

Carolina Cerqueira Lima Dittrich

**VOZ E EMERGÊNCIA DO EU FEMININO:
O LIMIAR ENTRE O SAGRADO E O PROFANO NA PASSAGEM DO CANTO
AMOROSO MEDIEVAL AO MOTETO**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em
Literatura da Universidade Federal de Santa
Catarina para a obtenção do título de Doutora em
Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Pedro de Souza

Florianópolis

2016

Carolina Cerqueira Lima Dittrich

**VOZ E EMERGÊNCIA DO EU FEMININO:
O LIMIAR ENTRE O SAGRADO E O PROFANO NA PASSAGEM DO CANTO
AMOROSO MEDIEVAL AO MOTETO**

Esta Tese foi julgada adequada para a obtenção do título de Doutora em Literatura e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC.

Florianópolis, 27 de agosto de 2016.

Profa. Dra. Maria Lúcia de Barros Camargo
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Pedro de Souza
Orientador
Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC

Prof. Dr. Claudio Cruz (UFSC)

Profa. Dra. Susan de Oliveira (UFSC)

Prof. Dr. George França (UFSC)

Prof. Dr. Carlos Piovezani (UFSCAR)

Prof. Dr. Guilherme Gontijo Flores

Dedico este trabalho à Lu, Du, Vi e Eve.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer ao meu orientador, prof. Dr. Pedro de Souza pelo interesse, confiança e ensinamentos. Agradeço ainda a Universidade Federal de Santa Catarina, o Programa de Pós-Graduação em Literatura, seus excelentes professores e servidores, e também à CAPES, este trabalho não teria sido possível sem o seu financiamento.

Aos amigos e colegas que me acompanham nesse percurso acadêmico, alguns auxiliando nas leituras dos artigos, outros na revisão da tese (ta certo assim Paula?), outros apenas com o carinho ou o convite para um bar. Aos meus pais que me ensinaram, incentivaram e possibilitaram que eu fizesse minhas escolhas e as levasse a diante. Aos bichinhos que me dão tanto amor, Bambi e Chiquinha. E, por fim, agradecer aquele com quem escolhi dividir minha vida, Vi.

“Sejamos gratos às pessoas que nos fazem felizes. Eles são os jardineiros encantadores que fazem nossas almas florescerem”.

(Marcel Proust)

La Voix

Une voix, une voix qui vient de si loin
Qu'elle ne fait plus tinter les oreilles,
Une voix, comme un tambour, voilée
Parvient pourtant, distinctement, jusqu'à nous.

Bien qu'elle semble sortir d'un tombeau
Elle ne parle que d'été et de printemps.
Elle emplit le corps de joie,
Elle allume aux lèvres le sourire.

Je l'écoute. Ce n'est qu'une voix humaine
Qui traverse les fracas de la vie et des batailles,
L'écrroulement du tonnerre et le murmure des bavardages.

Et vous ? Ne l'entendez-vous pas ?
Elle dit "La peine sera de courte durée"
Elle dit "La belle saison est proche."
Ne l'entendez-vous pas ?

Robert Desnos - Contrée (1936-1940)

"Parfois la voix se voile dans le chant, et c'est l'ombre qui surgit au plus haut de l'émotion comme un nuage filtre un instant le soleil, ou comme le sel qu'on sent dans les larmes, le léger défaut dans la perle ou le diamant, ou sur la peau la plus pure, la faille, la faute, la déchirure, l'imperfection, l'impureté, tout ce par quoi nous désirons être ce voile, cette ombre, en un mot entraîner l'ange dans notre chute, moins par cruauté ou perversion que parce qu'il n'est pas d'autre destin à notre plaisir, si insoutenable, aussi, serait la pérennité de la jouissance, laquelle a besoin de sa fin comme l'éclat de l'ombre, et qui y court, même, à sa fin comme un torrent à la vallée où il devient le chant du lointain, séparé de sa source et de lui-même comme nous le sommes lorsqu'il nous semble que notre voix résonne au loin et que nous sommes non seulement dépossédés d'elle mais aussi de nous-mêmes, entrés dans le chant de notre absence."

Richard Millet, *La voix et l'ombre*, Gallimard, 2012.

RESUMO

O presente estudo visa promover uma análise da condição enunciativa da voz feminina tal como articula-se no moteto, gênero musical polifônico medieval. O moteto consistia, originalmente, em canções profanas incorporadas à liturgia religiosa. Proponho, então, uma leitura das práticas discursivas e das formas de subjetivação que aparecem na normatividade dos comportamentos ligados ao feminino vocalmente performatizado no moteto. A voz feminina é abordada através da maneira como insere-se em um conjunto de normas de comportamento individual em relação às práticas das quais esse canto faz parte. Levando em conta a dimensão polifônica do moteto, trato de explicitar pontos de tensão no deslocamento da voz. O objetivo principal é focalizar, nas enunciações vocais do feminino, o canto amoroso no limiar entre o profano e o sagrado. Em síntese, a questão é interrogar em que medida a voz feminina, ressoada nos motetos, indica certo modo de constituição do sujeito cantante. Dessa forma, a partir das performances vocais verificadas no moteto, busco traçar uma genealogia da voz feminina como ponto de subjetivação.

Palavras-chave: Polifonia. Voz. Feminino. Sagrado. Profano.

RÉSUMÉ

Cette étude vise à développer une analyse de la condition énonciative de la voix féminine tel comme elle articulée dans le motet, style musical polyphonique médiéval. Ce répertoire se composait, à l'origine, dans les chansons profanes incorporés à la liturgie religieuse. Je propose une lecture des pratiques discursives et des formes de véridiction qui apparaissent dans la normativité des comportements liés à la performatization vocale du motet des voix féminines. La voix féminine est conçu à travers la manière qui est inséré dans un ensemble de normes de comportement individuel concernant les pratiques dont ce chant fait partie. Tenant en compte la dimension poliphonique du motet, je tente d'expliquer les points de tension dans les déplacements de la voix. L'objective principal est de focaliser, dans les énoncés vocales du féminin, le chant amoureux sur le seuil entre le profane et le sacré . En résumé, la question est de se demander dans quelle mesure la voz féminine résonné dans le motets indique un certain type de constitution du sujet qui chant. Ainsi, a partir des performances vocales qu'on voit aux motets, je cherche à retracer une généalogie de la voix féminine comme point de subjectivation.

Mots clés: Polyphonie. Voix. Féminin. Sacré. Profane.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - O êxtase de Santa Teresa, de Gian Lorenzo Bernini, 1652	43
Figura 2 - Autorretrato de Herrade	50
Figura 3 - Exemplo de trítono com as notas fá e sol, sol e lá, lá e si.....	66
Figura 4 - Plano estrutural do Tenor de um moteto isorrítmico medieval com diminuição de terceira, Sub Arturo plebs, de Johannes Alanus.	74
Figura 5 - Representação gráfica do pórtico da Glória, na qual se pode ver, ao redor do trono de Jesus, os 24 anciãos do apocalipse com seus instrumentos musicais	79
Figura 6 - Detalhe dos três anciãos no pórtico da Glória. Da esquerda para a direita, o primeiro toca arpa; o segundo, o alaúde; e o terceiro, o saltério.....	80
Figura 7 - Representação gráfica de Imitação Canônica – Ave Maria Virgo Serena.....	82
Figura 8 - Ulisses e as sereias, Pablo Picasso	134

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	21
1. PRÁTICAS E RELAÇÕES HISTÓRICAS	31
1.1. O TEXTO VOCALIZADO ENTRE OS SÉCULOS XIII-XV	36
1.2. A EMERGÊNCIA DAS MARCAS DO FEMININO.....	40
1.3. PERSONAGEM: FICÇÃO PROFANA	55
1.4. A VOZ NO LIMAR ENTRE O SAGRADO E O PROFANO.....	59
2. SISTEMAS DA CANÇÃO MEDIEVAL	63
2.1. POLIFONIA	70
2.2. O MOTETO MEDIEVAL.....	75
2.2.1. Moteto feminino e suas formas entre os séculos XIII – XVI	76
2.2.2. O moteto: acontecimento de enunciação	85
3. MOVIMENTOS DE SUBJETIVAÇÃO	98
3.1. O MOTETO E A SUBJETIVIDADE FEMININA.....	101
3.2. O MOTETO FEMININO NO SÉCULO XVIII.....	109
3.3. INVOCAR O OUTRO E O EROTISMO DA VOZ	115
3.4. A ESTÉTICA DA VOZ COMO PRÁTICA DE SI	122
3.5. O ATO DA ESCUTA.....	128
4. CONCLUSÃO	136
REFERÊNCIAS	145
ANEXOS	154

APRESENTAÇÃO

Uma voz abafada. Aprisionada por uma ética que assimila o pecado da língua à gula, porta de outros vícios, precursora da luxúria e do orgulho. Pecado ainda maior quando vem de mulheres e quando elas pretendem falar publicamente. A sua palavra incorre assim numa dupla condenação, e esta precisa-se no século XIII: será que elas começam justamente a falar? (CH. K.-Z., 1990, p. 515).

O presente estudo situa-se no campo da Teoria Literária, na linha de pesquisa da subjetividade e memória, e visa promover uma análise da condição enunciativa da voz feminina no que tange ao seu dizer amoroso dentro das condições reservadas a um estilo polifônico da música medieval europeia: o *motetus*. Pretendo problematizar os modos de cantar que marcam uma postura feminina no enunciado, o que consiste em operar com elementos discursivos que apontem para uma constituição de um modo de ser feminino. Dessa forma, por meio da escuta dos motetos femininos, revela-se uma subjetividade apontada por meio da unidade sonora da voz.

O interesse por essa manifestação, oriunda do século XIII, reside na plasticidade que permite o cruzamento de vozes – já que diferentes canções se juntavam em um só arranjo – em seus repertórios, que consistiam na combinação entre canções sacras e seculares. Já o moteto para vozes de sonoridade feminina, nas manifestações litúrgicas, combinava entre si apenas letras de canções sacras. Ele foi modificando-se ao longo dos séculos, aflorando novas expressividades dramáticas, chegando à condição na qual o moteto para a voz feminina, até então falseada por homens, fosse propriamente cantado por mulheres. Abriu-se aí um problema para a Igreja Católica, pois essa prática contrariava a imposição de não permitir mulheres como intérpretes nas igrejas.

Chamarei a atenção menos para o desenvolvimento dos conhecimentos do que para a análise das práticas discursivas. Examinarei, então, a normatividade dos comportamentos ligados aos motetos femininos: por ser a palavra feminina regida por certas regras, era marginal seu acesso à palavra pública; mesmo na esfera privada, exigia-se um comportamento virtuoso, no qual as mulheres deveriam falar pouco, apenas em “caso de necessidade” (CASAGRANDE, 1991, p. 113). Os textos ligados a esse modo de ser apresentam identidades, mas o modo de cantar o feminino, ou seja, o modo como produziu-se o ato individual da utilização da voz, é o que apontará para a subjetividade. Poder-se-á

dizer que os motetos analisados apresentam certa anterioridade da voz, ou seja, haveria uma voz que comanda e atravessa o outro, no qual restaria sempre um resíduo sonoro que não se esgota. Por isso, o moteto configura uma forma de estilização do dizer amoroso.

O cruzamento das falas nas canções que apresentarei, em um espaço de tempo entre os séculos XIII e XVIII, pode ser pensado como um lugar no qual se encontra a linguagem que permite montar uma ideia de sujeito não só pela fala, mas pelas práticas. No texto “O grão da voz”, Roland Barthes (1994), ao tratar de como a língua é capaz de interpretar a música, propõe que haveria um imaginário musical, cuja função seria a de afirmar, de constituir o sujeito que a escuta. Pensando por esse viés, poder-se-ia dizer que esse seria um bom motivo para que a música fosse tão perigosa para as instituições medievais – aponto aqui para o contexto ocidental cristão –, pois, ainda para Barthes (1994), a música abriria o sujeito tanto para o gozo quanto para a perda¹.

Por que a voz seria aquela que convida a transgredir? Qual seria essa hiância, esse vazio margeado, relativizado por suas bordas, que a voz preenche? A temática deste trabalho aponta para uma exibição do feminino em seu desnudamento vocal, no quando a mulher canta tanto ao objeto amado como ao divino.

Sendo assim, cumpre não tão somente apontar traços diferenciais, mas montar um panorama das relações que determinam tais diferenciais. Para isso, é preciso conhecer as condições históricas que motivam um tipo de relação a um objeto com sua historicidade², ou seja, levantar o deslocamento e as descontinuidades na passagem de um sentido a outro – isso, sem dúvida, de acordo com a época e o contexto político específico – e, assim, reconhecer traços de uma identidade constituída sob mecanismos de poder, no sentido em que essa voz feminina se coloca na posição de submissão. De acordo com Foucault (1982, p. 7), seria

[...] uma forma de história que dê conta da constituição dos saberes, dos discursos, dos domínios de objeto, etc., sem ter que se referir a um sujeito,

¹ Barthes ainda faz alusão à velha ideia platônica de que, por meio do controle das artes, em especial da música, poder-se-ia formar cidadãos ideais para uma sociedade ideal, já que a música, segundo ele, tem uma ação poderosa sobre a alma (CHAILLEI, 1958).

² Tomo a palavra no sentido particular de que a ideia dos eventos, das crenças e das formas de pensamento não são dissociáveis, naquilo que as caracteriza, de um conjunto de condições históricas, ou seja, de contextos variáveis que determinam o curso da história linearmente e, sobretudo, em suas formas de descontinuidade.

seja ele transcendente com relação ao campo de acontecimentos, seja perseguindo sua identidade vazia ao longo da história [...].

Assim, é na atitude do locutor, no modo de colocar-se, mesmo na impostação vocal – ou seja, não só no que é dito, mas no como é dito – que pensarei este estudo. Problematizar as marcas deixadas pela canção: os modos de ser, de agir, as crenças – a fala, por fim –, são todas estilizações passadas e ensinadas por meio da música. Coloca-se em cena a enunciação, dando atenção às dispersões: ao que separa e ao que faz de cada enunciado ser único em um dado momento.

Nas cantigas medievais, o discurso amoroso desloca-se entre a manifestação do devotamento e o amor profano. Entre as vozes e as práticas de poesia e oralidade que se tem notícia durante o período medieval, irei destacar os motetos femininos que aparecem no século XIII, na França. Nesse período de lírica trovadoresca, inicia-se uma literatura escrita em língua vulgar no país que, já desde o século anterior, deixa de ter o latim como único veículo de expressão escrita.

Arranjado em textos que adornam e afirmam as práticas religiosas, o moteto ramificou-se articulando composições cantadas em língua latina ou vulgar, lugar de encontro entre o sagrado e o profano. O moteto suporta duas ou mais vozes, que se desenvolvem preservando um caráter melódico e rítmico individualizado (MILA, 2005). Textos diferentes poderiam entrelaçar-se, havendo ou não um parentesco semântico que enunciava um simbolismo caro aos espíritos medievais; por exemplo, um texto de amor profano poderia ser sobreposto a uma antífona à Virgem.

Enquanto prática polifônica, o entrelaçar de vozes nos motetos serviria como pretexto para um lugar no qual diversas vozes poderiam cruzar-se, um local de encontro entre diversos locutores. Esse princípio induziria a quadros específicos de enunciação, em que se adota pontos de vista diferentes para os personagens, que enunciam algo de acordo com um ponto de vista e não de acordo consigo mesmos. Assim, a politextualidade radicaliza a concepção de polifonia na medida em que as múltiplas vozes na sobreposição de melodias, mais a sobreposição de textos com temas diferentes, dificultariam pensar *um* sujeito individual da canção, uma vez que se tem vozes simultâneas e, por conseguinte, sujeitos simultâneos (alguns plurais, inclusive).

