



PEDRAS QUE CANTAM

Singing Stones

Submissão: 02/10/2020

Mario Fundarò¹

Aprovação: 04/11/2020

RESUMO

Em 1994, estava pesquisando pela Universidade² o simbolismo das esculturas da fachada da Catedral de Modena, realizadas pelo mestre Wiligelmo, da escola Comacine³. Na altura tive a oportunidade de observar de perto o riquíssimo repertório iconográfico dos capitéis da igreja. Um bestário inesgotável de leões, peixes, carneiros, cavalos, pavões, touros, vários tipos de pássaros, além de sereias, seres antropomorfos, assim como representações de cenas de danças e de músicos. No que respeita estes capitéis a historiografia oficial da catedral, do Bergamini ao Quintavalle, do Bertani ao Dondi e Salvini, entre outros, ressaltava os aspectos estilísticos-formais do Românico mais puro, da migração artística da escola da “Lingueduc” à Comacine, a fantasia dos autores, o programa iconográfico ligado ao fantástico, ao monstruoso, ao medo típico da Idade Média. Nestes mesmos anos tive a privilégio de conhecer Marco Dezzi Bardeschi, arquiteto e teórico da Arquitetura, que me incentivou para leituras da escola de Aby Warburg, Panofsky, Gombrich, Saxl, Yates, Wittkower, entre outros, assim como para as novas teorias de medievalistas como Le Goff, Eugenio Battisti ou Baltrušaitis. Warburg estava convencido de que restringir a análise iconográfica de uma obra de arte a uma mera questão formal e estilística não era só extremamente limitado, mas também errôneo. Estes pesquisadores acreditavam que as imagens eram ícones carregados de significados e que tinham uma relação estreita com a cultura e a memória de uma sociedade: “as imagens da memória agora são conscientemente armazenadas na forma de representações ou signos” (WARBURG. 2006, p.34). Warburg falava de *Nachleben*, ou de “sobrevivência”. É destas “sobrevivências” que esta breve contribuição quer tratar.

Palavras Chaves: Animais. Medievo. Música. Iconografia.

ABSTRACT

In 1994, I carried out a University research on the facade sculptures’s symbolism of the Modena Cathedral, realized by the master Wiligelmo, from the comacina school. At that time, I had the opportunity to close observe the rich iconographic repertoire of the church's capitals. An inexhaustible bestiary of lions, fish, aries, horses, peacocks, bulls, various types of birds in addition to mermaids, anthropomorphic beings, as well as representations of dance and music scenes. Regarding to these capitals, the official historiography of the

¹ Arquiteto-urbanista. Professor adjunto no Departamento de Arquitetura e urbanismo e Design da UFC. Graduado em Arquitetura pelo Politécnico de Milão, Mestre em Conservação e restauro pelo Politécnico de Milão, Doutor em Arquitetura pela UFMG. E-mail: m.fundaro@gmail.com

² Politecnico de Milão.

³ Os anos prováveis da realização das esculturas da fachada são entre o 1100 e 1140.

cathedral, from Bergamini to Quintavalle, from Bertani to Dondi and Salvini, among others, Always emphasized the stylistic-formal aspects of the purest Romanesque, the artistic migration from the school from liquadoque to comacina, the fantasy of the authors, the iconographic program linked to the fantastic, the monstrous, the fear typical of the Middle Ages. In the same years I had the lucky to meet Marco Dezzi Bardeschi, an architect and architecture theorist, who introduce me at the Aby Warburg's school, Warburg, Panofsky, Gombrich, Saxl, Yates, Wittkower, among others, as well as the new theories of mediovalistas such as Le Goff, Eugenio battisti or Baltrušaitis. Warburg was convinced that to limit the iconographic analysis of the art to a mere formal and stylistic issue was not only extremely limited, but erroneous. These researchers believed that the images were icons loaded with meanings and that they had a close relationship with the culture and memory of a society. In other words, "the images of memory are now consciously stored in the form of representations or signs" (WARBURG. 2006, p.34). Warburg spoke of *Nachleben*, or "survival". It is these "survivals" that this brief contribution wants to address.

Keywords: Animals. Medieval. Music. Iconography.

1. INTRODUÇÃO

Edward Seeler (1922), num estudo sobre a arte Ameríndia, conseguiu definir uma correspondência unívoca entre uma série de esculturas de animais presentes num monumento Asteca do século XIV e uma possível composição de símbolos sonoros. Marius Schneider (1986), algumas décadas depois, seguindo a mesma lógica, comprovou numa pesquisa sobre os claustros medievais de Sant Cugat de Vallés e da catedral de Gerona na Espanha - ambos do século XII - a existência de uma linearidade direta entre as representações de animais nos capiteis dos claustros e notas musicais de melodias de cantos gregorianos.⁴ O musicólogo e o etnólogo alemães tinham definido, pela primeira vez, uma clara e planificada relação entre a iconografia de figuras esculpidas e a representação simbólica de notas musicais.

