

Teatro e liturgia na Idade Média

O testemunho do *Codex Calixtinus*

MARIA DO AMPARO TAVARES MALEVAL

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

0. INTRODUÇÃO

Os estudiosos que têm se dedicado à história do teatro medieval na Península Ibérica enfrentam, de saída, um grande obstáculo: a quase total ausência de documentos que comprovem a sua existência, cuja exceção seria, em língua vernácula, o *Auto de los Reyes Magos*, manuscrito em castelhano de fins do século XII.

Importa salientar a estreita ligação das origens do teatro¹ no Ocidente com as práticas religiosas, tal como ocorrera em outras civilizações, como por exemplo a da Grécia antiga. A esse respeito já se pronunciara, dentre outros, Javier Huerta Calvo, nos seguintes termos:

Durante toda la Edad Media, en efecto, la Iglesia abrió las puertas de sus templos a la ceremonia del teatro, confundida a menudo con el rito y oficio litúrgicos, practicados por unos actores, los sacerdotes, dirigiéndose a una colectividad que pasaba buena parte de su vida ociosa en el interior de los templos, convertidos en ciertas épocas del año en lugares de libre y loca diversión (Huerta Calvo, 1984: 14).

Desta forma, o especialista não somente destaca a relação das origens do teatro com os ritos e ofícios litúrgicos, tendo como atores os sacerdotes, mas também que a Igreja propiciaria, ao lado dessa dramaturgia ‘séria’, a eclosão de um teatro carnavalesco, tradição que seria largamente cultivada no «teatro populista del siglo XVI» (Huerta Calvo, 1984: 14).

¹ Entenda-se por teatro, de acordo com Mário Marins, tradutor de Donovan, «uma história representada em ação, por actores que fazem o papel das respectivas personagens» (Martins, 1969: 12).

Pretendemos destacar a importância documental do *Liber Santi Jacobi*, ou *Codex Calixtinus*, para a comprovação do caráter dramatizado dos ofícios e ritos religiosos desenvolvidos na basílica de Santiago de Compostela no século XII. Esquecida pelos estudiosos da história do teatro na Península Ibérica (e não só), essa obra é um importantíssimo documento-monumento histórico, literário, litúrgico, musical... Escrita em latim, provavelmente entre os anos 1160-1170, contém matéria de várias procedências, embora a sua autoria moral seja imputada ao Papa Calisto II (1119-1124). Seu exemplar mais completo se encontra no Arquivo da Catedral de Santiago, elaborado em fino couro de vitela (Casares Rodicio, 1999: 24), cuidadosamente copiado e primorosamente ornamentado com belas capitulares e outras iluminuras.

Das cinco partes ou Livros, mais Apêndice, em que o *Codex* está dividido, interessa-nos sobretudo a primeira, que apresenta ofícios litúrgicos específicos para as várias festas em louvor a São Tiago, contendo lições e peças para serem recitadas e/ou cantadas². Reúne um significativo número de composições monódicas para as diferentes partes da missa e numerosos, *conductus*, *prosas*, *farsas*, etc. A estas se acrescentam, no Apêndice, além de outros textos, várias peças musicais de caráter litúrgico e processional, inclusive milagres jacobeus, em que o erudito e o popular interagem. Trata-se de um documento de extrema importância, por registrar de forma completa exemplos da música polifônica em seus primórdios, encontrando-se entre essas composições o *conductus Congaudeant Catholici*, considerado a mais antiga peça a três vozes que se conhece³.

Antes de nos atermos ao nosso propósito central –tal seja, observar as células dramáticas existentes nos ofícios jacobeus–, achamos conveniente nos reportar, em breve síntese, ao teatro medieval, suas espécies e características.

1. O TEATRO MEDIEVAL

Primeiramente, acentuaríamos que não é de se estranhar o fato de as manifestações teatrais ocorrerem à roda dos templos e Mosteiros, num período –a Idade

² O segundo livro reúne 22 milagres do Apóstolo, considerados autênticos pela Igreja; o terceiro trata da transladação do corpo apostólico da Palestina para a Galiza; o quarto, também chamado de Pseudo Turpin (uma vez que falsamente atribuído ao Arcebispo de Reims – 748-794), compõe-se de lendas relacionadas a Carlos Magno e à sua «cruzada» para libertação dos Caminhos jacobeus; e o quinto é um Guia medieval do peregrino (possivelmente da co-autoria do chanceler Aimeric Picaud), que descreve o Caminho, a cidade, a basílica, os costumes dos peregrinos, etc.

³ Desta forma, indica ter sido a Escola musical de Santiago juntamente com a de Limoges as duas grandes expressões da polifonia no século XII, encontrando-se a escola compostelana a meio caminho entre a escola limosina e os avanços posteriores da de Notre Dame da Paris.

Média— em que a Igreja, além de ser grande proprietária de terras, era a detentora do monopólio do ensino e mesmo da justiça, subordinada ao Direito Canônico. O quotidiano por ela se norteava, uma vez que o calendário, as festas e as horas se relacionavam com a liturgia; e as obras artísticas e/ou literárias eram religiosas ou de forte apelo religioso.

No interior dos templos, bem como nas procissões, eram feitas representações relacionadas aos principais ciclos religiosos —o natalino e o pascoalino—, desenvolvidas a partir dos *tropos* do rito romano, isto é, de pequenas recitações ou diálogos entre os oficiantes do culto e o coro, inseridos na liturgia da missa. A gestualística ritual, bem como a mistura de música e palavras no culto, aliadas à intenção didática, de conversão dos fiéis, propiciariam o nascimento desse teatro, sendo que, como frisa Henrique Harguindey Banet (1999: 7), nessa época de nascimento das línguas românicas as reuniões de cunho profano seriam menos abundantes que as religiosas, como missas, festas de santos padroeiros, peregrinações, etc.

