

TIAGO ÉRIC DE ABREU

***HUMANA VOX: AS DIMENSÕES MANUSCRITAS, PERFORMÁTICAS
E POÉTICAS DA MONODIA VOCAL***

Uberlândia

2020

TIAGO ÉRIC DE ABREU

***HUMANA VOX: AS DIMENSÕES MANUSCRITAS, PERFORMÁTICAS
E POÉTICAS DA MONODIA VOCAL***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música (PPGMU), Mestrado acadêmico, do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia (IARTE-UFU), como requisito para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Música.

Orientador: Prof. Dr. Silvano Fernandes Baia.

Uberlândia

2020

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

A162 Abreu, Tiago Éric de, 1983-
2020 Humana vox [recurso eletrônico] : as dimensões manuscritas,
performáticas e poéticas da monodia vocal / Tiago Éric de Abreu. -
2020.

Orientador: Silvano Fernandes Baia.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Pós-graduação em Música.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2020.495>
Inclui bibliografia.
Inclui ilustrações.

1. Música. I. Baia, Silvano Fernandes, 1958-, (Orient.). II.
Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Música. III.
Título.

CDU: 78



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Música

Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1V, Sala 5 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
Telefone: (34) 3239-4522 - www.ppgmu.iarte.ufu.br - ppgmus@ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Música				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico PPGMU				
Data:	28 de agosto de 2020	Hora de início:	09:00	Hora de encerramento:	11:46
Matrícula do Discente:	11822MUS010				
Nome do Discente:	Tiago Éric de Abreu				
Título do Trabalho:	Humana vox: as dimensões manuscritas, performáticas e poéticas da monodia vocal				
Área de concentração:	Música				
Linha de pesquisa:	Processos analíticos, criativos, interpretativos e historiográficos em música				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Música e historiografia: tendências e reflexões				

Reuniu-se através de web conferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Música, assim composta: Professores Doutores: Adriano Eurípedes Medeiros Martins (IFTM); Stéfano Paschoal (PPGMU/ILEEL/UFU); e Silvano Fernandes Baia (UFU), orientador do candidato.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Silvano Fernandes Baia, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(as) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

[A]provado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Silvano Fernandes Baia, Presidente**, em 28/08/2020, às 11:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Stefano Paschoal, Professor(a) do Magistério Superior**, em 28/08/2020, às 11:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Adriano Eurípedes Medeiros Martins, Usuário Externo**, em 28/08/2020, às 11:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site
https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2224168** e o código CRC **BF26C8A0**.

*Dedico este trabalho à senhora Iolanda Maria de Abreu,
ao senhor Elisiario Modesto de Abreu
e ao senhor Miguel Sinfrônio.*

Agradecimentos

Ao Grande Mistério,
ao Silvano Baia pelo diálogo, pelos nortes e orientes;
à CAPES pelo apoio material;
à sagrada família pelo corpo e o pão:
minha eterna gratidão.

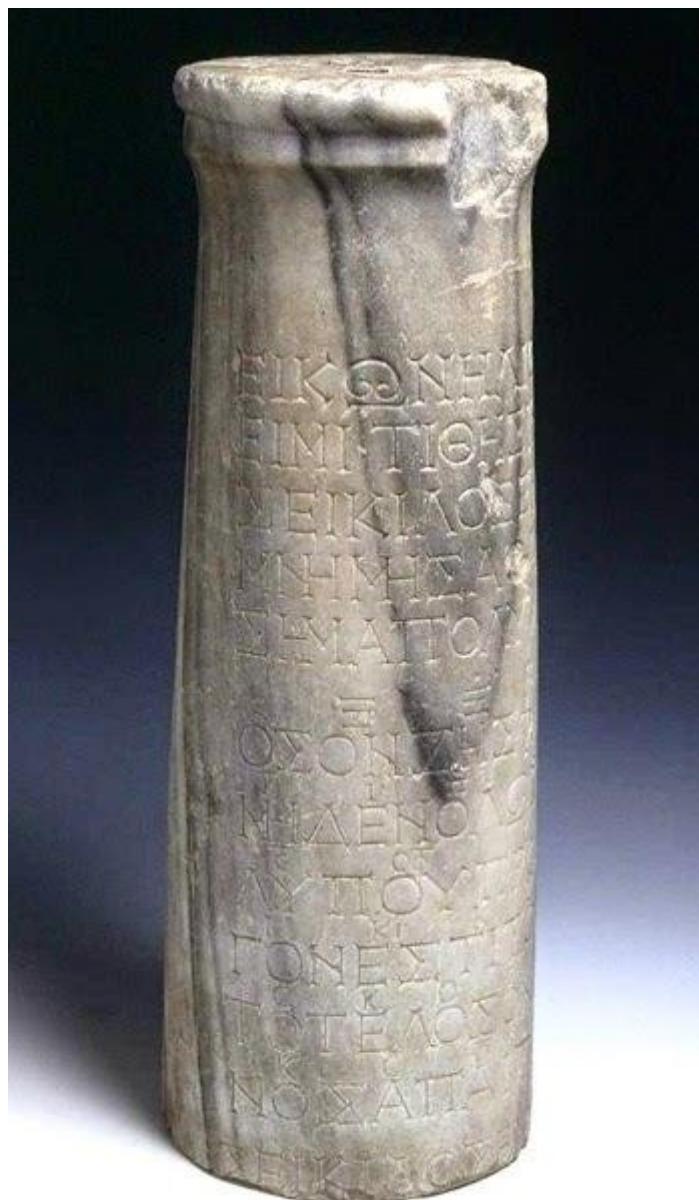
*When I was a child
the world was so beautiful and wild
and magic filled the skies
and wonder filled my eyes*

*And then I grow older
and I thought wiser
'cause I believed that magic had died
and now I realise: magic still has always been alive*

*And I understand
we hold magic in our hands
when life seems to much
we hold the power in our touch*

*And when we face the night
we can show each other our light
it's up to you and me, my friend
to set magic free once again*

“Magic” – Tom Kenyon



O Epitáfio de Seikilos (Grécia, século I d.C.), com notação musical

RESUMO

A tarefa deste estudo é analisar as relações entre as formas de escritura e de performance da voz, em composições vocais monódicas com notação musical do campo ritualístico-religioso da Antiguidade à Idade Média, a fim de refletir sobre as articulações entre melodia e texto musical e, assim, prover elementos para a interpretação do repertório musical antigo, bem como suscitar percepções relevantes para a performance e composição contemporâneas. São estudados manuscritos com notação musical da Antiguidade e da Idade Média, consultados em acervos de manuscritos da Biblioteca Nacional da França (GALLICA, 2020), bem como textos históricos e estudos contemporâneos sobre a monodia grega e latina. Esta abordagem parte de uma perspectiva lítero-musical, atendo-se aos movimentos da voz, em suas dimensões performáticas e suas formas de registro, a fim de problematizar o modo como, nas origens da escrita musical, compõem-se e contrapõem-se as melodias e os textos musicais. Pretende-se desestabilizar territórios conceituais e lançar a possibilidade de descoberta fenomenológica do ato de cantar, a partir de motivos antigos, ou formas “arcaicas” de se conceber o canto. Este trabalho dialoga com a abordagem musicológica do estudioso da música medieval Leo Treitler (2007), e, para problematizar a dicotomia entre tradição oral e prática escritural da música, o estudo principia por refletir sobre os sistemas de notação musical que se desenvolveram desde a Antiguidade até o final da Alta Idade Média. São abordados, primeiramente, os fragmentos de registros musicais escritos da Grécia, nos quais convergem três fenômenos musicais: performance, composição aural e escritura melódica. Para a abordagem do *corpus* de “canções” ritualísticas medievais – ou litúrgicas –, mobiliza-se os conceitos de vocalidade, composição aural e performance, segundo as perspectivas antropo-sociohistórica e cognitiva – isto é, relativas ao estudo da fenomenologia da percepção musical e das representações simbólicas envolvidas na artesania da composição e da performance. Este estudo se atém à fenomenologia dos atos de cantar, ler e escrever música, colocando questões sobre a forma de constituição semântica da voz na palavra entoada em canto. Após as reflexões preliminares sobre a cultura musical grega e seus reflexos na música cristã, é apresentado o estudo das fontes primárias escritas do *cantus*, datadas do século IX em diante, portanto, dos primórdios da notação melódica neumática. A pergunta motriz da segunda parte deste estudo é: de que forma as dinâmicas das vozes poético-religiosas materializam-se nas composições vocais monódicas cristãs com escrita neumática? As tradições do cantochão da época estudada indicam que os compositores do *cantus* medieval concebiam a notação em conjunto com outras práticas mnemônicas: os neumas seriam, originariamente, sinais para a performance. À parte a escrita neumática constituir ou não uma espécie de ideografia da espacialidade da voz, os neumas podem ser lidos como símbolos dos movimentos da voz, que a dimensão manuscrita metamorfoseia em memória. A ênfase deste estudo recai, pois, na música vocal monódica de teor litúrgico, que possibilita relacionar as dimensões linguísticas, mélicas e poéticas da música vocal monódica, e demonstrar de que forma a melodização e as formas textuais cantadas estão imbricadas, de tal modo que os recursos rítmico-melódicos, prosódicos e poéticos se orquestram para a produção de sentidos musicais. Por fim, são feitas reflexões sobre a performance da voz como ato de transmissão e composição aural, concebendo a performance ou interpretação como possibilidades de recriação do repertório, e, logo, como recomposição da memória musical.

Palavras-chave: Monodia. Voz. Performance. Vocalidade. Escritura.

ABSTRACT

This is a study of vocal writing forms and voice performance in notated monodic vocal compositions of the ritualistic and religious fields, from Antiquity to the Middle Ages. It is a reflection upon the joint of melody and musical text, that provides elements for the interpretation of Medieval music, and can also bestirs creation through performance and composition. This work puts forth interpretations of Medieval manuscripts of *Bibliothèque nationale de France* (GALLICA, 2020), History tractates and contemporary studies of Greek and Latin monodies. It is proposed an approach of music and poetical conceptions gathered, searching in the origins of musical scripture elements to widen the conceptions of vocal performance, and asking questions about the ways melodies and sang texts interact semantically. This work intends to destabilize theoretical territories and stick out the possibility of phenomenological discovery of the act of chanting, based on ancient motives or “archaic” forms of conceiving chant. This work dialogues with medievalist Leo Treitler’s (2007) musicological approaches, so as to problematize the dichotomy between oral traditions and music scriptural practices, beginning with a reflection upon the musical notation systems which were developed since Antiquity to the end of High Middle Ages (10th century). The Greek registers of written music are inquired firstly in this study, for they allow us to observe the conjunction of three musical phenomena: performance, aural composition and musical scripture. The approach to the *corpus* constituted of Medieval ritualistic “songs” – or liturgical chant –, mobilizes the concepts of vocality, aural composition and performance, according to the anthropo-sociohistorical perspective – that is, which deals with the musical perception phenomenology, and with symbolic representations inherent in composition and performance artisanry. Thus, this study expounds a phenomenology of chanting act, of writing and reading music, putting forth questions about the meanings produced by the gathering of voice and chanted lyrics. Even in a notated music, “voice” is incorporated to scripture: in chant, the vocal sounds not only intone definite pitches, but recite speeches, producing verbal, discursive senses. Then, after introductory discussions about Greek musical culture and its legacy in Christian music, this study focuses the former written sources of the Church *cantus* or plainchant, dated from 10th century on, thus, in the genesis of neumatic melodic notation. The nuclear question of the second part of this study is: how do poetic-religious voices materialize themselves in Christian monodic vocal composition? The researches of plainsong traditions of the studied period suggest that the *cantus* was, for a long time, an oral practice which developed mnemonic strategies: the neumes could be conceived as, primarily, signs to perform from memory. Thus, independently of whether neumatic notation meant or not an ideography of voice’s spatiality – along the historical trajectory of the semiotic development of musical notation –, neumes can be read as symbols for the movements of the voice, metamorphosed through memory by the act of manuscriptation. The emphasis of this study rests upon monodic vocal music chanted in Church rituals; the approach proposed here makes possible to inquire on melic, linguistic and poetic dimensions of vocality. Demonstrating the imbrications of voice and letter in vocal musical genders is to recognize that the rhythmic-melodic, prosodic and poetic resources, allied, orchestrate the production of musical meanings. This work finishes with considerations about voice performance as being an act of transmission and aural composition, conceiving performance and interpretation as recreation of repertories, and recomposition of musical memory.

Keywords: Monody. Voice. Performance. Vocality. Scripture.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Sacrificio processional com a intonação de um hino. Tábua de Madeira pintada de Pitsa (540 a.C.). Museu Arqueológico Nacional de Atenas (FURLEY; BREMER, 2001, p. 29)	39
Figura 2 - Fragmento do período romano, n. 28 (século II d.C.)	47
Figura 3 – (WEST, 1992, p. 11)	49
Figura 4 – Orfeu, Mosaico de Chahba, Síria (SEZER, 2015, p. 132)	57
Figura 5 – Reproduzida a partir de Pöhlmann e West (2001, p. 191)	62
Figura 6 – Duração das sílabas poéticas em notação rítmica	64
Figura 7 – Excerto da transcrição do papiro de <i>Oxyrhynchus</i> – linhas 5, 6 e 7 (PÖHLMANN; WEST, 2001)	65
Figura 8 – Fragmentos do hino <i>Oxyrhynchus</i>	66
Figura 9 – Transcrição do papiro manuscrito	67
Figura 10 – (HILEY, 1993)	81
Figura 11 – (HILEY, 1993)	81
Figura 12 – (HILEY, 1993)	82
Figura 13 – (HILEY, 1993)	82
Figura 14 – <i>Benedicamus Domino</i>	82
Figura 15 – <i>Deo gracias</i>	83
Figura 16 – Manuscrito “Laon 239”, f. 8. <i>Laon Bibliothèque municipale Ms. 239</i> (LAON, 2020)	89
Figura 17 - Manuscrito “Laon 239”, f. 1. <i>Laon Bibliothèque municipale Ms. 2395</i> (LAON, 2020)	90
Figura 18 – Detalhe do manuscrito “Paris Latin 1121”; fólio 202r (GALLICA, 2019)	94
Figura 19 – Fórmula entoativa (a) e modelo antifônico (b) para o primeiro modo, transcrita a partir do manuscrito “Paris lat. 1121”, editado entre os anos 1001 e 1025	94
Figura 20 – “Antifonário” da Biblioteca de Paris (lat. 1121, fólio 7v) (GALLICA, 2019)	95
Figura 21 – Manuscrito St. Gall 359, p. 11 (E-CODICES, 2019)	97
Figura 22 – <i>Alleluia</i> (Manuscrito St. Gall. 359, p. 11)	98
Figura 23 - <i>Alleluia</i> (Manuscrito St. Gall. 359, p. 11)	98
Figura 24 - <i>Alleluia</i> (Manuscrito St. Gall. 359, p. 11)	99
Figura 25 – Manuscrito de Bellelay (L’ATELIER D’AXIANE, 2015, p. 11)	101

Figura 26 _____ 103

Figura 27 – Ilustração de São Galeno ditando melodias ao escriba. Do tratado *De cantu et musica sacra a prima Ecclesia aetate*, de Martino Gerberto (1774, p. 13) _____ 110

Figura 28 _____ 115

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
1 – A voz no tempo-espaço	19
2 - Caminhos e trilhas de pesquisa	22
3 – Variação do tema: primeiras notas sobre os mistérios sonoros gregos	24
CAPÍTULO I - FONOSFERAS DA ANTIGUIDADE: PLANETÁRIA MÚSICA PARA OUVIDOS MORTAIS	28
Introdução	28
1 - Uma cosmovisão musical.....	30
2. Cantores da memória	34
3. A dimensão pragmática da voz na Antiguidade	42
4. A <i>manuscritura</i> da voz em símbolos musicais.....	45
5. Harmonia: o macro e microcosmo melódico na Grécia	51
6. O primado da palavra na canção grega.....	53
7. Vozes nômades: a teoria oral-formulaica e a composição aural	54
8. Considerações oportunas: permanente invenção	57
CAPÍTULO II - VOCALIDADE E MANUSCRITURA MUSICAL NA FONOSFERA CRISTÃ MEDIEVAL: A ARTESANIA DO CANTO	61
1 – Um hino cristão do século III d.C.: o papiro de <i>Oxhyryynchus</i>	61
2 – O legado greco-cristão da música.....	69
3 – Vestígios das vozes medievais	71
3.1 – Prelúdio: rastros do Éon cristão.....	72
4 – Gêneros lítero-musicais no canto cristão.....	74
5 – Cânticos e cantares	77
6 – Vozes e atos: cantar o rito.....	78
Capítulo III – AS FONTES MUSICais LATINAS: PERFORMANCE E ESCRITURA.....	80
1 – Articulações texto-melodia nos gêneros de canto litúrgico: as fórmulas recitativas.....	81

2 – Grafias da voz: primórdios da manuscrita vocal	84
3 – Manuscrever a voz: tecidos melódicos de linhas, pontos e letras	91
4 – Performance, manuscritação e vocalidade	100
5 – Composição aural e escritura.....	111
6 – A dimensão poética do canto.....	113
7 – A poesia vocal e a voz lírica.....	118
CONSIDERAÇÕES FINAIS	121
REFERÊNCIAS	128

INTRODUÇÃO

La voz es el Otro de la escritura (ZUMTHOR, 1989, p. 146).

O estudo empreendido nesta dissertação visa propor um ponto de vista analítico acerca da ligação específica entre canto e poesia¹. O trabalho que proponho é uma interpretação dos sentidos produzidos pelos atos da escrita e da performance vocal, conciliando abordagens modernas e práticas medievais. De forma sucinta, mobilizo conceitos da musicologia medieval (TREITLER, 2007), dos estudos da linguagem e do discurso (MAINIGUENEAU, 2016), e dos estudos sobre poesia vocal no medievo (ZUMTHOR, 1989), para refletir sobre a atuação poética da música e sua vocalização e manuscrita. Meu intento neste estudo é contribuir para a percepção dos fenômenos que envolvem composição e performance, não do ponto de vista exclusivamente técnico, mas desde a perspectiva da fenomenologia (do ponto de vista de um compositor e musicólogo experimental); proponho, assim, uma reflexão sobre as relações do canto com o texto musical, sobre a voz e sua manuscrita. Esta abordagem considera uma alternativa à dicotomia linguagem/música, propondo uma aproximação à “voz” como fenômeno central do canto, concordando com a proposição de Barbeitas (2005, p. 17):

Afinal, a menos que se queira setorizar e disciplinar de saída a discussão, partindo de um pressuposto que permaneça impensado, não há como tratar de música e de linguagem, dado o caráter primordial e constitutivo de ambas para o homem, sem colocar em questão o próprio horizonte cultural em que existimos, em que historicamente nos movemos. Ou seja, não se pode localizar um ponto externo, supostamente seguro e neutro, de onde, a priori, o sujeito do conhecimento dissesse o que é ou não é música, o que é ou não é linguagem. O segundo motivo, relacionado ao anterior, é que apenas uma lógica incerta sugere que os termos dessa relação, em si, a antecedam e tenham vida própria independentemente da relação mesma. Justamente por serem manifestações primordiais, música e linguagem podem admitir uma zona inicial de relativa indistinção. Nesse sentido – e objetivamente, aliás – estudos antropológicos mostram que em muitas culturas a distinção entre fala e canto, entre expressão linguística e musical, não é “natural”, nem tão clara e rígida quanto somos levados a acreditar baseados em nossa própria experiência.

¹ No sentido de “Poesia vocal”, tal como a concebe Paul Zumthor (1989): textos (escritos ou orais) que, no ato de sua intonação, sintetizam e integram sentidos que estão além da sua redução ao texto ou à melodia insulados.

A tarefa deste estudo é, pois, interpretar as relações entre as melodias e os textos cantados, entre as formas de escritura e de performance da voz, em composições vocais com notação da Antiguidade grega e da Idade Média. Os sistemas de notação musical que se desenvolveram desde a Antiguidade grega até o final da Alta Idade Média são representativos de tradições predominantemente orais, embora concomitantes com práticas escritas, e um campo vasto para se problematizarem as convergências entre dois fenômenos musicais: a performance e a composição.

Ao abordar o *corpus* de “canções” ritualísticas, litúrgicas e poéticas, pretendo refletir sobre a vocalidade e suas dimensões performáticas e gráficas, mnemônicas e discursivas, e desta forma objetivar a possibilidade da descoberta fenomenológica da voz e seus cantares a partir de motivos antigos, ou formas “árcaicas” de se conceber o canto.

Este estudo se aterá aos atos de cantar, ler e escrever música desde a perspectiva da musicologia tal como é articulada na obra de Leo Treitler (2007), a fim de nortear as interpretações acerca das relações entre composição e performance. O cerne deste, portanto, é o problema da vocalidade e da quirografia² e seus desdobramentos para a música vocal.

“Voz” não é apenas o timbre pessoal; além de representar a própria fonte sonora, cuja qualidade nos permite identificar e diferenciar eventos sônicos, a voz é a instância empírica de produção semântica, melódica. Na performance coexistem: uma voz que canta o presente e uma presença corporal histórica. Mesmo em uma forma de notação escrita, a “voz” é incorporada à escritura: ao cantar, os sons vocálicos não apenas entoam alturas definidas, mas entonam falas, produzem sentido verbal, discursivo simultaneamente. A vocalidade, entendida não apenas como transmissão oral, mas como dinâmica de presentificação acústica, discursiva e musical (em um tempo e um espaço), integra em si o ritmo linguístico e o ritmo musical. Logo, no *mídiun* “alfabeto fonético” de um texto musical, coexistem características semânticas e dimensões poéticas que a performance vocal atualiza.

Neste estudo me centrarei nas dinâmicas das vozes religiosas, poéticas e populares³ materializadas em composições vocais⁴. A ênfase deste estudo recairá, pois, na música

² Ação de manuscrever.

³ O termo “popular”, que aparece neste e outros trechos deste trabalho, é usado para distinguir a práxis musical urbana ou rural, tradicional ou “folclórica”, religiosa e profana, cujas coerções genéricas são mais abertas do que as da música de concerto, ou “erudita”. Por “popular” entendo as práticas músico-poéticas manifestas na espontaneidade das atividades cotidianas, em ritos antropológicos, inclusive confiro à expressão um caráter etnológico. Sobre este tema, ver o trabalho de Silvano F. Baia (2015).

⁴ Utilizarei doravante o termo “canção” para referir-me à dimensão de vocalização da música; o critério é fenomenológico. Defino assim os termos: a poesia vocal é melodia entoada desde um texto; “canção”, neste contexto sinaliza que existe uma relação específica entre voz e verbo entoado. Tomo, portanto, os fenômenos das

monódica, que nos possibilita relacionar estruturas linguísticas e mélicas, os sentidos dos textos musicais e o movimento da voz nas melodias.

Esta abordagem parte da análise do discurso lítero-musical materializado nas relações entre composições vocais, pensando-as em suas dimensões: performática (no sentido de sua presentificação em um tempo-espacó); e escritural (como mnemotécnica e também como instância de recodificação da “mensagem” musical). São propostas, a princípio, reflexões sobre a elaboração de tradições compostionais aurais e gráficas na Grécia e na Cristandade medieval.

A fim de tecer paralelos entre práticas compostionais e performáticas, interpretarei textos e composições vocais da tradição lítero-musical grega, manuscritos com melodias e textos musicais medievais, acompanhados de transcrições melódicas, das esferas religiosa e popular. Principio por colocar as implicações das mudanças de paradigmas entre um sistema compostional baseado na memória e na vocalidade, para uma concepção gráfica, escritural da música: como a escritura musical simboliza a voz viva, em suas possibilidades performáticas? O que significa dizer que a vocalidade e a composição aural transcendem o domínio da música escrita, ressignificando o ato de invenção?

A partir das considerações sobre os diferentes paradigmas compostionais da Antiguidade (Capítulo I), refletiremos sobre as relações entre melodia e texto, voz e palavra, composição e performance, em um *corpus* de composições vocais monódicas medievais (Capítulo II). No Capítulo III, sintetizarei as reflexões dos capítulos precedentes, apontando caminhos para aprofundamentos nos temas que se desdobram do eixo deste estudo.

Há dois conceitos centrais para a abordagem que se fará adiante:

1 – A primeira é “vocalidade”⁵: este conceito se refere à transmissão oral, em sua relação complexa com as performances e a escritura musical; parte-se da consideração de que a notação e a interpretação estabelecem relações *intervocálicas*: a cognição musical opera tecendo associações com melodias outras, ao ouvir música e compor/improvisar. A notação tem papel fundamental na formação de uma memória, na instituição de uma tradição fundada em um acervo canônico, um repertório de modelos melódicos que serviram a um processo de “filtragem” e seleção para se homogeneizarem os cantos da Igreja na época de Carlos Magno (742-814 d.C.). O surgimento de uma variedade de repertórios, estilisticamente dotados de

tradições do canto em sua tradução cultural, segundo sentidos possíveis construídos por um compositor e audiente do século XXI.

⁵ Paul Zumthor (1989, p. 23) em *La letra ya la voz de la ‘literatura’ medieval*, introduz o termo “vocalidade” para referir-se à dimensão pragmática da oralidade; embora dialogando com esta concepção, empregaremos o termo em outro contexto, que será desenvolvido ao longo do trabalho.

aspectos regionais das comunidades cristãs dos locais em que eram compostos, ao redor do vasto Império Romano, constituía um desafio à unificação político-religiosa do Império, o que teria levado ao oblitório a maior parte dos repertórios de canto Mozárabe, Ambrosiano, Romano Antigo, bem como o Rito de Jerusalém; o que conhecemos hoje como “Canto Gregoriano” é apenas uma das vertentes do cantochão, que teria sido, em sua gênese, uma tradição oral. Este tema será abordado no capítulo II. Por ora, consideremos que, a memória gráfica das melodias esteja sempre em relação com aspectos ágrafos da música performada;

2 – “arquétipos composicionais”: trata-se da dimensão memorial, *intervocal*; manifestam-se como paradigmas da inventividade em uma dada época e um lugar específico; modelos melódicos de origem remota, que circulam retransmitidos ou reinventados de forma aural ou mesmo através da escritura musical.

Muitas manifestações do fenômeno vocal são inacessíveis ao discurso, à escrita; são, porém, diretamente tangíveis na experiência musical; daí a dificuldade em se abordar questões que percutem no universo ôntico da composição, e tocam ao compositor na cotidianidade do ofício. Abordar a questão da vocalidade na música significa levar em consideração as formas de engajamento da voz e do corpo nas performances – compreendendo que a performance é transmissão –, e os sinais desse fenômeno na escritura musical. O ponto de partida para essa análise é o complexo texto-melodia; logo, introduziremos reflexões sobre o *mídia* gráfico e o *mídia* oral (voz) (MAINGUENEAU, 2016, p. 209) da música, nas origens da notação vocal no Ocidente.

A partir da interpretação dos remanescentes de notação musical medievais, serão colocadas questões sobre a vocalidade e a composição aural, entendidas como instâncias de transmissão lítero-musical, possíveis no espaço-tempo da performance pública. O estudo da *vocalidade* reflete sobre a dimensão aural subjacente aos sinais e símbolos da manuscrita vocal. Ao final do segundo capítulo, proponho uma abordagem das práticas de composição/reinvenção considerando improvisação no sentido de “composição aural” – conforme conceito exposto por Treitler (2007, p. 34) –, no universo discursivo da música medieval. Com a finalidade de compreender aqueles aspectos das práticas compostionais contemporâneas que rescedem à vocalidade medieval, busco, portanto, entender os arquétipos musicais em ação, isto é, o fundamento comum entre as formas de conceber o cantar manifestas em tradições distintas que, no entanto, convergem sob características cujo confronto mostra traços de analogia e correspondência. Isto significa considerar a historicidade paralelamente à

experiência musical contemporânea, tendo sempre em vista a possibilidade de irrupção de formas arcaicas no presente da invenção musical.

1 – A voz no tempo-espac

*Aquele que propaga o canto
projeta adiante sua voz*
(Hesíodo – “Os trabalhos e os dias”)

A música nasce do som entoado e faz ecos e elos com os sons que a antecederam no tempo (e outros espaços); dialoga com motivos sonoros que se realizam, atualizam e se metamorfoseiam – arquétipos composicionais: matrizes de movimentos vocais, que se “incorporam” na experiência musical, como ecos de motivos reinventados a partir da recomposição de sintagmas melódicos, fenômeno manifesto no *re-conhecimento* das melodias e suas variações. A fim de estudar alguns arquétipos da música vocal, estabeleceremos, a princípio, paralelismos entre a música da Antiguidade e da Cristandade.

A partir de 1980 aparecem estudos que atentam para as qualidades e o valor da voz humana, em seus aspectos físicos, psíquicos e simbólicos. A voz possui uma realidade material, definível em termos quantitativos (altura, timbre, etc.) ou qualitativos (registro, cor, aspecto...) e, em sua faceta simbólica, a voz é representada como uma realidade autônoma, como no mito grego de Eco (ZUMTHOR, 1989). O que nos interessa, neste estudo, são as suas qualidades simbólicas. A voz, como tema de estudo, é um elemento útil do concreto observável. Essa sutileza advém da diversidade de manifestações vocais; a vocalidade é multiforme, encarna um *ethos* que a associa a um caráter corpóreo; é caricatural, mimetiza-se conforme o evento semântico, o estilo, o tom, a palavra, a dinâmica afetiva em jogo. Este o paradoxo da voz: sua autoafirmação camaleônica, de onde advém a complexidade de seu estudo.

Nino Pirrotta (1984) afirmara que a música cuja história escrevemos, a tradição da música escrita, pode estar ligada ao pico visível de um *iceberg* do qual a maior parte está submersa e invisível. Ainda na década de 1980, Leo Treitler (2007) propõe analogias entre as tradições do canto gregoriano e da poesia épica grega, demonstrando o que caracterizaria a transmissão oral⁶. Desde um ponto de vista cognitivo, Treitler interpreta o canto gregoriano como o desenvolvimento e difusão de uma tradição com marcas de oralidade, apontando os aspectos formulaicos do repertório. A ideia de transmissão como a atualização de uma matriz, conjuga, sob uma única abordagem, diversos conceitos para se descrever a feitura e a

⁶ Aural e oral se referem, elementarmente, ao ouvir e ao falar; uso o léxico de forma intercambiável, ora enfatizando uma ação, ora a outra; considerando a complementaridade e indissociabilidade de ambas, a “vocalidade” abarca ambos aspectos.

transmissão da música no medievo, as quais por muito tempo estiveram em campos de análise isolados: compor, escrever, interpretar (ou performar, seja a partir de uma notação ou não; no segundo caso, interpretar de memória ou por improvisação).

O fenômeno discursivo a que Paul Zumthor (1989) chamou “vocalidade” é relativo à dimensão aural de transmissão de textos por meio dos atos fônicos (canto, fala e recitação). Do ponto de vista da transmissão oral ou vocalidade, a memória melódica se perpetua de três formas básicas: melodias aprendidas de forma estritamente aural, de forma gráfica ou, ainda, de forma oral e escrita, concomitantemente.

A oralidade é vista como um fenômeno social, comunicação sem a mediação de um texto escrito; o termo, no entanto, vulgarizou-se com o sentido de mera percepção auditiva. A expressão “vocalidade”, de outro modo, indica uma operação não neutra, veículo de valores próprios e engendradora de emoções que engajam a corporalidade plena dos participantes (ZUMTHOR, 1990, p. 124). As vozes humanas formam um ruído de fundo; é assim que podemos falar na existência de “tradições vocais”.

As propriedades vibratórias do som entoado reposam sobre as leis da matéria-energia; a acústica é, sob este ponto de vista, a matéria-prima das músicas; mas a música só existe onde há senciência. No que toca à música vocal, ela existe a partir de um corpo, cuja voz evoca outras, e nessas ressonâncias com outras vozes em um espaço, um ambiente de imagens acústicas (percepções) é gerado no complexo da comunidade linguística e sonora que dá significado à experiência musical. As performances⁷ se espalham em fenômenos geoculturais, manifestando-se em invenções sonoras específicas. As formas espaciotemporais da musicalidade compõem colorações diversas, conforme os timbres locais, e as infinitas variações de regras do jogo musical, tal e qual se presentificam nas performances.

O medievalista Paul Zumthor (s/d, p. 50) entende por “performance” um termo antropológico e não histórico, relativo às condições de expressão e de percepção; *performance* designa um ato de comunicação como tal; refere-se a “um momento tomado como presente”. Segundo sua conceituação, “a performance e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados naquilo que a natureza da performance afeta o que é conhecido”. A performance, para Zumthor, de qualquer jeito, modifica o conhecimento: “ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca” (ZUMTHOR, s/d, p. 32). Ademais, performance –

⁷ Por “performance” entendemos todo o contexto pragmático e antrópico de realização e atualização de composições musicais aurais ou escritas.

termo implantado pela linguagem dramatúrgica e por etnólogos anglo-saxões no pós-guerra –, pela constituição mesma da palavra, sugere o exercício de esforço por alcançar uma “forma”.

Todo texto, seja cantado ou recitado – ressalvadas as nuances de variações específicas do que seja cantar e o que seja falar –, possui uma prosódia, um complexo rítmico, fonético e semântico que dá forma à entonação, e gera um contexto, uma cenografia (MAINGUENEAU, 2016) em que estão projetadas as condições sociohistóricas de sua intonação. “Cenografia” aqui significa que a semântica do texto musical, em conjunção com o movimento melódico, projeta possibilidades de gestualidades corporais implicadas nas próprias condições de estruturação das composições, mas que só se realizam através das escolhas criativas do intérprete. A prosódia de um poema cantado se liga à pré-história do substrato textual, isto é, posiciona-se no universo de sentidos de uma língua; de modo análogo, a interpretação de uma canção aprendida “de cor” é a interiorização de um eco, refração de sua gênese pré-articulatória. Dito de outro modo, a auralidade é característica fundamental da música vocal, porque os sons associam-se a outros sons, pela ação da memória e da apercepção. A esta relação da melodia performada com um seu antecedente chamaremos *intermelódica*, e à sua ressonância e recorrência temporal, *intervocalidade*⁸.

Neste trabalho, consideraremos a dimensão experiencial (LIPPMAN, 2006), aural e mnemônica da música; percebemos a performance como um *continuum* de gestualidade e tônus vocal, da presença corpórea e suas repercuções espaciais intra e interpessoais, que a escritura não reproduz senão com uma refração. Notemos os paralelos entre o ato musical e o ato linguístico: a convergência das melodias e dos textos com motivos tradicionais (entendendo “tradição” como uma polifonia, continuidade/ruptura de paradigmas). Por meio da intertextualidade e das características intermelódicas da voz, reinventam-se motivos a partir de matrizes advindas de épocas e lugares outros (e a memória é um desses “lugares” de transposição e reinvenção), matrizes às quais designamos *arquétipos composticionais*.

O sentido do ato entoativo em uma performance vocal tende a não se repetir, pois as condições de sua interpretação nunca serão as mesmas, ainda que se insiram na mesma tradição, se considerarmos que, diferentemente de uma reprodução fonográfica, a música vocal *in actu* se constitui de tal maneira que duas performances públicas jamais serão idênticas.

⁸ Zumthor (1989, p. 174), refere-se à *intervocalidade* como um conjunto de relações móveis, analogia e correspondência de recursos vocais; ainda que um movimento melódico seja grafado, ou memorizado, ele permanece potencialmente virtual com relação à sua performance, relativamente à maneira com que será interpretado.

A performance vocal está envolvida numa teia discursiva que caracteriza a intonação de uma melodia de tal maneira que os ritmos linguístico, poético e musical estão entretecidos. A impressão rítmica que a performance gera provém da simultaneidade de dois domínios: corporal – logo, tátil e visual; e pneumático – vocal e auditivo.

Circunscrevemos, assim, um aspecto do conteúdo musical do texto cantado: o ritmo melódico (cadência mélica). As fórmulas de metrificação gregas podem ser vistas como instâncias rítmicas coordenadoras da invenção vocal, entrelaçadas a aspectos específicos dos dialetos usados nas composições⁹. A métrica de versificação em composições vocais é uma prática comum em diversas culturas, manifestando-se de modos distintos, porém, geralmente associada a uma função mnemônica e formulaica, isto é, servindo como um modelo para a composição/improvisação, ou reinvenção.

Além das fórmulas métricas, as tradições orais (e também as escritas)¹⁰ geraram *fórmulas melódicas*¹¹ que caracterizam os gêneros lítero-musicais, funcionando como uma identidade sonora a qual permitiria diferenciar gêneros entre si, segundo o jogo de recorrências prototípicas de modos, escalas, movimentos repercuessivos da voz, retomada de temas, operações de variação parcial de melodias e diversas outras modalidades de alternâncias sonoras na gestualidade entoativa. Estes movimentos típicos acabam por delinear identidades sonoras.

2 - Caminhos e trilhas de pesquisa

O estudo do discurso musical questiona as premissas de outros campos das humanidades, inclusive aquelas disciplinas mais gerais como a história cultural, a filosofia e a antropologia. A complexidade que envolve as práticas musicais advém de elas atravessarem diversos campos do conhecimento. O fenômeno musical não poderia ter originado uma área do conhecimento estática e insulada uma vez que, em seu espectro, coexistem múltiplas expressões de atividades humanas (LIPPMAN, 2006, p. xi).

⁹ A esse respeito, Miller (2014) disserta em profundidade sobre as variantes de línguas gregas em Homero e na poesia lírica da Antiguidade, na obra *Ancient Greek dialects and early authors: introduction to the dialect mixture in Homer, with notes on lyric and Herodotus*.

¹⁰ Uma das tarefas deste estudo é superar o binômio oral/escrito por meio da assunção da dimensão vocal de todo ato de escritura/enunciação.

¹¹ As fórmulas melódicas podem ser demonstradas, por exemplo, recorrendo à comparação de melodias encontráveis em manuscritos medievais, tais como os tropos da Aquitânia (TREITLER, 2007), colocando em paralelo diferentes composições.

Considerando que os estudos musicais não se reduzem a uma disciplina especializada, optamos por abordar os fenômenos compostionais pelo prisma da vocalidade, em acordo com o sentido elaborado por Zumthor (1989), pela assunção das possíveis convergências¹² entre os campos musical e literário, de modo a superar a dicotomia oral/escrito.

Neste estudo considero sentido e estrutura; ponho em relação os caracteres ambiente e imanente; promovo uma síntese das dimensões de abordagem musical; pelo prisma da vocalidade podem ser correlacionados os campos musical e literário, e se abrem possibilidades de percepção da voz humana não tão somente *através* da música, mas *na* música, considerando a experiência musical do pesquisador/compositor.

O estudo de inspiração fenomenológica perfaz um caminho metodológico cujo foco se define à medida que se enuncia o dito e não dito sobre o tema. Com isso, quero dizer que o prisma de estudo – “vocalidade” – é complexo e se mostra conforme se discorre sobre ele em uma linguagem que é, concomitantemente, a realização perceptiva dos problemas enunciados, em sua elaboração discursiva.

Em *Écriture et nomadisme*, Zumthor (1990, p. 102), escreve:

Vocalidade [...] me parece uma noção antropológica, não histórica, relativa a valores que são associados à voz enquanto voz, e assim encontram integrados ao texto que a voz transmite [...]. Se o texto houver sido composto por escrito visando uma performance (tal como a poesia destinada a ser cantada) esta vocalidade aparece como uma intenção incorporada ao texto)¹³.

A “oralidade”, segundo Zumthor, é um termo histórico relativo às modalidades de transmissão: significa apenas que uma mensagem é transmitida por intermédio da voz ou da audição; este conceito pode ser ampliado. Para as necessidades deste estudo, empresto a noção de “vocalidade” em duas acepções: a inflexão vocálica da melodia em articulação com um texto musical, e também as características da transmissão oral de canções.

Que relação há entre a forma e o sentido na música vocal monódica? O enfoque fundamental, portanto, recai sobre as convergências entre a composição melódica e a composição textual, entre a escritura e a vocalidade. Para o estudo do fenômeno compostional, mnemônico e performático da vocalidade, partiremos da premissa de que, no canto, a voz

¹² Sobre a “Arte da Convergência”, ver: Octavio Paz (1972), *El arco y la lira*.

