

***O som e a carícia: proposta para
uma história do canto enquanto prazer
na Igreja do Ocidente medieval
(séculos IX A XII)***

Leonardo Carneiro Ventura¹

RESUMO

Este artigo se volta para as relações da música com o corpo e com o espaço no período medieval. Sugere-se aqui as linhas gerais para um projeto de pesquisa de história que contemple o canto litúrgico medieval – o *cantochão* – como, ao mesmo tempo, produto e produtor da dupla relação do homem com o sagrado e do homem com o corpo. Para tanto, elege alguns momentos no desenrolar da produção musical cristã do Ocidente medieval, concentrando sua abordagem entre os séculos IX e XII. Esse recorte espaço-temporal possibilitou a emergência de algumas questões sobre a presença do prazer estético no território de interdição dos sentidos que pretendia ser a Igreja.

Palavras-chave: música; espaço; prazeres; Igreja.

ABSTRACT

This article turns to the relationship between music and the body and between music and the space in the medieval period. It is suggested here the outline for a history research project that addresses the medieval liturgical chant - the *plainchant* – as, at the same time, product and producer of the double relation of man to the sacred and the man with the body. To do so, it elects a few moments in the unfolding of Christian musical production of the medieval west, concentrating its approach between centuries IX and XI. This time-space cutting has enabled the emergence of questions about the presence of aesthetic pleasure in the territory of senses' prohibition that was intended to be the Church.

Keywords: music; space; pleasures; Church.

¹ Bacharel em música pela Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte e mestre em história pela mesma universidade.

INTRODUÇÃO

Gostaria de começar por uma canção, uma mistura de letra e melodia percorrendo uma linha reta entre quem canta e quem escuta; uma junta de mensagem e som, quando aquele que enuncia é também afetado; uma música onde pudessem escorregar livremente os conceitos, os saberes, o sensível. Gostaria, assim, de falar-lhe do não escrito, das pequenas ressonâncias, dos ruídos interditos, dos silêncios que revelam; dos espaços instaurados pelo ressoar de uma nota, um sussurro. Gostaria de mostrar-lhe sem a letra, sem o traço, o desenho de um mapa, territórios de pertença e de recusa, feitos de ar (como as fazendas de Drummond)², mas também de outras coisas, como o sopro do cantor. Gostaria de montar uma história dos deleites, dos momentos fugidios, do viver evanescente, que não cabem na palavra, que não se encontra nos arquivos, que não plasmam documentos. Gostaria de contar; e gostaria de cantar... Assim estaríamos eu e você, leitor, mais próximos daquilo de que posso, aqui, apenas escrever.

Um músico de formação acadêmica atual que assistisse ao canto dos monges em um culto cristão por volta do ano 1000, ficaria provavelmente surpreso com o esmero na execução e a qualidade da composição. Já no século VII, há indícios de uma *schola cantorum* em Roma, “um grupo bem definido de cantores e professores incumbidos de formar rapazes e homens para músicos de igreja” (GROUT; PALISKA, 2001, p. 42). Nos mosteiros, desde antes, constava o papel proeminente do *chantre*, responsável pelo bom cumprimento dos deveres e pela observação da execução dos hinos nas *horas canônicas*. Já no século VI, um compêndio de normas monásticas, a Regra de São Bento, fizera o mapeamento das horas do dia, desde antes do amanhecer até depois do pôr-do-sol, enxertando em cada uma delas a presença da música (BARRET, 2011, pp. 192 e segs.). Grandes pensadores, de Agostinho a Gregório, o Grande, passando por Boécio e Guido D’Arezzo, ocuparam-se de escrever tratados de normas de composição musical, acompanhadas por extensas explicações sobre a relevância da música na formação do caráter do homem, na moldura de suas virtudes, na elevação de sua alma (GILSON, 1995, pp. 159 e segs.). Enfim, por volta do século IX, nas igrejas dos centros urbanos, como nos mosteiros espalhados por todo o Ocidente, fazia-se notar todo um sistema hierático de ensino e enunciações voltado para a produção de uma música conscientemente elaborada, pormenorizadamente planejada, requintada, destinada, porém, a não ser fruída.

² Referência ao poema de Carlos Drummond de Andrade intitulado *Fazendeiro do ar*.

O desejo deste artigo, dentre tantos já expostos, é propor um outro olhar do historiador sobre a música e o seu historiar. Intentam suas páginas instigar uma nova audição do canto que, por uma desvirtuação teórica, ficou conhecido sob o termo genérico “gregoriano”.³ *Cantochão* é seu nome preciso e se refere ao canto dos monges e ascetas cristãos idealizado para dar suporte fônico à Palavra sagrada dos textos litúrgicos. Em um primeiro momento, sua função era a de mero amplificador sonoro das escrituras. Com o seu uso sistemático, sua presença ganhou proeminência no culto, passando a ser considerado elemento constituinte da liturgia (BARRET, 2011, p. 187). Nessa história, o que me parece essencial apontar é a relação do homem com a música, sua ligação íntima com uma atividade que se pretende sagrada, quando não deixa de ser fundamentalmente estética, prazerosa. Essa discussão se aprofunda pelo fato de se dar entre as paredes da Igreja, um espaço de interdição da alma, mas sobretudo do corpo. Meu objetivo é prepor a esse projeto de história do cantochão algumas questões: como lidavam os monges com seus impulsos à beleza, ao simples desfrute quando eram constantemente lembrados dos perigos do prazer, das armadilhas dos sentidos? Quais os discursos e vozes que se levantaram para afirmar (e contrapor-se a) esse apartamento, promovido pela Igreja, entre a música e o gozo, o homem e sua sensibilidade? Até que ponto a música – o cantochão e os estilos seculares – serviu para demarcar os territórios do sagrado e do profano no Ocidente medieval? Meu desejo, ainda, é inspirar uma leitura (e uma escrita) da história dos espaços que dribla os olhos, que passe pelo ouvido e aceite as sonâncias e dissonâncias como constituintes dos lugares, da topologia humana; a feitura de uma história do homem que o considere nas suas várias instâncias – do signo, do silêncio, do corpo.