Essas representações incipientes evoluíam para a encenação de episódios da Paixão e/ou de outras passagens dos Evangelhos e do Antigo Testamento; e, com o aumento dos elementos profanos e ao se tornar mais complexo o aparato cênico, passariam a se realizar no adro. Nos pátios aconteceriam também dramatizações profanas, ligadas ao cômico popular, proibidas por Concílios e Constituições sinodais de serem realizadas nos recessos dos templos. Daí se estenderiam aos burgos, aos mercados e feiras, bem como às cortes reais e senhoriais - enfim, aos lugares de reunião do homem medievo.

Na França do século XII, centro cultural hegemônico, à tradição já existente dos dramas litúrgicos em língua latina se acrescentariam os paralitúrgicos em língua romance, que daí se disseminariam geográfica e lingüisticamente. Na Península Ibérica, a ritualística hispano-moçárabe que aí vigorara e da qual não se documentam dramas teria sido inibidora da prática do teatro. Com a sua substituição pelo rito franco-romano, praticado pela iniciativa beneditina desde o século IX na Europa, mas penetrando em solo hispânico mais tardiamente, à exceção da Catalunha, não houve neste uma imediata eclosão do gênero dramático, uma vez que foi podado pela ideologia cluniacense, avessa a tudo que pudesse perturbar a seriedade do culto⁴.

⁴ Lembremos, a propósito, a síntese de Laura Tato Fontaña (1999: 9): «O rito franco-romano, estendido polos Benedictinos entre os séculos IX e X por Europa, chega na Península moi tardiamente, e entra na man da orde Cluniacense, contraria á celebración de representacións dramáticas. Este atraso na renovación da liturxia e a resistencia dos seus portadores a permitiren as dramatizacións (os cluniacenses instaláronse en Galiza no século XII) explican a ausencia de textos dramáticos nunha cultura que contaba cunha das líricas máis refinada e culta do mundo occidental».

O *Auto de los Reyes Magos*, do século XII, já citado, apareceria como exceção. Como o *Jeu d'Adam* francês, não se originaria de fontes exclusivamente litúrgicas; expressa, nos monólogos dos reis magos, o assombro de cada um deles diante da nova estrela e o pequeno conflito interior ingenuamente dramatizado, como observa Francisco Ruiz Ramón, «entre la duda de la razón y el impulso del corazón» (Ruiz Ramón, 2000: 25)⁵.

Centralizando a nossa atenção na parte ocidental da Península Ibérica, portanto em Portugal e Galiza, vemos que, a exemplo do que sucedera nos demais reinos ibéricos (menos a Catalunha), a tardia penetração da ritualística franco-romana estaria na base da escassez das representações litúrgicas. A documentação a elas concernente costuma ser apontada como restrita à antífona pastoral *Quem vidistis*, relacionada com o ciclo natalino⁶ e encontrada pela musicóloga francesa Solange Corbin num breviário de século XIV, procedente do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra.

Mas aos poucos ocorreria nos cultos o afrouxamento da austeridade proposta por cluniacenses e cistercienses. Em Portugal, no século XV, são documentadas encenações ligadas à procissão de *Corpus Christi* em Alcobaça; e em Caldas da Rainha, 1504, Gil Vicente representaria o *Auto de São Martinho*, encomendado pela Rainha D. Leonor para a ocasião.

Em meados do século XVI, as lamentações e o luto nessas procissões contribuíam para a revivescência do drama da Paixão. Desta época é também um texto dramático: uma ‘prosa’ sobre a Ressurreição, na qual dialogam em latim Maria e os Anjos sobre Cristo ressurgido, com comentários introdutório e conclusivo do coro⁷. Faz parte de um devocionário manuscrito, em letra renascentista de meados do século XVI, como observa Mário Martins (1969: 27); ainda segundo este, muito se assemelha à versão cantada de Gerona, embora esta não apresente as rubricas dramáticas, indicativas das falas dos personagens; e também em Saragoça encontramos outra versão, impressa em 1485, o que dá provas da sua tradicionalidade.

Valeria lembrar, como textos precursores, além de algumas cantigas dialogadas dos trovadores, as *laudes* e *cantigas espirituais* de Mestre André Dias de 1435: as composições desse monge beneditino, como os cantares trovadorescos, se aliavam ao canto, à dança e ao acompanhamento musical, com serem, antes de tudo, inspiradas e poéticas orações. Constituiriam, na conclusão de Mário Martins, «um meio caminho

⁵ Esse auto é composto por monólogos sucessivos de Gaspar, Baltasar e Melchior, um diálogo entre eles, outro entre eles e Herodes, um monólogo deste e mais um seu diálogo com um sábio e um rabi, finalizando o texto.

⁶ Cf., a propósito, O teatro litúrgico na Idade Média peninsular (Martins 1969: v. I, 23).

⁷ Cf. transcrição e tradução feita por Mário Martins (Martins, 1969, v. I: 27-33).

entre a simples descrição romanceada e o teatro» (Martins, 1951: 138); ou, segundo Luís Francisco Rebello, a transição da poesia lírica para a dramática (Rebello, 1972: 22). Seriam também «poemas para vozes», para usarmos a denominação atribuída por João Cabral de Melo Neto a alguns de seus poemas dramáticos, inclusive *Morte e vida severina*, inscrevendo-se esse autor brasileiro do século XX, dessa forma, conscientemente, em uma encruzilhada de gêneros semelhante à do Mestre beneditino.

Não conheço, se é que existe, nenhuma história do teatro ibérico que faça referência ao *Codex Calixtinus* como possível fonte para essas especulações sobre as origens do teatro, muito embora Santiago de Compostela fosse no século XII o centro mais importante de peregrinação da cristandade e aí se reconheçam registros de uma elementar *Visitatio Sepulchri* (Martins, 1969: 18) A isto voltaremos.