Na base destas pesquisas se abre um potencial e novo âmbito de interpretação da iconografia e do bestiário da arte religiosa do período europeu medieval, o qual se distancia da leitura puramente estilística e estética, abraçando, em vez, as reflexões de Le Goff quando, ao conjugar o conceito de *imaginário* medieval e ciência da iconografia, afirma que a "pesquisa (iconográfica) visa ampliar a compreensão da função da imagem na cultura e na sociedade." (LE GOFF, 2011, p. 78)

As figuras esculpidas dos deuses-animais da Idade Média, não representavam mais, portanto o "fruto de uma fantasia desregulada", como muitos estudiosos as tinham interpretado até a altura, e nem simples representações formais do imaginário da flora e da fauna. Adquirem, em vez, uma relação significado-significante muito mais complexa: sons, esculpidos na pedra, para materializar uma composição musical ligada à ritualística religiosa e mística. A base interpretativa do simbolismo do animal musical, utilizada por Schneider, tinha

⁴ O Hino a *Mater dolorosa* assim como a melodia do *Liber consuetudinum*

origem na cultura indiana e oriental. A ideia de uma possível influência do signo sonoro indiano na iconografia europeia do século XII, será suportada em seguida por outro pesquisador de arte gótica, Jurgis Baltrusaitis (1993), que comprovou magistralmente a migração e a profunda influência da produção simbólica do oriente versus o ocidente, ao longo de todo o período da Idade Média, seja na arte profana, seja na arte religiosa. Igualmente a migração iconológica do simbolismo animal, por exemplo dos decanos e do horóscopo, de origem oriental e médio-oriental para a Europa do século XII, é amplamente comprovada nas obras de Friz Saxl⁵ (2016).

Nestas bases, aparentemente, podemos pensar num mundo medieval muito mais complexo que aquele até agora imaginado. As catedrais, as igrejas, os claustros da Idade Média, do chamado “período da escuridão cultural”, adquirem uma forma didática iniciática e ritualística inesperada. Não só simples lugares do rito, grandiosos e ricamente adornados, mas personificações vivas e permanentes do ritual.

Nossa intenção, nesta comunicação é, portanto propor uma releitura do rico aparato das esculturas dos capiteis que adornam a catedral italiana do século XII, na cidade de Modena, na base das reflexões e das descobertas de Schneider na Espanha.

Para este fim resulta necessário verificar, embora rapidamente, o embasamento teórico no que respeita as duas hipóteses iniciais que nortearam as considerações de Seeler e Schneider. São estas: i) a centralidade dos animais na simbologia mística e religiosa assim como ii) a importância do som, da música e do canto na ritualística religiosa.

2. CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS

2.1 Animais e religião

Marius Schneider (1986) afirma que “os homens das culturas totêmicas e pré-totêmicas consideravam os animais como seres místicos e portadores de um grande saber intuitivo. Encarnações dos antepassados humanos ou deuses protetores.” (SCHNEIDER, 1986, p. 5). Segundo Marchesini (2015) o teriomorfismo é uma característica de muitas religiões. Bourguel, (2011) vai além, e afirma que em todas as principais religiões antigas - da egípcia à grega, da romana à celta, da hindu ao taoísmo chinês, incluídas claramente as

religiões Maia, Inca e Asteca, assim como dos indianos das Américas - a presença do Animal-totem é central.

Neste sentido, os estudos do fim do século XIX do antropólogo inglês Howitt (2010) revelaram que, entre as tribos do Sudoeste australiano, existiam mais de 500 formas totêmicas, na maioria quase exclusivamente de animais ou plantas.⁶

O animal está presente também em muitos mitos cosmogônicos, podemos citar os animais demiurgos como a tartaruga na China, a aranha e o caracol, nas ilhas da indonésia, o elefante na Índia, o animal-deus águia Mixtechi no México, e novamente a águia entre os indígenas da América, além do jaguar, no zoroastrismo, ou a cobra e o cachorro nas populações ameríndias, o touro na Babilônia e no Egito, entre outros. Nesta linha criacionista, Jung afirma que o totemismo, dependendo das diferentes crenças, pressupõe a existência de ancestrais-animais, que teriam dado origem ao grupo, tornando-se também seus protetores ou deuses. É, portanto, um sistema de linhagens e parentesco baseado no totem-deus. Igualmente, Durkheim (1995), defende que a escolha da entidade animal-totem seja sociológica, pressupondo uma identificação não simbólica, mas factual entre o animal e a comunidade.⁷ Deste modo o totem é, acima de tudo, a referência do sagrado para a comunidade, é o elo de comunicação direta com os deuses. O Animal-totem é em si, o arquétipo do sagrado. Toda a representação do totem é, neste sentido, mais que uma simples imagem relativa, é um ser real que desperta no homem o sentimento religioso e o põe em comunicação com o divino, mediante uma “alma comum”. No *Timeu*, Platão trata da *Anima-mundi*, herdando com certeza esse conceito das tradições oriental e órfica. Segundo Platão, o mundo é uma espécie de “grande animal”, cuja vitalidade geral é sustentada por uma alma primordial. É importante evidenciar que a transposição cristã do conceito pagão de *Anima-mundi* é, segundo a escola de Chartres⁸, o Espírito Santo, simbolizado, não pôr a caso, por um animal: a pomba. Segundo Erwin Panofsky (1985), o platonismo cristão na Idade Média, e depois o neoplatonismo no Renascimento, recuperaram a tradição oriental do animal como encarnação do quinto elemento: o éter, ou *Azoth*⁹, que permite ao mundo de baixo (terra/humano) se comunicar com

⁶ Sendo que entre estes só aproximadamente 40 não são nomes de plantas ou animais e, curiosamente, destes muito poucos são corpos celestes.

⁷ Em nível de representatividade política o animal-totem não é somente um nome, mas um emblema distintivo, como um brasão ou um escudo.

⁸ A escola de Chartres foi uma escola catedrática de estudos filosóficos e teológicos que surgiu no final do século XI em Chartres, na França, tendo como programa o desenvolvimento da teologia cristã através da filosofia platônica.

Os filósofos de Chartres assimilaram a doutrina de Platão através do pensamento neoplatônico de Agostinho de Hipona e Severino Boécio.

