, CD, São Paulo, 1999. Version and arrangement: Gisela Nogueira. Percussion arrangement: Paulo Dias. Transcription and version: collective Grupo ANIMA

voz / voice: **Cecilia Arellano** · viola de arame / Brazilian baroque guitar: **Gisela Nogueira** · percussão / percussion (2): **Paulo Dias** · harpa medieval / medieval harp: **Silvia Ricardino**

*As águas do Itaqui é uma beleza  
Às dez horas da noite  
Lá no fundo a gente vê  
Quando a noite selência [silencia],  
Farol de São Marco alumieia  
Quer dizer que as águas [abas] do peixe relampeia  
bis*

*The Itaqui waters are beautiful  
At ten o'clock at night,  
Deep down, we see  
When the night becomes silent  
The lighthouse of São Marco shines  
And that means the waters sparkle with fish  
bis*

Ver comentário no texto **DE CRISTÃOS E MOUROS, CAIXAS E PANDEIROS SE FEZ O BAQUE BRASILEIRO**, de Paulo Dias, pp. 48-52.  
See the comment in the text by Paulo Dias **OF CHRISTIANS AND MOORS, DRUMS AND TAMBOURINES WAS BRAZILIAN RHYTHM MADE**, pp. 48-52



### 14. REI DO MAR

**Doutrina de tambor de mina do Maranhão.** Informada por José Aleksandro Rosa Correa (tradição oral brasileira), recolhida por Paulo Dias. Versão e arranjo: Luiz Fiaminghi. Arranjo de percussão: Paulo Dias

**Doutrina de tambor de mina, Maranhão.** Informed by José Aleksandro Rosa Correa (Brazilian oral tradition), collected by Paulo Dias. Version and arrangement: Luiz Fiaminghi. Percussion arrangement: Paulo Dias

voz / voice: **Marlui Miranda** · rabeca / Brazilian fiddle (2): **Luiz Fiaminghi** · percussão / percussion (2,

15): **Paulo Dias**

*Rei, rei, rei do mar  
É o rei Sebastião que vem nos salvar  
É o rei Sebastião que vem nos salvar  
bis*

*King, king, king of the sea  
It's King Sebastian who comes to save us  
It's King Sebastian who comes to save us  
bis*

### SOBRE OS SENTIDOS DO “SALVAR” EM DOCTRINAS DE MINA

Para os adeptos da religião afro-brasileira em suas vertentes maranhenses, Rei Sebastião, mais que um brumoso conceito milenarista, é presença confirmada nas *gumas*, lugares de encontro para a prática ritual do Tambor de Mina, muito embora ele tenha cessado de comparecer em templos referenciais como a Casa de Nagô, casa-matriz da vertente jeje-nagô maranhense, que, a exemplo da também centenária Casa das Minas jeje-daomeana, está encerrando suas atividades rituais públicas - à exceção do ciclo da Festa do Divino Espírito Santo, que ambas ainda realizam anualmente.

O termo *mina*, cunhado a partir do tenebroso entreposto de escravos São Jorge da Mina (ou Elmina), na costa do Benin, serviu para nominar, no Brasil, uma variedade de povos da África Ocidental – ewe, fon, iorubá, hauça, tapa-nupê, fânti, axânti – escravizados e daí deportados para as metrópoles do Nordeste. No meio deles estava a princesa daomeana Nan Agotimé, fundadora no século XIX do Querebetam de Zomadonu, templo que ficou conhecido como Casa das Minas, o primeiro de São Luiz dedicado ao culto aos *voduns*, ancestrais deificados dos ewé-fon semelhantes aos orixás dos nagôs, alguns dos quais tiveram existência histórica como dinastas do antigo Reino do Daomé.

Sebastião, o Rei encantado, ainda recebe culto em casas de religião afro-brasileira no Maranhão, como a Casa Fanti-Ashanti do inesquecível Pai Euclides Talabyan, e em outros estados em que a tradição da mina fez morada, inclusive em São Paulo, onde a linhagem *nagô-gentil* passou a ser cultuada pelo saudoso Francelino de Xapaná na Casa de Toya Jarina, em Diadema. O vodun Xapaná (semelhante ao orixá Obaluaíê dos candomblés), simbolicamente associado ao santo católico Sebastião, também se enlaça misticamente ao monarca português do mesmo nome desaparecido no século XVI em Al-Kasr al-Kbir, Marrocos. Reza a tradição que nessas terras distantes Rei Sebastião se *encantou*, passou para o plano imaterial dos ancestrais sem o intermédio da morte. Ele e toda a sua corte habitam um reino submerso na Praia dos Lençóis, em Cururupu, Maranhão, onde alguns o viram encarnado em touro negro.

De um salto, Sebastião, o lusitano, ganha o mundo espiritual com uma missão, o fado grandioso de cuidar dos desassistidos deste mundo: um rei que “vem para nos salvar”, como glosa a doutrina. Mas não nos enganemos: não se trata (apenas) da salvação jurada nas profecias judaico-cristãs, de um dia a divindade distante intervir na terra dos homens para libertá-los de miséria e opressão. É certo que, tão bem sabemos, a promessa messiânica cai como luva no

Brasil. Enquanto a dita civilização da feroz Europa abre espaço na Colônia ao preço do sacrifício de culturas milenares indígenas e africanas, e os assíduos detentores do privilégio massacraram “os de baixo” (Florestan Fernandes) em seus “moinhos de moer gente” (Darcy Ribeiro), as certezas de um mundo melhor e vindouro acalentam espíritos indignados e aguerridos - de Canudos ao Contestado. Movimentos populares que renovam esperança de um dia haver felicidade fraterna entre todos, ao se criar disposição para mudanças na realidade imediata.

