

A POLIFONIA DISCURSIVO-MUSICAL COMO PRESSUPOSTO TEÓRICO PARA O ENTENDIMENTO DA RELEVÂNCIA DA MELODIA EM RELAÇÃO AO TEXTO NAS TRADIÇÕES MUSICAIS SEFARDITAS: MIGRAÇÃO DE SENTIDOS ENTRE DUAS CANÇÕES DO CANCIONEIRO JUDAICO ORIENTAL

DISCURSIVE-MUSICAL POLYPHONY AS A THEORETICAL ASSUMPTION FOR UNDERSTANDING THE RELEVANCE OF MELODY REGARDING TO TEXT IN SEPHARDIC MUSICAL TRADITIONS: MIGRATION OF MEANINGS BETWEEN TWO SONGS BY THE EASTERN JEWISH SONGBOOK

Antonio Celso Ribeiro
Universidade Federal do Espírito Santo
antoniocelsoribeiro@gmail.com

Resumo

O presente artigo busca analisar o reemprego de melodias pré-existentes para a reelaboração de novos textos no cancionero secular/sacro dentro das tradições judaicas. Considerando o costume sefardita de “empréstimos” de melodias da tradição e o uso de *contrafacta* em canções retiradas do ambiente cultural para uso tanto na liturgia (*piyyutim*) quanto em situações paralitúrgicas (*pizmonim*), hipotetizamos que a função da melodia possui primazia em relação ao texto. Para tanto, acreditamos que o conceito de polifonia discursivo-musical aventado por Lanna possa funcionar como pressuposto teórico no entendimento desta relevância, analisando a migração de sentidos entre duas canções judaicas orientais atestando com isso o “renascimento dos sentidos” tal como sugerido pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin.

Palavras-chave: Música; Judeus; Polifonia Discursivo-Musical; Bakhtin; Migração de Sentidos.

Abstract

This article seeks to analyze the reemployment of pre-existing melodies for the rewriting of new texts in the secular/sacred repertoire in the Jewish traditions. Considering the Sephardic custom of “borrowing” traditional melody and the indiscriminate use of *contrafacta* in songs taken from the cultural environment for use in both liturgy (*piyyutim*) and paraliturgical situations (*pizmonim*), we hypothesize that the function of melody has primacy over to the text. To this end, we believe that Lanna’s concept of discursive-musical polyphony can function as a theoretical presupposition in understanding this relevance, analyzing the migration of meanings between two Eastern Jewish songs, thus attesting to the “renaissance of the senses” as suggested by the Russian philosopher Mikhail Bakhtin.

Keywords: Music; Jews; Discursive-Musical Polyphony; Bakhtin; Migration of Meanings.

I – Breve Conceituação Histórica

É sabido que as tradições religiosas ocidentais, em especial o Cristianismo, sempre fizeram uso de canções seculares no todo ou em parte, na elaboração de música adequada ao ofício litúrgico. Exemplo distinto é o emprego da canção trovadoresca profana “*L’Homme Armé*” em obras sacras polifônicas de compositores da Baixa Idade Média e Pré-Renascimento como por exemplo, Dufay, Ockghem e Palestrina.^{1,2} Tal procedimento é muito possível de ter sido passado pelos Judeus à liturgia

1 Ver: RIBEIRO, Antonio Celso. “Palimpsestismo” musical nas tradições judaicas sefarditas no contexto profano/sacro na transmissão do conhecimento e perpetuação de tradições. José Maria SALVADOR GONZÁLEZ, Matheus Corassa da SILVA (orgs.). *Mirabilia Ars* 7 (2017/2) Art and spirituality: questions about religious iconography: Jun-Dez 2017/ISSN 1676-5818.

2 Palestrina, como nos lembra Lanna, é também autor de diversas Missas Paródia, compostas a partir de obras de cunho religioso, como motetos, a partir de obras próprias ou emprestadas a outros compositores, mesmo de obras profanas, como a Missa *Nasce la Gioia Mia*, baseada no madrigal homônimo de Giovan Primavera. Trata-se, em casos como estes, de uma reorientação de sentido, na obra resultante da articulação entre o texto musical original e o novo texto. Para detalhes ver sobre a Missa Paródia, ver: GROUT, Donald J., PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Lisboa: GRADIVA. 2ª Ed. Janeiro, 2001.

Cristã, visto que, dentro de vários outros fatores, a crença cristã tem suas origens na crença judaica e muitas de suas práticas (RIBEIRO, 2017 p. 32). Ao jogo de se apropriar de melodias conhecidas, substituindo sua letra original por outra de natureza ou caráter diferente, dá-se o nome de *contrafactum* (plural: *contrafacta*). Teve seu auge no Renascimento, com a substituição dos textos seculares pelos sacros e o seu maior expoente foi o compositor italiano Aquilino Coppini. Esse compositor se especializou na obra do também compositor Claudio Monteverdi, em especial os livros III, IV e V dos madrigais. Coppini era amigo pessoal e admirador de Monteverdi. Um dos motivos que o levou a retrabalhar os madrigais de Monteverdi se deu pelo interesse dos *affetti*³ realizado de maneira magistral por Monteverdi. Esse fato conduziu Coppini a um trabalho árduo na compilação, valorizando a 'força da música em toda (cada) parte', com a adição do novo texto. Dessa forma, o trabalho de Coppini contribuiu substancialmente para duradoura discussão sobre a tênue linha entre o sacro e o profano.⁴ Coppini levou a arte do *contrafactum* ao extremo: ao invés de simplesmente substituir o texto original por outro, ele fez traduções cuidadosas que reproduzem os fonemas, acentos e ritmo do texto secular.⁵

Na Figura 1, Coppini utiliza o madrigal *Ecco Silvio* de Monteverdi para inserir um texto sacro - *Qui pependit in cruce*.

3 Doutrina dos Afetos foi promulgada pela primeira vez no final do Renascimento. Postulava que certas cores tonais propiciadas pelas escalas musicais poderiam interferir no estado de ânimo de uma pessoa. Ver: RIBEIRO, Antonio Celso. Oiliam Lanna e Charles Baudelaire: Significantes Silêncios Lunáticos. Dissertação de mestrado. Pouso Alegre: UNIVÁS, 2006, p. 44-45.

4 BUDAZINSKA-BENETT, Agnieszka. Schola Cantorum Basiliensis Musicafatta spirituale. Aquilino Coppini's contrafacta of Monteverdi's fifth Book of Madrigals. Interdisciplinary studies in musicology 11,2012 - PTPN & Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.

5 Publicações de Coppini: *Musica tolta da i madrigali di Claudio Monteverde, e d'altri autori ... e fatta spirituale*, a cinque, et sei voci, Milan, 1607; *Il secondo libro della musica di Claudio Monteverde, e d'altri autori* à 5, Milan, 1608 (considerado perdido) *ell terzo libro della musica di Claudio Monteverde ... fatta spirituale da Aquilino Coppini*, Milan, 1609. Ver: LEWIS, Susan, ACUNA, Maria Virginia. Claudio Monteverdi. A research and information guide. Routledge Music Bibliographies, London, 2018.