⁹ O Azoth é um acrônimo cabalístico que indicava a luz astral divina, da qual se acreditava que cada elemento da realidade estava permeado.

o mundo de cima (céu/divino). Novamente, portanto, os animais como principais protagonistas de comunicação e interligação entre o mundo da inteligência abstrata (divina) e o mundo das realidades sensíveis (humano).

2.2 Música e religião

“Quem canta reza duas vezes”, essa famosa frase, atribuída a Santo Agostinho, e citada no catecismo da Igreja Católica, evidencia a importância da música e do som no ritual religioso. Para Jaschinski (2006), a cantilação é o ato musical por excelência, pois utiliza o principal instrumento que o divino doou ao homem: a voz. Consiste em uma forma solene de recitação, ou performance musical, dos textos sagrados, ressaltando o conteúdo que está sendo exposto por meio de pequenas oscilações do ritmo e volume. “No contexto da leitura de textos sagrados, a cantilação representa, portanto, o nível mais alto da expressão da fé e da compreensão intelectual, que vai além da palavra” (Jaschinski, 2006, p.142).

Quanto às religiões monoteístas, encontramos as raízes da cantilação no hinduísmo mais antigo, onde existem formas específicas de cantar os textos sagrados, os Vedas, por meio da técnica do *Mantra*.¹⁰ Também o islamismo sunita prefere o uso exclusivo da voz ao de instrumentos musicais, propondo a cantilação realizada na entonação das *Suras* do Alcorão, assim como no Judaísmo antigo, onde no lugar das notas musicais temos os *te'amim*¹¹ e, no Budismo, os textos sacros dos *Sutras* são recitados musicalmente com a voz. Entre as formas mais antigas do rito cristão encontramos os primórdios do canto gregoriano, com a técnica vocal da salmodia, que previa a declamação rítmica dos *Salmos*.

Já no início do século VII, segundo Pellegrino (2018), a missa cantada assume cada vez mais um papel fundamental na ritualística religiosa da Igreja Católica, criando as bases do canto gregoriano, como forma mais alta do ritual da missa. Notamos que também o canto gregoriano é normalmente realizado sem acompanhamento de instrumentos musicais seguindo a tradição da performance da cantilação sacra. Pellegrino enfatiza que “o canto gregoriano, tem uma estrutura complexa com particularidades simbólicas, litúrgicas, rituais e significados fônicos que favorecem a aproximação com o divino.” (Pellegrino, 2018, p. 235)

Evidencia-se assim que, na tradição cristã ortodoxa, assim como em todas as grandes religiões monoteístas no mundo, o canto litúrgico, o som e a música representam uma verdadeira técnica de contemplação e aproximação ao divino.

¹⁰ O Mantra é mais uma ação de aproximação ao divino que um rezar propriamente dito.

¹¹ Estes são mais considerados como acentos e pontuações do que notas.

A humanidade, segundo Davy (1997) considerou a música imitativa como um instrumento de ação direta e de conhecimento místicos dos fenômenos da natureza.

A Música Vocal ou natural, como na eurritmia albertiana, “governa a união do Corpo e da Alma e suas partes; ou seja, o Microcosmo” (GROUT e PALISCA, 2007, p.50), e por isso assume as qualidades de lugar físico onde *Som* e *Forma* materializam-se sob o domínio da matemática harmônica. Pois, parafraseando Platão, “é através do Número que a Música participa na estrutura do Universo, colocando o homem em comunicação com ele. Assim, tem caráter de revelação (...). Ao ouvir Música, o homem percebe Ritmo e Harmonia” (DAVY, 1997, p.97). Segundo essa teoria, o canto gregoriano inclui as Palavras (a Canção), o Ritmo e a Harmonia platônicas, de forma que atrai o espírito “para o Bem e o Belo, numa contemplação profunda do Ser Supremo” (DAVY, 1997, p. 97).

2.3 Animais musicais

Enfim, relembremos aqui a ligação entre som, palavra e animais na Bíblia, assim como nos Vedas mais antigos. No Livro dos Jubileus¹², os animais pararam de falar com Adão e Eva após o pecado original, mas continuaram na comunicação com Deus. Nos Vedas, Indra, o deus que presenteou a língua originária para os seres da Terra, com o fim de se comunicar com o divino, “dividiu-a em quatro partes, três destas aos animais e uma só aos homens” (Pacciolla, 2011, p. 34). Felber (1912), que tem estudado profundamente a cultura indiana, a ritualística e a relação com o som, comprovou que na tradição religiosa hindu, expressa no Rik-pratichatia XIII, a ritualística das três partes do dia precisa acompanhar os sons do tigre, do ganso e do pavão, equivalentes, respectivamente, aos sons do peito, da garganta e da cabeça.¹³ Assim a parte da manhã do dia tem o som do tigre, a parte do meio-dia e da tarde, o do ganso, e a parte da noite, o som do pavão e do *kokila*¹⁴: “da exata imitação dos sons destes animais dependia a eficácia do ritual.[...] Muito mais importante que a melodia era a exatidão com a qual se imitavam os sons do animal indicado pelo horário místico”. (Felber, 1912, p. 45)

¹² O Livro dos Jubileus ou Pequeno Gênesis é um texto do século II a.C. da tradição judaico-cristã, considerado canônico somente pela Igreja Copta, nas restantes confissões cristãs é considerado apócrifo.

¹³ A escolha do tipo de animal-som muda conforme o contexto.