¹³ “Vocalité [...] me paraît une notion anthropologique, non historique, relative aux valeurs qui sont attaché à la voix comme voix et donc se trouvent intégrées au texte que la voix transmet [...]. S'il a été composé par écrit en vue d'une performance (ainsi, de la poésie destinée au chant) sa vocalité m'apparaît comme une intention incorporée au texte”.

encena vivências corpóreo-anímicas pelas propriedades semânticas que se manifestam na intonação; de certa forma o canto é um corpo sonoro enquanto ressoa.

Este estudo intentará, assim, gerar uma percepção fenomenológica da relação complexa entre a voz e a palavra nas canções¹⁴, analisando suas formas de transmissão para compreender seus modos de composição. A princípio, situaremos a conceituação de nosso campo de análise a partir da fonosfera grega, perpassando as práticas poético-musicais do período arcaico e clássico ao período helênico e alexandrino (séc. VI ao II d.C.), observando a coexistência das tradições musicais populares e religiosas, no início do Éon cristão – por meio de um manuscrito de hino com notação grega, refletindo sobre as concepções musicais fundadoras da cultura grega para, em seguida, abordar a tradição aural e escrita que se diferenciaria, no Ocidente, com as liturgias cristãs, sobre as ruínas da arquitetura musical do mundo antigo. Ao adentrar a fonosfera grega, nosso propósito é apresentar reflexões sobre as dinâmicas semânticas da voz musical e poética, para assim propor perspectivas para a invenção musical e para o estudo das relações entre vocalidade, composição e escritura musical.

Existe uma continuidade/descontinuidade evidenciada na transmissão dos textos da Antiguidade – inclusive sobre teoria musical – que, apesar de olvidados no Ocidente medieval, foram cultivados no Império Bizantino e no mundo árabe, e retomados na Europa entre os séculos XIV e XVI (KRISTELLER, 1995, p. 130).

É possível também perceber uma continuidade/descontinuidade nas práticas musicais ocidentais: a cosmovisão peculiar aos primeiros cristãos, nas ruínas do mundo helenofônico, firmou-se na ruptura com alguns valores do politeísmo circundante e, nada obstante, a musicalidade cristã primitiva teria se fundado sobre estruturas musicais gregas, hipótese que é reforçada pelo fato de que a cultura neotestamentária – os evangelhos, por exemplo –, tenha sido difundida *através* de escritos em língua grega. Desta forma, os cantos dos primórdios da Cristandade, nas igrejas das regiões ainda sob o influxo cultural helenofônico, teriam sido amplamente inspirados pelos arquétipos rítmico-melódicos dessa zona de influência e confluência cultural.

3 – Variação do tema: primeiras notas sobre os mistérios sonoros gregos

¹⁴ “Canção” no sentido de música vocal monódica ou polifônica cantada *a capella* ou com acompanhamento musical, na qual a voz humana atua como substância fônica coesiva de semânticas cultuais e poéticas, e geratriz de sentidos no campo discursivo místico-religioso e popular.

Os ventos mediterrâneos da Antiguidade disseminaram ideias cuja noção fundamental está na conjunção *melos-logos*, (seja de forma escrita ou oral), canto e palavra, voz e verbo poético.

Alain Daniélou (1943, p. 6) escrevera: “se o som pode evocar emoções, seres ou paisagens em nós, é porque há, entre os diferentes aspectos do mundo manifesto, algumas correspondências que as leis da música nos permitem perceber”¹⁵. Assim como os indianos, os gregos da Antiguidade refletiram sobre a música em termos de analogias entre o som e o sentido da vida e do universo, nos discursos mitológicos, matemáticos e medicinais. A cosmovisão musical que tem sua gênese na Antiguidade representa o campo das alturas melódicas como análogo da psique e da ordem cósmica.

Interpretar o pensamento musical da Antiguidade pressupõe aproximar-se do modo como o homem da Grécia presenciava o mundo: dentro da cosmovisão grega, a música está associada à educação e formação do homem (*paideia*), às celebrações e aos cultos religiosos, ao pensamento filosófico, à poesia, à astronomia – no cerne de práticas (socioculturais) em que estão amalgamados elementos cosmológico-científicos e mitopoéticos.

Na cosmovisão mediterrânea da Antiguidade, a ideia de Φύσις (*physis* – natureza¹⁶) abarcava os assim chamados mundo natural e mundo sobrenatural juntos; assim, a fonte mitopoética representava, na cultura helênica, uma vivência simbólica do real ou mesmo uma experiência perceptiva; o acervo poético inspirado pela mitologia – contada e cantada – constitui, pois, uma corrente mnemônica de narrativas de tradições múltiplas que se entretecem na tapeçaria étnica dos mares Egeu, Jônico e Mediterrâneo.

O discurso mítico é, portanto, a mais remota “escrita” sobre as práticas musicais gregas, que nos permite construir sentidos a partir dos valores antropomórficos associados às dinâmicas do som organizado desde reflexões arcaicas, conforme ouvimos na interpretação contemporânea de José Miguel Wisnik (1989, p. 72):

¹⁵ “If sound can evoke emotions, beings or landscapes in us, it is because there are, between the different aspects of the manifested world, some correspondences that the laws of music allow us to bring out” – Alain Daniélou (1943) escreve em *Introduction to the study of musical scales*.

¹⁶ O filósofo Edmund Husserl (2008, p. 15) explica: “esta natureza não é a natureza no sentido das ciências da natureza, mas antes o que para os Gregos valia como natureza, o que tinham diante dos olhos no seu mundo circundante enquanto efectividade natural. Dito de um modo mais perfeito: o mundo circundante histórico dos Gregos não é o mundo objectivo no nosso sentido, mas antes a sua ‘representação do mundo’, ou seja, a sua própria validação subjectiva com todas as efectividades que aí valem, incluindo, por exemplo, os deuses, os demónios, etc.”. Em “Ouvir o logos: música e filosofia” (2002, p.54), Lia Tomás delineia a ideia grega da *physis*, em sua acepção arcaica (pré-socrática), como “o que é primário, fundamental e persistente, por oposição ao que é secundário, derivado e transitório”.

Talvez porque, em seu estado primário e indiferenciado o campo das alturas seja tão fluido, uma longa tradição ligue simbolicamente a música ao mar, e alguns mitos gregos formulem de maneira eloquente o caráter oceânico do som: Aríon, prisioneiro de marinheiros que querem atirá-lo às águas, pede para entoar o seu próprio canto fúnebre, acompanhado de sua lira, e em seguida se lança por conta própria ao oceano, onde os golfinhos, delfins de Apolo, atraídos pela música, o salvam; Dionísio, preso nas mesmas condições, transforma os piratas em golfinhos, condenados para sempre a salvar os naufragos. Essas são, na verdade, duas versões de um mesmo mito, que se pode parafrasear assim: o músico é capaz de dominar as forças informes do inconsciente, fazendo-as atuarem a seu favor; a música é um rito de passagem em que o sujeito se lança à morte [...] e renasce dela. As duas versões do mito unem Apolo e Dionísio como dois modos de um só evento, combinando a forma apolínea (a lira) e a força dionisíaca (o oceano). (Pense-se também, ainda em contexto grego, nas lendárias harpas eólicas, tocadas pelo vento.) Os golfinhos apolíneos vêm ao socorro do músico, surgindo do abismo oceânico como um princípio de organicidade que permite flutuar. Dionísio, com a sua força, que domina as formas, transforma os marinheiros, que pensam submetê-lo, em golfinhos: dando-os a Apolo. As notas musicais são os delfins desse oceano sonoro: pontos de apoio e de referência, sinais de inteligência no vasto domínio do indiferenciado. A articulação entre elas toma a forma de *escalas*, repertório de sons inter-relacionados, capazes de gerar frases melódicas dotadas de um certo sentido (enquanto relação de forças advinda de uma dinâmica interna).

A releitura hermenêutica de Wisnik propõe uma perspectiva de alcance simbólico da cosmovisão musical grega. Um dos aspectos que transparecem da narrativa citada, na cena em que Aríon entoa seu próprio canto fúnebre, é o ato de cantar como a performance de um rito. No trecho citado, o autor tece uma interpretação sobre o campo das alturas melódicas, sugerindo que a música é harmonia que ordena e coordena os elementos do caos, dá forma ao informe, organiza o mundo humano por meio da medida refletida na ordem interna das escalas.

O símbolo sonoro do oceano, presente na narrativa supracitada de Aríon, expressa a propriedade rítmica, frequencial do tempo, por analogia com a periodicidade dos movimentos ondulatórios e de maré; neste sentido, assim como o símbolo oceânico, o movimento rítmico periódico musical é o correspondente microcósmico dos ritmos da natureza macrocósmica, do universo; esta ideia projeta a ordem sonoro-musical ao status de uma fonte, força ou agente motriz capaz de gerir as dinâmicas indômitas da natureza irascível, a qual se mostra, no mito, obediente à lei ordenadora que atua sobre ela.

O mito de Aríon reflete a astúcia do herói que, ante a inexorabilidade da condição humana, ousa entoar o próprio canto fúnebre ainda em vida. Pelo conhecimento de leis naturais que regem as formas, o canto de Aríon transcende assim a própria aniquilação pelo esquecimento, isto é a submersão no domínio do indiferenciado, do informe. A ordenação dos

intervalos musicais nas escalas é uma modulação do *continuum* espacial dos sons; leva-nos, pois, ao conceito de *harmonia*, acorde fundamental do discurso musical grego.

Centralizaremos, pois, as atenções do primeiro capítulo no estudo das concepções gregas sobre a voz poético-musical.

CAPÍTULO I - FONOSFERAS DA ANTIGUIDADE: PLANETÁRIA MÚSICA PARA OUVIDOS MORTAIS

Introdução

*Mas há que escutá-lo. Pois este silêncio canta.
Tem a música de Orfeu: harmonia de imagens,
atos dramáticos e vozes a comunicar o divino:*
(SERRA, 2015, p. 25)

No século XXI ampliam-se as pesquisas¹⁷ dedicadas a interpretar a interface música-palavra a partir do *corpus* de poesia lírica, épica e trágica¹⁸, gêneros lítero-musicais que habitualmente eram cantados e dançados por um coro. A principal contribuição dessas pesquisas não é “reconstruir” a musicalidade pretérita, mas oferecer uma interpretação possível, que pudesse “amplificar” os estudos em performance e composição.

Na aproximação da vocalidade grega, cotejarei as seguintes fontes: textos de autores do século XX e pesquisas recentes sobre a cultura musical da Antiguidade. À cosmovisão lítero-musical centrada na voz chamaremos *primado do texto nas inflexões vocais da melopeia*¹⁹, tomando-a como questão de estudo.

A ideia elementar do primado do texto na canção grega pode ser interpretada a partir dos hinos e fragmentos textuais. O *corpus* remanescente da Antiguidade, ainda que conte poucos fragmentos de notação musical, sugere a existência de fórmulas melódicas – prática que veio a ser chamada “composição oral-formulaica”, a ser retomada adiante neste capítulo. A primeira pergunta a ser colocada é: de que forma, na cosmovisão grega, o ritmo poético e a prosódia da língua, em paralelo ao ritmo musical, relacionam-se à memória e à transmissão oral?

Haja vista que as especulações teóricas dos séculos V e IV a.C. e os remanescentes e vestígios literários não refletem necessariamente a amplitude de práticas correntes na música da época, como afirma Barker (2007), deve-se considerar a possibilidade de um descompasso entre a especulação e a prática musical. O conhecimento, portanto, da teoria musical grega é

¹⁷ Adrados (1975); Pereira (2001).

¹⁸ As tragédias eram simultaneamente obras literárias apresentadas em concursos e ouvidas por centenas de pessoas; logo, os tragediógrafos recorriam à formação auditiva dos gregos, que se compunha de educação auditivo-vocal, e instrumental, aliadas à formação literária (PEREIRA, 2001, p. 221).

¹⁹ “Melopeia” neste contexto traduz o termo grego *melopoíía* – “composição melódica”.

mais amplo do que a história das práticas musicais devido à escassa consideração endereçada aos músicos práticos, os intérpretes, ao passo que a música como disciplina matemático-filosófica era estimada e honrada socialmente. Logo, os relatos que nos chegaram sobre a música grega não são necessariamente representativos das multiformes manifestações populares²⁰, senão apenas apresentam uma ótica específica do contexto em que foram escritos e grafados em pedras e papiros, ou na pena dos filósofos como Platão, Aristóteles e Aristóxeno.

Briggs e Burke (2006, p. 19) sustentam que a visão atual amplamente adotada pelo mundo acadêmico é a de que “a antiga cultura grega foi moldada pelo domínio da comunicação oral”. Para a tarefa deste estudo, inspirado na filosofia humanista da música (LIPPMAN, 2006), mobilizam-se conhecimentos sobre performance e composição aural²¹. Os sentidos que integram a fonosfera grega manifestam-se na língua e se concretizam na literatura e na reflexão sobre as práticas musicais. Assim, podemos estudar o tema com base na relação entre melodia, texto, performance e memória.

Neste estudo falamos em “poesia vocal”, haja vista que a ideia de uma “literatura”, de um lado, e a “música”, de outro, tal como é concebida no Ocidente moderno, não consegue captar a amplitude sociodiscursiva dessas práticas híbridas da Antiguidade e da Idade Média. Nos termos de Friedrich Nietzsche (1963, p. 278):

A palavra ‘literatura’ é perigosa; nela se encerra um prejuízo. Da mesma maneira que uma limitação da antiga gramática era partir das letras e não dos sons, assim também a limitação tradicional da história da literatura é pensar, primeiramente, nos monumentos escritos de um povo, e não de seus monumentos falados, isto é, partir de uma época em que a obra artística de um idioma é apreciado somente pelo leitor. Justamente nas partes mais valiosas da literatura grega faz-se necessário pensar além da ideia de escrever e ler. Não significa que a essas épocas faltasse a escritura, mas que a escrita servia só ao artista que se apresentava ante o público como recitador ou rapsodo.

Os fenômenos musicais gregos podem, portanto, ser pensados em termos de uma tradução cultural (BURKE, 2005) que os torne acessíveis ao universo discursivo contemporâneo. A tradução da cultura musical grega em termos da pesquisa e do léxico musicológico permite interpretar os sentidos que se produzem na relação entre a vocalidade²² e a memória – compreendida tanto na dimensão cognitiva quanto em sua historicidade, isto é, o revir temporal de imagens/discursos resultantes de eventos paradigmáticos que marcam uma

²⁰ Sobre “cultura popular”, ver: Zumthor (1989, p. 143).

²¹ Treitler (2007). Um estudo atento da composição aural é feito no capítulo II.

²² Sobre “vocalidade” (“transmissão oral”): Paul Zumthor, *La letra y la voz* (1989).

determinada coordenada sociocultural, geralmente decodificada em “tradições” institucionalizadas.

1 - Uma cosmovisão musical

O itinerário histórico da Grécia através do tempo e sua localização geopolítica transformaram a região em zona de intercâmbios das culturas norte-africanas, do Oriente Médio e europeias. De acordo com Stiga e Kopsalidou (2012), fábulas, cerimônias religiosas, elementos linguísticos, danças tradicionais e a música das diferentes regiões do espaço helênico são testemunho desta convergência cultural.

Se a canção-dança se apresenta com fortes traços de elementos do universo discursivo sagrado, isso não quer dizer que essa prática se tenha separado e se restringido a uma esfera especial de atividade social atida à religião; ao invés disso, este fato reflete o importante papel que o sagrado desempenhava em todos os aspectos da vida social grega (RUTHERFORD, 2001, p. 3)

A complexa trama cultural que entrelaça os costumes das múltiplas etnias no território grego é melhor compreendida se considerarmos que, na Atenas do século V a.C., medravam e conviviam práticas orais e a relativamente recente difusão da escrita alfabetica.

O musicólogo lisboeta Aires Manuel R. R. Pereira (2001) efetua uma leitura dos textos do drama trágico grego considerando-os como documentos fonético-musicais e encontra elos significativos entre a língua e a música helênica, por meio da interpretação da poesia dramática ática e da paleo-organologia. Segundo o pesquisador, os textos dos tragediógrafos contêm indicações de ritmos, instrumentos, além de permitir inferir os caracteres éticos das composições. O estudo de Pereira contribui para a compreensão do fenômeno musical grego desde a perspectiva que reúne a teoria musical, as escrísticas filosóficas e os textos poéticos para a investigação da relação entre *mélos* e *épos*, isto é, os sentidos produzidos na relação entre o campo das alturas melódicas, a palavra e a organização espacial do ritmo poético.

O estudo das formas originárias das Letras gregas oferece questões para se problematizarem as vertentes da *mousiké* grega em termos do que hoje chamamos canto, poesia e vocalidade. As narrativas míticas projetaram a figura de Orfeu, o cantor e tangedor da lira que extasiava os seres sencientes com suas harmonias. Orfeu se tornou um arquétipo do valor hipnagógico e poético da música, e sua imagem reaparece em vários momentos da história

musical do Ocidente, como um tema presente nas primeiras Óperas e em obras de Lizst, Offenbach, Gluck, Monteverdi, Stravinski, Berio, Philip Glass e Harry Partch.

O estudo de Ordep Serra (2015, p. 21) sobre os “Hinos Órficos” sustenta que Orfeu é símbolo da *poiesis*²³, uma atividade que dá frutos em todas as esferas da imaginação. A imagem de Orfeu com sua Lira alude à união originária entre poesia e canto, melodia e acompanhamento instrumental.

Desde suas origens remotas, afirma Fubini (2005, p. 51), as propriedades mágicas atribuídas à música pelos antigos gregos derivam de elementos amalgamados: a palavra e o canto. O tipo de poesia composta a partir de fórmulas métricas, ao ser cantada, apresenta certas características inerentes à própria constituição linguística, à cadência da língua e seus ritmos entoativos, porém possui algo mais: o ritmo poético da performance. Intonação ou entonação é a gestualidade vocálica que faz perceber as alturas melódicas, em gradações específicas quando se trata de recitação ou canto, fenômeno estudado por Aristóxeno de Tarento (século IV a.C.) como o “movimento da voz”. Logo, “canto” pode ter vários significados, conforme a época e o lugar.

Como Enrico Fubini (2005) demonstra em seus estudos, o musical, na Antiguidade, é campo mútuo da arte dos sons e dos movimentos, da palavra e da dança²⁴. O canto a partir de um texto poético e, em certas ocasiões, vinculado também a movimentos coreográficos, caracterizava uma práxis multívoca chamada *mousiké*. Barker (2005, p. 20) afirma que a *mousiké*, termo de amplo escopo semântico, podia significar, além de “música”, também “narrativa” e “poesia”, ainda quando narrativa e poesia não fossem entoadas em canto. Note-se que a ideia evocada pelo termo “poesia”, na sua atual acepção, não corresponde plenamente ao conceito grego do século V a.C..

Uma explicação bastante coerente sobre a peculiaridade da música grega antiga e sua relação com a literatura nos proporciona Marcel Detienne, que assinala, em seu texto ‘Os mestres da verdade na Grécia arcaica’ (2004), que a tradição literária no tempo antigo era, antes de tudo, tradição oral, por isso era necessário desenvolver a memória a partir do recurso rítmico da poesia. Justamente as musas – a palavra *moûsa*, assinala Detienne, em sua acepção não vulgar significa ‘palavra cantada’, ‘palavra ritmada’ – são filhas de *Mnemosyné*, isto é, a memória (AGUILAR, 2013, p. 72).

²³ Termo que designa a atividade de produzir, fazer algo que antes não existia.

²⁴ Traduz o termo grego μολπή (*molpé*).

A observação de Aguilar assinala a relação entre ritmo e memória; a versificação métrica dos cantos épicos seria um dispositivo da mnemotécnica tradicional²⁵, veiculando histórias e narrativas cantadas ou entoadas reverberantes na forma da transmissão oral. A função mnemônica do ritmo é enfatizada por Havelock, ao referir-se à língua literária empregada nas composições:

A forma mais antiga veio à existência como um instrumento para a preservação do discurso oral através da memorização. Esta forma memorizada não era vernacular das conversações casuais mas uma linguagem artificialmente manejada, com regras especiais de memorização, uma das quais era o ritmo²⁶ (HAVELOCK, 1963, p. 134).

Cantar é lembrar. A relação da memória com as estruturas rítmicas das línguas é tanto mais evidente quanto mais irrefletida e implícita no próprio funcionamento linguístico e em seus elementos coesivos. Seria somente pela repetição, pela recorrência de padrões e movimentos cílicos que o ritmo linguístico favoreceria a memorização? Seriam as formas musicais maneiras específicas de se produzirem percepções e sensações e assim impressionar sensivelmente a audição? Na reflexão sobre o alcance dos dispositivos mnemônicos na música, consideremos que o som musical produz “formas” audíveis e perceptíveis por uma consciência senciente, e que a música vocal, melodia associada a um texto, gera também uma consciência das imagens textuais e dos movimentos da voz. Assim, se o texto se funde à melodia, não seria a conjunção de ambos que amplificaria a força da recordação? Como se relacionariam as fórmulas melódicas e a memória na composição aural? A resposta passa pela compreensão do papel da métrica no canto.

A importância histórica do canto na Grécia atravessa a era arcaica e é reconhecida até no período clássico, em que se consideraria a métrica como parte constituinte da disciplina musical. Na época grega arcaica (século VIII – VI a.C.) e portanto, da poesia épica, fala-se de um tipo oral de composição poética que se dava na performance ante um público, cantada a partir de fórmulas e cenas típicas tradicionais. A ideia de uma “literatura” como concebida no Ocidente moderno não consegue captar a amplitude semântica das práticas híbridas da Antiguidade.

²⁵ Zumthor (1989, p. 175) escreve: “La ‘tradicionalidad’, escribe Menéndez Pidal, ‘asimilación de lo mismo’, procede de la 1a ‘acción continua e ininterrumpida de las variantes’. Combina (contrariamente a la transmisión puramente escrita), reproducción y mutación: la variabilidad es creación continua”.

²⁶ “The earlier form came into existence as an instrument for the preservation of oral speech through memorization. This memorized form was not the vernacular of casual conversation but an artificially managed language with special rules for memorization, one of which was rhythm”.

No âmbito dessa narratividade, o mito, na Grécia, representava uma espécie de “enciclopédia”; nas diversas narrativas eram vinculados conhecimentos sobre música, história, geografia, agricultura, sobre os deuses e a guerra; as narrativas entoadas atuavam, segundo essa interpretação, como uma codificação mnemônica e discursiva em que o *logos*²⁷ da tradição verbalizava valores culturais e éticos (MANTOVANELI, 2011, p. 20). Entoados nas vozes dos aedos, os versos da poesia épica e lírica faziam ressoar esse verbo mítico originário, transdutor de conhecimentos. No referido contexto, portanto, os aedos evocariam a memória catalisadora de sentimentos coletivos, dentre eles o de pertença à civilização e relação com as divindades: seguiam a corrente discursiva que recontava a história passada, cantando as ações dos heróis e também dos deuses.

À parte os aedos cantarem seguindo uma tradição remota e provavelmente anônima, na ótica de Francisco Rodríguez Adrados (1981, p. 23) tinham, concomitantemente, relativa liberdade que lhes permitia inovar: na tradição épica, segundo o helenista, não haveria distinção, especialização, entre compositor e intérprete do canto, porque não havia a noção de um “poeta”. Na performance do canto, estava conformado seu sentido, de modo que a ideia de uma composição anterior à performance é inconcebível nesse contexto. Segundo esse ponto de vista, cantar é (re)criar o canto.

A performance²⁸ vocal pode ser caracterizada como ato de produção de sentidos, presentificação da memória. Neste sentido, a “memória” cantada é a instância não somente da rememoração e da recordação, mas da perpetuação e recriação da discursividade tradicional no tempo presente das performances. Diferente de uma história lida, a narrativa cantada, desde o ponto de vista da recepção por um público, se plasma na memória de forma sensível e aperceptiva. À dinâmica semântico-sonora que envolve o circuito performático do canto – a voz e o verbo (texto oral ou escrito), estruturado em gêneros lítero-musicais, na concomitância de performance e recepção –, chamamos *fonosfera*.

²⁷ Neste contexto, “logos” aponta para aquilo que Havelock (1986, p. 113), na obra *The muse learns to write: reflections on orality and literacy from Antiquity to the present*: o termo “logos”, ricamente ambivalente, refere-se tanto ao discurso falado quanto ao escrito, e ainda à operação mental e ao raciocínio para produzir o discurso.

²⁸ Paul Zumthor (1989, p. 19), distingue entre “tradição oral” e “transmissão oral” (vocalidade): a primeira se situa no tempo; a segunda, no presente da realização/acontecimento.

2. Cantores da memória

A *Ilíada*²⁹, de Homero (2002), nos apresenta a figura do “cantor”, um solista da poesia lírica. Aos cantores Homero chama *aiodoi* (aedos) (ADRADOS, 1981, p. 22). No contexto dos Aedos, o “poeta” recitava ou cantava sua obra, que seria extraída daquele acervo enciclopédico oral das tradições. A poesia oral teria convivido com a escrita em seus primórdios; os versos cantados eram a forma usual de difusão de várias tradições (MANTOVANELI, 2011, p. 19). Esta observação aponta a concomitância de práticas letradas e aurais, chamada oralidade mista³⁰.

A poesia épica apresenta vínculos com a improvisação vocal e a composição aural feita a partir de modelos preexistentes na experiência cultural. Buscaremos, por ora, responder à pergunta sobre as relações entre a métrica, a memória e as narrativas míticas, no contexto da introdução e difusão da escrita alfabetica na Grécia, adaptada do alfabeto fenício (século VIII a.C. ao IV a.C.). Para isto, tal como coloca Maingueneau (2016, p. 216), devemos renunciar a considerar a literatura escrita como simples fixação da literatura oral, admitindo “a heterogeneidade de seus regimes”. Por exemplo: a “recitação das epopeias na sociedade grega ou na Idade Média não se vincula nem ao teatro nem à leitura propriamente dita”.

O questionamento da autenticidade dos nomes autorais dos aedos mais antigos – Hesíodo e Homero –, apoia-se na ideia de que as características estilísticas e paleográficas das cópias dos manuscritos atribuídos a eles sugerem a pertença a uma coletividade de autores³¹. À parte Homero ser um autor ou vários, sabemos que a poesia épica possui vínculos com uma tradição arcaica de cantos de caráter narrativo mitopoético, que se funda em motivos arquetípicos de uma coletividade histórica. Ora, um compositor herda e reinventa motivos rítmico-melódicos sempre em diálogo com as tradições. “Tradição” implica uma geração transpessoal e histórica, em que há transmissão de estruturas paradigmáticas tanto de forma aural quanto escrita. No âmbito das tradições escritas, ocorrem acréscimos, mudanças e “corrupções” de cópias, para os quais a filologia e os críticos textuais buscam propor soluções, após cotejar e comparar fontes – processo ao final do qual o que resulta é sempre uma interpretação. Nada obstante, o escrito – “original” ou apócrifo – pode circular longe de sua fonte, como o afirma Maingueneau (2016, p. 219).

²⁹ Atribuída a Homero (século VIII a.C.). *Ilíada*, XIX, v. 604.

³⁰ Na oralidade mista, segundo Zumthor, convivem práticas aurais e escritas. Ver: nota 8.

³¹ Serafim (2010, p. 12) descreve que “o autor [...] aparece em nossa cultura a partir do momento em que se começa a atribuir os textos a uma individualidade. Este procedimento de atribuição é correlativo a uma concepção da obra, que seleciona e escolhe aquilo que, nas marcas deixadas por alguém, constitui sua obra, precisamente”.

Quanto aos estereótipos da vocalidade, segundo a já mencionada teoria oral-formulaica, Hesíodo e Homero teriam se servido, além das fórmulas métricas, também de fórmulas temáticas, episódicas, que indicam a existência implícita de práticas e convenções elaboradas, sentenças recorrentes. Esses nomes autorais representariam, portanto, uma prática coletiva mais antiga do que a colocação dos remanescentes dos poemas homéricos na forma escrita. A épica está, pois, firmada nas propriedades fundamentais do ritmo poético, engendrado pela versificação métrica³².

A métrica é, pois, fundamental para o estudo da musicalidade mediterrânea, devido à sua função rítmica. Gamberini (1962, p. 13) expõe que a música vocal helênica (e também a instrumental) se baseava em um núcleo rítmico elementar que “inflamava e dava vazão ao ímpeto vital da consciência religiosa popular”. A rítmica grega é representada, sob este aspecto, como elemento mobilizador de catarses simbólicas nos corpos sociais – ritos, teatro, festivais. A *mousiké* grega está permeada de elementos religiosos populares.

Além do ritmo métrico da poesia grega, existe um ritmo interno às imagens evocadas pelas palavras e expressões do canto³³, legíveis na interpretação do poema, e que mostram possibilidades expressivas para a performance vocal. Procurarei exemplificar esta ideia.

Hesíodo, no percurso da tradição que canta ao começo e ao fim dos poemas uma reverência às Musas, antes de iniciar o canto, a elas oferece a composição “harmonizando com o som” – φωνῇ ὁμηρεῦσαι: *phoné omereýsai* – (HESÍODO, 2013, p. 33):

τύνη, Μουσάων ἀρχώμεθα, ταὶ Διὶ πατρὶ³⁴
ύμνεῦσαι τέρπουσι μέγαν νόον ἐντὸς Ὄλύμπου,
εἰρεῦσαι τά τ’ ἔόντα τά τ’ ἐσσόμενα πρό τ’ ἔόντα,
φωνῇ ὁμηρεῦσαι: τῶν δ’ ἀκάματος ρέει αὐδὴ
ἐκ στομάτων ἡδεῖα: γελᾷ δέ τε δώματα πατρὸς
Ζηνὸς ἐριγδούποιο θεᾶν ὅπι λειριοέσσῃ
σκιδναμένῃ: ἥχεῖ δὲ κάρη νιφόεντος Ὄλύμπου
δώματά τ’ ἀθανάτων. αἱ δ’ ἄμβροτον ὅσσαν ιεῖσαι
θεῶν γένος αἰδοῖον πρῶτον κλείουσιν ἀοιδῇ

Ei tu, pelas Musas começemos, que, para Zeus pai
cantando, regozijam seu grande espírito no Olimpo,
dizendo o que é, o que será e o que foi antes,
harmonizando com o som: incansável flui sua voz
das bocas, doce; e sorri a morada do pai
Zeus altissonante com a voz, tal lírio, das deusas,
irradiante; e ressoa o cume do Olimpo nevoso

³² “Metro” é o arranjo das sílabas e dos pés no verso, de acordo com certas regras; aplica-se a um trecho do verso ou a um verso inteiro ou vários. Um pé, no metro, se compõe de duas ou mais sílabas. Cada sílaba pode ser longa – ou breve –.

³³ “Canto” aqui refere-se à palavra entoada ou recitada com inflexões vocálicas rítmicas e melódicas.

e os deuses a veneranda raça primo glorificam no canto³⁴
(vv. 26-44)

No texto, as palavras gregas νύμνεῦσαι (*hymneûsai*), traduzida por “cantando”, indica a ação de “entoar hino”. A palavra portuguesa “voz” traduz, nesse contexto, o grego αὐδὴ (*audé*) e o verbo ἀείδειν (*aeidein*) evoca o ato de “cantar”. Na tradição grega, as musas ensinaram a Hesíodo o “belo canto” (*kalèn edídaksan aoidén*): αἴ νύ ποθ' Ἡσίοδον καλὴν ἐδίδαξαν ἀοιδήν (Teogonia, v. 22).

No poema torna-se visível a conjunção dos elementos rítmicos e ritualísticos (invocações), que possibilitam associações com motivos rítmico-melódicos para a intonação, peculiares à língua literária grega. A invocação às musas é atravessada por elementos metalingüísticos que apontam para a cenografia do cantar: iniciar o canto invocando a inspiração das forças tutelares da arte tem a função de um prelúdio à narrativa cantada, uma prática que se tornou emblemática na poesia clássica ocidental.

O cantar caracteriza a instância da manifestação de uma dinâmica transpessoal que se faz audível na voz. A proximidade entre culto e canto caracteriza a convergência de formas expressivas coreográficas e ritualísticas na tradição dos coros que “dançam a poesia”, presentes no drama trágico e também na lírica popular. Alguns remanescentes da lírica helênica apresentam relações com os ritos de primavera, como, por exemplo, a parte coral da “Canção da Andorinha” estudada por Adrados³⁵. Assim como nesta canção que acompanha ritos populares ligados ao Equinócio de Primavera, afirma Paul Zumthor (1990, p. 78) que, nos povos em que ainda persistem práticas arraigadas ligadas à vida no campo, são comuns as cantigas de colheita, cânticos de semeadura, nos quais fica clara a associação do canto com os ciclos cósmicos. A mitologia e os cultos populares aparecem, assim, como principais fontes de arquétipos compostoriais para as canções.

A pesquisa da composição oral-formulaica, a ser explanada quanto a um de seus aspectos adiante neste estudo, fundamenta-se na percepção de formas arquetípicas recorrentes nos cantos épicos dos bardos. O hinos homéricos são reconhecidamente modelos para a composição e delineamento das formas arquetípicas na tradição do teatro no século V a.C. As

³⁴ Tradução: Christian Werner.

³⁵ Ver: *La canción Rodia de la golondrina y la cerámica de Tera*, por Francisco R. Adrados, na revista em Emerita, v. 42, n. 1, 1974. Disponível em: emerita.revistas.csic.es/index.php/emerita/article/view/998.

escrituras com testemunhos diretos mais antigos sobre a música no mundo helênico vêm, além da poesia épica de Homero³⁶, dos poemas líricos.

Os sinais de uma lírica coral e de uma lírica monódica são interpretados por Lourenço (2009, p. 21): dos textos da Ilíada e da Odisseia, de Homero (2002; 2011), o autor deriva o desdobramento tríplice da performance poética: primeiro – a música cantada por um solista; segundo – a música dançada e executada vocalmente por um coro; e, terceiro – a música cantada por um solista, coreografada por um coro. O coro é um elemento comum nos cantos gregos, tanto na poesia épica – cantando os feitos do passado – quanto na lírica – celebrando, aconselhando, em uma ação sacramental.

O coro trágico de “As troianas”, por Eurípedes, canta a tomada de Troia. Nesse poema dramático (feito para ser encenado), o coro canta (e provavelmente dançava) os versos a seguir:

Xορός

ἀμφί μοι Ἰλιον, ω
Μοῦσα, καινῶν ύμνων
ἄεισον ἐν δακρύοις φόδαν ἐπικήδειον:
νῦν γὰρ μέλος ἐς Τροίαν ιαχήσω (v. 511-515)

Coro

Canta Ílion, ó Musa
que o seu novo destino
inspire um canto fúnebre
a tua voz lamentosa.
Agora entoarei uma ode a Troia
(PEREIRA, 2001, p. 340)

As palavras ἀμφί μοι (“amphi moi”), que abrem o primeiro verso citado, são uma fórmula tradicional que está presente na abertura dos Hinos de Homero dedicados aos deuses. O hino a Pã traz, ao princípio, a expressão ἀμφί μοι Ἐρμείαο (*amphi moi Ermeíao*); também no hino a Diónisos – ἀμφί Διώνυσον (*amphi Diónyson*); e no hino a Poséidon – ἀμφί ποσειδάωνα (*amphi Poseidáona*), entre outros.

Além das expressões citadas, que dão início aos hinos, há outros aspectos comuns que apresentam o aspecto de “fórmulas” genéricas, tais como a invocação à Musa e à Memória – Μνειοσύνη, *Mnemosýne* –, assim como a presença do verbo ᾔδω, *ádo*, “cantar”, logo nos

³⁶ O nome autoral de Homero é datado entre o século VIII a.C. e VI a.C., quando teria vivido o aedo e “compilador” de cantos da tradição. Os papiros mais antigos de seus cantos (poemas) são datados do século III a.C.. Segundo Dué (2001), os textos homéricos são multiformes registros derivados de performances orais. O pesquisador sustenta que os textos que hoje temos da poesia homérica, são frutos de várias gerações de cantores.

primeiros versos, portanto, constituindo um registro metafônico, uma “consciência vocal” que se presentifica no cantar/recitar.

Das inúmeras ocasiões em que se cantava, conhecemos diversas tipologias de composições (gêneros) apropriadas às ocasiões específicas: ritos religiosos, teatro, banquetes, funerais, libações, etc. (MATHIESEN, 1999, p. 44). Platão testemunha que, antes do século V a.C., “a música se dividia entre nós em gêneros e modos definidos; determinado gênero de canto compreendia as orações dirigidas aos deuses, a que se dava o nome de ‘hinos’” (FUBINI, 2005, p. 530).

No período arcaico grego, “hino” suscita o sentido de “canção”, com conotações de louvor e rito. Nesse contexto, hino tem o significado de “discurso em forma de adoração”, conjugando a prece e o louvor. Essa definição aparece elaborada, no período clássico: Platão (*Republica*, 10.607a) distingue entre *hymnoi* (hinos) – canções de louvor aos deuses, e *enkómia*, canção de prezar humanos.

Os hinos compartilham muitos elementos composicionais característicos das preces. Em ambas há a petição direta à divindade, há um *ethos* (caráter) de súplica, em que, geralmente há a invocação por auxílio. Segundo Furley e Bremer (2001, p. 4), os hinos gregos podiam ser falados, recitados ou cantados; estruturavam-se como cenografia religiosa-musical e possuíam características de canção e dança. Este gênero lítero-musical elaborado do ponto de vista linguístico é a contraparte verbo-melódica do ato de adoração: o fazer e o dizer cantando se apoiam mutuamente nos ritos devocionais. Na imagem a seguir (Figura 1) vemos, à direita, em primeiro plano, o hierofante (sacerdote) à frente de uma elevação (lugar sacro – altar), apóis um animal sacrificial, seguido pelos músicos com instrumentos de cordas e sopro (*aulos* e *kíthara*).

Figura 1 - Sacrifício processional com a intonação de um hino. Tábua de Madeira pintada de Pitsa (540 a.C.). Museu Arqueológico Nacional de Atenas (FURLEY; BREMER, 2001, p. 29)



A palavra “hino” supostamente derivaria de “permanecer”, sendo aquilo que remanesce porque confere às palavras de virtude e louvação uma forma durável. Esta derivação do sentido de “hino” contempla os aspectos de celebração, sugerindo que os hinos serviam à recordação e ao registro de louvações de feitos e poderes. De acordo com Furley e Bremer (2001, p. 4), esta dedução etimológica é corroborada por Proclo³⁷. O filósofo descreve o *prosódion* como um hino acompanhado pelo *aulos* enquanto o coro faz a procissão rumo ao altar; isso é distinto do “hino propriamente dito”, que é cantado junto ao altar do deus, com acompanhamento da *kithara*.

Ademais, Proclo, em sua exposição pragmática e funcional dos hinos cultuais, descreve ainda as qualidades estéticas das canções, o lugar da canção na cerimônia, sua distribuição cultural-geográfica, o tipo e a forma de acompanhamento instrumental, a natureza do acompanhamento coreográfico, além da etiologia do culto.

Quando as pessoas se moviam em procissão a um lugar de adoração, elas não apenas (tipicamente) carregavam uma efígie ou símbolo da divindade em cuja honra elas professavam, cantavam um hino celebrando a glória deste divindade: a ação é identificada e justificada pelo uso de canções tradicionais³⁸ (FURLEY; BREMER, 2001, p. 4).

³⁷ Neoplatônico do século V d.C.

³⁸ “When people move in procession to a place of worship they not only (typically) carry an effigy or symbol of the god in whose honour they are processing, they sing a hymn celebrating the god’s glory: the action is identified and justified by the use of traditional songs”.

A atividade que, na Grécia arcaica, congregava os atos conjuntos da dança e da canção, performadas em um lugar de adoração, era chamada *choros* (coro), termo que designa o canto coletivo de louvor à divindade. O coro compreendia as melodias e versos, os passos de dança, que se amalgamavam na performance do hino. Os hinos estão associados à restauração ou inauguração de um culto, tal como aparece no verso 744ff do texto de “Paz”, poema dramático do comediógrafo Aristófanes (446-386 a.C.) (ARISTOPHANES, 1999).