No. 3. Qui pendit in cruce

Ecco Silvio

Claudio Monteverdi

Qui pe - pen - dit in cru - ce, De - us me - us,
 Ec - co, Sil - vio, co - lei - ch in o - dhoai tan - to.

Qui pe - pen - dit in cru - ce, De - us me - us,
 Ec - co, Sil - vio, co - lei - ch in o - dhoai tan - to.

Qui pe - pen - dit in cru - ce, De - us me - us,
 Ec - co, Sil - vio, co - lei - ch in o - dhoai tan - to.

Qui pe - pen - dit in cru - ce, De - us me - us,
 Ec - co, Sil - vio, co - lei - ch in o - dhoai tan - to.

Qui pe - pen - dit in cru - ce, De - us me - us,
 Ec - co, Sil - vio, co - lei - ch in o - dhoai tan - to.

Figura 1: Coppini n° 3 p. 1. Fonte: imslp.net..

II - Música e identidade cultural

Essa afirmação carrega em si, embora de maneira um tanto simplista, uma dualidade conceitual muito interessante, que vai ao encontro dos ensejos desta pesquisa. Partindo da constatação de certos autores, de que a música pode até adquirir o status de língua própria de uma determinada cultura, tornando-se, nessa acepção, 'intraduzível' para outras culturas, é fato que as manifestações musicais de todas as culturas do planeta apresentam "traços de similaridade [que] unem as músicas de povos vizinhos ou distantes, demonstrando uma não-equivalência entre as fronteiras cultural e geopolítica".⁶ No caso da música judaica, essa colocação toma proporções maiores, complexas e paradoxais, pondo questionamentos que ainda desafiam os *scholars*. Estes entendem que a música judaica é um produto da vida

6 Ver: LANNA, Otiliano J. Dialogismo e polifonia no espaço discursivo da ópera. Tese de doutorado. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2005, p. 42.

no exílio. Os sucessivos *pogroms*⁷ e deslocamentos do povo judeu, sempre sendo obrigados a deixar seus pertences para trás, fez com que eles lutassem com veemência para manter vivas suas tradições e costumes. As fontes mais antigas são escassas e as poucas referências às atividades musicais são mencionadas no Talmude (Lei Oral) e textos bíblicos. Alguns achados arqueológicos também evidenciam essas atividades. No exílio, a identidade judaica se tornou vinculada a dois elementos fundamentais: à observância da *halacha* (leis religiosas segundo as interpretações rabínicas) e à memória histórica (perpetuada ritualmente pela liturgia).⁸ Paradoxalmente, embora as comunidades judaicas vivessem de certa forma, isoladas, em pequenos vilarejos habitados exclusivamente por eles (os chamados *Shtetl*) ou nos famigerados *ghettos*, os judeus não se preocupavam demasiado com a questão do absorver e utilizar fontes não judaicas em seus repertórios. Havia, portanto, uma troca mútua de influências culturais entre judeus e gentios⁹, uma vez que esses *Schtetlech* eram ilhados e tanto os judeus dependiam desses gentios para aquisição de provisões, quantos esses gentios eram obrigados a recorrerem aos judeus nas prestações de serviços como joalheiros, relojoeiros, sapateiros, alfaiates, açougueiros, contadores etc.¹⁰ Nesse processo de intercâmbio econômico cultural, como dito anteriormente, o uso de melodias seculares ou não judaicas para fins espirituais nunca foi considerado propriamente um problema para os judeus religiosos. Isso se dá por conta que o pensamento judeu contém a noção de *tikkun*,¹¹ através do qual, melodias seculares ou não judaicas podem ser espiritualmente resgatadas e restauradas ao seu status religioso

7 Pogrom (em iídiche, פּוֹגְרוֹם,^[1] do russo погром) tem múltiplos significados,^[2] mais frequentemente atribuída à perseguição deliberada de um grupo étnico ou religioso, aprovado ou tolerado pelas autoridades locais^[3], sendo um ataque violento massivo, com a destruição simultânea do seu ambiente (casas, negócios, centros religiosos). Historicamente, o termo tem sido usado para denominar atos em massa de violência, espontânea ou premeditada, contra judeus, protestantes, eslavos e outras minorias étnicas da Europa, porém é aplicável a outros casos, a envolver países e povos do mundo inteiro. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Pogrom>. Acesso em 18/02/2020.

8 Ver: SEROUSSI, Edwin. Jewish music. Oxford Music Online. Grove Music Online. Published in January, 2001, p.3. <https://doi.org/10.1093/amo/9781561592630.article.41322>.

9 Nota do autor: o termo "gentio" é usado aqui para se referir a todo aquele que não professa a fé judaica.

10 Ver: RIBEIRO, Antonio Celso. "Palimpsestismo" musical nas tradições judaicas sefarditas no contexto profano/sacro na transmissão do conhecimento e perpetuação de tradições SALVADOR GONZÁLEZ, José Maria, SILVA, Matheus Corassa da (orgs.). *Mirabilia Ars* 7 (2017/2) Art and spirituality: questions about religious iconography: Jun-Dez 2017/ISSN 1676-5818.

11 Na tradição judaica, *tikkun* (תּוֹקֵן - literalmente "reparo, concerto", mas também "retificação") refere-se ao ato de se poder corrigir os erros pessoais e assim alcançar a espiritualidade.

ao serem cantadas como parte de celebrações religiosas, seja nas sinagogas, seja no ambiente doméstico. Essa 'não preocupação' do povo judeu em absorver influências de culturas alheias acabou gerando uma questão pertinente e desafiadora para os pesquisadores, no que se refere à localização exata dos limites entre a música *feita por Judeus, para Judeus, como Judeus*. Isso posto, essa pesquisa pretende focar na reutilização de músicas que já se incorporaram de certa forma no repertório judaico, independente de suas influências externas, procurando apontar as transformações e conseqüentes migrações de sentido que tal procedimento faz transparecer nas canções analisadas.

III – A Polifonia Discursivo-musical

Para compreendermos melhor o conceito de polifonia discursivo-musical, se faz necessário uma breve digressão sobre o conceito de polifonia linguístico-discursiva como aventado pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin. O conceito de polifonia – várias vozes – foi tomado emprestado da área musical por ser compatível com o pressuposto teórico construído pelo filósofo. Historicamente, em música, a palavra 'polifonia' apareceu pela primeira vez no final do século IX, no *Musica Enchiriadis* – Manual de Música –, explicitando que a mesma consiste em “superposição de vozes ou, mais especificamente, designando a superposição de melodias veiculadas pelas vozes de um coro”¹². Com o empréstimo do termo pela Análise do Discurso e pela Pragmática, o mesmo passa a designar “uma importante dimensão da organização do discurso e também dos enunciados, ou seja, o fato de que eles podem expressar e combinar diferentes vozes”¹³. Bakhtin chegou a esse termo ao estudar a obra literária de seu conterrâneo Dostoiévski, quando, partindo da noção que é característico do romance ser plurivocal, constatou que em Dostoiévski, essa noção estava ultrapassada: as vozes dos personagens apresentavam uma independência excepcional na estrutura da obra, “como se soassem ao lado da palavra do autor”¹⁴. Assim, ao observar que múltiplas consciências que apareciam no romance mantinham-se equipolentes (em pé de absoluta igualdade), sem se subordinarem à consciência do autor, enfatizando o caráter dialógico aberto do universo artístico, se deu conta da 'inconclusividade'

12 LANNA, Oiliam José. Dialogismo e polifonia no espaço discursivo da ópera. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005, p. 26.

