Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA

Hors-série n° 2 | 2008
Le Moyen Âge vu d'ailleurs

O som e seus sentidos no Ordo ad consecrandum et coronandum regem (c. 1250)

Eduardo Henrik Aubert

Edição electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/cem/9382>

DOI: 10.4000/cem.9382

ISSN: 1954-3093

Editora

Centre d'études médiévales Saint-Germain d'Auxerre

Referência eletrónica

Eduardo Henrik Aubert, « O som e seus sentidos no Ordo ad consecrandum et coronandum regem (c. 1250) », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA* [En ligne], Hors-série n° 2 | 2008, mis en ligne le 16 janvier 2009, consulté le 03 mars 2023. URL : <http://journals.openedition.org/cem/9382> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cem.9382>

Este documento foi criado de forma automática no dia 3 março 2023.

Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International - CC BY-NC-SA 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

O som e seus sentidos no Ordo ad consecrandum et coronandum regem (c. 1250) ¹

Eduardo Henrik Aubert

Introdução

- ¹ Isidoro de Sevilha escreveu, nas Etimologias, que « a não ser que sejam retidos pela memória, os sons perecem, pois não podem ser escritos ² ». A frase foi muitas vezes interpretada como uma declaração que explicitava a inexistência de um sistema específico de notação musical como o que veio a se desenvolver mais tarde no Ocidente medieval. Porém, a afirmação de Isidoro encerra um problema que não foi resolvido com a criação do sistema de notação ocidental, mas apenas cerca de 1000 anos depois, com a invenção de mídias específicas de registro sonoro. Não é preciso insistir no fato de que a notação é um sistema simbólico que representa alguns aspectos do som (musical), sem especificar outros; é um sistema de tradução parcial. Não é de se admirar que, na inexistência de elementos específicos com que registrar e documentar o som, este tenha sido marginalizado pela historiografia que se dedicou aos períodos anteriores à criação das mídias específicas aludidas.
- ² Esse é um problema que os perfórmers colocaram à musicologia. Preocupados com realizar registros sonoros historicamente informados da música medieval, recorreram aos musicólogos em busca de informações mais concretas sobre timbre, dinâmica, intensidade, produção vocal, etc., informações antes marginalizadas pela musicologia, mais preocupada com a faceta abstrata da música, suas estruturas melódicas e, em alguma medida, rítmicas ³. No caso de outras áreas, em que a pressão por informações a respeito do som é menos intensa, já que inexitem grupos específicos com demandas a esse respeito, a situação é ainda mais desanimadora. No estudo dos textos ditos « literários », a preocupação com os aspectos sonoros pode ser associada a esforços isolados de alguns pesquisadores, como Paul Zumthor, que buscou, nos registros escritos, indícios que conservassem traços da vocalidade dos textos, sua existência anterior à escritura – e concomitante a ela – como phoné produzida por um corpo,

lançada no espaço e ouvida por uma audiência ⁴. Zumthor percebeu que estudar os traços da vocalidade nos textos medievais é extremamente revelador, informando-nos sobre diversos aspectos do funcionamento da sociedade ⁵.

- 3 Ainda que não seja uma das preocupações mais proeminentes nas ciências humanas, o estudo dos sons tem se desenvolvido em áreas diversas. Podemos citar aqui pelo menos quatro vertentes principais. É, em primeiro lugar, o caso dos estudos de comunicação não-verbal, que, dentre os diversos elementos considerados, incluem os aspectos vocálicos não-verbais da comunicação ⁶. É o que se passa também com uma parte da etnomusicologia, preocupada não apenas com estruturas formais abstratas, mas com situações de performance em que a sonorização da música tem um papel fundamental ⁷. Essa preocupação com a sonoridade ultrapassa, aliás, o uso da voz e se insere na preocupação com as diversas formas de elaboração do som (humano ou não) em determinada sociedade ⁸. Um terceiro núcleo em que a preocupação com os sons pode ser identificada são os estudos de antropologia sensorial, que se interessam por sons diversos, como sinos, por barulhos tecnológicos, etc., uma vez que eles estejam inseridos em determinado ambiente cultural e que assumam um papel no funcionamento da sociedade ⁹. Por fim, mesmo alguns historiadores, partindo da noção de paisagem sonora proposta pelo musicólogo canadense R. Murray Schaffer, debruçaram-se sobre o estudo dos sons em recortes temporais diferentes ¹⁰. Esses textos têm o mérito de apontar para as possibilidades investigativas oferecidas pelos sons quando considerados em sua relação com determinado sistema cultural no interior de uma sociedade específica.

- 4 Foi com essas questões em mente que, recentemente, travamos contato com um manuscrito que nos pareceu oferecer possibilidades concretas de investigação. Trata-se de um documento único, descrevendo um ritual de sagração para os reis de França ¹¹. Ainda que tal classificação não seja livre de polêmicas, podemos caracterizar o texto como um ordo de sagração real, se não por sua função, que pode ter sido mais a de um livro memorial, ao menos por seu conteúdo, largamente compilado de ordines mais antigos ¹². O documento foi produzido no reinado de Luís IX por volta de 1250 ¹³ e subsiste em manuscrito original, com texto, cantos notados e um ciclo de miniaturas ¹⁴. O que pretendemos neste texto é realizar uma exploração preliminar desse manuscrito como um documento que nos informa a respeito das formas específicas de organização do som em determinado contexto. Com isso, temos o objetivo de compreender algo a respeito da função dos sons na vida social. Mais que resolver essas questões, interessamos aqui determinar a factibilidade (ou não) de uma investigação dessa natureza, bem como averiguar sua relevância para a historiografia medievalística contemporânea. Afinal, podemos conhecer os sons da Idade Média? E, se podemos, eles nos informam algo a respeito das relações entre os homens que os produziam e/ou ouviam?

O ordo de sagração real : um discurso sonoro

- 5 Quando comparado com a tradição manuscrita de que derivou boa parte de seu texto, o ordo de sagração real se destaca pela grande presença de indicações sonoras. Tentaremos, em um primeiro momento, indicar essa especificidade do manuscrito por meio de um breve cotejo com as suas fontes textuais. Uma vez indicado esse « peso sonoro » do ordo, tentaremos acenar para uma hipótese explicativa que dê conta de uma tal situação. Richard Jackson, o editor moderno do texto, identificou 4 fontes textuais de que se valeu o ordo. Para Jackson,

« as quatro fontes são : 1) um manuscrito de Reims do Ordo de 1200 (Ordo XIX, MS A) ; 2) uma cópia perdida do Ordo de Reims (Ordo XXA) [na realidade, o ordinário de

Reims, conhecido como Ordo, apesar de não conter as fórmulas litúrgicas necessárias para a realização do ritual] ; 3) uma cópia de Reims do Ordo de Ratoldo (Ordo XV, MS G) ; e 4) um manuscrito não identificado que foi a fonte dos juramentos de coroação (que, neste ordo, diferem daqueles em qualquer outro ordo francês) e talvez fonte da litanía ¹⁵. »

- 6 Um ponto de partida interessante para se comparar o peso relativo que esses textos e o nosso ordo de sagração conferem aos sons são os seus respectivos textos didascálicos. Em primeiro lugar por seu conteúdo, pois as didascálias são aquelas porções no manuscrito que, como as indicações cênicas em uma peça de teatro, não serão ouvidas em uma cerimônia, mas fornecem informações a respeito de como se ouvirá o item correspondente. Como já se disse a respeito de outro texto, as didascálias « correspondem sensivelmente às rubricas nos manuscritos, e são (...) aquilo que as indicações de encenação são para o libretto dramático ou lírico ; assim o tom em que deve ser lido o texto é indicado como em uma partitura musical : “em tom de oração”, “sem cantar”, “cantando”, etc. ¹⁶. » Em segundo lugar, as didascálias são um bom ponto de comparação no nosso caso porque, mais que as fórmulas litúrgicas, cujos textos são muito mais fixos ¹⁷, elas são alteradas com mais facilidade, permitindo discernir as especificidades do documento para além de seu conteúdo verbal.
- 7 A análise das didascálias mostra que, nos ordines de Ratoldo (c. 980) e no de 1200, as indicações sonoras são em geral bastante sumárias, e os diversos verbos que prescrevem ações sonoras e normatizam o uso da voz dos atores estão pouco desenvolvidos e, quando presentes, não estão qualificados por advérbios, que têm uma função importante para atribuir concretude à ação referida pelo verbo. Para referir-se à maneira como as fórmulas serão materializadas sonoramente, é possível constatar nesses textos uma alternância entre dois verbos principais, dicere e cantare, sempre pouco concretizados em imagens sonoras mais específicas ¹⁸. No caso do ordo de 1200, é verdade, há algumas referências um pouco mais específicas, que serão retomadas pelo ordo aqui analisado – psallere, sonare, alta voce concinare ¹⁹. Mas, no geral, as didascálias nesses textos – de forma mais acentuada no ordo de Ratoldo – dão apenas indicações sumárias para a performance do ritual, o que é verdade também para a sua encenação visual e gestual. Nesse contexto, é quase certo que, nesses dois ordines, o texto das fórmulas ganha mais peso que as indicações de como eles serão transformados concretamente em textos audíveis. Parece, assim, que a concretização sonora das fórmulas, no caso desses dois textos, seja deixada a serviço dos agentes que fossem se valer deles em um ritual específico – o que nos leva a pensar se a maior explicitação da sonoridade em um manuscrito como o ordo de que estamos tratando não poderia se relacionar com sua possível natureza de texto memorial, distinto dos ordines stricto sensu.
- 8 Já o Ordinário de Reims (c. 1230) contém apenas didascálias. Para as fórmulas litúrgicas, ele remete, em duas instâncias, a um outro texto, que denomina um ordinarius ²⁰. Aqui as indicações sonoras (e visuais, gestuais, etc.), são bastante mais explícitas e numerosas do que nos dois ordines de que falamos acima. O começo do texto é uma rica descrição da paisagem sonora do prelúdio do ritual, da véspera até o seu início propriamente dito (o ponto em que os dois ordines de que falamos começam). Transcrevemos a seguir alguns trechos que dão uma idéia desse ambiente sonoro, marcando em negrito as indicações principais :

« Sabbato precedente diem dominicam in qua rex est consecrandus et coronandus,
post complectorium completum, committitur ecclesie custodia custodibus a rege

deputatis cum propriis custodibus ecclesie. Et debet rex in tepestive noctis silencio venire in ecclesiam orationem factururus, et ibidem, si voluerit, in oratione aliquantulum vigilaturus. (...) Cum autem pulsatur ad matutinas, (...) Matutine more solito decantantur. Quibus expletis, pulsatur ad primam, et cantatur primam, cum visum fuerit expedire. Post primam cantatam...²¹. »

- 9 É verdade que a distinção entre dicere e cantare que está presente nos ordines de Ratoldo e de 1200 não está mais explicitada ou desenvolvida aqui, já que o ordinário de Reims não reproduz as fórmulas litúrgicas a que esses termos se associam. De todo modo, esse texto, além das expressões sonoras aludidas – e como também se verifica nas especificações para a realização concreta da missa do ritual : « *Hiis expletis, missa tunc demum a cantore et succentore chorum servantibus inchoatur et sollemniter decantatur...* »²² –, explicita e detalha outros aspectos do ritual que devem ser apreendidos diretamente pelos sentidos, como os visuais, o que se depreende, por exemplo, da preocupação com o posicionamento do trono no coro da catedral (« *aliquantulum eminens* »), do posicionamento do rei no trono – « *unde ab omnibus possit videri* »²³ –, das diversas referências às cores, dos advérbios que qualificam a ação dos atores – honorifice, processionaliter, reverenter, sollemniter –, etc.. Em suma, trata-se de um texto preocupado com os aspectos sensíveis da performance do ritual, aqueles aspectos que podem ser vistos, ouvidos, etc..²⁴.
- 10 O ordo de sagração real de que nos ocupamos neste texto combina, em sua confecção textual, as didascálias tal como aparecem nos ordines de Ratoldo e de 1200, uma vez que apresenta o ritual com todas as fórmulas que devem ser empregadas, e o texto inteiramente didascálico do ordinário de Reims, com indicações mais minuciosas dos aspectos sensoriais envolvidos no ritual. No caso dos sons, ele inclui o texto daquilo que deve ser cantado e dito (cantare e dicere), segundo a tipologia de classificação que ele deriva daqueles ordines, e associa a elas uma preocupação mais explícita a respeito de como se materializam essas fórmulas – orações, bênçãos e peças musicais. Ao realizar essa combinação com didascálias mais detalhadas, ele transforma radicalmente a aparência de que tais fórmulas se revestem. Nos ordines de Ratoldo e de 1200, dicere e cantare parecem ser alusões sobretudo verbais, pois as indicações de sua sonorização se limitam ao mínimo fornecido pela carga semântica (externa aos documentos) de um e outro termo. Não que a diferença sonora não possa existir no ritual concreto, o que muito certamente ocorre, mas evidentemente o aspecto sonoro das fórmulas não está em relevo. Por sua combinação com extensos textos didascálicos, retirados sobretudo do ordinário de Reims, as fórmulas litúrgicas se inserem, em nosso ordo de sagração, em um contexto de alusão mais direta à sua realização sensível. O dicere e o cantare parecem ser aqui revestidos de uma imagem sensorial mais presente e mais explicitada. Afinal, além dos textos, o manuscrito comporta miniaturas em que, muitas vezes, retrata-se o momento do dicere ou do cantare e três peças dotadas de notação musical²⁵, que atualizam, ainda que parcialmente, as imagens sonoras de alguns itens da esfera do cantare.
- 11 Mais ainda, há duas indicações didascálicas que são desenvolvidas autonomamente pelo nosso ordo e que, apesar de aparentemente discretas, parecem importantes como indicadores do « peso » sonoro do manuscrito em questão. Elas cumprem uma importante função na ligação das fórmulas litúrgicas e peças musicais a uma imagem sonora mais concreta. As indicações são : 1) pouco antes do primeiro *Te Deum*, referindo-se à pergunta feita por dois bispos ao povo – formulação contida já no ordo de Ratoldo –²⁶, o ordo de sagração real adiciona a palavra *alte* (346) ; 2) enquanto se

canta a antífona *Unxerunt Salomonem*, no momento da unção, o arcebispo diz uma oração (« *Christe, perunge...* »), que, segundo o ordo de sagração real especifica com relação à tradição textual – no caso, o Ordo de Ratoldo – ²⁷, deve ser dita basse (353). Mesmo sem ainda levar em conta o sentido de cada uma dessas indicações no universo sonoro do ordo de sagração real, importa-nos marcar sua presença, que vemos como uma preocupação específica de nosso manuscrito com organizar sonoramente o seu discurso. Em suma, as fontes textuais de que se vale o ordo de sagração real não parecem meramente se justapor desajeitadamente, mas antes produzir um discurso próprio, em que as fórmulas verbais ganham um eco sonoro que é posto em maior evidência.