Porém a palavra “salvar”, enredada que está no complexo processo de transculturação que preside à formação da “raça” brasileira (Mário de Andrade do *Ensaio*), encerra outro sentido mais, este tributário das matrizes africanas: “saudar”. Com tal significado, é termo ritual disseminado nos terreiros de Umbanda em sua forma crioula afro-brasileira *saravar*, mimetizando fala dos ancestrais pretos-velhos. Como no panteão umbandista, também na mina a tradição propriamente africana dos voduns cruza com mitologias de caboclos e encantados, ancestrais nativos ou cujas linhagens remetem a cartografias histórico-espirituais da Europa e do Oriente Médio. Quando baixa nas gumas, Rei Sebastião, fidalgo português e caboclo, presentifica-se sem soberba entre nós, degredados de Eva, doando aos viventes com generosidade a força vital que acumulou nas terras iluminadas. A associação com Xapanã, o “médico dos pobres”, lhe confere o atributo de curar. A todos os necessitados, ele vem saravar, trazendo ajuda e conselho, aliviando as dores. Já ao saudar, ele salva. Enquanto se aguarda a tão sonhada e futura salvação garantida pela madre igreja, a perspectiva religiosa afro-brasileira vai salvando no aqui-agora.

Paulo Dias

#### ABOUT THE MEANINGS OF “SAVING” IN DOCTRINES OF MINA

For the followers of African-Brazilian religion in its branches from Maranhão, King Sebastian, more than a misty millenarian concept, is a confirmed presence in the *gumas*, the meeting places for the ritual practice of Tambor de Mina, although he ceased to appear in reference temples such as Casa de Nagô, the motherhouse of the *jeje-nago* branch in Maranhão, which, like the century-old Casa das Minas *jeje*-Dahomey, is closing its public ritual activities – except for the Festival of the Holy Spirit, which both still hold annually.

The term *mina*, coined because of the dark slave warehouse São Jorge da Mina, on the Benin coast, was used to name, in Brazil, a variety of people from West Africa – *ewe*, *fon*, *iorubá*, *haúça*, *tapa-nupê*, *fânti*, *axânti* – enslaved and deported from there to the Northeastern metropolises. Among them was the Dahomean princess Nan Agotimé, founder in the 19<sup>th</sup> century of Querebetam de Zomadonu, a temple which became known as Casa das Minas, the first of São Luiz dedicated to the worship of *voduns*, deified ancestors of the *ewe-fon* similar to the Nago orishas, some of which had a historical existence as dynasts of the ancient Dahomey Kingdom.

Sebastian, the enchanted king, still receives the cult in temples of African-Brazilian religion in Maranhão, such as the Casa Fanti-Ashanti from the unforgettable Father Euclides Talabyan, and in other states where the *mina* tradition made home, even in São Paulo, where the *Nago-gentil* lineage came to be worshipped by the late Francelino of Xapanã in Casa de Toya Jarina, in Diadema. The Xapanã *vodun* (similar to the Obaluaïê orisha from *Candomblé*), symbolically associated with Catholic Saint Sebastian, is also mystically intertwined with the Portuguese monarch of the same name, who disappeared in the 16<sup>th</sup> century in Al-Kasr al-Kbir, Morocco. Tradition has it that in those distant lands King Sebastian became enchanted: he went to the immaterial plane of the ancestors without the intermediary step of death. He and his whole court inhabit an underwater kingdom in Praia dos Lençóis (Lençóis Beach) in Cururupu, Maranhão, where some people saw him embodied in a black bull.

In a leap, Sebastian, the Portuguese, wins the spiritual world with a mission, the great destiny of caring for the disadvantaged people of this world: a king who “comes to save us”, as the doctrine preaches. But let’s make no mistake: this is not (only) the sworn salvation of the Judeo-Christian prophecies, that says that someday the distant deity will intervene in the land of men to free them from poverty and oppression. Admittedly, as far as we know, the messianic promise fits like a glove in Brazil. While the civilization of fierce Europe makes room in the Colony at the price of the sacrifice of Indigenous and African millenarian cultures, and the assiduous privilege holders massacre “the lower people” (Florestan Fernandes) in their “people grinding mills” (Darcy Ribeiro), the certainties of a better and coming world lull angry and seasoned souls, from Canudos to Contestado – popular movements that renew the hope of the possibility that someday a fraternal happiness may exist among all, if a willingness to change in the immediate reality were to be created.

But the word “salvar” (save), which is entangled in the complex transcultural process that presides over the formation of the Brazilian “race” (*Ensaio* [Essay], by Mário de Andrade), contains another meaning, this one owing its African origin, “saudar” (salute, greet). With this meaning, it is a widespread ritual term in the *Umbanda terreiros* in its Creole African-Brazilian form “saravar”, mimicking the speech of the *pretos-velhos* ancestors (spiritual entities of enslaved Africans in Diaspora).

As in the *Umbanda* pantheon, also in the *mina* the proper African tradition of *voduns* intersects with mythologies of mestizos and enchanted ones, of native ancestors or those of whose lineages refer to historical and spiritual cartographies of Europe and the Middle East. When he comes to the *gumas*, King Sebastian, Portuguese nobleman and mestizo, makes himself present without arrogance between us, exiled from Eve, generously giving the living the life force that he accumulated in the lands full of light. The association with Xapanã, the “doctor of the poor,” gives him the attribute of healing. He comes to “saravar” all those in need, bringing help and advice, relieving pain. When he salutes, he saves. Whereas the long awaited and future salvation guaranteed by Mother Church is awaited, the African-Brazilian religious perspective saves here, now.