¹⁴ Passaro canoro indiano

2.4 O sistema animal-nota musical

Reportamos aqui o sistema de correspondência iconográfica da figura animal em nota musical, proposto por parte de Marius Schneider, com base no texto indiano do Sârngadewa, no seu trabalho interpretativo em Sant Cugat que será, por sua vez, a base da mostra proposta interpretativa na catedral de Modena. Entre o rico bestiário apresentado na obra indiana encontramos mais claramente indicados o Pavão, o Boi, o Touro, o Leão, a Águia, o Galo, os Pássaros canoros e Pássaros não canoros, o Carneiro, os Peixes, o Elefante, o Tigre, a Abelha, o Cavalo, a Rã, o Escorpião, o Caracol, o Crocodilo, o Bode e a Ovelha, entre outros. Schneider, evidencia que, no texto indiano a interligação entre animal e nota musical passa também pelos elementos temporais (manhã, meio-dia, escurecer e noite), seja pelos elementos fundamentais, fogo, ar, água e terra, e ainda nas características corporais como a pele, as escamas, os cabelos, os pelos, as plumas, a barba, etc..

Com base nisso, as correspondências Animal-Nota, segundo o Sârngadewa, podem ser sintetizadas assim:

- Pavão. Ocupa o som fundamental Ré, mas também as suas dominantes Sol (dia-ar) e Lá (noite-terra). A nota Sol, neste caso, é ligada também ao elemento “Ar”;
- Boi. Este animal corresponde à nota Mi, mas também à nota Lá, sendo ligado ao elemento “terra”;
- Leão sem asas (dominado). Corresponde à nota Lá;
- Águia. Este animal corresponde à nota Dó, mas também, como símbolo do fogo, à nota Fá;
- Galo. Como símbolo de fogo corresponde à nota Fá;
- Leão alado. Nota Fá (fogo) mas também, Sol (dia-ar);
- Touro. Nota Fá;
- Pássaros canoros ou Pássaros noturnos. Nota Lá. (Noite);
- Outros pássaros. Nota Sol (ar);
- Carneiro: bemol ou Fá;
- Peixes: Si (água);
- Centauros, cabritos. Dependendo do outros elementos da representação podem ser a nota Si (água) ou a nota Fá (fogo). Na mesma forma, respondem as notas Si ou Fá, as representações de seres duais como homem-mulher e dia-noite.

No caso das figuras não serem explicitamente representações de animais, Schneider sugere interpretar os elementos dominantes das esculturas da seguinte maneira:

- Escamas/barbatanas - Água: Si;
- Plumas/asas - Ar: Sol;
- Cabelos/barba - Fogo: Fá;
- Pele – Terra: Lá.

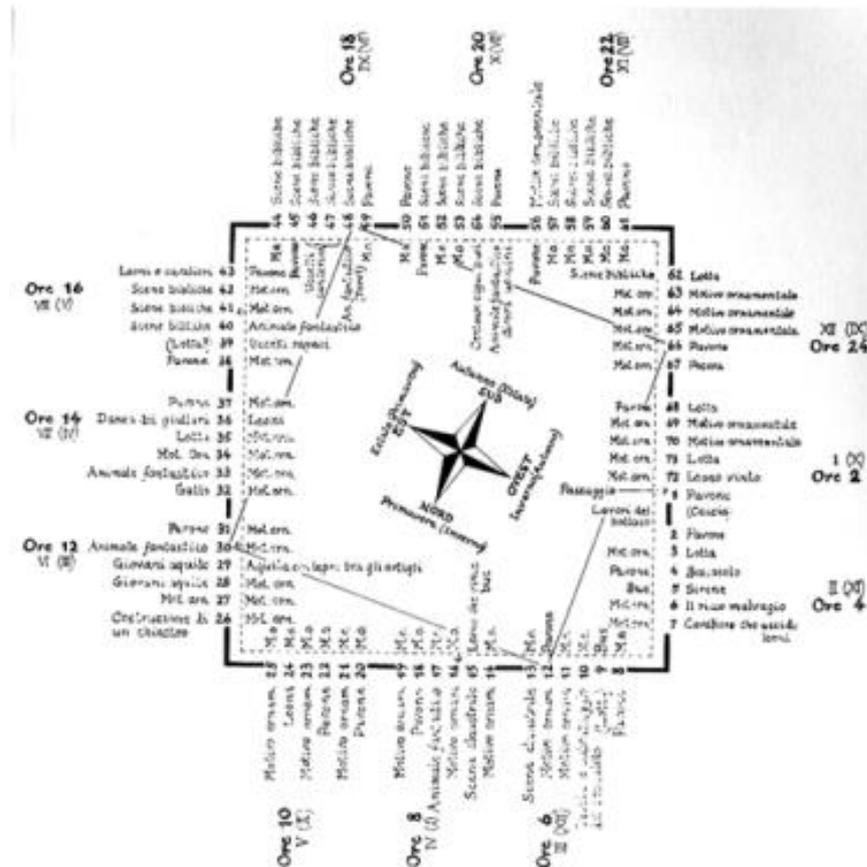


Fig.1. A representação Capitel-Nota musical no claustro de Sant Cugat feita por Schneider. Fonte: SCHNEIDER, 1986.

É interessante, dado que o objeto da nossa pesquisa é uma edificação do século XII, aprofundar alguns aspectos ligados ao significado do novo programa de construção das grandes catedrais e equipamentos religiosos, idealizado pela Igreja, que teve início na França e depois na Itália já no século IX.