- 12 Uma vez estabelecido esse relevo do som em nosso ordo, precisamos nos perguntar se essa informação nos diz algo a respeito da dimensão social de nosso texto. A questão é evidentemente complexa, e só pretendemos aqui registrar alguns apontamentos que nos parecem importantes. Trata-se das duas indicações de « dinâmica » sonora adicionadas pelo manuscrito latino 1246 e que acabamos de mencionar, o qualificativo *alte* para a fala dos dois bispos ao *populus* antes do primeiro *Te Deum* e o *basse* que qualifica a fala do arcebispo no momento da unção. Começemos por considerar o momento da unção, que é o ponto central desse manuscrito, que se intitula, aliás, *Ordo ad consecrandum et coronandum regem* (344). Como teremos a oportunidade de verificar mais adiante, essa centralidade da unção – que contrasta com os rituais de consagração real em livros pontificais, nos quais há um evidente esforço para dar um maior destaque à coroação ²⁸ – é expressa das mais diversas maneiras no ordo de sagração real. Trata-se do momento em que o óleo sagrado trazido dos céus deve processar uma mudança de estado no rei, consagrá-lo e, de fato, fazê-lo rei, segundo a fórmula do manuscrito *Ungo te in regem* ²⁹. É nesse ponto do ritual que o arcebispo de Reims se volta ao Cristo e diz em voz baixa (*basse*): *Christe, perunge hunc regem in regimen*. É o momento principal de intervenção do sagrado no ritual, algo que outros manuscritos evocam por meio de iluminuras figurando a mão divina ou a pomba do Espírito Santo. Esse momento de verticalidade absoluta, momento em que mais evidentemente a cerimônia é percebida como estando amarrada ao mundo divino, opõe-se ao momento em que o ordo de sagração real adicionou a palavra *alte*, momento único em que o clero oficiante se dirige à assembléia fora do coro da igreja, marcando uma modalidade de participação muito distinta no ritual, momento de comunicação horizontal em que se incluem os agentes terrenos – mencionados também em diversas partes das fórmulas litúrgicas que compõem o ordo, mas em nenhum outro ponto chamados a intervir de forma tão explícita – como participantes efetivos do ritual. Em um e outro ponto, a função comunicativa é evidente; o emissor é sempre o clero oficiante da cerimônia. O que muda são os destinatários da comunicação: em um ponto, é o Cristo e, em outro, são os laicos, o *populus* ³⁰. Como marca distintiva introduzida pelo ordo de sagração aqui analisado, essas duas modalidades opostas de comunicação são associadas a intensidades diversas de sonorização da verbalidade. A relação vertical com Deus é marcada por um baixo nível de sonorização (*basse dicere*), ao passo que a relação horizontal com a assembléia é marcada por um alto nível de sonorização (*alte inquirere*) ³¹.

- 13 Neste ponto, parece interessante remeter à distinção entre cerimônia e rito que adotam alguns antropólogos ³² e que Jean-Claude Bonne seguiu em seu estudo das iluminuras do ordo sob análise. Na formulação de Bonne, uns e outros são « comportamentos em si mesmos não pragmáticos (mas podendo se imiscuir em comportamentos que o são), nos

quais a execução de um certo número de palavras, de gestos ou ações simbólicas – aí compreendido o manejo de objetos ou de signos visuais, auditivos, olfativos... – é destinada a garantir a sua eficácia, desde que eles sejam realizados segundo formas definidas e por pessoas autorizadas em uma tradição ³³. » Dada essa base comum, rito e cerimônia se distinguem da seguinte forma :

« Em um rito, esses comportamentos devem permitir uma transação vertical entre o mundo dos homens e um poder superior e invisível destinado a outorgar forças particulares e garantir, como consequência, a eficácia (a “performatividade”) da operação. (...) Convencionar-se-á chamar de cerimônia ou, como aqui, aspecto cerimonial de um ritual, a manifestação pública da transação horizontal entre os grupos sociais implicados (pelo rito), na medida em que ela visa a gerar suas relações de uma maneira formalizada. O cerimonial, tomado nesse sentido, exprime e contribui para instaurar as posições e as distâncias sociais que, nessa ocasião, os participantes têm a intenção de aplicar uns com relação aos outros por marcas (de dignidade) graduadas, por posições e distâncias a serem respeitadas ³⁴. »

- 14 É evidente que, no caso do ritual de sagração real descrito pelo manuscrito latino 1246, a transação vertical com o sagrado é essencial e é para ela que todo a ação está voltada, estruturada que ela está em torno da unção. Entretanto, o aspecto cerimonial, a um tempo horizontalizado e sensorializado/sonorizado, nunca é deixado de lado. Como vimos, é a essa faceta que se associa um alto índice de sonorização. Nossa hipótese, portanto, é que a ênfase do ordo aqui analisado na sonorização do ritual, quando comparado com a tradição dos ordines de que se valeu, corresponda a uma ênfase na faceta cerimonial do evento, uma ênfase específica nas transações horizontais entre clérigos e leigos no ritual, algo que pode ser retomado a partir da fórmula que articula o último momento do ritual antes de seu ponto sonoramente mais complexo (cf. item seguinte e apêndice). Após o canto do responsório *Desiderium anime*, diz o arcebispo :

« Sta et retine locum a modo, quem hucusque paterna successione tenuisti, hereditario iure tibi delegatum per auctoritatem Dei omnipotentis et presentem traditionem nostram, omnium scilicet episecoporum ceterorumque Dei servorum ; et quanto clerum sacris altaribus propinquiores prospicis, tanto ei potiores in locis congruis honorem impendere memineris, quatinus mediator Dei et hominum te mediatorem cleri et plebis. » (360)

Ordenar os sons, ordenar o tempo e os homens

- 15 Essa fórmula deixa transparecer um nó de relações sociais extremamente complexas. Parte significativa dessa complexidade advém de que, ao atribuir funções a cada ator – Deus, o clero, o rei, o povo –, o ordo de sagração real lança as relações entre esses atores em uma determinada projeção temporal, isto é, atribui-lhes uma duração. As relações sociais não são vistas aqui como eternas ; elas existem no tempo e para atender ao objetivo coletivo da salvação. Essas referências temporais, profundamente orientadas pela escatologia cristã, abundam nas fórmulas verbais pronunciadas ao longo do manuscrito ³⁵. Mas a verbalidade não é a única forma de se explicitar uma consciência do tempo, nem necessariamente a maneira mais eficaz. E aqui nos parece que o som tenha um papel fundamental a desempenhar. Afinal, o som se apresenta necessariamente em um fluxo temporal, cuja percepção subjetiva ele também ajuda a criar ³⁶. Esse fluxo pode ser apreendido pela seqüenciação de ações sonoras distintas. Assim, a organização do som no manuscrito parece estar profundamente relacionada com a organização do tempo e da percepção do tempo (presente e futuro), como procuraremos demonstrar. Mais ainda, essa organização do tempo implica uma ordenação das relações sociais no presente, com vistas ao objetivo futuro da salvação.

- 16 Partindo novamente das didascálias do texto, podemos organizar temporalmente as intervenções sonoras no manuscrito. Essa organização deve contemplar necessariamente o *dicere* e o *cantare* como ações sonoras distintas dispostas no tempo³⁷, bem como outras categorias eventualmente usadas – *psallere*, *concinare*, *sonare*, etc. Além de localizar e classificar as intervenções sonoras, devemos notar a ausência dessas intervenções, o que, no caso de um manuscrito explícito como o nosso, remete naturalmente ao silêncio³⁸, possibilidade a que o ordinário de Reims alude diretamente ao dispor que, na véspera da sagração, o rei deve se dirigir à igreja « *in tepeste noctis silencio* »³⁹. Distribuindo essas referências de acordo com a divisão do ritual em oito fases proposta Le Goff, obtém-se um quadro como o seguinte⁴⁰:

FASE DO RITUAL	SEQÜÊNCIA DE MODALIDADES SONORAS
FASE 1 (do palácio à igreja)	<i>dicere, cantare, dicere, cantare, dicere</i>
FASE 2 (procissão da Santa Ampola)	silêncio
FASE 3 (promessas e juramentos)	<i>dicere, inquirere, cantare, dicere, psallere, interrogare, dicere</i>
FASE 4 (adubamento)	silêncio
FASE 5 (unção)	<i>dicere, cantare + dicere, dicere</i>
FASE 6 (entrega das insígnias)	silêncio/ <i>dicere</i> (várias fórmulas), <i>cantare, dicere</i> (poucas fórmulas), <i>sonare + concinare + cantare</i>
FASE 7 (missa solene e bênção da rainha)	ordenação comprometida pela disposição do texto
FASE 8 (ritos finais de agregação)	sem sonorização contemplada pelo texto

- 17 Este quadro permite algumas importantes constatações. É possível discernir nele 3 formas de organização sonora (e temporal) consecutivas. Uma primeira forma de ordenação do som e do tempo se estabelece nas quatro primeiras fases, por meio de uma ritmação regular do som. Na fase 1, sucedem-se *dicere*, *cantare*, *dicere*, *cantare*, *dicere*, nessa ordem, um se contrapondo ao outro e se estabelecendo em função da oposição ao outro – a esfera do *cantare* é marcada aqui pela própria intervenção das linhas da notação musical. Após o silêncio da fase 2, que também separa dois momentos de *dicere*, começa a fase 3, fase mais complexa, pois que envolve a comunicação entre mais atores – povo, rei, bispos, arcebispo –, mas igualmente ritmada, segundo a ordem *dicere*, *inquirere*, *cantare*, *dicere*, *psallere*, *interrogare*, *dicere*. Nessa ordenação, como na fase 1, as modalidades sonoras se encontram envolvidas, nas extremidades, e pontuadas, no centro, pelo *dicere*; mas, diferentemente dela, estabelece-se uma assimetria parcial entre os dois termos intermediários, dispostos em pares especulares não conjugados. A segunda e a penúltima denominações são, respectivamente *inquirere*

e interrogare ⁴¹, no primeiro caso referindo-se a uma pergunta feita pelos dois bispos ao povo e, no segundo caso, a três perguntas feitas pelo metropolitano ao rei. Porém, nos dois casos, são perguntas feitas pelo clero a laicos, e a ênfase é sobretudo na função comunicativa verbal das duas ações, pois elas pedem por respostas das quais depende a continuidade do ritual. Quanto ao outro par intermediário especular, o cantare e o psallere, pode-se dizer que ambas as denominações se referem a ações sonoras realizadas por clérigos no altar, enfatizando também a elaboração sonora distinta do dicere ⁴². Assim, entre a primeira e a segunda subfases de dicere, assim como entre a segunda e a terceira, intervêm modalidades sonoras semelhantes, que criam o que parecem ser duas subfases bastante bem equilibradas do ponto de vista sonoro. Segue-se o silêncio da quarta fase, que precede um dicere com que principia a fase 5, de forma idêntica ao que se passara entre as fases 2 e 3. Até aqui, a sagração parece ter seguido um padrão de ritmação regular de suas modalidades sonoras, alternado-se dicere, cantare e silêncios – com subfases intermediárias, por certo –, de forma cíclica – fases sonoras : 1 e 3/fases silenciosas : 2 e 4.