Paulo Dias

#### 15. SUÍTE VILEMÃO (BAIANOS)

**Tradição oral brasileira, recolhido por Mário de Andrade, Natal, RN, dezembro, 1929. Em: ANDRADE, Mário de. Danças Dramáticas do Brasil. 3º. Tomo. 2ª Edição. Editora Itatiaia Ltda. Belo Horizonte. 1982. Arranjo: Luiz Fiaminghi. Arranjo de percussão: Paulo Dias**  
**Brazilian oral tradition, collected by Mário de Andrade, Natal, RN, December, 1929. In: ANDRADE, Mário de. Danças Dramáticas do Brasil. 3º tomo. 2ª edição. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982. Arrangement: Luiz Fiaminghi. Percussion arrangement: Paulo Dias**

rabeca / *Brazilian fiddle* (2): **Luiz Fiaminghi** · percussão / *percussion* (10): **Paulo Dias**

*Baianos* ou *baião* são danças instrumentais que se intercalam às toadas do *bumba meu boi*. Melodias curtas, com contorno rítmico acentuado, no *bumba meu boi* o *baiano* nunca é cantado. O *baião* cantado, eternizado por Luiz Gonzaga, parece ter sido uma invenção tardia, urbana e já modelada como canção adequada às necessidades da indústria cultural. Guerra-Peixe, em seu ensaio *Variações sobre o baião*, não faz distinção entre *baiano/baião*, destacando “a alegria, variação e vivacidade” como suas características principais. Poderíamos acrescentar que a estrutura rítmica é, na maior parte das vezes, em compasso binário e apresenta um *timeline*, também conhecido como *tresillo*, cujos pulsos básicos estão agrupados em 3 + 3 + 2 e suas rotações (2 + 3 + 3; 3 + 2 + 3). A estrutura melódica é predominantemente em modo maior (jônio, mixolídio e lídio). Guerra-Peixe destaca também o caráter de interlúdio, “já que se intercala às falas do Bumba-meu-boi, às manobras dos Cabocolinhos e se entremeia à poesia dos cantadores”.

A série de *baianos* gravados aqui provém de um único informante, o rabequeiro Vilemão Trindade,

mestre do Boi de Fontes que apresentou o seu folguedo a Mário no dia 09 de janeiro de 1929, no engenho de Bom Jardim, RN. Nessa viagem etnográfica Mário de Andrade ainda não dispunha de um gravador (como em 1938) e, portanto, as melodias que ele recolheu – cerca de “milhar e meio”, segundo Oneyda Alvarenga – foram transcritas para pauta musical diretamente de diversos cantadores, por ele próprio, no decorrer de três meses de trabalho árduo. Segundo as informações que chegaram até nós, através de seu *diarinho* e publicadas postumamente no livro *O Turista Aprendiz*, a performance do Boi de Fontes deixou uma impressão marcante: “De noite o ‘Boi’ de Fontes veio dançar no engenho. A mais perfeita dança dramática que já vi na viagem. Artistas deliciosos de espontaneidade e espírito”. Ao todo Vilemão informou a Mário cerca de 40 melodias, entre *baianos*, *toadas*, *romances*, *desafios* e *cocos*. Sua habilidade como rabequeiro e sua sensibilidade musical são destacadas por Andrade na descrição de Trindade na *Psicologia dos Cantadores*, o que um trabalho mais próximo com este rico e variado material musical reconfirmou. Diz Mário: “Mulato escuro. Homem feito. Rabequista e cordeonista de profissão. Tocador de bailaricos, tocador de ‘Boi’, ignorante de música teórica, intuição excelente, reproduzindo imediatamente no instrumento dele o que a gente cantava ou executava no piano. Ouvido excelente. Temperamento barroco, enfeitador das melodias na rabeca. Alguma incerteza de execução que se tornava freqüentemente fantasista. Coisa proveniente da própria musicalidade improvisatória do rabequista e não de insuficiência”.

Nessas peças, o idiomatismo da rabeca revela todas as suas potencialidades, principalmente em seu aspecto rítmico. Não se sabe nada sobre o instrumento que Vilemão tocava, a não ser que era uma rabeca e não um violino. Quanto ao número de cordas, afinação, técnica de arco etc., Andrade não deixou nenhum relato. Resta-nos o confronto com o texto musical diretamente, na tentativa de trazer esta música de novo à luz pela voz de um instrumento possivelmente similar ao utilizado quando Mário o ouviu. Nesta gravação utilizei uma rabeca construída pelo rabequeiro alagoano Nelson da Rabeca, afinada em (Lá - 3); (Mi - 4); (Lá - 4); (Dó # - 4).

*Luiz Fiaminghi*

*Baianos* or *baião* are instrumental dances that intersperse with the tunes of *bumba meu boi*: short melodies, with a clear rhythmic outline, in *bumba meu boi* the *baiano* is never sung. The sung *baião*, immortalized by Luiz Gonzaga, seems to have been a late invention, urban and already modeled as a song adequate to the cultural industry needs. Guerra-Peixe, in his essay *Variações sobre o baião* (Variations on the *baião*), makes no distinction between *baiano/baião*, highlighting “the joy, variations and liveliness” as its main features. One might add that the rhythmic structure is, in most cases, in binary measure and presents a timeline also known as *tresillo*, whose basic pulses are grouped into 3 + 3 + 2 and its rotations (2 + 3 + 3, 3 + 2 + 3). The melodic structure is predominantly in the major modes (Ionian, Lydian and Mixolydian). Guerra-Peixe also highlights the interlude character, “as it intersperses with the lines of *bumba meu boi*, the maneuvers of *cabo-colinhos*, and is interweaved with the poetry of the singers.”

