

# Presente contraído e tempo de ouvir

Contracted present and time to listen

RICARDO CORRÊA DE SÁ E BENEVIDES\*

**Resumo:** Este trabalho propõe uma reflexão sobre as experiências temporal e cognitiva dominantes, sobrecarregadas pela acelerada estratégia de simulação proporcionada pela articulação entre pensamento, excesso de informação e mídias portáteis. Em contraposição a elas, a admiração pela música dos passados, em especial o canto gregoriano, forma musical comunicante do texto sagrado, e de sua relação com uma temporalidade contrapontística da existência, surgem como questionamento e resposta alternativa aos valores estruturadores de uma realidade privada de silêncio, tempo e espiritualidade.

**Palavras-chave:** Canto Gregoriano. Comunicação e estudos de mídia. Cultura. Neumas. História medieval. Contemporaneidade.

**Abstract:** This work proposes a reflection on the dominant temporal and cognitive experiences, overwhelmed by the accelerated strategy of simulation provided by the articulation of thought, excess of information and portable medias. In contrast to them, the admiration for the music of the pasts, particularly Gregorian chant, a musical form capable of communicate the sacred text, and its relationship with a contrapuntal temporality of existence, emerges as a questioning and an alternative response to the structuring values of a reality deprived of silence, time and spirituality.

**Keywords:** Gregorian Chant. Media studies and communication. Culture. Neumes. Medieval history. Contemporaneity.

---

\* Professor de Canto Gregoriano do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro. Doutor e Mestre em Comunicação e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, ECO-UFRJ. Cantor e instrumentista solista do projeto de pesquisa e interpretação de repertórios medievais e renascentistas Joglar, pelo qual produziu quatro cds. Bacharel em Jornalismo pela ECO-UFRJ. E-mail: ricardojoglar@yahoo.fr

## Introitus

Centro agitado, Dublin: pessoas circulam sem olhar ao redor, atenção posta em suas próteses conectantes, comportamento digno de autista funcional; em contraste, a observação silenciosa do pôr do sol nos minutos que antecedem as Vésperas.

Situações em que um ritmo, hoje raro, e seu silêncio se fazem necessários, sejam como presentificação e preservação de, ao menos, uma tranquilidade face aos excessos urbanos conectantes, sejam como constituintes de uma admiração face à beleza da natureza ou, antes de tudo, na preparação para a comunhão com Deus na oração pessoal e coletiva.

Todas se realizam num tempo não habitual, mesmo “atemporal”, em nossos dias saturados em que se podem observar pessoas que acreditam depender de seus celulares, “conectando-se”, quase que incessantemente, à custa da perda da comunicação, seja tirando mais uma *selfie* vazia, febrilmente interagindo com quaisquer informações sem reflexão, calculando ou simulando. Neste frenético tempo, envolve-se o mundo numa rede em que tudo se reduz a espetáculo imanente, arena de cálculo ou mera informação.

Tempo em que se destacam elementos comuns: a euforia, na qual subjaz uma inquietação crônica manifesta na incapacidade de parar, ver e ouvir, e o permanente medo da perda, que impulsiona e justifica o uso incessante de ferramentas *on line* de simulação.

No que se tornou este tempo contemporâneo? Até que ponto passamos procurações às mídias portáteis, e como elas alteram nosso processo cognitivo, nossas vidas e paz interior? Contudo, diante deste presente percebo, fugaz ou constantemente, a permanência de algo que insiste em dizer que esta experiência dominante não é solução, esperança, muito menos a “qualidade de vida” tão sonhada no melhor dos mundos.

Este texto nasce da escuta desta voz permanente.

### 1 O tempo fora do campo

Sentimos uma passagem: a do tempo; nele, abre-se a possibilidade de nos percebermos como constituintes de sua definição; habitualmente pensado como exterior, um quê mensurável regularmente pelos relógios, o tempo, contudo, nos questiona em cada um de seus instantes: os minutos do atleta, do

executivo pressionado, do adulto viciado em redes sociais, da reflexão sobre uma ideia e do monge na liturgia não são os mesmos, apesar dos abstraídos e inalteráveis sessenta segundos.

Este tempo compõe uma “passagem-paisagem” em diferentes densidades: pode ser uma tela branca pintada com água do mar<sup>1</sup> ou coberta de excessivos desenhos em cores berrantes. Sua matematicamente abstraída expressão visual no relógio não cessa em sua precisa e imperturbável passagem; no entanto, somos nós que povoamos seus intervalos, adensando-os ou esvaziando-os: mesmo o mais helvético dos relógios necessita de um ser humano que o ponha a funcionar, que lhe dê finalidade, acerte-o, realmente-o, para nele dispor seus instantes de atividade e pensamento em temporalidades não-cronológicas. Sobre um pulso regular, a irregularidade.

O nosso tempo passa se articulando com uma cultura orientada por vetor cada vez mais comum e prioritário: o da aceleração, marcada por uma vertiginosa sucessão de eventos descartáveis, que se perdem às portas da memória... eis sua face mais exposta e coletivamente percebida. Os dias e anos parecem contradizer as durações habituais, os relógios mecânicos, em formato circular, veem seus raios e circunferências diminuírem.

Mas, outros ritmos e conteúdos coexistem com a aceleração e sua sucessão: nossas impressões, memórias, linguagens, cálculos, emoções, ideias e ações se organizam e se articulam em formas bem mais complexas, em sua dinâmica quotidiana, mediante alternâncias, repetições, sincronias, pausas, movimentos contrários e invertidos, tal qual no mais complexo contraponto barroco.<sup>2</sup> Nosso pensamento, ator e continente dessas relações e dinâmicas,

---

<sup>1</sup> Esta bela imagem foi criada pelo escritor italiano Alessandro Baricco no romance *Oceano Mare*, através de um personagem, o pintor Plasson, diante do mar com seu pincel, cavalete e tela (BARICCO, 2002, p. 9-11).