- 18 A situação é diferente quando se chega à fase 5. Aqui nos deparamos com uma segunda forma de organização do som no tempo – e do tempo pelo som, conseqüentemente. Como nas outras fases sonoras, a ação se encontra emoldurada pelo dicere, com que se abre e se fecha esta fase. Entretanto, não existe a intervenção independente de uma modalidade sonora distinta do dicere, mas sim uma simultaneidade entre dicere e cantare no próprio momento da unção: *Dum cantatur hec antiphona, dicit basse archiepiscopus...* (353). Por ora, concentremo-nos na idéia de que existe uma ruptura com o princípio anterior de ritmação regular, calcado na alternância periódica de modalidades sonoras. Essa ruptura verificada na fase 5 ocorre, ademais, por meio da manutenção do dicere ao longo de toda a fase, com uma intervenção do cantare que não elimina a continuidade do dicere ⁴³.
- 19 A fase 6 representa a terceira forma de organização sonoro-temporal do manuscrito. Essa fase não está envolvida pelo dicere, caso das fases 1, 3 e 5. Ela também não corresponde a silêncio, como se passara com as fases 2 e 4. Poder-se-ia dizer que ela é marcada por uma descontinuidade sonora bastante acentuada ⁴⁴. Em primeiro lugar, pela existência de uma superposição de duas descrições dos mesmos eventos, iniciando com uma descrição não-sonora, devedora do ordinário de Reims, que é seguida por uma descrição sonorizada, devedora dos ordines de Ratoldo e de 1200 ⁴⁵. Mas a descontinuidade sonora se dá na própria disposição das formas sonoras, na descrição sonorizada da fase – a segunda dentre elas. Essa descrição começa com várias referências a dicere, às quais se segue um cantare, seguido de uma breve subfase dicere – aqui já se vê a assimetria na quantidade das fórmulas, distinguindo entre si os dois dicere pontuados pelo cantare. Ocorre, enfim, mais uma agregação de sons simultâneos, à semelhança do que se passara na porção central da fase cinco, mas dessa vez com a interrupção do dicere e com a intervenção de uma forma sonora desligada do suporte da verbalidade. Ocorrem simultaneamente o canto do *Te Deum* pelo clero – concinare, de con- + canere –, o canto do Kyrie pelo populus (cantare) e o soar dos sinos (sonare). Nas fases 7 e 8, a descrição das didascálias se complica, e o seu conteúdo nos permitirá não tratá-las aqui ⁴⁶.
- 20 Em suma, na descrição do ritual, se considerarmos apenas as fases de 1 a 6, há um primeiro momento em que predomina um ritmo regular (fases 1 a 4), um segundo momento em que tal ritmo é suspenso pela continuidade sonora (fase 5) e um terceiro

momento em que o ritmo se torna absolutamente irregular (fase 6). Essa forma de organizar o ritual não parece ser exclusiva das formas sonoras evocadas pelos verbos que apontamos, mas parece se manifestar também no ciclo de iluminuras do manuscrito, na ritmação – regular ou irregular, ou na ausência de ritmação – criada pela divisão e pela coloração das imagens ⁴⁷. Parece que estamos diante de expressões distintas – pois que transmitida cada uma por uma linguagem específica – da organização do tempo no manuscrito.

- 21 Cabe verificar, antes do mais, que essa disposição temporal, em sua faceta sonora, está imbricada com as referências temporais cristãs recorrentes nas fórmulas verbais do manuscrito. Existe, de fato, uma correlação entre essas duas formas de expressão temporal, uma delimitando a outra, as fórmulas propondo um determinado conteúdo explícito, e a ritmação sonoro-temporal reforçando determinados aspectos desse conteúdo em certos momentos específicos do ritual ⁴⁸. Nesse processo de determinação do tempo, o que está em jogo é a correlação entre a história sagrada e a história presente. Na primeira fase (ritmo regular), essa correlação está pautada pela coexistência dos dois planos: é o tempo do pedido e da espera, tempo da liturgia, momento em que os agentes terrenos se preparam para o advento do Cristo e para a salvação ⁴⁹. Na segunda fase – supressão da ritmação temporal –, os planos divino e humano se encontram: trata-se da unção, evento singular na vida do rei que remete ao evento singular da encarnação do Cristo, « ungido do Senhor », que deve nesse momento intervir para consagrar o rei ⁵⁰. Na terceira fase (ritmo irregular), caminha-se para a supressão final da distinção entre os planos: ganha relevo a linearidade temporal, com possíveis conotações escatológicas, como sugere a grande presença de referências à salvação eterna nas fórmulas verbais desse trecho do manuscrito ⁵¹. Ainda que uma formulação como essa não dê conta de todas as possibilidades associativas que a ritmação sonoro-temporal da cerimônia pode engendrar se combinada às referências temporais cristãs presentes nas fórmulas do manuscrito, por sua vez profundamente associadas a noções muito difundidas nessa sociedade, ela nos permite indicar o papel determinante que o som pode assumir na organização da percepção temporal em um certo contexto cultural.
- 22 Tendo em vista esse padrão de organização sonoro-temporal em nosso manuscrito, cumpre verificar as suas decorrências no campo da ordenação dos laços sociais. Afinal, o que a ritmação sonoro-temporal no manuscrito nos diz a respeito das relações entre os homens?
- 23 Como havíamos indicado no começo deste item, organização do tempo e organização da sociedade são processos profundamente imbricados, e o som é um elemento que dá relevo a essa imbricação. Em um contexto em que a sonoridade é quase exclusivamente vocal, é natural que os agentes de cada sonorização estejam profundamente identificados com os atos sonoros que desempenham. Assim sendo, poder-se-ia afirmar que, nas grandes fases de ritmação regular e de « suspensão » rítmica, há um evidente predomínio sonoro do clero secular ⁵². Quando há sonorização do clero regular, ela não é especificada como tal e apenas se depreende das referências ao coro como um todo e das representações nas iluminuras ⁵³. Ela nunca ocorre, na realidade, independentemente da sonorização realizada pelo clero secular. Quanto à sonorização laica, ela também só ocorre de forma idêntica e ao mesmo tempo em que a do clero secular, como sugerem, sem nem mesmo explicitar a participação laica ⁵⁴, as expressões *dicant omnes e unanimiter dicatur* ⁵⁵. Até aqui, em uma e em outra fase, o que se

observa é uma predominância acentuada do clero secular – arcebispo de Reims e demais bispos oficiantes –, pois é a ele que cabe, por meio das ações sonoras desempenhadas, ritmar o ritual. A fase de ritmo irregular também prevê, de início, esse papel preponderante do clero secular. O interessante é que, aparentemente, se passe, no fim dessa fase, uma certa « emancipação sonora » do povo (plebis), quando, no mesmo momento em que o clero canta o *Te Deum*, a plebis canta o *Kyrieleyson*, de forma independente e concomitante ao clero secular. Nosso ordo de sagração real empresta essa rubrica do ordo de 1200, uma relação que talvez devesse ser mais bem investigada ⁵⁶. É uma hipótese que já foi aventada a respeito do ritual por Jacques Le Goff ⁵⁷ e, no caso específico das iluminuras, por Jean-Claude Bonne ⁵⁸. Ambos viram no fim do ritual um direcionamento para essa emancipação e seria necessário examinar referências sonoras no manuscrito a fim de medir até que ponto a organização sonora do manuscrito poderia agir no mesmo sentido ⁵⁹. Um exame mais detido do manuscrito, do ponto de vista sonoro, parece, contudo, se não infirmar, pelo menos atenuar essa hipótese. Vimos falando até aqui da oposição entre as didascálicas e as fórmulas litúrgicas ao longo do ordo. Ora, essa não é apenas uma divisão estabelecida pelo pesquisador moderno, mas uma separação nitidamente estabelecida pelo próprio manuscrito, por meio de um uso bastante rigoroso das cores. Todo texto que será sonorizado está escrito em tinta negra, enquanto os textos didascálicos, que não devem ser sonorizados, estão identificados com tinta vermelha. No fólho 33r, onde se encontra a menção sonora do fim da fase 6, onde se localizaria a possível « emancipação sonora » laica, o texto está como segue : « *Tunc det illis oscula pacis ; cunctus autem cetus clericorum tali rectore gratulans, sonantibus campanis, alta voce concinat Te Deum laudamus. Cantante populo Kyrieleyson. Tunc episcopus metropolitanus missam celebret plena processione.* » Seguindo a prática habitual, esse trecho está em vermelho, à exceção de « *Te Deum laudamus* », que, por dever ser sonorizado, está em negro, assim como nos fólhos 4v e 5r. Seria de se esperar, portanto, que o « *Kyrieleyson* » também estivesse em negro, ainda mais por estar explicitamente indicado como um item a ser cantado, mas ele está em vermelho. O que se suprime, de fato, ao manter a cor vermelha para o « *Kyrie* » do *populus*, é a plenitude da emancipação sonora sugerida pelo conteúdo verbal do manuscrito. É um caso interessante de confluência das linguagens. Um aspecto visual formal – a cor do texto –, remetendo a um aspecto auditivo – o som do texto, no caso, a ausência de som –, transforma o sentido aparente da verbalidade ⁶⁰. Indica-se aqui, mais uma vez, como o ordo em questão se apropria de forma particular do texto dos ordines anteriores, no caso o do ordo de 1200, adaptando-os ao conjunto de seu discurso. Como parece ficar claro, essa adaptação é norteadada por uma ideologia específica, incidindo diretamente nas relações sociais a que o ordo se refere. Um dos traços principais dessa ideologia é, a nosso ver, uma preeminência – muito nítida, do ponto de vista sonoro – do clero secular ⁶¹.

- 24 Desse ponto de vista, entendendo que o manuscrito em questão não é uma descrição do real, mas um discurso sobre ele e, sobretudo, um discurso sobre as relações entre os homens, poderíamos questionar a própria organização sonora das fases em função de seu conteúdo ideológico. Afinal, se a sonorização parece estar relacionada à autoridade – o que parece se confirmar pelo uso da cor vermelha para se referir ao « *Kyrie* » do *populus*, negando-lhe autoridade equiparável à do clero secular –, o que dizer da delimitação das fases 2 – procissão da Santa Ampola – e 4 (adubamento) como fases silenciosas ? Trata-se justamente das fases em que o clero secular vai (aparentemente) para segundo plano e vêm à tona o clero regular e os laicos. Sabemos que o silêncio é

uma virtude monástica, mas, mesmo nesse contexto, ele não pode ser entendido em termos absolutos, estando sempre associado a um contexto comunicativo em que cabe às vezes ouvir, às vezes fazer-se ouvir ⁶². No caso laico, a associação entre som e autoridade é também bastante importante em diversos contextos, evocada por exemplo pelos instrumentos de sopro (especialmente trompetes) freqüentemente retratados nas iluminuras e nas crônicas ⁶³. Nesse sentido, a atribuição de silêncios às fases 2 e 4 pode ser entendida muito claramente como parte de uma ideologia mais ampla do manuscrito, centrada na preeminência do clero secular como ordenador de relações sociais presentes que visam à salvação futura. Não se trata de opor aqui poder real e poder do clero secular, o que seria um equívoco, dada a função ativa do rei, engajado no uso sonoro da palavra durante o ritual, mas de ver que a valorização do poder real – inegável também devido à preeminência da unção em detrimento da coroação – se dá pela aproximação entre rei e clero secular, mais do que entre rei e laicos ⁶⁴. De todo modo, parece ressaltar dessa análise que nessa atribuição de papéis sociais para o presente e para o futuro, o uso do som desempenha um papel estruturante.