The series of *baianos* recorded here comes from a single informant, the fiddle player Vilemão Trindade, master of the Boi de Fontes, who presented his music to Mário de Andrade on January 9, 1929, in the mill of Bom Jardim, RN. In that ethnographic trip Andrade did not yet have a tape recorder (as in 1938), and therefore the melodies he collected – about a “thousand and a half,” according Oneyda Alvarenga – were transcribed by himself into musical scores directly from the many singers, in the course of three months of hard work.

According to the information that reached us, by means of his *diarinho* (little journal) and posthumously published in *O Turista Aprendiz* (The Apprentice Tourist), the performance of Boi de Fontes left a lasting impression: “At night the ‘Boi’ [ox] de Fontes came to dance at the mill. It was



the most perfect dramatic dance I've seen on the trip. Wonderful artists of spontaneity and spirit.”

Vilemão informed Andrade about forty tunes altogether, among *baianos*, *toadas*, *romances*, *desafios* and *cocos*. His skill as a fiddle player and his musical sensibility are highlighted by Andrade in Trindade's description in *Psicologia dos Cantadores*, which a closer work with this rich and varied musical material reconfirmed. Andrade says: “dark mulatto. A grown up man. Fiddler and accordionist by profession. A player in balls, ‘Boi’ player, ignorant of theoretical music, excellent intuition, immediately playing on his instrument what we sang or performed on the piano. Excellent hearing. Baroque temperament, adorning melodies on the fiddle. Some interpreting uncertainty that often became fantasist, a thing originated from the very improvisatory musicality of the fiddler, and not from insufficiency.”

In these pieces, the idiomatism of the fiddle reveals all its potential, particularly in its rhythmic aspect. Nothing is known about the instrument Vilemão played, but that it was a fiddle and not a violin. Regarding the number of strings, tuning, bow technique etc., Andrade left no account. What's left to us is the direct confrontation with the musical text, in an attempt to bring this music to light again by means of the voice of an instrument possibly similar to the one Andrade heard. In this recording I used a fiddle built by the fiddle player from Alagoas, Nelson da Rabeca, tuned in (A - 3); (E - 4); (A - 4); (C# - 4).

*Luiz Fiaminghi*

## 16. CHAMEI NA PRAIA

**Doutrina de tambor de mina do Maranhão.** Informada por Francelino de Xapaná (tradição oral brasileira). Versão, adaptação e arranjo: Paulo Dias e Valeria Bittar. Arranjo de percussão: Paulo Dias

**Doutrina de tambor de mina, Maranhão.** Informed by Francelino de Xapaná (Brazilian oral tradition). Version, adaptation and arrangement: Paulo Dias and Valeria Bittar. Percussion arrangement: Paulo Dias

voz / voice: **Marlui Miranda** · percussão e órgão portativo / *percussion and organetto* (5, 6, 16): **Paulo Dias** · flauta doce *con voce* / *recorder con voce* (1): **Valeria Bittar**

*Chamei na praia ninguém atendeu  
Tornei chamar ninguém deu atenção  
Chamei na praia ninguém atendeu  
Tornei chamar ninguém deu atenção*

I called on the beach but no one answered  
I called again, no one paid attention  
I called on the beach but no one answered  
I called again, no one paid attention

*Chamei na praia, praia do Lençol  
Que é pertencente ao rei Sebastião  
Chamei na praia, praia do Lençol  
Que é pertencente ao rei Sebastião  
Chamei na praia ninguém atendeu...*

I called on the beach, Lençol beach  
That belongs to King Sebastian  
I called on the beach, Lençol beach  
That belongs to King Sebastian  
I called on the beach but no one answered...



## 17. CHEGANÇA DE MOUROS : MOURO NA COSTA - NON TRAGAIS BORZEGUIS PRETOS

**Tradição oral brasileira, recolhido por Mário de Andrade, Natal, RN, dezembro, 1929. Em: ANDRADE, Mário de. Danças Dramáticas do Brasil. 1º. Tomo. 2ª Edição. Editora Itatiaia Ltda. Belo Horizonte. 1982. Pp.148 – 150.** Versão, adaptação e arranjo: Luiz Fiaminghi. Arranjo de percussão: Paulo Dias - *contrafactum*: Mouro na Costa (texto sobre música “Non Tragais Borzeguis Pretos”, anônimo, séc. XVI). Em: Biblioteca da Escola Superior das Belas Artes de Paris (F-Pba, Ms. 56; CMBP, ff. 129v-130, n.º 127)). Arranjo: coletivo Grupo ANIMA

**Brazilian oral tradition, collected by Mário de Andrade, Natal, RN, December, 1929. In: ANDRADE, Mário de. Danças Dramáticas do Brasil. t. 1. 2ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982. pp. 148-50.** Version, adaptation and arrangement: Luiz Fiaminghi. Percussion arrangement: Paulo Dias – *contrafactum*: Mouro na Costa (text based on “Non Tragais Borzeguis Pretos”, anon. 16<sup>th</sup> century. In: Bibliothèque de L'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris (F-Pba, Ms. 56; CMBP, ff. 129v-130, n.º 127)). Arrangement: collective Grupo ANIMA

voz / voice: **Marlui Miranda** · viola de arame / *Brazilian baroque guitar*: **Gisela Nogueira** · rabeca / *Brazilian fiddle* (1): **Luiz Fiaminghi** · percussão e órgão portativo / *percussion and organetto* (10, 12, 8, 13, 17, 2, 5): **Paulo Dias** · harpa medieval / *medieval harp*: **Silvia Ricardino** · flautas doces / *recorders* (1, 2, 3): **Valeria Bittar** · vozes (coro) / *voices (choir)*: **Luiz Fiaminghi, Marlui Miranda, Paulo Dias, Silvia Ricardino, Valeria Bittar**