<sup>2</sup> Técnica de composição musical que emprega padrões, as “*espécies*”, na organização das diferentes vozes simultâneas. Por exemplo, supondo-se uma forma polifônica madrigal a quatro vozes, ou seja, forma que emprega quatro melodias distintas, as relações entre durações e alturas serão organizadas segundo as *espécies*, garantindo a desejada sincronia na execução das notas segundo as regras de consonância e dissonância e o conseqüente equilíbrio da forma; nela, as diferentes vozes se alternam no primeiro plano, na linha melódica mais destacada, sendo compostas quase em simultaneidade, por extratos, digamos, ao contrário da técnica harmônica, em que prevalece uma melodia sobre as notas dos acordes, seja num único instrumento ou distribuídas por diversos instrumentos. O contraponto é a técnica dominante na música polifônica dos séculos XV ao XVII (Cf. JEPPESEN, 2013).

processos e ritmos, se contrai e descontraí, segue em ritmo, regular ou irregular, impulsos e repousos, *arsis e thesis*<sup>3</sup>.

Neste contraponto vivemos, em diferentes graus de concentração das dimensões temporais; experimentamos e elaboramos nossos presentes, enquanto se tornam passados; sonhamos e simulamos os possíveis futuros, ou os experimentamos com suas surpresas, enquanto se tornam os próximos presentes. As dimensões e seus eventos formam vozes contrapontísticas; a cada instante em que as representamos, elas nos incluem e por nós são incluídas em mobilização recíproca.

Para além do tempo medido, pensamos e construímos o tempo e, ao nele pensarmos, percebemo-nos como composição e, ao mesmo “tempo”, seus compositores. Defini-lo não é possível sem que, na busca pelo conceito, não nos surpreendamos, sempre, no íntimo dele próprio. A jornada diária se torna possível mediante a execução de inúmeras frases rítmicas em vital organização, permanentes mesmo durante o repouso da consciência, como, por exemplo, em nossa preciosa respiração. Sempre, em e por nós, o tempo: meu relógio, meu metrônomo são meus espelhos abstraídos em mecânica regularidade.

Existimos compondo diversamente os conteúdos de nosso pensamento, aplicando descontinuidades sobre e sob o presente imediato e cotidiano. No exercício de perceber e organizar nossas vidas, alteramos os ritmos de nossos pensamentos e corpos que, por sua vez, também nos alteram, segundo qualidades e quantidades variáveis. Suas articulações podem nos proporcionar ansiedade, esperança, excesso, asfixia, tédio, angústia ou a suspensão pacificadora de seu fluxo na pausa e no silêncio.

De tanto existirmos por contraponto e ritmo, podemos dizer que existimos musicalmente, mesmo sem nos darmos conta ou desejar, pois o ritmo, este fluxo de *arsis e thesis*, impulsos e repousos, tensão e distensão nos organiza assim como organiza a música. Ambas, música e existência, se comportam no tempo e em suas qualidades: pulso, regularidades, irregularidades, alterações de andamento, pausas, retornos, simultaneidades que se articulam, recebendo e organizando as mensagens e estímulos exteriores.

Contudo, na experiência e elaboração contemporâneas do tempo, tende-

---

<sup>3</sup> Em música e poesia, os termos gregos *arsis e thesis* significam respectivamente a dinâmica entre a elevação e repouso da melodia ou os tempos acentuados e não acentuados tanto do ritmo musical quanto da prosódia na poesia. A alternância articulada de notas, tempos ou sílabas produz dinâmica, a sensação de movimento, caracterizada por impulsos e repousos.

mos a priorizar a qualidade da aceleração: a produção incessante, excessiva e descartável de informação, confundida com expressão e comunicação, esgota o espírito, reduzido à *interface*<sup>4</sup>, crescentemente submetida a um ritmo alucinante de estímulos, captura, atenção, seleção e decisão.

Esta experiência de exaustiva elaboração ocorre num presente altamente contraído no qual as mensagens e seus emissores se engalfinham por atenção imediata, achatando lugares (todos os pontos do planeta conectados e acessíveis de qualquer ponto no planeta) e tempos (a cobertura ou o acesso em “tempo real”), segundo o critério do que pode ser lido em alguns segundos e poucas palavras: o conhecimento e mundo segundo o *Twitter*. Neste presente, nos proporcionamos cada vez menos tempo para ouvir, acolher e refletir.

De tão contraído, este presente, hiper-povoado por mídias que não cessam de estimulá-lo, tem extrapolada a sua capacidade de percepção, discernimento e resposta refletida, forçando o exercício permanente e urgente de seleção; o pensamento vive sob tensão, sem tempo para ouvir e constrangido a reagir o mais rápido possível.

Esta, digamos, guerra tem algum objetivo? Sim, simular no menor tempo necessário o máximo de eventos possíveis, selecionando os mais prováveis “futuros” a fim de evitar perdas; lida-se com informações atualizadas *on-line* vindas de quaisquer pontos do planeta e a todo momento.

O presente se processa dentro duma cultura que inventou para si um outro real, um virtual hiper-denso de informações permanentemente atualizadas e adicionadas, disponíveis à simulação e que “transcende” as limitações do mundo físico; nele, os homens creem ser possível simular todos os efeitos sobre o real cotidiano<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Em 1948, o sociólogo americano Harold Lasswell elabora no ensaio *The Structure and Function of Communication Society* um modelo da comunicação conhecida como “5W”: *Who says What to Whom in Which channel with What effect* (Quem diz o Que a Quem por Qual canal e com Que efeito), modelo técnico e pragmático desenvolvido a partir da análise do papel exercido pela propaganda nas democracias, em especial durante a Segunda Guerra. Torna-se referência na análise do discurso, com grande aplicação na propaganda política, pedagogia, documentação e áreas afins. Contudo, mostra-se insuficiente para compreender a experiência atual dada a contínua troca e confusão de papéis na intensidade e velocidade da produção descentrada das mensagens, a influência exercida pelas mídias portáteis e o enfraquecimento dos estados (Cf. LASSWELL, 1948).