Dionísio Trácio (170 – 90 a.C.) assim define os hinos como um poema que combina o louvor e o agradecimento (FURLEY; BREMER, 2011, p. 9). Segundo esta formulação, o hino possui uma forma poética; a expressão *eucaristia* (“ação de graças”) denota um elemento essencial do ato com que o devoto oferta uma canção à deidade.

A exemplo do escopo analítico dos últimos teóricos da Antiguidade, Proclo faz uma descrição do “ditirambo” como uma forma hímnica que utilizava *harmonias* e ritmos selvagens e empolgantes, afins ao deus cultuado – Dionísio. O filósofo neoplatônico nomeia, ainda, os gêneros da poesia lírica: seu critério descritivo associa cada tipo de canção ao culto ao qual pertencia. As circunstâncias das performances, portanto, compõem a forma dos gêneros lítero-musicais.

Quanto à relação entre formas genéricas, a tipologia discursiva é tratada em *Leis* 700b1-5 (BRISSON e PRADEAU, 2012). Nesse diálogo, Platão dá indicações de uma taxonomia das canções cultuais na Antiguidade. Conforme sua interpretação, a categoria hino é designada como gênero, e o *péan*, ditirambo, a prosódia, o encômio e o *nómos*, são espécies do gênero hino. Proclo faz uso da expressão “hino propriamente dito” para referir-se à categoria genérica que agrega os subgêneros específicos. Logo, no contexto da Grécia clássica, “hino” refere-se, de modo geral, a uma canção que celebra e faz invocações à divindade (FURLEY; BREMER, 2001, p. 9).

Os hinos gregos, portanto, continham elementos tais como a narrativa de feitos divinos ou heroicos, o diálogo entre os deuses e o povo. No entanto, o hino cultural se distingue da “literatura” (poemas dramáticos dos tragediógrafos e comediógrafos). A diferença entre ambos é pragmática: o hino cultural é endereçado à divindade, estabelecendo um diálogo, tendo-a como interlocutora direta. Já a peça lírica, por exemplo, um hino cantado numa comédia de Aristófanes, tem como objetivo fazer a mimese da ação ante o público do teatro, e não abordar a divindade. O hino, nesse contexto, constitui-se em cenografia funcionando no interior do gênero dramático.

Os hinos, portanto, cantam deuses e heróis. Lord (1971, p. 31) propõe que, provavelmente, fossem empregadas fórmulas para a performance³⁹ das canções, cujo conhecimento por um público esclarecido permitia destrinçar uma forma de outra. As fórmulas podem ter sido aprimoradas de modo a não apenas terem a função de apoio mnemônico, para uso dos aedos, passando a ser elementos que tornam reconhecíveis, pelo público, as formas genéricas.

Segundo Pereira (2001, p. 340), os compositores teriam procurado um meio de fazer melodiar as frases para que estas exercessem maior impacto sobre o ouvinte. Por isso, a fixação do hino passa pela “adequação dos elementos tradicionalmente literários e melódicos ao crescente desenvolvimento, no século V, de uma forma musical de natureza vocal com acompanhamento instrumental”.

No período arcaico (do século VIII a.C. ao V a.C.), a prática musical envolvia discursos sobre o poder encantatório do ritmo e da melodia, a exemplo dos testemunhos presentes em *De Vita Pythagorica*, de Jâmblico⁴⁰, e ainda Proclo⁴¹ (em *Chrestomatheia*, 11), que afirma que o gênero de canto cultural chamado *péan* era uma ode dirigida aos deuses todos, mas, primordialmente endereçada a Apolo e Ártemis pra afastar pragas e enfermidades (FUBINI, 2005, p. 59).

Segundo Aristóteles (2008), algumas formas literárias descendem das adorações cantadas em coral (*Poetica*, 1449a10ff); o filósofo sustenta que a tragédia, bem como a comédia ática, provêm de variadas formas de canção cultural⁴². O público do teatro grego encontrava no coro das tragédias diversos ritos familiares às práticas populares, então já institucionalizados e formalizados em “modos líricos” como, por exemplo, os *péans*, cantos ao deus Apolo. Pereira (2001, p. 346) escreve:

A expressão ‘Péan’ surge integrada num diálogo lírico no qual a música tinha um lugar de destaque. O sentido da música no espetáculo dramático é definido por Aristóteles, ao integrá-la na própria essência da tragédia, isto é: (‘suscitar o temor e a piedade fazendo a catarse dessas emoções’) Poética, 1449 b 27. (‘Existem em cada tragédia, necessariamente seis elementos, que determinam a sua natureza. São os seguintes: fábula, caracteres, dicção, reflexão, espetáculo e canto.’) Poética, 1450 a 8.

³⁹ O conceito de “performance” será explicitado adiante.

⁴⁰ Filósofo neoplatônico assírio do século II d.C.

⁴¹ Neoplatônico do século V d.C.

⁴² Esta afirmativa é endossada pelos estudos de Francisco R. Adrados “The *agón* and the origin of tragic chorus” (1975).

O canto é, na interpretação da “Poética”, de Aristóteles, componente essencial do teatro. Por canto entenda-se a intonação melódica de textos com métrica, investida de gestualidade vocálica.

As ideias musicais que convergiram na cultura helênica mostram a preocupação com os efeitos da música na psique⁴³, atestando a presença dos cantos em cultos religiosos e processos de cura e purificação (*catharsis*). A distinção entre ἐποδαί (epodai) – “encantamento” para curar o corpo, uma prática mágico-medicinal –, e μουσική – “música”, para tratar a alma –, sugere que o vínculo da música com a medicina remete à época pré-homérica.

A interpretação das fontes antigas, e seu cotejo com pesquisas mais recentes, supra apresentadas, permitem entrever que o que hoje chamamos música e poesia fermentou no crisol de ritos antrópicos gregos por séculos; na *mousiké* fundiam-se diversas práticas catártico-ritualísticas: a palavra cantada e a narrativa poética rítmica são dois dos principais recursos do teatro e das religiões gregas. O hino em louvor a Nêmesis, por exemplo⁴⁴, apresenta formas recorrentes, tais como as fórmulas de louvor e exaltação, que tendem a perpetuar os atributos do deus na memória das canções, e a presentificar seu poder dinâmico na vocalização do hino.

3. A dimensão pragmática da voz na Antiguidade

O modo como os antigos helenos – cantando ou escrevendo nos seus dialetos ático-jônio, dório, eólio⁴⁵ – organizaram o metro de forma intrincada e variada, mobiliza elementos prosódicos⁴⁶ da língua em um discurso poético firmado sobre relações estruturantes, de alta ressonância forma-sentido. A Antiguidade grega apresenta a conjunção música-linguagem: haveria características intrínsecas da língua grega que amoldariam as possibilidades melódicas? A base fonética da língua influiu largamente nos contornos melódicos, mas não se pode afirmar que haja uma relação unívoca entre a fala e o canto. Embora haja uma tendência geral a se enfatizar no canto as sílabas tônica, fazendo-as corresponder às notas mais longas e aos melismas, isso não constitui uma regra.

⁴³ Os cultos se serviam da música para congraçar-se com as divindades: a estas cabia distribuir o bem e o mal e por isso tinham, também, o poder de liberar os seres das enfermidades (FUBINI, 2005, p. 43). Em época anterior a Homero (século VII a.C.), a música era integrada a outras artes, como a dança, a feitiçaria, a medicina e a ginástica, abarcando uma função não só recreativa, mas ética e cognoscitiva. No contexto da poesia épica homérica a prática musical parece se despojar dos atributos terapêutico-religiosos.

⁴⁴ A transcrição do hino será analisada adiante.

⁴⁵ Alguns dos dialetos do grego falados na Grécia, no primeiro milênio antes de Cristo.

⁴⁶ A prosódia clássica estuda a duração das sílabas ou o tempo ocupado em pronunciá-las (ANTHON, 1838, p. 1).

Considerando que, na performance do canto, convergem elementos rítmico-melódicos, semânticos e simbólicos, teceremos uma reflexão desde a seguinte rede temática: de que forma se relacionam canto e texto? Como se estruturam as relações entre as melodias e os textos cantados? De que maneiras se *encompassam*, na semântica do canto, forma e sentido?

Baseado na leitura dos testemunhos remanescentes sobre a música da Antiguidade, West (1992, p. 43) afirma:

As notas das canções eram atacadas de forma clara, sem deslizar de uma para outra. Isto, de acordo com Aristóxeno, é o que diferencia canto e fala: ‘Na conversação, evitamos manter a voz monotônica, em um tom contínuo, em uma nota única, a não ser que sejamos impelidos a isso pela emoção; mas, ao cantar, diferentemente, evitamos a alternância contínua e desmesurada entre graves e agudos, e mantemos tons específicos’.

A ideia aristoxênicas de “movimento da voz” (ARISTÓXENO, 1902) introduz a espacialidade nos estudos musicais, a metáfora geométrica é tomada como termo expressivo para a fenomenologia da invenção melódica. Na reflexão de Aristóxeno há um ponto central: a importância do conceito de *tópos* (*τόπος*) – o “lugar” ou instância da voz – em termos contemporâneos, sua “tessitura”. (BÉLIS, p. 138). O *topos* remete ao espaço musical no qual a voz produz seus movimentos, sua intonação, desde quaisquer de seus pontos: um lugar geométrico das alturas melódicas.

Propomos, pois, colocar a questão do elo canto-palavra a principiar pelos vestígios de canções gregas notadas com a escrita musical antiga. A problematização das relações entre a métrica poética, a melodia e o ritmo musical, põe à mostra possíveis características das inflexões vocálicas que refletem formas específicas de se conceber a composição e a performance. De que modo se associaram a palavra, a métrica e o ritmo musical?

A fenomenologia da palavra na Grécia indica uma relação próxima entre o nome e a coisa/ideia que ele nomeia. Segundo Lia Tomás (2012, p. 79), “a letra não é, no sentido grego, simples signo fonético e notação musical, mas é igualmente número”. Nesse campo de similitudes, a estudiosa interpreta que falar e contar são atividades análogas na cosmovisão grega. Por esse prisma se pode conceber, por analogia, um campo de similitudes entre as durações das sílabas na fala e no canto. O sistema de notação musical grego está imbuído de uma representação da letra como cifra de uma altura melódica relativa.

Os remanescentes da escrita musical grega (datados do século III a.C. ao II d.C.) encontrados em papiros, inscrições em pedra e manuscritos medievais estão todos no mesmo sistema de notação, o que sugere a consolidação de uma prática. As notas do canto são

simbolizadas pelas letras do alfabeto jônico, enquanto a notação instrumental, supostamente mais antiga, possui signos específicos.

A notação musical, designada por Aristóxeno παρασημαίνεσθαι [*parasemainesthai*], indica por meio de signos sons musicais e suas durações. Mas está inserida na própria problemática do som vocálico-consonântico, na sua duração, na altura, representada pelo acento tonal, constituindo um todo entre o complexo do som e do ritmo. (Cf. Aristóxeno, *Elementa harmonica*, II, 39). A primeira notação musical como nos informa *Isagoge* (*apud* Gaudêncio, 347: “Os antigos usaram nomes de letras, os chamados signos musicais para uma notação de dezoito notas”). No *Anonyma de Musica Scripta Bellermanniana*, 68, este uso dos signos é classificado: (“a notação [instrumental] é independente do texto”). Temos assim, dois tipos de signos (σημεῖα), os vocais, que radicam na poesia e na sua musicalidade, e os signos instrumentais que autonomizam a música instrumental. (PEREIRA, 2001, p. 255).

As fontes supracitadas sugerem que a crescente especialização organológica se desenvolve no sentido de estabelecer maior independência da música instrumental em relação à vocal. A hipótese mais plausível do ponto de vista histórico, sustentada por West (1992, p. 36), é que a notação instrumental seria preexistente à vocal.

M. L. West, que, em conjunto com Pöhlmann, publicou edições críticas de manuscritos gregos com notação músico-poética, faz um estudo sobre a voz musical na Antiguidade. West (1992, p. 40) sustém que as canções gregas (melopeias) eram minuciosamente articuladas com textos literários sofisticados em termos da conjunção forma-sentido. Os remanescentes de textos de Píndaro e Safo, entre os compositores líricos, de Hesíodo e Homero, entre os épicos, e de Eurípedes e Ésquilo, entre os trágicos, apresentam numerosos exemplos da sonoridade da língua grega e da variedade de sugestões musicais implícitas no seu ritmo linguístico, poeticamente elaborado.

Alguns fragmentos estudados por Pöhlman e West (2001) contêm trechos de canções que compõem os textos de tragédias de Eurípedes, Ésquilo, além de dezenas de hinos e um Epitáfio anônimo. Avaliando o conjunto dos fragmentos, pela perspectiva das mudanças nas estruturas musicais, e considerando a datação de cada manuscrito – cujos exemplares remontam desde o século III a.C. até o II d.C. –, os paleo-musicólogos afirmam:

Seguindo a sequência cronológica dos fragmentos, observamos como a notação rítmica se desenvolve de maneira suplementar à notação das alturas melódicas. Percebe-se que as escalas enarmônicas cedem lugar às escalas cromáticas, e que estas últimas são enriquecidas, no período helenístico tardio, por acidentes semitonais, o que nos remete ao conceito moderno de cromatismo. No período romano, o gênero diatônico predomina. Por outro lado, a preleção por melismas,

já presentes no século V a.C. (fragmento n. 3), cresce continuamente com o passar do tempo. Uma das peças mais tardias (n. 59), fragmento de um hino cristão, já prenuncia a salmodia melismática da Idade Média. Tomados em seu conjunto, os fragmentos possibilitam estabelecer a altura melódica na qual a antiga notação deve ser lida (PÖHLMAN; WEST, 2001, p.1).

Os *Documents of Ancient Greek music* incluem uma série de fragmentos musicais que eram desconhecidos pelos autores quando da primeira publicação feita em 1970. Desde então, foram descobertos novos fragmentos musicais, publicados por Annie Bélis (2004) e Yuan (2005) – os manuscritos catalogados como “P.Oxy. 4710” e o “P.Louvre E 10534”.

Há significativas diferenças entre os fragmentos mais antigos (III a.C.) – que seguem a lógica da versificação métrica – e os fragmentos de hinos cristãos – compostos em prosa rítmica. Os estudos de West e Pöhlmann indicam que, nas canções gregas, as palavras seriam cantadas em entonação de forma a propiciar a nítida ressonância do logos⁴⁷ textual. Consideremos a existência de um “primado do texto nas inflexões vocais da melopeia”. Que relações expressivas há entre as melodias, a forma e o sentido dos textos cantados? – a seção seguinte buscará problematizá-lo.

4. A *manuscritura*⁴⁸ da voz em símbolos musicais

O ato de manuscrever é constitutivo da experiência humana, e a música, ao ser grafada, adquire dimensões visíveis, semióticas e simbólicas. A manuscrita faz com que a decodificação se torne um processo mediado pela imagem.

A notação vocal grega é estimada entre os séculos V e IV a.C., uma vez que o alfabeto jônico havia sido adotado oficialmente em Atenas em 403 a.C., e estava também em uso em outras cidades (*polei*) gregas; além disso, a escrita musical havia sido usada de maneira generalizada mesmo antes desse período. A forma das letras do alfabeto grego utilizado indica que a notação musical data de antes de 300 a.C. (WEST , 1992, p. 42).

Os manuscritos⁴⁹ estudados por Pöhlmann e West (2001), porém, não estão totalmente elucidados, pois apresentam lacunas por deterioração e equívocos de cópia; nada obstante, neles podemos ler diversas características lítero-musicais.

⁴⁷ Por “logos textual” entendo o sentido global do texto vocalizado e sua cenografia.

⁴⁸ Paul Zumthor (1989, p. 116).

⁴⁹ Para a relação dos manuscritos em termos de genealogia das cópias, ver Pöhlman e West (2001, p. 106-7).

A personalidade de Mesomedes⁵⁰ (século II d.C.) nos chega como autor de quatorze cantos manuscritos, porém apenas dois contêm seu nome. Cinco poemas estão preservados com notação musical antiga em uma série de manuscritos cujas cópias são datadas do século XIII ao XVII; dentre eles há invocações à Musa, a Calíope, a Apolo e a Febo, e hinos a Helios e Nêmesis (WEST, 1992, p. 106).

A imagem a seguir (Figura 2) apresenta a transcrição do “Hino a Nêmesis” para o sistema de notação contemporâneo; o texto musical acompanha a transliteração da língua grega para o sistema fonético latino. Observemos os ditongos nas sílabas e suas relações com os movimentos da melodia e as figuras de tempo:

⁵⁰ Mesomedes teria sido, segundo a enciclopédia *Suda*, do século X, um compositor lírico que vivera no tempo de Adriano (113-192 d.C.).

Figura 2 - Fragmento do período romano, n. 28 (século II d.C.)⁵¹

Hino a Nêmesis

Transcrito a partir dos manuscritos em notação grega por Egert Pöhlman e M. L. West (2001)

Né - με - σι πτε - ρό - εσ - σα βί - ου ρό - πά
Nê - me - si pte - ró - es - sa Bí - ou ro - pá

κύ - αν - ω - πι θε - á θύ - γα - τερ Δί - κας
ku - an - ó - pi the - á ty - ga - ter Dí - kas

ὰ κοῦ - φα φρυ - ἀγ μα - τα θνα - τῶν
à kou - pha phry - ág ma - ta tna - tôn

ἐπ - ἔχ - εις ἀ - δά - μαν - τι κχα - λι - νῷ
èp - ékh - eis a - dá - man - ti kha - li - noi

ἔχ - θου - σα δ' ύ - βριν ὄλ - ο - ἀν βρο - τῶν
ékh - thou - sa d' y - brin ol - o - àn bro - tôn

μέ - λα - να φθό - νον ἐκ - τὸς ἐ - λαύ - νεις
mé - la - na phtó - non èk - tòs e - laý - neis

ύ - πὸ - σὸν τρο - χὸν ἂσ - τα - τον ἀσ - τι - βῆ
y - pò - sòn tro - khon às - ta - ton as - tí - bê

χα - ρο - πὰ με - ρό - πων στρέ - φε - ται τύ - χα
kha - ro - pà me - ró - pon stré - phe - tai tuy - kha

λή - θου - σα δὲ πάρ πό - δα βαί - νεις
lé - thou - sa - dè pár pô - da baí - neis

⁵¹ Reproduzido a partir de Pöhlman e West (2001).

10

γαν - ρού - με - νον αν - χέ - να κλί - νεις
gau - rou - me - non an - khé - na klí - neis

11

ύ - πò - πῆ - χυν ἀ - εὶ βί - ο - τον με - τρεῖς
y - pò - pê - khun a - eí bí - o - ton me - treis

12

νεύ - εις δ' ύ - πò κόλ - πον ὄ - φρυν ἀ - εί
ney - eis d' ý - pò kól - pon ó - phryn a - eí

13

ζυ - γὸν με - τὰ χεῖ - ρα κρα - τοῦ - οα
tsu - gòn me - tà kheî - ra - kra - toû - oa

14

ἴ - λη - θι μά - και - ρα δι - κασ - πό - λε
í - le - thi má - kai - ra di - kas - pó - le

15

Νέ - με - σι πτε - ρό - εσ - σα βί - ου ρό - πά
Nê - me - si pt - ró - es - sa bí - ou ro - pá

Νέμεσι πτερόεσσα βίου ρόπα,
κυανῶπι θεά, θύγατερ Δίκας
ἄ κοῦφα φρυάγματα θνατῶν
έπέχεις ἀδάμαντι χαλινῷ,
ἔχθουνσα δ' ὕβριν δλοὶν βροτῶν
μέλανα φθόνον ἐκτὸς ἐλαύνεις.
ὑπὸ σὸν τροχὸν ἀστατον ἀστιβῆ
χαροπὰ μερόπων στρέφεται τύχα,
λήθουνσα δὲ πὰρ πόδα βαίνεις,
γαυρούμενον αὐχένα κλίνεις,
ὑπὸ πῆχυν ἀεὶ βίοτον μετρεῖς,
νεύεις δ' ὑπὸ κόλπον ὀφρῦν ἀεί^{ζυγὸν μετὰ χεῖρα κρατοῦσα.}
Ἴηθι μάκαιρα δικασπόλε

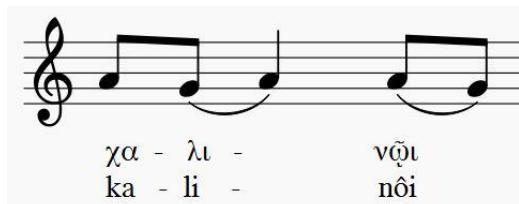
Nέμεσι πτερόεσσα βίου ρόπα⁵².

De forma simbólica, o texto do hino celebra Nêmesis, divindade feminina dispensadora da justiça, que possui os epítetos “filha da Justiça”, “ser alado que inclina a balança da vida” (Νέμεσι πτερόεσσα βίου ρόπα); a deusa representa a força que pune a húbres⁵³ e a megalomania dos homens: “sob sua perpétua roda que não deixa rastros” (ύπὸ σὸν τροχὸν ἄστατον ἀστιβῆ), “o lúgubre destino dos homens muda” (*χαροπὰ μερόπων στρέφεται τύχα*). Segundo o autor do hino, em minha transcrição, o inexorável jugo de Nêmesis, “com suas rudes rédeas refreia vãos relinchos humanos, e nos dedos conta os dias de nossa vida”.

No hino de Mesomedes, a maioria das linhas melódicas segue as sílabas tônica, isto é, os momentos de maior energia dinâmica coincidem com os acentos das palavras. A possibilidade considerada nos primeiros estudos⁵⁴ era de que a sílaba acentuada seria entoada em um registro mais alto que as demais sílabas da palavra, o que, em verdade, não constitui uma regra. A figura de três notas ascendentes é recorrente no início das linhas dos hinos de Mesomedes (linhas 2, 7, 8 e 11 da “Figura 2”).

No hino a Nêmesis supracitado, na linha 4 da transcrição, a sílaba *nôi* – da palavra *kalinôi* (*χαλινῶι*) –, uma sílaba longa, abrange duas alturas melódicas de igual duração:

Figura 3 – (WEST, 1992, p. 11)



Do conjunto do hino não constitui uma regra que o acento das palavras gregas seja mantido nas melodias. As partes legíveis dos fragmentos não apresentam notáveis correspondências entre a sílaba tônica das palavras e a melodia.

Apenas poucos dos fragmentos são exceções a essa ocorrência. Há, contudo, notável diferença entre os fragmentos mais antigos (século III a.C.), os péans Delficos (séc. II a.C.) e

⁵² Conforme transcrição por Pöhlman e West (2001).

⁵³ ὕβρις, a “inveja dos deuses”, presunção.

⁵⁴ West (1992, p. 10).

os hinos dos primórdios da Cristandade, grafados nos manuscritos de *Oxyrhynchus*: nestes há acordo entre a melodia e a tônica⁵⁵ das palavras; o que é a configuração mais própria às composições não estróficas, fato também reconhecido pelos gramáticos e retóricos do século II a.C. ao V d.C., de acordo com Pöhlman e West (2001, p. 17).

Vale observar que a tônica das palavras podia ser também deslocada por ocasião de sua posição no metro. Portanto, parece não haver necessariamente, uma simultaneidade de ocorrência entre a sílaba tônica das palavras e os tempos fortes, nem na recitação, nem no canto. A musicóloga Sophie Gibson traduz as considerações de Dionísio de Halicarnasso (gramático provavelmente do século I d.C.):

As artes da música e ritmo os modificam diminuindo ou aumentando suas durações, de maneira que elas geralmente se transformam em seu contrário: a duração não é regulada pela quantidade silábica, mas sim a quantidade da sílaba pela duração do tempo (GIBSON, 2005, p. 195).

A relativa independência da melodia em relação ao ritmo linguístico significa, em primeiro lugar, que os metros estruturais da tradição poética grega são convenções que, na vocalização melódica não impedem, no entanto, que uma sílaba longa seja colocada em uma medida breve na versificação, pois o canto se realiza na autonomia rítmica e melódica em relação à métrica poética, e talvez seja essa a marca do canto: a dimensão mélica que metamorfoseia o ritmo poético e instaura o primado da gestualidade vocálica baseada no movimento descontínuo, intervalar da voz pelas alturas melódicas.

Essa observação vale apenas para as canções escritas remanescentes nos fragmentos. Do ponto de vista das tradições ágrafas, no entanto, as práticas compostionais aurais provavelmente possuíam uma lógica própria. As fórmulas métricas da poesia pressupõem artifícios mnemônicos e indicam a preponderância da dimensão aural das performances sobre a escrita. No segundo capítulo desta dissertação irei interpretar a tradição escrita observando os vestígios de vocalidade, de transmissão oral perceptíveis nos textos, em seus arquétipos ou formas prototípicas recorrentes. Antes, observemos ainda as características próprias do ritmo poético e do ritmo musical.

No *corpus* de hinos estudados por Pöhlman e West (2001), ainda que não constitua regra que as medidas longas e breves coincidam com as durações das notas melódicas,

⁵⁵ A tônica (*stress*) ou acento é o momento de maior intensidade acústica, diferente de variação tonal (acento tonal do discurso).

estatisticamente, ocorre predominância de casos em que as figuras musicais de duração (notação rítmica) correspondem às durações dos metros poéticos.

De acordo com Aristides Quintiliano (*De musica*, I,14), um “pé” da métrica é uma duração múltipla, isto é, composta de durações simples. Logo, na composição do *melos*, um “pé” poderia ser preenchido por mais de uma nota, e poderia também compreender ritmos alternados. Os pés da métrica poética grega, portanto, não coincidem com as unidades rítmicas da música; os ritmos da música grega não eram idênticos aos metros poéticos, o que explica por que há significativas diferenças entre ritmo e metro. Há que se observar que os metros da lírica grega eram elaborados porque congregavam os aspectos do ritmo musical, coreográfico e poético (PEREIRA, 2001, p. 71).

Coexistem, logo, no “ritmo poético-musical”, o “ritmo linguístico” e o “ritmo métrico” – referente às fórmulas métricas de composição estrófica. O ritmo musical agrega as matrizes linguísticas e poéticas, porém translada em movimentos melódicos que deslocam os valores métricos e prosódicos, instaurando assim, uma dimensão essencialmente mélica.

5. Harmonia: o macro e microcosmo melódico na Grécia

Os estudos “harmônicos⁵⁶” da Antiguidade receberam, nos escritos remanescentes de Aristóxeno de Tarento⁵⁷ (IV a.C.), uma formulação fenomenológica, permeada de metáforas da geometria aplicas ao estudo da melodia. De acordo com Barker (2005), na concepção de Aristóxeno, estas duas ciências podem assim ser definidas: a métrica estuda os padrões formados pelo comprimento ou duração das sílabas, associadas ou não a uma melodia; a rítmica (que não se distingue claramente da métrica), no sentido grego antigo, estuda as formas como, em a poesia se tornando melodia, as sequências cantadas de sílabas longas e breves subdividem-se e se agrupam em estruturas rítmicas.

A visão geométrica de Aristóxeno (1902), concebe que o metro está para o ritmo como a parte para o todo. Ele classifica então ritmos segundo tipos, e assim diferencia entre o ritmo musical e os outros conceitos de ritmo. A palavra grega para “ritmo” *ρύθμος* (*rhythmós*), em sua acepção originária se referia a “arranjo”, “condição”, “estrutura”), e só adquire um sentido musical especializado no século V a.C.. Logo, a noção de ritmo na fonosfera grega recebe

⁵⁶ “Harmônica” tem o sentido de estudo dos elementos da melodia, no contexto dos séculos VI e IV a.C..

⁵⁷ No comentário de Pseudo-Plutarco, Aristóxeno propõe que a composição (*poéima*) e sua performance (*ermeneia*) são os dois objetos do estudo crítico do *teleos* e do *kritikos* (aquele que adentrou o conhecimento aprofundado da música, para além das técnicas de composição) (ROCCONI, 2014, p. 86).

significações múltiplas. No contexto arcaico, *rhythmós* remete ao contexto mais amplo dos ritmos da natureza, dos astros, das estações, etc., enfim, fenômenos que se inserem num devir cíclico (GIBSON, 2005, p. 194).

No diálogo “República”, Platão (2017) diferencia a poesia da prosa em função de a primeira possuir metro (*métron*) e a segunda não, embora atualmente nossa compreensão sobre poesia seja diferente. *Métron*, *rhythmós* e *harmonia* são listados como atributos distintos das canções, ou *μελοποιία* (*melopoíía*) – composição melódica (GIBSON, 2005, p. 194).

A “harmonia”, em sua polissemia, abrange, além dos sentidos metafísicos dos pitagóricos e outros pré-socráticos como Heráclito e Empédocles, a ideia de música como composição, síntese *holofônica*⁵⁸ na qual cada um dos elementos – métrica, ritmo e movimentos da voz, produz, em simultaneidade de relações com os outros, uma resultante integral que projeta no contínuo sonoro espaciotemporal as ressonâncias entre todos eles (prisma melódico, rítmico e semântico). A ideia de composição como síntese, em Aristóxeno, tem correspondência com a ideia de “harmonia” enquanto conjunção, complementaridade de forças contrastantes, porém a melopeia tem, para o filósofo tarantino, um sentido mais geométrico do que metafísico, como o demonstrou Annie Bélis⁵⁹. A ideia de “composição” ou *melopoíía*, em correspondência direta com a de “harmonia”, representa, pois, a síntese⁶⁰ e mistura daqueles elementos – metro, ritmo e melodia – pela ação de um intérprete/compositor, resultando em um *ethos* (caráter ético) específico.

⁵⁸ Em cada partícula o todo ressoa inteiro.

⁵⁹ *Aristoxène du Tarent et Aristote: le traité d'Harmonique*. Paris: Klincksieck, 1986.

⁶⁰ Cf. a obra editada por Carl A. Huffman (2012), *Aristoxenus of Tarentum*, que reúne ensaios sobre os fragmentos de manuscritos atribuídos a Aristóxeno e citações indiretas de suas concepções musicais.

6. O primado da palavra na canção grega

A ideia de que o logos textual é o núcleo de sentido para a expressividade da música vocal é exposta na “República”, de Platão:

‘O ritmo e a harmonia seguem as palavras, e não as palavras àqueles’. [...]. ‘Elas certamente devem seguir as palavras’, ele disse. ‘E quanto ao modo de dicção, e à fala?’ eu disse. ‘Não seguem eles e se conformam à disposição da alma?’. ‘Claramente.’ ‘E todos os outros elementos à dicção?’ ‘Sim.’ ‘Boa fala, então bom acordo, e boa graça, e bom ritmo acompanham boas disposições [de ânimo emotivo], não essa fraqueza da mente à qual chamamos eufemisticamente bondade de coração, mas o verdadeiro bem e ideal disposição de caráter e mente (STRUNK, 1959, p. 7).

A concepção platônica privilegia a dimensão educativa do canto; Platão somente concebe como legítima a linguagem melódica com um sentido textual ético; assim o canto é coligado à poesia. Essa ideia seria perpetuada na música litúrgica cristã. Platão demonstra uma preocupação com a ação pedagógica e a dimensão ética do canto. Sua ideia do primado do texto na música possui análogos em outros fenômenos culturais, como as tradições dos cantos védicos da Índia e o canto Pali da tradição Budista, em que são entoados longos textos, com melodias de três a quatro notas, com inflexões características nos finais de período, e cuja função principal é a memorização das escrituras. Também podemos mencionar os madrigalistas como realizadores de um projeto que, na Renascença tardia italiana⁶¹ do século XVI, aproximaria o sentido do texto às inflexões vocálicas do canto e à dinâmica rítmico-melódica da composição, em sua relação com os afetos.

Os fragmentos musicais estudados na seção “4” acima indicam que, na prática, ao menos nos manuscritos estudados, que representam pequena amostra da música helênica, a palavra não é necessariamente a “rainha da melodia”, mas que as formas melódicas expressam relativa liberdade com relação aos padrões prosódicos e métricos do texto musical. Outras interpretações são possíveis do ponto de vista do *ethos* das canções, mas essa é uma tarefa para um estudo específico.

Boris Maslov (2013, p. 2) coloca as considerações de Platão em outro plano hermenêutico:

⁶¹ Termo utilizado por Ibaney Chasin (2004) em “O canto dos afetos: um dizer humanista – aproximações à reflexão musical do Renascimento tardio italiano”.

Quando Platão recomenda que sejam a harmonia e o ritmo a se adaptarem à palavra, e não o contrário, ele entende algo diverso daquilo que ulteriores formulações análogas propuseram, nele inspiradas: não é que a harmonia e o ritmo musical, como fatos independentes, devam acordar com o sentido e o ritmo da palavra poética, mas que a ‘melodia’, como organização rítmico-musical específica da palavra, não deve contradizer o sentido e o *ethos* que as palavras evocam no discurso prosaico.

Na interpretação de Maslov percebo a ideia de que o primado do texto no canto seria a preponderância do sentido das palavras e do efeito ético derivado da semântica discursiva. Na tradição neoplatônica, em *De musica* (2.11), Aristides Quintiliano (século III d.C., provavelmente), a partir da hermenêutica dos escritos de Platão, atribui afetos correspondentes aos padrões rítmicos: os elementos rítmicos veiculariam caracteres (*ethé*), enquanto os padrões rítmicos conduziriam afetos.

Segundo esta interpretação, as emoções suscitadas pela música seriam não apenas, em sentido literal, percepções que tomam forma na recepção da música pela audiência, mas também podem ser representadas como qualidades e formas autônomas, se admitidas como propriedades objetivas da música. (Ora, sendo as emoções um fenômeno social, a música pode objetivar estas emoções: como um orador eloquente, em momentos de maior expansão emotiva, tende a manter um tom que se aproxima das alturas contínuas de uma melodia, o suspiro espontâneo é também melódico; o canto é reconhecível, no cotidiano dos que trabalham, oram, como emoção objetivada, como gênero do discurso que enuncia afetos). Da interpretação do comentário de Platão, nos sentidos expostos supra, o domínio da palavra na música se mostraria na relação entre o sentido do texto musical e suas mobilizações éticas na performance, ou a percepção senciente das canções.

7. Vozes nômades: a teoria oral-formulaica e a composição aural

A figura do aedo (ἀοιδός), ou “bardo”, cantor épico que entoava melodias de caráter lírico e também narrativo, seria um compositor. Os rapsodos, por sua vez, eram “intérpretes”, mas desempenhavam, segundo Mantovaneli (2011, p. 22) um papel fundamental na disseminação das obras dos Aedos, pois “eram cantores ou declamadores profissionais, que percorriam diversas cidades, disseminando e, talvez, discutindo o trabalho dos Aedos com a população”.

As obras remanescentes dos aedos Hesíodo e Homero condensaram estética e estilisticamente tradições orais mais antigas, e seus poemas se firmam nas propriedades

fundamentais da musicalidade poética: o ritmo, engendrado pela versificação métrica (métrica estrófica). A questão principal que motivou os estudos sobre as composições orais da Grécia antiga, no escopo da teoria oral-formulaica foi discernir se os cantos eram memorizados verbatim ou se eram novamente compostos a cada ocasião em que os aedos os entoavam.

Dois pesquisadores pioneiros se ativeram ao campo de estudo onde o fenômeno da tradição oral de canções épicas pudesse ser observado. Milman Parry e Albert Lord (LORD, 1971) foram à antiga Iugoslávia (atualmente, Bósnia) e gravaram as performances de cantores épicos que se apresentavam em tavernas e cafés. Os estudiosos observaram que o mesmo cantor desenvolvia os mesmos temas de maneiras distintas em ocasiões diferentes, expandindo-os, resumindo-os ou adaptando-os, porém, o faziam de modo que fossem reconhecíveis como canções narrativas que cantam uma “mesma” história, isto é, em que temas e fórmulas recorrentes permitem identificar o “enredo” dos cantos, ou o “mito” em linguagem aristotélica.

Nas suas pesquisas, Parry e Lord (1971) presenciaram as performances dos cantores épicos dando origem à teoria segundo a qual os bardos criam novas composições a cada vez que performam, utilizando-se de um estoque de fórmulas tradicionais de versos cantados que, em ato, são arranjadas de forma a introduzir os versos em momentos compositivos formais específicos na sequência global pré-estruturada de cada tema ou poema ágrafo. Introduziu-se, assim, a percepção de que os cantores tivessem um mapa mnemônico do mito a ser entoado ou um esquema, atualizado, a cada performance, por repentes e escolhas. Uma permanente invenção.

A teoria da composição “oral-formulaica” (FOLEY, 1988, p. IX) foi concebida por folcloristas no século XX empenhados em compreender as canções gregas como performances orais, no contexto de um paradigma intelectual formal-estruturalista. Os pesquisadores da teoria oral-formulaica se ocupavam em interpretar as performances músico-poéticas, seus elementos composicionais e seu impacto na audiência.

Na visão de Pereira (2001), o modo de relação entre canto e memória, na tradição músico-poética grega, seria a dicção “formulaica”: as performances⁶² poético-musicais eram permeadas pelas regras rítmicas da versificação. A essas contribuições teóricas, acrescento a noção de rito para o estudo da vocalidade músico-poética da Magna Grécia, que engloba a importância dos valores antrópicos associados às canções (valores religiosos e catárticos principalmente).

⁶² A obra de Paul Zumthor (1983) apresenta pertinentes observações sobre a voz nas performances, e perfaz um estudo histórico-interpretativo das práticas aurais da Idade Média.

A partir dos textos da Odisseia e da Ilíada, por exemplo, é possível entrever, pela recorrência de versos específicos – tais como epítetos e dísticos –, elementos compositivos das performances, que teriam preexistido ao estabelecimento da tradição escrita desses textos (KIRK, 1962, p. 60). Essas considerações não obstam, todavia, a viabilidade da concomitância de práticas escritas e orais; a escrita como um apoio para a memória. Os estudos supramencionados sugerem que as formas recorrentes nos versos dos cantos épicos funcionavam como apoio mnemônico ao bardo e poderiam atuar como uma “assinatura”, indicando, numa performance, a autoria da composição oral pela identificação de certos padrões de individuação (“estilos”). Esta consideração admitiria, portanto, a existência de uma tradição formada de composições aurais no mediterrâneo, anterior ao século VIII a.C.

Nada obstante, não se podem generalizar a ideia de uma “literatura” cantada haja vista as especificidades e condições históricas vigentes na Antiguidade. Pudemos observar que a ideia de composição, na Grécia, associa-se à memória, ao campo ritual⁶³-performático. A ideia de um compositor, no contexto dos aedos e rapsodos, relativiza a noção moderna de composição e questiona sua associação com a quimera da originalidade.

Lord (1971, p. 13) considera, por fim, que a tradição poético-musical que dera origem aos textos escritos da Ilíada, Odisseia, Teogonia, representada, sobretudo por Homero e Hesíodo, advém de cantos compostos em performance: cantar e compor seriam, segundo essa hipótese, atos sincrônicos, “composição aural”. Não quer dizer que as obras que nos chegaram da Antiguidade sejam composições orais transpostas para a escrita simplesmente, mas sim que elas surgiram e se desenvolveram a partir de paradigmas aurais.

O aedo seria, segundo essa interpretação, um praticante da composição aural, canta temas de memória e atualiza uma tradição que se realiza nele, em seu ato performático, e abrange condições pragmáticas específicas de realização das inflexões melódicas do canto.

A questão central é: como os cantores formavam esses hábitos de associação de sons, palavras, versos? Alguns testemunhos da narratologia historiográfica apresentada sugerem que se aprendia o canto desde tenra idade. *Aprender* é um dos mecanismos da transmissão oral, da assimilação de princípios e padrões rítmico-melódicos entrelaçados à introjeção dos princípios da métrica poética.

⁶³ “Ritual” refere-se à cenografia dos gêneros lítero-musicais, às ocasiões em que se cantava, seja em um banquete, um festival, um matrimônio, no teatro, para promover a catarse, em cantigas para curar, ou nos ritos de louvor a um deus, o acontecimento e ambientação em que se mobiliza a gestualidade vocalica, quaisquer sejam os atos performáticos do repertório de ações músico-linguísticas em ação.