As imagens audíveis : distinguir os sons, sonorizar as diferenças

- 25 Se, como tentamos argumentar, o ordo aqui analisado demonstra um interesse específico no aspecto sonoro do ritual de sagração real, essa preocupação parece permitir que cheguemos a determinar, para esse contexto específico, algumas das qualidades propriamente sonoras das formas de que vimos tratando, em especial do *dicere* e do *cantare*. É verdade que muitas fórmulas conhecidas são referidas às vezes por um, às vezes por outro verbo na documentação. É o caso do primeiro *Te Deum*, que, se no nosso manuscrito pertence decididamente à esfera do *cantare* (346), é referido pelo verbo *dicere* no manuscrito do ordo de Ratoldo de que ele provavelmente se valeu ⁶⁵. Poder-se-ia ver na possibilidade de se referir ao mesmo item com duas palavras distintas uma simples indistinção entre as duas formas, uma sinonímia entre *dicere* e *cantare*. Essa não é, porém, a única explicação possível, nem a mais plausível ⁶⁶. Afinal, « as propriedades de um evento sonoro não podem ser analisadas como tais sem que seus elementos tenham sido integrados em um grupo e separados daqueles de outros eventos sonoros ⁶⁷ ». Isto é, a classificação do evento sonoro depende de seu contexto sonoro geral e de como se estabelecem proximidades e distinções entre os eventos no interior desse contexto. Nossa hipótese de trabalho, que pretendemos investigar ao menos como alternativa analítica, é a de que o uso dos termos que evocam sonorizações no manuscrito, *dicere* e *cantare*, entre outros – *sonare*, *psallere*, *concinnare*, etc. –, não ocorra de forma aleatória, mas diga respeito à posição de cada evento no contexto sonoro geral do ritual. Essa preocupação nos leva a precisar a relação que o som guarda com a própria organização da sociedade.
- 26 No ordo aqui analisado, a esfera do *dicere* está associada sobretudo a orações e bênçãos. Poderíamos associar a sonorização dessas fórmulas com a do *Dominus vobiscum*, o diálogo entre o celebrante e a assembléia que antecede o *Praefatio* na missa e que, em nosso manuscrito, além de acompanhá-lo, na fase da unção, surge, de forma abreviada, em conjunção com outras fórmulas litúrgicas também referidas como *dicere* ⁶⁸. Ora, o *Dominus vobiscum* é cantado de acordo com uma fórmula de recitação muito antiga e bastante uniforme nas fontes medievais ⁶⁹. A fórmula melódica do diálogo, que, em sua versão completa, compõe-se três frases do celebrante intercaladas por três frases da assembléia, está centrada no tetracorde G-c. As primeiras duas frases, aquelas que aparecem mais freqüentemente em nosso manuscrito, têm como estrutura a fórmula G-a-h-G-a-h-a – *Dominus vobiscum. Et cum spiritu tuo*. As próximas duas frases sobem para a

terça *a-c*, com uma cadência a partir de cima em *G*, segundo a fórmula *(h)-c-h-a-h-a-G - Sursum corda. Habemus ad dominum*. As duas últimas frases se mantêm na mesma altura, ainda que a penúltima frase faça uma cadência semelhante às frases 1 e 2, segundo a fórmula *c-h-a-h-G-a-h-a - Gratias agamus domino deo nostro -*, enquanto a última frase segue a estrutura das frases 3 e 4, com *c-h-a-h-a-G - Dignum et justum est -*⁷⁰. É também no interior desse tetracorde que se encontra a recitação do Praefatio, segundo a combinação de duas fórmulas, a primeira cantada com mais textos, e a segunda com menos textos, como uma espécie de fechamento melódico da primeira. A fórmula A do Praefatio pode ser sintetizada como *a-c-h-a-h*, e a fórmula B é *h-c-h-G-a-h-a*. Marcamos o dó e o si em negrito porque eles são o tom de recitação* de cada frase. O Praefatio, como dissemos, também se encontra, em nosso ritual, na fase da unção, em que deve ser vocalizado pelo celebrante como seqüência ao diálogo Dominus vobiscum. O que estamos sugerindo aqui é que, a partir dessas duas fórmulas melódicas conhecidas, possamos fazer uma idéia da imagem sonora evocada pelo termo *dicere* em nosso ordo. Trata-se, possivelmente, de uma esfera marcada por um âmbito reduzido – quatro notas, no caso dessas fórmulas –, agudo – como propôs James McKinnon, se o repertório do cantochão pode ser dividido em melodias que aludem à região de *F* e a melodias que aludem à região de *c*, o *dicere* de nosso texto estaria mais próximo dessa última⁷¹ – e de distribuição silábica dos sons. Uma tal caracterização comporta, evidentemente, uma sonorização distinta daquela que nós associamos ao termo « dizer » nas línguas neolatinas, possivelmente se aproximando mais do que nós entenderíamos por « recitar » ou « recitativo » em música.

- 27 Cabe agora investigar as imagens sonoras evocadas pela esfera do cantare no ordo de sagração real. Para tanto, devemos nos reportar aos cantos notados no manuscrito e ao *Te Deum*, que, apesar de não ser notado, é referido duas vezes e possui estrutura melódica de fácil identificação, dada a uniformidade na transmissão do canto desde as suas mais antigas fontes⁷². Também entre esses itens se identifica uma grande homogeneidade no conjunto. O primeiro canto notado, o responsório *Ecce mitto*, desenvolve-se no interior da oitava *C-c*, mas privilegia a região grave, em torno das terças associadas *D-F* e *E-G*, estendendo-se normalmente até o *a*. Seu estilo é prioritariamente silábico, mas apresenta determinadas inflexões neumáticas, especialmente nas cadências e nas entoações principais. É um caso semelhante ao do responsório *Desiderium anime*, que não ultrapassa a sexta *D-h*, mantendo-se também nas terças superpostas *D-F* e *E-G*, incluindo o *a* na maior parte do tempo. O estilo é também silábico, com inflexões neumáticas nas cadências e entoações principais. Ambos esses cantos, ademais, apesar de evidentemente bastante antigos e pouco conformes à atribuição modal do ocotoechos, têm sua finalis em *E* e, dada a região em que se mantêm, poderiam ser classificados como cantos de *mi plagal* (*deuterus plagalis*). Também o *Te Deum* é um canto bastante antigo e melodicamente próximo desses dois responsórios. Quanto à estrutura melódica, ele é composto de três partes principais e mais uma parte no final – provavelmente uma adição tardia – que repete estruturalmente a segunda. Os versos têm usualmente uma estrutura dual, com entonação, recitação e cadência mediana, segunda entonação, recitação e cadência final em cada verso. Às vezes, suprimem-se a cadência mediana e a segunda entonação dada a brevidade do verso. A fórmula A (versos 1 a 10) é *G-h-c-h-a-h-a//E-G-a-G-ah-haG-G*, a fórmula B (versos 14/15 a 20), *E-G-a-G-a-h-a//E-G-a-G-a-h-G-E*, e a fórmula C (versos 21 a 23), *C-DE-E-F-D-F-E-DC//C-E-F-G-a-F-GFE-E*. Entre os versos 24 e 29, repete-se a fórmula B. O âmbito total da melodia também compreende uma oitava (*C-c*), mas a melodia está

atrelada a uma tessitura usualmente grave, como mostram as fórmulas indicadas, especialmente em função da terça *E-G* e do *a* que a ela está associado ⁷³. Seu estilo é quase que inteiramente silábico, com leves inflexões neumáticas em alguns poucos pontos. Apesar de não trazer notação e de não ter uma melodia conhecida a ele identificada, o canto *Domine salvum fac regem* também parece pertencer a esse grupo sonoro centrado na região grave – segundo McKinnon, aquele grupo de peças associados à região de *F* –, com um âmbito maior que o tetracorde identificado para as fórmulas associadas ao *dicere* e com inflexões neumáticas mais pronunciadas que o grupo agudo do *dicere* ⁷⁴.

- 28 Parece que chegamos aqui à distinção de dois pólos sonoros, o primeiro caracterizado por um âmbito restrito ao interior de um tetracorde, por uma localização desse tetracorde no agudo (*G-c*) e por uma distribuição quase que estritamente silábica do texto, e o segundo pólo qualificado por um âmbito mais amplo – entre a sexta e a oitava –, por privilegiar a região grave – especialmente a extensão *D-a*, com duas terças menores associadas, *D-F* e *E-G* – e por usar com um pouco mais de liberalidade extensões neumáticas em determinados pontos do texto. Se essa hipótese estiver acertada, existe ainda uma questão fundamental a ser resolvida: o papel da antífona *Unxerunt Salomonem*, que, apesar de ser indicada pelas didascálias como pertencente à esfera do *cantare*, realiza-se sobretudo no âmbito agudo – sua extensão é *C-e*, mas ela está centrada em *G-c* – e possui inflexões neumáticas bem menos pronunciadas do que, por exemplo, os responsórios *Ecce mitto* e *Desiderium anime*. O *Unxerunt Salomonem*, temos de enfatizar, está estruturalmente ligado ao *dicere* no interior do ritual, pois deve ser cantado na fase da unção, sem que se quebre com a continuidade do *dicere* que perpassa toda essa fase. Se estiver correta a nossa hipótese de que o *dicere* se associe ao primeiro pólo sonoro indicado e o *cantare* ao segundo, o que temos aqui na unção é uma sobreposição do *dicere* do arcebispo com um *cantare* que é muito próximo dele. Aliás, a antífona se sobrepõe a uma longa fase *dicere* muito possivelmente « recitada » no interior do primeiro pólo sonoro indicado. É nessa fase que o *Dominus vobiscum* e o *Praefatio*, nossos dois modelos para determinar a imagem sonora do *dicere*, devem ser vocalizados. Desse ponto de vista, o *cantare* da antífona poderia ser visto como uma textura expandida do *dicere*, comportando uma extensão para o agudo na primeira frase (*c-e*) e uma extensão para o grave na terceira (*G-C*). A antífona poderia, assim, ao invés de se contrapor ao *dicere* como um tipo sonoro da esfera do *cantare*, reforçá-lo.
- 29 Uma vez caracterizados esses dois pólos sonoros que coexistem e se relacionam ao longo do ritual, é importante indagar a respeito das razões dessa distinção específica. Por que, mais particularmente, o *dicere* se associa a um pólo e o *cantare* a outro? Trata-se de uma questão complexa demais para ser resolvida apenas no universo de um documento, sem contrapô-lo a uma exploração mais ampla de fontes específicas, atentando para questões mais precisas de datação, espaço e meio social. Entretanto, a partir de algumas referências bibliográficas ⁷⁵, parece que uma hipótese mereça ao menos ser levantada: a de que essa contraposição de dois pólos sonoros possa estar ligada a percepções diferentes da verbalidade que acompanha o som no *dicere* e no *cantare*. Nessa hipótese, distinguir formas sonoras é uma maneira de marcar (sonoramente) os papéis que a verbalidade desempenha em cada evento sonoro. De fato, esses papéis parecem ser realmente bastante distintos. Em um caso (*dicere*), trata-se de uma modalidade sonora em que a verbalidade é fundamental na medida em que é criadora, uma « ação » sonora em todos os termos. No interior dessa modalidade, « a palavra litúrgica não é apenas carregada de sentido, mas também de efeitos. Garantida

por Deus, ela tem o poder real de transformar o pão e o vinho em corpo do Cristo, de transmitir ao bispo os poderes de São Pedro ⁷⁶ », ou ainda, de criar o rei. No outro caso (cantare), trata-se de modalidade sonora em que a verbalidade não possui um poder criador equivalente. É, entretanto, uma poderosa modalidade para explicitar sentidos, como demarcar os atores do ritual, suas posições uns em relação aos outros, etc., algo que fica muito claro na distribuição dos neumas com relação ao texto dos responsórios, que privilegia os pronomes pessoais e outras palavras que fazem referência aos atores do ritual ⁷⁷. Assim, pensar sobre os sons é também uma forma de pensar sobre a organização da sociedade. E, se se admite que pensar sobre a organização da sociedade pode ter consequências para essa mesma organização, poder-se-ia avançar a hipótese de que, no caso das duas modalidades sonoras, estejam presentes forças que agem sobre a construção da realidade social. Isso ocorre mais explicitamente no dicere, pois os momentos associados a essa forma de sonorização são vistos mais propriamente como instâncias de criação social – mesmo que o ritual não seja o único momento na criação do rei, mas, por ser precedido de outras condições, como a hereditariedade, o consentimento dos pares do reino, etc., seja também um momento de reforço dessa condição. Mas é o caso, mais implicitamente, no cantare, quando são trazidas à tona relações sociais declaradamente percebidas como já existentes – o papel mediador do clero secular e do rei, etc. Ao virem à tona, essas relações se tornam, entretanto, mais concretas e mais reguladas e – o que pode ser também uma forma de transformá-las. Talvez seja nessa explicitação do social – criadora à sua maneira – de que o som é uma das formas mais importantes, que se encontre a função última desse manuscrito, muito provavelmente concebido para ajudar a criar uma imagem da realeza francesa, uma imagem que certamente teve um peso muito concreto na prática social de sua época ⁷⁸.

- 30 A partir dessa exploração preliminar das referências sonoras no ordo de sagração real, delineia-se um contexto em que o som não aparece como simples presença passiva, mas antes como um importante elemento na elaboração dos sentidos do ritual. Mais precisamente, como buscamos argumentar, por sua forte presença, bem como por sua organização temporal e por sua disposição específica em grupos sonoros distintos, o som se mostra como uma forma poderosa de organizar as relações sociais. Dado o sentido fundador do ritual de sagração, o som não apenas expressa as relações entre Deus, clero, rei e povo, mas também atua na criação dessas mesmas relações. Desse modo, parece-nos que a investigação sobre o som possa constituir um caminho interessante para a reflexão historiográfica, convidando os historiadores a atentarem para o som como uma dimensão da vida social e, no nosso caso específico, das sociedades medievais.