Por agora, revisemos as diversas espécies dramáticas compreendidas na denominação genérica de «Auto», correspondente a *Jeu*, na França, a começar pelo teatro religioso, sem esquecer que na Idade Média freqüentemente ocorria o imbricamento dos gêneros sacros e profanos. Originados da França, no século XII, os «mistérios» limitavam-se inicialmente a pequenos quadros de passagens bíblicas; mas, a partir do século XIV, já compreenderiam encenações de vulto, as quais, buscando o realismo, contavam com numerosos figurantes e extensos textos de muitos episódios, ligados aos Evangelhos e às prefigurações messiânicas do Antigo Testamento. As «moralidades», com finalidades mais explicitamente educativas, surgem nessa época, colocando em cena tipos psicológicos ou alegorias críticas, que personificavam abstrações como vícios e virtudes. E os «milagres», originados a par dos «mistérios» no século XII, encenavam situações-limite da vida dos santos e suas intervenções miraculosas, nas quais se incluíria com destaque a intermediação de Maria. Essas peças seriam representadas não por atores profissionais, mas por membros de confrarias estáveis, da mesma forma que as peças profanas⁸.

Quanto a estas, desenvolvidas de forma notável em Arras, importante centro urbano impulsionado pela indústria têxtil, alcançarão seu apogeu também na França, na segunda metade do século XV, após terminada a Guerra dos Cem Anos (1337-1453), que muito teria prejudicado a evolução do teatro (Harguindey, 1999: 10). O

⁸ Vale lembrar, com Henrique Harguindey Banet: «o vencello destas confrarias e deste teatro coa inversión da orde establecida, a liberdade total e o destronamento dos valores dominantes que se dá na festa carnavalesca e demais celebracións análogas que tienen lugar dende o comezo da Idade Média, como puxo bem en relevo Mihail Bahtín. O Entroido, a Festa dos Tolos, a Festa do Burro, a de Maio e outras dan orixe a manifestacións parateatrais que parodian as cerimoniais e as expresións relixiosas (misas, sermóns, milagres de santos...), a vida administrativa e xurídica (ordenamentos reais, cartas e privilexios, testamentos...), os xéneros literarios (cancións de xesta e epopeas convertidas en batallas entre o Carnaval e a Coresma), os prognósticos astrolóxicos, etc. (Harguindey, 1999: 11).

século XV é, aliás, também o século das grandes *Paixões*, que necessitavam de vários dias para serem representadas.

Contavam-se entre as espécies profanas: as «farsas», geralmente satíricas, caricaturais, que foram o gênero mais popular do teatro cômico medieval, constituindo inicialmente uma breve representação intercalada no drama litúrgico, para distensão do público. Chamavam-se *sotties* uma sua modalidade carnalizada, paródica, que colocava em cena bufões, galanteadores, peregrinos e parvos, interpretados por confrarias de bufões, aos quais se permitia uma crítica mais aberta e acirrada. Os «sermões burlescos»⁹ eram monólogos enunciados por atores travestidos de frades, nos quais se parodiavam elementos do culto religioso, como sermões, orações, ladainhas, hinos, etc.. Existiam ainda outros «monólogos dramáticos», representados por um único ator, ridicularizando tipos sociais. Em Portugal, registrou-se o termo «arremedilho», relacionado ao espetáculo proporcionado pelo «remedador», termo através do qual era chamado, no tempo de Afonso X de Leão e Castela, o jogral ou bufão que juntava a declamação à mímica¹⁰. Aliás, o documento mais antigo relacionado à existência de dramatizações anteriores a Gil Vicente em Portugal concerne a uma doação de terras feita por Sancho I aos bufões Bonamis e Acompaniado, em troca de um «arremedilho»¹¹.

Frisemos, para terminar essa breve síntese acerca do Auto medieval, que a Idade Média não poderia jamais ser caracterizada por uma rígida compartimentação de gêneros e espécies literárias. Antes, os textos seriam polivalentes, «camaleônicos» –para usarmos a terminologia do medievalista suíço André de Mandach (1987)–, desti-

⁹ Teria sua origem nas paródias religiosas da Festa dos Tolos, assim como as *sotties*.

¹⁰ O cognato «arremedação» ampliou-se semanticamente, tornando-se sinônimo de representação ou comédia, significado que perduraria até o século XVI.

¹¹ Lembramos que, já mais para o fim da Idade Média, na transição para o Renascimento, às espécies dramáticas arroladas acima se acrescentariam os «momos» e «entremezes», destinados à distração da corte, cujos membros, e até mesmo o rei, neles tomavam parte. Embora se confundindo por vezes, os «entremezes», como o próprio termo originário (*intermezzo*) indica, serviriam de entreto aos momos e a outras festividades. Por «momos» designavam-se as máscaras, os adereços, os trajes, as personagens e a própria representação. Esta se caracterizava pela semelhança estrutural com a procissão, pelo caráter alegórico e espetaculoso, galante e solene, apropriado aos temas representados, que compreendiam matéria cavaleiresco-expansionista, apesar do termo *momo* remeter ao deus romano da zombaria. Apresentando raros ou mesmo inexistentes discursos e ação dramática, utilizavam dança e mímica, além de muitos recursos técnicos, de muitas maquinarias e seus truques, que causavam o espanto e a admiração dos expectadores. Muito embora oriundos de França, Castela e Itália (Veneza), encontraram nas cortes portuguesas da Dinastia de Avis o terreno propício para o seu florescimento, abrilhantando festas de casamentos reais e outras, contando-se entre as mais famosas as dos enlaces da Infanta D. Leonor com o Imperador Frederico III em 1451, do Príncipe D. Afonso com a Princesa D. Isabel de Castela em 1490 e as festas natalinas de 1500, no reinado de D. Manuel. No Brasil, os desfiles dos sambódromos, dos quais o primeiro é o da Marquês de Sapucaí no Rio de Janeiro, no Carnaval dão continuidade ao seu esplendor.

nados ora à leitura, ora à representação. Tal é o caso da *Gesta de Fierabras*, da qual defende o citado medievalista a origem portuguesa (Mandach, 1987). Girando em torno das façanhas de Oliveiros contra os «turcos», perpetuou-se no *Auto da Floripes*, encenado anualmente a 5 de agosto na festa de Nossa Senhora das Neves, na vila deste nome, próxima a Viana do Castelo e Porto; e, no Brasil, nas populares «reisadas».