8. Considerações oportunas: permanente invenção⁶⁴

No período arcaico grego, os poetas líricos eram chamados Aedos porque sua atividade artística era o *αείδειν* (*aidein* – “cantar”). Nesse contexto, os cantores se faziam acompanhar pela *kíthara* e/ou pelo *fórminx*, ambos cordofones – imagem representada por Orfeu e sua lira. A lexicologia da aparição dos termos em torno ao campo semântico do canto na literatura sugere mudanças nas práticas culturais: o uso do léxico refletirá, em época tardia, a atribuição de autoria composicional.

Figura 4 – Orfeu, Mosaico de Chahba, Síria (SEZER, 2015, p. 132)



Os usos do termo grego equivalente a “poeta” aparecem no século V a.C., no fim do período Clássico grego, portanto, de acordo com o estudo *La parola e la musica nell’antichità*, de Leopoldo Gamberini (1962). O termo *ποιητής* (*poietés* – “poeta”) passa a designar o compositor do poema, da melodia e da dança, independente de ser ele também o cantor de sua

⁶⁴ “La ‘tradicionalidad’, escribe Menéndez Pidal, ‘asimilación de lo mismo’, procede de la 1a ‘acción continua e ininterrumpida de las variantes’. Combina (contrariamente a la transmisión puramente escrita), reproducción y mutación: la variabilidad es creación continua”. (“A ‘tradicionalidade’, escreve Menéndez Pidal, ‘assimilação do mesmo’, procede da ação contínua e ininterrupta das variantes. Combina (contrariamente à transmissão puramente escrita), reprodução e mutação: a variabilidade é criação contínua”) (ZUMTHOR, 1989, p. 175) (Tradução minha).

composição. O verbo *ποιέω* (no sentido de “fazer”, “compor” poesia), e as palavras *ποίεσις* e *ποίημα* (“poesia” e “poema”) aparecem a partir da segunda metade do século V a.C.⁶⁵, nos textos de Platão – tais como *Íon* (PLATÃO, 2011), e nos escritos de Plutarco.

A ideia de um “poeta” como compositor surge na tradição lírica (LLEDÓ ÍNIGO, 1961, p. 19). Tendo em conta os vestígios históricos (literários), os testemunhos escritos nos permitem inferir o processo em que a linguagem concretiza semanticamente as práticas do compositor, do cantor e do poeta, quando surge o reconhecimento dessas categorias no universo discursivo da Antiguidade.

O estudo de Eric Havelock (1963, p. 99) *Preface to Plato* indica que Hesíodo marca uma transição: o ato de composição dos cantos suscita reflexões, o poeta-cantor aguça a percepção técnica e se ocupa em problematizar o propósito de sua arte que, para os cantores tradicionais, teria sido uma prática mais introjetada do que premeditada. (Os cantores aprendiam de forma aural desde a infância).

Havelock define o processo de compreensão da composição aural como uma busca de perceber o “canto das musas” além do mero deixar-se inspirar por elas. Se o canto épico funciona como a memória de uma cultura, diz Havelock, Hesíodo o percebeu e refletiu sobre o papel do compositor-cantor.

Nosso estudo, logo, se empenhou em pôr à mostra os vínculos profundos, o enraizamento mútuo de música e língua, canto, palavra e memória. A performance vocal, por esse prisma, se mostra um ato polifônico, interdiscursivo, isto é, dialoga⁶⁶ com um acervo “virtual” de formas-expressões arquetípicas que constituem a memória aural. Na concepção de Jardim (2000, p. 186),

A poética é um encaminhamento no sentido da Σοφία [*sophía*]. Esta, por sua vez, significa, segundo Havelock, na compreensão homérica, o talento do bardo. O saber do bardo, do aedo, era um saber produzido não pela habilidade gerada pela representação, mas para se efetuar como o que, em se realizando, se apresenta. [...] A poesia, cantada, era o mais alto grau de realização da memória.

Pode-se afirmar que as práticas lítero-musicais gregas eram capazes de ativar dispositivos mnemônicos. A relação entre palavra e canto se mostra, pois, na Grécia, em sua acepção originária, como entoação musical de um *logos* sonoro. Na poesia cantada se realiza uma espécie de memória espaciotemporal, ou melhor, cenográfica, de ao menos três dimensões:

⁶⁵ Cf. a obra de Emilio Lledó *El concepto de poesis en la filosofía griega: Heráclito, Sofistas, Platón* (1961).

⁶⁶ Parece existir um “dialogismo” na música, assim como na literatura. Sobre o conceito, Cf. Bakhtin (2003).

a mântica, a técnica e a artística. “Poética”, nesse sentido, é, no dizer de Jardim (2000, p. 169), a dimensão originária e essencial de realização das linguagens.

Na obra *Ó Mousiké*, o citado estudo da música grega por meio dos textos dos poetas tragediógrafos áticos, Pereira (2001, p. 29) afirma que a melodia é naturalmente perceptível nas inflexões a que a voz é conduzida pela própria acentuação da língua grega. Segundo esse ponto de vista, haveria uma rítmica intrínseca às palavras da língua, bem como uma proto-melodia inerente ao dizer. Ao se considerar que a musicalidade emana da prosódia da língua, sugere-se que a fala, exaltada pela dinâmica afetiva, entoa contornos melódicos que a aproximam do que chamamos “canto”.

Na semântica global da performance, no plano da matéria fônica da música, as línguas apresentam, dadas as características fonológicas específicas de cada idioma, seus registros e variantes, atributos que amoldam seu caráter cantável, porém, não se pode ainda sustentar que haja uma relação unidirecional entre a concretude fonológica de uma língua e as melodias, uma vez que a música costuma transpor algumas regras implícitas da fala e da escrita, em prol da relativa inventividade característica da ideia musical.

Briggs e Burke (2006, p. 19) sustentam que a visão atual amplamente adotada pelo mundo acadêmico é a de que “a antiga cultura grega foi moldada pelo domínio da comunicação oral”. A gestualidade vocal, em música, pode ser expressa como a inervação rítmica da palavra que, ao ser entoada, transmuda os contornos da fala em melodiáres e inflexões vocálicas que produzem efeitos de sentido e efeitos éticos, segundo fórmulas melódicas reinventadas (consciente ou de forma aperceptiva), projetando no ar repertórios de memórias.

É perceptível que, nas tradições populares, poesia, música e dança ainda perpetuem seus elos arcaicos; a música e a poesia (oral ou escrita) estão entretecidas na história da cultura musical no Ocidente. A música vocal nasce de um gesto, de um corpo-instrumento; o verbo entoado faz ecos e elos com os sons repercutidos no tempo; dialoga com outros motivos sonoros que se realizam, atualizam e se reinventam. Na música tal como a concebo em ato, a voz encena vivências anímicas através das propriedades acústicas percutidas na entonação e nos gestos semântico-sonoros realizados.

A canção se pode decompor, analisar, de acordo com os versos, o texto, na experiência musical, mas a “forma” só pode ser percebida (de modo “sensível” – para usar a terminologia platônica) na performance. No tempo da performance, a voz manifesta sua atitude poética (ZUMTHOR, 1990), produzindo um universo sonoro em que o canto é corporificado, e toma a

forma de um gênero de discurso musical reconhecido como tal: o canto narrativo épico, o lamento fúnebre, o hino etc.

CAPÍTULO II - VOCALIDADE E MANUSCRITURA MUSICAL NA FONOSFERA CRISTÃ MEDIEVAL: A ARTESANIA DO CANTO

1 – Um hino cristão do século III d.C.: o papiro de *Oxyrhynchus*

Nos estudos sobre as metamorfoses culturais no fim do mundo antigo, o problema da continuidade/ruptura entre as tradições musicais da Antiguidade mediterrânea e os cantares dos primórdios da cristandade é limitado pela escassez de fragmentos de música em notação grega; dispomos de alguns papéis com deteriorações e lacunas, contando cerca de sessenta fragmentos de melodias, conforme apresentado no primeiro capítulo.

Nada obstante, a significação dos fragmentos, tomados em seu conjunto, provê respostas a diversas indagações filológicas e musicais. O exemplar mais tardio do sistema de notação musical grega remanesce em papiro e contém um texto cristão (STAPERT, 2007, p. 3). Até o presente momento, *Oxyrhynchus* (P. Oxy. 1786) é o remanescente único da música cristã notada (e decifrável) anterior ao século IX.

Uma das peças mais tardias (n. 59), fragmento de um hino cristão, já prenuncia a salmodia melismática da Idade Média. Tomados em seu conjunto, os fragmentos possibilitam estabelecer a altura melódica na qual a antiga notação deve ser lida (PÖHLMANN e WEST, 2001, p.1).

O hino contido em um dos papéis encontrados na cidade de *Oxyrhyncus* é um cântico cristão composto entre aproximadamente 200 e 300 d.C. É, portanto, o manuscrito mais tardio conhecido que registra a notação musical grega (PÖHLMANN, n. 34). O papiro, publicado em 1922, por Hunt e Jones, contém 5 linhas de um hino cristão à Trindade, escrito no verso de uma anotação sobre a entrega de grãos vegetais. O lado esquerdo das três primeiras linhas se perdeu; a quarta linha está completa, salvo por uma letra. A melopeia está composta na harmonia hipolídia.

Figura 5 – Reproduzida a partir de Pöhlmann e West (2001, p. 191)



O hino é um exemplo musical que fornece uma remota ideia dos cânticos cultuais da cristandade primeva. A pergunta sobre a tradição musical a que a composição pertence (tradição grega⁶⁷, síriaca ou hebreia) é uma questão controversa entre os pesquisadores. Segundo alguns estudiosos⁶⁸, o canto cristão derivaria do canto das sinagogas; de outro ponto de vista, a maior influência dos cantares dos primórdios do cristianismo seria o canto popular síriaco, aramaico e – segundo o Tardo⁶⁹ –, da Igreja Grega. No entanto, pelo justo tempo de execução desta pesquisa não pude averiguar a existência de rastros históricos para além das possíveis analogias.

⁶⁷ Entenda-se “grega” nesse contexto como zona de fluência cultural, confluência antrópica e influência política.

⁶⁸ Dentre os autores elencados por Gamberini (1962, p. 17) estão: Gevaert, Sesini, Wellesz, Gastoué.

⁶⁹ Ver: a obra de Egon Wellesz (1949) *A history of Byzantine Music and Hymnographie*.

H. Abert, em 1922, sustentara a tese da origem helênica do hino: o autor da composição hímnica em notação grega seria alguém versado nessa tradição, vivente no período romano tardio. Por outro prisma, o hino cristão rescenderia a tradições não helênicas. Wellesz, citado por West (1992, p. 47), assegurava se tratar de um novo estilo eclesiástico modelado na himnodia síriaca e hebreia.

Ao cotejar as interpretações de Wellesz, Albert e West, propomos a seguinte formulação: o texto do hino *Oxyrhyncus* é composto de versos anapestos. O anapesto se compõe de pés de três sílabas (em dois tempos) – a forma prototípica dos pés que formam o verso anapesto é de duas sílabas breves e uma longa:

˘ ˘ —

O anapento era um metro difundido na cultura helênica. Pöhlmann registra diversos hinos da Antiguidade compostos nessa métrica, inclusive hinos cristãos sem notação musical; o anapento é associado à música cultural na Grécia antiga (WEST, 1992, p. 48). A seguinte observação mostra que o compositor do hino amoldou o texto para satisfazer à métrica, por meio da escolha lexical: a fórmula doxológica “poder, louvor e glória” é conhecida: aparece em diversos textos e ritos cristãos como, por exemplo, nas “Revelações”, de João. Esse tipo de fórmula ocorre geralmente em finais de orações e hinos, como um fecho que caracteriza os gêneros literários e epistolares de grande parte dos textos evangélicos.

A fórmula doxológica confere ao canto cristão um caráter de “discurso” proclamatório. O termo “evangelho” (em grego, *euangelion*, εὐαγγέλιον – “anúncio”, “proclamação”) tem relação com *euangelos* “o mensageiro do júbilo”⁷⁰; na Cristandade, *euangelismós* (Εὐαγγελισμός) significa a anunciação, a vinda do mensageiro (*angelos*) que traz a “boa nova” – notícia vinda da parte de quem enviou o portador da mensagem; tem, portanto, o caráter de um discurso epifânico, em que se grava a memória do numinoso⁷¹.

O autor do hino de *Oxyrhynchus* adaptou o discurso ao metro: no trecho Κράτος, αῖνος, αῖνος, ἀεὶ καὶ δόξα [...] (“Poder, louvor, louvor para sempre e glória”), optou-se pelo emprego do substantivo *aínos* (αῖνος – “louvor”) em vez de *eulogía* – como seria esperado por comparação com a forma doxológica encontrada nos textos cristãos canônicos, tais como o Apocalipse, de João, capítulo 5, versículo 13 (εὐλογία καὶ ἡ τιμὴ καὶ ἡ δόξα καὶ τὸ κράτος εἰς τοὺς αἰώνας τῶν αἰώνων – hé *eulogía* kai hé *timē* kai hé *dóxa* kai tò *krátos* *tous aiōnas tōn*

⁷⁰ Ver a obra de Giorgio Agamben, *The time that remains: a commentary on the Letter to the Romans*. Trad. Patricia Dailey. California: Stanford University Press, 2005.

⁷¹ “Numinosa” é a dinâmica da manifestação psíquica do divino.

aiónon – “o louvor e a honra e a glória e o poder pelos séculos dos séculos”). A seguir, transcrevo o trecho completo atribuído ao hierógrafo João:

καὶ πᾶν κτίσμα ὃ ἐν τῷ οὐρανῷ καὶ ἐπὶ τῆς γῆς καὶ ὑποκάτω τῆς γῆς καὶ ἐπὶ τῆς θαλάσσης, καὶ τὰ ἐν αὐτοῖς πάντα, ἥκουσα λέγοντας, Τῷ καθημένῳ ἐπὶ τῷ θρόνῳ καὶ τῷ ἀρνίῳ ἡ εὐλογία καὶ ἡ τιμὴ καὶ ἡ δόξα καὶ τὸ κράτος εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων⁷² (PALMER, 2017, p. 26).

O substantivo *aínos* (*αῖνος*) é, portanto, forma variante da fórmula doxológica que aparece em “Revelações” [“Apocalipse”], de João (5, 13) (PALMER, 2017, p. 26). Na composição do hino, portanto, houve uma operação de adaptação de um arquitexto ao ritmo métrico do texto poético entoado. A preferência pelo termo *aínos* (*αῖνος*), ao invés de *eulogía* (εὐλογία), indica que o compositor do nosso hino provavelmente fez uma escolha lexical visando ao metro preestabelecido para o hino, o anapesto, cujo ritmo resultante da métrica seria:

Figura 6 – Duração das sílabas poéticas em notação rítmica



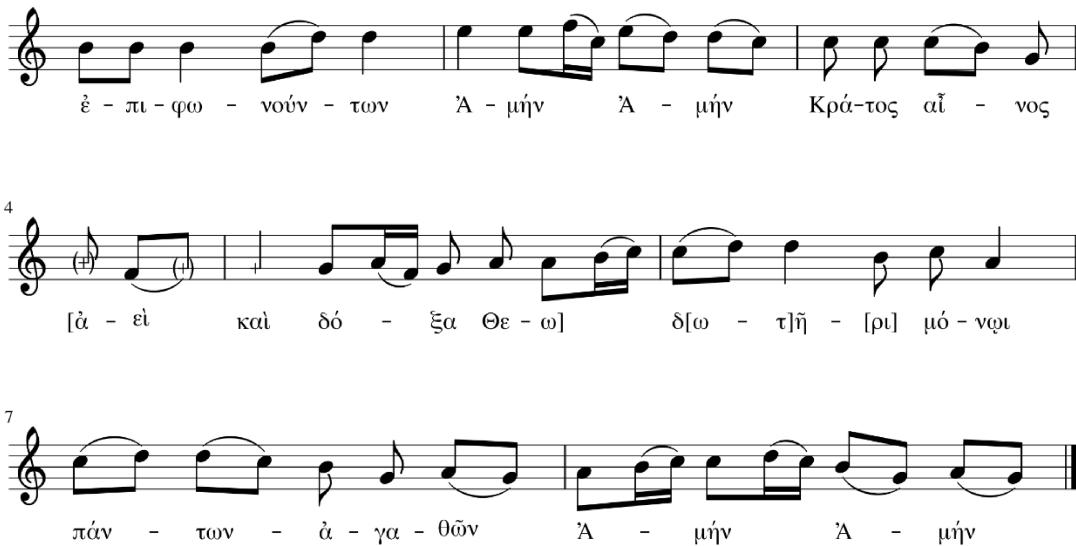
com acentuação no mácrone⁷³ (o acento do verso anapesto costumava recair sobre os mácrons, aqui sinalizados pela figura semínima, na posição das sílabas longas). Por exemplo, as durações respectivas das três sílabas da palavra grega *basileus* (rei) – *ba - si - lēus*, ilustram essa métrica. Note-se, ainda, que a metrificação, por vezes, não leva em consideração a duração silábica de algumas palavras, sendo possível encontrar uma sílaba curta na posição do metro destinada à sílaba longa, ou vice-versa.

No hino de *Oxhyrrynchus*, a melodia e as figuras rítmicas seguem um desenho próprio, porém, erigem-se sobre a estrutura métrica fixa do texto, ainda que de forma não circunscrita à fórmula métrica. Há, portanto, independência relativa da invenção em relação ao ritmo do metro poético.

⁷² “Então, ouvi que toda criatura que há no céu e sobre a terra e debaixo da terra e no mar, e tudo o que neles há, estava dizendo: ‘Aquele que está sentado no trono e ao Cordeiro seja o louvor e a honra e a glória e o poder pelos séculos dos séculos’” (Ap. 5.13).

⁷³ Ver nota 3, capítulo I.

Figura 7 – Excerto da transcrição do papiro de *Oxyrhynchus* – linhas 5, 6 e 7
 (PÖHLMANN; WEST, 2001)



É possível observar a relação do ritmo com a métrica no hino: no trecho acima, as primeiras três notas são análogas aos pés do metro anapesto; na palavra *epiphonoúnton* (ἐπιφωνούντων), as três primeiras sílabas são grafadas com duas colcheias (que coincidem com duas sílabas curtas) e uma semínima (que coincide com uma sílaba longa); é uma forma, portanto, estruturada sobre a base métrica composta de dois tempos – o primeiro, com duas bráquias, e o segundo com um mácrone. O movimento da voz subdivide proporcionalmente as unidades relativas ao ritmo métrico, formando melismas⁷⁴, notas de curta duração; a proporção binária (ilustrada na Figura 7 supra) é mantida; isso indica que a fórmula métrica parece cumprir a função de uma marcação cíclica, fixando um padrão recorrente, embora na escrita musical grega não se pense em divisão de compassos.

Encontramos pois, que, nesse exemplar de hino cristão, a métrica é uma forma estruturante do ritmo de composição melódico-textual; a melodia se delineia nas subdivisões do tempo, movimentando-se no campo das alturas de forma melismática, e se estrutura a partir dos paradigmas do ritmo poético (métrica). Mas não podemos dizer que esta seja uma tendência geral, pois temos poucos remanescentes de música vocal notada da Antiguidade.

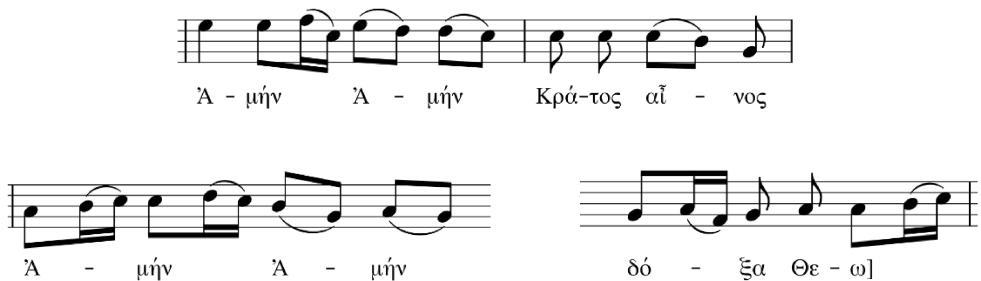
Para clarificar a questão, remeto à observação feita no Capítulo 1 deste estudo: Sobre este ponto, Pereira (2001, p. 71) elucida que, de acordo com Aristides Quintiliano (*De musica*, I,14), um “pé” da métrica é uma duração múltipla, isto é, composta de durações simples. Logo,

⁷⁴ O canto de diversas notas sobre uma única sílaba. Por extensão, o canto ornado. O canto silábico, por sua vez, suporta notas individuais para cada sílaba.

na composição do melos, um “pé” poderia ser preenchido por mais de uma nota, e poderia também compreender ritmos alternados. Os pés da métrica poética grega, portanto, não coincidem com as unidades rítmicas da música; os ritmos da música grega não eram idênticos aos metros poéticos, o que explica por que há significativas diferenças entre ritmo e metro. Há que se observar que os metros da lírica grega eram elaborados porque congregavam os aspectos do ritmo musical, coreográfico e poético.

A “Figura 7” supra apresenta melismas nas palavras em *aínos* (*αῖνος*) e em *dóksa* (*δόξα*) e em *Amén* (*Ἀμήν*), dentre outras; as sílabas abrangem de duas a três notas:

Figura 8 – Fragmentos do hino *Oxyrhynchus*



No hino de *Oxyrhynchus*, o esquema métrico foi mantido na música, e as palavras se ajustaram a ela; não foi, portanto, a melodia que se conformou às palavras, como idealizava a tradição representada por Platão (HAGEL, 2009, p. 57), que preconizara a palavra como “rainha sobre a melodia”.

Este exemplar de hino dos primórdios do cristianismo utiliza metáforas e imagens de proveniência bíblica, mas, em geral, está imbuído da dicção poética helênica e de nuances da filosofia grega. Isto advém, em parte, do uso da língua grega e as possibilidades discursivas que ela mobiliza; seu funcionamento discursivo se materializa nos recursos sintático-semânticos e lexicais.

West (1992, p. 48) observa que o hino cristão de *Oxyrhynchus*, ainda que guarde relações diretas com a doxologia litúrgica, está formalmente mais próximo da cultura helênica do que das odes de Salomão e dos hinos de *Bardesanes*⁷⁵ e de *Harmonios*⁷⁶, produtos da tradição siríaca. Segundo West, a notação rítmica que acompanha os signos melódicos do papiro *Oxyrhynchus* assegura que o esquema métrico foi mantido e as palavras foram

⁷⁵ Poeta e filósofo assírio (154-222 d.C.). Escreveu diversos hinos cristãos em língua siríaca; é considerado o fundador da poesia religiosa siríaca.

⁷⁶ Filho de Bardesanes.

acomodadas para se ajustar a ele. A seguir, reproduzo a transcrição do papiro manuscrito, com o texto musical⁷⁷ – as chaves representam as lacunas de deterioração do papiro:

Figura 9 – Transcrição do papiro manuscrito

υυ_υ]ομου πᾶσαι τε θεοῦ
λόγιμοι α[] []αρ[
[υυ_υυ_υυ_υυ_υυ_]
]ῦτᾶνηω λ σιγάτω,
μηδ' ἄστρα φαεσφόρα λ[αμπ]έ[σ]θων,
ἀπ]ολεῖπ[όντων] δ[ιπαὶ πνοιῶν,
πηγαὶ] ποταμῶν ροθίων πᾶσαι.
λ ύμνοιντων δ' ἡμῶν [π]ατέρα
χνὶὸν χάγιον πνεῦμα, λ
πᾶσαι δυνάμεις ἐπιφωνούντων
“ἀμήν, ἀμήν”. κράτος, αῖνος, αῖνος [άεὶ
καὶ δόξα θεῶι] δ[ωτ]ῆ[ρι] μόγῳ
πάντων ἀγαθῶν· ἀμήν, ἀμήν.

(PÖHLMANN e WEST, 2001)

Os fragmentos do texto poético podem assim ser transcritos (desconsiderando-se as lacunas):

⁷⁷ Entendo por “texto musical” o discurso verbal atrelado à discursividade paraverbal (melodia) das composições vocais.

Tabela 1 – Tradução livre do texto do Hino *Oxyrhynchus*

<p>Πρυτανήω σιγάτω μηδ' ἄστρα φαεσφόρα λαμπέ/σθων ἀπολειόντων ρίπαι πνοιῶν, πηγαὶ ποταμῶν ρόθιών πᾶσαι.</p> <p>Υμνούντων δ' ἡμῶν Πατέρα χ' Υἱὸν χ' Ἅγιον Πνεῦμα πᾶσαι δυνάμεις ἐπιφωνούντων Ἄμήν, Ἄμήν. Κράτος, αῖνος, αῖνος, ἀεὶ¹ καὶ δόξα Θεῷ δωτῆρι μόνῳ πάντων ἀγαθῶν Ἄμήν, Ἄμήν.</p>	<p>Esteja tudo silente. Que as luminosas estrelas não brilhem, cessem os ímpetos dos ventos, as fontes e todos os marulhantes rios estejam quietos.</p> <p>Enquanto cantamos Pai Filho e Santo Espírito, todas as forças respondam “Amém, amém”. Poder, louvor, louvor para sempre</p> <p>e glória ao Deus uno doador de todo o bem. “Amém, Amém.”</p>
--	---

A pesquisas dos paralelismos, portanto, endossam a origem helênica do hino de *Oxyrhynchus*, uma vez que os hinos da tradição siríaca, ao serem traduzidos para o grego, eram transfigurados em prosa rítmica, arranjo distinto da métrica clássica grega (WEST, 1992, p. 48). Esta interpretação sinaliza que a tradição poética helênica, de uma maneira ou de outra influenciou a individuação da música eclesiástica. A língua grega como idioma de culto e de canto se arraigaria apenas na Igreja Bizantina do Oriente.

Egon Wellesz em seu *History of Byzantine music and hymnographiy* (1961, p. 21) pondera:

a poesia não se baseava mais na quantidade silábica e, antes que viesse a sofrer influências turcas, o ritmo mensurado das melodias neo-gregas era desconhecido na música Bizantina. É difícil reconciliar essa teoria com a conjectura de que o abandono ou desuso da acentuação quantitativa seria derivada da influência da poesia hebraica, sobretudo dos Salmos.

“Acentuação quantitativa”, nesse contexto, diz respeito à composição baseada no ritmo linguístico – sílabas longas e breves das palavras. Os estudos de Wellesz sugerem que é na himnografia síria e de outras igrejas orientais – e até mesmo nos hinos, cânticos e salmos hebreus – que as origens da escrita hímnica da Igreja do Oriente devem ser procuradas.

A língua grega que, em sua variante chamada *koiné*, é a língua em que foram redigidos os evangelhos, permanece fortemente influente nas tradições da Igreja Ortodoxa, enquanto na

Europa medieval ocorre relativo oblívio do grego (até o século XIV⁷⁸) e o fortalecimento do latim como língua litúrgica.

As proximidades e afastamentos das respectivas línguas – o grego e o latim – trouxeram consequências fundamentais para as culturas musicais no medievo.

2 – O legado greco-cristão da música

Os cantares da Igreja primitiva surgiram num interstício em que as marcas da cultura grega eram visíveis na experiência cultural do mundo mediterrâneo e, segundo Gevaert (1875, p. 6); provavelmente, neles ressoariam ainda *ecos* da musicalidade helênica.

Os primórdios da música cristã são apenas indiretamente acessíveis: os tratados mais antigos do campo eclesiástico projetam uma imagem das práticas musicais da época. No Livro sexto do *De musica*, Agostinho de Hipona (354-430), escreve sobre a “razão e a sabedoria dos números”:

Quando recitamos este verso: *Deus creator omnium* (“Deus criador de todas as coisas), onde cres que estão os quatro iambos que o compõem e seus doze tempos? Estão somente no som que se percebe ou também no sentido da audição de quem os percebe? Ou ainda na ação de quem recita? OU, porque é um verso conhecido, devemos confessar que estes ritmos estão também em nossa memória?⁷⁹ (AGOSTINHO DE HIPONA, *De musica*; Livro 6, 2. 2).

As observações de Santo Agostinho sobre as relações entre o metro, o ritmo, a performance e a memória oferecem uma imagem dos temas que ocupavam as reflexões musicais do filósofo em tempos do estabelecimento das tradições cristãs. O discurso do bispo de Hipona sugere a ressonância das práticas da métrica poética grega no canto e na recitação, portanto, sua inserção no universo cultural cristão do século V.

⁷⁸ As reflexões musicais da Antiguidade se espalharam, após o advento do cristianismo, no Oriente cristão e no mundo árabe e inspiraram a invenção e a reflexão musical. O estudo da tradição musical grega se manteve, pois, vivo nos mundos árabe e bizantino, após ter sido relegado ao esquecimento nos séculos V e VI d.C., na Europa, dado o oblívio do idioma grego. O conhecimento da literatura clássica grega, que estivera quase inacessível no Ocidente ao longo da Idade Média, era, pois, cultivado no Império Bizantino desde há séculos (KRISTELLER, 1995, p. 130). Durante a segunda metade do século XIV, diante da intensificação de intercâmbios culturais, eclesiásticos e políticos, o conhecimento desse *corpus* se disseminou na Itália, quando os humanistas se ocuparam em vasculhar os vestígios culturais da Antiguidade (MATHIESEN, 1999, p. 1).

⁷⁹ “Cuando recitamos este verso: *Deus creator omnium* (Dios creador de todas las cosas), ¿dónde crees que están los cuatro yambos de que consta y sus doce tiempos? Es decir, ¿están solamente en el sonido que se percibe o también en el sentido del oído de quién los percibe? ¿O también en la acción del que lo recita? ¿O, porque es un verso conocido, debemos confesar que estos ritmos están también en nuestra memoria?” (Tradução: Alfonso Ortega). Disponível em: http://www.augustinus.it/spagnolo/musica/musica_6_libro.htm.

Os textos do filósofo viabilizam a interpretação de algumas características do pensamento musical do século V como, por exemplo, as relações entre os números, o ritmo e a memória. Agostinho dá relevo aos aspectos psíquicos da musicalidade reflexa na memória. Em sua abordagem neoplatônica, entende que a ação de quem recita ou canta se alicerça no aspecto rítmico cujos paradigmas são anteriores à performance. Ou seja, se, mesmo calados, podemos, com o pensamento, reproduzir os ritmos com duração temporal idêntica à que teria o canto realizado por meio da voz, a memória teria aí um papel proeminente. Agostinho relaciona, assim, os ritmos a uma atividade anímica e aponta que a capacidade rítmica é preexistente à entonação que afeta os sentidos. Reitera, dessa forma, que a música se funda na memória, mas a memória, em sua concepção, não é recordação de algo necessariamente aprendido, mas uma qualidade psíquica. Considera, portanto, a capacidade rítmica como um fenômeno orgânico e anímico que, em parte, se materializa no corpo – no pulsar das veias, na respiração – e, contudo, se constitui como qualidade essencial da alma ou, em linguagem moderna, da psique ou cognição.

Agostinho reflete, em suma, sobre as relações entre os números, a métrica poética e os ritmos, por meio de uma abordagem que o aproxima da visão platônica (ou neoplatônica). É importante notar que sua abordagem desses aspectos da música é um indício de que as tradições gregas ainda repercutiam, mesmo que metamorfoseadas (traduzidas culturalmente), nos fenômenos musicais populares⁸⁰ de seu tempo, haja vista os exemplos empregados pelo autor ao versar sobre a recitação, sobre o canto poético. Em seu discurso, Agostinho aborda a experiência musical coeva como pretexto para refletir sobre a ideia musical, mais do que sobre a prática musical.

Ao longo dos seis livros de *De musica*, Agostinho aborda diversos aspectos do ritmo poético-musical, em íntima ligação com a poesia métrica grega. Ele assim descreve ritmo, metro e verso: “todo metro é um ritmo, mas nem todo ritmo é um metro. Igualmente, todo verso é um metro, mas nem todo metro é um verso. Logo, todo verso é ritmo e metro. Creio que percebeste o raciocínio”⁸¹ (AGOSTINHO, 2014, p. 240).

A música do cristianismo nascente emerge na zona de influência grega, onde era reconhecida a importância da métrica quantitativa, a acentuativa, os pés e as fórmulas poéticas de versificação. À parte a existência de cantos compostos a partir de textos com métrica na Igreja latina medieval, o que qualifica a maioria dos cantos litúrgicos é a prosa rítmica. Na

⁸⁰ Sobre “cultura popular”, ver: Zumthor (1989, p. 143).

⁸¹ Tradução: Cláudiberto Fagundes (2014).

Igreja Bizantina do Oriente, sobretudo a síria, a tradição de cantar a partir de textos poéticos é mais pronunciada. Mas esse é um assunto amplo, que exige considerações de um estudo específico sobre o tema. O que nos ocupa por ora é a relação da composição da melodia com o texto cantado na tradição latina.

3 – Vestígios das vozes medievais

Oralidade: concatenação fugidia de palavras e sons – Paul Zumthor⁸².

Em *La letra y la voz de la “literatura” medieval*, Paul Zumthor (1989, p. 100) escreve: “a tradição é voz. Partes inteiras da Bíblia, como os salmos, conservaram as novas marcas formais e as particularidades semânticas de um discurso oral”⁸³. Poderíamos dizer que a tradição prosaica dos escritos bíblicos corrobora a constituição de uma cosmovisão musical com as marcas do discurso oral? A problematização deste ponto nos leva a considerar que, distintamente da poesia grega, que estruturava a música da Antiguidade segundo fórmulas métricas, o *cantus* cristão (latino), em sua grande predominância, orientaria os arquétipos composticionais no medievo latino para uma relação específica entre texto e melodia, fundada na semântica discursiva. Qual seria essa relação do ponto de vista da transmissão – gráfica e oral? E ainda: quais as consequências das especificidades da relação melodia-texto nos cantares medievais para a escrita, a composição e a performance musical – no campo da música litúrgica?

A prática composicional fundada na prosa rítmica viria a se tornar o principal paradigma do canto litúrgico. “Prosa rítmica” significa que há um vínculo entre a duração das sílabas e a melodia. As questões a serem colocadas doravante partem do ponto em que observamos associações e paralelos entre as formas textuais e melódicas e sua transmissão oral e escrita, do ponto de vista da memória e da formação e perpetuação de uma tradição de textos cantados. Apresentarei, a seguir, uma interpretação do sentido dos discursos produzidos no campo da música cristã, sinalizando a centralidade da letra e da voz na tradição litúrgica para, então, adentrar o terreno da escritura musical e da poética dos cantos.

⁸² Paul Zumthor. *Langue, texte, énigme*. Éditions du Seuil: Paris, 1974.

⁸³ “La tradición es voz. Partes enteras de la Biblia, como los Salmos, han conservado las nuevas marcas formales y las particularidades semánticas de un discurso oral”.

3.1 – Prelúdio: rastros do Éon cristão

A pedra fundamental dos cantos cristãos, isto é, o elemento comum às manifestações cristãs, é a sua “literatura” (simbolizada pelo “verbo”, o *logos* teofânico⁸⁴), conforme foi apresentado no estudo do hino cristão do século III d.C. no início do presente capítulo, composto em notação e língua gregas, cujas fórmulas doxológicas demonstram a existência de uma rede interdiscursiva que liga o hino à letra dos evangelhos. Com o advento da “boa nova” – a cosmovisão dos evangelhos sobre os feitos do Cristo e o anúncio da era messiânica – novas escrituras começam a circular de forma oral e gráfica: além dos evangelhos (de caráter narrativo), também as epístolas (endereçadas a indivíduos e comunidades) serão gêneros escritos cujas características linguísticas e discursivas amoldariam a musicalidade do medievo, além dos salmos e outros textos mais antigos da tradição hebraica.

Do ponto de vista da temática musical, se os hinos gregos da Antiguidade celebravam deuses, heróis e guerreiros, os hinos cristãos primitivos cantariam seus mártires⁸⁵, supliciados ante as perseguições de Nero (século I) ao novo culto⁸⁶; por esse prisma de observação existe um campo comum entre canto e memória.

Os primeiros cultos cristãos projetariam, no crepúsculo da Antiguidade, os ecos de um “canto novo”, de cuja sonoridade remanescem apenas testemunhos escritos, fontes de inspiração para a composição contemporânea, uma vez que, se existiu uma notação musical arcaica – além da grega – antes do século X, dela não se tem vestígios. A formação de expressões litúrgicas ressoaria formas de experiência musical fundadas em uma cosmovisão cuja nota fundamental instaura uma dimensão ética voltada para um “porvir”, e que viria a ser a tônica dos textos cantados, exaltando formas de presentificação do divino na música – a chamada “teofania⁸⁷ musical”. Uma das vertentes dessa hierofania é a poeticidade dos cantos do Oriente cristão: a Igreja siríaca é exemplar de uma tradição poética de composições sacras (cujo estudo está além dos limites desta pesquisa).

Cânticos de colorações diversas se formaram ao longo da Idade Média na Europa, na Ásia e na África, sobretudo nos primórdios da Igreja. No âmbito político da organização

⁸⁴ Ver nota nº. 92.

⁸⁵ Não há menção a cantos dedicados a santos senão após o ano 800 (BAILEY, 2016, p. 481).

⁸⁶ Os cultos cristãos apenas são tolerados legalmente, a partir da promulgação do Edito de Milão, a 13 de junho do ano 313, por Constantino.

⁸⁷ Manifestação do transcendente imanente. Segundo Henry Corbin (2003), um fenômeno transpessoal em que a Consciência quântica é vislumbrada por uma percepção subjetiva. Ver também a obra de Goswami (2006) “Janela visionária”, que reflete sobre a consciência como promanadora da criatividade na composição musical mística, na qual o ser se percebe integrado em uma Consciência para além da personalidade individual.

eclesiástica, ante as diferentes expressões dos cantos litúrgicos nas comunidades cristãs que se foram fundando durante os primeiros séculos entre os povos do mediterrâneo, houve, com o crescente fortalecimento da posição da Igreja latina, um movimento centralizador para homogeneizar os cantares eclesiásticos.

De acordo com Anglès (1954 p. 62),

No tempo de Carlos Magno e do Papa Adriano [século VIII-IX], um esforço foi feito no sentido de unificar as liturgias europeias e os cantos de Roma. o imperador se apresentou pessoalmente em Milão com o objetivo expresso de extinguir qualquer rito musical que não estivesse em conformidade com Roma, e de destruir ou remover seus livros; foi tão somente o zelo e a energia do bispo Eugênio que salvou a antiga herança de Milão. Outras tentativas de unificação foram feitas no século XI por Papa Nicolau II, São Pedro Damião e Gregório VII. Após a reforma litúrgica de Papa Pio V, o rito e a música Ambrosianos foram protegidos por São Carlos Borromeu e seu sobrinho, o cardeal Frederick Borromeu. Desde aquele tempo, o rito Ambrosiano foi seguido em Milão e em algumas igrejas do cantão suíço de Ticino, bem como no três vales italianos do Blenio, Leventino e Riviera, todos da diocese de Lugano⁸⁸.

Haja vista que a cristianização do Império Romano não se deu antes do século IV d.C., as primeiras pedras da arquitetura musical cristã se firmam mesmo antes da conversão de Roma, nas práticas congregacionais primitivas, em Jerusalém, na Síria e em outros centros de proselitismo ao largo do Mediterrâneo fundados por Paulo de Tarso (São Paulo, século I) (CARVALHO, 2017). Formam-se, assim, práticas cujos vestígios são perceptíveis no canto litúrgico da Georgia, da Armênia, e nos cantares poético-litúrgicos da tradição síria contemporânea⁸⁹, dentre outras.

De acordo com Jeffery (2016, p. 101), nos primeiros da Cristandade medieval, Jerusalém e Roma apresentavam aspectos comuns: ambos eram centros administrativos de relevo e lugares de peregrinação da Igreja⁹⁰ primitiva. Ademais, os cultos de ambas as cidades influenciavam as práticas litúrgicas de outras comunidades circunvizinhas tanto do Oriente quanto do Ocidente. Nada obstante, quanto aos seus cantares, há significativas diferenças. Da cidade de

⁸⁸ “In the time of Charlemagne and Pope Hadrian an effort was made to unify the European liturgies and chants with those of Rome. The Emperor presented himself personally at Milan with the avowed object of doing away with any music or rite not in conformity with Rome, and of destroying or removing its books, and it was only the zeal and energy of the bishop Eugenius that saved the ancient heritage of Milan. Other attempts at unification were made in the eleventh century under Nicholas II, St. Peter Damian, and Gregory VII. After the liturgical reform of Pius V the Ambrosian rite and music were protected by St. Charles Borromeo and by his nephew Cardinal Frederick Borromeo. Since that time the Ambrosian rite has been followed in Milan and in some churches of the Swiss Cantons of Ticino, as well as in the three Italian valleys of Blenio, Leventino, and Riviera, all in the diocese of Lugano”. (Tradução minha).