O ponto de contato desses cruzamentos de falas compreende uma noção de personagem e eloquência, o que oferece ao campo literário diversas perspectivas de leitura e análise ao passo que distingue o conceito de voz e de oralidade na literatura. Formada na inter-relação da escrita-voz-*performance*, a canção, esse corpo híbrido, completar-se-ia no corpo daquele que escuta, daquele que roubaria a respiração e a emoção do intérprete (BARTHES, 1986). Deve-se lembrar que o corpo medieval é um corpo cristão, mesmo sendo profana a música. É um corpo martirizado e, ao mesmo tempo, é o lugar de encontro do contexto profano da polifonia, do imaterial manifestado pela voz (MÉEGENS, 2011). Contudo, não seria exatamente oferecer um corpo ao seu interior, mas, sim, a uma personagem. As vozes que cantam o amor sofrido sustentam o corpo encarnado, corporalizam o texto e fazem pensar a respeito de uma apropriação da subjetividade de uma personagem fictícia contrariada pela presença de outras vozes, de outros corpos sonoros, de outros *eus*.

Assim sendo, a música, por constituir um domínio privilegiado para o estudo de fenômenos polifônicos, permite interrogar outras realidades sociais como práticas culturais e fenômenos de linguagem. Pelo seu caráter específico, o qual possibilita reconstituir o repertório, interrogarei tanto a prática quanto o cruzamento dessas falas, trazendo noções de enunciação e vocalização.

Abordarei, ao longo do estudo, a construção literária dos motetos femininos, em que a sobreposição dos discursos cantados forma uma “unidade ficcional” (COMITÉ DE RÉDACTION, 2011), construída em torno da figura dos personagens presentes. Os motetos para vozes femininas serão objeto de estudo para armar uma história da problematização do acesso à fala; por isso, traçarei o percurso do modo pelo qual essas canções produzem um sistema de pensamentos e emoções que fazem aparecer as individualidades históricas. O moteto feminino, dessa forma, possibilita pensar o posicionamento das e dos intérpretes em uma secularização da devoção – seja por um deus ou por uma paixão terrena – por meio do canto.

Assim, a atenção dada à complexidade das práticas polifônicas permite ver como, nos motetos, o indivíduo feminino constitui-se como sujeito em relação a si e aos outros, já que a subjetividade será marcada pela unidade sonora da voz. Dessa forma, o modo feminino de entoar canções profanas, principalmente quando canta em submissão ao amado, foi usado

nos motetos litúrgicos seguindo uma pressuposta ascese cristã, prática religiosa ocidental para a qual atentou Michel Foucault (2008)³, principalmente no que cerne justamente aos processos de subjetivação e dessubjetivação.

Ao distanciar-se de uma história das mentalidades tanto quanto de uma história das representações ou dos sistemas representativos, Foucault (2008a) propõe o que chama de “história do pensamento”, em que busca uma análise do que se poderia chamar de “focos de experiência”, os quais articulam as formas de um saber possível, as matrizes normativas de comportamento dos indivíduos e os modos de existência virtuais para os sujeitos possíveis.

Com base nessa proposta, este trabalho está dividido em três partes. A primeira é situada no contexto das práticas e relações históricas como formas de um saber possível. Apresento como, no interior da cultura, foram problematizadas as relações históricas das marcas das práticas discursivas do feminino e como essas relações aplicavam-se em um contexto histórico cristão, tanto dentro quanto fora das igrejas, entre os séculos XIII e XVI. Apresento, ainda, as convenções dos textos vocalizados no mesmo período e a emergência das marcas femininas que surgem nos escritos e nas canções. Levantarei também algumas reflexões sobre a noção de personagem no contexto da ficção profana para, por fim, articular a voz na linha tênue entre o sagrado e o secular.

A segunda parte consiste em operar com os sistemas da canção medieval dentro de um conjunto de normas de comportamento dos indivíduos em relação ao fenômeno musical estudado. Desenvolvo a questão do surgimento da polifonia no século XIII até a prática consolidada do moteto no campo musical e suas diferentes formas de atuação como recurso lírico para a Igreja e para os meios seculares, ainda que ambos influenciassem um ao outro ao longo dessa prática. O ponto central nessa parte da pesquisa é apresentar o moteto feminino e tomar-lhe como acontecimento de enunciação.

No terceiro momento, proponho, a partir de leituras foucaultianas, uma articulação entre práticas de si e o uso da voz como resistência em um contexto essencialmente cristão. Buscarei um elemento pré-doutrinal, ou seja, de estruturação da relação consigo mesmo

³ Tratam-se dos dois últimos cursos de Michel Foucault no Collège de France, entre 1982-83 e 1984: *O governo de si e dos outros I, II*. A tônica destacada neste estudo é a constituição dos modos de ser do sujeito a partir das práticas de si na Antiguidade, com a expressão grega *Epimeleia Heautoû* (Cuidado de si), e, durante o cristianismo, com uma reformulação da ideia de “Verdade de si”.

como experiência cristã por meio da mecânica de poder pastoral, o domínio de saber pela exegese de si e de uma subjetivação pela mortificação de si. A partir desses eixos, pretendo reconhecer a particularidade da voz feminina, que ganha proeminência em seu modo de dizer o amor divino ou profano além do corpo, em uma renúncia a si própria. Essas particularidades apontam para modalidades e técnicas dos movimentos de subjetivação na medida em que a prática do cantar o moteto feminino estabelece a constituição de certo modo de ser do sujeito. A partir disso, buscarei compreender como constitui-se uma subjetividade na relação da voz no moteto com seu próprio erotismo, bem como distinguir, no dizer amoroso, certa transgressão ética no que concerne à normatividade dos comportamentos. Finalmente, atento para essa formação subjetiva também por meio da escuta desse determinado modo de cantar o feminino.

Isso posto, buscarei compreender as condições que possibilitaram o surgimento e a permanência de determinadas práticas discursivas, as quais permitem uma construção discursiva histórica que admite a prática como dispositivo de poder, como o constituir um *eu* através da retórica.

Não se trata da história das concepções sucessivas da voz e emergência do *eu* feminino nos motetos, mas da análise das práticas pelas quais os indivíduos foram levados a decifrar-se, a reconhecer-se e a confessar-se como sujeitos de desejo por meio do canto sacro e dos seus rituais litúrgicos, fundamentalmente cristãos, assim como no canto profano⁴. Para tanto, utilizo como base textos que tratam de questões históricas e sociais nesse período literário, como *A cultura Literária Medieval*, de Segismundo Spina; *O declínio da Idade Média*, de Johan Huizinga; *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, de Mikhail Bakhtin; *A essência do cristianismo*, de Ludwig Feuerbach; *Voix de femmes au Moyen Âge*, de Danielle Régner-Bohler; *História da loucura*, de Michel Foucault; a própria bíblia, inclusive, entre outros.

Paul Zumthor (2001) considera a *performance* a forma eficaz de comunicação poética, que permite uma recepção coletiva, diferindo-a da leitura que, nos moldes do homem ocidental, tornou-se individual e silenciosa. Sendo assim, para trabalhar com a teatralidade

⁴ Sob uma perspectiva pós-estruturalista, no sentido em que Foucault esclarece o seu método genealógico na *História da sexualidade* (1998).

dos corpos que interpretam a tessitura de vozes femininas, visitarei estudos como *A expressão dramática*, de Ruggero Jacobi; e *Le théâtre religieux en France*, de Michel Lioure. Este último baseia-se em um conceito que permite pensar o desejo como processo que produz o campo de imanência de seus agenciamentos e não na dependência da ideia do corpo como origem das necessidades e lugar dos prazeres. Os corpos, transfigurados pelo canto em várias vozes, criam um espaço coletivo em torno desses próprios corpos, criam uma ficção. Essa ficção depende da apropriação das subjetividades do discurso, particularmente, do moteto.

Indicarei o ponto histórico pelo qual passa a transição da monofonia à polifonia nas canções medievais, que ocorre, de acordo com os registros, primeiramente, na região norte da França, entre os séculos IX e XIII. Para tanto, utilizarei como referenciais *Breve storia della musica*, de Massimo Mila; *La notation de la musique polyphonique*, de Willi Apel; *Estetica gregoriana: ossia, Trattato delle forme musicali del canto gregoriano*, de Paolo Ferretti; *Allegorical Play in the Old French Motet. The Sacred and the Profane in the Thirteenth-Century Polyphony*, de Sylvia Huot; além do Dicionário Grove de música, entre outros. Ou seja, aqui, o foco específico não é mais o conteúdo da canção do que o modo como a linha melódica, e a consequente colocação vocal, apresentam-se na forma da enunciação religiosa. O ensejo de cantar seria o ponto de intersecção entre momentos que diferem nas linguagens e nas condições sociais e históricas e que possibilitam aprazar traços das primeiras manifestações ocidentais da colocação e da impostação da palavra feminina por meio da voz.

Isso posto, a voz nos motetos é pensada no âmbito de como está inserida dentro de um conjunto de normas de comportamento dos indivíduos em relação ao ato de cantar e da multiplicidade de práticas da qual esse canto faz parte e, ainda, da multiplicidade de contextos em que é aplicado com diferentes fins. Desse modo, são evidenciados pontos de tensão entre o cantar na igreja ou fora dela, ou seja, o deslocamento da voz na linha polifônica do moteto que atravessa o sagrado e o profano. A canção estaria inserida em uma espécie de dialogismo entre esses dois polos. Essas questões remetem a um modo de ser feminino que se aplica não à mulher enquanto corpo assujeitado, mas ao ato de louvação no instante em que o canto se dirige ao sagrado.

Ainda em relação ao conjunto de normas e comportamentos no âmbito do fenômeno do moteto, contarei com a leitura de *La voix féminine dans les motets français à deux et trois*

voix du XIIIe siècle, de Rachel Méegens; *La voix féminine et le plaisir de l'écoute: des rhétoriques à la tragédie en musique*, de Sarah Nancy; dos escritos místicos das monjas Hadewijch d'Anvers e Hildegarde de Bingen; entre outros textos que problematizam o estatuto da mulher em um determinado campo social aplicado dentro ou fora da igreja. Para Nancy (2007), o valor estético do canto estaria ligado ao prazer deste no momento em que conecta a irredutibilidade do ser, a sua individualidade, a uma coletividade histórica.

Algumas das canções selecionadas para compor esse trabalho, por sua representatividade no gênero aqui levantado e por constituírem e legitimarem as representações de uma alteridade escondida até então nas condições de comportamento e fala impostas pela moral vigente, os motetos, foram: *Sub Arturo plebs/Fons citharizantium/ In omnem terram*, de Johannes Alanus; *Je sui jonete et joliete/Hé Diex!/Veritatem*, de Pérotin; *Candida Virginitas/Flos filius eius*, anônimo; datados, aproximadamente, do século XIII.

Todavia, trata-se de uma análise focada não somente no discurso, mas na voz como objeto, cumprindo estudar os diversos contextos de reflexão sobre os efeitos da voz. Assim, a experiência da palavra é confrontada com os problemas da voz, seja no seu caráter grave ou agudo, seja no modo de entoar, interpretar, seja no seu caráter e sexo. Assim, o tema da sexualidade será abordado como um dispositivo histórico de objetivação (objeto de saber e aplicação de disciplina) e de subjetivação (modo pelo qual se reconhece) presente na voz daquele que canta. Nesse ponto da pesquisa, pensarei o moteto para a voz feminina no foco do acontecimento enunciativo a partir da leitura de Émile Benveniste e Dominique Maingueneau.

Em seguida, será visto um modo de cantar o moteto particularmente feminino em uma época posterior àquela tratada neste estudo até o presente momento: o hibridismo entre sagrado e profano nas composições de Johann Sebastian Bach. O compositor luterano estende a sua forma de composição aos rituais cristãos, especificamente ao levar a mulher para cantar na igreja. Para Gardinier (2011), a principal marca nos cantos corais de Bach talvez tenha sido a expressiva inflexão vocal, que atentava mais para o modo de dizer do que propriamente para o que era dito. Nesse momento, a mulher assume sua própria personagem no modo de invocar o divino, vocalizado com a mesma paixão, percebida pelos elementos prosódicos e tessituras de quem se entrega ao amante.

A pesquisa avança quando penso em que medida a experiência levantada até o presente momento define a constituição de certo modo de ser do sujeito perante e em relação ao sujeito da voz. Cumprirá operar até que ponto a voz feminina nos motetos constitui certo modo de ser perante e em relação ao sujeito cantante. A partir daí, discutirei, com base em leituras de Lacan (1985, 1999, 2005), entre outros, os movimentos de subjetivação no que concerne à voz como objeto desejante, seu erotismo e as relações estéticas que concernem essas vozes.

A constituição dos modos de ser do sujeito para Foucault (2009) seria produzida na sua própria história e naquela que o permeia, a qual chama de “história da verdade”, ressaltando discursos que funcionam em diferentes práticas como se fossem verdadeiros. Vê-se que, aqui, essa história se forma pelo modo de cantar e, a partir da maneira que essa voz se articula enquanto verdade de si, produz-se transgressão ou, ainda, liberdade.

No campo das análises e relações entre os modos de cantar o feminino nos motetos, investigarei as subjetividades produzidas não só no lírico e no literário, mas no estético e no político. Darei visibilidade aos traços de preocupação estética no modo de operar a voz como modo de existência, e tomarei uma perspectiva foucaultiana como linha de pensamento de um exercício ético e político sobre as instâncias de si. Buscarei compreender a produção de uma diferença por meio de uma resistência.

No momento em que se exterioriza a religião, a escuta pode investigar a intimidade, os segredos do coração e o sentimento de culpa. Por isso, pesquisarei o curso *O governo de si e dos outros: a coragem da verdade*, de Michel Foucault (2008b); *Fragmentos de um discurso amoroso*, de Barthes (1981), entre outros.

Enfim, abordarei o ato da escuta, que difere daquele de ouvir principalmente naquilo que pode ser antecipado, solicitado e mantido pelo objeto sonoro. Implica em simetria e tensão entre o ouvinte e aquele que escuta, como sugere Barthes (1984). Tratarei sobre aquele que permanece na escuta. A presença desse outro faz-se necessária para que a voz que entoia uma canção feminina possa dizer sobre si mesma e constituir o seu sujeito, seja no moteto profano ou no sagrado, em uma confissão ou em uma escuta lírica.

Portanto, o problema geral apresentado situa relações de força, em que uma prática não deveria ser atravessada por outra, a saber, o lamento da mulher por seu amor impossível e esse mesmo lamento dirigido ao sagrado. Há coerções na prática que marcam tanto as

condições de emergência quanto o modo de dispersão, o que torna um cantar irredutível ao outro nesse jogo de distribuição de vozes. A impossibilidade do amor profano impele a mulher ao seu amado tal qual o impossível do amor sagrado. A inoperância dessa relação intensificaria o canto desses dois amores, dizendo, ambos, da subjetivação em um lugar de paridade para o sujeito que ama.

Por fim, compreender como construiu-se a voz no moteto feminino, sob um ponto de vista literário, musical e linguístico, reflete no modo como um período da história, que vai do século XIII ao século XVIII, construiu o imaginário feminino, reverberando em uma reflexão para que os intérpretes atuais possam visitar esse imaginário.

1. PRÁTICAS E RELAÇÕES HISTÓRICAS

Para situar o lugar das composições escritas e musicais as quais serão tratadas em seguida, bem como para abrir espaço para a discussão em uma zona problemática como a da voz feminina no período que inicia a trajetória deste estudo, apresentarei alguns pontos que refletem nas composições musicais durante a Idade Medieval, em seu contexto ocidental cristão. O estudo das vozes que compõem as canções demanda uma reflexão sobre a música, considerada como uma expressão espontânea da afetividade, com suas raízes nas manifestações mais elementares da emoção humana (ZINK, 1996).