Este artigo é também fruto de meus estudos realizados no curso de mestrado da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Orientado pelo professor Dr. Durval Muniz de Albuquerque Júnior, minha pesquisa tratou da música armorial, dos vários discursos literários, imagéticos e sonoros articulados por uma série de artistas e teóricos, em especial Ariano Suassuna, para ligar o Nordeste brasileiro a uma dada *paisagem sonora*. Na ocasião, procurei pensar quais recursos sonoros e musicais foram agenciados para a invenção de uma *audibilidade* para a região, e a maneira como esta se articulou a um projeto maior de compor um imaginário nordestino. Em meio à análise das fontes, a música da Idade Média surgiu como uma das principais inspirações dos compositores e instrumentistas do Movimento

³ Segundo explica Roland de Candé: “Chama-se ‘cantochão’ ou ‘canto plano’ o conjunto das melodias em latim da liturgia cristã do Ocidente. Essa denominação está sujeita a várias interpretações. [...] A partir do século XVIII, chamar-se-á impropriamente de cantochão qualquer música de igreja monódica inspirada no canto gregoriano e notada de maneira familiar” (CANDÉ, 2001, p. 198).

Armorial. Para Suassuna, a chamada “autêntica” arte nordestina estaria ligada irremediavelmente ao medievo, a conceitos tais como música *modal*, iluminogravura, “cultura popular”, “arte cristã”, todos condizentes com uma estética que evidenciasse aquilo que, aos artistas e pensadores armoriais, eram as “raízes” do Nordeste: uma região de sofrimento e fé, de arte que sublima a dor, de cordéis que transformam a dureza de seus dias em poesia, de pinturas que fazem do sangue sua tinta, da ferida sua forma, das secas sua perspectiva; de música feita dos cantares dos aboiadores, das melodias das velhas cantadeiras, das canções monódicas dos repentistas, sem ambição de recursos, com receio do moderno. Balizada, aqui, pela insurgência dos prazeres, por sua ligação com o corpo, o estudo das maneiras de ser e fazer da música medieval continua sendo uma tentativa de se pensar o papel do imaginário auditivo em nossos próprios hábitos de compor, de escrever, de conviver e de ser, nordestino ou não.

PRIMEIRA INDISSOCIABILIDADE: A ARTE, A MÚSICA, A HISTÓRIA

Adentrar no universo da música medieval do Ocidente é uma tarefa especialmente árdua para o historiador. Se não pela ausência de um *corpus* sonoro e teórico bem registrado, antes pelo fato de não existir propriamente, ao medievo, um “mundo musical” em separado às demais formas de expressão artística. É comum, por exemplo, encontrar-se em compêndios de história da música as mesmas imagens e as mesmas personagens vistas nos manuais de literatura e de arte quando tratam deste período da história. O fazer musical, como o fazer literário, iconográfico, dentre outros, está conectado com um “espírito” de afirmação da vida, um senso geral orientado para o mistério, para o insondável, uma busca de sentido para o caos da vida cuja única fonte aceitável oficialmente era as Sagradas Escrituras, as explicações dadas pelos evangelhos. Por sobre o fluxo incessante de acontecimentos da história humana, os evangelistas se sobrelevavam pela boa nova que traziam:

Um homem nasceu em circunstâncias maravilhosas; ele tinha por nome Jesus; ensinou que era o Messias anunciado pelos profetas de Israel, o Filho de Deus, e provou-o por meio de milagres. Esse Jesus prometeu a vinda do reino de Deus para todos os que se prepararam para ela observando seus mandamentos: o amor ao Pai que está no Céu; o amor mútuo dos homens, desde então irmãos em Jesus Cristo e filhos do mesmo Pai; a penitência dos pecados, a renúncia ao mundo e a tudo o que é mundano, por amor ao Pai acima de todas as coisas. O mesmo Jesus morreu na cruz para redimir os homens; sua ressurreição provou sua divindade, e ele virá de novo, no fim

dos tempos, para julgar os vivos e os mortos e reinar com os eleitos em seu Reino. (GILSON, 1995, p. XVI).

Irmanados nessa crença, os artistas da Idade Média empenharam-se em produzir uma arte espelhada no divino, seguidora do evangelho, serva da Palavra, uma arte indissociável, porquanto, dessa visão cristã que, dado o poder da Igreja, permeou todos os aspectos do cotidiano medieval. Investigar este sentido geral dado à produção cultural e artística se torna, afinal, uma via inevitável para pensar o papel da música na Idade Média e a maneira como ela era percebida.⁴

A porta de entrada deve ser, portanto, a da igreja. Cruzando-a, encontramos a civilização ocidental demarcada em todos os seus aspectos pelos rituais da liturgia cristã. Como já demonstrado no clássico de Huizinga, do nascimento à morte, o itinerário humano estava devidamente sinalizado, cada momento possuindo o seu significado preciso (HUIZINGA, 2010, pp. 11 e segs.). A missão da Igreja se tornara dirigir os passos dos fiéis ao reencontro com o Cristo crucificado e seu Reino. Para tanto, seria necessário expurgar do homem os pecados, ou da terra os pecadores. Esta purificação só se faria possível através do ensinamento da Palavra sagrada e da concomitante fiscalização de seu cumprimento. Para cobrar fidelidade aos princípios cristãos, por sua vez, fez-se necessário pregar a Palavra por todos os meios. Pintura, escultura, música, teatro, filosofia e a própria história serviram de veículo à divulgação dos textos sagrados. Assim é que a Igreja se torna a primeira grande força midiática do Ocidente. Mais que pelo o intelecto, a Igreja pretendia controlar os fiéis através dos sentidos. Sua presença deveria fazer-se perceber desde os olhos, passando pelo ouvido, percorrendo a pele, usurpando sabores e odores, tornando-se, mais que uma referência espiritual, uma autoridade física. Até aqui, nada novo, pois já era dito por Gombrich:

⁴ Para uma análise do lugar da arte na sociedade do ocidente medieval, é preciso cruzar uma discussão acerca do que o próprio termo – “arte” – representava para o homem desse tempo. De forma geral, há um acordo entre os autores em ligar a arte, já desde a antiguidade até a idade média, à idéia de “ofício” e “produção”. Uma obra de arte, para o homem do medievo, era tida como algo elaborado com um fim específico, através de um método próprio, transmitido, muitas vezes, entre mestre e aprendiz. Não havia ainda, portanto, a noção puramente estética de arte, algo a surgir posteriormente com o período renascentista e o pensamento pós-vasariano da fruição artística. Quando a beleza se tornava uma preocupação para o “artista” medieval – e é certo que isso ocorria – era-o sempre como um atributo de Deus, e na medida do alcance de um objetivo maior: o relevo das Escrituras, a marcação das cerimônias, a sagração do rei.