⁸⁹ Ver: *Syrian Orthodox Resources*: <http://sor.cua.edu/Music/index.html>.

⁹⁰ Igreja significa, no contexto, toda a comunidade de cristãos.

Roma nos chegam duas tradições preservadas de canto litúrgico: o “Canto Gregoriano” e o “Romano Antigo” – textualmente análogas, porém musicalmente distintas.

Pouco se sabe a respeito da formação e origem das duas tradições – de Jerusalém e de Roma – e tampouco se pode explicar por que diferem. Dos cantares de Jerusalém há apenas um manuscrito conhecido com notação neumática, o *Heirmologion* georgiano (século X), embora remanesçam desta tradição textos litúrgicos datados do século V ao X, que documentam amplamente o processo histórico de sua formação, como, por exemplo, a atribuição dos cantos a festas específicas, sendo possível estudar como a liturgia se desenvolveu ao largo de seis séculos até o fim do primeiro milênio, período do qual a tradição romana conta menor quantidade de documentos textuais. O estudo conjunto e em paralelo das duas tradições, Jerusalém – com raros manuscritos musicais, porém textos numerosos –, e Roma – poucos textos e inúmeros manuscritos com notação musical –, provê um quadro relativo de como as tradições de canto litúrgico se desenvolveram.

A relação entre melodia e texto nos cantares cristãos traduz uma variedade de manifestações – mensagens cujo cerne de sentido se diferenciaria da musicalidade pagã circundante. O surgimento e formação de uma cristologia musical é marcada, ainda, por um insulamento – nos mosteiros⁹¹, e a formalização dos modelos de liturgia entre o episcopado. O acervo de textos hierográficos e para-litúrgicos constituiria uma memória escrita com a qual os cânticos e hinos estabeleceriam uma relação interdiscursiva.

4 – Gêneros lítero-musicais no canto cristão

Neste ponto do estudo, introduzirei questões sobre a antropologia musical cristã para, nas seções seguintes, refletir sobre as relações entre forma e sentido nos gêneros lítero-musicais. De acordo com Higino Anglés (1975, p. 3), o canto dos primeiros séculos do cristianismo receberá a designação “canto cristão”, “música cristã”, para distingui-lo dos cantos “pagãos” e das canções populares de então. Fontes do século IV sustentam a existência de um ministério de canto formalizado. A princípios do século III haveria líderes designados – os chamados *lectores* – que cantavam os salmos e liam as lições das escrituras (THOMPSON, 2016, p. 7).

⁹¹ Após a formação de um estrato de cânticos canônicos em Jerusalém, por volta do século VII, o repertório hieropolitano se expandiu em novos hinos, compostos em grego por autores monásticos. Os mais conhecidos dentre os himnógrafos são João Damasceno (falecido em 749), Cosmas Melodos e André de Creta (entre 660-740), monges do Monastério de Mar Saba, próximo a Jerusalém; escreveram hinos em grego, embora fossem de origem semítica (Damasco).

A Cristandade desenvolveria formas específicas de memorização dos cantos. As práticas aurais permeiam os atos litúrgicos desde o princípio. Os refrões e responsórios são formas de canto coletivo presentes no universo litúrgico em que um solista ou coro cantam e a congregação repete formas fixas.

O canto responsorial⁹² foi, certamente, uma das formas primordiais de canto litúrgico. Nele, um solista entoava um salmo, que era respondido pelos fieis com um simples “Amém”, um “Aleluia” ou um verso do salmo. No século IV surge uma nova forma melódica: os cantos antifônicos. No princípio, a palavra *antífona*⁹³ significava um salmo responsorial e, gradualmente, veio a ter o sentido de uma peça breve cantada no começo do salmo ou entre seus versos, e que se repetia ao final. Como supostamente a maior parte dos fieis nas congregações não tinha acesso à leitura, não podiam cantar todos os versos dos salmos, porém, podiam tomar parte no canto das antífonas, repetidas como refrões que eram memorizados e então cantados de cor (HILEY, 1993).

A primeira aparição do termo latino *antífona* é no testemunho da monja Aetheria (cerca do século V) que, ao peregrinar para a Palestina, narra ter ouvido antífonas, cânticos que se alternavam com hinos, salmos e leituras. Aetheria escreve que na Palestina, “todo o povo [...] com hinos e antífonas respondendo sempre *Benedictus qui venit in nomine Domini* (“Bendito aquele que vem em nome do Senhor”). É provável que esse gênero de canto seguisse a estrutura de estrofes longas intercaladas pela resposta da congregação, repetido com um refrão ou coro. O canto antifônico teria sido introduzido na liturgia do Ocidente quando Diodorus e Flaccius o trouxeram da Síria para a Grécia entre 348 e 358 (ANGLÉS, 1975, p. 65).

O testemunho da peregrina Egeria⁹⁴ sugere que o salmo responsorial era cantado antes ou entre leituras da Bíblia. No século V, provavelmente entre os anos 417 e 439, um ciclo completo de leituras, salmos responsoriais ou graduais⁹⁵ e aleluias⁹⁶ para todas as festas do ano litúrgico de Jerusalém foi redigido na forma de um “lecionário”. O texto original grego se perdeu, restando a tradução em armênio, no mais antigo lecionário manuscrito da Igreja Ortodoxa Armênia, que adotou o rito de Jerusalém como base (JEFFERY, 2016, p. 169).

⁹² Cantos litúrgicos de forma A - B - A entoados por um solista, alternadamente com um coro.

⁹³ Espécie de refrão que canta um verso dos Salmos.

⁹⁴ Ver: WILKINSON, John. *Egeria's travels to the holy land*. Jerusalem, 1981.

⁹⁵ O Gradual é cantado durante a Missa sobre um degrau do altar para a melhor compreensão do texto pela assembleia. Gradual também é o nome do livro que contém os cantos do Próprio da Missa, isto é, os cantos destinados a uma ocasião específica do ciclo litúrgico anual.

⁹⁶ Canto que precede a leitura do Evangelho.

A salmodia responsorial oriental cantada foi introduzida em Milão por volta de 386, espalhando-se no Ocidente ao longo de um século, provavelmente. A prática dos cantos sálmicos responsoriais foi introduzida na igreja de Roma, segundo interpretação de Jeffery (2016, p. 165), pelo Papa Celestino I (422-432), que teria presenciado a liturgia de Milão quando jovem. Estes e outros detalhes da transmissão de ritos de Jerusalém para Roma sugerem o intercâmbio das práticas vocais entre os dois centros e possibilitam entretanto algumas lacunas entre as possíveis origens do canto litúrgico latino.

As sequências de textos cantados começam a ser escritas, em Jerusalém, em 439, embora não haja documentos que precisem se essa prática existia também em Roma (vestígio da existência de uma tradição oral nos primórdios da Igreja romana?).

Uma grande variedade de gêneros lítero-musicais litúrgicos surgiu, tais como graduais, aleluias e introitos⁹⁷. Os textos musicais destes gêneros foram coletados de um lecionário, acrescidos de outros cânticos do Ofício⁹⁸, compondo assim um livro⁹⁹ de cânticos. Estima-se entre os séculos VI e VII a elaboração desse exemplar conhecido como o mais antigo da Cristandade, e cujo original grego, originário de Jerusalém, se perdeu, restando a tradução em idioma georgiano (intitulado *Iadgari*) (KELLY, 2009, p. 166). Os manuscritos contêm não apenas textos do Próprio da Missa¹⁰⁰ e do Ofício arranjados em ordem sequencial litúrgica, como também identifica o modo ao qual cada uma das melodias (não-escritas) pertence. Este, portanto, o primeiro vestígio da existência dos oito modos – *Oktoechos*¹⁰¹.

O repertório litúrgico que começa a ser grafado em neumas por volta do século VIII, segundo o musicólogo catalão Hyginio Anglés (1975, p. 6), é formado por melodias compostas tanto sobre textos métricos como prosaicos, inspirados nos arquétipos do Canto Romano Antigo.

⁹⁷ Para mais detalhes, ver a obra *Chant and its origins* (2016), editada por Thomas Forrest Kelly.

⁹⁸ Também chamado de “Horas canônicas”, “liturgia das horas”; serviço público de louvor e adoração constituído de hinos, salmos, orações e leituras dos Padres da Igreja e outros textos.

⁹⁹ O manuscrito foi traduzido, comentado e publicado em dois volumes por Michel Tarchnischvili em *Le grand lectionnaire de l'église de Jérusalem (V^e - VIII^e siècles)*. Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium. Louvain, 1959-60.

¹⁰⁰ O Próprio da Missa são as partes que mudam segundo a data do calendário litúrgico. Compreende as seguintes partes: Introito, Gradual, Aleluia, Ofertório e Comunhão. Distinto do Ordinário – as partes perenes, que são os mesmos para o ano todo –, composto por *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* e *Agnus Dei*.

¹⁰¹ A adoção do sistema de oito modos pelo culto romano é o exemplo mais significativo da influência de Jerusalém no canto ocidental, ainda que (algo incerto na historiografia) o *Oktoechos* tenha chegado à Igreja de Roma indiretamente (através de Constantinopla, provavelmente). Em verdade, os oito modos são adaptados já nas fontes georgianas mais antigas; o fato de que não eram usados no Canto Romano Antigo mostra quão alheio era o sistema modal para a cidade de Roma (JEFFERY, 2016, p. 166).

5 – Cânticos e cantares

Os cantares da Igreja medieval latina – intonação ritualística ordenada de textos das Escrituras sagradas, editados como libretos para canto – são um tipo de prática tradicional específica de comunidades litúrgicas locais, as quais, desde a Era Carolíngia (século VIII), foram pressionadas a aderir às práticas e aos ritos de Roma.

O rito romano, como instituição hegemônica, viria a ser o modelo para uniformizar outros recantos litúrgicos do mundo cristão, haja vista a tendência do poder centralizador do papado em universalizar as práticas, empenhada em promover a coesão que correspondesse à unidade política e cultural do Sacro Império Romano. Essa prática, centrada em escrituras textuais e musicais grafadas em livros remanescentes datados do século X em diante, era conhecida, desde o século IX, sob a denominação “Canto Gregoriano”. A designação advém da lenda a respeito do Papa Gregório, o Grande (540-604), nomeando o conjunto de cantos cuja origem é atribuída a essa fonte lendária.

Já no contexto da Igreja estabelecida, a vocalização dos textos recebe o nome “Canto Romano” a fim de diferenciá-lo dos cantares orientais. Mas é do século IX em diante que a expressão “Canto gregoriano” passa a significar o repertório litúrgico romano, distinto de outros cantos monódicos litúrgicos, escritos e cantados em latim, tais como o galiciano, o ambrosiano e o visigodo-moçárabe. A tradição denominada “gregoriana” viria se sobrepor e silenciar outros ritos cristãos. De acordo com Anglés (1975, p.4), a expressão “canto gregoriano” aparece primeiro em uma carta do papa Leão IV (847-855), endereçada a um monastério da região italiana recomendando a aceitação dos modelos romanos. (Essa nomenclatura guarda, assim, algo do silenciamento de outras vozes, e da centralização em torno de uma cosmovisão mísico-ritualística, na qual a escrita musical tem, desde o século IX, um papel definidor da perpetuação de sua memória, bem como do apagamento de outras versões dessa “história cantada” cujos vestígios são audíveis no canto moçárabe e siríaco, por exemplo).

O canto gregoriano também fora conhecido, durante a Idade Média, como “cantilena gregoriana”. O peculiar desse repertório é ser ele, em grande parte, anônimo.

Odón de Cluny (+942) foi o primeiro a introduzir a expressão *cantus* para indicar os modos plagais no canto *gravis* ou *humilis*. Mais tarde, com a prática da polifonia, os teóricos do século XIII falam de *cantus planus*, *musica plana*, para distingui-los da *musica mensurata* da polifonia (ANGLÈS, 1975, p. 4).

O patrimônio que hoje designamos “canto gregoriano” é, em nossa interpretação, uma tradição que abrange séculos de mudanças e agrega elementos e influxos diversos. Em seu artigo, Willi Apel (1956) tentou demonstrar que o canto gregoriano remonta à época carolíngia, ao reinado de Carlos Magno (800-814). A argumentação ressalta a impossibilidade de se provar que a tradição gregoriana adviria da figura histórica do Papa Gregório, sustentando que os mais antigos manuscritos conservados com notação musical da tradição são provenientes de Chartres, Metz e Saint-Gall, e não de Roma; ademais, os manuscritos são datados de dois séculos após o papado de Gregório. Apel considera impossível a transmissão dos cantos da tradição sem o recurso da escrita, dado o alto grau de coerência entre diferentes fontes de notação do canto gregoriano. O autor argumentava a impossibilidade da transmissão oral, pressupondo que a oralidade restringiria as melodias a formas bastante simplificadas. Mas a concepção que o autor esboça sobre o que seja “oralidade” é restritiva.

Nos estudos mais recentes, as perspectivas sobre a história antiga da música no Ocidente foram transformadas pela consideração de que a tradição gregoriana foi, em seus primeiros séculos, uma prática oral.

O trabalho de Michel Huglo (1973), analisando o espaço ocupado pela notação musical e pelos textos nos manuscritos medievais, propõe que a transmissão do canto gregoriano se dera em três fases: a primeira seria baseada na transmissão oral pura, fundada, portanto, na memória; a segunda, transmissão mista, se basearia na escrita neumática como recurso mnemotécnico, como apoio para a memória dos cantores; a terceira é caracterizada como a transição e ruptura com a oralidade, pelo emprego da notação diastemática¹⁰².

Mas qual seria o escopo das expressões “transmissão escrita” e “transmissão oral” (terminologia moderna), quando estudamos a música medieval? Qual o papel da oralidade nos cantares do medievo? Qual o significado da música notada na preparação e no ato da performance? Estas questões põem em paralelo a vocalidade e a escritura musical, ressaltando a necessidade de se as estudar em conjunto, uma vez que são fenômenos contíguos. Para a problematização destas questões consideraremos, primeiramente, o contexto litúrgico.

6 – Vozes e atos: cantar o rito

A música, na liturgia cristã latina, era performada durante as celebrações como elemento constituinte do rito, conferindo solenidade aos atos sacros. Um canto litúrgico medieval é,

¹⁰² Notação de intervalos tonais mensurados.

primordialmente, a intonação melódica de um texto eclesiástico. A meta fundamental da melodia no *cantus* é a apresentação da linguagem de maneira a projetar sua estrutura sonora e seu significado com clareza, sendo, também, fiel aos princípios da sintaxe melódica necessários para manter a coerência de registro e gênero adequados aos momentos específicos da liturgia.

Para os Padres da Igreja, o *cantus* (canção) prepara e acompanha os atos litúrgicos, conduz o celebrante e a congregação ao estado de espírito propício, a fim de suscitar os afetos côngruos à celebração e imersão no mistério da liturgia. Liturgia é a forma comum de adoração da igreja cristã (HILEY, 1993, p. 2). É a organização formal dos elementos de louvação, oração, adoração, agradecimento, rememoração e presentificação simbólica dos eventos da vida de Jesus e, sobretudo, a encenação da última ceia – parte essencial da missa.

A liturgia se modifica com o ciclo anual de comemorações, a cada época específica uma temática relacionada à narrativa evangélica: nascimento, morte, ressurreição de Cristo, atos dos apóstolos, Pentecostes, sábado de Aleluia, etc. De forma elementar, a liturgia consiste em orações, cânticos e leituras. O texto dos cantos varia com o ciclo anual, de acordo com os eventos evocados. Aqui entendemos o cantochão, portanto, como música ritual, litúrgica.

Praticamente todo o repertório litúrgico medieval se compõe de melodia e texto. Seu estudo, portanto, se funda na forma como se articulam o canto e o texto cantado. Segundo Hiley (1993, p. 1), os textos, normalmente, não eram escolhidos por seu potencial musical – no sentido de serem aptos à melodização – mas sim, selecionados com razão ao que era apropriado às ocasiões litúrgicas específicas do ciclo anual. Assim, textos tais como versos dos Salmos de David eram utilizados reiteradamente na liturgia, sendo cantados de modos diferentes, de acordo com o tema apropriado a cada momento da celebração e a cada tempo do ciclo anual em que eram cantados. O Próprio da Missa (*Proprium missae*) é, portanto, o conjunto de textos sacros adaptados às comemorações periódicas. O contexto litúrgico, dessa forma, determinava a escolha do texto propício, delineando o tipo de melodia e o modo em que era entoada.

Deste ponto em diante, interpretarei a relação entre melodia e texto musical em gêneros exemplares da música litúrgica cristã, a fim de colocar, paralelamente, o problema da escritura e da vocalidade na transmissão dos cânticos, tendo em perspectiva a cenografia do canto, as gestualidades vocais que ocupam as performances dos textos sacros.

Capítulo III – AS FONTES MUSICAIS LATINAS: PERFORMANCE E ESCRITURA

Os mais antigos livros de música são da tradição gregoriana, e os remanescentes mais remotos são livros com neumas do século X. São conhecidas também partes avulsas com notação datadas do século IX, sem relação com o contexto do divino Ofício. Existem livros de cantos completos (alguns identificados como “livros de arte musical”) do século IX e princípios do X, sem neumas, contendo apenas textos, alguns dos quais, contêm indicações dos modos eclesiásticos em que seriam entoados. A análise do *corpus* de melodias transmitidas pela escrita, em períodos posteriores, demonstra que a destinação litúrgica e os modos escolhidos assinalam, em conjunto, os gêneros dos cantos, determinando os textos escolhidos para se cantar. Por essa razão, o canto dos textos sem neumas não teria constituído problema, ou seja, os sinais supramencionados, em conjunto, forneceriam aos cantores treinados as noções necessárias à intonação, sem que fosse indispensável a notação.

A invenção musical como a atualização de composições escritas e não escritas é uma premissa para a compreensão das culturas musicais medievais. O repertório de cantos litúrgicos encontrável nos sítios em rede provê uma série de associações possíveis para a comparação entre melodias, textos e manuscritos medievais. Analisei melodias nas seguintes fontes: *Sequentia*, da IREMUS (2019)¹⁰³ (*Institut de recherche en musicologie*), E-Codices (2019)¹⁰⁴, *Cantus manuscript database* (2018)¹⁰⁵ – que integra bases de dados de melodias, textos e transcrições de manuscritos de vários países da Europa, do leste europeu e da América, Gallica (2019)¹⁰⁶ – da Biblioteca Nacional da França, contendo milhares de fac-símiles de manuscritos com notação neumática –, e *The Gregorian repertoire*¹⁰⁷.

Algumas destas fontes possuem elos umas com as outras e permitem o cruzamento de informações, códigos, números de manuscritos, listas de gêneros lítero-musicais, bem como transcrições melódicas que acompanham os textos cantados, além de análises morfológicas dos textos latinos. Do estudo destas fontes, pude observar que há possibilidades de se estudar comparativamente os manuscritos medievais e suas transcrições melódicas.

¹⁰³ <http://sequentia.huma-num.fr/>

¹⁰⁴ <https://www.e-codices.unifr.ch/en/list/csg>

¹⁰⁵ <http://cantus.uwaterloo.ca/home/>

¹⁰⁶ <https://gallica.bnf.fr/html/und/manuscrits/livres-liturgiques?mode=desktop>

¹⁰⁷ <https://gregorien.info/en>

1 – Articulações texto-melodia nos gêneros de canto litúrgico¹⁰⁸: as fórmulas recitativas

Interpretarei, doravante, a função melódica da palavra entoada na liturgia, tendo em perspectiva os movimentos da voz e suas articulações com o texto cantado. A música performada no Ofício seria de caráter solene, pelo que a entonação, somada aos princípios acústicos no espaço arquitetônico das igrejas, conduz a gestualidades vocais enlevadas de caráter proclamatório, plenas de inflexões vocálicas que tendem a enfatizar os sons das palavras do texto. Dentro da liturgia temos as fórmulas recitativas, que são um modo de intonação de orações e de recitação de textos; são, em sua quase totalidade, monotônicas, com nuances em pontos significativos do texto, especificamente no começo e fim de períodos ou frases, com movimentos de cadências finais.

Em sua maior parte, o versículo (das Sagradas Escrituras) é cantado em uma única nota recorrente, repetida quantas vezes for a extensão do texto. As cadências são marcadas por um movimento descendente da voz ou uma gestualidade vocal mais elaborada (melismas). Geralmente, a voz ascende de uma quarta ou terça para alcançar a nota de recitação, chamada “tenor”.

No Rito de Sarum, segundo Hiley (1993, p. 50), variante do rito romano, tal como praticado na Catedral de Salisbury, Inglaterra, a fórmula recitativa para o *Dominus vobiscum* (“O Senhor esteja convosco”), inicia com uma terça ascendente:

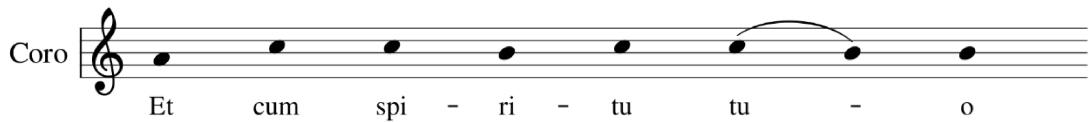
Figura 10 – (HILEY, 1993)



Na melodia, permanece de forma recorrente a nota *dó*, o tom recitativo, porém com proeminência secundária um semiton abaiixo (*si*). Ao que o coro responde:

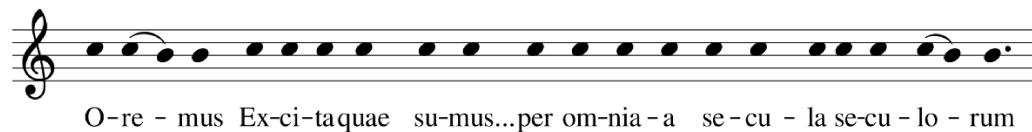
Figura 11 – (HILEY, 1993)

¹⁰⁸ Devido ao numeroso acervo de formas/gêneros cantados na tradição cristã (*cantus planus*, canto métrico, etc.), elegemos o termo “música litúrgica” como sinônimo de “música eclesiástica” e incluímos os hinos e outros gêneros lítero-musicais que não são parte integrante da Missa, porém se inserem em algum momento do ciclo de comemorações anuais.



O sacerdote então recita:

Figura 12 – (HILEY, 1993)



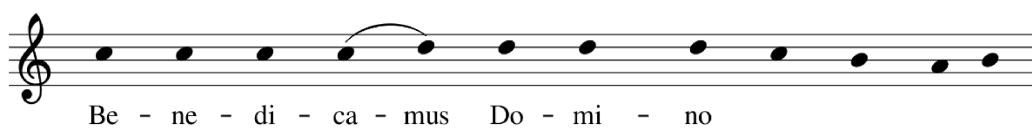
O texto escolhido é próprio do Advento, período em que se espera a vinda do Messias – o primeiro tempo do ano litúrgico; de modo análogo, os textos melodizados são específicos para cada tempo litúrgico. Na Figura 10 acima, o texto recitado (as reticências marcam um trecho subentendido do texto mais longo, que foi omitido à guisa de exemplificação), é entoado no tom recitativo dó, finalizando com a fórmula doxológica “pelos séculos dos séculos”, então repousando na nota si. O coro logo responde:

Figura 13 – (HILEY, 1993)



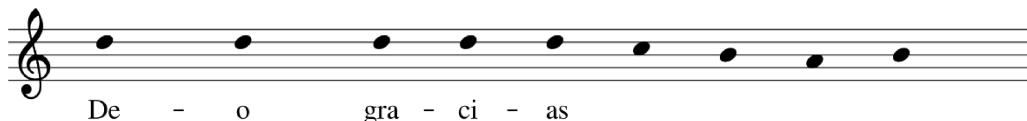
Deste ponto se entoam uma outra vez as duas primeiras fórmulas (sacerdote e coro). Em seguida, um solista do coro infantil recita:

Figura 14 – *Benedicamus Domino*



Este trecho apresenta uma nota recitativa nova (ré), e uma cadência final ornamentada na sílaba “no” da palavra “Domino” (“[ao] Senhor”). O texto traduz: “Bendigamos ao Senhor”. Em seguida, o coro completa:

Figura 15 – *Deo gracias*



Nas fórmulas entoativas utilizadas no cantar das orações e lições, uma hierarquia de subdivisões menores e maiores do texto corresponde, *grosso modo*, às pausas dos textos marcadas por pontos finais, pontos e vírgulas, indicando semipausas e respirações, inflexões da voz. Vale observar que, quando o texto litúrgico possui sequências interrogativas, as melodias sinalizam, com cadências específicas, as inflexões vocálicas.

Os exemplos citados demonstram uma possível articulação de texto e melodia, dentre as variadas formas tradicionais; representam, pois, uma dentre inúmeras formas prototípicas possíveis, presentes em momentos específicos das celebrações; estas, por sua vez, se vestem conforme o tema inscrito periodicamente no ano litúrgico. A semântica global que dimana da conjunção texto-melodia é constituída, assim, pela perspectiva temporal (ciclo anual), inscrevendo, portanto, sentidos cuja integralidade só se faz perceptível na sua performance, transcendendo a dimensão escritural.

A acentuação das palavras era, frequentemente, um elemento fundamental para a entonação da música litúrgica, principalmente no que concerne às fórmulas recitativas. Nestas, há uma cadência, a partir da sílaba tônica das palavras, do tom recitativo em movimento descendente, a fim de marcar o fim de frase (Figuras 10 e 11 supra). Em muitos casos, as sílabas tónicas são entoadas um tom inteiro acima do tom recitativo, ou, poderíamos dizer, há dois tons recitativos: o mais alto para as sílabas acentuadas, e o mais baixo para as átonas.

Estas observações, no entanto, não constituem regras gerais, uma vez que não eram universalmente praticadas; as cadências, bem como outras fórmulas melódicas eram também entoadas sem correspondência com as tónicas textuais; igualmente, diversas fórmulas recitativas se performam sem graus tonais mais altos para sílabas tónicas. Mas podemos afirmar que as inflexões melódicas cantadas nos finais das frases atuam como uma espécie de “pontuação”, ou ritmo discursivo. Elas marcam unidades de sentido por meio das inflexões

vocálicas sem, contudo, remeter diretamente aos movimentos da voz falada, isto é, não há relação direta e necessária entre a melodia do discurso e os movimentos melódicos cantados.

Embora o uso das fórmulas recitativas seja de atestada antiguidade, de acordo com Hiley (1993, p. 49), os manuscritos contendo tais fórmulas são raros. A escassez de fórmulas recitativas com notação musical é provavelmente um indício de que sua codificação e transmissão se daria de forma aural, constituindo um saber *a priori*, interiorizado na prática dos cantores litúrgicos.

A fim de aprofundarmos o estudo da composição e transmissão dos cantos na Cristandade, é necessário problematizar as representações gráficas das inflexões vocálicas, em que transparece uma ligação específica entre letra e voz.

2 – Grafias da voz: primórdios da manuscrita vocal

A notação musical no Ocidente se desenvolve no contexto da cultura escritural carolíngia. Manuscresver o canto surge como um ato aliado à linguagem escrita, ao ensino da linguagem. O tratado *Musica enchiriadis* (HOLLADAY, 1977), do século IX, traz as seguintes definições:

Sicut vocis articulatae elementariae atque individuae partes sunt litterae, ex quibus compositae syllabae rursus componunt verba et nomina eaque perfectae orationis textum, sic canorae vocis ptongi, qui Latine dicuntur soni, origines sunt et totius musicae continentia in eorum ultimam resolutionem desinit. Ex sonorum copulatione diastemata, porro ex diastematibus concrescent systemata; soni vero prima sunt fundamenta cantus.

Assim como as letras são os elementos primários e indivisíveis da voz articulada, e consistem de sílabas das quais surgem verbos e nomes para formar enfim o texto do discurso integral, assim também os “tons” [phthongi] – chamados *soni* em latim – são elementos fundamentais, e a quintessência da música pode, em última instância, ser encontrada neles. Da combinação de sons [soni] surgem intervalos [diastemata], e da combinação de intervalos se formam sistemas [systemata]. Os sons são, logo, os elementos primários da canção [*cantus*]¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Para esta tradução, tomo como referência a tradução inglesa de Richard L. Holladay (1977, p. 62) em *The musica enchiriadis and Scholia enchiriadis: a translation and commentary*. The Ohio State university, 1977: “Just as the letters are the primary and indivisible elements of articulated speech, consisting of syllables from which arise verbs and nouns ultimately forming the text of perfect discourse, so too are pitches [phthongi] which are called soni in Latin, fundamental elements, and the entire essence of music ultimately can be reduced to them. From the combination of sounds [soni] arise intervals [diastemata], and from the combination of intervals are formed systems [systemata]. Sounds are, indeed, the primary elements of song”.

O termo *systemata*, nesse contexto, refere-se aos modos, que definem distintas sequências e relações intervalares entre as alturas da voz; nos manuscritos, os modos não são expressos pelos neumas, mas subentendidos, indicados antes das composições, ou por convenção e de forma oral. A concepção esboçada no trecho de *Musica enchiriadis* citado acima sugere a proximidade entre a língua falada e o canto na cosmovisão medieval. É de se notar que, para os escribas medievais, e para os *lectores*, os sinais de pontuação representavam indicações para a performance pública dos textos. A existência de algumas semelhanças entre os sinais de pontuação para intonação textual e as primeiras formas de notação musical indica a unidade funcional de melodia e texto, concebidas como um todo orgânico, nos primórdios da escritura musical no Ocidente, e sugere a forma como os escribas e compositores medievais possivelmente compreendiam a relação da manuscrita com as performances vocais.

Segundo Treitler (2007, p. 403),

A fonte primária de impulsos para a escrita musical mana da necessidade de prover ilustrações para *Ars musica*, erigida nos modelos da *Ars grammatica* [...]. Todas as notações do Ocidente representavam, no princípio, as inflexões do discurso oral. De hábito, os símbolos de notação eram as próprias sílabas das palavras (como no tratado *Musica enchiriadis*) ou eram grafados em coordenadas em sincronia com as sílabas. Neste contexto, é útil notar, ainda, que os exemplares mais antigos da música prática eram cantos destinados ao sacerdote e ao diácono [...]. Das fontes que remanescem, a escrita musical parece não ter sido autônoma a princípio. Isso corresponde à concepção de canto enquanto uma forma de discurso, algo que pode ser inferido de passagens de escritos poéticos e descriptivos medievais, nos quais cantar é referido como “falar”.

Quer a notação musical tenha sido inventada ou se desenvolvido a partir de contínuas práticas escriturais (discursivas) mais antigas, provavelmente a relação entre escritura e performance se inscreve em uma dinâmica histórica em que conviviam proximamente uma inflexão discursiva próxima da recitação e o *canto*; a voz viva, no discurso articulado, é ouvida como movimento contínuo; mas ao cantar, a voz entretece espaços tonais formados por “saltos quânticos”, isto é, passa de uma a outra nota sem necessariamente se deter nas notas intermediárias entre elas (o oposto de “portamento”). A voz pode, de igual modo, projetar sopros contínuos na forma conhecida como *repercussa*¹¹⁰, em que grupos de duas ou três notas são cantadas em uma inflexão que une os sons parciais em uma única torrente, a partir de movimentos rítmicos da faringe e do palato mole.

¹¹⁰ Essa forma de cantar será mostrada mais adiante, no estudo do manuscrito de Bellelay.

Nos sistemas de notação primevos, o termo “diastemático” vem a significar, literalmente, “intervalar”; logo, uma notação musical diastemática seria uma notação intervalar. De modo sucinto, a notação intervalar resulta na sua decifrabilidade, sem a necessidade de prévio conhecimento da melodia.

Visando compreender as práticas escriturais da voz, tendo como ponto de partida o medievo, levamos em conta que o desenho e a forma dos neumas guardam traços de relação icônica e simbólica com os movimentos melódicos. A concepção do espectro tonal (das *alturas* melódicas) como um arranjo que perpassa a dimensão vertical, e o seu mapeamento sobre uma superfície gráfica são arbitrários e convencionais; constituem, pois, um componente simbólico de nossos sistemas de notação tonal. Já representar uma melodia desenhando uma imagem dela é uma forma de notação no modo icônico, em que os signos guardam alguma semelhança com o movimento da voz representada. Contudo, nenhuma análise dos signos de notação musical como *significantes* será suficiente se não levar em conta tanto o envolvimento ativo do intérprete no processo de representação e na concepção do referente (a melodia) como um mapa para a performance.

Parte dos manuscritos remanescentes recordam a música prática, dedicada a perpetuar os cantos dos ritos litúrgicos. A principal finalidade, portanto, de manuscrever o canto, além da coleção de cânticos, era o ensino, e a tarefa principal das notações pedagógicas era demonstrar os padrões tonais e as relações entre as alturas melódicas.

À parte as divergências de representações nos manuscritos, há alguns aspectos comuns. De acordo com Treitler (2007, p. 401), todas as notações compartilham ao menos duas características: são formadas pelo princípio de direcionalidade – baseado na metáfora espacial dos movimentos da voz –, e são também signos para a inflexão da linguagem.

Sabe-se, portanto, que os *neumas* estão relacionados com sistemas sígnicos arcaicos relativos à performance de textos – marcas de pontuação de articulações sintático-semânticas –, e que a ascensão e o descenso, nos movimentos da voz, representativos da ideia originária de “melodia” – designada *accentus* pelos escritores medievais –, eram denotados por sistemas sígnicos ainda mais antigos: os acentos prosódicos. Os neumas, logo, combinam essas funções. Mas a questão que permanece é se os sistemas sígnicos supramencionados teriam significação musical em período anterior ao uso dos neumas. No atual estado da arte, só descoberta de fontes desconhecidas poderia trazer novos horizontes para o problema, ampliando o entendimento da relação entre auralidade e escritura.

No primitivo sistema de escrita musical litúrgica no Ocidente cristão, logo, as inflexões melódicas das sílabas são os referentes dos signos de notação. Uma outra designação para “inflexões melódicas” era “neuma”; um signo para um neuma era um *signum neumarum*. De acordo com Treitler (2007, p. 334), por volta do século XI, a palavra “neuma” passa a ser usada para se referir aos *signos* de notação propriamente. Dito de outra forma, as figuras passaram a ser vistas como notas individuais, e isto se reflete na formação dos neumas.

De acordo com Treitler (2007), as mais antigas formas de escrita musical se desenvolveram sob condições diversas; seu surgimento na Idade Média segue dois propósitos distintos: 1 – prover exemplos para tratados de música, o que solicitava a grafia das alturas melódicas; e 2 – representar os cantos dos textos, eclesiásticos em sua maioria.

Um neuma é, na definição de Saulnier (2009, p. 16), a unidade formada pelo conjunto de sons melódicos entoados sobre uma única sílaba. Esta definição assume que uma simples nota é um neuma, mas também significa que um longo melisma floreado entoadado sobre uma única sílaba é também considerado um neuma.

A notação neumática surgida no século IX, destinada ao uso prático, emprega signos específicos colocados sobre a palavra para sugerir as inflexões descendentes e ascendentes da melodia, que se pressupõe já conhecida (transmissão aural).

Dentre as numerosas teorias que se atêm à origem dos neumas, algumas delas referem-se ao caráter especificamente linguístico da melodia: os símbolos neumáticos seriam derivados da notação ecfonética (declamatória) bizantina, ou dos acentos utilizados pelos gramáticos tardo-antigos (CAVALLO *et al.*, 1994, p. 539).

A hipótese sustentada na citação tem seu contraponto em outra perspectiva colocada por Taruskin (2009), dentre outros. Segundo o autor, os neumas seriam modificações dos sinais de pontuação introduzidos na escrita na época carolíngia e, assim como eles, teriam originalmente a função de garantir uma correta leitura ou entonação do texto, sugerindo inflexões ascendentes ou descendentes na articulação do discurso.

Logo, os princípios da escritura musical oferecem elementos para o estudo da coordenação de melodia e linguagem, pois nos permitem observar que o sistema mais antigo de notação conserva traços da unidade originária entre palavra e som. Segundo Barnum (2013, p. 8),

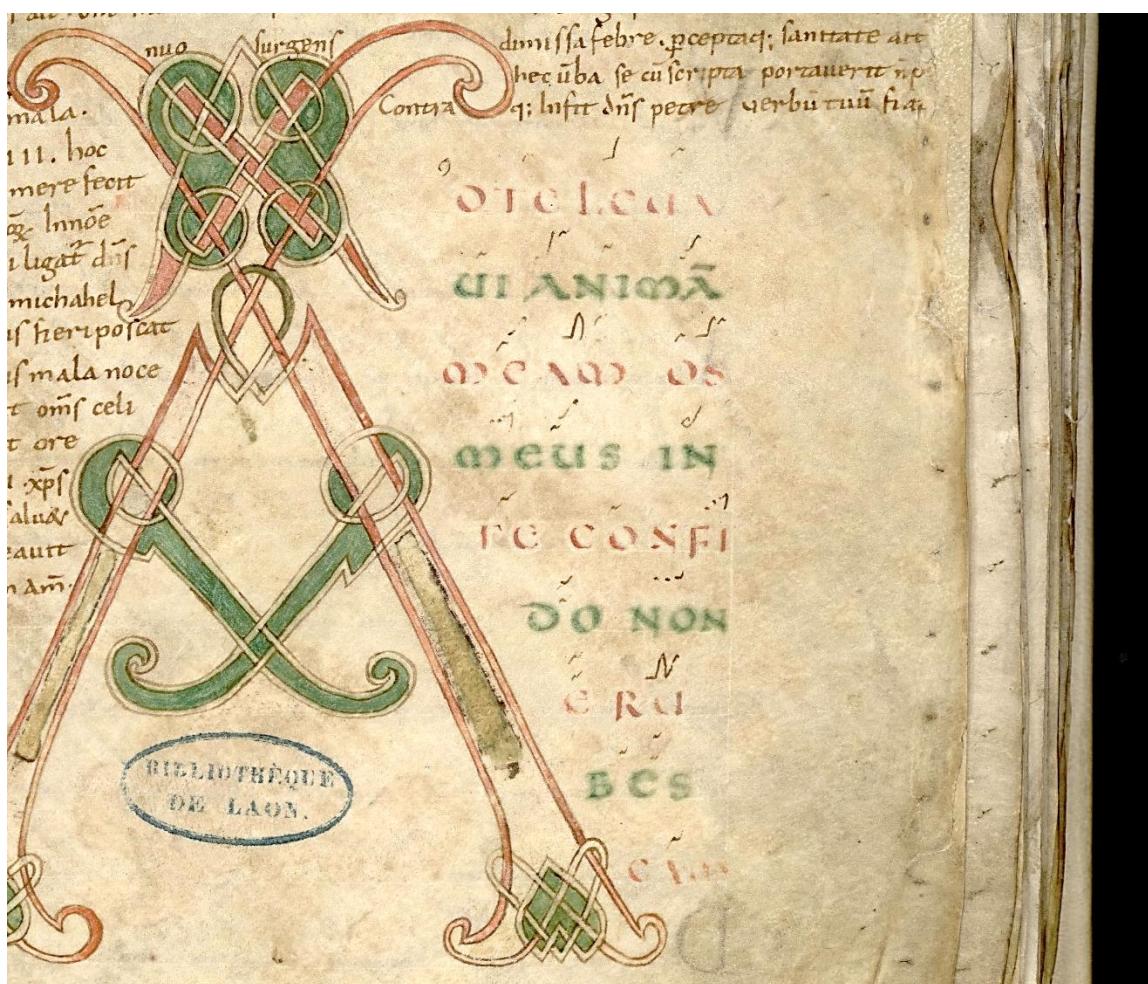
Ainda que livros de cantos apareçam já no século IX, tais como o manuscrito *Rheinau*, do norte da França ou Suíça, eles contêm apenas texto com, talvez,

alguma indicação de ascensão e descensão da melodia. A primeira fonte reconhecida com neumas propriamente melódicos acompanhando textos aparece no manuscrito “Laon”, por volta do ano 900. Foi apenas após o desenvolvimento das linhas da pauta, recomendação do monge beneditino Guido d’Arezzo, no século XI, que alturas específicas começam a ser realmente explicitadas nos manuscritos de cantos. Isto se deu pouco antes da introdução de marcas indicativas de aumento ou acentuação das notas. Pouco mais tarde, a clave foi introduzida.