2.5 Música e Arquitetura românica

Segundo Marie-Madeleine Davy (1997), é através da construção física das igrejas, como espelho de Deus e da Criação, que Deus transmite e difunde o conhecimento de si

próprio e do Universo. O homem aprende a responder à sua vocação de cristão e da salvação, sobretudo através da contemplação de imagens e dos signos com significados a serem decifrados mediante a fé, e materializados na própria Arte de construir como ato criador. “Na Igreja Românica, esta Arte está ligada à Matemática, à Música e à Poesia, tudo é Ritmo.” (DAVY, 1997, p. 192)

Santo Agostinho afirma que Arquitetura e Música são as Artes Supremas porque são as irmãs dos Números (AMATO, 2015). No seu tratado *De Música*, o filósofo da Igreja menciona a proximidade conceitual entre Música e Arquitetura, enfatizando a sinestesia entre a plasticidade arquitetônica e a vibração musical. Jean Hani (1991), por sua vez, afirma que os construtores da Idade Média experimentavam a aplicação das correspondências entre proporção arquitetônica e intervalos musicais.

O diálogo definido, que cria uma linha direta e sinestésica entre Música, Matemática, Geometria e Arquitetura, permite aos idealizadores das catedrais, o uso de um amplíssimo e complexo sistema de referências formais, todos convergentes na ideia de que as catedrais fossem representações não simbólicas, mas reais do Universo divino. Como confirmação disso, a música é central também na representação figurativa das esculturas das catedrais medievais: os Vinte e Quatro Anciãos do Apocalipse, representados na Igreja de Santo Domingo, em Soria (Espanha), mostram e confirmam essa enigmática ligação entre a arquitetura românica e a arte da Música: numa mão eles têm um instrumento musical e na outra seguram frascos alquimistas.¹⁵

Um marco importante na definição planificada de uma “estratégia política das Catedrais nos territórios medievais” é representado pela reconstrução da Abadia de Saint-Denis (por volta do ano 1132) promovida pelo Abade Suger. No folheto sobre a construção e consagração da nova igreja do mosteiro, o Abade se expressa nos seguintes termos: “O poder maravilhoso de um único princípio superior reconcilia, por um belo encontro, a oposição entre as coisas humanas e as divinas, de modo que realidades aparentemente contraditórias - de outra natureza e de origem desigual - estão ligadas pelo acorde abençoado de uma harmonia que as ultrapassa” (BURCKHARDT, 1946, p.59).

Segundo, Stirling (2000), de acordo com a harmonia do mundo, a "música, como tratamento rítmico dos números era a Arte de compor e reconciliar objetos contrários e

¹⁵ Estas esculturas nos relembram que a Alquimia também foi identificada como a Arte da Música, para resgatar, como Canseliet¹⁵(2016) identificou, uma tradição antiga já comentada por Pitágoras, das Musas. Na mesma linha, no Pórtico de la Gloria, na Catedral de Santiago de Compostela, os Vinte e Quatro Anciãos são representados com seus instrumentos musicais. Nesse mesmo prédio, o rei Davi é representado tocando o "rabel" de três cordas.

discordantes" (STIRLING, 2000, p 192). Consequentemente, a especulação do Abade Suger compara "o Universo à música perfeita"(BURCKHARDT, 1946, p.62). Em última análise, se a igreja é a Casa de Deus, a obra arquitetônica, materializada nas Catedrais e Igrejas, deve, por conseguinte, ser conformada e projetada de acordo com os princípios harmônicos que perpetuam a Música Celestial.

O simbolismo da catedral como espaço não só sacro, mas como materialização do espaço divino, é confirmado nas pesquisas, por exemplo, de Labande, Raymond e Graboys, quando estudam o fenômeno da peregrinação medieval. A peregrinação como ato social era na verdade um fenômeno restrito a poucas pessoas que por diferentes motivos podiam realizar estas viagens iniciáticas que tinham duração de anos ou até de vidas inteiras. A maioria dos fiéis realizava a sua peregrinação em maneira simbólica, sem sair da sua terra, aproveitando os rituais organizados em datas específicas pela própria igreja local, que previam percorrer em círculo, por um determinado número de vezes, o perímetro das catedrais ou de espaços sagrados, como ato expiatório ou de devoção.

À luz do quanto exposto acima surge, portanto, forte e clara a interconexão entre o ato de fé da peregrinação, o ritual religioso, o ritmo escandido pelos capitéis, os animais-notas, a música ritual e, enfim, o espaço sagrado como universo divino a ser percorrido.

A catedral de Modena, com as famosas relíquias do São Geminiano, conservadas na sua área absidal, e, portanto etapa chave da grande via italiana para Santiago de Compostela, não fugia deste ritual.



Fig. 2.. Fachada da catedral de Modena - Sec. XII. Fonte: QUINTAVALLE,1965.

3. A CATEDRAL DE MODENA

A Catedral de Modena é um dos mais interessantes exemplos de Românico do século XII. As obras começaram sob a direção do arquiteto Lanfranco e depois do escultor Wiligelmo, com o lançamento da primeira pedra em 9 de junho de 1099. Após oitenta e cinco anos, o Papa Lucio III consagrou a igreja, em 12 de julho de 1184. Desde 1997 faz parte do Patrimônio Mundial da UNESCO.

A uma altura de quase 15 metros encontramos 44 capitéis figurativos e 110 figuras menores, que se alternam entre cada capitel, com ricas representações de animais e, no geral, figuras de caráter antropomorfo.