É nesse sentido que, para a proposta deste artigo, o cantochão é entendido como “arte para um fim”, como resultado do dever litúrgico de realçar a Palavra de Cristo e, por conseguinte, produto de uma sociedade que pensava a arte enquanto meio para o alcance da salvação. Sobre o conceito de arte na cultura medieval, ver DUBY, Georges. *O tempo das catedrais: a arte e a sociedade 980 -1420*. Lisboa: Estampa, 1978, p. 21 e segs.; e ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Tradução de Mario Sabino Filho. Rio de Janeiro: Record, 2010, p. 20.

Hoje não é fácil imaginar o que uma igreja significava para as pessoas daquele período. Somente em algumas velhas aldeias do interior podemos ter ainda um vislumbre da sua importância. A igreja era, geralmente, o único edifício de pedra em toda a redondeza; constituía a única construção de considerável envergadura muitas léguas em redor, e seu campanário era um ponto de referência para todos os que vinham de longe. (GOMBRICH, 2009, p. 171).

Para cumprir a materialização do relato divino, realizar aquilo que Schmitt definiu como a “presentificação” do sagrado (SCHMITT, 2007, p. 14), a Igreja serviu-se de outros meios expressivos além da escrita, pretendeu realizar um *preenchimento do sensível*: o domínio da atenção e da intenção sensorial dos homens através da arte. Atenção, pois não restavam ouvidos aos ruídos das ruas, aos calores da taverna, às imagens do profano; intenção, pois, a partir dessa sensibilidade orientada para o divino, o homem fiel deleita-se em descobrir em cada objeto, em cada acontecimento, uma fagulha do sagrado, um indício de Deus. Ao ouvir um cântico, visar uma imagem, presenciar um drama litúrgico, todos voltados à expressão da Escritura sagrada, o fiel experimentava a sensação de ver, ouvir e assistir à cena sagrada tal qual ela “realmente” se passara; encontrava-se aprisionado em seus sentidos por uma arte que o subjugava, não deixava espaço ao trivial, ao passageiro, e que, ainda hoje, impressiona por sua grandiloquência. Sob estímulo dessa comoção profunda, a congregação deixava de esperar para adentrar, enfim, por alguns instantes, nas imagens e sons do paraíso prometido.

A Igreja define, portanto, a si própria, através da arte, como local de realização virtual da Jerusalém sagrada, uma *heterotopia* nos dizeres de Michel Foucault, lugar de acontecimento da utopia, de interseção entre a promessa e a cessão, o desejo e o gozo (FOUCAULT, 2009, pp. 415 e segs.). Pois, para melhor capturar a sensibilidade dos homens, atrair suas almas ao caminho de Cristo, era preciso ceder-lhes um pouco do Reino de Deus ainda na terra; era necessário erguer, através de prodígios da arquitetura, da escultura, da pintura, do desenho, da música, territórios onde os escritos bíblicos se tornassem matéria. Essa manutenção da Palavra no espírito medieval trazia implícita, porém, a instauração de uma ordem, um arranjo de deveres e liberdades. Era preciso, antes de tudo, separar a pureza do pecado, a Verdade do engodo; consumir os limites entre o bem e o mal; mapear as fronteiras permitidas à alma sã; determinar as estradas que lhes fossem proibidas; indicar-lhe o rumo para a salvação.

Pode-se dizer, para retratar muito grosseiramente essa história do espaço, que ele era, na Idade Média, um conjunto hierarquizado de lugares: lugares sagrados e lugares profanos, lugares protegidos e lugares, pelo contrário, abertos e sem defesa, lugares urbanos e lugares rurais; [...] Toda essa hierarquia, essa oposição, esse entrecruzamento de lugares era o que se poderia chamar bem grosseiramente de espaço medieval: espaço de localização. (FOUCAULT, 2001, p. 412).

Sendo a Idade Média esse mosaico de mútuas exclusões em que, onde começa o profano, termina o sagrado, e também, vice-versa, de autoafirmação, de estabelecimento de domínios espaciais e temáticos, podemos dizer que a arte se fixou em um local de reaproveitamento. Não foi criada como um departamento novo, mas definiu-se em um movimento de reciclagem. Perdeu o significado estético que tinha para o mundo antigo e ganhou uma nova função social. Para citar mais um clássico da história da arte, “[...] como consequência da clericalização absoluta da cultura, a arte deixou de ser vista como um objeto de fruição estética para ser agora considerada uma ‘extensão do serviço divino, uma oferenda votiva e um presente sacrificial’” (HAUSER, 1988, p. 188). Também por isso, não se pode ouvir o cantochão fora de seu local apropriado, a igreja, os mosteiros, e do complexo maior que integra, a liturgia cristã, sob pena de perder-se grande parte de sua força de sugestão, impressão. Há de se respeitar essa configuração espacial de lugares e funções, esse fluxo disciplinar de fazeres por meio do qual os homens do medievo concebiam o convívio entre si, e onde a arte, como a música, tinha seu lugar bem determinado. Nesse ponto, os musicólogos estão de acordo: o cantochão é a música de um espaço: a igreja, os mosteiros; “[...] é música para ser executada sob certas condições e deve ser ouvida no ambiente para o qual se destina” (LOVELOCK, 1987, p. 25); é música, enfim, de um momento histórico em que os fazeres, o pensar e os lugares pretendiam unir-se no mesmo sentido, o da salvação. O canto é o da liturgia; a liturgia promove a arte; a arte ilustra a Palavra; a Palavra nos leva a Cristo. As indissociabilidades se multiplicam.