13 Idem acima, p. 26.

14 BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoiévski. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981, p. 24.

presente na obra de Dostoiévski. Na trama construída pelo mesmo, não há superação dialética entre a multiplicidade de consciências que povoam os seus romances; os problemas e as contradições não se resolvem – continuam “irremediavelmente contraditórios”¹⁵. Consequentemente, esses procedimentos artísticos especiais de construção do romance de Dostoiévski – a inconclusibilidade temática, a independência, imiscibilidade (os mundos que povoam os seus romances se combinam numa unidade de acontecimento, porém sem se misturarem) e equipolência das vozes – vão mostrar uma estreita similitude com as características da polifonia musical, o que justifica o emprego da metáfora por Bakhtin.

Como mencionado anteriormente, as primeiras menções sobre polifonia, ou melhor, seus rudimentos, datam do século IX, no *Musica Enchiriadis*. A forma musical é o *organum* – canto religioso popular onde a uma monodia (canto a uma só voz, extraído do original gregoriano), se acrescenta uma segunda voz com ritmo idêntico ao da primeira (homofonia). Como eram escritas em forma de pontos, origina-se daí a palavra *contraponto*: ponto contra ponto. A partir do século XII, as vozes começam a ganhar independência rítmica: a segunda voz passa a rebater nota por nota a melodia principal em movimentos paralelos e contrários. Com a chamada Escola de Notre Dame, em pleno período gótico, outras formas musicais polifônicas foram desenvolvidas contestando incisivamente a estrutura do canto gregoriano – monódico por excelência – para total compreensão do texto. Essas formas polifônicas, denominadas de *moteto* (de ‘mot’ – palavra), eram construídas de modo que as palavras eram determinantes das linhas melódicas. Em meado do século XIII, as vozes dos motetos ganham independência rítmica, melódica, estilística e semântica: numa mesma composição eram combinadas linhas melódicas diferentes, com textos em línguas diferentes, tendo inclusive a mescla de caráter, podendo, por exemplo, uma linha melódica fazer menção a um canto de louvor à Virgem Maria, enquanto outra linha poderia propagar as belezas de uma prostituta. Nesse sentido, musicalmente falando, não havia até então uma preocupação com a genuinidade dos materiais. Um exemplo importante trata da canção secular francesa *L’homme armé* que serviu de base para mais de 40 missas intituladas “*Missa L’homme armé*”.¹⁶

O termo discursivo-musical foi cunhado por Lanna (2005), ao examinar a ópera *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy sob a ótica da Análise do Discurso para dar conta de compreender o

15 Idem acima, p. 24.

16 https://fr.wikipedia.org/wiki/L%27Homme_arm%C3%A9. Acesso em 12/11/2019.

discurso operístico em suas relações com o domínio musical e o linguístico-discursivo.

IV – A preponderância da música em relação ao texto

Partindo da necessidade de uma ferramenta para analisar as inter-relações entre música e texto dentro da literatura sefardita, em especial a prática do *contrafactum*, acreditamos que a polifonia discursivo-musical tem condições de dar conta da tarefa proposta, explicitando os papéis exercidos pelos textos e suas relocações nas melodias apropriadas para tal, revelando a migração de sentidos entre eles. Entre a concordância e a negação, surge um paradoxo essencial para a sustentação das hipóteses aventadas nesse artigo. Divergindo da constatação bakhtiniana sobre a *equipolência das vozes* nas personagens de Dostoievsky, onde Bakhtin, ao invés de perceber uma ligação direta entre o pensamento do autor com o comportamento de suas personagens, se deu conta da independência dos mesmos em relação à consciência do autor, veremos que, no domínio musical a incongruência entre as diversas vozes – dos textos e das melodias – são, não somente inevitáveis, como também desejadas, visto que, como já exposto, as contradições geradas desse embate não se resolvem, mas se abrem à incompletude, ao inconclusivo. Certamente, ao tratarmos dessa então “*não equipolência*” entre o texto e a música, poderemos compreender claramente, através do emprego do conceito de polifonia discursivo-musical, o papel relevante da música em detrimento do texto. A afirmação dessa premissa pode aparecer, num primeiro momento, simplista e ingênua, mas devidamente corroborada pela intensa prática do *contrafactum*, tão característico da cultura judaica, como aprofundaremos oportunamente.

De acordo com alguns especialistas,¹⁷ o *piyyut* apareceu na terra de Israel durante o período bizantino (sécs. V-VI dC) e inicialmente pretendia substituir o conjunto de orações correntes com o objetivo de aumentar a variedade, especialmente nos *shabbatot* e festivais. Por volta do séc. IX, o conjunto de orações se tornou fixo e os *piyyutim* passaram a ser intercalados em certos pontos essenciais da ordem

17 Ver: SEROUSSI, Edwin. Poetry. Oxford Music Online. Grove Music Online. Published in January, 2001, p.61-62. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41322>. Acesso em 12/11/2019.

litúrgica. Seguindo a conquista árabe da Palestina no ano 636 dC., os centros de composição de *piyyut* clássicos se deslocaram para o leste, para os centros judaicos mais importantes na Mesopotâmia, e para o oeste, centros no noroeste da Itália, Alemanha (ashkenaz), França e Grécia Bizantina onde a escola de poesia sagrada hebraica da Europa central se desenvolveu impressionantemente nos sécs. X e XI. Mas foi na Espanha, onde no começo do séc. X várias gerações de poetas excepcionais como Solomon Ibn Gabirol, Moshe e Abraham Ibn Ezra e Yehuda Halevy contribuíram para o florescimento daquilo que é chamado de “Idade de Ouro” da poesia hebraica.¹⁸

O declínio da criatividade dos *piyyutim* se deu pós séc. XIII na maioria dos locais, especialmente quando a ordem das orações, incluindo acréscimos poéticos pós-bíblicos foi canonizada e a inclusão de novos textos se tornou inviável.

V - O *Contrafactum* no cancionero Judaico e sua aplicação em duas canções

Paralelo ao declínio das composições dos *piyyutim*, no entanto, uma impressionante produção de poesia religiosa “moderna” em hebraico (a partir do século XV) continuou na Europa central, norte da África e Oriente Médio até o início do século XX. O *piyyu* ‘moderno’ é considerado pelos críticos como tendo menos prestígio e inspiração artística do que as composições clássicas do período anterior, com exceções como as obras de Israel Najara (c 1550? - 1625), que morou em Safed (atual Zefat, Israel) e em Damasco, na Síria. O declínio das composições do *piyyutim* acabou favorecendo uma prática corrente entre outras culturas, em especial a dos cristãos, em utilizar melodias conhecidas, oriundas do cancionero popular e profano, substituindo o texto da mesma por outras de teor sacro. Essa prática era denominada de *contrafactum* – termo emprestado do Cristianismo medieval e se refere à técnica de converter uma canção secular em uma canção religiosa ou vice-versa através de alteração do seu texto¹⁹. A

18 Ver: SEROUSSI, Edwin. Poetry. Oxford Music Online. Grove Music Online. Published in January, 2001, p.61-62. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41322>. Acesso em 12/11/2019.