2. AS «REPRESENTAÇÕES» LITÚRGICAS DO *CODEX CALIXTINUS*

Voltemos, agora, a nossa atenção para o *Liber Sancti Jacobi*, o *Codex Calixtinus*, assim chamado por atribuir-se a sua autoria ao papa Calisto II (1119-1124), que era irmão do conde de Galiza, Raimundo de Borgonha, e tio de Afonso VII, rei de Galiza (1111) e, posteriormente, de Leão e Castela (1135). Foi escrito na chamada Era Compostelana, que foi a época de maior esplendor da Galiza, graças à atuação de Diego Xelmírez (1065-1140), primeiro arcebispo de Santiago de Compostela (1120), tornada Sé Metropolitana graças ao seu empenho e argúcia política junto a Roma. Dessa forma, o poder que antes pertencia a Braga passou a Compostela, o que «acelerou a separación da Galicia de entre Douro e Miño —o nascente Portugal— do resto do país» (Ruibal 1992: 228). Aliás, fora também graças à sua intervenção contra a rainha Urraca, que o filho desta, Afonso VII, seria coroado rei de Galicia em 1111 (Ruibal, 1992: 228).

Diego Xelmírez, descendente de família da baixa nobreza galega, «educado como clérigo na escola catedralícia compostelana e como cavaleiro na corte de Afonso VI» (Fletcher, 1993:129; apud Singul, 1999: 102), tomou importantes medidas administrativas e culturais para fomentar a peregrinação, que nesse século XII atingiria o seu auge, e para embelezar a catedral românica e a cidade, inclusive construindo o palácio arcebispal. Contou com o beneplácito da poderosa abadia borgonhesa de Cluny. Foi, inclusive, graças ao apoio de São Hugo (1049-1109), abade de Cluny, e do papa cluniacense Calisto II que ele alcançou o arcebispado.

A *Historia Compostelana*, escrita a seu mando, documenta o período, evidentemente que da sua perspectiva ideológica, estreitamente vinculada aos cluniacenses. Aliás, o poder da abadia borgonhesa de Cluny alcançara a própria coroa de Leão e Castela, uma vez que Calisto II era tio de Afonso VI, ao qual apoiou quando necessário. Este se casou com a filha do duque de Borgonha, sobrinha do grande abade Hugo. E as suas filhas, Urraca e Tareja, foram dadas em casamento a dois nobres borgonheses, Raimundo e Henrique. Portanto, essas estreitas relações políticas e matrimoniais redundariam no «afrancesamento» dos reinos cristãos ibéricos (Singul 1999:108) e, em consequência, na consolidação da ritualística franco-romana nas suas igrejas.

Voltando à questão do teatro litúrgico¹², que «desenrolava-se dentro das igrejas ou em estreita conexão com as cerimônias propriamente litúrgicas», teria sua origem nas «formas literário-musicais, conhecidas pelo nome de *tropos*¹³ e *seqüências*¹⁴», nas palavras de Mário Martins (1969: 12-13). Se bem que muito devamos a este medievalista por seus diversos estudos da cultura medieval, no entanto, em seu capítulo sobre «O teatro litúrgico na Idade Média peninsular», repleto de informações preciosas colhidas principalmente de Richard B. Donovan (1958), sequer se refere ao *Codex Calixtinus* como uma fonte para o estudo das origens do drama litúrgico. Todavia, o primeiro livro desse códice é uma recolha preciosa de ofícios religiosos diversos em honra do Apóstolo, em que se encontram elementos como *conductos*, *prosas*, *responsórios*, *antífonas*, e *farsas* indicadoras dessas origens.

A ‘prosa’, no caso, é «a forma do canto religioso derivado da seqüência e que consistia num desenvolvimento composto de letra e música que se acrescentava a um cântico, reportando-se os seus exemplos mais antigos ao século IX» (Moralejo, *Liber*, 1998b: 290-291). Documenta-se, no *Codex*, uma «Prosa de São Tiago em palavras latinas, gregas e hebréias, abreviada pelo papa Calisto», como diz a didascália (*Liber*, 1998b: 290). Trata-se de uma narrativa panegírica da vida do Apóstolo e da peregrinação a que deu azo a sua trasladação, vazada em versos de métrica bastante variável (desde dissílabos e trissílabos até decassílabos) e rimas assonantes e consonantes. Além das palavras gregas e hebraicas de que fala a rubrica, encimadas por suas correspondentes latinas, apresenta a expressão que se tornou típica dos peregrinos e dos cruzados: *sus eya, ultreya* (arriba, eia, adiante, eia), retomada no famoso hino *Dum pater familias*, «Quando aquele bom Pai...», mais conhecido como «Canto de *ultreya*», também chamado de «Canção dos peregrinos flamengos» e que seria a mais antiga canção documentada da peregrinação a Compostela (Moralejo, *Liber*, 1998b: 590)¹⁵.

¹² Segundo Mário Martins, «Ao falarmos em teatro *litúrgico*, pode esta palavra ser tomada em sentido mais ou menos lato. Nem será descabido admitir a existência de certa *paraliturgia*, ou liturgia secundária. Mas, primitivamente, o teatro litúrgico desenrolava-se dentro das igrejas ou em estreita conexão com as cerimônias propriamente litúrgicas» (Martins, 1969: 12).

¹³ Composição resultante da intercalação de notas e de palavras suplementares em um fragmento de obra litúrgica.

¹⁴ «Hino litúrgico que acompanha o Gradual e a Aleluia», ou: «repetição de determinado grupo de notas ou acordes em diferentes posições da escala» (segundo a Grande enciclopédia Larousse Cultural, volume 22, p. 5327).

¹⁵ Observa Moralejo que por sua estrutura métrica pode ser «um precoce modelo mediolatino da poesia romance. Sua notação musical é aquitana ou *in campo aperto* (sem pauta), mais arcaica que a de todas as demais músicas do Códice, que se apresenta em pauta de quatro linhas» (Moralejo, *Liber*, 1998b: 590). Compõe-se de seis estrofes de seis versos em ritmo trocaico ou descendente, sendo os versos ímpares heptassílabos e de rima bissilábica átona, e os versos pares hexassílabos e consoantes; apresentam um refrão e uma coda comuns, esta de quatro versos semelhantes aos ímpares de cada estrofe em dois pareados. O refrão apresenta termos germânicos ou flamengos (*herru* –senhor, e *got*– por *gut*, bom), e o termo *Sanctiagu*, já próximo do castelhano e do galego (Moralejo, *Liber*, 1998b: 590).