Porquanto, não há como pensar uma história da música feita no Ocidente medieval que não esteja articulada com a história da Igreja e da arte que ela propunha, ainda que fosse para confrontá-la – como acontece com a emergência da música profana, principalmente, a partir do século XI, com as canções dos trovadores, jograis e clérigos errantes. Eis, aqui, um eixo temporal sugerido para a história que se propõe: a história do canto medieval integrada a uma

história da Igreja e de seu papel na produção artística do Ocidente nos primeiros séculos do cristianismo. Como percebeu Schmitt,

a influência religiosa e material da Igreja e dos clérigos sobre a sociedade leiga aumentou sensivelmente depois do ano 1000. Ela permitiu inculcar nos fiéis uma moral religiosa centrada nas noções de pecado, de penitência, de salvação, que culminou, no fim do século XII, no "nascimento do purgatório". (SCHMITT, 1999, p. 18-19).

Construindo o que ele chama de “história social do imaginário”, Schmitt identifica na sociedade da baixa idade média um trabalho de equivalência entre a culpa e a compensação dos atos do cotidiano, onde “todo cristão podia esperar ser salvo, mas com a condição de sofrer depois da morte castigos reparadores [...]”. Nessa economia da salvação, o canto participa com valor ambíguo: por um lado, sinaliza o caminho da redenção, purifica, através do som, as almas dos contritos, purgando-a de pensamentos impuros, incutindo-lhes a Palavra sagrada; por outro lado, flerta com os prazeres da carne, ameaça a retidão do corpo, despertando-lhe para a beleza da música, aguçando-lhe os sentidos para o mundano.

Além disso, podem ser úteis outras balizas cronológicas. Para um período inicial, pode-se considerar a adoção em 802 por Carlos Magno da Regra de São Bento como livro oficial de regras para a celebração dos ritos cristãos nos mosteiros. Escrita por Bento de Núrsia no início do século VI, a Regra faz a codificação, pela primeira vez, dos ofícios (*horas canônicas*) e determina o uso do canto gregoriano – na medida em que fora organizado pelo papa Gregório Magno séculos antes – como parte da liturgia. A Regra de São Bento foi uma dentre as várias tentativas de organização da liturgia cristã em um único roteiro geral para o culto, mas ganhou relevo a partir do século IX, quando promovida pelo império carolíngio, espalhando-se por todo o Ocidente cristão. Antes de seu surgimento, já desde o século IV, podia-se identificar no Ocidente duas tradições na manutenção das preces diárias pelos cristãos: a “prática da catedral”, aquela efetuada nas igrejas locais; e a “prática do mosteiro”, que se dava entre os ascetas e monges dos centros monásticos urbanos. Ambas consistiam na mescla de reza e canto, intercalados ainda aleatoriamente, sem uma ordem fixa. A grande inovação da Regra foi conceber uma estrutura única, aceita universalmente, que introduziu a utilização de hinos na demarcação das horas cristãs, um mapeamento do dia feito de música e prece que o fiel poderia levar consigo da igreja para o mosteiro, e daí para casa, aonde quer que fosse. Com o tempo, os monges, ascetas, cristãos em geral aprenderam a discernir a

passagem das horas com o som das próprias vozes, nos locais de adoração, uma conjugação de tempo e espaço regrada pelo canto (BARRET, 2011, pp. 192 e 193).

Em grande medida, o projeto de Carlos Magno para a reestruturação do modelo monástico, aquela que ficou conhecida como a reforma gregoriana, instaurou uma série de práticas musicais nos mosteiros do norte da Europa que prepararam o Ocidente para as transformações que a música sofreria nos séculos seguintes. Concomitante a essa reformulação carolíngia, principalmente a partir do século IX, pode-se pensar em um assentamento daquela ordenação de espaços e práticas medievais. É neste século quando, por exemplo, o título de posse feudal, antes um privilégio temporário, torna-se permanente e hereditário, uma barreira a limitar senhores e servos, uma marca dentre tantas que insurgem por essa época para delinear as seções fronteiriças da sociedade medieval. É também quando o termo *miles*, significando “soldado”, “cavaleiro” toma o lugar de *vassus* para nomear o vassalo, mudança de referência substancial em que o homem de armas se define não mais por um vínculo de fidelidade, mas por uma função, seu lugar no imaginário social deve-se agora a um fazer conectado a uma necessidade básica do próprio espaço: a defesa. Paulatinamente, as diferenças vão se afirmando, ganhando cada estrato social uma significação própria dentro de uma ordenação divina (LE GOFF, 2005, pp. 51, 86 e segs). É preciso, assim, articular a história do cantochão com a história das práticas e fazeres medievais, referenciados cada um deles a seus lugares adequados de produção.

Para um limite superior a essa história, o século XII traz um desenvolvimento técnico decisivo em vários aspectos para a produção e a prática musical dos mosteiros e igrejas: o surgimento de um método rigoroso de notação da melodia em substituição à antiga prática oral de conhecimento e transmissão da música. Segundo Roland de Candé, em vista dessas mudanças, o cantochão sofrerá alterações profundas na sua execução, “[...] ele mesmo será corrompido: pela precisão da notação que restringe a diversidade, apaga os ornamentos sutis, força o procedimento), pela adoção de ritmos medidos, pelas alterações de certos sons, pela polifonia” (CANDÉ, 2001, pp. 214 e 215). Essa emergência de uma escrita musical importa por representar uma inversão no fluxo no fazer musical. Dentro de uma tradição oral de transmissão, a música recebe muito da personalidade dos cantores. Dentro de certos parâmetros rítmicos e melódicos, os monges possuíam um espaço de improvisação através do qual podiam imprimir ao canto suas ideias, expressar, por sutis movimentos melódicos, sua própria sensibilidade musical. Ao restringir esse espaço de “liberdade” criativa, as novas regras

romperam essa ambiguidade fundamental entre a fidelidade à Palavra sagrada e a transigência com os prazeres que a música lhes proporcionava. Ora, essa tensão entre o sublime e o carnal, entre o anseio pelo paraíso e o os impulsos dos sentidos é justamente do que pretende falar essa história aqui sugerida. Fica mais viável escrever essa narrativa quando pensamos em um recorte temporal que favoreça a emergência desse contraste, que evidencie essa luta intestina aos próprios monges, ao próprio homem, entre a busca pelo excelso e o fraquejo do pecado.