Barnum nos dá algumas referências cronológicas, de maneira resumida, das complexas transformações por que passou o instrumental de manuscrita musical, indicando que o Códice “Laon 239”, da Biblioteca de Laon (LAON, 2020; GALLICA, 2019)¹¹¹, seria o mais antigo artefato manuscrito contendo neumas “propriamente ditos”. O que o autor parece sugerir por esta expressão é que a função dos neumas no referido manuscrito é estritamente mélica, e não apenas recitativa ou declamatória.

¹¹¹ <http://biblio.ville-laon.fr/opacwebaloes/index.aspx>

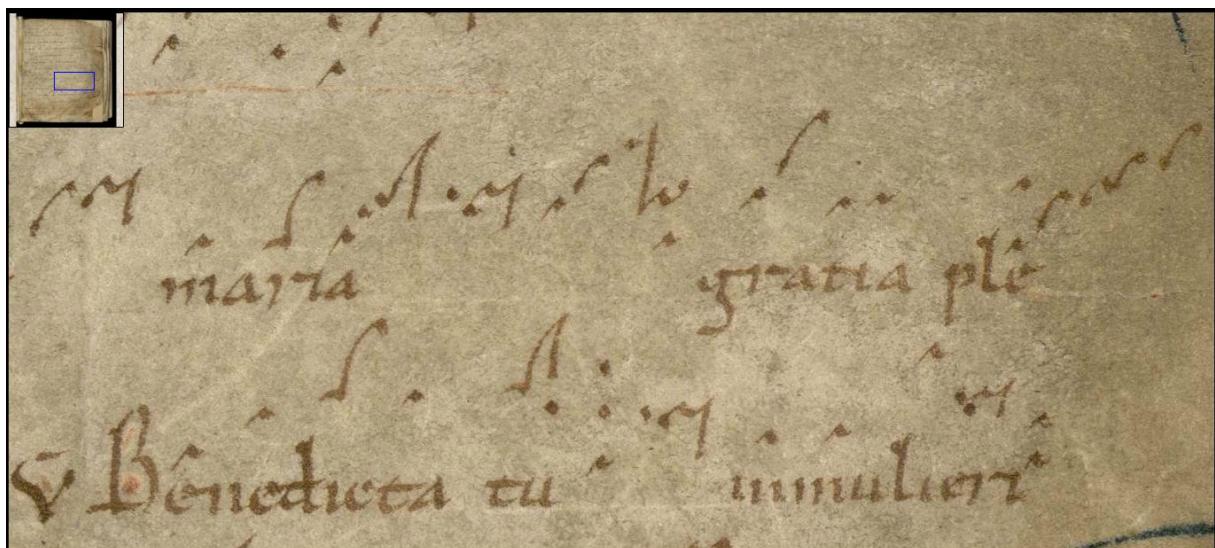
Figura 16 – Manuscrito “Laon 239”, f. 8. *Laon Bibliothèque municipale Ms. 239* (LAON, 2020)¹¹²



Em detalhe do recorte da página, podemos ver que o manuscrito apresenta o textos para a leitura declamatória (acima e à esquerda) – com sinais sobre algumas sílabas para a pontuação e o acento/entonação – e também o texto dos cantos com uma notação neumática específica (com caracteres nas cores verde e vermelha).

¹¹² http://manuscrit.ville-laon.fr/_app/ms/OEB/Ms239/index.html.

Figura 17 - Manuscrito “Laon 239”, f. 1. *Laon Bibliothèque municipale Ms. 2395* (LAON, 2020)¹¹³



A notação neumática no manuscrito supra é um dos exemplares primordiais da tentativa de se fazer ver as relações intervalares, tonais, para além da simples ascensão e descenso da voz. Se comparamos as revoluções das formas de manuscritação melódica, parece haver de maneira cada vez mais pronunciada a necessidade de um registro memorial minucioso, definindo os intervalos e o desenho melódico da voz; o que provavelmente se deve à atenuação e dissipação das práticas aurais, que fazia premente a propagação da memória das canções na forma gráfica, sobretudo com a unificação política e eclesiástica, e o programa de homogeneização dos cantos empreendido sob o reinado de Carlos Magno (século IX), tendo como modelo o Rito Romano (COLNATUONO, 2016, p. 18).

Para o estudo da vocalidade é, portanto, preciso indagar qual seria a função pragmática da escritura no interior da cosmovisão medieval. O que significava a notação para os primeiros escribas e leitores de música no Ocidente? Primeiramente, o que hoje chamamos melodia era percebido, originariamente, como um atributo da linguagem falada, especificamente, da linguagem escritural, tal como era declamada nos ritos da Igreja. Isso é perceptível no hábito de se referir à performance do canto como “falar”, e como “cantar”; o tropo litúrgico intitulado *Discipulus flamma*, destinado ao introito da festa de Pentecostes (no calendário litúrgico cristão medieval), contém a seguinte sentença: *Ipsi perspicus dicamus vocibus odas* (“Pronunciemos a Ele claras canções com nossas vozes”). De acordo com Treitler (2007, p. 333), as análises formais mais antigas que remanesceram descrevem as divisões das melodias por meio das divisões das palavras por elas declamadas, formando assim unidades de sentido.

¹¹³ http://manuscrit.ville-laon.fr/_app/ms/OEB/Ms239/index.html.

Por esse prisma, a melodia era concebida e atuava como uma projeção da prosódia¹¹⁴ da língua. O fenômeno melódico nuclear, nesse contexto, era o movimento da voz ao recitar uma sílaba do texto; assim compreendido como o movimento da melodia mesma. A essas inflexões melódicas, Aureliano de Réome¹¹⁵ denominou *accentus*. Segundo a interpretação de Jacques Handschin sobre as ideias do tratado *Musica disciplina*, de Aureliano de Réome, *accentus* seriam os signos de notação do canto; no entanto, o termo diz respeito à inflexão melódica de uma sílaba (TREITLER, 2007, p. 333).

O fenômeno melódico elementar, podemos dizer, é o movimento da voz ao entoar uma sílaba do texto. É a estas inflexões vocálicas que Aureliano de Réome chama *accentus*. No *cantus* medieval, quando cada momento melódico coincide com uma sílaba única, isso é designado “arranjo silábico da sequência”. Em suma, essa concepção mostra que as sílabas e suas inflexões eram concebidas como as unidades primárias da melodia.

Sintetizando as perspectivas desta seção, o cantor, ou o escriba ou o teórico medieval (resguardadas as distintas necessidades que mobilizavam o emprego da escritura), de modo geral, se postavam ante a escritura como um instrumento de transmissão, e não como a construção de uma obra acabada; o ponto focal da escritura era a performance ou o ensino do canto.

3 – Manuscrever a voz: tecidos melódicos de linhas, pontos e letras

Aprofundando um dos pontos levantados na seção precedente: Leo Treitler (2007, p. 364) observara que o objetivo primeiro dos signos ecfonéticos era projetar a exata pontuação do texto. As diversas analogias de forma entre os neumas e os signos de pontuação – pontos, vírgulas, que são a base da formação dos neumas – são indícios da origem ecfonética da notação

¹¹⁴ Massini-Cagliari (2015, p. 18), define Prosódia segundo duas abordagens distintas, conforme os autores Trask (2004) e Xavier e Mateus (1990): no nível fonético, prosódia refere-se às “variações em altura, volume, ritmo e tempo (velocidade de emissão) durante a fala”. No nível da *ortoépia*, a prosódia remete à “pronúncia regular das palavras no que respeita ao acento e à quantidade (ou duração), e que constitui a base da métrica”. Transcrevo, a seguir, o trecho do trabalho de Massini-Cagliari: “Segundo Couper-Kuhlen (1986, p.1), o termo prosódia, historicamente, remonta aos gregos, que o usavam para se referir aos traços da fala que não podiam ser indicados na ortografia, especificamente tom e acento melódico, que caracterizavam e opunham palavras no Grego antigo. Dessa forma, desde os primórdios, o termo associou-se a traços melódicos da língua falada. A autora mostra que, no século II d.C., o termo prosódia sofreu uma extensão de significado, passando a ser usado como referência geral a traços que não podiam ser expressos na sucessão da cadeia segmental de vogais e consoantes. Foi essa extensão semântica que possibilitou a aplicação do termo à duração vocalica. Por fim, segundo a autora, foi através da ligação entre duração vocalica e acento que, a partir do século XV, o termo adquiriu o significado de ‘versificação’, uma de suas primeiras denotações até hoje” (MASSINI-CAGLIARI, 2015, p 19-20).

¹¹⁵ Um dos primeiros teoristas do canto gregoriano (século IX).

neumática, mas a problemática ainda não foi elucidada pelos musicólogos e carece um estudo à parte.

Os Hinos Maniqueus¹¹⁶ estão escritos em uma notação ecfonética, consistindo de um sistema de pontos para a *lectio solemnis*, introduzida na Síria por volta do ano 500 d.C., segundo Wellesz (1975, p. 121), que descreve a existência de um estrato comum às igrejas do Oriente e do Ocidente, ao descrever o canto melismático, e atribui a origem dos melismas¹¹⁷ às práticas cultuais sírio-palestinas. É difícil, no entanto, oferecer relações substanciais sobre se os neumas da Igreja Romana derivam da mesma fonte que os signos bizantinos simplesmente pela comparação entre os acentos ou neumas hebraicos, gregos e romanos medievais, tal como é sugerido no estudo *Musica e parola nell'Antiquità* (“Música e palavra na Antiguidade”), de Leopoldo Gamberini (1962). À parte a interpretação de que a ecfonese teria passado do hebraico ao culto bizantino, e deste à tradição ocidental, não há documentos remanescentes que atestem a prática da notação ecfonética no Ocidente.

Características do canto latino que poderiam ser tidas como residuais das práticas orientais são as estruturas formulaicas estereotípicas presentes nos inícios e finais de frases melódicas, e a coordenação de cadências melódicas formulaicas com tipos fixos de cláusula nos textos. Treitler (2007) pondera, contudo, que estas associações não dão base a que se postule o uso ecfonético na Igreja Romana, haja vista as características formulaicas serem aspectos comuns das transmissões orais, da vocalidade – que é o cerne de vários de seus estudos escritos ao longo de vinte anos e reunidos na obra *With voice and pen* (2007).

Nasce dessas observações a percepção do papel da melodia e dos signos musicais de trazer à tona, evidenciar a estrutura sintática do texto; e não apenas sintática, mas, sobretudo semântica. Proponho, neste ponto, problematizar a questão do entrelaçamento dos aspectos melódicos, sintáticos e semânticos no *cantus* cristão, considerando, em paralelo, as práticas de escrita musical e o sentido dos textos cantados. Segundo Barrett (2000, p. 6), uma das formas de se interpretar os manuscritos mais antigos com notação musical é se valer das informações sinaladas pelos neumas suplementados e comparados com indicações aferidas do texto cantado.

Datam do século IX catálogos em que as melodias antifônicas são classificadas por seus modos, seus sons iniciais, e parcialmente grafadas em neumas – os chamados *tonários*.

Teóricos musicais e cantores compilaram tonários, não apenas, como é tem sido reconhecido, para escolher a transição da antífona para o verso salmico, porém

¹¹⁶ Tradição fundada por Manes, profeta de origem iraniana (de seu nome procede o termo “maniqueísmo”).

¹¹⁷ Ver: nota n°. 61.

também para memorizar o canto. Tonários classificam os cantos primeiro, de acordo com o modo e, em segundo lugar, dentro de cada modo , segundo várias diferenças, liturgicamente, alfabeticamente, e de acordo com a distância do final. A classificação do material é geralmente um sinal de que seencionava memoriza-lo. Atividades similares de catalogação ocorreram e outras disciplinas da Idade Média. Tratados primários sobre memória recomendavam que, se alguém quer memorizar longos textos, tais como os salmos o material necessita ser dividido em unidades menores¹¹⁸ (BERGER, 2005, p. 5).

Uma das funções da escritura, nesse contexto, portanto, é a de memorização dos cantos. Os fenômenos designados pela palavra “tonário” são diversos. Em uma das acepções, “tonário” é uma espécie de índice temático de cantos gregorianos listados de acordo com princípios práticos relacionados ao estudo e à performance das antífonas.

As antífonas eram cantadas como refrões no interior da execução dos salmos; os versos dos salmos eram cantados na forma de tons sálmicos, que se diferenciavam de acordo com os modos; cada um dos tons sálmicos era provido com uma variedade de finalizações daquele salmo que melhor serviria de elo e preparação para a antífona que o seguiria (TREITLER, 2007, p. 36). Assim, conhecendo qual antífona seria cantada em acordo com a ocasião litúrgica, os cantores consultariam o índice a fim de fixar o tom sálmico e a terminação – dada pela categoria na qual a antífona estava listada – a ser escolhida para os versos do salmo.

Junto a esse índice, os tonários incluem um ou dois conjuntos de melodias, cada grupo abrangendo uma melodia para cada modo musical eclesiástico.

1. As melodias do primeiro conjunto são designadas “fórmulas entoativas” pela literatura moderna. As fórmulas entoativas são vocalises cantando sequências de sílabas intrinsecamente musicais, ricas em vogais; por exemplo, *noanoeane* ou *noneoeane*; assim, uma série específica de sílabas é estabelecida para cada modo.

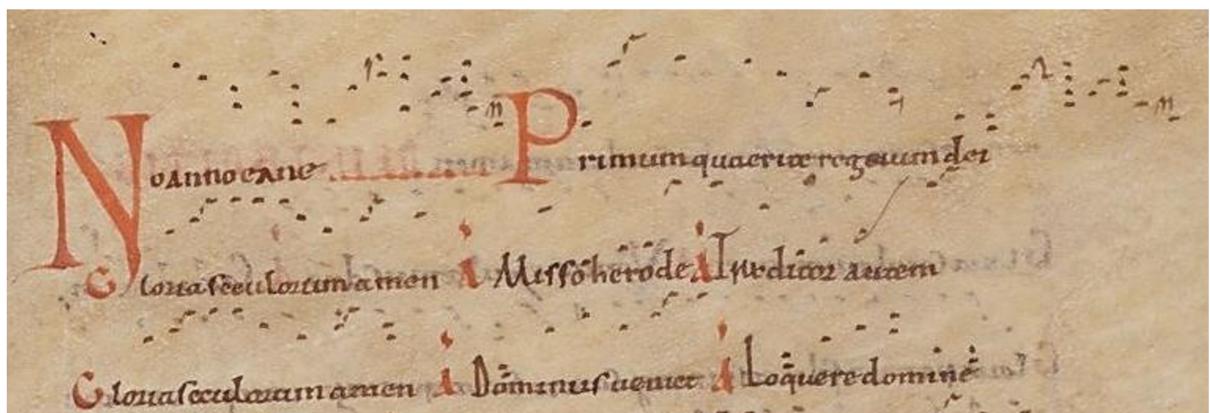
2. As melodias do segundo conjunto são designadas “antífonas-modelo”. Cada composição ao estilo antifonário apresenta passagens bíblicas, e começa com o número do modo eclesiástico respectivo, representado por uma melodia específica, possivelmente com uma função mnemônica.

O manuscrito Paris Lat. 1121, da Biblioteca Nacional de Paris (GALLICA, 2019) contém, dentre outras peças litúrgicas, um Tonário. Dele extraímos o exemplo a seguir, que

¹¹⁸ “Music theorists and singers compiled tonaries not only, as is generally known, to choose the transition from the antiphon to the psalm verse, but also in order to memorize the chant. Tonaries classify chant first according to mode, then, within each mode, according to various differences, and then within each difference, liturgically, alphabetically, and by the distance from the final. Classification of material is generally a sign that it was intended to be memorized. Similar cataloguing activity occurred in other disciplines in the Middle Ages. Elementary memory treatises recommend that if one wants to memorize long texts such as the psalms, the material needs to be divided into smaller units”. (Tradução minha).

apresenta uma melodia do primeiro modo, cantando o versículo neotestamentário *Primum quaerite regnum Dei* (“Buscai primeiro o reino de Deus” – Mateus, 6.33):

Figura 18 – Detalhe do manuscrito “Paris Latin 1121”¹¹⁹; fólio 202r (GALLICA, 2019)



A seguir apresento a transcrição de Leo Treitler (2007) da primeira linha do manuscrito supracitado:

Figura 19 – Fórmula entoativa (a) e modelo antifônico (b) para o primeiro modo, transcrita a partir do manuscrito “Paris lat. 1121”, editado entre os anos 1001 e 1025

(a)

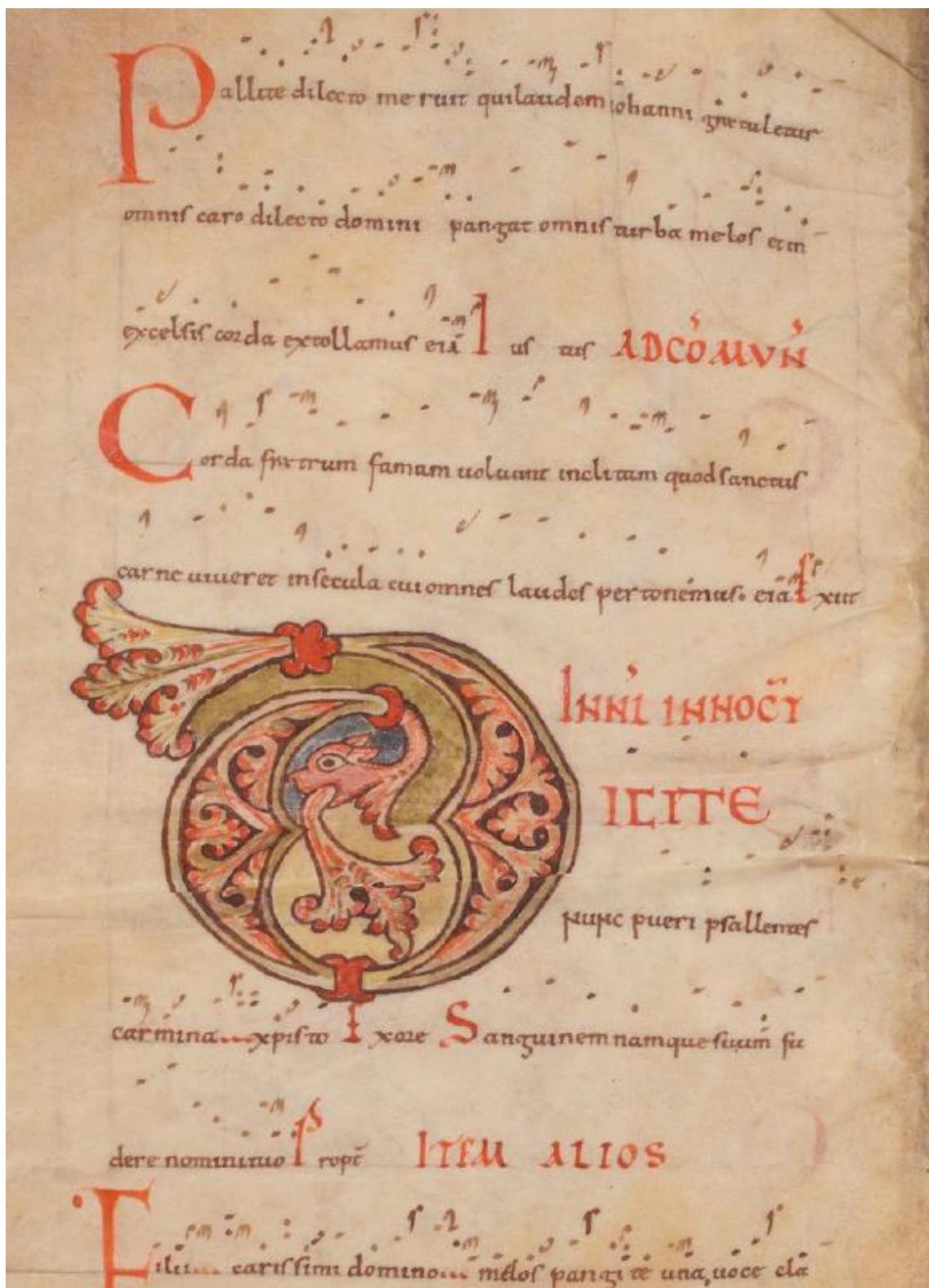


(b)



¹¹⁹ <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8432272p.r=manuscrit%20latin%201121?rk=21459;2>.

Figura 20 – “Antifonário” da Biblioteca de Paris (lat. 1121, fólio 7v) (GALLICA, 2019)¹²⁰



¹²⁰ <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8432272p>.

No fac-símile do manuscrito acima percebemos que a notação dispõe o texto e os símbolos das inflexões vocálicas – neumas – em sincronia. Vê-se, portanto, a conjunção lítero-mélica em que cada sílaba contém ao menos um neuma.

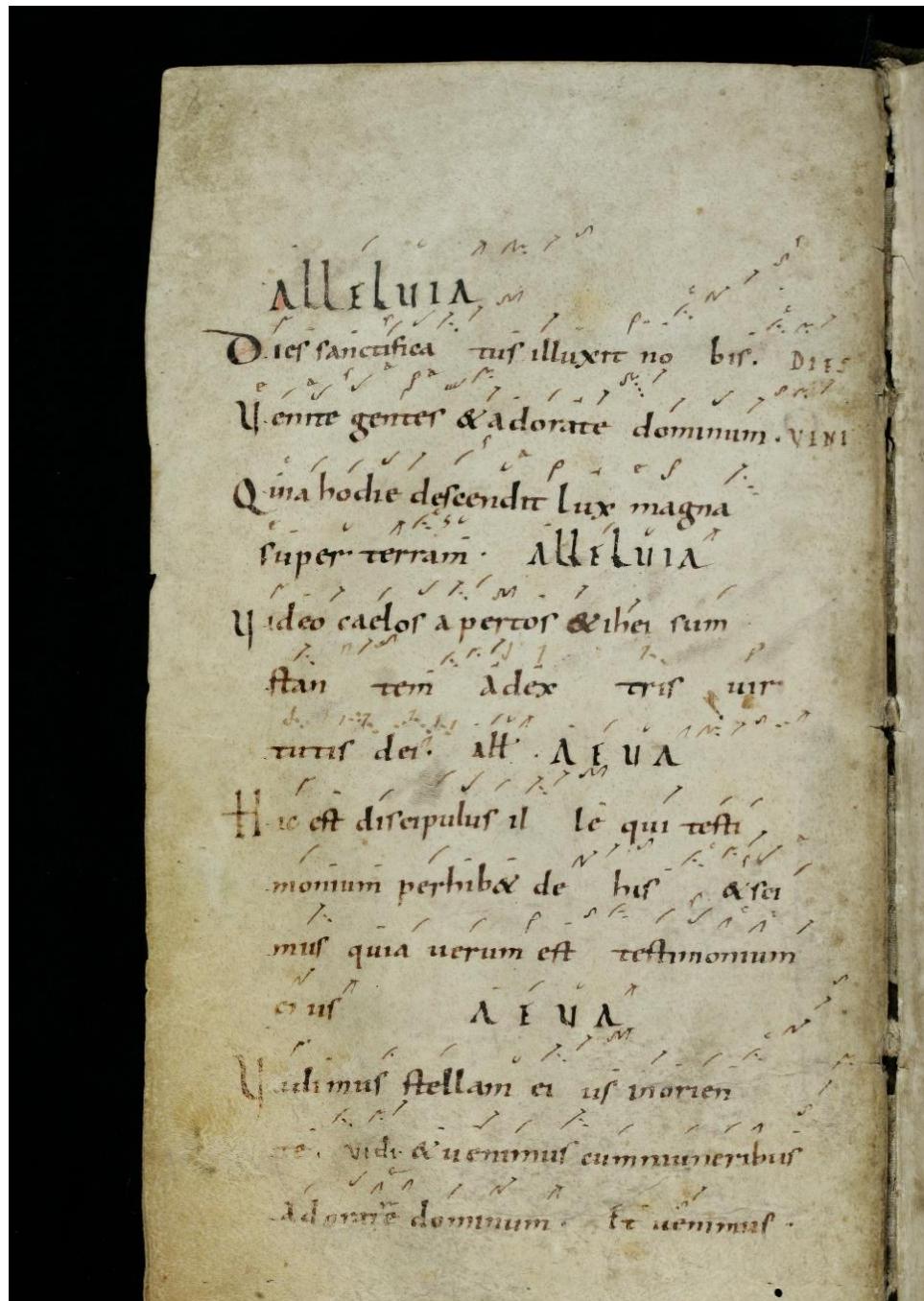
Uma das maneiras de se estudar o canto chão é localizar itens em um espectro que alcança desde as composições silábicas simples – em que cada sílaba corresponde a uma nota única –, ao canto melismático ornado, no qual uma única sílaba pode vir a ser adornada por uma figura composta de diversos tons melódicos, ou mesmo por várias frases musicais (NEWMAN, 1998, p. 28).

O manuscrito completo mais antigo contendo notação neumática é o “St. Gall. 359”, datado do século X. Adiante apresento o fac-símile das páginas 4 e 5 do códice proveniente do monastério de São Galeno¹²¹; a data de sua confecção é estimada entre 922 e 926. As páginas são afixadas em capas de madeira com uma lombada em marfim (que teria pertencido a Carlos Magno), cuja ideografia representa a vitória de Dionísio sobre os indianos. Em formato de 28 por 12,5 centímetros, ao longo de suas 128 páginas o manuscrito é um *Cantatorium* – coleção de cantos, dentre solos da Missa, textos e melodias de hinos e melismas compostos sobre a saudação “Aleluia”.

Dadas as suas dimensões – é mais alto (28cm) do que largo (12,5cm), o livro dificilmente se prestaria à leitura em performance, o que corrobora a tese de que sua notação é um apoio para a memorização, mais do que para a leitura a tempo, *in actu*.

¹²¹ Centro monástico criado no século VII na Suíça germânica; é conhecido por guardar uma vasta biblioteca. Subsistem cerca de 400 manuscritos da época carolíngia.

Figura 21 – Manuscrito St. Gall 359, p. 11 (E-CODICES, 2019)¹²²

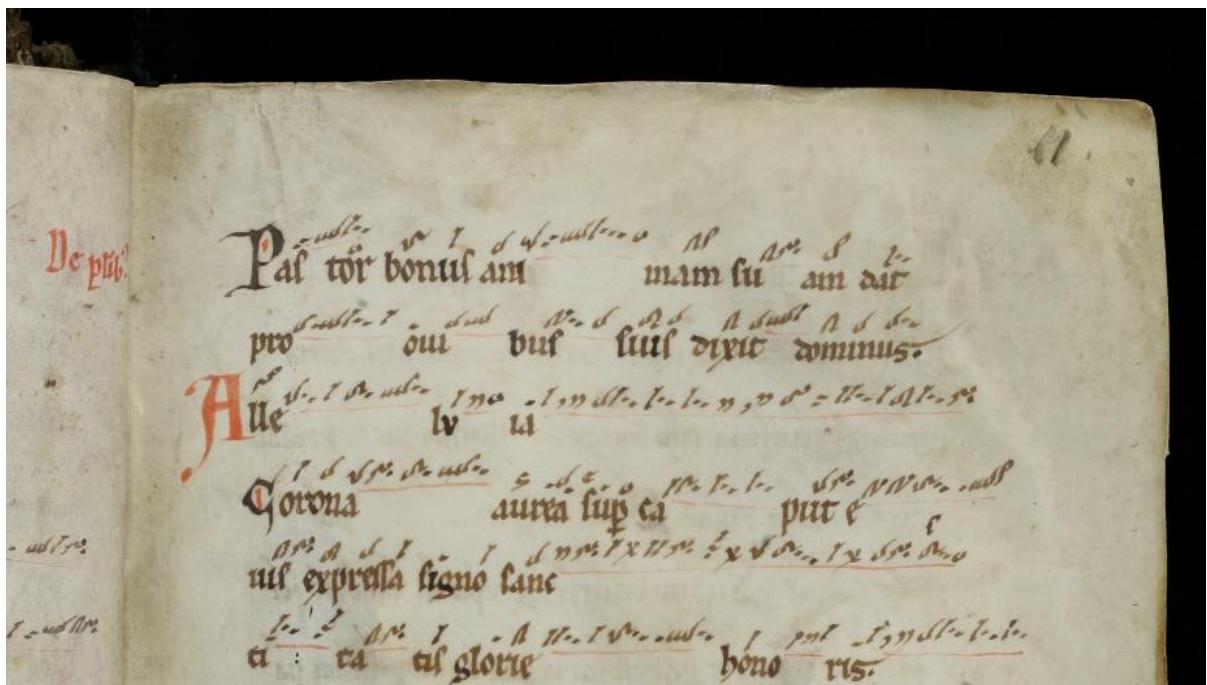


Conforme se pode observar na página do manuscrito acima, praticamente todas as sílabas do texto musical contêm ao menos um neuma, sendo que parte significativa das sílabas finais ou no meio das palavras, contém diversos neumas.

¹²² <https://www.e-codices.ch/en/list/one/csg/0359>.

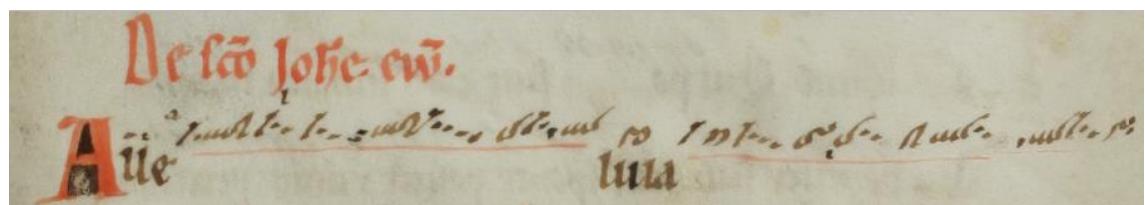
Na página 11 do manuscrito (St. Gall. 359, p. 11), ocorre um longo melisma sobre a palavra “Alleluia”; a porção maior do movimento melismático recai sobre o encontro vocálico (“ia”), sendo uma sílaba átona¹²³ (na terceira linha do fac-símile a seguir):

Figura 22 – Alleluia (Manuscrito St. Gall. 359, p. 11)



De modo análogo, nos seguintes trechos:

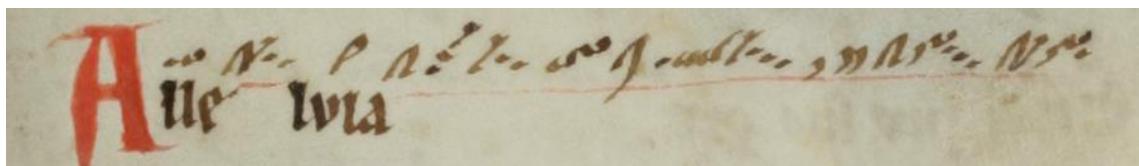
Figura 23 - Alleluia (Manuscrito St. Gall. 359, p. 11)



¹²³ A última sílaba da palavra “Alleluia” é átona em latim – uma paroxítona –; em sua origem hebraica, no entanto, a última e a penúltima sílaba são longas (oxítona – הֲלֹלוּ יְהָ ou הֲלֹלוּ).

e também:

Figura 24 - Alleluia (Manuscrito St. Gall. 359, p. 11)



da mesma página (fólio).

Pela ótica da performance, uma das especificidades do canto, com relação à recitação, no contexto litúrgico medieval, reside nessa abertura melismática das sílabas, no prolongamento temporal da palavra entoada, movimentando o som vocálico pelas alturas melódicas. Em uma releitura da cosmovisão musical do medievo, podemos conceber a escritura vocal como símbolo para a performance; os adornos melismáticos sugerem uma fuga à temporalidade estrita e finita da palavra falada: enquanto o *verbo* ecoa, a ressonância do logos e sua celebração em variadas alturas acontece – fenômeno em que se mesclam a perenidade da ideia acústico-textual e a efemeridade do sopro de voz humana; entre a voz e a eternidade que ela proclama se abre um espaço, uma trilha para a ascese.

O estudo dessas fontes primárias do *cantus*, datadas do século X, portanto, dos primórdios da notação melódica, indica que, até certo ponto, há prevalência de características mnemônicas nas escrituras, como sinais para a performance; nesse sentido, podemos dizer que os neumas constituiriam uma espécie de ideografia da espacialidade da voz, símbolos dos movimentos da voz que a dimensão manuscrita metamorfoseia em memória.

A performance a partir das escrituras musicais medievais pode ainda ser orientada para uma reinvenção ao invés da busca categórica pela vocalização “literal”. O que percebemos consultando o acervo da NAXOS¹²⁴, pela audição do registro de performances em obras fonográficas, bem como nos vídeos de conjuntos (ou *ensembles*) de cantores que se debruçaram sobre os cantos planos, é que há miríades de interpretações possíveis para a mesma peça manuscrita; as performances mais cativantes do ponto de vista da recepção são aquelas que dão lugar à gestualidade vocal, ao “cantar com o corpo”, tendo a ressonância acústico-semântica da voz no espaço da performance como ponto focal, em paralelo ao desenho que as mãos perfazem ao redor do corpo, além da postura que povoa o espaço em torno aos signos em movimento.

¹²⁴ NAXOS Music Library: <https://www.naxosmusiclibrary.com>.

4 – Performance, manuscrição e vocalidade

A musicóloga francesa Anne-Marie Deschamps afirma no documentário *Le fabuleux voyage du Graduel de Bellelay*¹²⁵ (L'ATELIER D'AXIANE, 2015) que os cantores litúrgicos cantavam majoritariamente de cor até o século XVIII; os cantos eram transmitidos majoritariamente de forma aural, em uma sociedade que, nada obstante, tinha grande respeito pelo livro. O documentário sobre o manuscrito do “Gradual de Bellelay” (MS-18) narra uma história do livro que sobrevivera a convulsões econômicas, à peste, às mudanças na liturgia, e a dois incêndios na capela que, contudo, não atingiram a sacristia onde era guardado. É narrada a viagem do manuscrito, no período da Revolução Francesa, em que grande parte do acervo da biblioteca da Abadia de Bellelay – em *Jura Bernois*, região francófona da Suíça –, foi disperso. O manuscrito é referido como uma entidade viva, com uma história, uma origem, um *corpo* e uma *voz*.

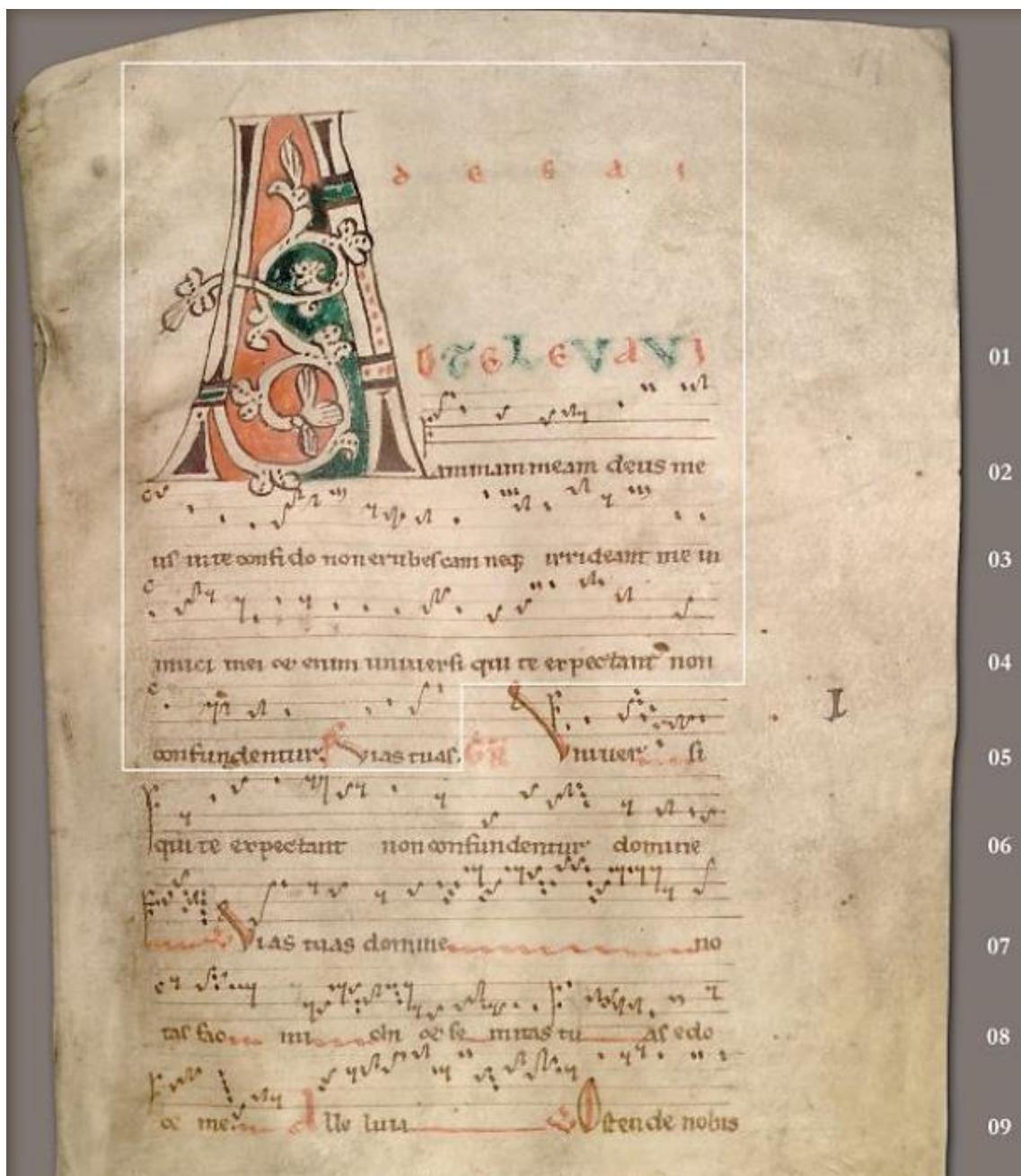
O manuscrito de 373 páginas foi descoberto em 1998. Seu estudo foi feito pela musicóloga Anne-Marie Deschamps, em 2001. O manuscrito foi fotografado em alta qualidade e disponibilizado para consulta em rede. O estudo minucioso de Deschamps, em termos de ambientação histórica, transcrição dos neumas, expressividade corporal e gestualidade vocal, resultou na performance¹²⁶ de cerca de sessenta peças do manuscrito, e uma recordação na obra fonográfica *Song from the Source*, com o *Ensembe Venance Fortunat* (2016).

Nas palavras de Anne-Marie Deschamps (L'ATELIER D'AXIANE, 2015), “le manuscrit de Bellelay offre lui beaucoup de variantes pour un répertoire connu par ailleurs, c'est un de ses attraits majeurs” (“o manuscrito de Bellelay oferece muitas variantes para um repertório conhecido, além do que, é este um de seus encantos maiores”). Pelas suas características específicas, portanto, o manuscrito de Bellelay oferece um amplo repertório para se estabelecerem comparações com versões existentes em outros manuscritos. Segundo Deschamps, “ça me semble évident qu'un grand chantre avait aussi en vue d'ajouter des variantes, ce qui peut expliquer aussi les divergences d'un manuscrit à l'autre” (“me parece evidente que um grande cantor tinha também em vista acrescentar variações, o que pode explicar também as divergências de um manuscrito a outro”).

¹²⁵ <http://www.axiane.ch/manuscrit-ms-18-de-bellelay/decouvrir-le-graduel/le-fabuleux-voyage-du-graduel-de-bellelay-dvd.html>.

¹²⁶ O vídeo da performance está disponível em: <http://www.axiane.ch/manuscrit-ms-18-de-bellelay/decouvrir-le-graduel/concert-bellelay.html>.