Essa ‘prosa’, que não é a única do *Codex*, faz parte de uma missa de São Tiago, para o 25 de julho, composta pelo papa Calisto (*Liber*, 1998b, 289-296). Também no Apêndice do *Codex* pode ser encontrada outra, atribuída a Antão, bispo de Troyes, vindo em seguida um *tropo* atribuído a D. Fulberto, bispo de Chartres, que é um comentário do *Kyrie*: «Rei imenso, Padre pio/ eleison» (*Liber*, 1998b: 562).

O ‘conducto’ é «forma primitiva da composição mesurada e amiudemente harmônica». Destaca Moralejo (1998b: 320) que a sua descrição se dava «através de termos por vezes obscuros e contraditórios pelos teóricos dos séculos XIII e XIV». No que coincidiam era em considerar que possuía igualdade métrica, que admitia as consonâncias imperfeitas, e que não se empregava nele o *cantus firmus*. O *Codex* registra alguns conductos: um atribuído a um antigo bispo de Benevento, composto de hexâmetros com estribilho de nove sílabas de ritmo parecido (*Liber*, 1998b: 320-321); outro atribuído a D. Fulberto, bispo de Chartres, com estrofes em que se alternam versos de quatro e seis sílabas mais estribilho de seis e quatro (*Liber*, 1998b: 321-322), sendo que este deveria ser entoado por «um menino, entrando entre os dois cantores», como indica a rubrica; outro atribuído a Roberto, cardeal romano¹⁶, formado por versos endecassílabos, que deveriam ser entoados pelo coro, alternados com versos pentassílabos, a serem entoados também por um menino, segundo a rubrica (*Liber*, 1998b:322-323); outro atribuído a São Fortunato, bispo de Poitiers, no qual se alternavam dísticos elegíacos com o estribilho *Gaudeamus*, isto é, ‘Alegremo-nos’, que deveria ser repetido igualmente por «um menino entrando entre os dois cantores» (*Liber*, 1998b: 323-324). Portanto, nestes *conductus* se destaca a presença dos meninos cantores da escola catedralícia, com o seu papel específico na interpretação dessas composições musicais.

Os ‘responsórios’ correspondem a uma das principais partes cantadas do ofício divino, presentes desde o início da missa¹⁷. E a primeira delas é justamente aquela em que o povo é levado a repetir e/ou responder e/ou contestar as palavras pronunciadas pelo leitor, sendo os cânticos baseados em tal procedimento chamados ‘responsos’ ou ‘responsórios’.

A ‘antífona’, segundo o seu étimo grego (composta de *anti* + *phoné*), significa ‘contracanto’ ou ‘canto alternado’. «É uma passagem tomada geralmente das Sagradas Escrituras referente à vida do santo cuja festa se celebra», cantada «no princípio e no fim do salmo com uma melodia um pouco mais lenta que a deste» (Moralejo,

¹⁶ Roberto de Pullen, arcebispo de Rochester e posteriormente cardeal e chanceler da Igreja Romana, falecido em 1146.

¹⁷ Sendo que «desde o início da liturgia se observam três formas principais de distribuir o texto dos salmos e cânticos entre o leitor e o coro» (Moralejo, *Liber*, 1998: 262; traduzimos).

Liber, 1998: 262), embora no *Codex* elas não se restringem a acompanhar apenas os salmos. Além das que se documentam no Apêndice (*Liber*, 1998b: 581), apresentam-se claramente indicadas desde o título nos capítulos XXII e XXIII do Livro I:

- Capítulo XXII – «Responsórios do papa Calisto com suas *antífonas* e hinos para a vigília de São Tiago. *O Redentor pôs...*» (*Liber*, 1998b: 8; destaques nossos).
- Capítulo XXIII – «Responsórios evangélicos do mesmo papa Calisto, com suas *antífonas* e hinos, para cantar nos dias das festas de São Tiago, ou seja, nos da sua paixão e trasladação. *Havendo andado o Salvador um pouco...*» (*Liber*, 1998b: 8; destaques nossos).

Como se vê, as antífonas e hinos compunham os responsórios, que se construíam hegemonicamente em torno de um tema relacionado à vida do santo homenageado. No primeiro dos capítulos citados acima, vemos que o tema da nomeação dos apóstolos diletos de Jesus e o significado dos nomes a ele atribuídos, a partir do Evangelho de S. Marcos (3, 16-17), vai se repetir com pequenas variações e/ou acréscimos. Exemplos:

R. O Redentor impôs a Simão o nome de Pedro e a São Tiago e João os nomes de Boanerges. Quando estava Jesus para subir ao monte, chamou junto a ele São Tiago e João e lhes pôs o nome de Boanerges.

Palavras de São Marcos. Canto no II *tom*¹⁸.

R. Chamou Jesus a São Tiago e a João de Boanerges, que quer dizer filhos do trovão. V. Assim como o som do trovão faz estremecer a terra, assim todo o mundo estremeceu com as suas vozes. Que quer dizer...» (*Liber*, 1998b: 258-259).

Da mesma forma comentam-no palavras atribuídas ao papa Calisto e a São Jerônimo (*Liber*, 1998b: 260), além das antífonas, antecedendo não apenas os salmos, mas também outras partes do ofício, como dissemos anteriormente. Também o hino atribuído a D. Fulberto, bispo de Chartres, desenvolve o tema da nomeação, acrescentando ao significado do nome Boanerges o de Tiago, que quer dizer ‘suplantador’: «[...] Pois suplantador te chamas, / suplanta nossos pecados / e façanos tuas santas preces / ir ao céu com os santos...» (*Liber*, 1998b: 260).