19 RONEN, Ofer. Contrafactum. Jewish Music Research Centre. The Hebrew University of Jerusalem. Disponível em: <https://www.jewish-music.huji.ac.il/content/contrafactum>. Acesso em 12/11/2019.

técnica foi utilizada na Espanha desde o séc. XII. Poetas e *paytanim*²⁰ geralmente escreviam acima da primeira linha de seus poemas, qual a melodia deveria ser usada para cantar aquele poema. Um exemplo bem conhecido disso pode ser encontrado no *Diwan*²¹ do séc. XVI pelo *Paytan* rabbi Israel Najara (1550? – 1625), considerado um dos maiores poetas hebreus do período após a expulsão da Espanha. A técnica do *contrafactum* na liturgia judaica funcionava de maneira simples, mas ao mesmo tempo, sofisticada. A princípio, como mencionado anteriormente, o autor do poema apontava no mesmo qual melodia deveria ser usada para se cantar aqueles versos. Na Figura 2 podemos observar esse procedimento que mostra um manuscrito de Israel Najara. O texto no retângulo vermelho é a referência à melodia popular no qual o *piyyut* deveria ser cantado.

20 *Paytanim* são os compositores de *piyyutim*.

v

árabe *lahan*, ao passo que na Itália e no mundo asquenazi, a referência era a palavra *no'am*. A tradução de ambas as palavras é “[para serem cantadas com a] melodia de...” Embora essas citações dadas em fontes que datam do século XIII e da Espanha medieval geralmente se refiram à música religiosa hebraica, após esse período, referências a músicas árabes seculares aparecem. Nos séculos posteriores, ainda são encontradas as melodias das canções seculares em espanhol, turco, árabe, grego, persa e italiano no mundo sefardita, e alemão e ídiche no mundo asquenazi como veremos posteriormente. Nos *piyyuim* hebraicos pós-medievais, os poetas não estavam satisfeitos em apenas imitar a forma e o metro do modelo secular, mas também tentavam reproduzir o som fonético da linha de abertura da música estrangeira.²² Seguindo a consequente evolução do processo, o uso do *contrafactum* passou a ficar cada vez mais elaborado, e o intercâmbio entre o secular e o profano, incluindo canções de culturas diferentes se intensificou. A seguir analisaremos dois exemplos clássicos de *contrafactum*: A famosa canção secular egípcia *Hayrana Laih* (Figura 3) composta em 1932, em árabe pelo judeu egípcio Daoud Hosni (1870 - 1937) e a sua contraparte hebraica, composta por Nissim ben Yitzhak Halevi (1896 - 1981) em Jerusalém (Figura 5):

22 Ver: SEROUSSI, Edwin. Poetry. Oxford Music Online. Grove Music Online. Published in January, 2001, p.65. <https://doi.org/10.1093/amo/9781561592630.article.41322>. Acesso em 12/11/2019.

H'ayranah Laih
H'ayranah Laih

Daoud Hosni

h'ay-ra-nah laih bein el-ou loob

khu-llei-te aal-bi rah' yi-doob h'ay - ra - nah

laih h'ay - ra-nah laih bein

el-ou - loob h'ay - ra - nah laih h'ay-ra-nah laih

bein el-ou - loob. 1. 2. khu-llei-te aal-bi rah' yi-doob

h'ay - ra-nah laih h'ay - ra - nah laih bein

el-ou - loob h'ay - ra - nah laih m-dait ga'

Figura 3: Fonte - Jewish Music Research Centre - The Hebrew University of Jerusalem.

Essa bela canção de amor se tornou um êxito no Egito, imortalizada pela bela voz da cantante egípcia, também de origens judaicas, Leila (ou Layla) Mourad (1918–1995). É relevante observar que Daoud Hosni, cujo nome hebraico era David Khadr Hayyim Halevy ou David Hayyim Eliyahu Levy, era judeu de origem karaíta, mas o sucesso de suas canções ultrapassou a questão religiosa, fazendo com que as mesmas ficassem na memória dos amantes da música árabe. A letra da música²³ foi composta por Ahmed Hosni (1892–1981), poeta popular egípcio, como demonstrada na Figura 4:

23 A tradução é minha, feita a partir da tradução do original árabe para a língua inglesa por Ronen e Seroussi. Jewish Music Research Center. Disponível em: <https://www.jewish-music.huji.ac.il/content/hayrana-laih>. Acesso em 15/11/2019.

حيرة انه ليه بين القلوب
خليت قلبي رح يدوب
حيرة انه ليه بين القلوب

Por que você está indeciso?
Você fez meu coração se desmanchar
Por que você está indeciso?

رضيت جفاك بامتثال
وسهرت وحدي وليلي طال
مش ترحميه ! ليه تحذيه ؟
ده القلب خاضع للجمال

Eu aceitei a sua indiferença
obedientemente e passei muitas noites
sozinha, e minhas noites se tornaram
longas. Por que você não tem pena dele?
Por que você o tortura? O coração se
submete à beleza.

ايتمعنى قلبي مش زي قلبك
قلبي بهواك من يوم ما شفتك
مهما تجافيه والا تواسيه
ما بين ايديك خاضع لأمرك

O que importa é que meu coração não é
como o seu. Escravidado pelo seu amor
desde o dia que te vi; não importa o quão
indiferente ou comiserado você esteja
com ele, ele está em suas mãos,
subjugado às suas ordens.

القلب مرة يحسق و يرضى
وقلبي والله اخد ع المودة
يا ساكنة فيه ليه تؤلميه
وفي لحبيبك بلاش مناهدة
حيرة انه ليه بين القلوب
حيرة انه ليه

Somente uma vez o coração ama e se
satisfaz, e meu coração, oh Deus, se
acostumou com o afeto.

Você, que mora nele, por que causa a ele
dor? Ceda-se a quem te ama, não resista.

Por que você está indeciso?

Figura 4: Fonte: Jewish Music Research Centre - The Hebrew University of Jerusalem.

A contraparte hebraica de *Hayrana Layr*, é a canção *Hay Ram Galeh*²⁴ mostrada a seguir na Figura 5. Foi composta por Nissim ben Yitzhak Halevi, *paytan* da Sinagoga Ades em Jerusalém. Essa sinagoga foi fundada por imigrantes sírios de Aleppo em 1901, o que explica a adesão de Halevi a essa denominação judeo-árabe. Ao compararmos as duas canções, perceberemos que Halevi toma um cuidado especial ao inserir o novo texto hebraico, tentando preservar

24 Jewish Music Research Center. The Hebrew University of Jerusalem. <https://www.jewish-music.huji.ac.il/content/hay-ram-galeh#.ftn1>. Acesso em 15/11/2019.

ao máximo a afinidade com o texto original hebraico, denotando, dessa forma, o desejo de executar a *tão amada* música.²⁵

Hai Ram Galeh

Daoud Hosni

The musical score for "Hai Ram Galeh" by Daoud Hosni is presented in a single system with multiple staves. The top staff is for the "Singer" and contains the first line of the melody with the lyrics "Hai ram ga - leh 'al 'am 'a luv mal-khu-takh". The second staff continues the melody with "a - vi el a - huv hai ram ga - leh hai ram ga -". The third staff features an "Orchestra" part with the lyrics "leh 'al 'al 'am 'a - luv hai ram ga - leh". The fourth staff returns to the "Singer" with "n - da - ri". The fifth staff shows the "Orchestra" part with "lekh me - hu - lal - - - - -". The sixth staff is for the "me Singer" with "ki lakh i - hal". The seventh staff features the "Orchestra" with "ha-ha-zer - ho - di" and the "Singer" with "ve - 'al - du - kha -". The score includes first and second endings for several phrases.