O feminino da voz que emerge dos motetos será o objeto de escuta deste estudo, oferecendo à interpretação não somente texto, música e regras que regem o funcionamento poético, mas, antes, as linguagens flutuantes que se percebe no discurso amoroso por meio da enunciação, da intensidade da voz e da linha quase inexistente entre o sagrado e profano. Para que se entenda, compreendo o conceito de discurso como uma construção humana coerente, coletiva, dinâmica, e organizada sobre um determinado tema. Como define Michel Foucault em *A arqueologia do saber* (2008): "Chamaremos de discurso um conjunto de enunciados que se apoiem na mesma formação discursiva" (FOUCAULT, 2008, p. 135). Ainda de acordo com as definições de Foucault (2008) na mesma obra, são compreensões produzidas pelas sociedades sobre as relações humanas, constituindo-se em práticas, relações sociais e instituições, e podendo-se produzir sob diferentes linguagens, mas sempre para um outro.

Assim sendo, esse feminino da voz que emerge do discurso amoroso não é exatamente, ou unicamente, a própria voz da mulher. Eis aqui o que quero dizer: o estudo investiga uma prática de canto que surge em torno do século XIII e que se desenvolve de maneiras diferentes ao longo dos próximos séculos; contudo, jogarei com um ponto de vista deliberadamente anacrônico ou, ainda, um ponto de escuta. Essa suposta falta da voz feminina e a impossibilidade de sua escuta se dão em um contexto estético e não figuram como uma simples não presença, pois existe o canto e existem intérpretes femininas – ainda que não nas igrejas até o século XVII –, mas a sua ausência como objeto estético não é um silêncio absoluto. Nas palavras da pesquisadora Nancy (2007, p. 34, tradução nossa):

É, para retomar a expressão empregada por Michel Foucault a respeito da “voz” da loucura, um silêncio que se pode fazer “arqueologia” – isso, pois,

como veremos, a voz feminina não é somente *voz e feminina*; ela é também *não logos, não masculina, não universal*. Também, a expressão “voz feminina”, recusada por certas autoras feministas pelo motivo que ela obliteraria algo do modo de expressão das mulheres, interessa-nos precisamente pela sua “inevitável” dimensão metafórica: esta é determinante para interrogar sobre as implicações do lugar real concedido à “voz feminina” nas obras.⁵

No sistema de pensamento da Idade Média e do Renascimento, a voz é pensada como reflexo da multiplicidade subordinada a um princípio único: suas inflexões parecem casar com a complexidade da alma humana. Sendo assim, assusta a pergunta: “do que não seria capaz a voz?”⁶ (NANCY, 2007, p. 106, tradução nossa).

Pode-se dizer, de maneira geral, que a Idade Média produziu, com elementos heterogêneos, as línguas hoje faladas. Difundiu, sob a óptica da Reforma, por meio das vozes dos fiéis, a doutrina da boca à orelha, tal qual eram as confissões. Eram vozes de uma nova sociedade que ressoavam nas cortes e nas igrejas, mas também nas vilas. Eram vozes que enunciavam o discurso do amor performatizado nas canções: vozes que apelavam dentro das concepções do amor cortês, outras que apelavam para o amor carnal e, outras, ainda, que invocavam com todo o furor ao divino. Seria um erro abordar algum ramo da música medieval sem levar em conta a liturgia, mesmo que os seus laços tivessem começado a soltar-se em torno do século XIII, como apresentarei logo adiante. Ainda que em algum aspecto profanadas, as canções auferiam da igreja influência de estilo e forma ou, ainda mesmo, quaisquer que fossem impulsos outros que as fizessem despontar. Quase todos os gêneros profanos até o século XIII tiveram os seus protótipos ligados, de alguma forma, ao ofício da igreja, e cada expressão em língua vulgar teria o seu equivalente em latim contemporâneo ou anterior, ambos, categoricamente, língua dos mais instruídos (CHAILLEY, 1958, p. 115).

⁵ « Il est, pour reprendre l’expression qu’emploie Michel Foucault au sujet de la « voix » de la folie, un silence dont on peut faire « l’archéologie » – cela parce que, comme nous le verrons, la voix féminine n’est pas seulement et voix et féminine ; elle est aussi non logos, non masculine, non universelle. Aussi l’expression « voix féminine », récusée par certains auteurs féministes au motif qu’elle oblitérerait quelque chose du mode d’expression des femmes, nous intéresse-t-elle précisément pour son « inévitable » dimension « métaphori[que] » : celle-ci est déterminante pour s’interroger sur les implications de la place réelle accordée à la « voix féminine » dans les ouvrages. » Sarah Nancy faz alusão ao primeiro prefácio de *História da loucura*, de Michel Foucault, em **Ditos e escritos**, 1961, Paris, Gallimard, 1994, p.160.

⁶ « De quoi la voix n’est-elle pas capable? »

Até o século XII, a igreja católica mantinha o monopólio da escritura; os textos poéticos de língua românica, conservados até então, serviam à liturgia ou à transmissão hagiográfica – como eram as “[...] canções de santos arcaicas, salmodiadas para ou pelos fiéis nos ofícios noturnos das grandes festas” (ZUMTHOR, 1993, p. 80). Em uma sociedade na qual prevaleciam os *illitterati*, os sermões foram o meio básico de instrução dos leigos e formaram uma verdadeira aculturação cristã. A homilética, até o ano 1000, foi, para a instituição cristã, bem como para os poderes aos quais ela se associava, o principal meio de manipulação ideológica, pois havia certa obrigação dos padres de não só pregar, mas fazê-lo de forma que o maior número de fiéis fosse atingido. Todavia, ainda no século IX, a poesia já fornecia a sua contribuição à prédica, substituindo-a muitas vezes em formas dramatizadas de liturgia que, para o público, mal se distinguiam dos sermões em si (ZUMTHOR, 1993, p. 236).

As pregações poderiam ser divididas esquematicamente em três grandes períodos: em uma Alta Idade Média (séculos V-X), quando a pregação é intensamente voltada ao próprio clérigo; em seguida, em uma Idade Média Central (séculos XI-XII), no decurso de uma diversificação da pregação; e, por fim, em uma Baixa Idade Média (séculos XIII-XV), na qual se vê a emergência da pregação popular, comumente em locais como praças públicas e monumentos profanos (ZUMTHOR, 1993). Nesse período, muito utilizou-se das canções populares – de raízes profanas, inclusive – para orientar o público no plano da salvação, atribuindo aos homens e às mulheres os seus devidos lugares nessa divina economia. Contudo, era justamente de dentro da igreja que se construía a imagem feminina cristã ocidental. De lá, surgiam textos e mais textos criando uma concepção de modos de ser por meio de escritos didáticos e, posso hoje dizer, escritos fantásticos sobre o universo feminino. De acordo com uma classificação proposta pelo arcebispo Ambrósio de Milão⁷ no século IV, em relação aos fiéis e, principalmente, às mulheres, encontrar-se-ia uma ordenação tripartite fundada sobre a atividade sexual em que se teria apenas as seguintes condições: a mulher deveria ser casada, viúva ou virgem. Tratava-se mais de manter uma distância ética; o não tocar o outro era menos por uma restrição genuinamente sagrada e mais por uma ascese que

⁷ Ambrósio escreveu quatro tratados sobre virgens e a virgindade, nos quais defendia que a mulher casta subiria aos céus, enquanto que a mulher casada viveria em situação pior que a de um escravo.

a lírica e o próprio romance cortês reproduziam. Assim, diferentemente do problema do toque na Grécia Antiga, que tinha um aspecto político, o cristianismo problematizava a intenção no toque, ou seja, o sentimento.

Vale lembrar que os monges mantinham, ou melhor, deveriam manter uma vida imaculada, completamente distantes das mulheres, vivendo no universo masculino dos claustros e dos *scriptoria*, das escolas e das faculdades de teologia, locais também não frequentados por mulheres. Dessa forma, os arquétipos da feminilidade construíam-se na estranheza e em sua completa distância. Pouco foi desvendado desse abismo, ao passo que esse desconhecido gerava certa obsessão, seja pela “bendita entre as mulheres” ou pela pecadora que morde a maçã. A imagem de Eva, tal como a de Pandora para os gregos⁸, por muitos séculos, segundo Georges Duby (1996), afrontou os padres, o clérigo e todos aqueles que divulgavam os ensinamentos e as mensagens da igreja –eram os mesmos que designavam as regras de conduta das mulheres. Havia, ainda, fortes figuras populares de poderosas imagens pagãs, como as bruxas, que claramente contrapunham a figura de Maria, símbolo que se fortifica para conter as figuras femininas ditas malignas que se popularizavam ainda mais em torno das parteiras e das benzedeiras. Assim como uma perseguição, principalmente quando o Santo Ofício estabelece manuais de caça aos hereges em torno dos séculos XV e XVI, desenvolve-se uma culpa efetivamente feminina, presente na bíblia, nas hagiografias e em anedotas da época (ainda manifestas atualmente), o que nutriria, de modo contundente, a voz da censura.

Lê-se por toda parte, na literatura medieval, especialmente nos séculos os quais trato nesta parte do estudo (XII-XVI), um forte pessimismo e, de acordo com o historiador Johan Huizinga (1978), tal tendência não teria sido formada pela relação direta com a religião. Os textos impregnavam-se de medo e de desprezo pelo mundo dominado pelas doenças, pelo excesso de trabalho, pela idade que avançava ligeira demais e todas as outras misérias terrenas.

Todavia este profundo pessimismo é a base de onde a alma deles voará para a aspiração de uma vida de beleza e serenidade. Porque em todos os tempos a visão de uma vida sublime se instalou na alma dos homens e quanto mais

⁸ Pandora, como conta Hesíodo, foi criada por Hefesto e Atena a pedido de Zeus. Dessa mulher ambivalente (bela, amorosa, mentirosa), teriam saído todas as mulheres, assim como todos os males. É a representação de Eva no mundo grego.

sombrio é o presente mais fortemente se fará sentir esta aspiração (HUIZINGA, 1978, p. 36).

O espírito medieval, cercado pelas ideias de progresso e reforma, não conheceu apenas a forma religiosa de aspiração à vida ideal; havia outro caminho “[...] mais fácil e também o mais enganoso de todos” (HUIZINGA, 1978, p. 39): o sonho. Como uma fuga das tristezas e na busca de uma vida sublime, o sonho está ao alcance de todos e, dele, fez-se uso na poética.

O amor já havia sido cantado na Antiguidade, contudo, não era concebido como “[...] esperanças de felicidade ou como frustrações lamentáveis dela” (HUIZINGA, 1978, p. 101), bem como foi alguns séculos mais tarde. O vocabulário do amor cortês engendra diversas reações, as mais paradoxais, inclusive. O enamorado oscila entre o entusiasmo e o desespero, o prazer e a dor, a angústia e a euforia. Inclusive, um elemento frequentemente associado nas canções é o de que o amor é uma doença sem cura; daí, surge uma enumeração dos sintomas dessa “doença”, como canta a personagem Lorete no moteto *Lorete, suer, par amor: “d’amor...la malaidie⁹”*. O amor era visto como algo potencialmente fatal e, mais, não somente o sentimento: caso o amor não matasse, ainda assim, poderia o amante matar, como destina-se a locutora no moteto *La froidor ne la jalee*, quando canta: “Quant li plaist, se m’ocie!¹⁰”. Os trovadores provençais, de acordo com Huizinga (1978), no século XII, colocaram o desejo insatisfeito no centro da concepção poética do amor, mas com um fundo negativo. Esse ideal de amor abraçava a ética, mas não quebrara a sua ligação com o amor sensual. Inclusive, a temática da erótica era comum nas líricas andaluz e árabe. Apesar de certo idealismo erótico, o amante cortês tinha o dever de ser, ao menos no discurso, puro e virtuoso, e submeter-se à sua amada.

Contudo, na evolução da cultura erótica na França, a ideia do *fin’ amors*, ou amor cortês, não foi tão facilmente suplantada; o *Roman de la Rose* havia já inaugurado uma nova fase da poesia erótica no país. Escrito como um sonho alegórico sobre o amor, o poema

⁹ “de amor... a doença” (tradução nossa). Uma relevante fonte de músicas polifônicas francesas é o *Montpellier Codex*, datado do século XIII, uma compilação formada por 336 trabalhos polifônicos, de onde este e os outros motetos deste trabalho foram retirados. Grande parte do *Codex* pode ser encontrada *on-line* em <[http://imslp.org/wiki/Montpellier_Codex_\(Various\)](http://imslp.org/wiki/Montpellier_Codex_(Various))>. Acesso em: 13 abr. 2016.

¹⁰ “Se ele quiser, que me mate!” (tradução nossa).

medieval é dividido em duas partes. A primeira começou a ser escrita em 1240 por Guillaume de Lorris e em 1280, aproximadamente, foi completado por Jean Chopinel. É de suma importância a influência que a obra exerceu, ao menos durante os dois séculos que se seguiram, determinando a concepção aristocrática do amor dos fins da Idade Média, época essa na civilização ocidental na qual o ideal do amor foi o mais elevado. A obra teria sido também uma espécie de fonte da qual a sociedade laica teria tirado grande parte de sua erudição e englobando o que se relaciona com a vida nobre e as regras de comportamento: a cortesia.

Estilizar o amor é a suprema realização das aspirações para a vida bela de que acima traçamos os cerimoniais e a expressão heroica. Mais do que no orgulho e na força a beleza encontra-se no amor. Estilizar o amor é, além disso, uma necessidade social, um imperativo tanto mais forte quanto mais feroz é a vida. O amor tem de ser erguido à altura de um rito. Assim o pede a transbordante violência da paixão. Somente construindo um sistema de formas e regras para as emoções violentas pode escapar-se à barbárie (HUIZINGA, 1978, p. 102).

As práticas que formavam a vida erótica eram, dessa forma, conduzidas pelas literaturas, pelas canções, pela moda, pela igreja, enfim, eram orientadas por instrumentos de cultura que criavam a aparência de uma vida honrosa no amor cortês. O contrário também existia: “[...] a extrema indecência, mostrando-se livremente tanto nos costumes quanto na literatura, contrasta com um formalismo excessivo quase a tocar no pudor” (HUIZINGA, 1978, p. 102). Colidiam-se e misturavam-se, em diversas concepções, os motivos e as formas eróticas.

1.1. O TEXTO VOCALIZADO ENTRE OS SÉCULOS XIII-XV

Intensamente ligado às emoções, o *ethos* vocálico concebia, à música, o sortilégio de ser uma espécie de som celestial, já que, por meio do lirismo, da harmonia, da ressonância e do timbre, acreditava-se tocar mais a alma que as outras artes. “Um simples acorde musical basta para que a fuga arrebatadora se desenvolva por si mesma” (HUIZINGA, 1978, p. 38); aos acordes, bastava juntar os temas heroico ou bucólico – que, desde a Antiguidade, permeiam a cultura literária – para enaltecer mais um passado ideal do que o futuro terreno. De acordo com Feuerbach (2002), a música estaria envolta nessa ilusão de parecer mais profunda e rica do que a palavra. Ainda segundo o filósofo alemão:

A palavra é uma imagem abstrata, a coisa imaginária ou, enquanto toda coisa é sempre um objeto do pensamento, é o pensamento imaginado; por isso os homens, quando conhecem a palavra ou o nome de uma coisa,

imaginam conhecer também a própria coisa. A palavra é uma coisa da imaginação. Adormecidos que sonham com a vivacidade, doentes que fantasiam, falam. O que excita a fantasia torna falador, o que entusiasma torna eloquente. O dom da fala é um talento poético. Os animais não falam, porque lhes falta poesia. [...]