Gageiro:	Coro de Mouros (ao longe):	Lookout:	Moorish choir, from afar:
<i>- Lá na linhavistei vela!</i>	<i>- Fazim três anos i um dia</i>	<i>“I caught sight of a sail on the horizon!”</i>	<i>“It’s been three years and a day</i>
<i>Avistei, seu Cumandante,</i>	<i>Qui andam’ na costa vagando</i>	<i>“I caught sight, my Captain,</i>	<i>“That they’ve been wandering the coast</i>
<i>Uma fragata di guerra!</i>	<i>Á procura dus cristão</i>	<i>“Of a war frigate!</i>	<i>“Looking for some Christians</i>
<i>Mi parece qu’ é us môro</i>	<i>Qui anda nus pertubando!.</i>	<i>“It seem to me that it’s Moorish</i>	<i>“Who have been bothering us!”</i>
<i>Qui vêm dá cumbar’im terra</i>		<i>“Who comes to fight me on my land.”</i>	

Mário de Andrade explica na introdução das *Danças Dramáticas* que as *mouriscas* e as *cheganças de mouros* estão entre os documentos mais antigos que tratam da memória da aventura marítima portuguesa. A diferença entre ambas seria a ausência de uma narrativa dramática nas *mouriscas*, similares à “Danza de Mouros” da Nova Espanha, “sem entrecho, de pura coreografia virtuosística”, enquanto as *cheganças de mouros* apresentariam uma “fusão de artes e tradições diversas[...] interpenetração de cavalcadas[...] forma preliminar de cortejo locomotivo, que é elemento específico dos nossos bailados” (ANDRADE, 1929, pp. 148-150). O tema central que atravessa esse “cortejo-baile[...] que perambula[m] pelas ruas, cantando e dançandinho, em busca do local onde vai dançar a parte propriamente dramática do brinquedo” é a luta entre cristãos e mouros, o embate entre o Bem e o Mal, tendo a vitória dos cristãos e/ou a conversão dos infiéis como desfecho. Completam este ciclo centrado nas navegações portuguesas a *marujada* ou *chegança de marujos*, chamada também de *barca* na Paraíba e *fandango* no Rio Grande do Norte, à qual pertence o famoso romance da *nau catarineta*. Em seu ensaio sobre as *cheganças* Mário encontra indícios de que a *chegança de mouros* tem uma origem cronológica anterior à *chegança de marujos*, denominação que ele acredita ter sido “inventada por Sílvio Romero, ou no tempo dele, para determinar a paridade e ao mesmo tempo a diferenciação do bailado com a Chegança de Mouros”. Por outro lado, a despeito de fundar suas raízes em terras ibéricas ainda em plena Idade Média, anteriores, portanto, à chegada dos portugueses aqui – “já encontramos coreografias guerreiras de cristãos e mouros desde o século doze” –, Mário enxerga nas *cheganças* o valor intrínseco da brasilidade: “os trabalhos do mar português e as lutas contra o Infiel tiveram a sua mais notável, mais bela e profunda celebração popular.

Foi a gente brasileira que, reunindo e amalgamando um mundo de tradições diversas aqui chegadas, fez nestes dois bailados a rapsódia mais admirável que jamais cantou o ódio ao infiel e os trabalhos do mar”.

*Mouro na Costa* é a parte XX da *chegança de mouros* que Mário anotou no bairro do Areal em Natal, RN, em dezembro de 1928, tendo como informantes José Paulino Gragório, mestre da *chegança de Rocas* e Amaro Maria Chaves, que Mário descreve na *Psicologia dos cantadores*: “pretinho de 12 anos. Analfabeto. Satisfeitíssimo pela importância que estavam dando pra ele. Voz de soprano, aço flexível, muito musical. As peças estavam decoradas com uma fatalidade magnífica. Nenhuma hesitação, nenhum engano, tudo a postos...Uma hesitação de José Paulino, pronto: o Amarinho consentava. Nem paciente nem impaciente: sujeito.” E completa, adiante: “As melodias foram por tudo isso anotadas com bastante facilidade. Estão certas”. Ela é dividida em duas partes: a primeira, cantada pelo gajeiro “Lá na linh’avistei vela!”, tem um caráter quase marcial e decididamente invocativo. Tomamos essa melodia, na versão anotada por Mário, claramente binária, para compor uma espécie de *fanfarra* instrumental, mas ao estilo de Gramani, com sobreposições rítmicas ternárias. Nosso intuito foi tecer uma trama polirrítmica na qual o embate entre binário e ternário simbolizariam os combates que estão por vir. O texto cantado é apresentado três vezes com acompanhamento apenas de um instrumento (harpa, viola-de-aramé e organeto), moldado a um pulsar rítmico em 3 + 3 + 2, contrapondo-se uma estrutura polimodal, que simbolizaria o mesmo combate. É intercalado por *ritornellos* instrumentais, nos moldes das narrativas iniciais das primeiras óperas monteverdianas. A segunda parte é cantada pelo coro de mouros e seu texto “fazim três anos i um dia” faz uma paródia do madrigal renascentista “Não tragais borzeguis pretos”, que retornará ao final após um *intermezzo* instrumental de harpa solo baseado nas *Hachas*. Vê-se, portanto, que nossa versão da *chegança de mouros* é bastante livre, e não pretende representar linearmente a narrativa do original. Antes, a forma de unidade é o combate e a representação da descontinuidade da suíte, com suas diversas partes contrapostas como em um *patchwork* de afetos e estranhamentos.