<sup>5</sup> Contudo, este hiper-denso universo de informações, aparentemente descentrado, continua a apresentar instituições e emissores protagonistas na produção de mensagens: apesar de milhões de usuários poderem publicar seus sites, blogs, comentários e teorias de conspiração sobre quaisquer assuntos, a própria pressão temporal, que orienta a seleção de informações e as decisões, conduz à busca de emissores mais qualificados ou com maior credibilidade.

Celebrado, este universo, crido abstrato, apoia-se, de fato, em eletricidade, mídias e programas humanamente concebidos, muitas vezes por programadores e engenheiros sentados em casa com seus pijamas; porém, esta óbvia constatação parece ser ignorada: diariamente é empregado e reputado euforicamente como um Hiper-Real, um descentrado sintetizador de cálculos abstraídos das atividades do real concreto, cada vez mais esvaziado de sentido e beleza.

Neste tempo altamente acelerado, apesar dos evidentes benefícios que suas mídias oferecem, o homem contemporâneo torna-se cada vez mais desprovido da experiência do tempo da escuta, do silêncio, da contemplação e da sensibilidade pacientemente exercitadas. A ansiedade e inquietude cada vez maior observada entre adultos, adolescentes e mesmo crianças diante de uma paisagem, um passeio ou uma simples caminhada pelas ruas, incessantemente acessando suas redes sociais ou, pior ainda, quando estão sem suas próteses midiáticas, são espantosas.

Evidentemente, a história humana concreta de sobrevivência e pensamento sempre se apoiou na capacidade de organização dos estímulos recebidos ou selecionados de um meio a fim de identificar seus padrões de ocorrência, riscos e consequências: organizados em percepções, têm orientado as ações e conhecimentos constituidores da Cultura, que também se define como construção de uma realidade, e seus territórios físicos, apoiados na memória, individual e coletiva, a ser refinada e transmitida.

Porém, neste universo Hiper-Real, o homem extrapola em intensidade e ritmo a estratégia de sobrevivência, alterando drasticamente critérios e métodos, não somente se pondo em permanente e ansiosa vigília, que rapidamente organiza novas mensagens e estímulos, mas simulando os próprios estímulos e riscos, sem que concretamente existam, que possam trazer perdas. O pensamento coloca a realidade sob tensão, buscando-o instrumentalizar mesmo que nada de novo nele se apresente.

Esta tarefa acelerada produz efeito duplo: primeiro, o de fazer crer a qualquer um que se possui um poder estonteante sobre a própria vida<sup>6</sup>; segundo, o de produzir um permanente desgaste causado pela pressão em tomar decisões com perda mínima. O que chamávamos de “futuro”, dimensão aberta dos possíveis ainda não presentes, transforma-se, no e pelo pensamento, numa ima-

<sup>6</sup> Veja-se a quantidade de publicações de autoajuda, dietas, novas e mirabolantes pedagogias, livros do gênero “seja você também um líder”, os kits-fé, pseudo-esotéricos, *do it yourself* ou livros “espiritualistas” altamente individualistas. Mas nada supera os inúmeros aplicativos que prometem tudo simular e tornar o homem seu *self*, pequeno deus.

nente dimensão que deve ser toda calculada *en avance*, controlada no presente que, na busca por mais eficiência nas decisões, altera a si próprio a cada instante de simulação, inflando-se numa retroação dos “futuros” que não podem mais ter o poder de surpreender.

De tanto simularmos e produzirmos “futuros”, acabamos por exaurir o espírito pela necessidade inventada de lidar com imensa quantidade de alteridades que entram sem aviso, à luz do meio-dia, esvaziando-nos do tempo do silêncio. O “futuro” não é mais, claro, o “Futuro”, o tempo aberto: a miragem do controle nos rouba a surpresa. Vivendo assim, talvez sem querer perceber, ou percebendo, e qualificando as “mudanças” como “inevitáveis”, estamos nos condenando ao nomadismo da mera diversidade, à sua mera passagem descartável, não mais aguardando realmente esperança e saída. Pessimismo? Não, pois este pessimismo se apresenta sempre como mais um “possível” tornado “inevitável”, condicionando o que pensamos ser e seremos. Ou seja, outra armadilha da qual não precisamos.

Neste hiper-real, o homem, sem tempo suficiente para recuar e observar, passa a crer como inevitáveis as suas próprias construções históricas e seus pseudo-futuros construídos sobre o esgotamento. Frente a este panorama, cabe a pergunta: tal contexto aniquila, desorganiza o contraponto que caracteriza a relação entre história, corpo e pensamento? Se não, onde ela está? Se o tempo é predominantemente acelerado, se os metrônomos só batem um andamento, se presente e futuro perdem a distinção e os possíveis convergem sem cessar, o inevitável, que o qualifica, nos reduzirá a isto mesmo, a este *hic et nunc*, ou permanece, sob esta alucinação geral, um vento, um murmúrio insistente a dizer que nada tem de ser assim?

Diante deste vento e murmúrio e da mensagem que trazem, ou seja, a da existência de uma outra experiência do tempo, a contínua aceleração, em seu paradoxal autismo, não deseja conviver com o que entende apenas como “o mais lento” ou “menos eficaz”: ela se sente violentada, entediada, incomodada; contudo, o contraponto permanece, pois, paradoxalmente, esta avalanche de cálculos incessantes somente pode ser aplicada às variáveis dos eventos que ocorrem, justamente, em ritmos diferentes. Soberanamente e a contragosto da aceleração do presente, o vento continua a trazer o murmúrio.