Apêndice : a ordenação do som no tempo (didascálicas do ms. lat. 1246)

Primeira fase (do palácio à igreja) : dicere e cantare alternados

um bispo deve dizer uma oração no quarto do rei (*dicatur hec oratio ab uno episcoporum*) ; no deslocamento do palácio à igreja, canta-se o responsório *Ecce mitto* (*cantando hoc resp.*) ; diante da igreja, o arcebispo diz uma oração (*Et archiepiscopus hanc orationem dicat*) ; no deslocamento da porta da igreja até o coro, canta-se a antífona *Domine, salvum fac regem* (*Introeuntes autem ecclesiam cantent hanc antiphonam*) ; então, o metropolitano diz uma oração (*Metropolitanus dicat hanc orationem*)

Segunda fase (procissão da Santa Ampola) : silêncio
não há qualquer menção sonora na procissão da Santa Ampola, que, aliás, não está presente nos <i>ordines</i> de Ratoldo e de 1200
Terceira fase (promessas e juramentos) : <i>dicere e cantare alternados, com formas intermediárias</i>
o arcebispo ou um bispo pede ao rei que proteja a Igreja, dizendo (<i>dicendo</i>), e o rei responde ; dois bispos pedem alto (<i>inquirant alte</i>) o assentimento do povo ; então, cantam o <i>Te Deum</i> (<i>cantent Te Deum</i>) ; o rei se levanta e faz uma promessa, dizendo (<i>dicat</i>), com todos ao final dizendo (<i>dicant</i>) Amém ; o rei, os bispos e arcebispos se prostram enquanto os outros no coro cantilenam ? (<i>psallentibus</i>) a litania ; o rei é em seguida interrogado três vezes pelo metropolitano (<i>interrogetur</i>) ; em seguida, o clero e o povo dizem unanimemente (<i>unanimiter dicatur</i>) : <i>Fiat, fiat. Amen</i> ; uma oração é dita por um bispo (<i>dicatur ab uno episcopo hec oratio</i>), seguida de outra oração também dita por um bispo (<i>Deinde ab uno episcoporum dicatur hec oratio</i>)
Quarta fase (adubamento) : silêncio
também não se encontram menções sonoras nessa fase, que, aliás, está ausente dos <i>ordines</i> de Ratoldo e de 1200
Quinta fase (unção) : <i>dicere e cantare simultâneos</i>
durante as unções, o arcebispo diz (<i>dicens</i>) : <i>Ungo te in regem...</i> ; canta-se, então, a antífona <i>Unxerunt Salomonem</i> (<i>cantetur hec antiphona</i>) ; enquanto se canta a antífona, o arcebispo diz em voz baixa (<i>Dum cantatur hec antiphona, dicit basse archiepiscopus</i>) : <i>Christe, perunge...</i> , ao que se seguem duas orações ; então, enquanto unge as mãos do rei, diz o arcebispo (<i>dicens</i>) ; seguem-se duas orações e então o <i>Prefatio</i>
Sexta fase (entrega das insígnias) : <i>silêncio, dicere, cantare e sonare</i>
começa-se com uma série de ações desenvolvidas em silêncio, até a coroação do rei e sua instalação no trono ; quando o rei recebe a espada, o metropolitano diz (<i>dicente</i>) : <i>Accipe gladium...</i> ; quando ele recebe os braceletes, o pallium e o anel, o metropolitano dirá (<i>dicente</i>) : <i>Accipe regie...</i> ; segue-se uma oração ; ele receberá o cetro e a verga, e o ordenador dirá (<i>dicente</i>) : <i>Accipe virgam...</i> ; então metropolitano coloca a coroa na cabeça do rei, dizendo (<i>dicens</i>) : <i>Accipe coronam...</i> ; então, o metropolitano dirá uma bênção sobre o rei (<i>Et ab eo statim dicatur benedictio super eum, que et tempore <synodi ?> dicenda est super regem</i>) ; conduzido pelo coro, o coro cantará o responsório <i>Desiderium anime</i> (<i>cantante choro hoc resp.</i>) ; então lhe dirá (<i>dicat</i>) o metropolitano : <i>Sta, et retine...</i> ; o metropolitano faz então o rei se sentar no trono, dizendo (<i>dicendo</i>) <i>In hoc regni solio...</i> ; o rei faz uma profissão (<i>professio</i>) diante do trono, de Deus, do clero e do povo ; então, após dar o beijo da paz, todo o clero cantará em harmonia o <i>Te Deum</i> , o povo cantará o <i>Kyrie</i> , e os sinos tocarão ao mesmo tempo : <i>cunctus autem cetus clericorum tali rectore gratulans, sonantibus campanis, alta voce concinat : Te Deum laudamus. Cantante populo Kyrieleyson</i>
Sétima fase (missa solene e bênção da rainha) : <i>dicere e cantare Ordenação comprometida pela superposição de fórmulas não ordenadas na ordem da performance</i>

o arcebispo metropolitano celebra uma missa solene (*plena processione*) em que se indicam o ordo das (2) missas, caso a sagração ocorra em dias de semana, com oração, secreta, bênção e pós-comunhão ; seguem as indicações para o caso de a rainha ser ungida e coroada junto com o rei ; narra-se, sem referências sonoras, todo o seu papel na cerimônia, até o começo da missa ; nela, menciona-se o canto do ofertório, seguido da celebração pelo arcebispo ; antes de que ele diga (*dicat*) *Pax vobis*, abençoa o rei e o povo ; seguem-se, da mesma forma disjunta que ocorreu no item 6, as fórmulas a serem ditas para a bênção da rainha ; diz-se uma oração na entrada da igreja (*hec oratio dicatur*), e segue-se outra oração para benzer a rainha no altar ; segue-se uma oração para a unção da rainha ; enfim, indicam-se os cantos e leituras da missa

Oitava fase (ritos finais de agregação) : sem sonorização contemplada pelo texto do manuscrito

na verdade, essa fase está apenas esboçada no manuscrito pelo seguinte trecho, anterior à bênção da rainha na organização textual do manuscrito : *et missa expleta deponit archiepiscopus corona de capitibus eorum ; quibus exutis regalibus insignibus, iterum imponit capitibus eorum modicas coronas, et sic vadunt ad palacium, nudo gladio precedente* ; já a última iluminura desenvolve mais nitidamente essa fase do evento

NOTAS

1. Uma versão ampliada e sensivelmente modificada deste artigo foi publicada, em francês, em *Annales HSS*, 62/2, p. 387-412.
2. SÃO ISIDORO DE SEVILHA, *Etimologias*, III, 15, 2, ed. e trad. J. OROZ RETA e M. A. MARCOS CASQUERO, Madrid, 1983.
3. Cf. a discussão de Nikolaus Harnoncourt, em « L'image sonore de la musique médiévale », in *Le dialogue musical : Monteverdi, Bach et Mozart*, trad., Paris, s. d., p. 13-30. Exemplos recentes de trabalhos preocupados com o som da música medieval são : T. MCGEE, *The sound of medieval song : ornamentation and vocal style according to the treatises*, Oxford, 1998 ; J. DYER, « The voice in the Middle Ages », in J. POTTER, *The Cambridge companion to singing*, Cambridge, 2000, p. 165-177 ; e A. HUGHES, « Charlemagne's Chant or The Great Vocal Shift », *Speculum*, 77/4 (2002), p. 1069-1106.
4. Segundo Zumthor (*A letra e a voz : a « literatura » medieval*, trad. [1993], São Paulo, 2001, p. 21), « uma longa tradição de pensamento, é verdade, considera e valoriza a voz como portadora da linguagem, já que na voz e pela voz se articulam as sonoridades significantes. Não obstante, o que deve nos chamar mais a atenção é a importante função da voz, da qual a palavra constitui a manifestação mais evidente, mas não a única nem a mais vital : em suma, o exercício de seu poder fisiológico, sua capacidade de produzir a fonia e de organizar a substância. » Há uma certa proximidade entre a abordagem de Zumthor e os trabalhos de Leo Treitler sobre o *cantus*, que seria dependente de um sistema de invenção e transmissão concomitantes na performance. A própria escritura seria, segundo Treitler, um meio de composição eminentemente oral durante muito tempo – daí que distinga a transmissão escrita, ainda centrada no

paradigma oral/aural, da transmissão letrada, em que aquele paradigma deixa de fazer sentido –, o que faz com que ela conserve vários traços da oralidade. Cf. a recente reunião das mais significativas contribuições de Treitler para o estudo do *cantus* na Europa medieval : L. TREITLER, *With voice and pen : coming to know medieval song and how it was made*, Oxford, 2003.

5. Segundo o autor (*ibid.*, p. 21), « o conjunto dos textos legados a nós pelos séculos X, XI, XII e, numa medida talvez menor, XIII e XIV passou pela voz não de modo aleatório, mas em virtude de uma situação histórica que fazia desse trânsito vocal o único modo possível de realização (de socialização) dos textos. »

6. Cf. L. K. GUERRERO, J. A. DEVITO e M. L. HECHT, *The nonverbal communication reader : classic and contemporary readings*, Long Grove, 1999, e M. L. KNAPP e J. A. HALL, *Nonverbal communication in human interaction*, Florence, 2001.

7. É o caso de A. SEEGER, *Why Suyá sing : a musical anthropology of an Amazonian people*, Cambridge et alii, 1987, e de S. FELD, *Sound and sentiment : birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression*, Filadélfia, 1990.

8. Afinal, esses elementos podem se interpenetrar visceralmente, como mostrou Steven Feld (S. FELD, *Sound and sentiment...*, *ibid.*) para os Kaluli da Nova Zelândia.

9. P. PANOPOULOS, « Animal bells as symbols : sound and hearing in a Greek island village », *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 9 (2003), p. 639-656 e T. RICE, « Soundselves : an acoustemology of sound and self in the Edinburgh Royal Infirmary », *Anthropology Today*, 19/4 (2003), p. 4-9.

10. A. CORBIN, *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, Paris, 2001 e J.-P. GUTTON, *Bruits et sons dans notre histoire. Essai de reconstitution du paysage sonore*, Paris, 2000.

11. O documento, chamado por seu editor moderno de *Ordo* de 1250 (R. A. JACKSON, *Ordines coronationis Franciae : texts and ordines for the coronation of Frankish and French kings and queens in the Middle Ages*, Philadelphia, 2000, t. 2, p. 341-366), foi recentemente objeto de uma publicação extremamente importante na França, com a reprodução da edição de Jackson e uma tradução para o francês de Monique Goullet, além da reprodução das iluminuras do manuscrito em cores e em tamanho original (J. LE GOFF, É. PALAZZO, J.-C. BONNE e M.-N. COLETTE, *Le sacre royal à l'époque de Saint Louis d'après le manuscrit latin 1246 de la BnF*, Paris, 2001). Acompanham essa edição/tradução estudos alentados de diferentes especialistas : um estudo geral escrito por Jacques Le Goff, um estudo do ponto de vista da história litúrgica por Éric Palazzo, uma análise das iluminuras por Jean-Claude Bonne e um tratamento do canto no manuscrito – com uma transcrição das peças notadas – por Marie-Noël Colette. Foi, em larga medida, a riqueza do documento apontada por esses grandes estudos que nos incentivou a escrever o presente texto. Nossas citações textuais seguirão a edição de Jackson, a que referiremos no corpo do texto apenas pelo número de página correspondente.

12. A precisão é realizada por É. PALAZZO, « La liturgie du sacre », in J. LE GOFF et alii, *Le sacre royal...*, *ibid.*, p. 37-89, esp. p. 74-79. Um *ordo* é, a rigor, qualquer texto litúrgico prescritivo, e o manuscrito em questão não parece jamais ter tido uma função ou intenção ritual precisa (é uma hipótese de Palazzo). Ele faria parte, ao contrário, do conjunto de manuscritos que a realeza produziu nos séculos XIII e XIV como espécies de livros de memória, destinados a transmitir uma imagem ideal da realeza. Manteremos a denominação *ordo* em nosso texto sem perder de vista essas considerações, mas

respeitando a nomenclatura da própria documentação, uma vez que o documento se intitula *ordo ad consecrandum et coronandum regem*.

13. A questão da datação não está decidida de uma vez por todas. Se, para Jackson, o documento teria sido produzido entre 1240 e 1250 (*op. cit.*, p. 341), J. LE GOFF, « La structure et le contenu idéologique de la cérémonie du sacre », in J. LE GOFF *et alii*, *Le sacre royal...*, *ibid.*, p. 34-35, baseado em uma análise da ideologia do manuscrito e em seu vasto conhecimento do reinado de São Luís, propôs uma datação mais tardia, associada às medidas de reorganização do reino após a volta de São Luís da Terra Santa, em 1254. J.-C. Bonne (« Images du sacre », in J. LE GOFF *et alii*, *Le sacre royal...*, *ibid.*, p. 144) que também se preocupou com a questão, aponta a impossibilidade de resolver o problema a partir do estilo das iluminuras.

14. Preservado na *Bibliothèque nationale de France*, no fundo latino, sob o número 1246.

15. R. A. JACKSON, *Ordines coronationis Franciae...*, *op. cit.*, p. 341.

16. M. GOULLET, G. LOBRICHON e É. PALAZZO, *Le Pontifical de la curie romaine au XIII^e siècle*, Paris, 2004, p. 26.

17. Essa maior fixidez das fórmulas litúrgicas – postulada de certa forma por Jackson, que, a partir da existência de fórmulas originais para o juramento do rei e da litania, supôs a existência de um manuscrito perdido que teria servido de fonte para o *ordo* de sacração – não deve, contudo, ser tomada como uma norma. Um exame do texto do *Praefatio* no *ordo*, comparado às suas fontes textuais indicadas, demonstra alterações leves, mas substanciais, todas em pontos em que se trata da realeza. A oração pronunciada no momento da unção da rainha é, por exemplo, cortada quase integralmente do *ordo* de sacração em questão, se comparado ao *ordo* de 1200, sua provável fonte textual nesse ponto. Além disso, o próprio fato de selecionar fórmulas em uma diversa tradição textual pressupõe uma relação ativa para com essas fórmulas, antes que uma transmissão passiva baseada na cópia.