Luiz Fiaminghi

Mário de Andrade explains in the introduction of the *Danças Dramáticas* (Dramatic Dances) that the *mouriscas* (Moorish) and *cheganças de mouro* (arrivals of the Moors) are among the earliest documents dealing with the Portuguese maritime adventure memory. The differences between the two would be the absence of a dramatic narrative in the *mouriscas*, similar to the “Danza de Mouros” of New Spain, “with no plot, of pure virtuosic choreography,” while the *cheganças de mouros* would present “a fusion of arts and different traditions [...] an interpenetration of the *cavalladas* [...] a preliminar form of wandering procession, which is a specific element of our dances” (ANDRADE, 1929, pp. 148-150).

The central theme running through this “procession-ball [...] that roams in the streets, singing and dancing in search of the place where the proper dramatic part of the play will be danced” is the battle between Christians and Moors, the struggle between Good and Evil, with the victory of Christians and/or the conversion of the infidels as outcome. The *marujada* or *chegança de marujo* (arrivals of sailors), also called *barca* in Paraíba and *fandango* in Rio Grande do Norte (to which belongs the famous Portuguese novel about the Catarina ship) complete this cycle focused on the Portuguese navigations.

In his essay on the *cheganças*, Andrade finds evidence that the *chegança de mouros* has a chronological origin which precedes the *chegança de marujos*, a designation he believes was “invented by Sílvio Romero or in his time, to determine the parity and at the same time the differentiation of the dance in regard to the *chegança de mouros*.”

On the other hand, despite founding its roots in Iberian lands still in the Middle Ages, thus before the arrival of the Portuguese in Brazil – “we have found warlike choreographies of Christians and Moors since the 12<sup>th</sup> century” –, Andrade sees in the *cheganças* the intrinsic value of Brazilianness: “the works of the Portuguese sea and the battles against the Infidel had their most striking, most beautiful and profound popular celebration. It was the Brazilian people who made in these two dances the most wonderful rhapsody that ever sang the hatred of the Infidel and the works of the sea, gathering and amalgamating a world of different traditions which arrived here.”

*Mouro na Costa* is the 20<sup>th</sup> part of the *chegança de mouros* that Andrade noted in the Areal neighborhood in Natal, RN, in December, 1928, informed by José Paulino Gragório, master of *chegança de Rocas*, and Amaro Maria Chaves, described by Andrade in *Psicologia dos cantadores* (Psychology of the Singers): “A little black boy, 12 years old. Illiterate. Delighted by the importance I was giving him. Soprano voice, flexible steel, very musical. The pieces were learnt by heart with a magnificent fatality. No hesitation, no mistakes, all set... A hesitation by José Paulino, and then – little Amaro would fix it. Neither patient nor impatient: a subject.” And further on he adds: “Because of that, the melodies were written down quite easily. They are correct.”

It is divided into two parts: the first, sung by the lookout – “I caught sight of a sail on the horizon!” –, has an almost martial and decidedly evocative character. We took that melody, in the version annotated by Mário de Andrade, clearly binary, to compose a kind of instrumental fanfare, but in the Gramani style, with ternary rhythmic overlays. Our intention was to weave a polyrhythmic plot in which the battle between binary and ternary would symbolize the battles to come. The lyrics are sung three times with the accompaniment of only one instrument (harp, Brazilian baroque guitar and organetto), and molded to a rhythmic pulse in 3 + 3 + 2, opposing a polymodal structure that would symbolize the same conflict. That is interspersed with instrumental *ritornellos*, along the lines of the early narratives of the first Monteverdian operas. The second part is sung by the choir of Moors and the lyrics. “It’s been three years and a day,” mocks the Renaissance madrigal “Não tragais borzeguis pretos,” which will return at the end after an instrumental intermezzo of solo harp based on *Hachas*. Therefore, one may see that our version of *chegança de mouros* is quite free, and does not intend to linearly represent the original narrative. Rather, the unity form is the battle and the representation of the discontinuity of the suíte, with its various parts opposed as a patchwork of affections and estrangements.

Luiz Fiaminghi

## REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA / BIBLIOGRAPHICAL REFERENCE

ANDRADE, Mário de. *Danças Dramáticas do Brasil*. 1<sup>o</sup>. Tomo. 2<sup>a</sup> Edição. Editora Itatiaia Ltda. Belo Horizonte. 1982.

### 18. HACHAS

**Lucas Ruiz de Ribayaz (1626 – 1677), em: *Luz y Norte Musical* (1677).** Versão e adaptação: Sílvia Ricardino - **Mouro na Costa**

**Lucas Ruiz de Ribayaz (1626 – 1677), in *Luz y Norte Musical* (1677).** Version and adaptation: Sílvia Ricardino – **Mouro na Costa (Moor on the Coast)**

harpa medieval / *medieval harp*: **Sílvia Ricardino** · voz / *voice*: **Marlui Miranda** · viola de arame / *Brazilian baroque guitar*: **Gisela Nogueira** · rabeca / *Brazilian fiddle* (1): **Luiz Fiaminghi** · percussão e órgão portativo / *percussion and organetto* (10, 12, 8, 13, 17, 2, 5): **Paulo Dias** · harpa medieval / *medieval harp*: **Sílvia Ricardino** · flautas doces / *recorders* (1, 2, 3): **Valeria Bittar** · vozes (coro) / *voices (choir)*: **Luiz Fiaminghi, Marlui Miranda, Paulo Dias, Sílvia Ricardino, Valeria Bittar**

O espanhol Lucas Ruiz de Ribayaz nasceu em Burgos em 1626 e morreu em data incerta, após 1677. Foi harpista, guitarrista, compositor e religioso.