Há de considerar-se ainda uma outra relação entre a forma como os homens do medieval pensavam a música e a maneira como concebiam o fluir do tempo, uma correspondência estrutural entre a linguagem sonora e a narrativa histórica. Como sugerem Guy Bourd e e Herv e Martin, na visão dos autores medievais, sequer a no o de tempo escapava   força gravitacional do universo cristão, atraída ao centro por uma produ o historiográfica que realiza a “confluência do eterno presente do tempo religioso e dos acontecimentos contemporâneos no fim da Idade Média” (BOURD E; MARTIN, 2012, p. 21). A própria história serve de leito para a união do “fato de revela o” com o “fato histórico”, concebendo, por meio de seus toques e resvalos, uma narrativa humana cambiante entre a série e o contínuo, as datas e os símbolos, o texto e o signo. Historiar se torna, em grande medida, inventariar os grandes acontecimentos sagrados, dar-lhes posi o de destaque na memória dos homens, definir o roteiro de sua visita o para o alcance da salva o.   com essa impressão volátil do tempo, onde uma incipiente cronologia se perde no oceano da simbologia cristã, que o cantochão, guarda certo parentesco. Observe-se a figura abaixo.



A melodia (transcrita para a not o moderna)   de um trecho da ant fona⁵ *Laus Deo patri* (“Louvores a Deus pai”), composta no século IX (GROUT; PALISCA, 2001, p. 64). Não   preciso saber ler as notas para perceber a ideia de constância sugerida na linha melódica. Se a pauta serve de mapa para a música, esse primeiro reconhecimento espacial nos

⁵ Categoria do cantochão em que dois coros se alternavam na execu o das frases do mesmo texto.

revela uma topografia linear dos sons, rara nos desvios, econômica nos meios; uma música “plana”, estruturada sobre um ritmo de motivos fixos, sem fortes contrastes entre as figuras. A escrita do cantochão vem para reconhecer (ao mesmo tempo que obrigá-lo a) esse papel de cama para a Narrativa Sagrada, sem perturbações, sem alterações em seu rumo, um mero suporte para uma história que não admite o estranho, o caótico.

O cantochão nasce, porquanto, em suas formas iniciais, desse confronto básico do racional com o sensorial, da função litúrgica de embelezar a Sagrada Escritura com os impulsos do sensível, da procura pela solução prática para o realce da Palavra com a busca pelo belo musical. Há uma estrutura aqui fundamental para o filósofo Friedrich Nietzsche, que em sua obra *O nascimento da tragédia* propõe a existência de um embate íntimo ao fazer musical entre o racional e o impulsivo, ou como ele os batiza, o apolíneo e o dionisíaco. Em *O nascimento*, Nietzsche nos fala dessa cumplicidade essencial, desse enfrentamento gerador entre dois olhares sobre o mundo, duas apreensões opostas da vivência humana. Aparecem estas visões representadas, na imagética do mundo antigo, com as suas versões divinizadas pelos gregos em Apolo e Dionísio. Apolo como vitória da claridade sobre o desconhecido, do intelecto sobre o bizarro, da acepção da história sobre o caos dos acontecimentos. Contrário, portanto, a Dionísio, a cujos acessos orgiásticos deve combater; orgia no sentido de entrega à pulsão cósmica da vida, desmedida entre o indivíduo e o universo, aceitação do flume de prazer e dor que define a vida (NIETZSCHE, 2007).

Os conceitos de Nietzsche se tornam úteis para a concepção da história que aqui se propõe na medida em que se reconheça no cantochão a presença desses dois princípios apontados: de um lado, o papel coadjuvante dedicado à música na liturgia, de clarificação da Palavra (o apolíneo); do outro, a influência do criar musical sobre os próprios monges, a insurgência do prazer estético, dos impulsos estranhos, pecaminosos, o deixar levar-se pelo deleite, pelos sentidos, pelo irracional (o dionisíaco). Entretanto, é preciso reconhecer, como bem fez Deleuze, que, para Nietzsche,

Dionísio e Apolo não se opõem, [...], como os termos de uma contradição, mas antes como dois modos antitéticos de a resolver: Apolo, mediatamente, na contemplação da imagem plástica; Dionísio, imediatamente, na reprodução, no símbolo musical da vontade. Dionísio é como o fundo sobre o qual Apolo borda a bela aparência; mas sob Apolo é Dionísio que brame. A própria antítese tem, portanto, necessidade de ser resolvida, ‘transformada em unidade’. (DELEUZE, 2001, p. 20-21).

Assim, é preciso enxergá-los, Apolo e Dionísio, como elementos que se resolvem mutuamente, que produzem uma apreensão trágica do mundo através do embate de suas visões. Em arte, como na música, o apolíneo e o dionisíaco aparecem em cada obra, em cada artista individualmente, como elementos de um mesmo gesto criador. Seu antagonismo não é o da dialética, da negação exclusiva, mas da altercação que inclui, que afirma o fluxo caótico-cíclico da vida. Foi no cuidar desses dois vetores, desses dois sentidos atribuídos ao canto pelo homem medieval, foi na manutenção da devida distância entre eles, mas também dos seus esbarrões, da sua presença dupla no fazer musical, que os cantores da Igreja medieval do Ocidente conceberam uma música que hipnotiza, que infunde uma outra relação com o tempo, que percorre os vários sentidos da palavra e do humano, que pretende ser espelho de uma ânsia essencial: a salvação da alma pelo castramento dos sentidos, e, agindo assim sobre os homens, os divide, forçam-nos a essa fenda essencial de si para mesmo, para com o próprio corpo.