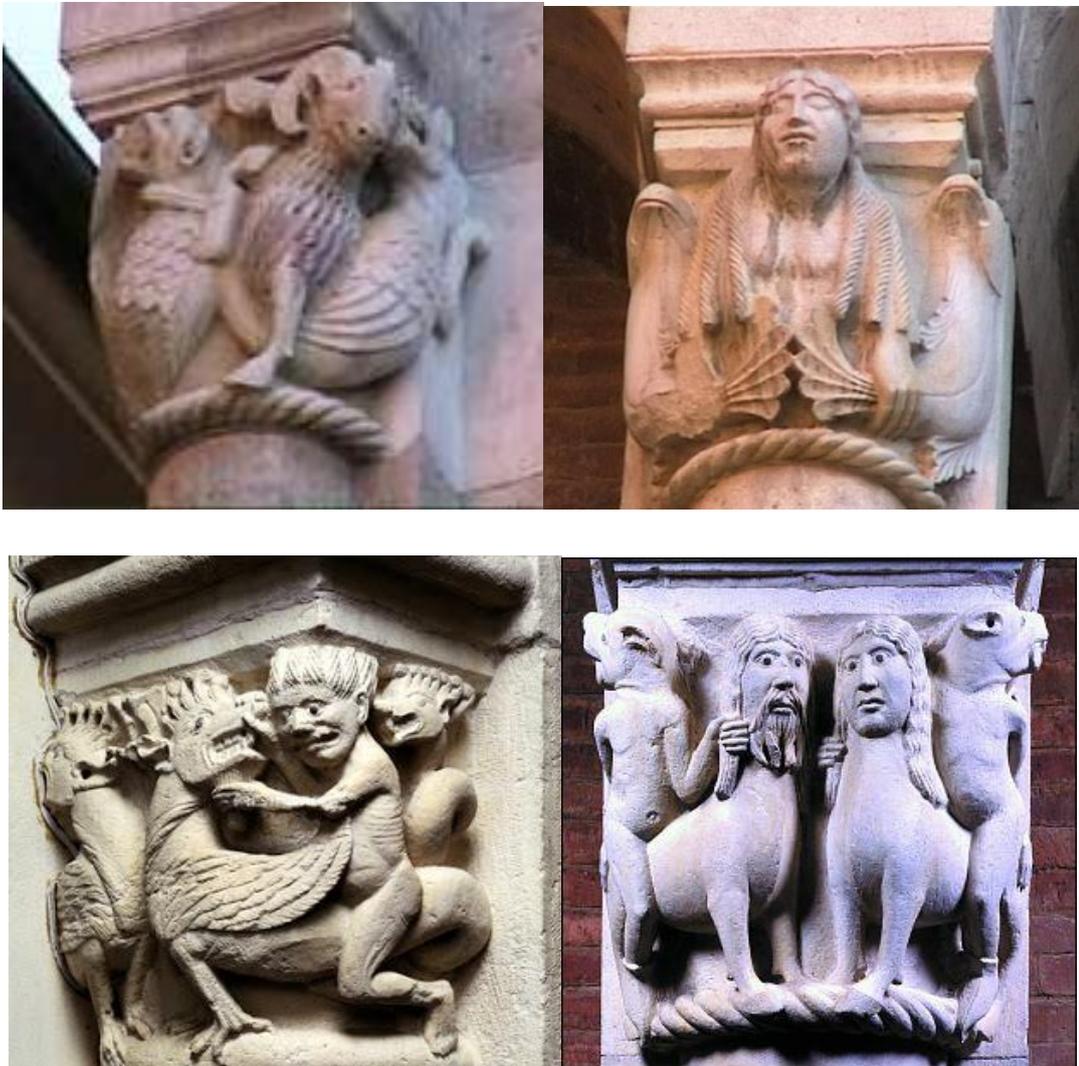


Fig. 3. Capitéis: Carneiro mordido. Sereia. Animal alado domado. Leões domados.
Fonte: QUINTAVALLE, 1965.

Damos início a nossa leitura iconológica deste incrível bestiário da catedral românica pela coluna angular da fachada sul, para depois prosseguir pelas outras fachadas.

Capitel	Representação iconográfica e/ou eventual dominante	Nota musical
1	Homens com cabelos e barba comprida – Cabeça de touro entre eles – fogo	Fá
2	Pavões saem (ou são engolidos) pela boca de homem	Ré
3	Leões com cabeça de homem e mulher, domados	Mi
4	Carneiros com plumas	Sol / bemol
5	Sereia-água	Si
6	Pavões	Ré
7	Leões	Fá
8	Homens - dança	Sol
9	Animal domado	Mi
10	Pavões	Ré
11	Leões alados	Fá
12	Cabeça que engole peixes	Si
13	Homens - cabelos	Fá
14	Homens músicos	Sol
15	Leões com asas	Fá
16	Criaturas cabelos	Fá
17	Dança	Lá
18	Animais com asas	Fá
19	Criaturas duais	Fá
20	Músicos	Sol
21	Leões domados	Mi
22	Criaturas duais	Fá
23	Homens - cabelos	Fá
24	Pavões que saem (ou são engolido) da boca de homem -	Ré
25	Pássaros	Sol
26	Animais com asas	Fá
27	Leões domados	Mi
28	Mulheres duais	Lá
29	Pavões	Ré
30	Pavões	Ré
31	Cavalos alados	Ré

32	Touro	Fá
33	Centauros - ar	Ré
34	Danificado ilegível	-
35	Carneiro mordido	bemol
36	Sereia-água	Si
37	Cabelos	Fá
38	Cabelos	Fá
39	Homens	Sol
40	Cavalos alados	Fá
41	Criaturas duais - água	Si
42	Corujas - noite	Mi
43	Carneiro	bemol
44	Seres com Cabelos	Fá