Em 1667 atravessou o Atlântico, acompanhando ao Peru o vice-rei de Lima, Pedro Antonio Fernández de Castro Andrade, Conde de Lemos, que era hábil guitarrista e um de seus discípulos. Ribayaz, de regresso a Madri, em 1677, publicou um tratado com o seguinte título autoexplicativo: *Luz, y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española, y arpa, tañer, y cantar á compás por canto de organo; y breve explicación del arte, con preceptos fáciles, indubitables, y explicados con claras reglas por teorica, y practica.*

O tratado, editado por Melchor Alvarez, contém peças para guitarra e para harpa, formando uma coleção de temas que Ribayaz desenvolveu – entre *pavanas, gallardas, xacaras, canarios, zzarabandas, folias, marionas, pasacalles* etc – e que foram por ele recolhidos, de autores conhecidos e de anônimos, alguns em terras hispano-americanas.

Dentre as peças para harpa destaca-se uma *Dança del Acha*, de origem muito discutida: Espanha, Itália e França reivindicam ser seu berço. De qualquer forma, muito popular no século XVI, era sempre dançada em momentos festivos. Ao que consta, os executantes revezavam-se portando uma tocha que, uma vez apagada, dava por encerrada a celebração.

Aqui, o motivo da dança foi retomado e transcrito para harpa medieval, acrescido de variações livres.

*Silvia Ricardino*

Spaniard Lucas Ruiz Ribayaz was born in Burgos in 1626 and died on an unknown date after 1677. He was a harpist, guitarist, composer and religious man.

In 1667 Ribayaz crossed the Atlantic, going to Peru along with the Viceroy of Lima, Pedro Antonio Fernández de Castro Andrade, Count of Lemos, who was a skilled guitarist and one of his disciples. Ribayaz, back in Madrid, in 1677, published a treatise with the following self-explanatory title: *Luz, y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española, y arpa, tañer, y cantar á compás por canto de organo; y breve explicación del arte, con preceptos fáciles, indubitables, y explicados con claras reglas por teorica, y practica.* (Light and musical North to walk through the chords of the Spanish guitar, and the harp, to play and sing to the beat by organ singing; and a brief explanation of the art, with easy precepts, undoubtable, and explained with clear rules by theory and practice.)

The treatise, edited by Melchor Alvarez, has pieces for guitar and harp, forming a collection of themes developed by Ribayaz – *pavanas, gallardas, xacaras, canarios, zarabandas, folias, marionas, pasacalles* etc – and which he collected from well-known and anonymous authors, some of them in Spanish-American lands.

Among the harp works a *Dança del Acha* stands out, of a much disputed origin: Spain, Italy and France claim to be its birthplace – anyway, very popular in the 16th century, it was always danced at festive times. Reportedly, the performers took turns carrying a torch that once extinguished ended the celebration.

Here the dance motive was resumed and transcribed for the medieval harp, in addition to free variations.

*Silvia Ricardino*



Gravura em metal "Batalha de Alcácer-Quibir". Em: Miguel Leitão de Andrade (1553-1630). *Miscellanea* (1629). Acervo Biblioteca Nacional de Portugal  
Metal engraving – *Batalha de Alcácer-Quibir*, by Miguel Leitão de Andrade (1553-1630). *Miscellanea* (1629). The National Library of Portugal's Collection.

**direção musical / musical direction Grupo ANIMA:** Gisela Nogueira, Luiz Fiaminghi, Marlui Miranda, Paulo Dias, Silvia Ricardino, Valeria Bittar

**dramaturgia musical / musical dramaturgy Grupo ANIMA:** Gisela Nogueira, Luiz Fiaminghi, Marlui Miranda, Paulo Dias, Silvia Ricardino, Valeria Bittar, Cecília Arellano

**direção executiva / executive directors** Luiz Fiaminghi, Valeria Bittar

**produção / production** Luiz Fiaminghi, Valeria Bittar

**pesquisa de repertório / repertoire research** Gisela Nogueira, Luiz Fiaminghi, Marlui Miranda, Paulo Dias, Silvia Ricardino, Valeria Bittar

**fotos do Deserto de Taklamakan, areias do Saara, Trancoso, Oeste dos EUA e dos instrumentos do Grupo ANIMA / photos of the Taklamakan Desert, the Sahara Desert, Trancoso, Western USA and Grupo ANIMA instruments** Fernando Laszlo

**fotos Grupo ANIMA / Grupo ANIMA members' photos** Lucia Mindlin Loeb

**criação do lettering / lettering designer** Karla Wanderley e Mickael Jacques

**projeto gráfico / graphic design** Estúdio Kiwi (Thiago Lopes)

**acompanhamento gráfico / graphic design monitoring** Valeria Bittar

**gravação / recording** Carlos (KK) Akamine

**assistente de gravação / recording assistant** Silvio Romualdo

**edição / editing** Carlos (KK) Akamine

**assistentes de edição / editing assistants** Luiz Fiaminghi, Paulo Dias, Valeria Bittar

**mixagem e sound design / mixing and sound design** Carlos (KK) Akamine

**masterização / mastering** Ono Seigen - Saidera Mastering, Tokyo, Japão / Japan

**coordenação de estúdio / studio coordination** Shen Ribeiro

**secretaria / secretary** Vanessa Pimpinelli Estúdio Salaviva-Espaço Cachuera!

**assessoria jurídica / legal advice** Luciana Freire Rangel

**tradução para o inglês / English translation** Gabriela Maloucaze

**versão para o português moderno da Cantiga de Santa Maria 181 / Modern Portuguese version of the Cantiga de Santa Maria 181** Bernardo Monteiro de Castro

**Gravado no Estúdio Sala Viva – Espaço Cachuera!**, em São Paulo, entre os meses de janeiro, fevereiro, abril e julho do ano 2015. / **recorded at Estúdio Sala Viva – Espaço Cachuera!**, São Paulo, in January, February, April and July of 2015.