Enfim, a palavra torna o homem livre. Quem não é capaz de se exprimir é um escravo. Por isso, sem palavra, a paixão é desmedida, a alegria é desmedida, a dor é desmedida. **Falar é um acto de liberdade**; a própria palavra é liberdade. Com razão, a cultura da palavra é considerada como a raiz da cultura. Onde a palavra é cultivada, aí a Humanidade é cultivada. A barbárie da Idade Média desapareceu com a cultura da palavra (FEUERBACH, 2002, p. 89-91, grifo do autor).

Consciente de que não poderia representar Deus, o homem medieval reconheceu, em sua imagem, tudo aquilo que fizesse parte de sua realidade; assim, a palavra divina tomava grande poder. É a divindade da palavra, para Feuerbach (2002), que faz do sujeito um predicado. Assim, a aspiração para elevar a vida ao sublime, seja na poesia, seja na prática, como na normatividade dos comportamentos, constituiria uma relação de imitação entre si mesmo e o outro – o sublime.

Conforme Zumthor (1993), até o século XIII, houve certa negligência em relação à rigidez rítmica, o que promoveu confusão entre o que seria verso e prosa, chegando-se mesmo a afirmar que verso é aquilo que mente, enquanto que prosa é no que se pode confiar. Para que se entenda, o verso “[...] gera sua própria aparência, graças à amplitude do jogo vocal e gestual pelo qual ele transita até nós” (ZUMTHOR, 1993, p. 181). Por esse motivo, em 1202, Nicolas de Senlis escreve *Nus conte rimés n'est verais*¹¹. No entanto, os partidários do verso replicaram e colocaram-no sobre a prosa. Desde então, a versificação europeia torna-se mais rígida e poderia retomar, aqui, um questionamento já levantado por Zumthor (1993): o de que, talvez, esse seria o indício de uma liberdade vocal que não hesitaria em alterar, na *performance*, o seu modelo. Foi um período em que bibliotecas já se organizavam e muito buscava-se em uma literatura de carácter mais prática, que procurava respostas para problemas religiosos, de ordem moral, política e técnica. Em Portugal, com a Íncrita Geração; na França, com a *Maison Bourbon* de Louis XIV; na Itália, com os Médici, entre outras famílias que impulsionaram a cultura em seus países, buscava-se compilações e traduções de

¹¹ “Nenhum relato em verso é verdadeiro” (tradução nossa).

obras clássicas; o que motivou ainda mais a elaboração de uma grande leva de obras de caráter didático e doutrinal.

Com a difusão do uso em série das rimas e da importância do ritmo, eram comuns “relações imprevistas” e “aproximações insólitas” na língua, pela junção de homônimos que erguiam conotações inauditas, submetendo a “[...] totalidade do discurso a uma figura de *interpretatio* recorrente” (ZUMTHOR, 1993, p. 187).

Voltada à prédica popular, a ordem franciscana abriu várias escolas de canto litúrgico, o que contribuiu para a difusão da polifonia (ZUMTHOR, 1993). Contudo, ainda no século XII, cantar e tocar um instrumento já fazia parte da educação – ao menos do ideal de educação – de jovens nobres. Existiam, inclusive, tratados, como *Chastoiement des dames*¹² ou *Clé d’amors*¹³, que recomendavam às jovens o aprendizado do canto, dando grande atenção ao modo de impostar a voz, o que evocaria certa perfeição física e moral.

Além das técnicas acrobáticas da sintaxe e do som, a qualidade vocal constituía, para o público, um dos critérios, talvez o principal, da poesia ou do texto cantado.

Outros autores trazem em outros termos o mesmo testemunho quando, ao apresentar ou louvar sua obra, distinguem **verso** e **canto**, **verso** e **canção**: **verso** refere-se ao texto; **canto** e **canção**, ao poema enquanto concretizado e percebido. Tal é a força do que chamei de **vocalidade**, um dos planos da realização do ritmo. Modulado de modo a levar em conta pesadas coerções sintáticas provenientes do texto, submetendo-as a sua ordem própria, o ritmo vocal comporta uma curva melódica que valoriza e que comunica, segundo as circunstâncias, uma qualidade particular – única. Nesse sentido, o texto só existe na razão das harmonias da voz (ZUMTHOR, 1993, p. 183, grifo do autor).

O que distinguiu os gêneros e os costumes poéticos até o século XV teria sido o grau de tensão introduzido na ação vocal pelo artifício que rege o ritmo, a altura e a intensidade do som. Poderia mesmo dizer que a *canção* era um ato fisiológico, um momento concreto em que a voz despertaria a sua forma ligada ao costume da improvisação. Assim, fazia-se um jogo de vozes, como uma ação própria sempre no limite. Pouco importa aos ouvidos que esse

¹² De Robert de Blois.

¹³ De Edwin Tross. Trata de uma imitação não dissimulada de *Ars amatoria*, de Ovídio, de acordo com a sua versão mais recente, de 1890, nas páginas 96 e 97. Disponível em: <<https://archive.org/stream/laclefdamorstext00doutuoft#page/n5/mode/2up>>. Acesso em: 23 jul. 2014.

limite oscilasse entre a palavra dita e a palavra cantada; era mais latente que as oposições entre os cantos funcionassem e fizessem certo sentido ao ouvinte.

De acordo com Zink (2003), o lirismo medieval deveria ser confrontado com a ideia de que o ato poético é único e engajaria o ser em um todo. Sendo assim, o lirismo medieval que funda a teoria da poesia formal seria o efeito de uma escolha estética e de uma concepção poética e, não antes, efeito de uma elaboração ficcional, da qual nós somos as vítimas pelo afastamento da Idade Média de nosso tempo?

Sim, é uma época distante, em que as impalpáveis ressonâncias verbais e sentimentais, os subentendidos e as alusões são-nos inacessíveis ou reconstituídos parcialmente, por isso, é inevitável pensar que o lirismo medieval tenha particularidades hoje imperceptíveis.

Zumthor (2001) colocou em evidência que, nas canções, haveria uma equivalência entre o “eu te amo” e o “eu canto” (*j’aime e je chante*), e mostrou que tanto a idealização do amor como a do canto os condena, um e outro, à generalização, impedindo, assim, uma leitura biográfica dos poemas. Dessa forma, a assimilação espontânea da poesia no lirismo seria reforçada pela convicção de que esse lirismo estaria fundado sobre o jogo verbal, rejeitando a narrativa.

Há também o obstáculo da palavra *poesia* em si; é preciso precaução ao utilizá-la em obras medievais, bem como a palavra *literatura*. Os termos que dispunham, como *verso*, *canção*, *canto*, *som*, *soneto*, não são nem englobantes – por não cobrir o conjunto do domínio lírico –, nem especializados – pois há termos que escapam do seu uso comum, como no caso de *som*, que pode designar a melodia sozinha, mas, também, o conjunto texto com melodia. Ainda segundo Zink (2003), que se faz valer das ideias de Dolbeau, na Idade Média, a poesia seria então tudo aquilo que é escrito em verso. Ou, como escreveu Dante Alighieri: “*Si poesim recte consideramus... nichil aliud est quam fictio rhetorica musicaque posita*”¹⁴.

Na França, a palavra *poésie* é tardia e pouco empregada, longe de ser confundida com a noção de “lirismo”. Na Idade Média se falava das “canções dos trovadores”, enquanto a

¹⁴ “[...] se considerarmos corretamente a poesia... ela é apenas uma ficção expressa segundo as regras da retórica e da música” (tradução nossa). Trecho retirado do ensaio *De vulgari eloquentia* (sobre a eloquência vernácula), escrito por Dante Alighieri no início do século XIV. Disponível em: <<http://www.thelatinlibrary.com/dante/vulgar.shtml>>. Acesso em: 12 jun. 2016.

expressão “poesia dos trovadores” seria incompreensível. Essas canções constituem os primeiros testemunhos de uma arte profana no ocidente. Manifestação artística em língua vernácula fora do contexto religioso, tinha, como principal sujeito, o amor. Sendo assim, em grande parte das raras ocorrências do termo *poésie*, este designaria a fábula antiga ou remeteria a ela. De acordo com Zink (2003), a poesia seria mitologia.

Essa ideia não surpreende, já que, em latim, *poeta* é um ser inspirado pelos deuses, uma personagem sagrada (ZINK, 2003). Ou seja, desde o momento em que o cristianismo sobrepujou o paganismo antigo, a conexão entre mitologia (o que ainda se manifestava por meio do que havia de profano) e poesia (já relacionada com os ensinamentos cristãos, mas ainda de ascendência pagã) mostrou-se evidente, chegando mesmo a uma confusão entre ensinamentos sagrados e histórias pagãs.

1.2. A EMERGÊNCIA DAS MARCAS DO FEMININO

No que concerne às marcas de um sujeito lírico feminino nas vozes poéticas, é exemplo fundamental o norte da França, onde encontra-se nas canções – evanescentes por natureza –, assim como em pinturas e pequenas novelas, o folclore do sobrenatural. Relatava-se a presença de fadas, náiades e magas, comuns em textos como os *lais*, de Marie de France, série de poemas narrativos curtos e escritos em anglo-normando, língua falada nas regiões da Normandia e da Bretanha durante o século XII, e que fazem parte das *langues d’oïl*. Havia uma espécie de modalidade profética entre as mulheres medievais em que se relatava fenômenos no âmbito da religião e da mística – questão controversa durante o cristianismo, em que a mulher ocupou um lugar secundário.

Ainda na literatura *d’oïl*, pode-se encontrar as canções das *mal-amadas* que, assim como as Cantigas de Amigo, eram caracterizadas pela enunciação feminina. Elas discorriam sobre a “[...] infelicidade da jovem que se casou contra a vontade” (ZINK, 2003, p. 50), o que demonstrava, mais uma vez, que a mulher deveria ser submissa em quase todos os domínios. Mas, ao contrário, no domínio da espiritualidade, o ser feminino era cada vez mais valorizado pelo seu dizer sobre o divino e pelo modo pelo qual, por meio de sua voz, declarava seu amor ao dirigir-se ao sagrado. Sobre essa função ou conteúdo de ordem religiosa, diz o *Dicionário de estética e de filosofia da arte*:

O sagrado é aquilo que não deve ser conspurcado pois permite entrar em relação com os deuses ou com Deus, sendo ele, então, sua manifestação no

visível. Opõe-se ao profano que se limita às relações que os homens possuem entre si. Contudo, por extensão, fala-se de sagrado para caracterizar coisas ou ideias profanas que, pensa-se, deveriam suscitar um respeito e, assim, exigem tomar certa atitude feita de admiração (leia-se adoração) e de devoção (culto) (MORIZOT; POUIVET, 2007, p. 413, tradução nossa).¹⁵

Contudo, surgiram mulheres de alta estatura espiritual e mística que questionaram o *status quo* fechado da instituição eclesiástica. Nesse sentido, as místicas não falavam por si só; a sua boca, dizia-se, era o instrumento intermediário da verdade divina. Em suas falas, previa-se um futuro, expressavam-se enigmas e, mal interpretadas, seriam facilmente acusadas de bruxaria. Justamente por isso, a vocação religiosa não era o estopim para que mulheres fossem encaminhadas para conventos, pelo contrário; muitas iam para proteger-se de especulações. Essa fusão entre o que poderia ser de cunho sagrado ou profano acusa uma porosidade em que, somente no ambíguo, a voz feminina poderia ser ouvida. Era a figura do feminino que repousava no hiato dos discursos religioso e amoroso. Em trecho da introdução de *Que seja em segredo*, (2015) Ana Miranda descreve alguns tormentos que levavam mulheres a essa internação compulsória até o século XVIII:

A rebeldia, a sensualidade, o interesse intelectual, uma personalidade excessivamente romântica e apaixonada, um corpo demasiado atraente fazia com que se encerrassem moças nas celas úmidas dos mosteiros. Os homens mandavam para lá suas bastardas, suas amantes; também as filhas que perdiam a virgindade, as estupradas, as que se apaixonavam por um homem de condição inferior ou de má reputação. Ali reuniam-se virginais predestinadas e as arrebatadas jovens das famílias. Distanciadas da companhia dos pais opressores, desfrutavam de liberdade intelectual. Privadas da presença dos homens, floresciam em sonhos românticos e fantasias sexuais. Nos conventos surgiram escritoras, como Mariana de Alcoforado, supostamente a autora das apaixonadas Cartas portuguesas; ou soror Violante do Céu, a dominicana intelectualizada; ou a sensível poetisa soror Maria do Céu; ou soror Maria Madalena Eufêmia da Glória. Nos conventos também surgiram amantes e cortesãs (2015, p. 8-9).

Das pensadoras que brotaram dos seios do encarceramento dos conventos, duas entre tantas monjas chamam atenção até os dias de hoje, já que, recentemente, o cinema voltou o

¹⁵ « Le sacré est ce qui ne doit pas être souillé parce qu'il permet d'entrer en relation avec les dieux ao avec Dieu, dont il est alors la manifestation dans le visible. Il s'oppose au profane, qui se cantonne aux relations que les hommes ont entre eux. Cependant, par extension, on parle de sacré pour caractériser des choses ou des idées profanes qui, pense-t-on, devraient susciter un respect, et exigent alors l'adoption d'une certaine attitude, faite d'admiration (voire d'adoration) et de dévotion (de culte) ».

seu olhar para elas: Hadewijch de Antuérpia (século XIII) e Hildegarde de Bingen (1098-1179), ambas poetisas e compositoras¹⁶. Hadewijch, primeira entre as mais notáveis representantes da espiritualidade beguina, colocava-se, assim como Hildegarde, entre as margens das místicas ortodoxas e heréticas. Um dos poemas de Hadewijch, por exemplo, medita sobre o sentimento que não teria causa, o que chamava de sem-porquê: “Senhor, dirijo-me a ti. Por que tanto amor, tu que nada me pediste? [...] É sem-porquê” (HADEWJICH apud DIDIER-WEILL, 1998, p. 58.). Essa espiritualidade extrema culmina em uma *Unio Mystica* com Deus e essa experiência mística é, também, uma experiência subjetiva, em que o indivíduo sente ter contato com uma realidade transcendental. Em diversas passagens, a monja expressa sua devoção sem-porquê, e ainda que na impossibilidade do real, é possível perceber que o prazer místico era experimentado no corpo.

Primeiro o Amor [Divino] se deleita em nos satisfazer,
Quando na primeira vez Ele me teve em Si mesmo.
Ah, tudo para Ele – que eu ri de todo o resto! (D'ANVERS, 1994, p. 150,
tradução nossa).

Sobre Hildegarde de Bingen (1098-1179), sua voz poderia ser ouvida entre os suspiros da santa e os gritos de mulher, e compôs os textos e as melodias de *Symphonia harmoniae celestium revelationum*, obra celebrada por sua originalidade, por ela atribuída às suas visões.

Hildegarde [...] deixou uma diversa e abundante onde se pode ouvir sua própria voz de vários lugares, apesar de seus protestos de incultura e de indignidade, tópicos de uma certa literatura "feminina" da Idade Média (MOULINIER, 2006, p. 77, tradução nossa)¹⁷.

Em seus escritos, tomava diretamente a palavra, o que rendeu muitas passagens autobiográficas em suas obras poético-musicais que expõem a subjetividade e a sensibilidade

¹⁶ O filme sobre Hadewijch de Antuérpia é intitulado *O pecado de Hadewijch*, do diretor francês Bruno Dumont, de 2009. Já o filme de Hildegarde é intitulado *Visão – Da vida de Hildegarda de Bingen*, da diretora alemã Margarethe von Trotta, de 2009, com a soprano Barbara Sukow no papel principal. A obra deixada por Hildegarde é variada e, entre seus trabalhos, encontram-se obras líricas (inclusive textos e melodia para uma sinfonia), passagens autobiográficas e correspondências; entre eles, pode-se ouvir sua voz protestando contra a incultura e a indignidade, tópicos de certa literatura “feminina” medieval. O filme completo pode ser visto *on-line* em: <https://www.youtube.com/watch?v=_aTLe4xZvAM>. Acesso em: 6. nov. 2014.