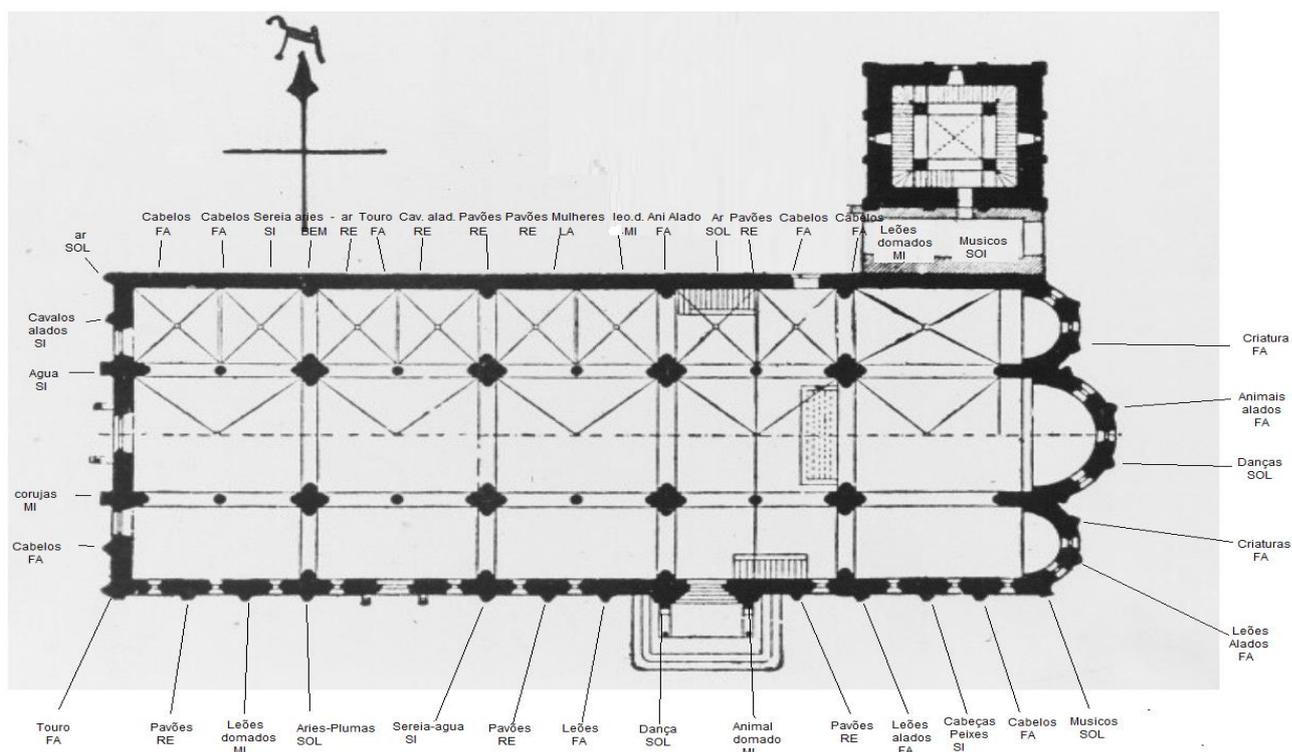


Fig.4. Planta catedral de Modena com correspondencias entre Capiteis e Notas musicais. Fonte: o Autor

Muito útil, para análise aprimoradas das esculturas dos capiteis, foi o texto do Quintavalle (1965) no qual existe um amplo reportório fotográfico das esculturas da catedral, com várias imagens coloridas de cada capitel. Isso permitiu a leitura, com bom margem de

certeza, não só dos aspetos formais mas também da eventual presença, do que Warburg chamou de *Pathosformel*, imagens arquétipos.

Num outro artigo (FUNDARÒ, 1995) já exploramos, com relativo sucesso, o potencial destas imagens arquétipos de representar, numa interpretação diferente mas não contraditória com a atual, também elementos temporais, como um Calendário de pedra. Como vimos anteriormente, tempo, som, ritmo, espaço e música são elementos que se acomunam na Matemática e na Geometria e, portanto com a manifestação de Deus. Assim sendo, nada de estranho, encontrá-los esculpidos, em maneira as vezes sobreposta, na arquitetura de uma Catedral,

Mas agora, para dar continuidade e fundamento à análise dos capiteis como notas musicais era necessário achar, assim como Schneider tinha feito em Sant Cugat, uma partitura que, além de possuir um potencial de correspondências (pelo número de notas e intervalos) com os capiteis da catedral de Modena, fosse também já cantada e conhecida antes do século XII.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS: A PARTITURA DE PEDRA

Para a transcrição musical, foi necessário consultar a “Cappella Musicale del Duomo de Modena” que, desde o século XV, mantém oficialmente o arquivo histórico dos cantos e partituras gregorianos usados na Catedral.

Se considerarmos, como faz Scheinder em Sant Cugat, o espaço que intercorre entre uma coluna com capitel e outra, além de físico, também com um valor temporal, podemos equiparar este “espaço” a um tempo de “croma”.

Na base das indicações dos técnicos da “Cappella Musicale de Modena” foram selecionadas algumas partituras de música gregoriana, provavelmente em uso já desde a consagração da catedral, em particular, devido ao processo acima descrito das peregrinações expiatórias, os cantos da *Kyrie*¹⁶ (Senhor piedade) de referência expiatória da Missa.

A seguir as correspondências entre a transposição simbólica Animal-Nota e a 2a partitura *Kyrie* da Missa Regia.