Figura 5: Fonte – The Jewish Music Research Centre – The Hebrew University of Jerusalem

A seguir temos a tradução em língua portuguesa, a partir da tradução deste autor do inglês feita do original hebraico por Ronen e Seroussi (Figura 6):

25 RONEN, Ofer, SEROUSSI, Edwin. Hayrana Laih. Song of the Month, 2013. Jewish Music Research Centre. Disponível em: <https://www.jewish-music.huji.ac.il/content/hayrana-laih>. Acesso em 13/11/2019.

חי רם גלה, על עם עלוב	Revele seu reino, Todo-Poderoso, para o povo desonrado, meu Pai, amado Deus.
מלכותך אבי, אל אהוב	Meu louvado, poderoso rei, devolva meu esplendor, porque desejo por você.
נאדרי מלכי, מהלל	E sobre o meu altar, na minha casa de habitação, eu vou cantar e orar a você.
החזר הודי, כי לך איחל	Na tua vasta graça, confia em mim, meu Pai,
ועל דוכני, בבית מעוני	Faça meu caminho bem-sucedido, por sua causa,
אשיר לך ואתפלל	Mostre-me milagres e me redima rapidamente,
סמוך נא אבי, לי קרב חסדך	Restaura meu mérito, através do teu messias.
הצליח-נא דרכי, למען שמך [בגין שמך	Senhor, sua luz alta está brilhando.
נסים הראני, וחישי פדני	Na tua congregação escolhida,
ותשיב ערכי על יד משיחך	e na bela cidade.
יה מרחם אורך זרח, על עדת	E ouça, Rocha minha, as minhas orações,
קהל סגלה, ועל עיר חמדה	aos meus sacrifícios e ofertas.
ולאמרי-פי, שעה צורי	
כמו עולה וקרבת תודה	

Figura 6: Fonte: The Jewish Music Research Centre - The Hebrew University of Jerusalem

Como mencionado anteriormente, Halevi tinha imensa predileção pela canção original de Daoud Hosni. Essa predileção fez com que ele tomasse um cuidado especial ao substituir o texto original árabe, de teor secular, pelo novo texto hebraico, de teor sacro, transformando a mesma em um *piyyut*. Halevi se esforçou para manter a estrutura rítmica original do texto árabe ao adaptar o texto em hebraico. Assim, o esquema rítmico 'aa-bbcb-aa ddc b, aa, eecb, aa' e o som das rimas são idênticos em ambas as canções, tendo as frases iniciais e refrão ressoando uma na outra:

بولقلا نيب هيل فنارح (h'ayranah laih bein el-oulboub)

בולע מע לע הלג מר יה (hai ram galeh al im aluv)

Esse cuidado nos remete a uma questão intertextual muito interessante: a da paródia. Obviamente não nos referimos aqui à paródia com fins cômicos ou satíricos mas aquela que faz jus à sua etimologia, como nos explica Machado²⁶, que o termo “paródia” vem do grego e é formada pelo prefixo *para* + *odia*. Sabendo que o prefixo “ode” significa “canto”, para a autora, o problema está no prefixo *para* que carrega em si uma carga forte de ambiguidade. Machado recorre a Noguez²⁷ que define *para* como tendo dois sentidos complementares e opostos: 1) “ao lado de”, “perto de” – indicando uma localização, uma proximidade e 2) “contra”, “aquilo que se desvia de”, denotando um desvio, tomada de distância, contestação. Nas palavras de Noguez (*op.cit.*), o termo *para* é resultado de duas forças: uma de adesão, positiva e outra de recuo, negativa.²⁸ Comparando as duas composições mostradas anteriormente, fica patente que a contraparte hebraica atua em oposição de forças à canção original árabe, desconstruindo o aspecto secular desta (canção de amor) para, como num palimpsesto, reconstruir aquela com novos sentidos, num processo de sacralização, purificação – *tikkun*. Ao mesmo tempo, a contraparte hebraica faz sobressair outras vozes adormecidas presentes na linha melódica da parte original. Nesse sentido, a polifonia discursivo-musical se apresenta para dar conta da independência da melodia que atravessa as duas versões: no viés da Análise do Discurso, o conteúdo literário de ambas mostra uma migração de sentidos inconteste: o amor profano se transforma paulatinamente no amor sagrado e ambos os textos se ausentam para dar voz à melodia.

Para Ronen, este método de adaptação *provavelmente* evoluiu devido à popularidade das canções folclóricas existentes, facilitando o canto e a memorização de um novo poema ou *piyyut*. Ronen aponta também que uma outra razão é que novos textos eram escritos mais rápidos que novas melodias e que portanto, uma melodia seria usada para vários textos²⁹. Além disso, nos séculos XVIII e XIX, judeus hassídicos consideravam uma tarefa sagrada transformar textos seculares em

26 Ver: MACHADO, Ida Lucia. Paródia, fait divers e análise do discurso. In: Ensaio em Análise do Discurso. Ida Lucia Machado, Hugo Mari e Renato de Mello (Orgs.). Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso. Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos. Faculdade de Letras da UFMG, 2002.

27 NOGUEZ, D. *L'arc en ciel des humours*. Paris: Le Livre de Poche, 2000.

28 VER: MACHADO, p. 61.

29 Jewish Music Research Centre, The Hebrew University of Jerusalem. Disponível em: <https://www.jewish-music.huji.ac.il/content/contrafactum>. Acesso em 12/11/2019.

sagrados, isso é fazer o *tikkun* desses materiais profanos, santificando-os para uso na liturgia.

VI – Texto, contexto: música sem texto

A prática de se indicar uma ‘canção para se cantar uma outra canção’ se estendeu também à música hebraica praticada no Império Otomano. Um exemplo típico é a canção sefardita “*Kuando el Rey Nimrod*”³⁰ também conhecida por “*Abrahan Avinu*”: a melodia dessa famosíssima canção foi utilizada na versão contemporânea da música “*Bodrum*”³¹ que faz referência à cidade turca de mesmo nome. É interessante notar que “*Kuando el Rey Nimrod*” também deu origem, através de *contrafactum*, à canção *Pessuke dezimra* “*Haleluia halelu El*” usado no *Shacharit* de *Shabbat* (serviço religioso matutino realizado aos sábados nas sinagogas).³²

Se por um lado, o uso do *contrafactum* facilitaria a produção musical para as sinagogas pela praticidade do método, podemos inferir que a relevância da melodia em relação ao texto é significativa, a partir do costume de se inserir sílabas ou sentenças sem sentido (*nonsense*) em canções melódicas. Na Turquia, a partir do séc. XVII essa prática recebia o nome de *terrenüm*³³ e eram intercaladas nos *piyyutim* com o texto sacro. Há também que se levar em consideração que a música judaica, independente da região em que ela era produzida, isso é, independente de ser composta por Judeus asquenazis ou sefarditas, era essencialmente vocal, por ser considerada a forma mais precisa de comunicação com o divino. O texto era obviamente, uma forma direta de se expressar uma função ou um serviço seja através de *piyyutim* (cantos litúrgicos), seja através de *pizmonim* (cantos paralitúrgicos). Os *pizmonim* eram e ainda são cantados nas congregações comunitárias, como por exemplo, ao redor da mesa do rabino – nesse caso, era chamado de *tish*.³⁴ As canções podiam ser compostas por orações e

30 <https://www.youtube.com/watch?v=K46KupeQ3eg>. Acesso em 13/11/2019.