¹⁷ « Hildegarde de Bingen (1098-1179) a laissé une ouvre diverse et foisonnante où l'on peut entendre sa propre voix en maint endroit malgré ses protestations d'inculture et d'indignité, topiques d'une certaine littérature "féminine" au Moyen Âge. »

nos temas de suas composições. “Pois nessa *Symphonia* que multiplica os ‘Ó’ e as interjeições, é o canto profundo de Hildegarde que sobe como um grito melódioso” (MOULINIER, 2006, p. 78)¹⁸.

Não menos tocante aos prazeres e desprazeres tanto da alma quanto da carne eram os escritos de Santa Teresa d’Ávila, no século XVI, tão bem representada em momento de gozo na estátua de Bernini, esculpida no século XVII (Figura 1). Duas personagens emergem sumptuosamente, do mármore, em jogos de luz que realçam as dobras, uma manifestação típica do barroco. Um anjo com sorriso oblíquo aponta uma flecha para a santa, de olhos e boca entreabertos. A santa aparece entorpecida, em uma expressão de dor e prazer nessa obra que, em uma intensa experiência religiosa, rememora a Paixão de Cristo.

Figura 1 - O êxtase de Santa Teresa, de Gian Lorenzo Bernini, 1652



Fonte: Wikipédia (2016)¹⁹.

A dor era tão grande que gritei; e entretanto a doçura dessa dor excessiva era tal que era impossível para mim querer me libertar. A alma só se satisfaz em um momento através de Deus e por ele apenas. A dor não é física, mas espiritual, ainda que o corpo sinta a sua parte (D’ÁVILA, 1997, parágrafo 17, tradução nossa).

O sentimento de devoção, ou a obrigação de manifestá-lo, rompia em diversos relatos de experiências extáticas como visões, aparições e emoções profundas sentidas no corpo e na alma. Tal conjuntura caracteriza a mística feminina a partir da segunda metade do século

¹⁸ Em nota no texto, Moulinier afirma que essa vogal “Ó” a que se refere carregava um melisma sem discurso, usado há muito em diversas sequências e antífonas, mas que Hildegarde recorria a essa interjeição mais sistematicamente do que a outras.

¹⁹ Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/O_%C3%8Axtase_de_Santa_Teresa#/media/File:Teresabernini.JPG>. Acesso em: 11 jan. 2016.

XII e desenvolve-se no século XIII até o XVII, quando a onda mística feminina tocava quase toda a Europa²⁰.

Assim, os escritos valem como testemunho de sua posição mediante a sociedade e apontam para o problema de um acesso legítimo à escritura. Escrever de forma autobiográfica marca um laço vivo entre o acontecimento passado e o presente, no qual a sua evocação se dá, o que implica relatar os fatos como testemunha, como participante. Dizer aquilo que se sente, contudo, e principalmente para uma mulher no mundo medieval ocidental cristão, poderia reverter em um problema; não só no que concerne à inquisição, que demandava obrigações de comportamento e práticas reais, mas também e, sobretudo, ao demonstrar os sentimentos que, possivelmente, apontariam para os comportamentos sexuais. Claro, há diferentes gêneros e contextos que indicam essas relações. Por isso, abordarei, neste trabalho, o ponto de locução em que a voz feminina (a qual, como demonstrarei mais adiante, não significa que seja somente a voz de uma mulher) se desloca no canto amoroso, no limiar entre o profano e o sagrado.

No que tange aos escritos femininos em sua dedicação, asseguro que não se faziam apenas no âmbito religioso. Tanta devoção não apontava somente para o divino. O erotismo estava presente tanto nos cantos à Virgem quanto aos amores terrenos; a paixão humana era tomada como alegoria d'alma e do divino. A entrega de si foi a marca do romance cortês que prosperava pela

[...] assimilação dos elementos clássicos, da erótica provençal e ovidiana, do maravilhoso pagão e da influência religiosa [...]. O fantástico e o encantatório substituem o maravilhoso cristão da epopeia. O influxo da erótica occitânia chega, às vezes, ao ponto de superar o tom guerreiro da novela, como acontece, por exemplo, no *Roman de Troie* de Benoît de Saint-More, em que é visível a supremacia da mulher, do amor, sobre o tema primitivo. Mas com a influência do ascetismo cisterciense, o elemento

²⁰ Entre os eventos que marcam uma perturbação dos casos místicos, a possessão ou o endemoniamento, entre tantos nomes, talvez seja o mais curioso deles. Um dos mais conhecidos episódios de possessão em massa relatado até os dias de hoje teria sido o caso de Loudun, na França. Romanceado por Aldous Huxley e em filme, dirigido por Ken Russel, o ocorrido trataria de uma suposta possessão no convento das ursulinas nas primeiras décadas do século XVII. O clérigo Urbain Grandier teria sido acusado de feitiçaria, provocando tal experiência. Outro lado da história aponta para o caso de que tudo não passara de uma histeria coletiva provocada por uma conspiração política contra o pároco. Contudo, a sexualidade, obviamente oprimida nos claustros, era chamada entre os padres de *furor uterinus* e, entre seus sintomas, apresentava-se um forte calor e um inesgotável apetite sexual, como descrito pelo Dr. Samuel Garnier, acerca de outra famosa suposta possessão, a de Auxonne, também na França, que teria ocorrido entre os anos 1658-1663.

sentimental deriva logo para a aspiração mística de Deus (no ciclo do Graal) (SPINA, 1997, p. 51).

Essa devoção outra não permanecia apenas nos escritos líricos; sucedia também nos conventos. Sobre o caráter narcísico do amor, diferentemente do amor cortês, que eleva o sentimento ao sublime, havia o amor transgressor.

Não era necessária grande beleza para se tornar uma preferida conventual nas artes do amor. Bastava uma certa doçura, malícia, sensualidade e as roupas religiosas, detrás de portas de ferro e janelas gradeadas, para arrebatá-lo o coração de um homem. Porque, dentre eles, eram poucos os que não se tornavam “freiráticos” (MIRANDA, 2015, p. 9).

É relatado, ainda, sobre as trocas de olhares, sorrisos e bilhetes, em uma sedução longamente fruída.

As freiras, no começo, não respondiam às cartas, e apenas os mais persistentes prosseguiram até receber uma resposta, um bilhete recortado com tesoura, salpicado com água de córdova ou outro perfume caro, dizendo que não podia amar, que era muito feia, coisas assim (MIRANDA, 2015, p. 10).

Entregues à luxúria do amor impossível, por fim, as freiras respondiam ao pretendente “já que tem de ser, que seja em segredo”. Algumas vezes, isso era tudo; noutras, havia disfarces, fugas e escândalos.

Apesar das manifestações mais ou menos explícitas de amor conjugal ou proibido, havia uma forma de expressar-se ou, ainda, de entregar-se para o amor. Fosse ele divino ou terreno, há a expressão de certa subjetividade atenta ao seu tempo, à emoção, ao corpo e à consciência de si. É dizer o *eu* e o *tu*. Palavras que solicitam a percepção da escuta, daquele que ouve e torna-se testemunha dos relatos, dessa relação física, visual, cognitiva com a figura do outro idealizado. Nesse hibridismo entre o sagrado e o profano, subjetivamente, a mulher, em sua *performance* vocal, compunha-se na mesma condição com que qualquer fiel poderia constituir-se ao dirigir-se ao sagrado, condição essa que permitia que a voz feminina cantasse da mesma forma ao santo como ao amado, como irei explorar mais adiante, quando serão abordadas tais condições nos capítulos que tratam sobre os motetos.

Teorizava-se o amor como experiência confessada. O discurso amoroso havia tornado-se consequência da poesia e não o inverso, o que aponta para uma dependência na ordem estrutural. Ainda que não se possa dizer ao certo quem emprestou para quem, tópicos

abordados no mesmo esquema métrico e rítmico que o trovadorismo, temas como alegria e juventude, podem dar certa impressão de uma falta de originalidade, como se bastasse inverter o dispositivo lírico-amoroso. Esse não seria o caso, pois que as inversões respaldam uma originalidade que revela menos as causas e os efeitos e mais uma genealogia da lírica do amor. De acordo com Spina (1997, p. 49),

O Amor, na lírica trovadoresca, apresenta-se como tentativa de união entre o homem que solicita e a mulher que nega: o amante-mártir e a dame sans merci (a mulher sem compaixão). Daí dizermos que a poesia cortês constitui, em síntese, uma exaltação do amor infeliz.

Na esfera pública, o problema da emergência da enunciação de uma voz feminina aponta para questões sobre os papéis sociais e mesmo sexuais na normatividade dos comportamentos, entre elas, sobre as regiões de conhecimento e as formas de comportamento que teriam sido problematizadas.

Há, ainda, outro ponto a ser levantado. Nas canções de amor que se conhece durante o período medieval em questão, percebo uma diferença muito clara entre os papéis estabelecidos por aquele que canta e aquilo que é cantado, e essa diferença reside justamente na idealização.

Enquanto o erotismo da lírica cortês sublima a dama – por isso, quase sempre, inalcançável –, ele desobjetifica-a pela esquiva de toda a representação, convertendo-a em uma espécie de “deus sem nome de um outro culto” (DRAGONETTI, 1982, p.50-51, tradução nossa)²¹. É o êxtase ideal que se confunde com a própria mulher; recorda o *ἔρως* (Eros) grego, o amor sensual. Mas, para além do desfecho sexual, resultado do amor mútuo, tal exaltação sentimental transcende e espiritualiza o desejo, sem ser-lhe estranho. Assim, ele eleva seu beneficiário acima de si mesmo: “Eu amo alguém, não sei quem é porque nunca a vi”, canta Guilherme IX (1071-1127) em sua “Canção sobre o puro nada”²² (tradução nossa), enquanto o erotismo místico torna pleno o círculo do desejo ao não amar senão a sua própria fonte e essência²³. Ou seja, o amor na poesia é o que representava a indivisível unidade

²¹ « Dieu sans nom d'un autre culte ».

²² Verificar anexo. Pode ser encontrada no CD Songs of Chivalry, Martin Best Mediaeval Ensemble, Nimbus Records, 1992.

²³ Trata-se do que Gilles Deleuze aborda no seu abecedário sobre o termo “desejo”. Para o filósofo, não se deseja algo estritamente material, um objeto, por exemplo, senão o seu conjunto, o todo. Ou seja, desejar é construir um agenciamento, um conjunto de relações materiais em um regime de signos. “Os

divina, aquilo que arrebatava e aniquilava sem “[...] coração nem pensamento, [nesse] deserto selvagem” (D’ANVERS, 1994, p. 134, tradução nossa), nessa “[...] coisa que não tem forma, nem razão, nem figura, / mas que se pode claramente experimentar” (D’ANVERS, 1994, p. 114-115, tradução nossa), verdadeiro “inferno” divino no qual os “amantes”, lançados na “vaga abissal, / sem fundo”, “a alma e o sentido” arruinados, erram para sempre nas “tempestades do amor” (D’ANVERS, 1994, p. 151-152, tradução nossa).

Destaco, aqui, o período entre os séculos XII e XVI, no qual se percebe, nas canções, que era costumeiro que as mulheres não cantassem sobre homens, mas que discorressem sobre o amor e a devoção – ou sobre si mesmas. Por meio da erótica mística, o feminino tocou no domínio do amor de forma tão íntima que, tanto no que concerne à esfera sagrada quanto à esfera profana, falar de amor não se aplicaria mais ao conteúdo, mas ao acesso do sujeito a essa fala predominantemente feminina. “Eu me desembaraço de você e de mim e do meu próximo²⁴”, escreveu Marguerite de Hainault (2001, p. 258, tradução nossa), mais conhecida como Porete, no século XIII.

No que se refere ao acesso à fala das mulheres e à educação que lhes era permitida de acordo com a classe social, tomo como referência, aqui, ainda o período entre a alta e os fins da baixa Idade Média, quando foram escritos inúmeros textos em forma de relatos, modelos e livros didáticos. Enfim, criou-se um espaço literário que se endereçava especialmente às mulheres, abordando o seu modo de ser e agir na sociedade.

Novare, em seu tratado particularmente dedicado às mulheres, intitulado *Des quatre tenz d’aage d’ome*, escrito em 1265, argumentava que, às mulheres, não cabia a leitura e nem a escrita, a não ser que entrassem para a vida religiosa. Culta, a mulher seria assediada e acabaria por não resistir aos desejos, podendo, por essa razão, manter correspondências com o amante (RÉGNIER-BOHLER, 2006, p. 903). Acrescenta, ainda, que a costura e o bordado deveriam lhe bastar. Colocava, ainda, o sexo feminino como a raça débil, propensa ao descarrilamento. Contudo, o historiador Fossier (2007) argumenta que, pelo fato de reinar no lar, a mulher, ao contrário do que se admitia, já estaria ocupando o centro da sociedade.

agenciamentos são passionais, são composições de desejo. O desejo nada tem a ver com uma determinação natural ou espontânea, só há desejo agenciando, agenciado, maquinado” (DELEUZE, 1997, p. 67).

²⁴ « Je me désencombe de vous et de moi et de mon prochain »

São inúmeros os textos que testemunham os modelos propostos, havendo grande diversidade entre os argumentos de modo de vida, não somente vindos dos padres das igrejas católicas. Muitas outras representações normativas que denunciavam as atividades corporais do sexo feminino tomaram forma entre os intelectuais laicos. Sobre os comportamentos, não são apenas levantados preceitos no domínio amoroso, o que foi chamado *amor cortês*, mas todo um campo de sociabilidade esperado por mulheres mais nobres. No que concerne à cortesia, esta deveria ser ensinada às mulheres pela particularidade de que, ao ser abordada de forma cortês por um homem – e este deveria ter uma educação “de corte” –, a mulher deveria saber responder, provando pertencer ao meio aristocrático no qual reinavam certos valores e certas convenções sociais: provavelmente, o mais forte entre esses valores era a honra.

[...] quando não a tratava como um gênero inferior, a literatura Renascentista costumava idealizar a mulher, cujos “dons naturais” faziam-na ser considerada como portadora de uma espécie de beleza a ser adorada. Existiram algumas perspectivas ligeiramente mais progressistas, que merecem ser destacadas, como a do humanista veneziano Pietro Bembo, que, em *Epistolarum* (1582), recomendou às meninas que aprendessem o latim para ficarem “ainda mais charmosas”, a do místico Cornelius Agrippa e a de François Billon. No tratado *De la noblesse et préexcellence du sexe féminin*, Agrippa evidenciou as potências femininas com base em argumentos filológicos extraídos da Cabala e de textos Bíblicos: Eva seria mais perfeita porque foi criada depois de Adão. A obra, cujas intenções são melhores do que os argumentos, foi traduzida em todas as línguas europeias, a tradução francesa data de 1537, e alcançou um sucesso considerável e duradouro. De François Billon pouco se sabe, exceto que ele acompanhava o cardeal Jean du Bellay, na condição de secretário, e que compôs a obra *Le fort inexpugnable de l'honneur du sexe féminin*, que o fez conhecido. No livro, publicado em Paris (1555), estão listadas as mulheres que “honraram” seu sexo, Pernelle du Guillet, Marguerite de Navarre e Louise Labé entre elas, e os homens que as defenderam: Agrippa e os poetas da Plêiade, dentre outros. Apaixonado pela causa, Billon considerava as características inerentes a uma mulher feiticeira como qualidades a seu favor. (KANGUSSU, 2003, p. 56)²⁵.