¹⁸ Explica Moralejo (*Liber*, 2008b: 258) que o tom é «a unidade de divisão da escala», som a partir do qual são regulados «a afinação dos instrumentos ou das vozes». No canto litúrgico, «é a fórmula melódica destinada a uma parte determinada do ofício», sendo que «para o canto dos salmos usavam-se oito tons».

Esta era uma das fórmulas para a vigília, artística forma, em que o *docere cum delectare* se processava. Em outros responsórios e antifonas vemos uma ainda mais variada polifonia de discursos e sons, como por exemplo no capítulo XXIII, onde se revezariam leitores e/ou cantores de São Marcos, São Jerônimo, dos Salmistas, de São Lucas, de São Gregório, de São Mateus, do patriarca de Jerusalém Guilherme –enfim, dos Evangelhos diversos e da História Eclesiástica, tendo por tema principal a Paixão de São Tiago, as conversões e milagres por ele realizados.

Segundo as prescrições do Papa Calisto, que sucedem aos responsórios, as lições e salmos deveriam ser recitados e cantados (*Liber*, 1998b: 278). Mas no capítulo XXXI usa-se o termo *farsa* relacionado ao ofício da missa, «composta por D. Fulberto, bispo de Chartres, varão ilustre, para cantá-la quem goste em uma ou outra festividade do mesmo apóstolo», São Tiago.

Os douts tradutores do *Liber Santi Jacobi*, A. Moralejo, C. Torres e J. Feo, acharam melhor traduzir o termo latino *farsa* por ‘representação’, por considerá-lo mais apropriado ao ofício divino, uma vez que a *farsa*, posteriormente à época de elaboração do *Codex*, denominava, como vimos, um espécime do teatro cômico, profano, que estes autores definem como «uma espécie de ópera bufa, geralmente em um só ato», com assuntos «imaginários, inverossímeis e grotescos» (*Liber*, 1998b: 326). Lembram eles que tal tipo de missa em francês chamava-se *messe farcie*, missa entremeada com cânticos, versos ou explicações.

De qualquer forma, já se assumia a relação da missa com o teatro, sendo ela uma representação elaborada, com autoria explicitada, à qual não faltam, neste exemplo de que tratamos, as rubricas indicadoras das falas dos «atores»: «Uns cantores, entre os quais esteja um bispo ou um presbítero, vestido com ínfulas, digam isto: «[...] Respondam outros cantores» (*Liber*, 1998b: 325). Na Epístola estaria a *farsa* mais propriamente dita indicada novamente: «*farsa da lição da missa de São Tiago, composta por D. Fulberto*», etc. Nela se alternam as rubricas indicativas das falas e cantos dos atores (leitor e cantor). No *Sanctus* e no *Agnus Dei* a alternância ocorre entre cantores e/ou coros. E a missa é concluída pelo *Benedicamus*¹⁹ composto por um «certo doutor galego» (*Liber*, 1998b: 334), como esclarece a rubrica, demonstrando-se a preocupação com a questão da autoria, que nesta parte da missa não é de D. Fulberto²⁰.

Muitas, pois, eram as vozes que representavam as missas em honra do Apóstolo, em sua magnífica catedral. No Livro V do *Codex*, que é um guia medieval do peregrini-

¹⁹ Dita missa preceitua os textos e cânticos para o *Introito, Kyrie, Epístola, Sanctus, Agnus Dei e Benedicamus*.

²⁰ Fulberto de Chartres, nascido possivelmente na Aquitânia (975/-1028), consagrado bispo em 1007, foi mestre muito respeitado e querido, além de autor de poemas sacros e profanos, dos quais se conservaram muitos hinos e prosas.

no, documenta-se que ela possuía nada menos que «72 cônegos, em consonância com o número dos 72 discípulos de Cristo» (*Liber*, 1998b: 573). Obediente à lição de São Lucas (10-1), Gelmires teria fixado este número no ano de 1102, segundo a *Historia Compostelana* (I, cap. XX, 3-7)²¹.

No altar-mor somente podiam celebrar missa «bispo, arcebispo, papa ou cardeal da mesma igreja», registrando-se, então, a existência de sete cardeais, confirmados no posto pelo papa Calisto (*Liber*, 1998b: 569).

Até aqui vimos falando das missas em torno da Paixão de São Tiago e da sua eleição e transladação, celebradas em 25 de julho e 30 de dezembro, respectivamente. Mas havia também comemorações muito importantes em torno dos milagres jacobeus no dia 3 de outubro, instituído como dia festivo por Santo Anselmo, abade da Cantuária, a partir do Grande Milagre da ressurreição de um morto, levado ao suicídio pelo demônio, milagre obrado por Santa Maria, com a intermediação do Apóstolo. Essa festa dos milagres era suntuosa, dela participando a realeza, a nobreza e o clero, com seus trajes de gala e jóias magníficas. A procissão que se fazia ao redor da basílica contava inclusive com um «coro de veneráveis mulheres», também portando trajes e adornos preciosos (*Liber*, 199b: 400-401).

A «Missa dos Milagres de São Tiago» composta de Intróito, Oração, Lição, Prosa, Evangelho (segundo São Mateus), Ofertório, Comunhão, Poscomunhão²², termina com o cântico «O Salvador, andando...» e com a leitura das «lições dos milagres de São Tiago» (*Liber*, 1998b: 314). Esta última informação nos suscita o levantamento da seguinte hipótese: essa leitura dos milagres estaria na origem de representações que a partir daí aconteceriam.

O chamado ‘Grande Milagre’ de São Tiago, um dos vinte e dois milagres considerados autênticos pelo Papa Calisto II, cuja autoria da redação é atribuída a Santo Anselmo (1033-1109), arcebispo de Cantuária (1093), é na verdade um milagre mariano muito difundido na Idade Média²³. Conheceria no século XIII várias versões em línguas

²¹ Para o texto do ofício divino e distribuição das horas canônicas seguiriam os preceitos de Santo Isidoro (Moralejo *in Liber*, 1998b, 573) Embora no citado texto do *Codex* se diga que esses cônegos observavam a própria regra de Santo Isidoro, isto não seria possível, pois, conforme esclarece Moralejo (*Liber*, 1998b: 373), ele compôs) uma regra monacal, mas não canonical no tocante ao método de vida».