Transportado através dos espaços e tempos, há, sim, este murmúrio, um permanente murmúrio, transcendendo todas as construções históricas, o tempo imanente ao pensamento, a aceleração, o Hiper-Real (falsamente transcen-

dente), o acelerador e os cronômetros. O que ele é e onde se pode percebê-lo, este anunciador de um real que desestabiliza esta alucinação acelerada? O que ele vem dizer? Ele causa espanto, suspensão e instaura um instante único, reatualiza a queda de cavalo e a cegueira que diferentemente passas a ver.

Este murmúrio é o convite de Deus através da história da humanidade, para além de suas concepções de tempo enquanto realidade apenas imanente, de suas reiteradas e reformuladas tentativas de possuir o conhecimento de tudo, de ser autônoma e realizada independentemente de Seu Criador; este murmúrio-convite continua a revelar que o tempo não se reduz à sua imanente construção; em contrapartida, o homem contemporâneo tenta, em seu deserto, reconstruir um Éden tecnológico e passa a vida entre euforia e expansão.

Falemos deste murmúrio e de sua presença no interior desta cultura como causador de estranheza ao modo dominante de “ser-eficaz” acelerado, além da existência que se engana autônoma, do achatamento das dimensões temporais e da perda do silêncio: como pode se fazer ouvir? Como se põe disponível aos ouvidos que o querem ouvir?

## 2 No campo: murmúrio e música

O murmúrio fala mais profundamente do que a verborragia do nosso tempo. Ele sabe tocar a corda mais necessitada de afinação, a mesma que impele o homem a tentar desesperadamente um bem-estar pelo cálculo e controle ilusórios.

O vento que conduz este murmúrio se manifesta quando e onde quer. Quando o faz pela arte, atinge-nos o coração e a razão, estas “cordas-pensamento”, nos arrebatam, dando-nos olhos para ver e ouvidos para escutar.

O murmúrio comporta a beleza; segundo Von Balthazar, esta beleza, terrena e sensível, realizável mediante o árduo acordo entre sensibilidade, técnica e disciplina que lhe dá a forma, pode ser a tradução para “o sublime atributo do Ser Divino, que é conhecido como *Glória (kabôd, dóxa, gloria)* (BALTHASAR, 1988; BALTHASAR, 2008, p. 911)”<sup>7</sup>, ocorrendo como e quando Ele quer. Esta beleza na música, compreendida no equilíbrio entre o conteúdo, comunicado

<sup>7</sup> Para a compreensão dos termos *kabôd, dóxa e gloria*, seus campos semânticos e dificuldades de tradução, em especial entre o hebraico e o grego, conferir LÉVÊQUE, Jean. *La Gloire du Fils dans l'Évangile de Jean*. Disponível em: <<http://j.leveque-ocd.pagesperso-orange.fr/doxa.htm>> Acesso em 16 jul. 2015 e *Bible et Vie Monastique*. Disponível em: <<http://bibleetviemonastique.free.fr>> Acesso em 16 jul. 2015.

por Deus, e forma, constituída e organizada de melodias, ritmos, harmonia, dinâmicas, se apresenta como manifestação sensível de Sua Glória.

### 3 Campo de serviço

A música é meu ofício. Na busca quotidiana de equilíbrio entre o trabalho técnico-expressivo e sua vocação como expressão sensível, ocorrem comunicação e arrebatamento; diariamente, o trabalho denso e refinado é posto a serviço desta maravilhosa ação de Deus, provendo os meios expressivos à beleza presente no canto-oração.

E de que música e repertório estamos falando neste caso particular? Do canto litúrgico denominado, por convenção histórica, gregoriano<sup>8</sup>, curiosamente tão citado e admirado, mas tão pouco conhecido e estudado. Ele desvela uma temporalidade na qual o intérprete precisa compreender e realizar um tempo que é construído mediante durações de notas, pausas e silêncios não determinadas *a priori*. Esta constituição se destina a redimensionar melódica e ritmicamente o texto em latim a fim de expressar um sentido profundo, pleno de reverberações, numa comunicação de natureza temporal distinta, muito distinta, da que estamos habituados.

Este canto, originado do encontro entre os repertórios, liturgias e tradições das igrejas romana e gaulesa é, em suas origens e percurso histórico, expressão musical da Palavra de Deus, em sua inesgotável e profunda riqueza semântica e espiritual. De sua função original como expressão lírica das leituras da liturgia, em especial a da Vigília Pascal, prosseguiu sendo elaborado em relação direta com as transformações operadas na liturgia, ambas orientadas pela revelação e compreensão renovadas da Palavra de Deus.

Desde estes tempos e iniciativas primordiais, este repertório permanece mobilizando tanto religiosos quanto leigos, que o ouvem e interpretam, mesmo quando é experimentado somente enquanto obra artística. No entanto, ele sempre escapa, se retira, deixando apenas sua aparência sensível, sempre que se propõe a executá-lo mecanicamente, baseando-se em chavões rítmicos, fórmulas de execução excessivamente padronizadas, carentes de permanente

---

<sup>8</sup> Ao dirigir a reflexão ao canto chamado gregoriano, cumpre lembrar a existência de repertórios musicais e as tradições litúrgicas de Milão, Benevento, Bizâncio, da igreja visigótica, entre outras, para que se evite ao leitor a falsa impressão da existência de somente uma tradição, no caso, gregoriana, que é, na verdade, a síntese historicamente elaborada das tradições de Roma e Gália.

reflexão, o que denuncia, de certa forma, uma perda da referência espiritual que anima sua forma. Ele escapa discretamente às tentativas de imposição da temporalidade, objeto deste artigo, ou de sua simétrica redução a uma regularidade rítmica monótona, projeções das culturas musicais e sensibilidades dos agentes inseridos num momento histórico e sua temporalidade<sup>9</sup>.