## AGRADECIMENTOS / ACKNOWLEDGEMENTS

Pela cessão de suas músicas, o Grupo ANIMA agradece / For the assignment of songs' rights, Grupo ANIMA thanks

**Euclides Talabayan** (in memoriam) e **José Aleksandro Rosa Corrêa** (Alex), **Casa Fanti Ashanti**, São Luís, Maranhão: *Rei do Mar*. / **Euclides Talabayan** (in memoriam) and **José Aleksandro Rosa Corrêa** (Alex), **Casa Fanti Ashanti**, São Luís, Maranhão: *Rei do Mar*.

**Mãe Sandra de Xadantã** (Sandra Aparecida Furtado), **Casa Kwê Mina Odan Axé Boço Da-ho**, São Paulo: *Rei Sebastião, Se a maré não fosse tão grande, Chamei na Praia*, cantadas por / sung by **Pai Francelino de Xapaná**.

**Povo Tremembé** de Córrego João Pereira, Acaraú, Ceará, **Cacique João Venâncio**, **Getúlio Tremembé** e **Vânia Dumar**: *Vidju, Água de Mani*. / Tremembé people from Córrego João Pereira, Acaraú, Ceará, **Chief Cacique João Venâncio**, **Getúlio Tremembé** and **Vânia Dumar**: *Vidju, Água de Mani*.

**Daniella da Cunha Gramani**: *Mel Poema* composta por seu pai / composed by her father **José Eduardo Gramani**.

**Paulo Baiano**, **Roberto Machado** e **Tácito Borralho** pelas informações sobre o bumba-meu-boi da Baixada Maranhense, de sotaque de Pindaré: *Se a Maré não fosse tão grande* / for the information about *bumba-meu-boi* from Baixada Maranhense, with a Pindaré accent: *Se a Maré não fosse tão grande*.

As fotos sobre as quais a composição gráfica deste livreto foi realizada foram feitas no Deserto de Taklamakan, China (2006), nas areias de Trancoso, Bahia e areias do Saara e do Oeste dos EUA, pelo fotógrafo **Fernando Laszlo**, a quem muito agradecemos / The photos on which the graphic composition of this booklet was made were taken in the Taklamakan Desert, in China (2006), on the sands of Trancoso, Bahia and on the sands of the Sahara, and the Western USA, by photographer Fernando Laszlo, to whom we are very grateful.

À Biblioteca Nacional de Portugal pela cessão de uso da gravura *Batalha de Alcácer-Quibir*, contida em: Miguel Leitão de Andrade (1553-1630). *Miscellanea* (1629). / Grupo ANIMA thanks The National Library of Portugal, for the rights to use the *Batalha de Alcácer-Quibir* engraving, in *Miscellanea* (1629), by Miguel Leitão de Andrade (1553-1630).

Ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) pela cessão de uso da foto da Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Almofala, Itarema, Ceará. / The National Historical and Artistic Heritage Institute (IPHAN), for the rights to use the picture of Nossa Senhora da Conceição de Almofala Church, Itarema, Ceará.

Ao guardião das fotos e do patrimônio da Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Almofala, Sr. José de Fátima, representante do MUSEU PE. ARISTIDES DE ANDRADE SALES, Itarema, Ceará e à Jéssica Garces por nos ajudarem na investigação destas imagens preciosas. / The guardian of photographs and heritage of Nossa Senhora da Conceição de Almofala Church, Mr. José de Fátima, who represents Pe. Aristides de Andrade Sales Museum, Itarema, Ceará, and Jéssica Garces, for helping us to research these precious images.

O Grupo ANIMA agradece à Professora Walnice Nogueira Galvão, à antropóloga Professora Mundicarmo Ferretti, à Associação Cultural Cachuera! e ao Estúdio Sala Viva, por estarem sempre generosamente ao nosso lado. / Grupo ANIMA thanks professor Walnice Nogueira Galvão, anthropologist and professor Mundicarmo Ferretti, Associação Cultural Cachuera! and Estúdio Sala Viva for always being generously by our side.

**SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO**  
**SOCIAL SERVICE OF COMMERCE**  
**Administração Regional no Estado de São Paulo**  
**Regional Administration in the State of São Paulo**

Presidente do Conselho Regional / *Regional Council President*

**Abram Szajman**

Diretor Regional / *Regional Director*

**Danilo Santos de Miranda**

Superintendentes / *Assistant Directors*

Comunicação Social / *Social Communication*

**Ivan Paulo Giannini**

Técnico-Social / *Technical-Social*

**Joel Naimayer Padula**

Administração / *Administration*

**Luiz Deoclécio Massaro Galina**

Assessoria Técnica e de Planejamento / *Technical Consulting for Planning*

**Sérgio José Battistelli**

Selo Sesc / *Sesc Record Label*

Gerente do Centro de Produção Audiovisual / *Audiovisual Production Center Manager*: **Silvana**

**Morales Nunes**, Gerente Adjunta / *Deputy Manager*: **Sandra Karaoglan**, Coordenador

/ *Coordinator*: **Wagner Palazzi**, Produção / *Production* **Giuliano Jorge, Ricardo Tifona**,

Comunicação / *Communication* **Alexandre Amaral, Raul Lorenzetti**, Administrativo /

*Administration* **Katia Kieling, Thays Heiderich, Yumi Sakamoto**, Áudio / *Audio* **João Zilio**,

**Marcelo Sarra**



Av. Álvaro Ramos, 991

São Paulo I SP I CEP 03331-000

Tel: 55 11 2607-8271

[selosesc@sescsp.org.br](mailto:selosesc@sescsp.org.br)

[sescsp.org.br/selosesc](http://sescsp.org.br/selosesc)

[sescsp.org.br/livraria](http://sescsp.org.br/livraria)