Figura 25 – Manuscrito de Bellelay (L'ATELIER D'AXIANE, 2015, p. 11)¹²⁷



Na Figura 23 acima, a página 11 do manuscrito de Bellelay traz um “Introito”, o primeiro canto da missa, que acompanha a entrada dos celebrantes. O canto inscrito nesta página do manuscrito se integra no princípio do Advento – os quatro domingos antes do Natal –, começo do Ano Litúrgico, sinalizado pela letra “A” – primeira letra do primeiro canto desta

¹²⁷ <http://www.axiane.ch>.

Missa, e primeira do alfabeto. Esse canto do primeiro domingo do Advento abre o Ano Litúrgico, motivo pelo qual a primeira letra do texto é especialmente ornada no pergaminho.

A escrita musical do manuscrito de Bellelay apresenta algumas inovações da época como as linhas (pauta) e a clave – por comparação com os manuscritos mais antigos (anteriores ao século XI). Transcrevemos a seguir o texto da parte circunscrita pela linha branca na imagem supra (Figura 23 - sete primeiras linhas do texto com notação neumática):

Tabela 2 – Transcrição e tradução do manuscrito

Transcrição do manuscrito:	Tradução livre:
01 Ad te levavi	Por ti minh'alma se levanta, Deus meu
02 animam meam deus me-	em ti espero,
03 -us in te confido non	não corarei
erubescam neq[ue] irrideant me in-	ainda que se riam de mim
04 -imici mei et enim universi	meus opositores
05 qui te expectant non	em verdade todos os que te esperam
06 confundentur. V Vias tuas	não serão confundidos. V Teus caminhos
07 Domine,	Senhor, mostra-me
demonstra mihi: et semitas tuas edoce me	e ensina-me tuas sendas

As primeiras três palavras da página – *Ad te levavi* – não contêm notação musical – o que não se deve talvez a um lapso do copista, uma vez que é uma expressão melódica bem conhecida dos cantores e do clero (convenção oral formulaica). A melodia do trecho omitido foi inferida por comparação com outros dois trechos em que a expressão ocorre (L'ATELIER D'AXIANE, 2015). O verso final do Introito, assinalado pela letra “V” em tinta vermelha sinaliza um versículo recorrente. A linha 05 do manuscrito contém um canto que é entoado após a leitura da Epístola¹²⁸. A linha 07 é um versículo do Gradual, cantado por um ou mais solistas. Na linha 08, por fim, o canto do “Aleluia”, o qual precede a leitura do Evangelho.

¹²⁸ Parte da Missa em que se leem trechos das cartas dos Apóstolos.

As linhas 05 e 06 do manuscrito apresentam repetições de trechos à maneira de refrões: *universi que te expectant non confundentur* (“todos os que te / esperam não serão confundidos”). As linhas 08 e 09 contém um intertexto com o Salmo 24, 1-4: *Vias tuas, Domine, demonstra mihi et semitas tuas edoce me* (“Teus caminhos, Senhor, mostra-me e tuas sendas me ensina”). Em suma, todos as linhas estão em relação interdiscursiva com o Salmo 24 de David (ou 25, na versão da Vulgata). Parece haver uma adaptação do léxico textual – se comparado com o texto salmico original –, a fim de propiciar a fluidez do canto. (Procedimento semelhante foi observado no hino cristão de *Oxhyryynchus* estudado, em outro contexto, no início do presente capítulo).

O trecho inicial do canto pode assim ser transcrito, da notação neumática para a pauta:

Figura 26

Introito - *Ad te levavi*

Bellelay - p. 11

Transcrição: Anne-Marie Deschamps



O manuscrito do Gradual de Bellelay oferece alguns exemplos de um recurso vocálico designado *repercussa* (repercussão) que consiste em se repercutir uma nota em *legato* (unindo grupos de duas ou três notas consecutivas), através da ornamentação com ondulações vocálicas, em um único sopro contínuo ligando os sons. A peça litúrgica está no oitavo modo eclesiástico (Sol) com a dominante em Dó.

A notação neumática, nesse contexto portanto, apresenta imageticamente os movimentos espaciotemporais da voz, constituindo mais um conjunto de sinais para a memória do que um suporte para a leitura dinâmica.

A musicóloga Anne-Marie Deschamps afirma que:

O texto é primordial, mas é preciso encontrar a maneira de cantar que o fará ser mais claramente compreendido; estas monodias conjugam as palavras, e é a continuidade do som, o legato, o fato de cantar com o sopro que permite articular as sílabas sem romper a linha vocal. É necessário pontuar o elo entre os neumas e o sopro contínuo, como os elementos portadores do verbo, e tem como

referência as sílabas tônicas das palavras latinas, particularmente acentuadas. Os neumas: gestos gráficos do sopro em voz, em sons¹²⁹ (L'ATELIER D'AXIANE, 2015).

Na interpretação dos cantos medievais, a decisão sobre o andamento deixa margem para os cantores escolherem a vitalidade que querem emprestar à performance; o tempo das canções não é quantificável, mensurável, é variável. Há sim parâmetros de duração dos neumas: há longas, breves, e há meios de indicar que um neuma deve ser sustentado por maior ou menor tempo, mas somente no final da Idade Média que entraram no cenário as equivalências rítmicas matemáticas. Não se pode precisar as notas longas e breves. Por isso, o parâmetro que orienta o canto é a capacidade de sustentação do sopro. A duração do sopro (do ar) permite ligar os neumas: baseado na capacidade do fôlego do cantor ou cantora é que se amoldam as características do fraseado na performance. Logo, nos monastérios, era papel do cantor mais experiente determinar o andamento do canto, lembrando que se cantava, na maioria das vezes, de cor.

Anne-Marie entende que as canções de períodos posteriores (barroco, clássico e romântico) são músicas “mais escritas” e “mais notadas”, deixando menor abertura de expressividade para o cantor.

Em um texto¹³⁰ de paleografia musical do Vaticano (BANNISTER, 1913), encontramos a seguinte definição de escrita musical: “*La notazione musicale è l'arte d'esprimere le idee musicali colla scrittura*”¹³¹. A definição sugere a ideia de que o signo musical é a expressão da ideia tonal, como se o som (ou o arquétipo sonoro) preexistisse à sua vocalização; qual a “captura” de efêmera vibração do ar que, para se tornar perceptível à memória, deve ter desenhado seu itinerário. A ideia de um discurso musical acrescentaria outros aspectos a essa leitura. A escrita musical, por esse ponto de vista, não seria tão somente uma interface de codificação de uma mensagem tonal, mas uma trama de sentidos em que coexistem formas, estruturas, funções, concepções, cruzamentos de significações sociohistóricas entretecidas na semântica global do complexo texto-melodia-intonação, e pressupõe, ainda, a ação de uma voz

¹²⁹ “Le texte est primordial, il fallait donc chercher la manière de chanter, qui le donnerait à entendre le plus clairement; ces monodies épousent les paroles, et c'est la continuité du son, le legato, le fait de chanter sur le souffle qui permet d'articuler les syllabes sans rompre la ligne vocale. Il fallait en somme considérer le lié des neumes et le souffle continu, comme les éléments porteurs du verbe, prendre appui sur les accents toniques des mots latins particulièrement accentués. Les neumes: gestes graphiques du souffle en voix, en sons” (Tradução minha).

¹³⁰ Enrico Marriott Bannister (1913), *Monumenti Vaticani di Paleografia Musicale Latina*. Biblioteca Vaticana.

¹³¹ “A notação musical e a arte de exprimir a ideia musical com a escritura”.

e a presença de um corpo no espaço e no tempo (e outros pares de ouvidos). A este respeito, escreve Luigi Ceccarelli (2006, p. 1):

Comumente, no falar cotidiano, tende-se a identificar a escritura musical com a música mesma. Não deveríamos nos esquecer de que a escritura musical não é “a música”, mas simplesmente um método de memorização para o musicista. Ela é apenas um mapa, às vezes muito parcial, da criação musical, e “o mapa não é o território”. Não há música se não for por um gerador de som que produz vibrações do ar-instrumento mecânico ou máquina digital que seja. E, sobretudo acontece que esta vibração seja percebida por uma mente humana: o som não é uma entidade física mas uma sensação perceptiva , e sem um audiente a música não existe. [...] Mas a escritura musical tem sido também um forte condicionante para a criação musical em si, tanto que, longe de ser um instrumento fiel de registo – como todos os sistemas que transformaram a natureza da mensagem impõem sua precisa e limitante lógica –, pois, se algumas soluções compostivas são facilmente traduzíveis para o papel, outros são muito difíceis ou até mesmo impossíveis de serem escritos¹³² (CECCARELLI, 2006, p. 1).

Existem outras nuances dos manuscritos medievais que a ideia moderna de “escrita” não capta; por exemplo, o aspecto formular dos neumas, suas formas tecidas de pontos e linhas, desenhos que evocam gestos vocais e das mãos do regente, as iluminuras que acompanham texto e melodia, e até o ato da manuscrita em si, conjugam dimensões que, transpostas para uma partitura moderna, não representam o alcance integral das formas possíveis de “inscrição” da voz no universo discursivo medieval.

Podemos afirmar que, em seus primórdios, a notação musical representava mais o “cantar” do que a “obra”. Assim, pode-se fazer uma distinção entre a música cuja composição coincide com sua performance, e aquela cuja composição se diferencia da sua performance pela notação. A introdução da escrita musical não deteriorou a memória; pode ter ocorrido justamente o oposto: o incremento da memorização. A longa bibliografia medieval que versa sobre a *memoria* dá testemunho do quanto essa faculdade ou “arte” era tida em alta estima e admirada nos círculos doutos da Idade Média. Podemos interpretar que os que se dedicavam a

¹³² “Spesso nel parlare comune si tende a identificare la scrittura musicale con la musica stessa. Non andrebbe mai dimenticato invece che la scrittura musicale non è "la musica", ma soltanto un metodo di memorizzazione per il musicista. Essa è solo una mappa, a volte anche molto parziale, della creazione musicale e " la mappa non è il territorio ". Non esiste musica se non c'è un generatore di suono che produce vibrazioni dell'aria-strumento meccanico o macchina digitale che sia-. E soprattutto occorre che questa vibrazione venga percepita da una mente umana: il suono non è un'entità fisica ma una sensazione percettiva, e senza un ascoltatore la musica non esiste. [...] Ma la scrittura musicale è stata anche fortemente condizionante per la creazione musicale stessa, dato che, lunghi dall'essere un fedele strumento di registrazione, come tutti i sistemi che trasformano la natura del messaggio impone una sua precisa e limitante logica, per cui se alcune soluzioni composite sono facilmente traducibili sulla carta, altre sono più difficoltose o addirittura impossibili da scrivere”. (Tradução minha).

tal ofício geravam um arquivo memorial ao longo da vida a partir do qual mobilizavam recursos para a composição musical.

A habilidade de performar de cor (oralmente) era explicitamente requisitada e cultivada na Idade Média, conforme podemos ler no tratado *Musica disciplina*, de Aureliano de Réome (século IX). Segundo os estudos de Leo Treitler (2007, p. 24), Aureliano nos fala da necessidade de o cantor “incrustar na superfície de seu coração a memória da inflexão de todos os versos em cada um dos modos, bem como a diferença entre os tons para os versos de antífonas, introitos, e responsórios”¹³³. São Benedito falava em “os ouvidos do coração”. Notker de São Galeno (falecido em 915) escrevera, no prefácio de sua coleção de sequências: “quando eu era ainda jovem, e melodias muito longas confiadas à memória escapavam ao meu coração hesitante, eu ponderava comigo mesmo de que maneira poderia guardá-las de forma ágil”.

Quando se fala em composição no medievo, isto significa não necessariamente a criação de algo “novo”, uma obra inédita e inovadora, tal como se pensa na modernidade. No medievo, “composição não é um ato de escrita, é ruminação, cogitação, ditado, escuta, e um ‘diálogo’, uma *reunião (collectio)* de vozes a partir de diversos lugares da memória” (CARRUTHERS, 1990, p. 4).

É possível compreender a composição aural com relação à diferenciação de faculdades cognitivas. Quando falamos em performar música sem uma partitura, dizemos: “de cor”, ou, ainda, “de ouvido”. De “cor” é representativo de “tocar de memória”; em um contexto musical, a habilidade de tocar “de ouvido” é a capacidade de executar algo a partir de um sentido internalizado: por exemplo, quando alguém é capaz de tocar uma longa série de canções natalinas sem ter lido uma partitura ou estudado música teórica, ou, ainda, quando alguém é capaz de reproduzir uma sequência melódica após simplesmente haver ouvido, baseado não somente na memória, mas também no conhecimento de determinado estilo ou idioma composicional. Este fundamento da performance é chamado *paradigma aural*.

A recordação melódica está entrelaçada à percepção musical em que se integram aspectos verbais e paraverbais, sonoros, rítmicos e imagéticos, isto é, sensações e significações da experiência musical. A percepção não é atitude passiva, senão organização ativa da experiência. Pelo prisma cognitivo, há uma tendência a assimilar material novo apresentado à experiência, organizando-o em termos de padrões de vivências pretéritas, segundo esquemas consolidados; nada obstante, a percepção reorganiza os padrões reconhecidos, em um processo

¹³³ Ver a edição de Joseph Perry: *Aurelian Reomensis Musica disciplina: A Revised Text, Translation and Commentary*. Brandeis University, 1961.

constante de reconstituição, transmutação e ressignificação das recordações. Nesse sentido, compor é recompor.

A memória – no sentido mais próximo que o termo latino *memoria* possuía no medievo –, depende da relação dos elementos entre si e de suas interrelações no contexto como um todo. Há, portanto, uma interdependência entre a memorização e aquilo que é memorizado e, ainda, com o contexto social no qual o aprendizado de cor acontece.

A perspectiva de Treitler admite que a transmissão oral (vocalidade) não se dá simplesmente pela memória ou recordação de formas, porém, por meio da contínua invenção, pela composição oral ou aural: recordar é um processo não meramente de reprodução, porém, de reinvenção, reconstrução. A composição aural é assim definida como um processo de permanente invenção que utiliza temas ou “fórmulas”. Segundo Treitler (2005, p. 159), “na ausência de partituras, o meio de transmissão é a performance”.

Podemos, a partir do que foi esboçado, lançar a pergunta: quando a tradição oral se deteriorou, o advento da notação musical representaria uma tentativa de “resgate” do repertório? Podemos distinguir, a princípio, um período histórico de contínua composição aural e um período de recordação gráfica ou fixação escrita do repertório do cantochão. A passagem de um período a outro comporta uma fase de seleção e edição das melodias a ser perpetuadas pela notação, e indica, ainda, que em certo momento da história, cessara-se de perceber o repertório como uma entidade englobante, no interior da qual se praticava a composição oral contínua, e se passou a conceber e reconhecer as melodias como entidades individuadas.

De que modo a teoria da composição oral se aplica à existência dos coros nas performances de antífonas e cantos responsoriais da Missa e do Ofício? A transmissão oral pode ser rastreada na tradição gregoriana do século VIII em diante (no caso do canto Romano Antigo, o *corpus* reduzido limita a pesquisa). O primeiro testemunho de canto coral antifônico é o de Amalarius de Metz (século IX); antes deste registro, portanto, há apenas o que Treitler (2007, p. 185) chamou “evidências anedóticas” que mencionam o canto de refrões pela congregação, e o canto de refrões responsoriais por um coro (TREITLER, 2005, p. 185). Logo, não parece haver contradição entre a prática de refrões interpretados por um coro profissional e a transmissão oral, uma vez que os refrões eram possivelmente trabalhados de forma aural pelo líder do coro, e então transmitidos aos cantores. Diante dessas observações e, considerando os estudos em curso sobre o tema, percebemos que, apesar de numerosas pesquisas, há muito ainda por se investigar acerca do papel do coro e da vocalidade no cantochão¹³⁴.

¹³⁴ Parte considerável dos estudos sobre o tema estão em idioma alemão.

Os cantores medievais, provavelmente tinham uma experiência sonora de muita acuidade perceptiva, haja vista as características da época pré-industrial então presentes, de modo que os fenômenos aurais e ruídos cotidianos soariam de forma orgânica, não amplificados, salvo pela arquitetura dos templos; em outras palavras, na experiência sonora dos habitantes dos campos e cidadelas medievais, a audição contava amplas possibilidades de memorizar e perceber nuances de variações tonais sutis.

A semelhança em diversos aspectos das versões do mesmo canto, notadas em manuscritos diferentes, é devida, apenas em parte, ao fenômeno da escrita em si, resultando do processo de cópia nos estágios de manuscrição. Pode-se compreender o fenômeno da similitude entre fontes, também, como possível resultado de distintas grafias da mesma performance, e considerar que a notação seja, nesse caso, um emblema ou símbolo do canto, sem ser necessariamente uma forma prescritiva para a sua performance ou “interpretação”.

Na pesquisa das relações intermelódicas, considerar os paralelismos entre diferentes manuscritos significa tomar o texto em conjunção com a melodia. Estabelecendo, pois, como referência a abordagem de Hucke (1980) e Treitler (2007), o estudo da composição aural leva em consideração que nosso campo é formado por uma tradição de cantos transmitidos em conjunção com um texto, e não a conversão de textos em melodias, ou vice-versa, haja vista a dimensão pragmática da presentificação do texto cantado na performance do rito litúrgico. O enfoque dos estudos de Treitler (2007), pois, é no modo de transmissão dos cantos, uma vez que aprender a forma como eram compostos é também compreender de que forma eram transmitidos.

O que temos em manuscritos são, a um só tempo, as melodias mais tardias e as mais remotas tentativas de anotá-las. A pergunta sobre quão antigas seriam as melodias grafadas em neumas nas fontes primárias expõe o meandro do problema: os cânticos mais remotos escritos são representativos das tradições do cristianismo primevo? A resposta a essa questão elide na fronteira indevassável da auralidade. Se, todavia, não pudermos entrever a pré-história¹³⁵ dos cantares, ainda é possível estudar o modo como se caracterizava sua transmissão aural, através dos vestígios da escritura.

Uma das formas de se interpretar a uniformidade das transmissões dos cantos é considerar a antiguidade das fontes que, por meio do cotejo, comparação e estabelecimento de paralelismos, apontem para arquétipos melódicos, indicando a possível existência de tons

¹³⁵ Nino Pirrotta afirmara, na obra *The Oral and Written traditions of music* (PIRROTTA, 1984), que a música da qual escrevemos a história, a tradição da música escrita, pode estar ligada ao pico visível de um iceberg cuja maior parte está submersa e invisível.

primitivos ou *arquimelodias*. A outra hipótese é a da composição aural como fundamento da transmissão oral, da vocalidade. Segundo essa interpretação, as melodias se atualizavam sempre em diálogo intermelódico com paradigmas presentificados no canto, sendo a performance o lugar privilegiado da composição e reinvenção de fórmulas melódicas memorizadas.

A hipótese da composição aural: a concordância entre fontes de melodias notadas com neumas é um sinal para sua antiguidade e pode apontar o caminho para a descoberta de arquétipos compostionais. À parte a observação de que muitas uniformidades e práticas sistemáticas se tornem ainda mais uniformes e sistematizadas conforme são grafadas, essa consideração não mina a hipótese de que as transmissões escritas do canto cristão derivam de uma prática tradicional mais antiga, aural.

Quais são os arquétipos musicais que tomam corpo na musicalidade cristã? A resposta a essa questão passa pela consideração de que a pedra fundamental do cristianismo está encarnada nos seus textos em prosa. Estes textos estão em relação interdiscursiva com os textos do pentateuco mosaico, dos profetas, salmos davídicos e outros escritos hebreus anteriores (século III a.C.) além da influência da cultura grega, haja vista os textos evangélicos terem sido redigidos em língua grega.

A imagem que segue ilustra a prática comum da Idade Média, em que o “autor” dita textos e melodias ao escriba; forma privilegiada de se compor música vocal, tendo em vista que se tem o corpo livre de desembargos para exercer a imaginação e a evocação mnemônica com maior liberdade, sem a necessidade de operar simultaneamente a pena e o papel. Note-se a figura de um pássaro que “sopra” aos ouvidos do monge as melodias.

Figura 27 – Ilustração de São Galeno ditando melodias ao escriba. Do tratado *De cantu et musica sacra a prima Ecclesia aetate*, de Martino Gerberto (1774, p. 13)



5 – Composição aural e escritura

No mundo flutuante da composição oral, a música vocal se estrutura de tal forma que faz da variação seu princípio constitutivo e aplica a memória como instrumento de criação e de transmissão. Trata-se de um tipo de invenção musical que, em muitos casos, somente na fase final de seu processo criativo se servirá da escritura. A escritura lítero-musical, no medievo, é a condensação da voz viva (ZUMTHOR, 1989), enquanto, a partir do século XVII, a escritura se torna, além de um instrumento de fixação e conservação da música, a instância de uma arquitetura sonora, a *musica poetica*. Na composição aural, voz e texto estão fundidos.

Leo Treitler (2007, p. 63), observa que

Compositio e *componere*, assim como seus análogos *conficio* e *commodo*, e até mesmo *facere*, são verbos comuns nas discussões sobre a criação de monodias e Órganons (ou *discantus*) na literatura musical da Idade Média desde o começo do século IX, e Bandur observa que a utilização desses termos demonstra serem eles contextualmente compreensíveis em função de sua eficácia lexical, logo, não precisando ser definidos. Referem-se sempre ao ato de *juntar* ou *fazer* uma melodia ou *adaptar* uma melodia a um dado texto, ou uma voz de órgão a um *cantus* (tal como na expressão *Ad organum faciendum*), ou, ainda, com o significado de “unido” (“composto”).

Nesse contexto, portanto, não há menção a uma “escrita”; nem sequer é sugerido que o ato de compor seja necessariamente um ato de escrita. Essa concepção somente viria a surgir no século XVII, na definição do compositor como *musicus poeticus*, e só se estabeleceria de maneira permanente no vocabulário musical, com a diferenciação entre performance e composição, levada a cabo no século XVIII. Desde então, essa concepção parece haver se solidificado de modo que, na atualidade, tornou-se habitual considerar “compor” música como sinônimo de “escrever” música.

Os escritores do medievo não fazem distinção de composição oral e escrita, da mesma forma que não diferenciam o ato de compor e seu produto como sendo uma obra. Assim, a independência de “composição” e “escritura” na Idade Média se apresentam em um contexto de criação improvisatória de melodias, em sentido distinto do significado que o senso comum atribui à “improvisação”¹³⁶. Feitas as devidas ressalvas, as ideias de improvisação e composição

¹³⁶ Segundo Nettl (1998), improvisação é a criação de uma obra musical ou a forma final de uma obra musical enquanto está sendo performada. Poderíamos acrescentar: a “forma provisória” da composição em performance. O autor continua, descrevendo que a improvisação pode envolver a composição imediata pelos “intérpretes” ou a elaboração ou o ajuste de construções preexistentes. “Improviso”, no entanto, é um termo preferivelmente aplicável às culturas nas quais são reconhecíveis distinções entre formas pré-compostas e não improvisadas. Para sanar a questão, lançaremos mão da expressão “composição aural”.

aural são símiles, haja vista a existência de um “arquivo” intermelódico para a performance ou a composição em tempo real. Para estabelecer uma analogia, quando a linguística indaga sobre como os falantes de uma língua são capazes de compor sequências de enunciados que jamais pronunciaram, e igualmente compreender arranjos frasais que nunca ouviram antes, isto se deve a uma capacidade de produzir e interpretar sequências discursivas. De modo análogo, na música vocal, as relações intermelódicas formam um “arquivo”, um acervo potencial evocado sempre que se entoa um canto de determinada forma; podemos dizer que uma peça de canto tradicional carrega em si um vasto repertório de motivos, movimentos arquetípicos da voz.

O reconhecimento de uma melodia passa por sua recombinação na percepção – *aisthesis* (ARISTÓXENO, 1902) – e na memória, de tal forma que uma melodia é “reconhecível” ou pode ser reconhecida ou tida como familiar, mesmo sem ter sido ouvida antes. A percepção relaciona e a memória associa a experiência sonora com imagens acústicas de outrora, correlatas de uma *arquimelodia* remota. Um arquétipo musical é, nesse sentido, um complexo de possibilidades, uma virtualidade atualizada na experiência sonora e temporal, e que a ela confere significado, promovendo a identidade e a diferença dos traços melódicos. (Vestígio de formas melódicas estruturantes). O termo “arquétipo melódico” pode ainda referir-se a um “tom primordial” ou a uma “família tonal” implícita em uma tradição musical, subjacente em sua historicidade (e cujos traços e rastros rescedem à sua pré-história). Esta ideia busca mostrar como uma melodia suscita outras, pelo mecanismo da variação e transformação. A manuscrito musical também indica relevantes relações entre a palavra e a voz, entre texto e performance vocal.

O compositor contemporâneo Jordi Savall (1941-), nascido na Catalunha, é regente, gambista e interprete do repertório medieval; fundador do conjunto Hespèrion XXI, criou, juntamente com Montserrat Figueras, a *Fundació Centro Internacional de Música Antiga* (CIMA), fundação dedicada à recolha, restauro, estudo, interpretação e performance de repertórios que vão do ano 900 até 1850, com especial atenção às heranças musicais mediterrâneas e hispânicas, publicou livros históricos acompanhados de gravações feitas pelo grupo. Na interpretação dos manuscritos, a concepção musical de Jordi Savall (2010) se norteia pela recomposição e reinvenção das obras: “o mais importante é o que não está escrito”; na ausência de sinais que permitiriam encontrar a solução de como uma peça do século XII é tocada, “tens que inventar”: o intérprete é um co-criador.

6 – A dimensão poética do canto

O canto é a forma originária da inspiração e do êxtase, do arroubo da consciência que, através do pulso rítmico e melódico da música-poesia, é levada a outras dimensões de percepção do ser e do universo
(ABREU, 2018, p. 9)

Nas seções precedentes problematizamos a relação complexa entre os vetores musicais e as dimensões vocais que a palavra entoada instauram; ao contrário do que alguns textos sobre a música antiga atestam, as tentativas de expressar melodicamente o sentido e significado das palavras cantadas remete à Antiguidade e à Idade Média, e não é uma característica exclusiva do Renascimento. Baseado no que foi estudado nas seções anteriores, aproprio-me do legado revisto, e proporei reflexões de maior amplitude, pois de interesse artístico e humano.

Higinio Anglès (1959) escreve, em sua obra *La musica de las Cantigas de Santa María*, que quando, no transcurso do século VIII, a língua latina começa paulatinamente sua decadência e as línguas neolatinas passam a balbuciar na boca do povo, a Igreja também iniciou a tradução – em *rusticam Romanam linguam* (em língua romana rústica): os fiéis cantam, no templo, as “aclamações” e outras canções em língua vulgar. O povo toma ainda parte muito ativa nas procissões, peregrinações, etc., cantando toadas simples e compostas com texto em língua romance.

Embora se saiba que o sentido da palavra “poesia” terá, em 1250, um sentido diverso do que possuirá em 1150, conforme afirma Zumthor (1989, p. 31),

todos os textos poéticos em língua romance desde a época anterior ao ano 1100 estiveram, ou a serviço da liturgia, ou ao de transmissão hagiográfica, às vezes de uma e outra, como as “canções de santos” arcaicas salmodiadas por ou para os fiéis nos ofícios noturnos das grandes festas [...]. Culto e poesia estavam funcionalmente unidos em um nível de impulsos profundos que culminavam na obra da voz (ZUMTHOR, 1989, p. 95).

A música medieval era criada e circulava em conjunção com a palavra – a linguagem falada –, e os testemunhos medievais não fazem distinção clara entre “falar” e “cantar”, com relação à execução do *cantus*. Isso nos leva a considerar o discurso cantado como um modo de expressão singular e variado. Leo Treitler (2007, p. 442) afirma que a teoria musical medieval formulou o conceito de *musica* como uma tradição de *canções* que foram transmitidas

oralmente, e estão intrinsecamente atreladas à estrutura do discurso falado – isto é, da voz viva, como queria Zumthor.

Levinas (2006, p. 19) há dito: “a voz resiste às metodologias musicais, à objetivação dos códigos e à redução semiótica”. Há algo de imprecisão na grafia da voz, em sua redução semiótica, sua transposição ou tradução gráfica. Pela vocalidade, portanto, percebemos a forma de exercer a gravidade – o magnetismo da voz – e a presença corporal, no ambiente em movimento da performance.

Nas palavras de Leo Treitler (2007, p. 461):

É principalmente por meio da correspondência entre as sintaxes melódica e poética que os músicos medievais interpretavam a poesia que cantavam. Eles não se desviavam do propósito; este procedimento não era ocasional, mas era o seu processo composicional central, a maneira natural de articular significados. E, quando seus professores se punham a explicar a sintaxe da melodia, era através da sintaxe linguística que o faziam. Quando falo de nível fonético da expressão poética estou me referindo a propriedades que recebem grande atenção na análise da poesia, porém, raramente são referidos como fenômeno perceptivo, som. A saber, o padrão silábico-numérico, acento, rima e assonância e outros processos de disposição de sons contíguos (vogais e semivogais; é preciso reiterar que são justamente estes sons da fala, do discurso, que são cantados). Todas as propriedades fonéticas são qualidades sonoras, experienciadas por meio da audição [e do tato]. Quando elas são representadas sumariamente como padrões estruturais, as qualidades sonoras são esquecidas, e, com isto, uma das principais propriedades com que lidam os músicos. [...] A canção medieval está imbuída, em sua maior parte, de ambos os aspectos poético e musical. [...] ela [a canção] atém sua real existência no momento em que é performada. Congelada na memória, ela emerge a uma condição em que jamais existiu no presente de sua performance. E, à distância, ela se constitui em uma forma plástica remanescente ou, como se diz frequentemente, uma estrutura. Os músicos ao longo da larga Idade Média não parecem ter concebido a música como uma forma durável, permanente, mas sim como processo experienciado no curso da performance, e não após ela ter entrado para o passado. [Tradução minha].

Um texto lírico, bem como uma melodia, é um fenômeno fônico, e é concomitantemente na composição sintático-semântica e na fenomenologia sonora que poesia e melodia convergem. Isto se dá através de alguns princípios melódicos elementares que constituem os recursos principais para a criação de uma dinâmica de instabilidade/stabilidade, tensão e repouso, para sugerir continuidade e desfecho; assim podemos perceber correspondências da dinâmica de contrastes e amplificações, e a referenciação nos âmbitos fonético, sintático e semântico da linguagem.

A seguir, apresento a transcrição de Treitler (2007) do manuscrito “Paris lat. 1139, grafado por volta de 1100. A canção pertence à tradição das trovas, distinta da música cultural.

Figura 28

Radix Iesse - "Ramo de Jessé"

Do manuscrito *Paris latin 1139*

* Transcrição: Leo Treitler (2007)

(* os algarismos sobre as notas indicam a sequência dos versos do texto cantado e as letras ao princípio das pautas correspondem à sequência das estrofes)

A
Ra-dix Ies-se cas-ti - ta - tis li - li - um ste-la no-vum

B
no - va pro-fert ra - di - um ro-sa mi-tis et con-cul-cans lo - li - um

Bc
ex - u - la - tis cap - ti - va - tis mor - ti da - tis

D
ma - ter na - tis de - dit gra - tis vi - te bra - vi - um

C
no - va pro-fert ra - di - um vir - go De - i fi - li - um qui est sa - lus om - ni - um

E
qui non ha - bet i - ni - ti - um in hoc ve - nit e - xi - li - um da - re no - bis con - si - li - um

Bc
cu - ius in pre - co - ni - a in - to - net ar - mo - ni - a re - so - net sym - pho - ni - a

F
a pa - tri na - to a - tha - na - to a - tha - na - to de vir - gi - ne Ma - ri - a

Transcrevo, a seguir, o texto da canção supra, acompanhada de sua tradução livre:

A 1 Radix Iesse
2 castitatis lilyum
3 Stella novum
4 nova profert radium
5 rosa mitis
6 et conculcans lolium
B 1 Exultatis
2 captivatis
3 morti datis
4 mater natis
5 dedit gratis
6 vite bravum
C 1 Nova profert radium
2 virgo Dei filium
3 qui est salus omnium
D 1 Qui non habet initium
2 in hoc venit exilium
3 dare nobis consilium
E 1 Cuius in preconia
2 intonet harmonia
3 resonet symphonia
F 1 A patri nato
2 athanato
3 athanato
4 de virgine Maria

Ó ramo de Jessé
lírio de virtude
estrela novíssima
propiciadora do luminífero raio novo
rosa branda
a erguer-se sobre a relva

Degredadas,
cativas,
entregues à morte,
às crianças foi dado, pela mãe
o prêmio da vida livre
Doadora dos raios da luz, Maria
a filha de Deus
salvação de todos
Aquele que não teve início
teve de vir ao lugar do exílio
para dar-nos conselho
A louvá-lo
intonemos harmonias
ressonemos sinfonias
O Filho imortal, nascido
do Pai imortal
através de Santa Maria

Na canção da Aquitânia supracitada, podemos observar o entretecer das sequências de sílabas, apoios (acentos tônicos) e sonoridades vocálicas (especialmente nas sílabas rimadas); todos esses elementos variam de estrofe para estrofe, mostrando a atividade fônica da língua entranhada nos “desenhos” melódicos. A movimentação nos padrões das características sonoras textuais/melódicas está coordenada com a significação e a tonalidade expressiva do poema cantável; isto significa mudanças semânticas promovidas pela conjunção de texto e melodia. Segundo Leo Treitler (2007, p. 465), é principalmente no plano sintático da linguagem que os músicos medievais se concentravam para refletir e enfatizar o sentido da poesia na melodia. Há, portanto, na canção da Aquitânia apresentada acima, uma convergência de elementos fonológicos, semânticos e melódicos. Busquei demonstrar esses paralelismos e simultaneidades, dedicando, no exemplo supra, uma pauta para dois ou três versos poéticos, e numerando-os em correspondência com a transcrição textual, de modo que é possível observar o movimento melódico e a constituição mélica, discursiva e linguística do sentido textual (as estrofes estão representadas pelas letras maiúsculas, ao início das pautas; os versos, pelos números arábicos). Observei como, em alguns versos ou linhas poéticas, dentro de uma estrofe, as melodias ecoam as frases melódicas antecedentes – há repetição de trechos com ligeiras variações –, que correspondem aos momentos em que o texto possui rimas, tal como em “D” 2 e 3, e também em “E” 2 e 3. Os neumas adornam de forma significativa palavras específicas ou trechos semânticos e simbólicos de teor representativo no verso. Cada final de estrofe é marcado pela nota final do modo (ré), salvo uma exceção na estrofe “E”. Note-se também que os versos 2 e 3, “intonet harmonia/ resonet symphonia” (“intonemos harmonias/ressonemos sinfonias”), joga com o sentido poético e filosófico de “harmonias” e “sinfonias”, pelo recurso à tríade ascendente (característica dos modo menor moderno) *d – f – a*, reiteradamente nos verbos “intonet” e “ressonet”.

Na coordenação expressiva demonstrada pela inventividade musical, percebo ser significativo o fato de que certos compositores medievais articulassem poesia e melodia de forma a ir-se além da mera coerência sintática da linguagem. Esta transposição das leis da sintaxe em prol da poeticidade integra o sentido musical, de modo a fazer da performance vocal a *mise en scène* do sentido místico-poético.

7 – A poesia vocal e a voz lírica

Experimentos em composição e improvisação vocal suscitam reflexões sobre os fenômenos da memória e da percepção, em que as possibilidades da voz evocam motivos, ideias musicais que dialogam com diversas culturas e origens étnicas. Por causa da corporeidade da voz, o canto se projeta no presente de sua manifestação e os movimentos dessa voz, gestualidade vocálica, dialogam com experiências pretéritas de culturas musicais outras¹³⁷, em uma permanente reinvenção da forma de se conceber o ato de cantar.

No canto coadunam o verbal e o *paraverbal* das inflexões vocálicas; a base psicossomática do canto é a inervação dos músculos fonadores pelo desejo/vontade de “ressoar no ar o som da voz” (TOM ZÉ, 2015). A formulação dos cantares se dá na convergência verbo-mélica. À unidade formada por ritmo textual e ritmo entoativo chamamos prosódia da voz (ZUMTHOR, 1989); o ritmo constitui a força magnética do poema cantado, isto é, em uma interpretação vocal ante um público *eco-audiente*, o ritmo imanta o espaço e o tempo da performance com emanações gestuais e fônicas, gerando uma dimensão simbólica em que estão em jogo elementos tais como os bailares do corpo, o olhar, os gestos das mãos e a respiração, além dos outros sons que permeiam o ambiente; ainda, o “corpo a corpo” da performance-recepção.

As vozes humanas formam um ruído de fundo; é assim que podemos falar na existência de “tradições vocais”. Desde essa perspectiva, cantar é entoar memórias que sobrevêm (reveem) ressignificadas no tempo, em movimentos cílicos, assim como é cíclica a manifestação das emoções (JUNG, 2013) – em analogia de forma com a propriedade frequencial das ondas. Os ritmos do corpo humano, os ritos antrópicos e a memória musical se encontram no âmbito comum da relação entre as frequências e o psiquismo, agregando elementos neurognósticos (WINKELMAN, 2000) e perceptivos.

A escuta do canto, em sua duração e seus ecos, comporta o estabelecimento de equivalências e contrastes: citações são ressonâncias mais do que a referência a uma fonte original – é a irradiação de um gesto sonoro; com a variação de sutis nuances, o canto é recebido como informação nova ou reinvenção. Mais além da combinação estilística, a reinvenção constitui o princípio de diversos modos de composição. Desses procedimentos dizemos que estão em relação *intermelódica*.

¹³⁷ Principalmente na era digital, que aproximou o conhecimento de culturas musicais “outras”.

De acordo com Colantuono (2015, p. 33), mais além de sua realização na forma escrita, a expressão poética, é, em ato, sobretudo corpo e voz, além de ser instrumento eficaz de comunicação. A musicóloga catalã escreve:

Neste sentido, a poesia popular é o lugar de encontro onde se enlaçam vocalidade e gnoseologia, corpo e conhecimento. A voz como veículo da expressão poética, possibilita a transmissão e difusão daqueles valores, patrimônio da memória coletiva, que persistem e revivem na evocação do canto. O texto é simplesmente a ocasião do gesto vocal e por detrás dele há uma voz que existe só quando sai de uma boca e se acompanha com o gesto de uma mão¹³⁸ (COLANTUONO, 2015, p. 33).

A música-poesia medieval está imbuída da teatralidade – inclusa a liturgia da Igreja, que também é “teatral”, cenográfica, no sentido de “pôr em cena” narrativas com texto, voz, imagens, ícones, ídolos e atos sacramentais – são um complexo antrópico que não pode ser subestimado: nele convergem vozes sociais e mitopoéticas; não se pode reduzir esse complexo polifônico a um discurso linear e homofônico.

As melodias, seres efêmeros, não *vivem* senão na concreta realização do canto, e na sua imagem conservada na memória. Os manuscritos medievais que estudamos produzem sua semântica global na confluência de melodia, palavra, rito e gestualidade, cujo sentido mais amplo vai além da dimensão escrita; referem-se à voz que satisfaz uma expectação imediata: o “aqui e agora” da performance.