#### 4 O caminho de volta ao campo

Após esta breve e parcial caracterização do canto litúrgico, nascido na complexa passagem da Antiguidade à Idade Média, é o momento de pensar em como ele e a mensagem que expressa questionam este presente contraído que criamos e em que vivemos.

A busca pela questão e sua resposta se inicia ao se voltar o olhar ao passado e ao momento em que se origina uma nova relação entre presentes e passados: o final do século XVIII, quando surgem diversas iniciativas de pesquisa e execução de repertórios musicais, que os ingleses denominam *Early Music*<sup>10</sup>,

<sup>9</sup> Assim, a estruturação temporal da escrita, composição e execuções musicais existentes de maneira abrangente no século XIX, assim como sua sensibilidade e expressão, sobretudo vocal, influenciaram de forma consistente a orientação dada à pesquisa e interpretação do canto gregoriano, o que vem sendo alterado pelo fruto dos conhecimentos e autocrítica desenvolvidos e exercitados desde os anos 60. À parte este fenômeno cultural recorrente, os problemas acima expostos ocorrem em ambientes profissionais, leigos ou religiosos: o desequilíbrio entre sentimento devocional, conteúdo espiritual e sua forma musical gera sempre pobres ou invocas expressões, pois cada um destes componentes, tomados exclusiva e isoladamente, produz distorções que comprometem a riqueza comunicante. Curiosamente, justamente com a mais abstrata das artes, a música, ocorrem na contemporaneidade estes desequilíbrios, estes descuidos. Ocorressem na arquitetura, templos desabariam sobre a cabeça das assembleias.

<sup>10</sup> O termo se aplica aos repertórios musicais compostos até o último quartel do século XVIII e que se tornaram, algumas décadas depois, objeto de admiração e pesquisa por músicos e acadêmicos. Este interesse revela uma nova atitude em relação aos passados e suas obras que emergiu com o aparecimento do movimento romântico, no fim do século XVIII. Desde então, inúmeras iniciativas surgiram, sempre contando com a preciosa contribuição de casas editoriais, instituições religiosas e acadêmicas e, no século XX, das gravadoras (veja-se as pioneiras gravações realizadas pela *Schola Cantorum* de Saint-Pierre de Solesmes, dirigidas por Dom Joseph Gajard, pelas gravadoras *HMV*, em 1930, e pela *Decca*, em 1953). Na década de 50, a criação de departamentos de musicologia histórica nas universidades americanas, inglesas, alemãs e holandesas, como em Princeton, que, em colaboração com artistas e alguns selos fonográficos, deu sólidas bases ao advento do chamado *Early Music Movement* nas décadas de 60 e 70, que tanto contribuiu para a divulgação extensiva de obras e artistas. Atualmente, as iniciativas abarcam repertórios mais “recentes”, incluindo Debussy e Ravel, sempre se distinguindo pela tentativa de recuperação das práticas de performance contemporâneas aos compositores (Cf. BENEVIDES, 2002, p. 151-57; p. 184-87).

em que se manifesta uma perspectiva completamente diferente em relação às obras musicais mais antigas<sup>11</sup>.

Já no século XIX, este movimento se enriquece com o surgimento de uma iniciativa que articula música sacra e reforma litúrgica<sup>12</sup>, realizada mediante ousado e disciplinado método de pesquisa, criado e desenvolvido pelos monges beneditinos da abadia francesa de Saint-Pierre de Solesmes, sob direção do seu Abade Dom Prosper Guéranger (BENEVIDES, 2002, p. 109-116). O objetivo era tentar recuperar o que ele acreditava ser o autêntico canto gregoriano, em contraposição ao canto deformado e transmitido desde o século XIV até o início do século XIX. Mediante trabalho investigativo permanente de levantamento, organização, decifração, crítica e interpretação das notações presentes nos manuscritos, diversas publicações e gravações contendo os repertórios dos ofícios e missas foram e continuam sendo produzidas.

A pesquisa do canto gregoriano foi levada adiante também por musicólogos, artistas e instituições, religiosos ou leigos, que propuseram concepções distintas para a *performance*. O conjunto destas iniciativas, somadas a de Solesmes, revelaram ao público um repertório remoto que suscita permanente interesse e admiração.

Diante deste movimento cultural e de sua atitude frente aos passados e, mais especificamente, do fenômeno de mobilização em torno do canto gregoriano, cabe perguntar: por que este interesse e admiração? Seria uma mera nostalgia, curiosidade ou haveria necessidade de se encontrar uma alternativa a esta temporalidade do presente sufocante, sua insuficiência e ilusão de poder, se expressando na busca, mesmo inconsciente, por alguma forma que conjuge e dê expressão à beleza e à espiritualidade? Como este canto, em sua constituição formal, se relaciona e se oferece enquanto expressão à forma e ao sentido do texto sagrado, tão necessário a este tempo atual e o pondo em questão?

Como já dito anteriormente, estes repertórios nos são apresentados por intérpretes orientados por diferentes critérios e concepções estético-es-

<sup>11</sup> Antes do surgimento desta nova atitude no final do século XVIII, o costume existente entre os músicos consistia em “reciclar” a música do passado, entendendo-se “passado” como um tempo superior a 10 anos, adaptando-se sua orquestração e outros elementos às necessidades e condições disponíveis de algum evento, sem muitos escrúpulos em relação ao original (BENEVIDES, *ibid.*, p. 103-05; p.168-72).

<sup>12</sup> A música sacra vinha sofrendo há séculos com um contínuo desinteresse em comparação à música secular, fosse a ópera, os diferentes gêneros instrumentais, etc. Este panorama se intensifica com o Iluminismo e sua conhecida associação negativa de tradição religiosa ao obscurantismo, a serem eliminadas da história.

pirituais, por sua vez influenciadas por seus contextos históricos e culturais; conforme interpretado segundo a concepção rítmica equalista de Solesmes, percebem-se diferenças significativas em comparação às interpretações de mosteiros alemães, espanhóis, grupos profissionais ou adeptos de diferentes concepções, incluindo-se as mensuralistas.