¹⁶ Kyrie em latim, em grego (Κύριε ἐλέησον). Na liturgia, foi traduzido como Senhor piedade (de nós) ou, com maior adesão, também poderia ser traduzido como Senhor, tenha bondade.

Kyrie

t p s pLd h Ldp La Ca La La arLd Ca Ca p ar

II

Y- ri- e * e- lé- i-son. iij. Chri-ste e-

Aa p p C t ar p a s ca ca h c ag cor ca

lé- i-son. iij. KÝ- ri- e e- lé- i-son. iij.

s= Sereia/agua
 Ld= Leão domado
 h= homens/barbas/ar
 La= Leão alado
 Ca= Cabelos/fogo
 ar= Ar
 Aa=Animal alado
 C= Cavalo
 a= Carneiro
 ag= Agua
 cor=Coruja

Fig. 6 A partitura Kyrie da Missa regia com referências Animais-Notas. Fonte: Cappella Musicale del Duomo de Modena. Elaborado pelo Autor.

Notamos que existe uma alta, mas não perfeita, correspondência entre as duas leituras (Animal/nota-partitura). Algumas Notas não tem representação nos capiteis e, em outros casos, alguns Animais/notas não têm correspondência na partitura. As falhas de correlação, segundo Schneider, poderiam encontrar explicação na impossibilidade de obter as partituras originais do século XII, sendo provável que tenha havido adequações ao longo dos séculos. Os técnicos da “Cappella Musicale”, por outro lado, enfatizam que a sobreposição vai além do esperado, confirmando um potencial paralelismo entre o caso de Modena (Itália) e de Sant Cugat (Espanha), ambos do século XII, de interpretação simbólica musical do bestiário medieval nas igrejas.

Perante destas “sobrevivências”, nesta nova formulação interpretativa das esculturas que adornam as arquiteturas religiosas, catedrais, mosteiros, claustros da Idade Média, acreditamos, se cria a oportunidade de uma nova leitura do significado midiático destas edificações. As catedrais não seriam unicamente contentores de eventos religiosos, mais ou menos grandiosos, mas sim programas didáticos-comunicativos, performances musicais de pedra, ou melhor, seriam manifestações ritualísticas permanentes de comunicação entre Deus e o Homem. *Anima-mundi* entre o “mundo divino” e o “mundo humano”.

Mario Fundarò

Pedras que cantam

REFERÊNCIAS

- AMATO, Rita de Cássia Fucci. **Santo Agostinho: Deus e Música, Curitiba: Prismas, 2015**
- BALTRUŠAITIS Jurgis, **Il Medioevo fantastico**. Torino: Adelphi, 2009
- BOURGUEL Felipe, **Religioni antiche**. Milano: Carocci ed., 2011
- BURCKHARDT Titus, **Chartres y el nacimiento de la catedral**. Em PANOFSKY Erwin, **Abbot Suger, on the Abbey Church of Saint-Denis**. Princeton, Alter, 1946.
- DAVY, Marie-Madeleine. Iniciación a la simbología românica. Madrid: Akal, 1997.
- GROUT Donald Jay, PALISCA Claude, **Historia de la Música occidental**. Lisboa: Gradiva, 2007
- DURKHEIM Emile, **Les formes élémentaires de la vie religieuse**. Paris, 1912.
- DURKHEIM, Emile. Tradução de KAREN Elen, Fields **The Elementary Forms of the Religious Life**. New York: The Free Press, 1995
- GOFF LE Jacques, **L'immaginario medievale**. Milano: Laterza, 2011
- FUNDARÒ, Mario. Il Duomo di Modena: un calendario di pietra. **Ananke**, n.8, 1995.
- MARCHESINI Roberto, **Animal appeal: uno studio sul teriomorfismo**. Bologna: Hybrids, 2015.
- FELBER, Erwin. *Die indische Musik der vedischen und der klassischen Zeit: Studie zur Geschichte der Rezitation*, Em, HÖLDER A. **Kommission bei**, Monaco, Edit, 1912
- HANI Jean. **O Simbolismo do Templo Cristão**. São Paulo: Edições 70, 1981.
- HOWITT Alfred William. **Native Tribes of south-east Australia**. Cambridge: University Press, 2010
- JASCHINSKI Eckhard, **Breve storia della musica sacra**. Roma: Querinania, 2006.
- PACCIOLLA, Paolo. **Il pensare musicale indiano**. Milano: Astrolabio, 2011
- PANOFSKI Erwin, **Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento**. Torino: Einaudi, 1975
- PELLEGRINI Giovanni, **Fondamenti del canto gregoriano**, Roma: Ostilli, 2018.
- PLATÃO. **Timeu - Crítias** Tradução de LOPES Rodolfo. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos. Universidade de Coimbra, 2011
- QUINTAVALLE, Arturo Carlo. **La Cattedrale di Modena**. Modena: Bassi&Nipoti, 1965.
- RAYMOND Oursel, **Pellegrini del Medioevo**. Milano: Jaca Book, 1979
- SAXL Fritz, **La fede negli astri. Dall'antichità al Rinascimento**. Torino: Bollati Boringhieri, 2016
- SCHNEIDER Marius, **Gli animali simbolici e la loro origine musicale nella mitologia e nella scultura antiche**. Milano: Rusconi, 1986
- STIRLING William, **El Canon**. Madrid: Editorial Humanitas, S.L., 2000
- WARBURG Aby Moritz. **Gli Hopi. La sopravvivenza dell'umanità primitiva nella cultura degli Indiani dell'America del Nord**. Torino: Aragno, 2006