SEGUNDA INDISSOCIABILIDADE: A MÚSICA E O PRAZER

Tanto a música do cantochão, como a aventura humana segundo as escrituras, tinham um destino certo, inevitável: no caso do homem, redimir-se dos pecados em vida para alcançar o Reino divino após a morte; quanto à música, deveria chegar aos ouvidos dos fiéis sem interferências de qualquer tipo, guiando-os na compreensão do Ensino, ajudando-os, a seguir os passos de Cristo. Em grande medida, a história do canto litúrgico é a história desse esforço de purificação do som. Séculos foram preciso para que o uso de instrumentos, além da voz humana, fosse aceito pela Igreja na realização do culto. E o foram apenas na medida em que a Igreja viu necessário ir buscar seus fiéis além dos muros dos mosteiros e além das paredes da catedral. Nesse traçado escorregado, nessa linha estreita entre o ouvido e a salvação, o prazer é acusado de desvio. Ele aparece aí como vulto do mundano a assombrar a sagração do culto, um espectro vindo das ruas, das tavernas, para invadir, os espaços de culto; o acaso invadindo a história (que se pretendia “oficial”) da música, pois não fazia parte do plano. Para os monges cantores, como para os pintores do sagrado, responsáveis pela ornamentação da Narrativa de Cristo, o prazer dos sentidos – do olho, do ouvido – foi sempre um acidente de percurso, o imprevisto invadindo o processo histórico, o caótico introduzindo-se na fixidez dos discursos, como o calafrio que em noites calmas surpreende a seriedade da pele (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, pp. 165 e segs.).

É preciso aqui atentar para a ligação do cantor com o próprio corpo e como ela reproduz a relação do homem medieval com a própria sensibilidade. Pois o canto, como o riso, vem de nossas “partes baixas” – o ventre; surge de um contato direto com essa geografia infame do corpo à qual estão ligadas as pulsões, os prazeres, o pecado. Mas o ato de cantar representa, ao mesmo tempo, uma forma de controle desta mesma região ignóbil, pois o menos habilidoso dos cantores termina por, com a prática, desenvolver um domínio do diafragma, da expulsão e retenção do ar nos pulmões, da intensidade e duração do som que se cria. O cantochão, afinal, funciona como esse símbolo do dualismo tão característico da Idade Média entre o nobre e o torpe, a ascese e os prazeres, a renúncia e a lascívia. Daí também, o interesse da Igreja em livrar sua música dessas impressões sensuais, em usar o canto como campo de batalha entre o bem e o mal, em impor também aí, no terreno do sonoro, seus costumes e demarcações, em preencher os desvãos entre as entranhas e os pulmões com suas prédicas e receitas morais. Para imaginar uma história do canto litúrgico, é necessária essa visualização de sua ambivalência entre a prece e o prazer, para melhor traçar os seus contornos, há de visualizar-se essa sua dúplice ligação com a alma e com as vísceras (LE GOFF, 2011, pp. 75 e segs.).

Reconhecido esse duplo envolvimento do canto sacro medieval, por um lado com os órgãos do baixo ventre, com essa região pecaminosa do corpo, e por outro com a atividade da alma, com a função purificadora da liturgia, cabe deslindar as várias camadas discursivas que, se não criaram, ao menos acentuaram essa rachadura fundamental. Evidente que ao raiar dos primeiros séculos da cristandade medieval ela já está lá. Ao homem cristão medieval, a percepção da música sempre encontrou uma barreira em sua lide com os sentidos, uma proibição básica a algo que, evidentemente, era-lhe imanente:

Os filósofos e os homens da Igreja da alta Idade Média não desenvolveram nunca a ideia – que nos nossos dias temos por evidente – de que a música podia ser ouvida tendo apenas em vista o gozo estético, o prazer que proporciona a combinação de belos sons. (GROUT; PALISCA, 2001, p. 42).

Para entender a formação desse pensamento, é preciso lançar mão dos filósofos que inspiraram a teoria musical medieval. Muito dessa funcionalidade “extraestética” já se encontra na teoria musical grega, transmitida ao Ocidente medieval, principalmente, por Boécio (c. 480-526). Autor de um tratado *De institutione musica*, finalizado por volta do ano

500, Boécio é a principal ligação da Idade Média com a tradição musical pitagórica e seu manual sobre os elementos da música representará por muito tempo quase tudo o que o homem medieval saberá sobre esse tema (GILSON, 1995, p. 174 e segs.). Em Boécio, a relação do homem grego com a música no mundo antigo era uma relação física, de corpo, mas não baseada em sua condenação. Ao contrário, os efeitos da música sobre os corpos, suas impressões e impulsos neles despertados eram algo aceito e até almejado por suas qualidades terapêuticas. O trecho seguinte, retirado do capítulo 1, livro 1, do *De institutione*, resume as ideias que os antigos pensadores gregos tinham acerca do fazer musical:

Assim, do mesmo modo, surgem as maiores transformações, inclusive nos comportamentos: um ânimo lascivo ou se compraz com *modos* mais lascivos ou, ao ouvi-los frequentemente, torna-se mole e corrompido; pelo contrário, uma mente mais rude ou tem prazer com modos mais incitados, ou se endurece com eles. É por isso que os modos musicais são designados também com nomes de povos, como o modo lídio, modo frígio... Efetivamente, da mesma forma, a maneira com a qual se compraz cada povo é designada com o mesmo termo: um povo se compraz com os modos apropriados aos seus costumes. [...]. Assim, Platão considera também que é preciso evitar ao máximo que se altere algo em torno da música de bom caráter. Ele nega haver, em uma sociedade, maior subversão de costumes do que perverter progressivamente uma música moral e mensurada. Se, através de modos mais lascivos, infiltra-se nas mentes algo desavergonhado ou através dos mais rudes, algo feroz e brutal -, imediatamente os ânimos dos ouvintes sentem também o mesmo e, paulatinamente, se desviam e não conservam nenhum vestígio de honestidade ou retidão.⁶

Apesar de a designação *modo* ter origem na classificação posterior feita pelos teóricos da Idade Média, a *música modal* tem sua origem na música grega. Como explica Roland de Candé, há uma diferença substancial entre os significados dos termos “modo” e “escala”. *Escala* diz respeito à configuração intervalar dos sons, à organização das notas em termos de altura (grave-agudo); está para a música como o alfabeto está para a linguagem escrita. *Modo* se refere, por sua vez, a uma maneira singular de operar do sistema; está ligado, muitas vezes, a uma escala modal com intervalos e fórmulas características (para se iniciar e finalizar de uma melodia, por exemplo), a um estilo próprio de execução e ao *ethos*, algo como um caráter especial que lhe é imputado (CANDÉ, 2001, p. 102).