Ainda no que concerne à presença do feminino no amor cortês:

A mulher desempenha um papel sublime: é dama adorada, admirável heroína, venerada mártir; a respeito de agudas observações como a de

²⁵ Esta é uma versão ampliada da palestra proferida no II Colóquio *Internacional As Mulheres e a Filosofia*, na Unisinos, em 2003. O texto faz parte da pesquisa sobre “Discursos eróticos, em perspectiva filosófica”. Disponível em: <http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_01/artefilosofia_01_02_filisofia_04_imaculada_kangussu.pdf>. Acesso em: 6 nov. 2015.

Henry Rey Flaud, relativas ao colocar e sustentar a mulher em tão altos pedestais foi uma consequência simbólica do medo que ela ascendesse ao nível do homem (FIERRO, 2003, p. 48).

Em uma visão em paralaxe, acreditava-se que o homem teria sido criado à imagem e à semelhança de Deus, sendo a mulher um mero reflexo da imagem masculina, uma imagem secundária e menor. A dor do parto seria, ainda, o seu castigo pelo pecado original, fonte da imperfeição e sofrimento humano, como é mostrado no Gênesis. Sendo Eva quem se deixa seduzir pela serpente e arrasta o seu companheiro à desobediência, é amaldiçoada por Jeová:

Multiplicarei sobremodo os sofrimentos da tua gravidez; em meio de dores darás à luz filhos; o teu desejo será para o teu marido, e ele te governará. E a Adão disse: visto que atendeste a voz de tua mulher e comeste da árvore que eu te ordenara não comesses, maldita é a terra por tua causa; em fadigas obterás dela o sustento durante os dias da tua vida (BÍBLIA, Gênesis, 3, 16-20).

Entre os textos de domínio didático feminino ou, ainda, que determinam as regras de conduta na época, textos prescritivos, posso listar rapidamente, para exercício de arquivo, alguns escritos operadores que permitiam aos sujeitos analisar suas próprias condutas. Destinado a instruir as mulheres da Idade Média, Hetsc publicou, em 1903, a obra *Littérature didactique du Moyen Âge s'adressant spécialement aux femmes*²⁶ (Literatura didática da Idade Média endereçada especialmente às mulheres), na qual faz uma análise crítica sobre textos de cunho religiosos, tratados sobre a ideia de amor cortês, ensino de ordem moral e de caráter puramente didático. Tem-se, ainda, *Ancrene Wisse* (Guia para anacoretas), que tratava de regras tanto para os religiosos quanto para os laicos, cuja autoria é anônima e desponta no século XIII. Já *Bréviaire d'amour* (Breviário do amor), escrito pelo monge franciscano e trovador Matfre d'Ermengau²⁷, trata-se de uma compilação enciclopédica que busca reconciliar o amor de Deus com o amor erótico, e o faz apresentando conhecimentos naturais, filosóficos e científicos do século XIII. Ainda traz, ao fim, uma epístola destinada à sua irmã.

O teólogo e cardeal Jacques Vitry, no início do século XIII, escreveu o prólogo de *Vie de Marie d'Oignies* (Vida de Marie d'Oignies), obra sobre o Pay-Bas, hoje a Holanda,

²⁶ Disponível em: <<https://archive.org/stream/delalittérature01hentgoog#page/n9/mode/2up>>. Acesso em: 12 nov. 2014.

²⁷ O manuscrito está disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8438673b/f49.item.zoom>>. Último acesso em: 11 abril. 2016.

sobre o momento em que irrompe um movimento laico predominantemente feminino, assim como a aparição de uma literatura religiosa em língua vernácula. Suède, fundadora da ordem do Santo Salvador – de influência franciscana e dominicana –, mãe de oito filhos, escreve sobre fenômenos, visões de cristo, da virgem, de anjos, de demônios, do purgatório e do inferno em suas “Revelações” (RÉGNIER-BOHLER, 2006). E, por fim, menciono aqui *Hortus deliciarum*²⁸ (O jardim das delícias), da abadessa da Alsácia Herrade, no século XII. Feita para as religiosas do monastério beneditino de Saint-Odile, trata-se da primeira enciclopédia escrita por uma mulher e com a intenção exclusivamente didática de formação de mulheres. É composta por textos em latim, contendo hinos para cantar, poemas e ilustrações que compõem uma iconografia de mais de 300 desenhos, entre eles, cosmologia e agricultura.

Figura 2 - Autorretrato de Herrade²⁹



Fonte: Wikipédia (2016)³⁰

Talvez fosse o amor concepção criada pela literatura, mas esta é, de alguma forma, memória dele. Para Lacan (2005, p. 198),

O amor é um fato cultural. Não se trata apenas de quantas pessoas nunca teriam amado se não tivessem ouvido falar do amor, como articulou muito bem La Rochefoucauld, mas de que nem se cogitaria de amor se não houvesse a cultura.

²⁸ Disponível em: <http://www.ottodoenneweg.de/downloads/hortus_deliciarum_bilder.pdf>. Acesso em: 6 nov. 2014.

²⁹ « Ô vous, fleurs blanches comme la neige, qui répandez le parfum de vos vertus, en dédaignant la poussière terrestre, persistez dans la contemplation des choses célestes, ne cessez pas de vous hâter vers le ciel, où vous verrez, face à face, l'Époux caché à vos regards. »

³⁰ Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Herrad_de_Landsberg#/media/File:Herrad_von_Landsberg.jpg>. Acesso em: 11 jan. 2016

A sociedade cristã defendia veementemente a fidelidade, considerava o sexo aceitável apenas para a procriação, jamais podendo ser praticado em datas de celebração dos santos ou festividades cristãs. Falar sobre os prazeres da carne não era permitido pelas leis que regiam a moral, conquanto, os trovadores o faziam. Em um Aube anônimo, poesia lírica cantada, geralmente, por uma mulher, possivelmente do século XIII, é entoado:

Quando me deitei em minha cama
e olhei para meu lado,
ali não encontrei meu bem-amado (ANÔNIMO, tradução nossa).³¹

Após uma noite de amor, a mulher fala abertamente sobre a separação de seu amado. Comum nos círculos orais, os poemas em primeira pessoa que contavam delírios amorosos, posse dos corpos, amores secretos e união das almas em uma fusão mística com a contemplação simbolizavam a oposição aos ensinamentos da Igreja.

Os trovadores foram, de certa forma, perseguidos pela igreja de Roma e pelos cátaros (ou albigenses), que acreditavam que a carne, enquanto matéria, era obra de Satã. O que se venerava na poesia – o corpo e a mulher – era, de alguma maneira, rechaçado nas religiões. Pensar que "[...] a história do amor é inseparável da história da liberdade da mulher" (PAZ, 1994, p. 73) é coerente se se pensar que, quando um dos dois que formam um par é, de alguma maneira, inferiorizado, não se tem, na verdade, um par.

De um ponto de vista linguístico e literário, as vozes femininas revelam-se, formando a imagem fantástica da mulher na especificidade do contexto dedicado a ela nas canções. Nesse cenário, em análise das cantigas medievais, Lemaire (1990) evoca o problema da lírica dedicada à educação das mulheres, no como, em falsete, é simulada a perspectiva feminina nas cantigas que tematizam a infelicidade das

[...] malcasadas e compara as escritas por mulheres àquelas nas quais o homem escreve simulando a perspectiva feminina, numa espécie de estilo em falsete. Neste último caso, encontram-se os poetas religiosos, “cujos textos divulgam a doutrina oficial da Igreja” e se destinam “explicitamente para mulheres, para educá-las” (LEMAIRE, 1990, p. 19).

³¹ « Quand je suis allongé em mon lit/ Et que je regarde à mes côtés,/ Je n’y trouve point mon bien-aimé. »

No que se refere ao acesso da mulher à palavra pública, este era restrito e, até mesmo, marginal. Na música, depara-se com mulheres trovadoras no dado período, as *trobairitz*³², e, mesmo assim, essa nomenclatura não era de modo algum usual; de fato, nem chega a aparecer nos tratados de poética da época. *Trobairitz* designa, em flamenco, um romance escrito em 1270, segundo a historiadora Régnier-Bohler (2006). Ao refletir sobre essa informação, coloco a seguinte questão, cuja resposta nela reside: a inaudibilidade do termo *trobairitz* confirmaria a marginalidade do canto poético feminino? À mulher era imposto certo virtuosismo, que pressupunha o falar pouco, medindo as palavras, e somente em caso de necessidade (CASAGRANDE, 1991), havendo uma distinção para cada condição feminina: a jovem, a adulta, a casada, a solteira, a viúva, a nobre etc. Não seguindo com moderação essa espécie de código de conduta, poderia até mesmo ser acusada – por conta das construções do imaginário dessa época, que diz respeito à luta do cristianismo contra o paganismo – de bruxaria³³.

Há, contudo, uma característica dúbia da religiosidade popular que aponta para apropriações de discurso, tanto por parte da feiticeira (levo em conta, aqui, apenas as mulheres acusadas de heresia), que precisa ajustar seu discurso ao discurso teológico do inquisidor, quanto por parte das visões das religiosas. Entre milhares de registros de curas miraculosas, aparições, conversas com santos, visões e vozes (GINZBURG, 2007), o que diferenciaria esses elementos que, para algumas, foi alegação e prova para canonização, enquanto, para outras, foi prova de bruxaria? Poderia perguntar, ainda, o que havia no discurso de uma que não havia no de outra e que tornava uma bruxa e outra santa? Uma hipótese já levantada e talvez certa seria que a diferença residiria na condição prévia de exclusão social daquela apontada como bruxa³⁴.

³² Uma famosa *trobairitz* do século XIII foi a Condessa de Dia, seus escritos enfocam questões amorosas de cunho erótico. Uma delas (em anexo) chamada *Estat ai en greu cossirier*, por exemplo, trata do amor silencioso por um cavaleiro. Aquela que canta sente-se traída por não revelar o amor que sente, e essa traição revela, ao final, uma infidelidade quando diz ter um esposo. Seu teor é erótico: o corpo, a carne e o êxtase afetam o sujeito da canção, e o corpo (recusado pelo ascetismo cristão) potencializa a individualidade sobressaliente no sujeito da canção.

³³ Conforme é sabido, as relações entre as acusadas de bruxaria, bem como os outros hereges e os inquisidores, conduzem a processos de julgamento nos quais a prática da tortura era o modo pelo qual o Santo Ofício extraía grande parte das confissões, especialmente na Alemanha, na Espanha, na França e na Itália, onde a tortura foi praticada até o século XIX (GINZBURG, 1989).

³⁴ Tomo como referência Michelet (2003).

Essa ambiguidade da imagem da mulher que transita entre a figura da santa e a da bruxa, ou mesmo daquela que jura o seu amor proibido em nome do sacro, permeia também a identidade daquele ou daquela que enuncia o canto polifônico. Como colocarei mais adiante, a polifonia estaria no texto, nos sons, nas vozes e, também, nos corpos.

Assim como a retórica da poesia trovadoresca, suas alegorias e seus ornamentos usados para realizar a alquimia entre verso e canto no campo do amor, as regras de que dispõe a canção polifônica também permitem preciosos ornamentos. Esse tipo de canção suporta diversos textos e, estes, variados sujeitos falantes e, portanto, corpos enunciantes. Esses corpos, transfigurados pelo texto que, em suas várias vozes, cria um espaço coletivo em torno dos corpos, produzem uma ficção que depende da apropriação das subjetividades do discurso – eis aí o moteto.

Sendo que à mulher não era sempre permitido cantar em público, no momento em que um homem entoava um moteto em falsete, representando o enunciado de um amor proibido da mulher, não haveria, então, uma ambiguidade que reside em um questionamento sobre a identidade do locutor? Haveria um ou mais personagens em cada voz? Como colocarei nos próximos capítulos, a troca de identidades por meio da fala promoveria um processo de subjetividade; ela abre a possibilidade para “movimentos no mesmo lugar” (DELEUZE, 2007, p. 47).

Desse modo, os discursos enriquecem-se de um novo sentido na interação e no jogo da multiplicidade de pontos de vista. As vozes que cantam o amor sofrido sustentam o corpo encarnado, corporalizam o texto e fazem pensar a respeito de uma apropriação da subjetividade de uma personagem fictícia, contrariada pela presença de outras vozes, outros corpos sonoros, de outros “eus” (DELEUZE, 2007).

[...] o corpo-em-comunicação na arte-performance põe em tensão não simplesmente o subjetivo e o objetivo (a questão da arte), mas também o privado e o público (a questão do cotidiano). Em nossa experiência (ou imaginação) de nossos próprios corpos, quero dizer, existe sempre um espaço entre o que se quer dizer (o corpo dirigido de dentro) e o que é lido (o corpo interpretado de fora); e este espaço é uma contínua fonte de angústia, uma angústia de que, não o corpo em si, mas seu significado está fora de nosso controle. Na maioria das performances públicas, o corpo é, de fato, submetido a um tipo de controle externo, a motivação proporcionada por uma partitura ou roteiro ou rotina da situação social, que atua como uma rede de proteção para ambos, performer e público (FRITH, 1996, p. 206).

Tal como a esfinge, no enigma de sua voz espectral que, no pôr do sol, emite um som reverberante, a voz da mulher ressoa não como sujeito vivo, mas como o vazio de sua ausência. O verdadeiro objeto voz é quase mudo, “entalado na garganta”, e não reverbera mais que o vazio. “O som e o lamento pelo objeto perdido” (ZIZEK, 2012, p. 123). Assim, é a voz que soa apontando para o vazio de sujeito feminino dirigindo-se a seu amado, tal como deve ser o sujeito cristão articulando a sua voz no canto que devota a Deus. Esse vazio relaciona-se também com o regime discursivo cristão, em que o sujeito, a partir da direção de consciência³⁵, produz uma individualização por sujeição. Ou seja, há a produção de uma verdade interior, uma sujeição, uma subjetivação, como procedimento de individualização utilizado pelo pastorado e pelas instituições cristãs. Assim, esse sujeito forma-se na medida em que se esvazia, na medida em que se exerce esse poder sobre sua consciência (OTTAVIANI; FABRA; CHACON, 2012). Desse modo, a voz que soa ao dirigir-se ao divino fala para que haja controle, enquanto a que aponta para si mesmo ou ao seu amado transborda essa previsibilidade sobre as ações. Ambas, porém, articulam de modo muito parecido, para não dizer igual.

Contudo, o inconfessável, o modo de dizer da voz, jamais seria ultrapassado (DERRIDA, 2005), isso no sentido de que não se pode atravessá-lo e ele não é confessado nem, e sobretudo, no momento da confissão. Revelar os delírios que se rompiam no que toca à carne, ao sexo, era possível dentro do confessionário, ainda que o dizer em si não fosse o problema: muito mais incomodava o modo e o contexto no e pelo qual se poderia, ou não, fazer. A voz, paradoxalmente, era um desses artifícios do indizível.

Sendo assim, quando essas vozes – vozes que denunciam o modo de dizer feminino – revelam o inconfessável, o que se lê é tão somente o confessável, portanto, lê-se sem ler (*de-lire*: delírio - de ler). Logo, aquilo que proferem durante esse período medieval teria guardado para si aquilo mesmo que confessavam, que mostravam, que manifestavam. Convém interpelar, para além da dual possibilidade de ser amante ou divino, quem seria o *tu* a quem a voz solicita? Esse *tu* que permanece calado, ele fala? Responde? Ou seria a própria

³⁵ A direção de consciência nesse contexto diz respeito à condução do pastor como alguém que ouve a confissão mais íntima e pecaminosa de seus dirigidos, a quem deve aconselhar a seguir práticas que os levariam à salvação, exigindo obediência e submissão totais (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2012).

esfinge perguntando ao seu espelho? Poderia ela questionar-se a si mesma e, mais, questionar a vontade divina?