Esta diversidade dá prosseguimento à dinâmica de trabalho dos antigos mestres de canto e escribas dos séculos IX-XI: diferentes formas de interpretação e execução de um mesmo *gradual* ou *communio* eram distintamente registradas, observando-se os gestos e detalhes de execução propostos pelos *chantres*, mediante a elaboração de sinais que expressavam, nas notações musicais neumáticas em formação, as variantes rítmicas, melódicas e expressivas concebidas no cotidiano de diferentes mosteiros.

Estas variantes, em nada negligenciáveis, manifestam as ressonâncias que melodias e textos produziram nos coros, mestres de canto e escribas, inseridos em seus contextos culturais e linguísticos: o Intróito *Ressurexi*, da Missa do Dia do Domingo da Ressurreição (SOLESMES, 1979, p. 196) apresenta o mesmo texto, antífona e versículos extraídos do Salmo 138 e reordenados; porém, é registrado em diferentes manuscritos (Laon 239 e Einsiedeln 121) com importantes variantes, especialmente rítmicas.

## 5 Os signos do campo

Estas variantes, presentes em diferentes escolas de notação musical<sup>13</sup>, surgem para atender à necessidade de transmissão, manutenção e execução de um repertório cuja quantidade e qualidade crescentes impunha dificuldades à confiança depositada tradicional e exclusivamente na memória e transmissão oral. Os mestres de canto, escribas e teóricos passam a procurar formas de registrar graficamente os componentes melódico-rítmicos e as essenciais nuances expressivas da execução; torna-se necessário criar uma linguagem capaz de fixar, ao olhar, o sonoro, ou seja, a expressão vocal do texto sagrado e as diferentes percepções de sua riqueza semântica.

<sup>13</sup> O conjunto de escolas monásticas de notação neumática desenvolveu diferentes conjuntos de sinais, os neumas, algumas adicionando letras significativas e linhas de referência. Entre elas, a de Toledo, atual Espanha; a Aquitaine, da região homônima no sudoeste França; de Benevento, atual Itália. As escolas Sangaliana, de Sankt Gallen, no nordeste da atual Suíça, e a Messina, da atual Champagne e Lorraine, França, compuseram e legaram um acervo de sinais e manuscritos em maior variedade e complexidade.

A iniciativa gerou um conjunto riquíssimo de linguagens gráficas, denominadas “neumáticas” devido à invenção, adaptação e emprego de sinais gráficos, os *neumas*<sup>14</sup>; da observância e reflexão atenta ao texto sagrado e à execução das melodias, existentes ou em composição, tornou-se possível compor sinais cujo próprio desenho e articulações traduzem a composição e execução. Da prosódia do texto latino, emerge uma base rítmica composta de sutis variações<sup>15</sup> sobre a qual se aplica um pulso rítmico regular que lhe confere sentido, permitindo a sincronia necessária à *performance* em coro.

Contudo, a invenção e adoção, a partir de meados do século XII, da então recente nomenclatura das notas, de seu posicionamento em linhas e espaços, organizadas relativamente às claves móveis, que indicavam claramente a posição das notas *Ut* (Dó) ou *Fá*, permitem precisar as alturas, ou notas, absolutas das melodias. Como resultado, os manuscritos existentes e compostos *in campo aperto* (em que os neumas eram posicionados sem uma linha de referente a uma nota fixa), ou os diastêmicos (em que os neumas eram dispostos em diferentes alturas em torno de uma ou duas linhas), aqui e ali, e em momentos diferentes, passam a ser substituídos. Os conjuntos dos neumas das diferentes escolas são traduzidos, no novo sistema, por abstração do elemento melódico e de sua adaptação a valores de duração pré-concebidos<sup>16</sup>; o novo procedimento desmembra os neumas em sinais padroni-

<sup>14</sup> Sinais que, em sua própria forma, registram, no caso das notações chamadas diastêmicas, os movimentos melódicos relativos, com ou sem uso de linhas e claves, as nuances expressivas e rítmicas constituintes da articulação e do fraseado necessários à execução das peças musicais da liturgia.

<sup>15</sup> Neste ponto, divergem as concepções equalista (Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, Dom Joseph Pothier, Dom André Mocquereau) e mensuralistas (Peter Wagner, Antoine Dechevrens). A primeira sustenta que as notas devam ser cantadas com a mesma duração básica, mas com sutis variações derivadas da pronúncia dos fonemas e sílabas do texto latino; as segundas, que, a partir das regras de metrificação da poesia clássica e de autores posteriores ao século XI, as durações obedecem padrões métricos pré-estabelecidos, organizados em modos rítmicos, de proporções matematicamente definidas. O embate acadêmico perdura desde o século XIX, em parte em função da escassez de informações padronizadas dos autores medievais. Preferimos adotar um meio termo entre ambas, levando em consideração estes autores e confrontando-os com a riqueza de detalhes de execução rítmica dos manuscritos dos séculos IX ao XI, avaliando os resultados musicais e sua harmonia com o sentido do texto sagrado.

<sup>16</sup> Cabe precisar que a partir do século XII diferentes soluções teóricas são propostas para a medição do tempo, empregando-se proporções entre as notas cuja finalidade era garantir uma técnica confiável para a composição e *performance* da polifonia. Posteriormente, já no século XIV, surge o primeiro sistema a utilizar um ponto de referência externo, de natureza matemática, por sua vez inspirado nos sistemas astronômicos e mecânicos de medição do tempo e seu emprego na invenção do relógio. Seu autor é o italiano Giovanni Vetulus d'Anagnia.

zados, quadrados e losangulares, extraindo as importantes variantes rítmica, dinâmica e de fraseado.