Com Boécio, portanto, encontram-se harmonizadas duas concepções diversas da música, ambas oriundas da Grécia antiga. Uma diz respeito aos poderes mágicos da música

⁶ Tradução de Carolina Parizzi Castanheira. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ECAP-7QRGC9/1/disserta__o_completo.pdf

sobre o universo, a alma e o corpo dos homens. O ato de fazer uma música boa ou ruim estava relacionado com seus efeitos físicos sobre o homem e refletia-se na saúde de seu corpo. A música era cercada por essa aura mística de poder de cura. Tocar uma música era, muitas vezes, redirecionar o fluxo das sensações, dos prazeres do corpo. Não há nada aqui, portanto, que nos lembre a rejeição dos sentidos que o culto litúrgico cristão, séculos depois, viria a propor. Uma outra concepção da música, entretanto, versava sobre o seu poder moral, sua capacidade de influir positiva ou negativamente, através do uso consciente dos modos, sobre o caráter dos homens. Em grande medida, esta última, que ficaria conhecida com a “teoria do *éthos* musical”, seria a principal fonte de inspiração para os teóricos da Igreja no uso da música em sua função litúrgica.

À Igreja interessa, desde o princípio, apagar qualquer ligação benigna da música, e da arte, com o corpo; limpar o fazer musical de seu contato com as impressões físicas, sensoriais que lhe fossem advindas. Por isso a tarefa dos Padres da Igreja⁷ em realçar o que seria o “verdadeiro” papel da música: a orientação da alma (não do corpo) para a beleza divina. Assim, a confecção de uma história do canto litúrgico na Idade Média deve passar pelas obras dos filósofos da Igreja, embrenhando-se nos conceitos antigos sobre a música e na medida em que eles foram retrabalhados e ressignificados no sentido da liturgia; deve perquirir as escolhas feitas, as falas omitidas, as intenções disfarçadas; deve identificar o discurso unificador e engendrador de sentidos que transformou o corpo em um depósito de pecados, em um objeto de correção, repressão, tortura; deve percorrer as várias escalas e modos, as disposições assumidas pelos sons, suas diversas formas de organização e representação e a maneira como essas refletiam a estruturação do próprio conhecimento humano e o olhar que o homem lançava sobre o mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A história do canto na Igreja do Ocidente medieval, como aqui se propõe, é a história de dissociações impossíveis. Seu objeto inicial é a música, a estruturação e significação dos sons junto a um espaço. Mas, passando por sua produção, também o é o corpo, sua lide com as próprias sensações, impressões, comoções. Inquirir o fazer musical e seu parentesco com as

⁷ Segundo Etienne Gilson, “chama-se literatura patrística, em sentido lato, ao conjunto das obras cristãs que datam da idade dos Padres da Igreja; mas nem todas têm como autores Padres da Igreja, e esse título mesmo não é rigorosamente preciso. Num primeiro sentido, ele designa todos os escritores eclesiásticos antigos, mortos na fé cristã e na comunhão da Igreja”. (GILSON, 1995, p. XXI).

estruturas mentais da Idade Média pretende revelar alguns mais dos muitos estratos discursivos produtores da interdição a que esteve sujeito o corpo do homem no medievo, à qual deve tanto a pudicícia do homem moderno. Fazer uma história do canto medieval cristão é fazer uma outra história das sensibilidades, das interseções entre o sagrado e o estético, entre os lugares de culto e os espaços da arte, entre as intenções da alma e os impulsos da carne; é reafirmar o corpo como “superfície de inscrição dos acontecimentos” (FOUCAULT apud ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 175), pauta para notação das impressões sensoriais, matéria para a escrita da história; é remapear os limites pretendidos entre os territórios do divino e do secular, redefinir as regras que os apartam e decretam os seus distanciamentos e aproximações; e é fazer, nesse movimento de idas e vindas, do sacro ao profano, da música ao homem, a costura que os une, associa-os em uma só tapeçaria.

Para realizar essa narrativa, é preciso, outrossim, atentar para os ruídos que cercam a produção oficial de música. Urge perceber os cantares divergentes, dar voz à sua existência marginal, determinar seus elos com a política dos discursos e descobrir até que ponto seus timbres estranhos surgem como resposta às abstenções determinadas pela Igreja. Faz-se necessário indagar os cantores do mundano, das ruas, dos espaços sem regras (ou com outras diferentes daquelas infundidas pela Igreja, regras baseadas nos desejos, nos apetites, na gravitação da pele junto a outra) – os troveiros e trovadores do norte e sul da Provença; os *minnesinger* da Alemanha; os goliardos, clérigos errantes que faziam das tavernas sua pátria, das estradas seu itinerário; os jograis e menestréis, cantadores das gestas seculares, das histórias populares; interessa escrever a paixão (e o prazer) com que cada um deles cantava, à sua maneira, o amor, a lascívia, os sentidos. Não raro, estes músicos do grotesco ajudaram a construir os rumos do fazer musical ocidental. Suas passagens pelo bizarro da experiência humana, as práticas pervertidas, as falas obscenas, os gostos desvirtuados pela desmesura, pela embriaguez, trouxeram ao mundo da música, da arte, o imensurável, os espaços proibidos, as imagens da sordície, os sons da algazarra, a face de Dionísio, e coloriram a vivência musical para além das notas dadas pela Igreja, inspiradas em Apolo.

Como lembram Donald J. Grout e Claude V. Palisca, ainda “era vaga na Idade Média a linha divisória entre a música sacra e a música popular”. O que as diferiam era, muitas vezes, os mesmos entraves que separavam o sagrado e o mundano, os mesmo interditos, as mesmas proibições, quase sempre restringidos à palavra, pois até meados do século XIV era bastante comum o uso de melodias do cantochão em composições seculares (GROUT;

PALISCA, 2001, p. 84). De certa forma, o repertório melódico do cantochão abasteceu a música produzida no Ocidente para muito depois da Idade Média, fosse ela sacra ou secular, erudita ou popular, e terminou por misturar, junto a seus cantares, os espaços e seus hábitos. Pensada assim, o essencial na escrita dessa história pode ser não a busca das diferenças técnicas, estilísticas – e é certo que elas existiram – entre a música da Igreja e a música feita nas ruas, mas sim o que se dizia haver de divergente entre elas. Importa conhecer os parâmetros criados, as fronteiras desenhadas, os conceitos insuflados pelos teóricos da Igreja a fim de infligir uma divisão de categorias sensoriais: de um lado, o êxtase das almas, a nobreza do caráter; do outro, os chamados da carne, do vil, o ímpeto dos prazeres, o mundo do sensível dando propulsão a um oceano de sensações, alívios, tentações.