18. Paul Zumthor é da opinião de que, ao menos nos *romanciers* corteses, o « dire » do francês antigo não pode se interpretar « sem referência a um ato vocal, provocando o ouvido » (*A letra e a voz...*, *op. cit.*, p. 39-40). Ulrich Mehler, em sua análise das rubricas dos dramas litúrgicos alemães (*Dicere und cantare : zur musikalischen Terminologie und Aufführungspraxis des mittelalterlichen geistlichen Dramas*, Regensburg, 1981), concentrou-se nos verbos *dicere* e *cantare*, concluindo que eles eram *grosso modo* intercambiáveis. Em primeiro lugar, contudo, não estamos tratando do drama litúrgico alemão, escopo específico do estudo de Mehler. Em segundo lugar, nossa abordagem aqui é a de manter a diferenciação entre esses termos como uma caução metodológica e como respeito à terminologia do manuscrito. Como teremos a oportunidade de discutir, mesmo que para os dois termos houvesse uma preocupação com o eco sonoro, como indica Zumthor, isso não os identifica necessariamente. O que talvez se passasse, como buscaremos argumentar, é que a linha divisória estivesse em um ponto diverso daquele que separa os verbos « dizer » e « cantar » para nossas línguas neolatinas. Não basta tentar desvendar o eco sonoro dos termos empregados. Há que se entender o que eles significavam para os homens que os empregaram.

19. Cf. R. A. JACKSON, *Ordines coronationis Franciae : texts and ordines for the coronation of Frankish and French Kings and Queens in the Middle Ages*, Philadelphia, 1995, t. 1, p. 252 e 262. Trata-se de dois momentos específicos, a litania e o final da entrega das insígnias reais antes da missa.

20. R. A. JACKSON, *Ordines coronationis Franciae...*, *op. cit.*, t. 1, p. 299 e 302.

21. R. A. JACKSON, *Ordines coronationis Franciae...*, *ibid.*, p. 298. Nesse mesmo trecho, é possível que outras indicações tenham um conteúdo sonoro implícito, como *post completiorum completum*, por analogia com as horas monásticas que são referidas em conjunção com os verbos *pulsare* e *decantare*, e também *orationem facturum* e *in oratione... vigilaturus*, termos que, no *ordo* de sagração real, evocam, como buscaremos argumentar, uma imagem sonora muito específica.
22. R. A. JACKSON, *Ordines coronationis Franciae...*, *ibid.*, p. 303.
23. R. A. JACKSON, *Ordines coronationis Franciae...*, *ibid.*, p. 297 e 302, respectivamente.
24. Dentre os demais aspectos sensoriais, caberia pensar no tato, aludido, por exemplo, pela descrição minuciosa e ordenada das unções, retomada pelo ms. latino 1246. R. A. JACKSON, *Ordines coronationis Franciae...*, *ibid.*, p. 301.
25. Além de uma peça com pauta traçada, pronta para receber as notas, que não foram, contudo, incluídas. Mais adiante (nota 68), tentaremos explicar melhor essa aparente anomalia em um manuscrito tão bem-cuidado como este.
26. R. A. JACKSON, *Ordines coronationis Franciae...*, *op. cit.*, p. 178.
27. R. A. JACKSON, *Ordines coronationis Franciae...*, *ibid.*, p. 182.
28. É. PALAZZO, « La liturgie du sacre »..., *op. cit.*, p. 60-61.
29. Para Jacques Le Goff (J. LE GOFF, « La structure et le contenu idéologique de la cérémonie du sacre », in J. LE GOFF *et alii*, *Le sacre royal...*, *op. cit.* p. 21), a unção « torna o rei verdadeiramente rei. Quando da unção, o arcebispo diz : *Ungo te in regem* (“Por esta unção, eu te faço rei”) ; o *in* seguido do acusativo marcando a passagem de um ponto a outro – local, temporal ou abstrato –, o acusativo marcando o ponto de chegada da ação verbal, que é aqui o objetivo da transformação ».
30. Estamos de acordo com Jacques Le Goff (J. LE GOFF, « La structure et le contenu idéologique de la cérémonie du sacre », in J. LE GOFF *et alii*, *Le sacre royal...*, *op. cit.*, p. 24), para quem o *populus* aludido seriam « os laicos nobres, talvez alguns burgueses », sem levar adiante as possibilidades aventadas pelo grande medievalista no que diz respeito a um « povo » hierarquicamente inferior no portal da catedral e ao redor da igreja. Afinal, esse tipo de consideração hipotética não combina com um texto que não descreve um ritual real, mas ou prescreve um ritual a acontecer no futuro, ou, mais provavelmente, constrói uma imagem ideal da realeza para si mesma. Parece-nos, outrossim, que o *populus* esteja claramente nomeado, como os grandes pares laicos do reino, em uma das fórmulas do manuscrito. Afinal, no trecho denominado *Professio regis ante solium coram Deo, clero et populo*, depois de se referir a Deus e ao clero secular e regular, o rei se compromete a « *comitibus et vassis dominicis nostris congruum honorem secundum consilium fidelium nostrorum prestare*. » (361).
31. Cabe marcar que, ao assim proceder, o manuscrito confere uma importância substancial ao clero secular como regulador mesmo das relações sociais, pois é a ele que cabe explicitar sonoramente – e toda explicitação é concomitantemente uma construção – a natureza dessas relações.
32. Cf., a respeito, a discussão em J.-C. SCHMITT, « Ritos », in J. LE GOFF e J.-C. SCHMITT, dir., *Dicionário temático do Ocidente medieval*, trad., São Paulo/Bauru, 2002, p. 416-418, em que inclusive outros pontos de divisão são indicados para essas noções, sobretudo a partir de estudos de historiadores alemães.
33. J.-C. BONNE, « Images du sacre »..., *op. cit.*, p. 193.
34. J.-C. BONNE, « Images du sacre »..., *ibid.*, p. 193-194.

35. Reproduziremos aqui apenas dois exemplos, remetendo a uma leitura do próprio manuscrito para outras passagens : (1) *Omnipotens sempiterne Deus (...), ut a cunctis adversitatibus liberatus, ecclesiastice pacis dono muniatur et ad eterne pacis gaudia te donante pervenire mereatur. Per dominum nostrum.* (345) ; e (2) *Accipe coronam regni, que licet ab indignis, nostris tamen manibus capiti tuo imponitur ; et quia sanctitatis gloriam et honorem et opus fortitudinis expresse signare intelligas, et per hanc te participem ministerii nostri non ignores, ita ut, sicut nos in interioribus pastores rectoresque animarum intelligimur, tu quoque in exterioribus verus Dei cultor strenuusque contra omnes adversitates ecclesie Dei defensor regnique tibi a Deo dati et per officium nostre benedictionis, in vice apostolorum omniumque sanctorum tuo regimini commissi, utilis executor regnatorque proficius semper appareas, ut inter gloriosos athletas virtutum gemmis ornatus et premio sempiterne felicitatis coronatus cum redemptore ac salvatore Iesu Christo, cuius nomen vicemque gestare crederis, sine fine glorieris, qui vivit et imperat Deus cum Deo Patre in unitate Spiritus sancti. Per omnia secula seculorum. Amen.* (359).

36. Cf., a esse respeito, E. BIGAND, « Contributions de la musique aux recherches sur la cognition auditive humaine », in S. MCADAMS e E. BIGAND, dir., *Penser les sons. Psychologie cognitive de l'audition*, Paris, 1994, p. 249-298, esp. p. 294-297.

37. Cf., mais atrás, a nota 17.

38. Não se trata, como se poderia pensar, de uma descrição de ações concomitantes a verbalizações explicitadas alhures. Isso ocorre apenas em um ponto do manuscrito (começo da fase 6), e a independentização das ações às quais não se associa nenhuma fórmula a ser vocalizada está determinada, por exemplo, pela existência de iluminuras para representar essas fases. Poder-se-ia pensar aqui na transferência de uma ênfase sonora para uma ênfase visual.

39. R. A. JACKSON, *Ordines coronationis Franciae...*, op. cit., t. 2, p. 298.

40. Cf. J. LE GOFF, « La structure et le contenu idéologique de la cérémonie du sacre », in J. LE GOFF et alii, *Le sacre royal...*, op. cit. Para um quadro mais detalhado do ponto de vista sonoro, com uma especificação das fórmulas usadas e de seu contexto, cf. nosso apêndice. Evidentemente, essa é apenas uma forma de contemplar a ritmação das ações sonoras, escolhida por ser aquela sobre a qual o manuscrito dá mais informações. Poder-se-ia pensar em uma ritmação em função da duração de cada modalidade – aspecto importante, por exemplo, na fase 6 –, da intensidade – como sugerem as duas indicações específicas do ms. lat. 1246 que discutimos no item anterior –, da altura, etc. Na próxima seção do texto, esperamos mostrar como a ritmação das modalidades sonoras aludidas implica necessariamente uma contraposição de duas regiões sonoras do ponto de vista da altura.

41. O eco sonoro das fórmulas é bastante evidente, tanto pelo qualificativo *alte*, que acompanha o verbo *inquirere*, como pela simetria desse com o verbo *interrogare*.

42. Ainda é complicado tentar reconstituir a imagem sonora evocada por esses termos, mas, provisoriamente, poderíamos concordar com Marie-Noël Colette quanto ao *psallere*, para quem se trata de forma intermediária entre o *dicere* e o *cantare* (p. 229-231). De todo modo, trata-se de uma forma que, colocada após o *dicere* central, ao qual precedera um *cantare*, aproxima-se muito possivelmente mais deste, como uma forma de se distinguir do *dicere*.

43. Como buscaremos argumentar no item seguinte, ela talvez até acentue o *dicere*.

44. Poder-se-ia argumentar, portanto, que a fase é iniciada com um *dicere*, mas é fundamental lembrar que não se está trabalhando aqui com uma cerimônia, e sim com um relato. O fato de que haja duas descrições consecutivas de um mesmo eventi nos

leva necessariamente a considerar as duas descrições como momentos textuais distintos, e não como relatos diferentes de um mesmo evento. O « evento » aqui é o manuscrito, não o ritual. É a representação do ritual, não a sua realização. Lembremos que nós tratamos aqui de um texto que serviu para apresentar para a realeza uma imagem dela própria, não a conduzir um ritual concreto. Portanto, a fase 6 começa com um longo silêncio, não com *dicere* concomitante às ações anteriormente mencionadas.

45. Na leitura do texto, há, assim, uma espécie de *replay* dos mesmos eventos, resultando em um processo de sonorização dessa parte da cerimônia que se segue à sua descrição anterior, prioritariamente visual.

46. A descrição que há, de fato, é a da missa, em que as modalidades sonoras não são apontadas por rubricas comparáveis às nossas, mas pelo nome dos itens da missa. Isso nos permite algumas considerações sonoras, mas impede de averiguar a ritmação do som tal como fizemos até aqui. A bênção eventual da rainha – no caso de ela dever ser ungida e coroada no mesmo dia – está associada à inserção dessa personagem em diversas fases do ritual, em uma descrição que também é independente. Quanto à fase 8, ela está praticamente ausente do texto do manuscrito. Para indicações a esse respeito, cf. o apêndice 1.

47. As quatro primeiras iluminuras do manuscrito – aludindo às fases 1 a 3 da sagração – obedecem a um mesmo princípio formal de organização, seguindo uma mesma divisão da imagem – tripartição por meio de arcadas que organizam temporalmente a narrativa – e uma mesma coloração do fundo – as arcadas da esquerda e da direita possuem um fundo azul, enquanto a arcada central possui um fundo vermelho. Em correlação aos três momentos sonoros identificados, poderíamos denominar essa a primeira forma de organização formal das imagens. Intervém, então, uma imagem que pode ser vista como de transição – tanto por ser bi- e não tripartida, como por apresentar coloração azul na arcada da esquerda, acenando para o ciclo precedente, e coloração vermelha na arcada da direita, acenando para a imagem seguinte. A próxima imagem retoma o princípio organizativo das primeiras quatro – três arcadas com cores alternadas –, mas se distingue delas na sequência das cores – os fundos das extremidades são vermelhos, e o central, azul – e pela ausência de uma outra oposição até então presente : a relação entre interior e exterior, que, nas imagens precedentes, fora obtida pela contraposição da imagem no interior das arcadas com as torres acima delas, evocando o espaço externo. Na quinta imagem, pela primeira vez, essas torres estão ausentes. Guardadas as especificidades de cada linguagem, parece estarmos diante de uma analogia. Afinal, essa iluminura representa justamente a unção, a quinta fase do ritual, em que a ritmação das modalidades sonoras se suspendera. Aqui parecemos ter uma segunda forma de organização da representação, com uma certa supressão da ritmação anterior. Seguem-se duas iniciais historiadas, forma até então não utilizada, com fundo azul – ainda referentes à quinta fase –, uma imagem novamente com uma nova forma, pela superposição de dois planos bipartidos, mais quatro iniciais historiadas, uma imagem simples bipartida – sexta é sétima fases – e, ao fim, uma imagem dupla, com dois planos superpostos, o superior tripartido com extremidades vermelhas e centro azul, e o inferior com um princípio diferente de tripartição, azul-vermelho-azul (oitava fase). Essas iluminuras parecem evocar uma ritmação irregular das imagens, uma possível terceira fase no ciclo das iluminuras.