²² As que se celebram na atualidade diferem um pouco, constando de Intróito, Glória, Orações, Epístola, Gradual ou *tracto*, Evangelho, Ofertório, Prefácio, *Canon*, Pai-Nosso, *Agnus*, Comunhão, Poscomunhão e Orações finais.

²³ Apresenta uma narrativa muito rica, com muitos diálogos e vários episódios encadeados, que pode ser assim resumida:

Um jovem leonês, que peregrinava anualmente a Santiago de Compostela, é induzido ao suicídio pelo demônio, que se faz passar por S. Tiago, cortando as partes pudendas. Isto para purificar-se, uma vez que havia fornicado às vésperas da peregrinação, embora levasse uma vida muito casta junto à mãe viúva.

romance, como as que se encontram nas *Cantigas de Santa Maria* de Afonso X, em galego-português, nos *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo, em castelhano arcaico, e em *Les miracles de la Sainte Vierge* de Gautier de Coincy, em francês antigo. E, atravessando os séculos e mares, chegaria ao Brasil, onde se perpetuaria nos romances e autos populares, como *O castigo da soberba* e *A peleja da Alma*, mas já sem a participação de São Tiago. Daí seriam, inclusive, aproveitados pelo conhecido autor nordestino Ariano Suassuna, para a composição do seu famoso *Auto da Compadecida*, assunto de que nos ocupamos em estudo anterior²⁴, onde estudamos as variações que apresenta em relação às suas fontes e o sentido das mesmas²⁵.

Portanto, da leitura dos milagres passar-se-ia à sua representação. Nem é gratuito o fato de serem chamados ‘milagres’ um dos espécimes do teatro medieval, como vimos de início E o *Codex Calixtinus*, documentando-os, e ao costume de serem lidos após o ofício religioso, dá o seu contributo para o estudo da gênese da dramaturgia no Ocidente.

Há, também uma passagem muito recorrente nas homilias, onde se apresenta com diálogos, que, pelo assunto, muito se aproxima da tragédia: é a do apogeu de Herodes, aclamado como um deus pelo povo, após ter mandado degolar o Apóstolo; esse auge de poder e ostentação termina bruscamente com a morte mais inglória:

Ressuscitado miraculosamente, dá testemunho do que ocorrera após morrer: o demônio que o tentara, seguido por uma multidão de companheiros malignos, arrebatara-lhe a alma. Aproximando-se de Roma, são interceptados por S. Tiago, que os obriga a dirigirem-se a uma etérea planície próxima à igreja de S. Pedro, em que se realizava uma assembléia presidida pela formosíssima Santa Maria, Mãe de Deus. Advogando pelo morto, o Apóstolo narra à Virgem o modo como o peregrino fora enganado, e esta, repreendendo severamente ao demônio, faz com que a vítima seja ressuscitada. Tendo as suas feridas cicatrizadas, no lugar da genitália forma-se uma verruga, por onde urinava.

Este milagre teria sido divulgado pelo próprio agraciado por muitos lugares, registrando-se que inclusive o reverendíssimo Hugo, abade de Cluny, o teria visto com seus próprios olhos. E Santo Anselmo termina a narrativa dizendo ter ordenado que no dia 3 de outubro se festejasse este grandioso milagre, bem como os demais do Apóstolo.

²⁴ Trata-se de comunicação apresentada recentemente no X Congresso Internacional da ABRALIC (UERJ, 31/07 a 04/08/2006), na qual estabelecemos um minucioso cotejo do texto de Suassuna com as suas possíveis fontes, destacando o caráter ideológico-contextual das diferenças que se observam nas versões examinadas, estruturadas a partir de um fundo comum: a misericórdia da mãe de Jesus, advogada dos seus fiéis junto ao Filho, ou deles salvadora, a ponto de serem ressuscitados por serem vítimas (dos enganos do demônio ou do sistema capitalista, que os conduzem igualmente ao pecado).

²⁵ Dentre estas, observamos que o lugar de advogado, ocupado pelo Apóstolo nas narrativas medievais, é agora atribuído a Maria, que deixa de ser a obradora do milagre, semelhante às grandes deusas das culturas arcaicas, para ser a intercessora junto ao seu divino Filho. Outra modificação essencial diz respeito aos pecados postos em destaque, que não se restringem mais à luxúria do milagre jacobeu; são, antes, a soberba, a avareza e a ganância. E não são mais atribuídos à tentação demoníaca, mas sobretudo às carências do homem no sistema capitalista.

comido por vermes que lhe infestam o corpo coberto de tecidos e jóias os mais preciosos –modo como teria sido justificado pelos anjos celestiais (*Liber*, 1998b: 79, 101, 179, etc).

Portanto, o códice oferece assuntos próprios para a representação, além de apresentar farta demonstração de recursos que caracterizariam a linguagem do teatro, como diálogos (veja-se, por exemplo, a homilia atribuída a São Jerônimo e a São João Crisóstomo no capítulo XVI – *Liber*, 1998b: 183-187), recitações e cânticos antecedidos de rubricas que os destinam a diferentes leitores e/ou cantores, como se fossem embriões dos «atores» teatrais. Nem é absurdo imaginarmos que os eclesiásticos, para a leitura das palavras de personagens da *Bíblia* e da *História Eclesiástica*, pudessem entrar «em cena» vestidos de apóstolos, ou de outras personagens bíblicas, tal como sucedia em Vich, na procissão de *Corpus Christi* segundo Donovan (1958: 87). Ou que São Tiago pudesse estar nas procissões com «seu bordom e cabaça e soombreiro», como mais tarde, em 1435, figuraria no registro da procissão de *Corpus Christi* em Alcobça, por exemplo (Martins, 1969: 24).