Assim, o *eu* feminino constituía-se como uma espécie de máscara do desejo masculino, versos não ditos, ouvidos somente por meio de outra voz. A voz que difundia e censurava era a do homem; a ele pertencia a moral pensada, escrita e ensinada, e na qual só restava, às mulheres, formar, educar e vigiar: “É uma elaboração da conduta masculina feita do ponto de vista dos homens e para dar forma à sua conduta” (FOUCAULT, 1998, p. 24).

1.3. PERSONAGEM: FICÇÃO PROFANA

Nas interpretações líricas dos poemas – durante reuniões festivas tanto laicas como religiosas –, o intérprete deveria explorar as fronteiras entre o canto e a atuação. Afirmo aqui, portanto, que a voz é um elemento corporal e a boca sua caixa de ressonância; apesar disso, a voz está, em sua essência, livre do corpo. Depende dele para existir, mas independe para tornar-se, para vir a ser objeto e ecoar na subjetividade humana. Assim, a ausência do corpo problematiza a interpretação de canções medievais e a *performance* em si, já que coloco, a princípio, que a linguagem poética medieval compreende um aspecto performativo. Trata-se, contudo, de uma maneira de assumir o corpo não de modo teatral, pois ele não comporta, em si, o dispositivo cênico; essa ficção dependeria, antes, de uma apropriação da subjetividade dos discursos dos diferentes textos que propunham canções, como é o caso do moteto, que será apreciado logo adiante.

Primeiramente, é preciso insistir sobre algumas questões, entre elas: deve-se questionar sobre uma consciência corporal, um engajamento do corpo e da alma? Essa é uma reflexão que se orienta de maneira a pensar o intérprete de acordo com a situação de enunciação inerente à polifonia profana.

A voz pensada assim é aquela da oração, mas a questão da encarnação, abordada pela teologia, coloca-se em evidência no contexto profano da polifonia. Com o moteto, nós não estamos a falar propriamente em um universo religioso – ainda que ele apareça como lugar de reencontro entre religioso e profano, entre tenor latino e textos franceses – mas, antes, no universo da ficção profana. Todavia, a questão teológica da voz é transponível à palavra profana na medida em que esta traz a questão da

encarnação: não se trata mais de dar carne a sua própria interioridade, mas a um personagem³⁶ (MÉEGENS, 2011, p. 4, tradução nossa).

Lembro que, tradicionalmente, o corpo medieval ocidental é um corpo cristão, desencarnado no sentido em que era expropriado de sua carne, recluso na imobilidade presumida de sua espécie. É um corpo martirizado, mas, ao mesmo tempo, é o lugar de encontro do contexto profano da polifonia, do imaterial manifestado pela voz (MÉEGENS, 2011). Contudo, a questão não seria, exatamente, oferecer um corpo ao seu interior, mas, sim, a uma personagem. Poderia, aqui, pensar etimologicamente personagem, do latim *persona*, ou seja, máscara, caráter, pessoa, e que dá origem a *personne* (no francês)³⁷, que possui um caráter ambíguo, uma tensão contraditória, pois que *personne* é indivíduo e é ninguém.

Equivalente do grego *prosôpon*, que designa “aquilo que é colocado diante da vista”, *persona* pertence ao campo semântico da visão. Significa, primeiramente, a máscara, em seguida o papel desempenhado por um “personagem”: aquele que usa a máscara dos antepassados para desempenhar seu papel. (SCHMITT apud MÉEGENS, 2011, p. 4, tradução nossa)³⁸.

A respeito da questão da encarnação, no contexto profano da polifonia, aquela remete muito mais à personagem, a essa alma invocada que suplica por um amor em dado contexto, do que àquele que canta. A voz faz-se livre do corpo repercutindo o som à margem da própria corporeidade, transcende os limites da dimensão física e relaciona-se de modo mais complexo com as contingências emocionais e espirituais. A voz vestiria as palavras, como se ela fosse uma pele colocada por cima da linguagem (GILLIE, 2008).

Fazendo uso das definições dos termos *obra*, *texto* e *poema* de Zumthor (1993), segundo os quais as modalidades do discurso se manifestam entre regras próprias da forma

³⁶ « La voix ainsi pensée est celle de la prière, mais la question de l’incarnation, abordée par la théologie, se pose de toute évidence dans le contexte profane de la polyphonie. Avec le motet, nous ne sommes pas à proprement parler dans un univers religieux – encore qu’il apparaisse comme un lieu de rencontre entre religieux et profane, entre teneur latine et textes français –, mais plutôt dans celui de la fiction profane. Toutefois, la question théologique de la voix est transposable à la parole profane dans la mesure où celle-ci ramène la question de l’incarnation: il ne s’agit plus de donner chair à sa propre intériorité, mais à un personnage. »

³⁷ Falco (2005).

³⁸ “Équivalent du grec *prosôpon*, qui désigne « ce qui est placé devant la vue », *persona* appartient au champ sémantique de la vision. Il signifie d’abord le masque, puis le rôle joué par un « personnage »: celui qui porte le masque de l’ancêtre pour jouer son rôle. »

medieval, é do *texto* que a voz em *performance* extrai a *obra*. Ela, a voz, estaria subordinada a esse fim, funcionalizando todos os elementos que pode carregar, ampliar e indicar a sua autoridade, a sua ação ou intensão persuasiva. Usa, inclusive, o próprio silêncio, o qual ela motiva e torna significante.

É comum que se registre com os olhos textos antigos que foram destinados a uma percepção conjunta do ouvido, da visão e até do toque, em uma representação consciente do corpo, representação cenestésica. Não se pode negar a existência das vozes que se ergueram no passado, porém, elas não conservam um modelo; por isso, pode-se dizer que, entre a palavra e a escrita, há uma descontinuidade. Toda palavra pronunciada constitui, enquanto produto vocal, um signo global e único, tão abolido quanto percebido (ZUMTHOR, 1993). Nesse sentido, apenas ler uma canção e, arrisco dizer, ler toda canção medieval, é uma forma de se afastar do objeto, pois projeta-se sobre esse objeto a identidade cultural e os conceitos críticos atuais e, mais, de outro lado, tratando-se de texto de caráter oral, há outro afastamento, este pelo desconhecimento do modo como articulava-se o auditivo sobre o visual em uma civilização em que predominava a oralidade.

Nas festividades em que cantavam as suas ficções poéticas, os corpos eram os protagonistas, porém, em corpos outros, consumidos pela canção e alterando-se por meio de técnicas vocais, como o falsete³⁹.

São os corpos dos protagonistas que, em meio a uma dessas reuniões, tornam-se corpos outros, transfigurados pelo texto, pela música, pela polifonia que, por si só, fazem acontecer, coletivamente, com o “espaço que eles criam entre eles e em torno deles, uma ficção” (MÉEGENS, 2011, p. 4, tradução nossa)⁴⁰.

Mas aos corpos, contudo, se desligados de um dispositivo cênico, resta-lhes apropriarem-se das subjetividades dos discursos vários que formavam as canções polifônicas

³⁹ “A gama de agudos produzidos pela maioria dos cantores adultos do sexo masculino através de uma técnica um pouco artificial, em que as cordas vocais vibram em um comprimento mais curto do que o habitual” (tradução nossa). **The new Grove Dictionary of Music and Musicians**. 1980: 375. O falsete também era conhecido como *voce di testa*, ou voz de cabeça, utilizado quando, na voz, o baixo natural canta em soprano. Na Itália do século XVII, em um esforço para chegar mais naturalmente ao tom mais agudo, deu-se o fenômeno dos *castrati*, descritos como *voci naturali*.

⁴⁰ « Ce sont les corps des protagonistes, qui, au milieu de l’une de ces réunions, deviennent des corps autres, transfigurés par le texte, la musique, la polyphonie, qui, à eux seuls, font advenir, collectivement, avec l’espace qu’ils créent entre eux et autour d’eux, une fiction. »

– o que exigiria, também, certo modo de escuta aos ouvidos medievais, como apresentarei em capítulo mais adiante.

Nessa perspectiva, haveria então certo engajamento do corpo e da alma – o corpo como um instrumento de comunicação privilegiado (VAUCHEZ, 2006) que articula, pela voz, os seus sintomas físicos. Ele torna-se linguagem, uma nova sintaxe, na qual corpo e sintomas se fundem com as palavras (RÉGNIER-BOHLER, 2006, p. XXIII). Para Régnier-Bohler (2006), o corpo é essencial nas palavras femininas no que concerne à espiritualidade ocidental, ocidente este que personificou o corpo martirizado – e, por isso, glorificado – de Cristo. Retoma-se, assim, o problema da encarnação, ainda que se dê a carne não à própria mulher, mas à personagem que a representa. Esta, nas palavras de Méengens (2011, p. 4), afirmaria a “[...] existência, no corpo, de uma parte imaterial que se manifesta pela voz”.

[...] a voz humana é, no plano antropológico, aquilo que a encarnação é para o plano teológico: a voz dá carne a nossa interioridade, assim como Deus encarnado dá voz ao verbo, [um] verbo mental próprio a cada indivíduo (FRITZ apud MÉEGENS, 2011, p. 4, tradução nossa)⁴¹.

Pensando em uma morfologia desses corpos, há uma intenção na qual a voz não é um campo de imitação da realidade aparente, mas a marca dos desejos e dos instintos humanos. Nela, encontra-se a dissolução da identidade, o anonimato do homem e a perda da originalidade da anatomia humana. O filósofo alemão Feuerbach (2007), no século XIX, defendeu, em sua obra *A Essência do Cristianismo*, que a religião seria uma resposta às necessidades do homem diante do universo, dos outros homens e de si mesmo, na linha tênue entre o que somos e o que desejamos vir a ser. Feuerbach (2007) colocou, então, a religião como meios de alienação e escravidão criados pelo próprio homem. Sendo assim, o ponto de encontro entre o sagrado e o profano, os quais caracterizavam as canções – e, como irei expor adiante, o moteto –, representa a arbitrariedade humana, a repressão social e dos corpos “a cada instante desaparecidos”⁴² (ZUMTHOR, 2007, p. 79), a qual o homem constantemente

41 « [...] la voix humaine est au plan anthropologique ce que l’Incarnation est au plan théologique: la voix donne chair à notre intériorité, tout comme le Dieu incarné donne voix au verbe, verbe mental propre à chaque individu ». FRITZ, Jean-Marie, *Paysages sonores du Moyen Âge: le versant épistémologique*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 292. Após essa passagem, Méengens continua a respeito de *A Trindade*, de Santo Agostinho: “Nosso verbo se torna então, de alguma maneira, voz material, assumindo essa voz para se manifestar aos homens de modo sensível, como o Verbo de Deus se fez carne, assumindo essa carne para se manifestar ele mesmo aos homens de forma sensível” (MÉEGENS, 2011, p. 4, tradução nossa).

⁴² “Ora, o corpo tem alguma coisa de indomável; de inapreensível. Não há ciência do corpo; há a biologia, a anatomia e o resto, conjunto virtualmente infinito, mas não uma ciência do corpo como tal; ainda

cria para si mesmo. Um mundo entrecortado de imagens visuais, sensações e fé que encarnam essa efígie cristã, “[...] uma deformação fundamental, na medida em que Deus se encarnava, se crucificava, descia e subia aos céus etc.” (DELEUZE, 2007, p. 125). A essência deixa de ser forma e torna-se contingente. Nas ficções profanas, não diferentemente dos cânticos cristãos, contudo, não se trata de dar carne à sua própria interioridade, mas a uma personagem (MÉEGENS, 2011).

Nessa tentativa de encontrar os contextos pelos quais atravessou a noção de personagem na polifonia medieval, coloca-se um problema na relação ambígua entre pessoa e personagem – *personne* (ser e não ser). O contexto medieval desconhece o indivíduo, abole o sujeito e a sua consciência individual a favor de uma divindade suspensa pela sensação de flagelo, que alude ao tema da crucificação; assim, o homem medieval, como espectro que se reproduz, expressa-se a partir da imagem e semelhança dessa divindade. Assim sendo, a dimensão da personagem, assim como a da encarnação, produzia-se enquanto “entidade imaginária” (MÉEGENS, 2011, p. 5), a qual o ator assumia corporalmente e vocalmente, atravessando a carne.

1.4. A VOZ NO LIMIAR ENTRE O SAGRADO E O PROFANO

A palavra proferida pela voz cria o que ela diz. No entanto, toda palavra não é só Palavra (ZUMTHOR, 1993, p. 75).

Ao delinear o que se denominaria literatura medieval em *A letra e a voz*, Zumthor (1993) prepara o capítulo dedicado às formas de palavras e ao que chama de “palavra-força”: palavra inconsistente e versátil. Tinha, entre os seus portadores, os velhos, os pregadores, os chefes, os santos e até os poetas, e ocupavam lugar privilegiado na corte, nas praças públicas ou em templos cristãos. Zumthor (1993), então, propõe uma separação em dois sistemas no que se refere à própria força da palavra no âmbito da igreja; seriam eles: a igreja-edifício, na qual acontece a liturgia e a pregação; e a igreja-instituição, depositária de uma função totalizadora com as suas hierarquias e os aparelhos de estado (ZUMTHOR, 1993). Ambas as igrejas seriam guardiãs e transmissoras dos princípios da fé e da tradição cristãs.

menos metafísica do corpo.” ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007:79.

No caso da tradição, esta teria sido uma das fontes do dogma cristão e tal noção abrangia, por meio de seus escritos patrísticos, um vasto circuito de discussões e declarações orais, institucionalizadas em práticas pastorais ou conciliares (ZUMTHOR, 1993). Outra fonte seria a dupla procissão da mensagem divina: *verbum* e *scriptura*. Por meio da voz, exercia-se formas sacramentais e exorcizantes; ela não era apenas transmissora de doutrina e fundadora de uma fé – se se pensar que a doutrina cristã é originária a partir de alguém que não escreveu os seus ensinamentos, tal qual Sócrates também não o fez.

Por que, pergunta Tomás [de Aquino] (IIIa, questio 32, art.4), Jesus não escreveu? Porque a palavra permanece mais perto do coração e não exige transposição; é saber direto (ZUMTHOR, 1993, p. 76).

A prática da confissão nos primeiros séculos do cristianismo, ainda ausente das técnicas de poder – penso, aqui, a partir de Foucault (1998), no poder como um elemento capaz de apontar o modo pelo qual se produz os saberes e como os sujeitos constituem-se nessa articulação –, toma proporção outra a partir do século XIII. É quando, com os questionamentos da autoridade eclesial e os seus dogmas, na heresia da Reforma Protestante, tem-se um aperfeiçoamento nos procedimentos de investigação da verdade: a confissão e a inquisição, que reforçam o controle das camadas populares e das heresias (CHEVALIER, 2012). Desse modo, a igreja mantinha a voz de seus fiéis projetada no silêncio. No entanto, a voz sempre intervinha na relação dramatizada, na qual o *homo religiosus* confrontava o divino como poder e como vontade. Mas a palavra não se limitou aos escritos da tradição cristã, tem-se entre os séculos XII e XIII, um período em que se produziu largo volume laico, o que foi proveitoso tanto para o discurso político quanto para a poesia.

Com a expansão dramática da liturgia entre os séculos X e XII, exigiu-se, cada vez mais, o recurso de especialistas da poesia e do canto em língua vulgar, uma língua *sui generis* oral.

A ampliação da arte predicatória a reaproxima num ponto preciso, da prática dos contadores profissionais: o sermão, a homilia⁴³ se recheiam de apólogos, os *exempla* – técnica não desprovida de antecedentes, mas que tende a generalizar-se entre 1170 e 1250, mesma época em que, nas universidades, se constituem as *artes praedicandi*, sistematizando em termos de retórica a eloquência pastoral (ZUMTHOR, 1993, p. 78).