48. Afinal, como demonstram os estudos de comunicação não-verbal, elementos paralingüísticos, como os marcadores vocálicos associados à verbalidade, cumprem a

função de privilegiar, explicitar – e mesmo transformar – sentidos inerentes à verbalidade.

49. A regularidade da ritmação sonora é um aspecto estruturante da liturgia da sagração e evoca a sua inserção em um tempo litúrgico mais amplo, presente na ordenação sonora das horas monásticas, referidas pelo nosso manuscrito (345), na ritmação semanal, mencionada no ordinário de Reims, para o qual a sagração deve ocorrer em um domingo (R. A. JACKSON, *Ordines coronationis Franciae...*, op. cit., t. 2, p. 298), e também por nosso manuscrito, que dá preferência ao domingo (361), mesmo admitindo a possibilidade de o ritual se realizar em outro dia. Essa inserção em um tempo que recorre vez após outra não exclui a linearidade temporal – possivelmente sugerida nessa primeira grande fase sonoro-temporal pela assimetria parcial entre as fases 1 e 3 –, já que a liturgia está voltada, como um conjunto, à preparação para a salvação.

50. No caso de nosso manuscrito, essa referência da Encarnação está marcada por alguns fatos importantes, que se conjuga à supressão da ritmação : (1) até esse ponto, com exceção do *Kyrieleyson, Christe eleyson, Kyrieleyson* com que se abre a litania (346), o Cristo não havia sido referido diretamente : é durante a unção que o arcebispo pela primeira vez se dirige ao Cristo : *Christe, perunge...* (353) ; (2) existe uma relação explícita aqui entre o Cristo e o rei : *Per dominum nostrum Iesum Christum filium tuum. Qui unctus est oleo leticie pre consortibus suis* (354) ; (3) localiza-se aqui a antífona *Unxerunt Salomonem*, única peça musical no conjunto do manuscrito que alude explicitamente a um evento único, a unção de Salomão pelo sacerdote Sadoch e pelo profeta Nathan. Em suma, assim como há a singularização de uma forma sonora, o *dicere*, nesta fase, com um *cantare* próximo dele e diferente de tudo o que o precedeu e do que seguirá (cf. item seguinte), aponta-se para os eventos únicos da Encarnação e da Ressurreição.

51. Uma correlação sonoro-verbal possivelmente significativa nesse contexto é a correlação (assimétrica) entre a composição *dicere* + *cantare*, na fase 5, e a composição *sonare* + *cantare* + *concinare*, na fase 6. Se o advento do Cristo é a Encarnação do Verbo (Cristo sempre se expressa por meio do *dicere* na *Vulgata*), a Parusia é marcada por sonoridades não verbais no livro do *Apocalipse* e, como disse Paulo (1 Cor 13, 8), no futuro, *linguae cessabunt*. Um elemento específico a ser considerado no manuscrito para essa correlação, além da linearidade temporal construída pela ritmação irregular, é a maior presença, nesse trecho do manuscrito, de fórmulas que se referem ao reino dos céus, à recompensa eterna e à salvação, se comparadas com o que antecede.

52. Possivelmente em função disso, na fase 3, o nosso *ordo* procede a uma escolha em suas fontes textuais, restringindo a sonorização ao clero secular. No ponto em que, de acordo com o ordinário de Reims, após os juramentos do rei, todos cantavam o *Te Deum* (*Hiis itaque promissis a rege et juramento super sacrosancta evangelia firmatis, cantatur ab omnibus « Te Deum laudamus »*), o ms. lat. 1246 prefere ficar com o Ordo de Ratoldo, segundo o qual apenas dois bispos o cantavam (*Deinde alloquantur duo episcopi populum in ecclesia, inquirentes eorum voluntatem, et si concordēs fuerint, agant Deo gratias omnipotenti decantantes [ou dicentes, no caso de diversos manuscritos, entre eles o G, que Jackson indica como a fonte textual do ms. lat. 1246] « Te Deum laudamus »*). Segundo o ms. lat. 1246, *Postea inquirant alte duo episcopi assensum populi, quo habito, cantent Te Deum*. Dirimindo qualquer dúvida quanto ao sujeito do verbo *cantent*, a terceira iluminura do manuscrito, que figura a consulta ao povo, o rei prosternado e o canto do *Te Deum*, mostra, em sua última arcada, o canto realizado apenas pelo clero secular.

53. Cf., para referência ao coro como um todo, 360, por exemplo, e, especialmente, a quarta iluminura do ciclo, que figura a litania.
54. O papel do rei é um, a questão à parte, não podendo ser plenamente identificado à esfera laica, nem à clerical. O rei é protagonista da única fala laica autônoma marcada pelo verbo *dicere*, na terceira fase, na promessa feita pelo rei ao povo na terceira fase, de todo modo demarcada pelo *cantare* e pelo *psallere* exclusivos do clero, que ocorrem aliás com o rei prosternado. No mais das vezes, as fórmulas que devem ser proferidas pelo rei não são marcadas pelos verbos de sonorização identificados, mas pelos substantivos *responsio* e *professio*. Essa sonorização poderia estar relacionada à explicitação da analogia entre clero (mediador entre Deus e o rei) e rei (mediador entre Igreja e povo).
55. As fases 2 (procissão da Santa Ampola) e 4 (adubamento), em que, respectivamente, o clero regular da Abadia de Saint-Denis e os grandes pares laicos do reino estão no centro da ação, são marcadas pelo silêncio.
56. Cf. R. A. JACKSON, « Manuscripts, texts, and enigmas of medieval French coronation ordines », *Viator*, 23 (1992), p. 35-70.
57. J. LE GOFF, « La structure et le contenu idéologique de la cérémonie du sacre », in J. LE GOFF *et alii*, *Le sacre royal...*, *op. cit.*, p. 34.
58. J.-C. BONNE, « Images du sacre »..., *op. cit.*, p. 190-192.
59. Poderia ser o caso da antífona *Unxerunt Salomonem*, que se prestaria a essa interpretação se considerássemos a relação entre as suas três primeiras frases e o « *Vivat rex in aeternum* », aclamação real possivelmente destacável do conjunto. Como mostrou Andrew Hughes, nas primeiras recensões inglesas, ela aparece como uma fórmula de repetição triádica associada possivelmente às *laudes regiae* [« Antiphons and Acclamations. The politics of music in the coronation service of Edward II, 1308 », *Journal of Musicology*, 6/2 (1988), p. 150-168]. Não é demais lembrar que São Luís foi o primeiro a cunhar a fórmula das *laudes*, o *Christus vincit*, *Christus regnat*, *Christus imperat* em suas moedas. Não me parece que haja alguma relação melódica entre a música das *laudes* e o final do *Unxerunt* (cf., sobre a música das *laudes*, M. BUKOFZER, « La musique des laudes », in E. H. KANTOROWICZ, *Laudes regiae. Une étude des acclamations liturgiques et du culte du souverain au Moyen Âge*, trad., Paris, 2004, p. 297-339). Mas tanto o salto de quarta entre a terceira e a quarta frases, único na tradição manuscrita, como a adição neumática no final da terceira frase (*dixerunt*), acentuando o senso de cadência da frase anterior, igualmente singular, introduzem uma certa descontinuidade semântica entre o que veio antes (a descrição da unção de Salomão) e a aclamação não-bíblica *Vivat rex in eternum*. Como mostrou Leo Schrade [« Political compositions in French music of the 12th and 13th centuries : the coronation of French kings », *Annales musicologiques*, 1 (1953), p. 9-63], a frase da antífona é citada em *conducti* compostos por ocasião das coroações de Felipe Augusto, Luís VIII e Luís IX. O primeiro é o *Ver pacis aperit*, no final do tenor do *conductus* : « Tendo-se aceitado que o material melódico não tem nada de notável, a aparição do “*Vivat rex in aeternum*” no *conductus* tem a intenção de ser uma citação do canto, como também provam os *conductus Beata nobis gaudia* r *Gaude, felix Francia*. » (p. 40). É também o caso de *Beata nobis gaudia*, em que a melodia se abre com um longo melisma « citando » a frase da antífona, o que fica claro por apenas ela no canto inteiro estar no oitavo modo – material melódico isolado com relação ao resto da peça –, e de *Gaude felix Francia*, em que o começo do tenor cita a frase (p. 45). O texto desses *conducti* torna a relação ainda mais interessante. Para o *Beata nobis gaudia* : « La lignée royale nous a rapporté / la bienheureuse joie : / fils aîné de Philippe, / couvert

de la gloire de ton père, / mais non dépourvu / de tes propres mérites, / après la fatigue de tant de travaux, / après tant de résultats heureux, / la Gaule te revient. / Sur le début de ce règne, / Toi, doigt de Dieu, / viens faire souffler / le vent de Ta clémence ; / viens esprit créateur. » Para o *Gaude felix Francia* : « Réjouis-toi heureuse France / d'une joie particulière ! / Tu es heureuse par ton armée, / tu es heureuse aussi par ta culture. / Mais sur toutes ces raisons / l'emporte l'onction de ton roi / que te donne Celui qui règne / dans la gloire, / qui tout seul domine sur le trône / du royaume, / Lui dont la pitié te couronne / dans Sa miséricorde. // Heureux royaume de France : / le Roi de gloire / qui tonne dans les nuées / donne à tes rois l'huile d'allégresse / devant ses pairs. / Aujourd'hui Il te couronne / de Sa miséricorde. » O interessante é que o primeiro *conductus* fale na sucessão em função de dinastia e de mérito próprio, e o segundo diga que quem coroa o rei é Deus, ambos eliminando a referência à ação clerical sugerida pela antífona. Poder-se-ia entender os dois *conducti* como possíveis glosas laicas do *Unxerunt*. Ler-se-ia a frase, assim, como uma aclamação laica, apresentando o poder do rei como algo independente da unção clerical. Mais ainda, essas glosas podem ser evocadas pela última frase da antífona, que lhes deu origem. Trata-se, entretanto, apenas de uma possibilidade que, diferentemente do que mostraram Le Goff e Bonne em função de outros elementos, não encontra, até onde conseguimos investigar, respaldo adicional na organização sonora do ritual. Não há nada no próprio manuscrito que possa realmente confirmar essa hipótese.

60. Situações desse tipo nos obrigam a repensar os fundamentos das edições modernas de manuscritos medievais, centradas necessariamente em um paradigma verbal que não dá conta da materialidade desses manuscritos, um aspecto fundamental na produção de sentido.

61. Sugiro que a « emancipação laica » que Le Goff e Bonne identificam, especialmente em função da última iluminura do manuscrito, seja repensada. Desse ponto de vista, ficaria mais clara a intervenção dessa imagem como uma adição posterior ao conjunto (ela é nitidamente realizada por uma mão diferente, cf. J.-C. BONNE, « Images du sacre »..., *op. cit.*, p. 183 *sqq.*) e com a intenção de se opor – ou, melhor, de re-significar – um contexto ideológico em que a preeminência é do clero secular.

62. Cf., sobre o silêncio monástico, com referências a diversos autores, A. G. WATHEN, *Silence : the meaning of silence in the Rule of St. Benedict*, Washington, 1973.

63. Como diz Martine Clouzot a respeito de uma iluminura específica, « Le prince, le fou et l'ange », in *Moyen Âge entre ordre et désordre. Musée de la musique, 26 mars-27 juin*, Paris, 2004, p. 53, « La puissance sonore des trompettes est en quelque sorte le son du pouvoir qui résonne de toute part, conquérant et dominant un territoire urbain et ses habitants, le temps d'une entrée. Les trompettes sont la voix du prince, l'image sonore de sa personne idéalisée et théâtralisée. »

64. Cf., por exemplo, a fórmula já citada « Sta et retine... » (360), em que se estabelece uma analogia funcional entre rei e clero secular.

65. R. A. JACKSON, *Ordines coronationis Franciae...*, *op. cit.*, t. 1, p. 178.

66. Afinal, nenhuma sonorização acompanhada de notação musical é atribuída a *dicere* : todas são associadas a *cantare*. Também nenhuma oração ou bênção é identificada como *cantare*, aparecendo, ao invés, como *dicere*. Ainda que haja zonas nebulosas, como buscaremos mostrar na sequência, elas parecem associadas a pólos que são em si bastante bem caracterizados e distintos um do outro.

67. S. MCADAMS, « La reconnaissance de sources et d'événements sonores », in S. MCADAMS e E. BIGAND, dir., *Penser les sons...*, *op. cit.*, p. 164.