31 <https://www.youtube.com/watch?v=e79B0Fas4yl>. Acesso em 13/11/2019.

32 Ver: RIBEIRO, Antonio Celso. Amanhã eu fico triste, hoje não! A música judaica no cotidiano e no holocausto. Revista Guarã - UFES, nº 7, 2017.

33 Ver: Sufi Music and Society in the Turkey and the Middle East. Edited by Anders Hammarlund, Tord Olsson and Elisabeth Özdalga. Swedish Research Institute in Istanbul, 2001.

34 Ver: SCHLEIFER, Eliyahu. Ashkenazi. The Oxford Music Online. Grove Music Online. Published in January, 2001, p.80. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41322>. Acesso em 13/11/2019.

versos bíblicos, podendo ter palavras em iídiche, ucraniano ou qualquer outra língua da Europa Oriental, mas as canções, em sua maior parte eram cantadas com sílabas sem sentido como 'ya-ba-bam', 'tiri-rai-dai-da'e etc. Essas canções, quando lentas, chamavam-se *niggunin devequt* (תוקבד מינוגיני), e tinham como propósito ascender a alma para sua fonte divina. Nesse sentido, devemos rememorar o famoso episódio do rebbe Isaac Eizik (Toib) de Kalev (1744-1821), que certa vez, passeando pelo bosque, ouviu um pastor cantando uma bela melodia pastoril. O rebbe se apaixonou pela melodia e a quis para si. E tomou a música, e nela fez o seu *tikkun*. Ele então pediu para o pastor cantar a música, mas o jovem se deu conta que havia esquecido a mesma ao que o rebbe exclamou: "Purifiquei o *niggun* e devolvi-o às suas fontes sagradas!"³⁵ O *niggun* passou a designar um cântico que valorizava exclusivamente a linha melódica, tratando a voz humana como mero instrumento para a manifestação da música.

VII - A migração de sentidos entre "Hayranah Layh" e "Hay Ram Galeh"

Rabbi Nachman de Breslov³⁶ disse certa vez que quando uma pessoa ouve a melodia de um músico perverso, isso prejudica seu serviço a D'us, mas quando ouve a melodia de um músico "*kosher*"³⁷, é bom para o seu serviço Divino (...).A música está enraizada em um lugar muito elevado no alto. Quando é produzida de modo impuro, é como o canto de pássaros impuros, como rumores que causam danos. Mas quando é produzida de modo puro, deriva da mesma fonte espiritual que a verdadeira profecia³⁸. Tomamos como referência esse posicionamento do Rabbi Nachman por ir ao encontro dos nossos questionamentos sobre a sacralização de uma música secular.

35 Ver: RIBEIRO, Antonio Celso. "Palimpsestismo" musical nas tradições judaicas sefarditas no contexto profano/sacro na transmissão do conhecimento e perpetuação de tradições. SALVADOR GONZÁLEZ, José Maria, SILVA, Matheus Corassa da (orgs.). *Mirabilia Ars* 7 (2017/2) Art and spirituality: questions about religious iconography: Jun-Dez.

36 Nota do autor: Natan Nachman de Breslau, também conhecido como Rabi Nachman of Breslav (4 de abril de 1772 - 16 de outubro de 1810) foi um rabino e teólogo judaico da Ucrânia.

37 O termo hebraico *Kosher* (כשר) significa literalmente "apropriado", "permitido", e é aplicado principalmente às leis dietárias do povo judeu. Por extensão o termo se aplica também a tudo que esteja de acordo com a halacha (leis judaicas) incluindo comportamentos e ações.

38 Ver: NACHMAN of Breslov, *Likutey Moharan* 1:3. Disponível em: <https://breslov.org/the-sound-of-music-2/>. Acesso em 13/11/2019.

A canção de amor “*Hayranah Layh*”, nos mostra, do ponto de vista literário, uma angústia do narrador em relação ao comportamento da pessoa amada, implorando por afeto e atenção e ao mesmo tempo, se submetendo cegamente à pessoa desejada. Já a sua contraparte hebraica “*Hay Ram Galeh*” discorre sobre um indivíduo devoto, que suplica por bênçãos e misericórdia divina, oferecendo sua submissão e lealdade. O amor profano e o amor sacro são revestidos pela mesma roupagem melódica, gerando uma interdependência entre elas. As múltiplas vozes se afloram da obra original, colocando a melodia numa posição de relevância por poder comportar um outro texto sobre seu discurso único. Essa condição de migração de sentidos por conta do uso de *contrafactum* só é possível porque toda obra carrega dentro de si a sua condição primordial □ a da polissemia. Para corroborar melhor essa posição, trago *en passant* três características principais em destaque na obra e pensamento de Bakhtin, que estão presentes na análise das canções desse estudo: a incompletude, a pluralidade e a contradição.³⁹ A incompletude é uma condição imutável e inevitável na existência humana. Somos dependentes dela e somos gratos a ela, pois o sentido dos sentidos se faz eternizar por conta das aberturas proporcionadas por ela mesma. A pluralidade de Bakhtin se manifesta pela enorme diversidade de assuntos que ele abordou durante uma existência marcada por reveses de várias naturezas, assuntos que passam por Kant, Freud, Marx, Dostoiévski, Rabelais, bem como pela filosofia, pela fenomenologia, semiótica e pela história. Enfim, uma contribuição vasta que pode ser empregada pela linguística, ciências sociais e humanas, música, artes visuais, literatura entre outras. Por fim, a contradição: em Bakhtin ela diz respeito [à] ambivalência, à bilateralidade, à abertura semântica, à proximidade da morte com a nova vida, ideias manifestas em suas obras de diferente cunho.⁴⁰ Isso posto, podemos inferir que a migração de sentidos entre as canções se dá pela incompletude, pois a abertura de sentidos proporcionada pelo inacabamento permite o assentamento de outras significações; se dá pela contradição, por uma mesma melodia que comporta um texto profano passar a comportar um texto sacro; e pela pluralidade: podemos utilizar o conceito de polifonia discursivo-musical para explicá-la, como podemos analisá-la por suas características polissêmicas, intertextuais, dialógicas e

39 Ver: RIBEIRO, Antonio Celso. *A Teia e o Labirinto*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2016, p.124-125.