Com o desenvolvimento da polifonia, em especial na Escola de Notre-Dame de Paris, a chamada *musica mensurata*<sup>17</sup>, as diferentes teorias e padrões de medição do tempo das notas tornam-se um necessário instrumento de organização que informa aos executantes as durações das notas<sup>18</sup>, evitando-se que sejam cantadas juntas no momento errado, o que produziria dissonâncias indesejadas e inviabilizaria a execução.

No entanto, estas crescentes e necessárias teorias e práticas afetam negativamente o canto gregoriano, pondo a perder sua íntima relação rítmica com o texto latino mediante a regularização *a priori* das durações, do alongamento artificial dos *neumas*, achatando todas as observâncias longamente elaboradas entre texto e melodia: nasce o *cantus planus*, o *plain-chant*, o desfigurado cantochão, segundo o testemunho do dominicano Hyeronimus de Moravia, ou Jérôme de Moravie, mestre em Paris no século XIII<sup>19</sup>.

## 6 De volta ao campo dos lírios

Após voltar o olhar ao passado e aos elementos constituintes do canto gregoriano, voltemos às questões iniciais; para prosseguir na busca por respostas, é preciso abstrair um aspecto deste interesse pelo canto: ao voltar a atenção às obras dos passados<sup>20</sup>, parece que o presente se questiona, que cessa, mesmo que por alguns minutos, de olhar obsessivamente a si próprio, para e

<sup>17</sup> *Mensurata* em contraposição à *musica plana*. A primeira se aplica a todos gêneros polifônicos; a segunda, aos monofônicos, sem durações pré-estabelecidas ou mesmo inalteradas. Cumpre lembrar que, nesta época, os neumas das melodias gregorianas, já reduzidos a meras notas, eram utilizados como *cantus firmus*, *tenor*, geralmente em registro mais grave, com valores excepcionalmente alongados a formar um “pedal” sobre o qual eram escritas as demais vozes.

<sup>18</sup> Entre os teóricos medievais e renascentistas, autores de métodos e tratados sobre rítmica, destacamos Jérôme de Moravie, Franco de Cologne, Johannes de Garlandia, Anonymous IV, Philippe de Vitry, Johannes de Tinctoris e o supracitado Giovanni Vetulus de Anagnia. Para uma lista de obras, conferir referências ao final do texto.

<sup>19</sup> Jérôme de Moravie, dominicano, professor de música do *Couvent de Frères Prêcheurs* de Paris no fim do século XIII; foi autor do *Tractatus de Musica*, riquíssima síntese das teorias musicais conhecidas até então e destinada aos seus alunos, tratando-se de inestimável testemunho da vida musical da época.

<sup>20</sup> Empregamos o termo no plural por expressar melhor a diversidade de eventos históricos, obras, etc., de cada tempo outrora presente, seu respectivo passado e suas particularidades. A questão da relação entre presente e passados é desenvolvida na tese referida como parte da reflexão sobre o interesse do ouvinte contemporâneo pela *early music* (Cf. BENEVIDES, 2002, p. 83).

respira. A experiência que se instaura não é, mais uma vez, a de lidar com a enxurrada de informações e cálculos, mas de atenção que se constrói a passos mais lentos. Difícil mudança de atitude, tão viciado está o pensamento nesta impaciente aceleração.

Aquela temporalidade dominante do presente perde intensidade e o pensamento passa a desacelerar e a ouvir, distendendo-se. Um diálogo se instaura: o presente começa a retomar sua densidade contrapontística, as dimensões temporais voltam a se destacar e a recuperar suas articulações; diante das obras musical-litúrgicas dos passados, o pensamento passa a experimentar um tempo musical onde as pausas e os silêncios são essenciais.

Esta experiência desorganiza o território conhecido, reorganizando as relações entre tempo musical, corpo e espírito, permitindo a elaboração de um novo presente, no qual o acolhimento da presença de Deus, traduzida em beleza, redireciona a existência. Pôr-se em comunhão mediante a audição atenta deste texto sagrado em música dissolve aos poucos este território ilusório de controle, de individualismo, de pressão. Progressivamente, abre-se o homem, não sem dificuldade e receio, a um tempo da audição em que os muitos elementos da sintaxe e gramática musicais se mostram em íntima relação com os do texto sacro, proporcionando a experiência da beleza e da Glória de Deus.

Paradoxalmente, esta necessidade de reorganização de território, de pôr-se vigilante face ao presente do controle imanente, mostra-se necessária até mesmo entre religiosos, também absorvidos neste presente contraído, acelerado, demasiadamente humano em que parece não sobrar tempo para o cerne da vida religiosa. Um sintoma está na execução descuidada, irrefletida, automática que não se abre e nem percebe como se articulam positivamente a espiritualidade, a adoração, a forma musical e o trabalho minucioso preparatório, frutos de séculos de ciosa e refletida elaboração, necessários para se encontrar e refinar a expressão musical orante mais adequada à comunicação da absoluta capacidade que Deus possui de nos tocar e transformar.

Esta revelação passa também por uma pedagogia da atenção, da escuta, da respiração, da emissão, pela interpretação dos neumas, que gerações nos legaram, não como meros esteticismos (que jamais foram) ou apenas técnica, mas como elementos de louvor que aperfeiçoam a expressão das riquezas do texto sagrado: o preparo, ensaio e estudo da voz e do repertório auxiliam na santificação do espírito e do corpo. Seu uso educado é direcionado ao melhor serviço possível a Deus.