68. Aqui, no momento da unção, o *Dominus vobiscum* e o *Praefatio* não são indicados diretamente como modalidades de *dicere*, mas apenas transcritos no interior de uma rubrica, o primeiro na de *Alia oratio*, e o segundo, na de *Praefatio*. Cabe aqui a caracterização dada para as didascálias do pontifical da cúria romana no século XIII : « As didascálicas são de dois tipos : umas são compostas de um simples título – Oração ; Bênção ; Resposta... – anunciando um texto a ser lido em voz alta por um ou muitos membros da assembléia ; outras ensinam a conduta a se ter durante as diferentes cerimônias ou a forma de que devem ser ditos os textos ». (M. GOULLET *et alii*, *Le Pontifical...*, op. cit., p. 26). No ordo de que estamos tratando, algumas orações e bênções são referidas por meio de indicações do primeiro tipo, sem o uso dos verbos de sonorização correspondente. No caso do *Dominus vobiscum* e do *Praefatio*, entretanto, o contexto dirime as dúvidas quanto à classificação : a fala anterior é referida como *dicere*, e a identidade é pressuposta tanto pelo adjetivo *alia*, atribuído ao conjunto em que aparece o *Dominus vobiscum* (*Alia oratio*), como pela inexistência de indicação que reorienta a sonorização, o que provavelmente teria sido o caso se a intenção fosse indicar que se mudava de modalidade sonora.

69. Essa, como diversas outras melodias (inclusive o *Te Deum*) não aparece usualmente notada nas fontes, devido a seu conhecimento generalizado e à uniformidade na transmissão. Nosso manuscrito não é exceção à regra.

70. Cf. B. STÄBLEIN, « Präfation », in L. FINSCHER, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2^o ed. revisada, *Sachteil*, Kassel, 1994-1999, t. 10, col. 1535-1537 [doravante, apenas MGG]. A fórmula do *Dominus vobiscum* se encontra na col. 1537.

71. J. McKinnon (*The Advent project : the later-seventh-century creation of the Mass Proper*, Berkeley/Los Angeles/London, 2000, p. 382), sintetizou sua proposição da seguinte maneira : « Enquanto é verdade que as finais gregorianas (...) não funcionam geralmente como tônicas, isto é, como « notas chave » ao redor da qual todas as outras gravitam em uma escala, há, de todo modo, um certo tipo de tônica no canto gregoriano. Há, de fato, duas delas, não as tônicas de cantos individuais, mas duas alturas que persistem ao longo de todo o repertório independentemente das quatro finais. Elas são as notas *F* e *c* acima dela, que existem à semelhança de dois horizontes tonais, o mais grave freqüentemente mais forte e mais marcado, o mais agudo como um objetivo a ser atingido às vezes, para depois ser abandonado, conforme a melodia se acomoda novamente à área fundamental de *F* ».

72. Para a história da transmissão, cf. o verbete « *Te Deum* », assinado por Karl-Heinz Schlager, no MGG, t. 13, col. 164-168.

73. A atribuição modal dessa peça é difícil por antedatar em muito o *octoechos* (cf., em nosso glossário, o verbete *Modos*). Essa atribuição usual, porém, é de mi plagal. Cf. R. STEINER, « *Te Deum* », in S. SADIE, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London/Washington, 1980, t. 18, p. 641-644, que discute as ambigüidades modais da peça.

74. O texto do manuscrito introduz essa peça da seguinte forma : « *Introeuntes autem ecclesiam cantent hanc antiphonam : Domine, salvum fac regem et exaudi nos in die qua invocaverimus te, usque in introitum chori. Psalmus : Exaudiat te Dominus in die tribulationis ; protegat te nomen Dei Iacob. Gloria Patri. Sicut erat.* ». Trata-se de um verdadeiro enigma, canto que não foi localizado nem por Marie-Noël Colette (« *Le chant dans l'ordo du sacre* », in J. LE GOFF *et alii*, *Le sacre royal...*, op. cit., p. 227-247) nem por Eric Rice, em seu estudo sobre música e liturgia de Aachen, que contemplou os rituais de coroação (E. NORTH RICE, « *Music and ritual in the Collegiate Church of Saint Mary in Aachen*,

1300-1600 », tese de doutoramento, School of Arts and Sciences, Columbia University, New York, 2002, 2 vol., especialmente capítulo quatro, « Music in the Aquensian coronation rite », p. 303-349). O enigma se coloca sobretudo a respeito do estilo de execução do *Domine salvum* e de seu papel no repertório do canto litúrgico. A propósito do estilo de execução, o manuscrito qualifica o *Domine salvum* de antífona, o que a atribuição de um verso parece infirmar, indicando possivelmente para um responsório. A peça também ocorre no *ordo* de 1200 e no *ordo* de Colônia (1050-1100, com uma cópia com notação musical do século XIV, cf. R. A. JACKSON, *Ordines coronationis Franciae...*, op. cit., t. 1, p. 201-216). Nesses *ordines*, a peça também é chamada de antífona. Eric Rice identificou *ordines* posteriores em que a peça não é chamada de antífona, o *Ordo Coronationis Aquisgranensis* (1273), em que se lê : « *Et dicat archiepiscopus Coloniensis super ipsum prostratum : Domine salvum fac regem, et exaudi nos in die qua invocaverimus te* » (apud : MGH, SS, Legum, 2, col. 385) e um ordinário de 1531 para a coroação de Ferdinando I : « (...) Und spricht der ertzbischof zu Collen uber ihr ma (jesta)t also ligend : “*Domine salvum fac regem*”, antworten die ministranten : “*Exaudi nos in die*” etc. » (E. NORTH RICE, « Music and ritual... », *ibid.*, p. 313-314). É interessante que essa tradição fale, em ambos os casos em dizer (« dicat » e « spricht »), mas aponte para formas diversas de performance, o primeiro com o texto todo falado pelo arcebispo de Colônia, e o segundo com uma pergunta e uma resposta. Talvez o *antiphonam* de nosso manuscrito queira somente dizer que há alternância na fala, mas não entre solista e coro, e sim entre dois grupos corais. A propósito de seu papel no repertório do canto litúrgico, para Eric Rice, « é improvável que esse canto tivesse alguma outra associação litúrgica além do rito de coroação » (« Music and ritual... », *ibid.*). Colette chega mesmo a lembrar que « L’invocation *Domine salvum fac regem* deviendra célèbre en tant qu’acclamation royale. Elle sera plus tard incorporée dans des motets polyphoniques... » (M.-N. COLETTE, « Le chant dans l’ordo du sacre », in J. LE GOFF *et alii*, *Le sacre royal...*, op. cit., p. 244-245), enfatizando a independência da peça no conjunto do repertório. Mas o que poderíamos afirmar a respeito do *Domine salvum* no *ordo* de sagração ? Eu identifiquei algumas associações referências que podem ajudar a esclarecer o problema. 1) A existência, no texto da litania no ms. lat. 1246 (diferente dos outros *ordines*), da seguinte formulação : « *Domine, salvos fac reges. Et exaudi nos in die. Salvos fac servos tuos et ancillas tuas.* » (350-351). A primeira parte desse texto corresponde exatamente (se transposta para o plural) ao texto da peça no ms. latino 1246. 2) a repetição de uma estrutura similar nas frases 22 e 23 do *Te Deum*, peça que se segue ao *Domine salvum* e anterior à litania : « (22) *Salvum fac populum tuum, Domine, et benecis haereditati tuae.* (23) *Et rege eos, et extolle illos usque in aeternum.* » Ruth Steiner (« *Te Deum* »..., op. cit., p. 641) diz que esses versos são considerados hoje a parte mais importante do texto. A associação aqui é possível, ainda que não certa. Lembre-se que os versos 21-23 do *Te Deum* seguem a seguinte fórmula : C-DE-E-F-F-F-E-DC//C-E-FG-a-F-GFE-E, em torno de mi, assim como o *Ecce mitto*, canto que precedera o *Domine salvum*. 3) O *ordo* Real de Colônia (*Domsbibliothek*, 141, 1050-1100, em R. A. JACKSON, *Ordines coronationis Franciae...*, op. cit., t. 1, p. 201-216) indica também o *Domine salvum* como antífona a ser cantada no ritual. Temos dois manuscritos desse *ordo*, aquele considerado original, ms. A para Jackson, e um ms. B, copiado daquele no século XIV. O ms. A não tem notação musical, mas o B tem. Assim como o ms. lat. 1246 ; como nosso *ordo*, ele possui linhas preparadas para a notação do *Domine salvum*, mas não as preencheu com notas, situação curiosamente similar à do *ordo* sob análise. Além disso, o ms. B do *ordo* de Colônia modificou o texto do ms. A, que falava em antífona eliminando essa palavra. Assim, é provável que a

referência de *antiphonam* tenha uma certa importância, fazendo referência a algo de concreto do ponto de vista sonoro. 4) a *iluminura* que representa a litania no ms. lat. 1246 também mostra uma disposição em dois coros, contrariando a forma responsorial usual da litania.

75. Uma dessas referências é o que parece ter sido uma grande transformação na esfera do *cantare*, notável a partir dos séculos XII e XIII, uma passagem de todo um estilo de canto a outro, processo marcado inclusive por um deslocamento preferencial do agudo para o grave e por uma drástica redução da ornamentação. Trata-se daquilo que Andrew Hughes denominou recentemente o « great vocal shift », a passagem de um estilo de canto florido – com alturas ligadas e imprecisas, cheio de ornamentação e agudo – a outro discreto – com alturas separadas e diatonicamente precisas, pouca ornamentação e preferencialmente grave. A. HUGHES, « Charlemagne's Chant or The Great Vocal Shift », *Speculum*, 77/4 (2002), p. 1069-1106. Ademais, se a notação deve ser entendida, como propôs Hughes, como uma das principais fontes para a compreensão desse processo, especialmente o desenvolvimento da notação quadrada, associada ao estilo discreto, nosso manuscrito parece indicar já uma passagem para esse estilo. Outra indicação, correlata a essa mudança, é a de que outras formas de sonorização, mais centradas no texto, tenham possivelmente se mantido mais próximas do ideal isidoriano de uma voz *alta* [aguda, no caso], *suavis et clara* (SÃO ISIDORO DE SEVILHA, *Etimologias...*, *op. cit.*), em que os principais *desiderata* eram, segundo Joseph Dyer, « uma tessitura aguda, poder de transmissão e inteligibilidade do texto » (J. DYER, « The voice... », *op. cit.*, p. 171).

76. M. GOULLET et alii, *Le Pontifical...*, *op. cit.*, p. 29-30.

77. No caso do responsório *Ecce mitto*, por exemplo, os neumas recaem em alguns pronomes importantes (*meum*, primeira frase, *meam*, terceira frase, *tuis* quarta frase, *meus*, sexta frase) e em outras palavras e pronomes no meio do texto – *Ecce*, a entoação, *te*, na segunda frase, *audi vocem meam*, na terceira frase, *affligam*, na quinta frase, em movimento melódico idêntico à entoação, *D-E-F-E-D*. É o caso também, no verso, das palavras *Israel* (entoação), *alienum* e *Dominus* (a mais ornamentada). É interessante que a palavra *angelum* (primeira frase) e *angelus* (quinta frase), que são provavelmente metáforas que fazem referência ao clero, recebam uma ornamentação menor, com grupos de 1 a 3 notas para cada sílaba no máximo. Talvez iso dê uma idéia especialmente da disposição das relações lógicas privilegiadas no responsório (*te-me*, respectivamente o rei e Deus). Kantorowicz, entretanto, associou o texto desse responsório à relação clero/imperador (em contexto imperial, o que se poderia transpor para o contexto real, em nosso caso, E. H. KANTOROWICZ, *Laudes regiae...*, *op. cit.*, p. 136) : « Ce vers de Malachie, qui dans la Bible se réfère au précurseur du Seigneur, pouvait faire croire que le souverain était lui-même accueilli comme un *angelus*, un messenger de Dieu. Cependant, l'idée sous-jacente était sans doute différente : tout comme l'arrivée du Seigneur est précédé par un "messenger", l'empereur à son entrée sera précédé par un ange. » No caso do *Desiderium anime*, estamos diante de uma situação também semelhante, com todas as frases do refrão acabando com os pronomes da terceira pessoa do singular (*eius*, *ei*, *eius*, *eum*, referindo-se ao rei, além do *Domine* que se segue ao *eum* na quarta frase). Ambos os cantos acentuam dois atores fundamentais do ritual : a pessoa do rei e a figura de Deus, sem esquecer o clero, mencionado, ainda que não posto em relevo, no *Ecce mitto*, e « vocalizadores » do canto nos dois casos, pepel que nós já analisamos na seção precedente. Temos aqui uma interessante

triangulação das relações sociais (Deus-clero-rei), evocada, como já vimos, em diversas fórmulas verbais nesse manuscrito.

78. Nessa formulação, não estamos muito distantes de Jacques Le Goff. O grande medievalista se propôs uma questão semelhante a respeito dos textos normativos durante o reinado de São Luís. Ele concluiu que « São Luís, a princípio pela vontade daqueles que o formaram quando ele era apenas um rei menino, sucedendo a seu pai com a idade de doze anos, e depois por sua própria vontade, foi, se eu me arrisco a dizer, “programado” para ser a encarnação do rei cristão ideal. Descrevê-lo a partir de textos normativos (espelho do príncipe, hagiografias, etc.), é descrever o próprio São Luís. A individualidade do rei e o modelo real descrito nos documentos são um só. » J. LE GOFF, « Comment écrire une biographie historique aujourd’hui ? », *Le débat*, 54 (1989), p. 52. Eis a força transformadora que, incorporadas pelos indivíduos, as representações da sociedade podem adquirir.

AUTOR

EDUARDO HENRIK AUBERT

EHESS