Diante de tantas evidências, porque o *Codex Calixtinus* tem sido deixado de lado pelos estudos sobre as origens do teatro ibérico (e não só)? Uma possível resposta seria a mesma que poderia ser dada ao solapamento do prestígio do Apóstolo, em prol da unidade da Igreja, assentada em Pedro. No códice lemos que a descrição da Paixão de São Tiago, acompanhada da de Josias, se aproxima da Paixão do próprio Jesus Cristo. Com muitos diálogos e recursos retóricos como exclamações e interrogações, o Apóstolo assume a palavra durante o seu martírio. Após este, de forma semelhante ao acontecido na morte do Messias, «produziu-se um violento terremoto, abriu-se o céu, agitou-se o mar e ressoou um formidável trovão, e aberta a terra foi tragada a maior parte dos malvados, e brilhou em resplendor uma grande luz naquele local e muitos ouviram no ar um coro de anjos que levavam as almas dos mártires às mansões celestiais, onde gozam eternamente» (*Liber*, 1998b: 132; traduzimos). Além do mais, muito se insiste no episódio bíblico em que Tiago e seu irmão João, em decorrência do pedido da mãe de ambos ao Messias –para que lhes desse assento ao seu lado no Céu–, dispuseram-se a sacrifício aproximado ao do Mestre (*Liber*, 1998b: 183-188). Fora, evidentemente, o fato de ter sido Tiago o primeiro apóstolo a ser martirizado.

É como se, devido à importância de São Tiago e do seu culto, novos ciclos viessem se juntar aos do Natal e da Páscoa, em torno dos quais o teatro se originara no Ocidente. Esses ciclos seriam fundamentalmente os da nomeação/eleição do Apóstolo e o da sua Paixão, além, evidentemente, dos milagres e prodígios, dentre eles a conservação da sua cabeça após a decapitação e o traslado da Palestina à Galiza. Que os historiadores do teatro ibérico dêem a merecida atenção ao *Codex Calixtinus*, esse verdadeiro tesouro que se perpetuou para tantas aprendizagens!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Afonso X, o Sábio (1981): *Cantigas de Santa Maria*. Ed. crítica de Walter Mettman. 2 vols. Vigo: Xerais.
- Bakhtin, Mikail (2002): *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec.
- Berceo, Gonzalo de (1952): *Milagros de Nuestra Señora*. 4. ed. Edición y notas de A. G. Solalinde. Madrid: Espasa-Calpe.
- Coincy, Gautier de (1972): *Les miracles de la Sainte Vierge*. Publiés par M. l'Abblé Roquet. Genève: Statkine Reprints.
- Donovan, Richard B. (1958): *The liturgical drama in medieval Spain*. Toronto: University of Toronto Press.
- Harguindey Banet, Henrique (1999): Introdução a *Tres pezas cómicas medievais*. A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral «Francisco Pillado Mayor», 5-18.
- Huerta Calvo, Javier (1984): *El teatro medieval y renascentista*. Madrid: Editorial Playor.
- Keats, Laurence (1988): *O teatro de Gil Vicente na corte*. Lisboa: Teorema.
- Leão, Angela Vaz (2000): A presença de São Tiago nas *Cantigas de Santa Maria*. In M^a do A. Tavares Maleval (org.), *Atualizações da Idade Média*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 35-49.
- Líber Sancti Jacobi – Codex Calixtinus* (1998a): Transcripción a partir del Códice original por Klaus Herbers y Manuel Santos Noia. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Líber Sancti Jacobi – Codex Calixtinus* (1998b): Trad. de A. Moralejo, C. Torres & J. Feo. Santiago de Compostela; Xunta de Galicia.

- Maleval, Maria do Amparo Tavares (1992): «O teatro. Gil Vicente». In Massaud Moisés (org.). *A Literatura Portuguesa em perspectiva*. Vol. I - Trovadorismo. Humanismo. São Paulo: Atlas, 167-190).
- Maleval, Maria do Amparo Tavares (2005): *Maravilhas de São Tiago*. Narrativas do *Liber Sancti Jacobi (Codex Calixtinus)*. Niterói: EdUFF.
- Maleval, Maria do Amparo Tavares (2006): «Tradição medieval e «brasilidade» no teatro nordestino». In F. Salinas Portugal & M^a do A. Tavares Maleval (eds.), *Estudos galego-brasileiros 2*. A Coruña: Universidade da Coruña, 183-208.
- Mandach, André de (1987): *La geste de Fierabras. Le jeu du réel et de l'in vraisemblable. Avec des textes inédits*. Genève: Droz.
- Martins, Mário (1951). *Laudes e cantigas espirituais de mestre André Dias*. Lisboa.
- Martins, Mário (1969). *Estudos de cultura medieval*. Lisboa: Verbo. Vol. I.
- Martins, Mário (1978). *O riso, o sorriso e a paródia na literatura portuguesa de Quatrocentos*. Lisboa: Instituto da Cultura Portuguesa.
- Moralejo, A, C. Torres & J. Feo (1998). Tradução e notas do *Liber Sancti Jacobi – «Codex Calixtinus»*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Rebello, Luís Francisco (1972). *História do teatro português*. 2 ed. Lisboa: Europa-América.
- Ruiz Ramón, Francisco (2000). *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*. 10 ed. Madrid: Cátedra.
- Tato Fontaiña, Laura (1999). *História do teatro galego. Das orixes a 1936*. Vigo: A Nosa Terra.
- Suassuna, Ariano (1990). *Auto da Compadecida*. 25. ed. Rio de Janeiro: Agir.
- Vicente, Gil (1983). *Copilaçam de todas as obras*. Introdução e normalização do texto de Maria Leonor Carvalhão Buescu. 2 vols. Lisboa: IN/CM.

Vieites, Manuel F. (1996). *Manual de escolma da literatura gramática galega*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.

Woensel, Maurice van & Ch. Viana (1998). *Poesia medieval ontem e hoje*. Estudos e traduções. João Pessoa: Edições CCHLA.

www.academia.org.br/cades/32/ariano.htm

www.releituras.com/JoaoCabral_bio.asp.