Creemos que a resposta para a questão do texto possa ser a seguinte: o homem tem necessidade de paz e silêncio para acolher a presença comunicante de Deus, mesmo que acredite não precisar ou que nem mesmo pense nisso. É uma necessidade profunda, sua corda mais íntima que a experiência dominante de tempo que ele mesmo inventou e adotou como resposta à vida não consegue tanger; pelo contrário, exaure-a, aprisiona-a, adoce e cuja única compensação é a da ilusão de controle, segurança e um hedonismo que promete suprimir contrariedade e sofrimento. Ao se interessar, episódica ou tenazmente, pela música dos aparentes passados, mas que comportam valores e elementos eternos, ele está tentando encontrar esta paz, este silêncio e pelo menos um instante de transcendência e beleza que o resgate da loucura. Esta música-oração é um instrumento denso de comunicação da presença amorosa de Deus que mostra ao homem que ele não está só, refém das suas próprias invenções e ilusões de autossuficiência.

## 7 Conclusão

A beleza surpreende, comove, edifica, proporciona a experiência do bem e da verdade, comunicando-se por ela também Deus. Ao nos compreendermos sob um ponto de vista que nos revela como seres musicalmente constituídos e organizados, nos colocamos à escuta e contemplação desta beleza.

O canto gregoriano é constituído de uma diversidade rítmica que, em simpatia com nosso pensamento contrapontístico, dissolve a rigidez imanente deste presente implacável. A audição atenta e aprofundada enfraquece a miragem da autossuficiência e controle; o poder ilusório do hiper-real se mostra em sua verdadeira perspectiva e alcance, sua ilusão totalitária, pois novamente entendemos o cuidado que Deus tem por nós, recuperando o real sentido do presente e do tempo em que Ele é o agente acima das nossas concepções históricas.

Em seu estudo e execução enquanto oração cantada, o homem pode lembrar que sua vida não consiste em preocupar-se com o vestir, comer, morar, pagar contas, arrumar coisas, calcular riscos para a saúde e orçamento, pois estas preocupações necessárias mas não essenciais, sob a miragem de um presente exausto de informação e cálculo, que lhe rouba justamente a vida plena; presente e temporalidade caracterizados pelo permanente exercício de pagamento de uma dívida infinita com a “qualidade de vida” em que tudo pode haver, menos a vida.

Em suma, tornar-se lírio do campo.

## Referências

- ANAGNIA, J. Vetulus. *Liber de Musica*, ed. Hammond, F. Middleton: AIM-CSM, American Institute of Musicology, Corpus Scriptorium de Musica. 1977. 105 p.
- BALTHASAR, H. Urs Von. *Herrlichkeit: eine theologische Ästhetik, Band 1, Schau der Gestalt*. Einsiedeln: J. Verlag, 1988, 644p.
- BALTHASAR, H. U. Von. Beleza terrena e Glória Divina. Tradução de Marcia Xavier de Brito, in *Communio, Revista Internacional de Teologia e Cultura*, Petrópolis, vol. XXVII, n. 4, out/dez 2008. p. 911-16.
- BARICCO, Alessandro. *Oceano Mare*. Roma: Mediasat/MDS/Euromeeting Italiana, La Biblioteca di Repubblica, número 53, 2002. 222 p.
- BENEVIDES, Ricardo Corrêa de Sá e. *Comunicação e Música Antiga-Indústria Cultural, Públicos Contemporâneos e Acervos dos Passados*. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 2002. 214 p.
- COLONIA, Franconis de. *Ars Cantus Mensurabilis*, Ed. Gilles, A. et Reaney. G., Middleton: AIM-CSM, 1974. 85 p.
- DECHEVRENS, Antoine. *Composition musicale et composition littéraire à propos du chant grégorien*. Paris: Picard e Fils, 1910. 392 p.
- GAJARD, D. Joseph. *Notions sur la rythmique grégorienne*. Paris: Societé de Saint Jean l'Évangéliste, Desclée, 1944. 76 p.
- JEPPESEN, Knud. *Counterpoint, The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*. Mineola: Dover Publications, 2013. 302 p.
- LASSWELL, Harold D. The Structure and function of communication in society in BRYSON, L. (org.) *The Communication of Ideas*, New York: Institute for Religious and Social Studies, Harper, 1948, p. 37-51
- LÉVÊQUE, Jean. *La Gloire du Fils dans l'Évangile de Jean*. Disponível em: <<http://j.levèque-ocd.pagesperso-orange.fr/doxa.htm>> Acesso em 16 jul. 2015
- LÉVÊQUE, Jean. *Bible et Vie Monastique*. Disponível em: <<http://bibleetviemonastique.free.fr>> Acesso em 16 jul. 2015.
- MOCQUEREAU, D. André. *Le Nombre Musical grégorien ou rythmique grégorienne, théorie et pratique*. Paris: Societé de Saint Jean l'Évangéliste, Desclée, 2 v., 1908. 914 p.
- MORAVIE, Jérôme de. Un théoricien de la musique dans le milieu intellectuel parisien du XIIIe siècle, *Actes du Colloque de Royaumont*, col. Huglo, M. et Pérès, M., Atelier de recherche et d'interprétation des musiques médiévales, ed. Meyer, Christian. Paris: Créaphis, vol. 4, 1992. 147 p.
- PLANCHART, Alejandro Enrique. *Tempo and Proportion in Performance Practice*:

*Music before 1600*. London: The MacMillan Press, ed. Brown, H. Meyer. 1989, p. 126-144.

SOLESMES, Abbaye Saint-Pierre de. *Graduale Triplex*. Paris-Tournai: Abbaye Saint-Pierre de Solesmes e Desclée, 1979. 918 p.

TINCTORIS, Johannes. *Opera Theoretica*, ed. Seay, A. Middleton, AIM-CSM, 3v, Vol II, 1975. 177 p.

VITRY, Philippe de. *Ars Nova*, ed. Gilbert, R., Gilles, A et Maillard, J. Middleton: AIM-CSM, 1986. 93 p.

WAGNER, Peter. Introduction to the Gregorian melodies, tran. by Orme, A. and Wyatt, E.G.P. London: Plainsong and Mediaeval Music Society, 1901. 334 p.

Artigo recebido em 10 de agosto de 2015  
e aprovado para publicação em 18 de janeiro de 2016