Aceitar esse projeto de uma história do canto tal qual se coloca é consentir em pensar a música enquanto objeto histórico maleável, moldável às políticas do poder e do saber que regem o discurso oficial das ciências; é atentar para seu papel na constituição dos espaços, é entender a escuta como exercício de apreensão dos lugares, como parte do processo de pertencimento espacial posto em prática pelo homem. Como nos disse Barthes,

O território do mamífero está marcado por odores e sons; para o homem – fato frequentemente subestimado – a apropriação do espaço é igualmente sonora: o espaço doméstico, da casa, do apartamento (equivalente aproximado do território animal) é um espaço de ruídos familiares, *reconhecidos*, cujo conjunto compõe uma espécie de sinfonia doméstica: diferentes batidas das portas, timbres de vozes, ruídos de cozinha, rumores exteriores. (BARTHES, 1990, p. 218).

Territórios não somente físicos, mas imaginários, erguidos pelo desejo, pelos sonhos, mas também pelos temores, pelos cercamentos morais contra as ameaças da barbárie e seus ruídos – do profano, pela Igreja; do moderno, pelo Armorial. Essa proposta de história deve, porquanto, seguir os passos de uma escuta medieval, sua montagem ao passar dos séculos pela articulação de discursos, pela coleção de práticas, pelo enfrentamento de forças travado entre a Igreja e os costumes seculares que se formaram (e sobreviveram) em seu redor. Ainda para Barthes, “*Escutar é o verbo evangélico por excelência: é a escuta da palavra divina que sintetiza a fé, pois é essa escuta que liga o homem a Deus*” (BARTHES, 1990, p. 221). Seguindo esse pensamento, perquirir o agenciamento sonoro promovido pelo cristianismo é um caminho viável para se discutir seu desejo de governar as almas e, sobretudo, de interditar os corpos.

Fazer uma história do canto na Igreja medieval é reconhecer o perfil artesanal do historiador, trazendo um meio a mais para a escultura de seus textos, o som, traçando um recorte espacial, temporal e também auditivo, sensorial; é assumir a si mesmo, quem escreve, e seu corpo, como objetos da história; é, assim, desconfiar dos objetos que nos foram herdados pela historiografia tradicional sobre a Idade Média, perceber os conflitos de interesses que os criaram e, atentando para outros conflitos, criar os nossos próprios; é encontrar nos vazios das muitas “histórias” da música ocidental intervalos para a introdução de outros questionamentos, para a emergência de outros acontecimentos (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, pp. 153 e segs); é inverter o fluxo dos discursos consagrados que põem a palavra como vedete da história e, ainda hoje, inspira “histórias” da canção que analisam, raras as exceções, apenas o texto; é impor-lhes a presença do som, sua premência no fazer musical, como sua ligação íntima com o homem e sua sensibilidade; é insinuar uma história da música enquanto história dos sons, não apenas daqueles que fazem a música, os compositores, e, dessa forma, não resumi-la a um apanhado de datas, nomes e adjetivos; é assumir que ambos, homem e música, fazem parte de um mesmo processo, um mesmo enfrentamento do sujeito com o signo, do corpo com a narrativa.

Investigar a história do canto dentro da Igreja medieval significa, portanto, percorrer essa relação dual da música com o Sagrado e da música com o homem, sua sensibilidade, seus prazeres, seu corpo; significa discutir a maneira como a música era pensada, mas sobretudo a forma como era sentida; significa propor outros meios de pensar a história dos espaços: o som, sua produção, os seus vários sentidos; significa *ressignificar* o fazer musical atentando para as estruturas temporais e discursivas que o atravessam; significa destramar a tessitura dos dizeres e dos fazeres, criando novas possibilidades para a interpretação da música medieval e do homem por detrás dela; significa destrilhar os caminhos traçados pelo conservadorismo da historiografia musical, esboçar outras veredas para a visitação dos antigos relatos, desenhar outras plantas na edificação de uma história da música; significa, afinal, inventar novas formas de pensar, de ouvir e de cantar o passado, fora dos juízos cristalizados, livre dos conceitos impostos, como se fosse, apenas, mais uma canção.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. A história em jogo: a atuação de Michel Foucault no campo da historiografia. In: *História: a arte de inventar o passado*. São Paulo: Edusc, 2007, p. 165-182.

_____. Um leque que respira: a questão do objeto em história. In.: *História: a arte de inventar o passado*. São Paulo: Edusc, 2007, p. 149-164.

BARRET, Sam. Music and liturgy. In.: MARK, Everist. *The Cambridge companion to medieval music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011, p. 185-204.

BARTHES, Roland. A escuta. In: *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1990, p. 217-229.

BOURDÉ, Guy; MARTIN, Hervé. *As escolas históricas*. Tradução de Ana Rabaça. 2. ed. Mem Martins: Europa-América, 2012.

CANDÉ, Roland de. *História universal da música*. Tradução de Eduardo Brandão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução de Antônio M. Magalhães. Porto: Rés-Editora, 2001.

DUBY, Georges. *O tempo das catedrais: a arte e a sociedade 980 -1420*. Lisboa: Estampa, 1978.

ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Tradução de Mario Sabino Filho. Rio de Janeiro: Record, 2010.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GILSON, Etienne. *A filosofia na Idade Média*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2009.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Ana Luísa Faria. 2. ed. Rio de Janeiro: Gradiva, 2001.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HUIZINGA, Yohan. *O outono da idade média: estudo sobre as formas de vida e de pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos*. Tradução de Francis Petra Janssen. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

LE GOFF, Jacques. *A civilização do Ocidente medieval*. Tradução de José Rivair de Macedo. Bauru: Edusc, 2005.

_____. *Uma história do corpo na Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011, p. 75 e segs.

LOVELOCK, William. *História concisa da música*. São Paulo: Martins Fontes, 1987, p. 25.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHMITT, Jean-Claude. *Os vivos e os mortos na sociedade medieval*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.