40 LEITE, Francisco Benedito. Mikhail Mikhailovich Bakhtin: breve biografia e alguns conceitos. *Revista Magistro*. Programa de Pós-Graduação em Letras e Ciências Humanas – UNIGRANRIO Vol. 1 num 1, 2011, p. 50-51

também por questões ligadas a meios étnicos culturais específicos, mais precisamente a cultura egípcia e a cultura israelita. Há também o fator de ordem ética, quando se envolve a questão de reapropriação de obras de autores vivos e reconhecidos em seus respectivos países e a consequente transformação do teor moralístico da mesma. Nesse sentido, a 'nova obra' (Hay Ram Galeh) pode soar aos *olhares ardilosos da psicanálise* como portadora da condição de "Jamais vu" – sentir como 'nova' uma coisa que é 'familiar'; e paradoxalmente o seu oposto exato: "Deja vu" – sentir 'familiaridade' numa coisa que é 'nova'. Essa contradição só é possível a partir de uma visão que englobe a questão da alteridade. Para Bakhtin⁴¹, nós vivemos no universo das palavras do outro, visto que o monologismo possível seria somente o monologismo adâmico, aquele que estaria diante de objetos virgens prontos para serem nomeados. Obviamente, como nos aponta Bakhtin, o objeto já foi falado, controvertido, esclarecido e julgado de diversas maneiras. Assim, passamos a vida inteira a nos conduzir nesse universo, em reagir às palavras do outro, cujas reações podem variar infinitamente. E a palavra do outro "deve transformar-se em palavra minha-alheia (ou alheia-minha). Distância (exotopia) e respeito. O objeto, durante o processo da comunicação dialógica que ele enseja se transforma em sujeito (em outro eu)"⁴². Diante disso, hipotetizo⁴³ com certa tranquilidade que "o meu *self* também é outro". Atreveria a imputar nessa declaração um pequeno teor de monologismo, mesmo que possa vir a soar com uma indevida/indesejada empáfia. É um momento simples dentro da reflexão, porém significativo por abrir possibilidades discursivas. O monologismo aqui é o mesmo a que Bakhtin num dado momento se refere como esquecimento da alteridade, que está na origem de seu dizer, mas aqui é também uma etapa na vida criativa do autor.⁴⁴ Assim sendo, vemos que essa aproximação da visão do outro se justifica a partir da premissa que 'o meu *self* também é outro', portanto, a visão do outro no distanciamento é a visão do mesmo *self*. Hipotetizamos⁴⁵ aqui a migração de sentidos do *self* para o outro para o *self* para o

41 Ver: BAKHTIN, M. A estética da criação verbal. Tradução a partir do francês por Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 320.

42 Idem, p. 387

43 Ver: RIBEIRO, Antonio Celso. A Teia e o Labirinto. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2016, p. 141.

44 Ver: AMORIM, Marília. O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas ciências humanas. São Paulo: Musa Editora, 2004 apud CORTES, Gerenice Ribeiro de Oliveira. Dialogismo e alteridade no discurso científico. Eutomia Revista Online de Literatura e Linguística. Ano II, nº 2, dezembro de 2009.

45 Ver: RIBEIRO, Antonio Celso. A Teia e o Labirinto. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2016, p. 168.

outro... indefinidamente. Afloram aqui duas questões importantes: 1) a da incompletude em que a obra esteja sempre aberta a novos sentidos, ou como ainda como diria Bakhtin, propicie que o sentido festeje seu renascimento; e 2) do inacabamento⁴⁶, que no filósofo russo se manifesta em um traço estilístico que é a “repetição com variações” (p. 1). Dessa forma, o ‘inacabamento’ da obra propicia os deslizos de sentido, ou, conscientizar do “tempo-espaço do aqui-agora que remete a outro tempo-espaço implícito: a relação que existiu, os possíveis olhares (...)”⁴⁷, justificando plenamente as relações intertextuais e dialógicas entre as duas canções aqui apresentadas.

VIII - Do renascimento de sentidos

O rebbe Nachman de Breslov certa vez postulou que a música é criada de dois ingredientes básicos: ar e pressão⁴⁸. A correta síntese de pressão e ar em um instrumento criará uma bela melodia, ao passo que uma combinação randômica dos dois produzirá somente ruídos. Consideraremos nessa postulação somente a música produzida através da interferência direta humana e com intenções deliberadas. Nesse sentido, a voz humana, considerada pela religião Judaica como o único instrumento capaz de se comunicar diretamente com o divino, ultrapassa seus meios de produção para se transformar em música pura, música essa que, como lembra Bornheim, “pode transitar em diversos domínios e significações”⁴⁹, tornando-se inevitável a sua relação dialógica com as coisas do mundo, e ao mesmo tempo em que derruba o subjetivismo intelectualista, se abre quase que puerilmente para a questão da intersubjetividade, num jogo contínuo e alteritário de significação. Propondo perguntas e gerando expectativas de respostas, acaba por deixar à mostra a sua incompletude e capacidade de transformação. A

46 NUTO, João Vianney Cavalcanti. O pensamento de Mikhail Bakhtin na atualidade. In: conversas escritas para o círculo. 2009. Disponível em: <http://conversasbakhtinianas.blogspot.com.br/2009/10/o-pensamento-de-mikhailbakhtin-na.html>. Acesso em 13/11/2019.

47 MORAES, Liani F. A incompletude narrativa em dois discursos: análise comparativa de um poema e de uma escultura tumular. Cadernos de Pós-Graduação em Letras. Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2006. Disponível em: http://www.mackenzie.br/fileadmin/Pos_Graduacao/Doutorado/Letras/Cadernos/Volume_6/3-liana.pdf.

48 Ver: KESTENBAUM, M. Tzfat: the city of air and kabbalah. Disponível em: <https://www.aish.com/iw/id/Tzfat-The-City-of-Air-and-Kabbalah.html?s=authorat>. Acesso em 13/11/2019.

49 Ver: RIBEIRO, Antonio Celso. A Teia e o Labirinto. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2016, p. 17

incompletude obriga a obra a ser aberta a novos sentidos: os sentidos nascidos, renascidos e que ainda vão renascer. Infinitamente.

IX – Considerações Finais

É incontestável a relação que o povo Judeu tem com a música. Essa combinação vem, documentadamente, desde a destruição do Segundo Templo em Jerusalém no ano 70 da era comum. As principais referências sobre as atividades musicais estão contidas em textos bíblicos e no Talmude (Lei Oral), além de evidências e achados arqueológicos. O exílio obrigou aos judeus se aterem a dois elementos fundamentais: observância da *Halachah* (a lei religiosa de acordo com a interpretação rabínica) e à memória histórica (ritualmente perpetuada na liturgia). A música dos judeus no exílio se desenvolveu dentro do contexto das práticas performativas da religião. O longo caminho do exílio, associado com os frequentes deslocamentos impuseram aos judeus a necessidade de se acomodarem às sociedades anfitriãs não-judias, sofrendo e exercendo influências culturais de cada grupo. É nesse cenário que as canções “*Hayranah Layh*” e “*Hay Ram Galeh*” se inserem. De uma apreciada e conhecida canção de amor profano composta no Egito em língua árabe para uma canção paralitúrgica composta em Israel em língua hebraica. A condição de inconclusividade das obras musicais, desde sua concepção original profana até a sua transformação em obra sacra, permitiu, a despeito das semelhanças e diferenças entre os textos, que a linha melódica permanecesse invicta e soberana, reinando nos seus dois mundos: em sua forma secular, podendo ser executada apenas instrumentalmente e na sua forma *purificada* através de seu *tikkun*, com uso de vozes a *cappella* e sílabas sem sentido, transformando-se em um *niggun* para ser cantado ao redor da mesa nos *shabbatot*.