Nessa perspectiva, a relação melódico-verbal é uma circunstância específica de um fenômeno maior: a produção e circulação de canções, a formação de repertórios a partir de tradições aurais, o surgimento da escrita e da leitura musical e sua interação com a tradição oral. A música medieval que nos chegou em manuscritos, em sua maioria, era criada e circulava em conúbio com a palavra. O verbo cantado transparece, assim, uma unidade expressiva irredutível seja ao seu aspecto discursivo, seja à sua dinâmica sonora. Esta relação mana das concepções medievais sobre a natureza e o propósito da música. Nas palavras de Paul Zumthor,

Para Guido d'Arezzo, um cantor “canta” o que a música “compõe”, quer dizer, manifesta o ritmo do universo. Assim, toda voz “modulada” se inclui na ordem (para retomar uma distinção que remonta a Boécio) do *cantus* propriamente dito ou, também na ordem da música. O que, em sua função poética importa é a

¹³⁸ “En este sentido la poesía es lugar de encuentro donde se enlazan vocalidad y gnoseología, cuerpo y conocimiento. La voz como vehículo de la expresión poética, posibilita la transmisión y difusión de aquellos valores, patrimonio de la memoria colectiva, que persisten y reviven en la evocación del canto. El texto es simplemente la ocasión del gesto vocal y detrás de él hay una voz que existe solo cuando sale de una boca y se acompaña con el gesto de una mano”.

harmonia de uma concordância entre a intenção formalizante manifesta, e outra intenção, menos clara, difusa na existência social do grupo ouvinte: esta harmonia se reflete no movimento mensurado impresso à matéria sonora e às emoções suscitadas naqueles que o percebem. [...] o objeto sonoro do canto – *canticum*, *Carmen*, *melodiam*, *melos* – a ação do cantor – *concinere*, *clangere*, *canere* –, sua voz, *vox*, *voces*, o instrumento que o acompanha – *cithara*, lira – a impressão que produz ao ouvido – *suavissima*. [...] A voz, efetivamente, antes de toda educação e de todo artifício, é medida entre os sons da natureza: pelo corpo de que emana, pelo canto em que alcança sua plenitude. [...] Princípio metafísico em ação que agrupa e estrutura os elementos do real e da linguagem, a música se inscreve dentro da relação mútua das esferas celestes, das cortes angelicais e as criaturas terrestres. A voz poética torna explícitas, por sua prática, esta relação profunda (ZUMTHOR, 1989, p. 205).

As observações de Zumthor intentam dar uma ideia da concepção medieval do universo musical, que é bem mais do que uma técnica, como já foi demonstrado nos primeiros capítulos. O canto “poético”¹³⁹ é deformado por qualquer tentativa de análise que o dissocie de seu sentido social (ZUMTHOR, 1983, p. 29; 147). Estas colocações têm também o efeito de relativizar a maneira de se abordar os valores antrópicos ligados ao campo da música, e de se ouvir sonoridades que, à primeira audição, destoariam do familiar.

A tarefa deste estudo, portanto, a de adentrar no universo da música monódica antiga, alcançou demonstrar que a complexidade das práticas vai além de questões técnicas, uma vez que o *cantus*, bem como a *musica* popular, nestes contextos híbridos de usos gráficos e aurais, envolvem as cosmologias e representações poéticas e teofânicas dos cantares. “Diversas das funções dirigentes de uma sociedade”, expressa Zumthor, exprimem-se espontaneamente pela voz, e até pelo canto; “assim, dentro da esfera religiosa, o essencial do que se liga à persuasão, à comunicação dos elementos da fé, à exaltação mística. Fenômeno comum a todas as grandes religiões humanas” (ZUMTHOR, 2005, p. 67). Assim é que, tendo em mente estas interpretações das formas como os antigos provavelmente percebiam e sentiam música, pude esboçar um campo de estudo e imersão no universo vocal antigo a fim de propiciar elementos musicológicos, históricos e antropológicos para inspirar as performances contemporâneas, sejam elas de interpretação/recriação dos repertórios medievais ou mesmo de criação/composição.

¹³⁹ “Poético” no sentido concebido por Octavio Paz (1972), a saber, como relação específica entre expressão e significação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os cantos ancestrais da Igreja fertilizaram outros campos do universo popular, e a recíproca é verdadeira: como a sonoridade popular entrava pelas frestas dos vitrais das catedrais história a fora, e implantava nos templos cristãos sementes de motivos melódicos, assim também hoje se inspira a música popular nas tradições de canto litúrgico. A cantora Fortunée Joyce Safdié, conhecida como “Fortuna”, brasileira de ascendência hebraica e pesquisadora do cancioneiro sefardita ibérico desde 1992, compôs um trabalho juntamente com o coro do Mosteiro de São Bento, da cidade de São Paulo, recordando cânticos em latim, ladino (judeu-espanhol) e hebraico, registrado no álbum intitulado *Mediterrâneo* (FORTUNA, 1996); as (re)composições tecem um trabalho de contraste de cores étnicas cuja sonoridade funde ricamente elementos das tradições judaicas e cristãs; consta do repertório algumas obras do cantochão, intonadas à maneira ibérica de herança mediterrânea; na obra ressoam formas de articulação vocal e constantes melismas que recendem à herança árabe e hebraica medrada em Espanha e Portugal. A performance de Fortuna elabora experiências musicais com corpo e voz: é rodeada de elementos cênicos, o bailado e as vestimentas que evocam a atmosfera da antiguidade oriental.

Arianna Savall, cantora, harpista e compositora catalã, compôs, com o grupo “Hirundo Maris”, uma obra fonográfica gravada na igreja *Heilige-Kreutz* (“Santa Cruz”) de Basileia, na Suíça, obra intitulada *Vox cosmica* (SAVALL, 2014). Há uma relação específica entre o repertório e a arquitetura do espaço; o ambiente da igreja acolhe o som do canto *a capella*, da harpa e dos instrumentos renascentistas de forma característica, ocorrendo fenômenos de amplificação natural dos cânticos compostos pela da monja alemã Hildegard von Bingen, cujos melismas encontram na acústica da catedral um ambiente fônico em que a voz parece ascender às alturas das abóbadas buscando o céu. A interpretação de Ariana à harpa confere à performance elementos que projetam as melodias de Hildegard a esferas interpretativas de cativante reinvenção e exploração de possibilidades que a escritura melismática abre. Ademais, se o disco houvesse sido gravado no ambiente de um estúdio, por exemplo, a performance se restringiria em expressividade e ressonância. Trata-se de um princípio adotado por Jordi Savall, que gravou a maioria de suas obras fonográficas, com músicas do século VIII ao XVIII, em catedrais e templos seculares.

De modo análogo, Dominique Vellard, cantor e compositor francês, produziu, junto da cantora indiana Aruna Sairam, uma obra intitulada *Devotional chants of South India and Medieval Europe* (“Cantos devocionais da Índia e da Europa medieval”). A aproximação e conjunção do universo da música clássica Hindustani e o canto chão tornam audíveis as analogias e correspondências entre tradições, bem como enaltece, por contraste, as cores próprias de cada vertente ou sistema de canto. Um ponto comum significativo entre ambas as tradições é a gestualidade vocal: tanto para se performar certas sequências de melismas litúrgicos quanto para se entoar os portamentos típicos da música indiana, o corpo se engaja em movimentos específicos do trato vocal, com golpes de glote, movimentos da laringe, do palato mole, e até mesmo expressões faciais e do tronco, braços e mãos que ajudam o cantor a materializar os movimentos da voz.

Eu me esforcei bastante a fim de compreender o que a música representa, trabalhando junto com musicólogos tais como Marie-Noël Colette, apreendendo de seu conhecimento sobre o repertório e sua notação, para que, progressivamente, a música se torne mais e mais parte de mim. Cada vez mais, posso usar tudo isso como se me houvesse sido ensinado de forma oral – como se eu o tivesse aprendido desde criança e, agora, posso cantar sem ter de pensar sobre como fazê-lo. É como fazer parte de uma tradição viva; eu também despendi tempo ouvindo tradições musicais orais tais como as da Índia, países islâmicos, música cóptica e hebraica. Agora, penso que nossas performances são mais fortes porque posso pedir aos meus colegas para performarem a música de uma forma muito mais natural, não como uma forma de reconstrução histórica. Assim, temos uma nova concepção dessa música, envolvendo um *affekt* e uma atitude com relação ao som – e estou bem contente de ser capaz de expressá-lo, pela primeira vez, na gravação *L’Arbre de Jessé* (VELLARD, 2008).

Nestas e noutras produções citadas neste trabalho convergem formas de ressignificação do legado cultural da música secular e religiosa, em que se propõe a integração dos horizontes “antigos” e “modernos”. No campo da criação, está claro que os âmbitos “popular” e “erudito”, o sagrado e o secular alimentam-se mutuamente, embora, para as ideologias dominantes, as fronteiras históricas entre os gêneros musicais representem estruturas institucionais e do poder simbólico.

Ao adentrar a fonosfera grega, no capítulo primeiro, o propósito foi apresentar reflexões sobre as dinâmicas semânticas da voz musical e poética, para, assim, propor perspectivas para a invenção musical e para o estudo das relações entre vocalidade, composição e escritura musical no medievo, haja vista que muito se herdou da Antiguidade grega na constituição da musicalidade cristã na Idade Média.

Diante das observações feitas a partir das práticas vocais destacadas do universo representado pelas melodias manuscritas, apresentadas nos capítulos I, II e III, procurou-se demonstrar que a concepção melódica das canções medievais é complexa e se compõe de aspectos irredutíveis às operações meramente analíticas, à concepção de estruturas musicais abstratas e formais, autodeterminantes ou autorreferenciais, como se o canto pudesse ser isolado das imagens, sentimentos, desejos e relações que o texto sagrado ou o poema entoam. Na esfera litúrgica, existem rastros significativos de que os compositores concebiam a dimensão semântica e simbólica do texto no movimento da voz, do que concluímos que há correlações essenciais entre a dinâmica da melodia e o sentido poético/ritualístico dos textos. Na relação entre escritura e interpretação/recriação, pode-se dizer que a gestualidade da performance põe em cena gestos corporais inumeráveis, e que integram o sentido lítero-musical. Portanto, segundo a abordagem com que trabalhamos este estudo, a escritura musical é uma inspiração para performance, um mapa; mas o mapa não é o território.

É possível afirmar que, em seus primórdios, a notação musical representava mais o “cantar” do que a “obra”. Assim, fez-se uma distinção entre a música cuja composição coincide com sua performance, e aquela cuja composição se diferencia da sua performance pela notação.

Apresentou-se, pois, a tese de que, no *corpus* de cânticos medievais, a conjunção de palavra e intonação faz com que o canto resultante gravite segundo leis que são próprias da musicalidade ritualística e suas concepções entoativas. Assim, pôde-se observar a existência de recursos de memorização que dão sustentação à teoria das fórmulas compostionais no assim chamado “universo modal”; por fim, buscou-se demonstrar que os recursos mnemônicos – aurais e escritos – integram-se no próprio substrato linguístico e poético da letra cantada.

Vale notar que o arranjo espaciotemporal das palavras, na dimensão melódica, irá variar conforme o período ou o intérprete do canto. Apenas uma tradição que pretende se impor como legítima denega outras formas possíveis de expressão da relação lítero-musical.

A notação musical abre, certamente, amplas possibilidades inventivas, porém, a redução da música à escrita, na cultura grafocêntrica, tem por consequência uma limitação à parcialidade dos sistemas semióticos, e a castração do intérprete. As práticas orais, embora mais sensíveis à mudança e à impermanência das obras, mantêm a atitude de resistência à colonização completa dos modos de vida ligados à ancestralidade (tal é o caso da música hindustani do norte da Índia). Um compositor/intérprete se forma através de uma vivência de estudos e experiências; e é claro que a música convoca outros sentidos além da visão e da audição; performar é uma *vivência* musical, o que é diferente do aprendizado coercitivo, institucionalizado e homogeneizante da

mera mimese estilística, ou da reconstituição histórica pura e simples. A tradição da música escrita é significativa e monumental, embora ater-se a ela exclusivamente possa embotar a memória e a inventividade. A escritura musical é instrumento de tradições, instituições, e o afã da fidelidade histórica elide as possibilidades de reinvenção. Quando, porém, a música notada é relativizada, e reconhecido o status de hermeneuta ao cantor, podemos dizer que a canonização da “Obra” – no sentido clássico de algo tecnicamente acabado – terá sido superada por uma concepção humanizadora das relações musicais. Assim, apropriar-se do repertório consagrado pela tradição e reinventá-lo é ato que propõe alternativas promissoras ao binômio popular/erudito.

Esta abordagem do canto devocional vem nos lembrar um pouco da simplicidade da música monódica – complexa em sua singularidade – que, com seus melismas de louvação e ascese espiritual, solicita a plena atenção ao sentido do verbo e sua fonte transcendente de significação, que libera as palavras de seu sentido cotidiano e as lança no espaço indefinível do inefável, seu referente: o sentimento humano de união com o transcendental. Ao intérprete, a monodia mística suscita a ideia da presença corpórea e anímica autoconsciente, tanto pela relação com as letras sagradas, quanto pela atmosfera solene, extática que prepara – o canto, neste contexto, é um rito. O sopro assume plena e simultaneamente sua atividade simbólica e fonológica. O repertório do cantochão pode conduzir o intérprete a um estado de interiorização e presença de espírito, sem o que sua interpretação se torna superficial.

Na tentativa de integração e interseção dos campos, este estudo também se propôs a tarefa de aproximar disciplinas – que, comumente, não são abordados em conjunto nos estudos musicológicos –, a fim de impulsionar a superação da atomização do conhecimento, e demonstrar que o esquadrinhamento das práticas artísticas e científicas corresponde justamente à cisão do conhecimento humano em “departamentos” e institutos. Este projeto foi também a tentativa de mostrar uma alternativa possível ao racional-realismo das abordagens tecnicistas ainda em voga no campo da música. Redigi este texto não com a atitude da mera erudição ou formalidade acadêmica, mas sim como um exercício da liberdade de pesquisa, do cruzamento de conhecimentos e variedades de pontos de vista. Busquei ressaltar abordagens que valorizassem a formação heurística do músico, aquela que provê diálogos com os outros campos, e é afeita à reflexão, à relativização e à inventividade tão necessárias para contrabalancear a reproduzibilidade técnica e a estereotipia.

Sumarizo meu trabalho como representando apenas algumas sementes de uma árvore polifônica: escrever sobre música é fazer coro a outras vozes, e também pode significar

improvisar sentidos consonantes e/ou dissonantes com os cânones; é, sobretudo, interpretar e *performar*. Se quem escreve deixa algo para trás, “aquele que propaga o canto projeta adiante sua voz”, conforme grafou Hesíodo (2015, p. 23), no século VI a.C. Propagar o canto, nesse contexto, significa multiplicá-lo em outras vozes, de modo que as histórias cantadas revivam outras temporalidades no presente da performance. A frase do poeta grego recorda o fundamento perceptivo da vocalidade¹⁴⁰ e sua realização (evento em que a voz intervém e ocupa a materialidade de um corpo que responde ao signos do texto cantado); no tempo presente da performance, a recordação se inscreve na câmara acústico-somática: vivência e repercussão de pulsos vocalizados. Entre os silêncios e movimentos da voz, a memória coleta vestígios de canções e recompõe cantares que ecoam outros mundos melódicos para além daqueles paradigmas presentes na experiência cultural imediata; é, portanto, a memória, entendida como recomposição e não reprodução, um fundamento da inventividade.

O som é elemento mimético a realizar, na música, a existência instantânea que se propaga na forma da ondas de memórias: o ato fônico, a que chamamos *presença vocal*, é precedido pelo movimento da fonte de propagação vibratória, modulada em contraponto com eventos da história em curso; disso resulta que a música grafada, ou a escritura musical, “cria” um “contexto”, projeta uma cenografia, que sua execução em performance irá repercutir, sacralizar ou profanar. Na performance da música em conjunção com a palavra, as propriedades físico-acústicas são imbuídas dos sentidos de um discurso lítero-musical materializado no próprio ato entoativo.

A voz traduz nuances afetivas as mais sutis, de modo que o canto lamentoso e o fúnebre, o apaixonado e o heroico não se distinguem senão por tênues mudanças em traços específicos de entoação. A palavra é um “fazer ver”: o verbo cantado convoca tato, audição e imaginação. Quando em uníssono, as vozes se tornam “a voz”, entidade coletiva, instituição discursiva e coro mitológico ou tragicômico: soam misteriosos ecos a se multiplicar únicos, assim como cada interpretação é única. A voz possui o corpo – a palavra é o corpo da voz. Atravessada pelo discurso, a voz muda conforme as nuances anímicas e a semântica global do corpo em pleno engajamento social. Voz: presentificação da memória e escritura do presente *nas areias que o vento...*

Por fim, inscrevo algumas observações do universo popular que ilustram uma concepção sobre a criação musical: o imaginário em torno ao canto e à voz, na tradição da

¹⁴⁰ Paul Zumthor (1989, p. 23) em *La letra ya la voz de la ‘literatura’ medieval*, introduz o termo “vocalidade” para referir-se à dimensão pragmática da oralidade ou, especificamente, à “transmissão oral”.

América latina – em que se fundem aspectos populares e classicizantes –, toma feições míticas e é cantado em tom épico na letra e na voz do compositor argentino Atahualpa Yupanqui (1908-1992). Atahualpa, como cantor-poeta, provê imagens dos processos empíricos envolvidos na tradição vocal de sua região de origem: faz ver a cultura musical e os sons do povo entre os aromas da terra natal intimamente relacionados. A narrativa projeta a imagem do vento como o fertilizador dos caminhos agrestes; ele é o alento que inspira as florações musicais a brotar dos clamores da terra espoliada, e movimenta a pan-geografia da memória; o vento assim aparece como uma voz que percorre os caminhos, um mensageiro que recolhe melodias e as conduz mais além. Atahualpa lembra que o canto tende a ser sempre eco, reminiscência ouvida entre a vigília e o sonho. O texto encena ainda o episódio arquetípico dos trovadores errantes, conduzindo cantares e formas regionais de se entoar música, copresentes num universo sonoro em que se fundem os sons da natureza e a música dos ancestrais, o som dos vales e desertos atravessados pelos povos originários, no vórtice da cultura em movimento:

EL CANTO DEL VIENTO

Corre sobre las llanuras, selvas y montañas, un infinito viento generoso. En una inmensa e invisible bolsa va recogiendo todos los sonidos, palabras y rumores de la tierra nuestra. El grito, el canto, el silbo, el rezo, toda la verdad cantada o llorada por los hombres, los montes y los pájaros van a parar a la hechizada bolsa del Viento. Pero a veces la carga es colosal, y termina por romper los costados de la alforja infinita. Entonces, el Viento deja caer sobre la tierra, a través de la brecha abierta, la hilacha de una melodía, el ay de una copla, la breve gracia de un silbido, un refrán, un pedazo de corazón escondido en la curva de una vidalita, la punta de flecha de un adiós bagualero. Y el viento pasa, y se va. Y quedan sobre los pastos las "yapitas" caídas en su viaje. Esas "yapitas", cuentas de un rosario lírico, soportan el tiempo, el olvido, las tempestades. Según su condición o calidad, se desmenuzan, se quiebran y se pierden. Otras, permanecen intactas. Otras, se enriquecen, como si el tiempo y el olvido -la alquimia cósmica- les hicieran alcanzar una condición de joya milagrosa. Pero llega un momento en que son halladas estas "yapitas" del alma de los pueblos. [...] Las encuentran las guitarras después de vencido el dolor, meditación y silencio transformados en dignidad sonora. Las encuentran las flautas indias, las que esparcieron por el Ande las cenizas de tantos yaravíes. Y con el tiempo, changos, y hombres, y pájaros, y guitarras, elevan sus voces en la noche argentina, o en las claras mañanas, o en las tardes pensativas, devolviéndole al Viento las hilachitas del canto perdido. Por eso hay que hacerse amigo, muy amigo del Viento. Hay que escucharlo. Hay que entenderlo. Hay que amarlo. Y seguirlo. Y soñarlo. Aquel que sea capaz de entender el lenguaje y el rumbo del Viento, de comprender su voz y su destino, hallará siempre el rumbo, alcanzará la copla, penetrará en el Canto (YUPANQUI, 2009).

REFERÊNCIAS

ABREU, Tiago Eric. As vozes da letra na fonosfera grega: um estudo sobre os cantares da Antiguidade. **Orfeu** - Revista do Programa de Pós-graduação da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), v. 4, p. 184-205, 2019. DOI:
<https://doi.org/10.5965/2525530404012019184>. Disponível em:
<http://www.revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/1059652525530404012019184>. Acesso em: 12 mai. 2020.

ABREU, Tiago Eric. Fonosferas da Antiguidade: o campo lítero-musical. **Revista Música**, USP, v. 19, n. 1, p. 41-67, 3 jul. 2019. DOI: <https://doi.org/10.11606/rm.v19i1.155322>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/155322>. Acesso em: 22 mai. 2020.

ABREU, Tiago Eric. **Maná**. 1. ed. Uberlândia: Subsolo, 2016.

ABREU, Tiago Eric. Poesía más allá del espacio y del tiempo: Himnos epifánicos en la lirica del Oriente y del Occidente. **Interprettextos** - Revista semestral de creación y divulgación de las humanidades, v. 18, p. 7-20. México: Universidad de Colima, 2018. Disponível em: http://www.ucol.mx/interprettextos/pdfs/119_inpret1805.pdf. Acesso em: 04 dez. 2019.

ADRADOS, Francisco Rodríguez. **La lirica grega**. Madrid: Alianza editorial, 1981.

ADRADOS, Francisco Rodríguez. **The agôn and the origin of tragic chorus**. Urbana: Illinois Press, 1975.

ADRADOS, Francisco Rodríguez. La canción Rodia de la golondrina y la cerámica de Tera. **Emerita**, v. 42, n. 1, 1974. Disponível em: www.emerita.revistas.csic.es/index.php/emerita/article/view/998. Acesso em: 10 jan. 2019.

AGUILAR, Omar Augusto Robles. Nietzsche y el origen musical de la literatura griega. **La Colmena**: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México, n. 80, p. 71-76, 2013.

ANGLÈS, Higinio. “Gregorian chant”. In: HUGHES, D. Anselm. (ed.). **New Oxford History of music**. Vol. II. Early medieval music. p. 92-112. London: Oxford University Press, 1954.

ANGLÈS, Higinio. **La musica de las Cantigas de Santa María del Rei Alfonso el Sabio**. Barcelona, 1959.

ANGLÈS, Higinio. **Scripta musicologica**. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1975.

ANTHON, Charles. **Greek prosody and metre**. New York: Harper and Brothers, 1838.

APEL, Willi. **Gregorian chant**. Indianapolis: Indiana University Press, 1990.

APEL, Willi. The Central Problem of Gregorian Chant. **Journal of the American Musicological Society**, v. 9 n. 2, p. 118-127, jul. 1956. Disponível em: <https://jams.ucpress.edu/content/9/2/118>. Acesso em 10 out. 2019.

ARISTOPHANES. **Peace**. Trad. S. Douglas Olson. Oxford university Press, 1999.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ARISTÓXENO. “Elements of Harmonic”. In; MACRAN, Henry S. **Aristoxenus harmonics**. New York: Oxford, 1902.

BAIA, Silvano F. **A historiografia da música popular no Brasil: análise crítica dos estudos acadêmicos até o final do século XX**. Uberlândia: EDUFU, 2015.

BAILEY, Terence. “The Development and Chronology of the Ambrosian Sanctorale. The Evidence of the Antiphon Texts”. In: KELLY, Thomas Forest. (org.). **Chant and its origins**. New York: Rotledge, 2016.

BANNISTER, Enrico Marriott. **Monumenti Vaticani di Paleografia Musicale Latina**. Biblioteca Vaticana: Leipzig, 1913.

BARBEITAS, F. T. O diálogo literário-musical na Literatura Comparada. **Revista da Academia Mineira de Letras**, Belo Horizonte, v. XXXVI, p. 183-194, 2005.

BARRETT, Samuel James. **Noted verse in ninth and tenth century poetic collections**. University of Cambridge, 2000.

BARKER, Andrew. **Psicomusicologia nella Grecia antica**. Salerno: Guida, 2005.

BARKER, Andrew. **The Science of harmonics in classical Greece**. New York: Cambridge University Press, 2007.

BARNUM, Eric William. **100 chants: A Resource for Choral Practice and Performance**. University of Washington, 2013.

BÉLIS, Annie. **Aristoxène du Tarent et Aristote: le traité d’Harmonique**. Paris: Klincksieck, 1986.

BÉLIS, Annie. Un papyrus musical inédit au Louvre. **Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres**. v. 148, n. 3, 2004. p. 1305-1329. DOI: <https://doi.org/10.3406/crai.2004.22786>. Disponível em: http://www.persee.fr/doc/crai_0065-0536_2004_num_148_3_22786. Acesso em: 12 mai. 2020.

BERGER, Anna Maria Busse. **Medieval music and the art of memory**. Los Angeles: University of California Press, 2005.

BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. **Uma história social da mídia**. Trad. Maria Carmelita P. Dias. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

BRISSON, Luc; PRADEAU, Jean-François. **As leis de Platão**. Trad. Nicolás Nyimi Campanário. São Paulo: Loyola, 2012.

BURKE, Peter. **O que é história cultural**. Trad. Maria L. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CANTUS MANUSCRIPT DATABASE. **Inventories of Church sources**. Social Sciences and Humanities Research Council of Canada, 2018. Disponível em: <http://cantus.uwaterloo.ca/home/>. Acesso em: 10 ago. 2019.

CARRUTHERS, Mary. **The Book of Memory**: A Study in Medieval Culture. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

CARVALHO, Ana Paula Scarpa Pinto de. **A formação das primeiras ekklesiae no mediterrâneo antigo**: fronteiras e integração nas epístolas de Paulo De Tarso. 2017. 145 f. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2017. Disponível em: <https://www.repositorio.ufop.br/handle/123456789/9448>. Acesso em: 29 jun. 2020.

CAVALLO, Guglielmo; LEONARDI, Claudio; MENESTÒ, Enrico. **Lo epazio letterario del medievo**. 1. Il medioevo latino. Roma: Salerno Editrice, 1994.

CECCARELLI, Luigi. La scrittura musicale. Da Suoni e Segni, sinestesie e grafie musicali. **Progetto Grafico**, n. 7, p. 16-23. Milano: AIAP Edizioni, 2006. Disponível em: <https://www.edisonstudio.it/portfolio-items/1948/>. Acesso: em 12 mai. 2020.

CHASIN, Ibaney. **O canto dos afetos: um dizer humanista**. Aproximações à reflexão musical do Renascimento tardio italiano. São Paulo: Perspectiva, 2004.

COLANTUONO, Maria Incoronata. De la vox mortua a la vox viva: sistemas de composición y oralidad en las cantigas de Santa María. **Boitatá**, v. 10, n. 19, 2015. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/article/view/31505>. Acesso em: 22 abr. 2020.

COLANTUONO, Maria Incoronata. **Música i litúrgia medieval a la Biblioteca de Catalunya (s. IX-XIII)**. Barcelona: Biblioteca de Calatunya, 2016.

CORBIN, Henry. **Tiempo cíclico y gnosis ismailí**. Biblioteca Nueva: Madrid, 2003.

DANIÉLOU, Alain. **Introduction to the study of musical scales**. London: The India Society, 1943.

E-CODICES. Virtual Manuscript Library of Switzerland. Université de Fribourg, 2019. Disponível em: <https://www.e-codices.unifr.ch/en/list/csg>. Acesso em: 8 out. 2019.

FOLEY, John Miles. **The theory of oral composition**. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

FORTUNA. **Mediterrâneo**. São Paulo: Bebop, 1996. 1 disco sonoro (77 min.).

FUBINI, Enrico. **La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX**. Trad. Carlos Guillermo Pérez de Aranda. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

FURLEY, William D.; BREMER, Jan Maarten. **Greek hymns**. Selected Songs from the Archaic to the Hellenistic period. Mohr Siebeck, 2001.

GALLICA. **Bibliothèque Nationale de France**. Paris, 2019. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/html/und/manuscrits/livres-liturgiques?mode=desktop>. Acesso em: 1 jan. 2019.

GAMBERINI, Leopoldo. **La parola e la música nell'antichità**: confronto fra documenti musicali antichi e dei primi secoli del Medio Evo. Firenze: L.S. Olschki, 1962.

GERBERTO, Martino. **De cantu et musica sacra a prima Ecclesia aetate**. Typis San Basilianis, 1774. Disponível em: <https://ia801705.us.archive.org/12/items/cantuetmusicasac01gerb/cantuetmusicasac01gerb.pdf>. Acesso em: 2 set. 2019.

GEVAERT, François Auguste. **Histoire et théorie de la musique de l'Antiquité**. Gand: Annoot-Braeckman, 1875.

GIBSON, Sophie. **Aristoxenus of Tarentum and the birth of musicology**. New York: Routledge, 2005.

GOSWAMI, Amit. **Janela visionária**. Trad. Paulo Sales. São Paulo: Cultrix, 2006.

GOSWAMI, Amit. **O médico quântico**. Trad.: Euclides L. Calloni e Cleusa M. Wosgrau. São Paulo, Cultrix, 2006.

HAGEL, Stephen. **Ancient Greek music: a new technical history**. Cambridge: University Press, 2009

HAVELOCK, Eric. **Preface to Plato**. Harvard: Belknap Press, 1963.

HAVELOCK, Eric. **The muse learns to write**. Reflections on orality and literacy from Antiquity to the present. New Haven: Yale University Press, 1989.

HESÍODO. **Os trabalhos e os dias**. Trad. Luís Otávio F. Mantovaneli. São Paulo: Odysseus, 2011.

HESÍODO. **Teogonia**. Trad. Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.

HILEY, David. **Western plainchant**. Oxford: Clarendon Press, 1993.

HOLLADAY, Richard L. **The musica enhiriadis and Scholia enhiriadis: a translation and commentary**. The Ohio State university, 1977. Disponível em: http://www.chmtr.indiana.edu/tm1/9th-11th/MUSENCI_TEXT.html. Acesso em: 18 fev. 2019.

HOMERO. **Odisseia**. Trad. Frederico Lourenço. Penguin, 2011.

HOMERO. Ilíada. In: CAMPOS, Haroldo de. (trad.). **Ilíada de Homero**. São Paulo: Arx, 2002.

HUCKE, Helmut. Toward a new historical view of Gregorian chant. **Journal of the American Musicological Society**, v. 33, n. 3, p. 437-467, 1980. Disponível em: <https://jams.ucpress.edu/content/33/3/437>. Acesso em: 26 ago. 2019.

HUGLO, M. Tradition orale et tradition écrite dans la transmission des mélodies grégoriennes. **Studien zur Tradition in der Musik**: Kurt von Fisher. n. 60, p. 31-42. München, Musikverlag Katzbichler, 1973.

HUSSERL, Edmund. **A crise da humanidade europeia e a filosofia**. Trad. Pedro M. S. Alves. Covilhã: LusoSofia, 2008.

IREMUS. Institut de recherche en musicologie. Paris, 2019. Disponível em: <http://sequentia.huma-num.fr/>. Acesso 10 mar. 2020.

JARDIM, Antonio. **Música**: vigência do pensar poético. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

JEFFERY, Peter. “Jerusalem and Rome (and Constantinople): the musical heritage of two great cities in the formation of the medieval chant traditions”. In: KELLY, Thomas Forest. (org.). **Chant and its origins**. New York: Routledge, 2016.

JUNG, Carl Gustav. **Obras completas**. Trad. Dora Mariana R. F. da Silva. Petrópolis: Vozes, 2013.

KELLY, Thomas Forrest. (org.). **Chant and its origins**. New York: Routledge, 2016.

KIRK, G. S. **The songs of Homer**. London: Cambridge University Press, 1962.

KRISTELLER, Paul Oskar. **Tradição clássica e pensamento do Renascimento**. Trad. Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1995.

LAON. **Bibliothèque municipale de la ville de Laon**. Laon, 2020. Disponível em: http://manuscrit.ville-laon.fr/_app/ms/OEB/Ms239/index.html. Acesso em: 29 jun. 2020.

L’ATELIER D’AXIANE. **Le fabuleux voyage du Graduel de Bellelay**. Atelier d’Axiane: Image et son SA, 2015. Documentário (29 min.). Disponível em: <http://www.axiane.ch/manuscrit-ms-18-de-bellelay/dcouvrir-le-graduel/le-fabuleux-voyage-du-graduel-de-bellelay-dvd.html>. Acesso em: 18 ago. 2019.

L’ATELIER D’AXIANE. **Manuscrit de Bellelay**. 2001. <http://www.axiane.ch/manuscrit-ms-18-de-bellelay/index-general.html>. Acesso em: 10 set. 2019.

LEVINAS, Danielle Cohen. **La voix au-delà du chant**. Une Fenêtre aux ombres. Librairie Philosophique Vrin, 2006.

LIPPMAN, Edward. **A humanistic philosophy of music**. New York: NYU Press, 2006.

LLEDÓ ÍÑIGO, Emilio. **El concepto de poiesis en la filosofía griega**. Heráclito, sofistas, Platón. Madrid: [s.l.], 1961.

LORD, Albert. **The singer of tales**. New York: Atheneu, 1971.

LOURENÇO, Frederico. Lírica coral e monódica. **Humanitas**, n. 61, p. 19-29. Universidade de Coimbra, 2009. DOI: https://doi.org/10.14195/2183-1718_61_2. Disponível em: <https://www.uc.pt/fluc/eclasicos/publicacoes/ficheiros/humanitas61/61.02>. Acesso em: 10 set. 2019.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2016.

MANTOVANELI, Luís Otávio Figueiredo. “Apresentação”. In: HESÍODO. **Os trabalhos e os dias**. Trad. Luís Otávio F. Mantovaneli. São Paulo: Odysseus, 2011.

MASLOV, Boris. The Dialect Basis of Choral Lyric and the History of Poetic Languages in Archaic Greece. **Norwegian journal for Greek and Latin studies**, v. 87, n. 1, p. 1-29, 2013. DOI: <http://dx.doi.org/10.1080/00397679.2013.822726>. Acesso em: 12 jun. 2019.

MASSINI-CAGLIARI, Gladis. **A música da fala dos trovadores**. São Paulo: UNESP, 2015.

MATHIESEN, Thomas J. **Apollo's lyre**. Greek music and music theory in Antiquity and Middle Ages. Lincoln: University of Nebraska Press, 1999.

MCKINNON, James. (ed.). “The emergence of Gregorian chant in the Carolingian era”. In: MCKINNON, James. **Antiquity and Middle Ages**: from Ancient Greece to the 15th century. New Jersey: Englewood Cliffs, 1990.

MILLER, D. Gary. **Ancient Greek dialects and early authors**: introduction to the dialect mixture in Homer, with notes on lyric and Herodotus. Boston: De Gruyter, 2014. DOI: <https://doi.org/10.1515/9781614512950>.

MINATTI, Sheila. “As qualidades simbólicas e materiais da voz: um estudo sobre as características da voz cantada na obra de Paul Zumthor”. **Anais do III SIMPOM**. Simpósio brasileiro de pós-graduandos em música, n. 3. p. 1236-1244. UNIRIO, 2014. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/issue/view/173>. Acesso em 13-10-2019.

NETTL, Bruno. **In the course of Performance**. Studies in the world of musical improvisation. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1998

NEWMAN, Barbara. (ed.). **Symphonia**. A critical edition of the Symphonia Armonie Celestium Revelationum. Ithaca: Cornell University Press, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. **Obras completas**. Tomo V. Madrid: Aguilar, 1963.

PAZ, Octavio. **El arco y la lira**. México: FCE, 1972.

PEREIRA, Aires Manuel Rodeia dos Reis. **A mousiké**: das origens ao drama de Eurípedes. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2001.

PERRY, Joseph. **Aurelian Reomensis Musica disciplina**. A Revised Text, Translation and Commentary. Brandeis University, 1961.

PIRROTTA, Nino. **The Oral and Written traditions of music**. Cambridge, 1984.

PLATÃO. **Íon**. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

PLATÃO. **A República**. Trad. Carlos A. Nunes. Belém: UFPA, 2017.

PÖHLMAN, Egert; WEST, Martin L. **Documents of ancient Greek music**. The extant melodies and fragments edited and transcribed with commentary. Oxford: Clarendon Press, 2001.

ROCCONI, Eleonora. “Aristoxenus and musical *ethos*”. In: HUFFMAN, Carl A. **Aristoxenus of Tarentum**. New Brunswick: Rutgers university, 2012. p. 65-90.

RUTHERFORD, Ian. **Pindar's Paeans**. A Reading of the Fragments with a Survey of the Genre. Oxford, 2001. Disponível em: <https://www.academia.edu/26703607/>. Acesso em: 22 jun. 2019.

SAULNIER, D. D. **Gregorian Chant: A guide to the History and Liturgy**. Trad. M. Berry. Brewster: Paraclete Press, 2009.

SAVALL, Ariana. **Vox cosmica**. Hirundo Maris. Alemanha: Carpe diem, 2014. 1 disco sonoro (77 min.).

SAVALL, Jordi. **Jordí Savall y la dinastía Borgia**. Documentário (54 min.). Televisió de Catalunya y Televisión Española, 2010.
<https://www.youtube.com/watch?v=SLZNXVwfXZY>. Acesso em: 21 mar. 2020.

SERAFIM, José Francisco. (org.). **Autor e autoria no cinema e na televisão**. Salvador: EdufBA, 2010. DOI: <https://doi.org/10.7476/9788523211745>.

SERRA, Ordep. **Hinos órficos**: perfumes. São Paulo: Odysseus, 2015.

SEZER, S. Sezin. The Orpheus Mosaic of Prusias ad Hypium. **JMR**, n. 8, p. 123-140, 2015. DOI: <https://doi.org/10.26658/jmr.306318>. Disponível em:
<https://dergipark.org.tr/download/article-file/294121>. Aceso em: 13 jan. 2020.

STAPERT, Calvin. **A New Song for an Old World**: Musical thought in the early Church. Oxford: Eerdmans Publishing, 2007.

STIGA, K.; KOPSALIDOU, E. Music and traditions of Thrace (Greece): a trans-cultural teaching tool. **DEDiCA**. Revista de Educação e Humanidades, n. 3, p. 145-164, mar. 2012. <http://revistaseug.ugr.es/index.php/dedica/article/view/7094>. Acesso em: 11 jul. 2019.

STRUNK, Oliver. (ed.). **Source readings in music history**: from classical antiquity through the romantic era. New York: W. W. Norton Company, 1959.

TOM ZÉ. “Multiplicar-se única”. In: TOM ZÉ. **The hips of tradition**. BMI, 1992. 1 disco sonoro (63min.).

TARUSKIN, Richard. **Music from the Earliest Notations to the Sixteenth Century**. The Oxford History of Western Music. [s.l.]: Oxford University Press, 2009.

THE GREGORIAN CHANT REPERTOIRE. Diözese Rotenburg-Stuttgart, 2019. Disponível em: <https://gregorien.info/en>. Acesso em 07 dez. 2018.

THOMPSON, David. **Jesus sang**: a survey of the first millennium of Christian music. Heritage College and Seminary, 2016.

TOMÁS, Lia. **Ouvir o logos**: música e filosofia. São Paulo: Unesp, 2002.

TREITLER, Leo. **With voice and pen**. Coming to know medieval music and how it was made. Oxford: Oxford University Press, 2007.

VELLARD, Dominique. **An interview with Dominique Vellard**. Glossa Music, 2008. Disponível em: <http://www.glossamusic.com/glossa/context.aspx?Id=38>. Acesso em: 28 jun. 2020.

WELLESZ, Egon. **A history of Byzantine Music and Hymnographie**, Oxford, 1949.

WELLESZ, Egon. **Serpita musicologica**. Roma: Edizioni de Storia e Letteratura, 1975.

WELLESZ, Egon. The Earliest Example of Christian Hymnody. **The Classical Quarterly**, v. 39, n. 1, p. 34–45, 1945. Disponível em: www.jstor.org/stable/637364. Acesso em: 19 ago. 2019.

WEST, L. On the text of Greek musical fragments. **Analecta Musica**. Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik. p. 1-54. Bonn, 1992. <http://ifa.phil-fak.uni-koeln.de/zpe.html>. Acesso: 05 mai. 2019.

WESTRUP, J. A. “Medieval song”. In: HUGHES, D. Anselm. (ed.). **New Oxford History of music**. Vol. II. Early medieval music. London: Oxford University Press, 1954. p. 220-266.

WINKELMAN, Michael. **Shamanism**: The Neural Ecology of Consciousness and Healing. Westport: Bergin & Garvey/Greenwood, 2000.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

YUAN, J. **Fragment with musical notation**. The Oxyrhynchus. Oxford, 2005.

YUPANQUI, Atahualpa. **El canto del viento**. Obras completas. Nueva Editorial Universitaria, 2009.

ZUMTHOR, Paul. **Écriture et nomadisme**. Montreal: L'Hexagone, 1990.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo**. Entrevistas e ensaios. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, Paul. **Introduction à la poésie orale**. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

ZUMTHOR, Paul. **La letra y la voz de la ‘literatura’ medieval**. Trad. Julián Presa. Madrid: Catedra, 1989.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa P. Ferreira e Suely Fenerich. [s.l.]: COSACNAIFY, [s.d.].