X – Referências Bibliográficas

AMORIM, Marília. *O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas ciências humanas*. São Paulo: Musa Editora, 2004 *apud* CORTES, Gerencice Ribeiro de Oliveira. *Dialogismo e alteridade no discurso científico*. Eutomia Revista Online de Literatura e Linguística. Ano II, n° 2, dezembro de 2009.

BAKHTIN, M. *A estética da criação verbal*. Tradução a partir do francês por Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981.

BUDAZINSKA-BENETT, Agnieszka. *Schola Cantorum Basiliensis Musicafatta spirituale. Aquilino Coppini's contrafacta of Monteverdi's fifth Book of Madrigals. Interdisciplinary studies in musicology 11,2012 - PTPN & Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.*

DIWAN – *Collection of poems in Islamic culture*. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Diwan_\(poetry\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Diwan_(poetry)). Acesso em 13/12/2019.

GROUT, Donald J., PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Lisboa: GRADIVA. 2ª Ed. Janeiro, 2001.

HAMMARLUND, T. *Sufi Music and Society in the Turkey and the Middle East*. Edited by Anders Hammarlund, Tord Olsson and Elisabeth Özdalga. Swedish Research Institute in Istanbul, 2001.

KESTENBAUM, M. *Tzfat: the city of air and kabbalah*. November, 2019. Disponível em: <https://www.aish.com/jw/id/Tzfat-The-City-of-Air-and-Kabbalah.html?s=authorart>. Acesso em 16/11/2019.

LANNA, Oílíam José. *Dialogismo e polifonia no espaço discursivo da ópera*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005.

LEITE, Francisco Benedito. *Mikhail Mikhailovich Bakhtin: breve biografia e alguns conceitos*. Revista Magistro. Programa de

Pós-Graduação em Letras e Ciências Humanas – UNIGRANRIO Vol. 1 num 1, 2011.

LEWIS, Susan, ACUÑA, Maria Virginia. *Claudio Monteverdi. A research and information guide*. Routledge Music Bibliographies, London, 2018.

MACHADO, Ida Lucia. *Paródia, fait divers e análise do discurso*. In: Ensaio em Análise do Discurso. Ida Lucia Machado, Hugo Mari e Renato de Mello (Orgs.). Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso. Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos. Faculdade de Letras da UFMG, 2002.

MISSA L'Homme Armé. Disponível em https://fr.wikipedia.org/wiki/L%27Homme_arm%C3%A9. Acesso em 12/11/2019.

MORAES, Liani F. *A incompletude narrativa em dois discursos: análise comparativa de um poema e de uma escultura tumular*. Cadernos de Pós-Graduação em Letras. Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2006. Disponível em: http://www.mackenzie.br/fileadmin/Pos_Graduacao/Doutorado/Letras/Cadernos/Volume_6/3-liana.pdf. Acesso em 18/11/2019.

NACHMAN of Breslov, *Likutey Moharan 1:3*. Disponível em: <https://breslov.org/the-sound-of-music-2/>. Acesso em 02/12/2019.

NOGUEZ, D. *L'arc en ciel des humours*. Paris: Le Livre de Poche, 2000.

NUTO, João Vianney Cavalcanti. O pensamento de Mikhail Bakhtin na atualidade. In: conversas escritas para o círculo. 2009. Disponível em: <http://conversasbakhtinianas.blogspot.com.br/2009/10/o-pensamento-de-mikhailbakhtin-na.html>. Acesso em 04/10/2019.

RIBEIRO, Antonio Celso. *"Palimpsetismo" musical nas tradições judaicas sefarditas no contexto profano/sacro na transmissão do conhecimento e perpetuação de tradições*. SALVADOR GONZÁLEZ, José Maria, SILVA, Matheus Corassa da (orgs.). *Mirabilia Ars* 7 (2017/2) Art and spirituality: questions about religious iconography: Jun-Dez 2017/ISSN 1676-5818.

_____. *A Teia e o Labirinto*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2016, p.124-125.

_____. *Amanhã eu fico triste, hoje não! A música judaica no cotidiano e no holocausto*. Revista Guarã - UFES, n° 7, 2017.

_____. *Olliam Lanna e Charles Baudelaire: Significantes Silêncios Lunáticos*. Dissertação de mestrado. Pouso Alegre: UNIVÁS, 2006.

RONEN, Ofer. *Contrafactum*. Jewish Music Research Centre. The Hebrew University of Jerusalem. Disponível em: <https://www.jewish-music.huji.ac.il/content/contrafactum>. Acesso em 13/11/2019.

RONEN, Ofer, SEROUSSI, Edwin. *Hayrana Laih*. Song of the Month, 2013. Jewish Music Research Centre. Disponível em: <https://www.jewish-music.huji.ac.il/content/hayrana-laih>. Acesso em 29/11/2019.

SCHLEIFER, Eliyahu. *Ashkenazi*. The Oxford Music Online. Grove Music Online. Published in January, 2001, p.80. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41322>. Acesso em 29/11/2019.

SEROUSSI, Edwin. *Jewish music*. Oxford Music Online. Grove Music Online. Published in January, 2001, p.3. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41322>. Acesso em 30/11/2019.

_____. *Poetry*. Oxford Music Online. Grove Music Online. Published in January, 2001, p.61-62. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41322>. Acesso em 30/11/2019.

Sobre o autor

Antonio Celso Ribeiro é Graduado em Música (UFMG, 1993), Mestre em Linguística (UNIVAS, 2006), Licenciado em Artes (Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, 2007), Doutor em Música (Processos Analíticos e Criativos, UFMG, 2016). Estudou Composição com Eduardo Juan Bértola (Argentina) e Oilian Lanna, frequentando também masterclasses com Mozart Guerra-Peixe e Ernst Widmer. Foi premiado em diversos Concursos Internacionais de Composição, entre eles: 4th Brazilian International Bass Composition Contest – Brazil (2004); BAMdialogue – Amsterdam (2009); Shizhu Music Composition Contest – Taipei (2011) e Al-Quds International Composition Award – Jerusalem (2011), Atlas Ensemble Composition Contest – Amsterdam (2014). Atua como Compositor, Arranjador, Orquestrador, Regente, Diretor Musical, Pesquisador Musical e na área de Linguística (ênfase em Análise do Discurso - Linha Francesa e Bakhtin), Psicanálise, Processos Cognitivos e Perceptivos, Semiótica, Linguagem Gestual e Idade Média. Integra o Grupo de Estudos do CNPq “Arte, Filosofia e Literatura na Idade Média”, coordenado pelo Prof. Dr. Ricardo da Costa. É pesquisador de Música Judaica Askhenazi e Sefaradi com ênfase em Música e Literatura Ladina. É fundador do grupo de música judaica e Klezmer “UFEZKLEZMER ENSEMBLE”, Suas obras são publicadas pela Da_Sh Music Editions, Madrid, Espanha.

Recebido em 17/01/2020

Aprovado em 19/02/2020