⁴³ “1. Comentário sobre o trecho do evangelho lido durante a missa; 2. Sermão.” (HOUAISS, 2001: 234)

Os ensinamentos e os rituais religiosos eram transmitidos da boca ao ouvido, como os *exempla*, textos que reuniam compilações extraídas das mais diversas fontes, entre elas, as tradições narrativas orais locais e mesmo exóticas, que objetivavam a pregação católica (ZUMTHOR, 1993). Contudo, havia intercâmbios entre esse tipo de pregação pastoral e as formas de divertimento narrativo, como foi o caso dos *fabliaux*, uma espécie de divertimento narrativo contado nas ruas com algum suporte do antigo folclore. Muitos desses *fabliaux* designavam os seus cantos como *essample*. Contudo, para o ouvinte nas ruas, os limites sonoros entre esses dois termos – *exempla* (termo sistematizado da retórica pastoral) e *essample* (que abrange desde a pregação de algum monge de passagem até as canções e os contos de rua pagãos) – misturavam-se facilmente. Dessa forma, como seria possível traçar um limite entre os textos, entre vozes tão próximas na forma em que procedem, mas distantes no propósito?

O poder vocal daqueles que detinham conhecimento perpetuava o discurso de verdade por meio de fragmentos do evangelho, lembranças de histórias santas, lendas, fábulas, até de relatos alegóricos de viagem e relatos hagiográficos – estes últimos amplamente adaptados em línguas vernáculas a partir do século XII, e que tinham, como destino, serem recitados publicamente como um sermão.

Daí, pode-se pensar, a profundidade em que se inscreviam, no psiquismo individual e coletivo, os valores próprios e o significado latente dessa Voz; mas também os equívocos, na superfície e na profundidade, entre ela e a voz portadora de poesia (ZUMTHOR, 1993, p. 79).

Zumthor (1993) afirma, ainda, que culto e poesia permaneciam funcionalmente unidos no nível das pulsões profundas, culminando na obra da voz. Assim, a voz poética relacionar-se-ia com a voz religiosa, de modo a produzir emoção em virtude de uma identidade. O domínio da religião, não muito distinto do mágico, fornecia o sistema acessível de explicação do mundo, agindo de uma construção simbólica sobre o real. Não muito diferente da religião nesse sentido, eram as canções e a poesia.

Por fim, pensar a canção sagrada ou profana ou, ainda, a própria música, em virtude de seu estatuto de enunciado, é pensar em uma criação humana cheia de significações que exercem efeitos sobre nós. Diante disso, justamente, não se poderia dizer que a música em si, independentemente do contexto em que é tocada, sempre será profana por não ser uma

estrutura abstrata pura? E é precisamente por essa razão que a música possui propriedades estéticas e artísticas, ainda que use a materialidade efêmera do som, como a voz, para tentar alcançar o abstrato do divino.

A beleza mundana traria consigo a marca do pecado, mesmo quando santificada por meio da arte a serviço da religião. Com isso, para serem admitidas como elementos da mais alta cultura, as canções, assim como outras manifestações artísticas, deveriam elevar-se à categoria das virtudes; assim, a doutrina ligava os “[...] indivíduos a certos tipos de enunciação e lhes proib[ia], conseqüentemente, todos os outros” (FOUCAULT, 2003, p. 43). No entanto, esses indivíduos acabavam aproximando-se por meio da apropriação desses discursos de ritualização da palavra, especificados em um jogo entre o culto divino e o dizer secular, ambos carregados de um discurso de exaltação, seja na ordem celestial, seja na sociedade secular. Desse modo, o estatuto da voz inscrevia-se como que em um palimpsesto, ora sagrado, ora profano.

2. SISTEMAS DA CANÇÃO MEDIEVAL

O homem-só e concomitantemente humanizado, do Cristianismo, ia tender pra uma fase nova da evolução musical, a fase melódica, em que os sons não têm mais como base fundamental de união, a relação durativa que entre eles possa existir, mas a relação puramente sonora. Era mudança bem grande na concepção musical e no emprego da música, que em vez de interessar agora pelos efeitos fisiológicos, pelas dinamogênias mais imediatas e fortemente compreensíveis que o ritmo cria, principiava querendo interessar a parte mais recôndita dos nossos afetos e comoções. Enfim, a música deixava de ser sensorial pra se tornar sensitiva (ANDRADE, 1963, p. 26).

A complexidade material de uma produção literária escrita até o século XI teria incentivado a literatura comumente oral, segundo Spina (1997), ou seja, os processos técnicos de escritura, ainda escassos, tornavam inviável o exercício recorrente da escrita, sendo ela um privilégio dos mosteiros.

Ainda de acordo com Spina (1997), ao longo da Idade Média, as composições e os tratados musicais eram conservados em pergaminhos, até uma grande mudança no século XV; uma revolução no modo de fixar e transmitir informações, tão cara à história, seria também empregada no campo musical: a criação da imprensa por Gutemberg. A imprensa teria sido aplicada à música já pelos italianos Petrucci (1498) e Scotto (1536); tais consumo e difusão ainda levariam alguns séculos até a sua popularização. Contudo, segundo o musicólogo Alaleona (1978), foi imprescindível a contribuição da imprensa para a conservação e a difusão das obras musicais, pois perdia-se cada vez menos composições. Ainda assim, muito dissipou-se ao longo do caminho.

Entre as principais obras musicais impressas, estão as composições polifônicas, “[...] impressas, durante muito tempo, em partes (vozes) separadas” (ALALEONA, 1978, p. 34). Já a impressão das partituras com as vozes teria aparecido séculos mais tarde. Graças também à imprensa, difundiu-se, entre os séculos XV e XVI, outro importante movimento de renovação musical renascentista, a escola franco-flamenga ou neerlandesa, fenômeno que surge como evolução estilística da polifonia, pouco após o moteto (MILA, 2005).

Não eram comuns impressões de produções laicas, mas já era antecipado certo “drama litúrgico”, como chama Spina (1997), em peças como as da monja alemã Rosvita de

Gandersheim⁴⁴. Entre os cantos condenados pela Igreja, estavam os contos, as canções amorosas, os cantos blasfematórios, de luto e os ditos histriônicos, que representavam farsas e outras comédias.

No que toca o discurso amoroso nas cantigas medievais, ele desagradava no julgamento cristão por deslocar-se facilmente, ainda que em uma manifestação da devoção divina, para o amor profano. E mais ainda, para Zink (1995), a poesia lírica fazia do amor um sentimento feminino; para o autor, é como se “uma forma particular da sensualidade só pudesse encontrar sua expressão relatada, ainda que ficticiamente, por mulheres” (ZINK, 1995, p. 144)⁴⁵. Dessa forma, a problematização do sujeito no canto amoroso, no campo do sagrado ou do profano, tece um pano de fundo para observar-se historicamente como o discurso amoroso no feminino é passagem para que o sujeito se coloque diante da divindade.

Assim, as canções, mesmo aquelas arranjadas em textos que adornam e afirmam as práticas religiosas, ramificaram e articularam múltiplas vozes em uma polifonia. Uma das formas dessa prática, como mostrarei a seguir neste estudo, foi o feminino vocalmente performatizado no moteto. As letras cantadas são, de certa maneira, conversações entre o compositor e o público. É, de um modo geral, um diálogo implícito, tal qual ocorre nos motetos, em que uma pluralidade de vozes é ouvida não só na música, mas, também, nas letras, dialogando entre em si e, ainda, para o ouvinte.

Entre as vozes e as práticas mais conhecidas na poesia e na oralidade que se tem notícia durante o período medieval, está a dos trovadores, os *trouvères*⁴⁶. Os motetos, sendo tipicamente uma expressão musical desenvolvida no norte da França, categoricamente no século XIII, possuem, inegavelmente, raízes na monodia⁴⁷ dos trovadores, revelando um pensamento do corpo enunciante elaborado por esse meio cultural. Posso dizer, também, que

⁴⁴ Nascida em torno do ano 935, Rosvita de Gandersheim foi a primeira poetisa de origem germânica, tendo escrito toda a sua obra em latim, a que se tem notícia.

⁴⁵ O filme *O amor de Astrée e Céladon* (Eric Rohmer), ambientado em meados da Idade Média, mostra Céladon, um homem que, para se aproximar de sua amada sem quebrar a promessa de não reaparecer aos seus olhos, disfarça-se de mulher. Com isso, passa a conviver com aquela que ama e apenas através de suas falas de amor, faz-se reconhecer por Astrée.

⁴⁶ Os *trouvères* mais antigos compuseram em torno de 1170; mais de meio século antes, a lírica havia tido o seu apogeu no sul da França, no país d’oc (região da Occitânia). Trovador viria da palavra latina *tropare*: compor. GROSSEL, Marie-Geneviève. *Chansons d’amour du Moyen Âge*, p. 5.

⁴⁷ Canto a uma só voz, uníssono, sem acompanhamento.

o trovadorismo foi, possivelmente, o único gênero até então no qual aparece um sujeito individual que se pronuncia e se coloca.

É nesse período que tem início uma literatura escrita no país, que, já no século XI, deixou de ter o latim como único veículo de expressão escrita. As canções dos *trouvères*, canções populares, circularam por muito tempo sob a forma oral, até que fossem transcritas em coletâneas por copistas nos cancioneiros, chegando aos nossos dias – muitas delas anônimas e com diversas variantes.

Destarte, há pontos de encontro no cancionero popular trovadoresco com a polifonia. Um famoso exemplo seria Adam de la Halle (1237-128?), que, além de trovador e um dos precursores da comédia francesa, também compunha peças polifônicas, reagrupando textos de cunho religioso com canções prontas ou fragmentos delas para a composição de motetos. De acordo com Zumthor (1993), em parte, o estilo dos *trouvères* consistia em uma perpétua manipulação sintática, um tanto elusiva, talvez propositalmente ambígua. Assim, a sintaxe era, nos gêneros dessa canção, uma forma de encenação, na qual “cena” seria quando corpo e voz desempenhavam uma *performance*.

No que diz respeito à canção popular, é possível dizer, segundo a estudiosa em música Ulhôa:

Um complicador adicional no estado da música popular é que a canção, sua manifestação mais comum, é um gênero híbrido, empregando simultaneamente elementos de linguagens diferentes. Canção significa alturas ritmadas (melodia), uma fala articulada (letra), um timbre específico (voz) e texturas especiais (acompanhamento). Na música erudita (refiro-me aqui principalmente à tradição clássico-romântica que foi matriz para a música popular) a peça musical é geralmente composta de uma estrutura melódica harmônica que enfatiza o processo e o desenvolvimento de estruturas lineares e diretivas. A música popular (e a canção em particular) favorece a redundância e a repetição de arquiestruras formais, em grande parte de natureza circular (ULHÔA, 1999, p. 67).

Pode-se dizer que o século XIII foi testemunha de uma nova articulação nas atividades musicais, passadas da monodia à polifonia. Para que se compreenda essa relevante passagem, proponho um breve recuo ao século VI, no advento da unificação da liturgia católica durante o papado de Gregório I, que insurgiu na música com o canto gregoriano. São Gregório Magno teria não só composto, mas publicado uma coletânea de peças em dois livros: *Antifonário*, conjunto de melodias referentes às *Horas Canônicas*; e *Gradual Romano*, contendo os cantos

da Santa Missa (FERRETTI, 1934). Outra contribuição para a institucionalização do canto gregoriano como uma prática católica romana teria sido a *Schola Cantorum*, escola de canto coral para rapazes que se dedicavam às funções religiosas (MILLER, 2003).

Esse gênero de música vocal monofônica⁴⁸ e monódica⁴⁹ possui suas características herdadas dos salmos judaicos e dos modos (escalas musicais) gregos. A partir da premissa de que se tratava de um canto para ser entendido junto ao texto, possuía primazia à melodia, agregando, dessa forma, sentido a ela. Logo, o canto não deveria ser uma prática material, e, sim, de devoção, como dizia Santo Agostinho – “*Qui bene cantat, bis orat*” (Quem canta, ora duas vezes)⁵⁰. Não era incomum que, nos cantos gregorianos, se utilizasse da técnica do trítono, mencionada pela primeira vez entre os séculos IX e X. Essa técnica foi demasiadamente usada nos primórdios da polifonia, até mais que qualquer outro intervalo, e consiste no intervalo de três tons inteiros entre duas notas. Por exemplo, tocar fá (F) e si (B) simultaneamente.

Figura 3 - Exemplo de trítono com as notas fá e sol, sol e lá, lá e si



Fonte: Descomplicando a música (2016)⁵¹.

Ao longo do século XIII, foi chamada de *discordantia perfecta*, e eis que a igreja católica proíbe veementemente o seu uso, denominando-a *diabolus in musica* pela sua complexa dissonância da música ocidental conhecida até então, causando tensão e estranheza. Essa proibição seria recorrente da crença de que a perfeição de Deus seria traduzida em sons harmônicos e que a dissonância pertenceria ao diabólico, culminando, inclusive, na execução de quem ousasse tocar essa *discordantia perfecta*⁵². Como se sabe, muitas foram as proibições da Igreja Católica relativas aos modos de expressão durante os

⁴⁸ Melodia desprovida de acompanhamento, típica do canto gregoriano.

⁴⁹ Canto a uma só voz, sem acompanhamento de outras.

⁵⁰ Sermão 336,1.

⁵¹ Disponível em: <<http://www.descomplicandoamusica.com/wp-content/uploads/2014/08/tritono.png>>. Acesso em: 6 jan. 2016.

⁵² Já a partir do século XVII, volta-se a usar o trítono nas composições. Entre as mais renomadas, pode-se citar o coral *Es ist genug*, de Bach; a ópera *Fidelio*, de Beethoven; *Tristan und Isolde* e *Parsifal*, de Wagner. Fonte: **The new Grove Dictionary of music & musicians**. Tiomkin-Virdung. Crawfordville, 1980. p.154-155.

séculos que abarcam a Idade Média, mas me volto mais intimamente no que concerne ao moteto e à voz feminina. Esta última só poderia ser entoada nas igrejas por recursos tais como o falsete, jamais por uma mulher. Portanto, uma voz de tessitura feminina fazia-se presente, contanto que seu corpo estivesse completamente ausente: a voz ressoava através do oco.

Possuído pela "voz do outro," o sujeito se exhibe em seu próprio desnudamento vocal para não ser – durante um concerto ou durante um ritual – apenas um travesti vocal. Não é o mesmo na cena política, na cena religiosa, e em muitas outras, onde vetos são promulgadas para proibir todo gozo vocal que viria perturbar a ordem social, condenando assim a voz a uma forma de errância perpétua?⁵³ (GILLIE, 2010, p. 1, tradução nossa).

No artigo *Crítica ao Gregoriano*, Mário de Andrade (1963) cita uma passagem de Otto Keller (*Geschichte der Musik*), a saber: “[...] enquanto os povos antigos tinham concebido o som em si mesmo, como meio sensitivo perceptível, o Cristianismo o empregou como meio pelo qual a alma comovida se exprime em belas formas sonoras e melodias agradáveis” (KELLER apud ANDRADE, 1963, p. 26). Essa relação entre o período helênico e o cristianismo é evidenciada no início do artigo, quando é evocado o conceito de que, para o cidadão do primeiro período, a sua harmonia era inseparável do Estado. Diferentemente no Cristianismo, quem trouxera a ideia prática do homem-só teria sido, justamente, Jesus, apresentando um novo ideal de civilização, “[...] provindo não mais do conceito de Sociedade, porém, do de Humanidade. Porque só mesmo a realidade do indivíduo, que o exame de consciência cristão evidenciava, traz a ideia de Humanidade” (KELLER apud ANDRADE, 1963, 26).

Andrade (1963) lembra, ainda, que no verbete sobre o *cantochão*⁵⁴, no *Grove Dictionary of Music*⁵⁵, H. Frere observa que “o valor do modo de cantar criado pelos cristãos, está em que ele representa a ‘evolução da melodia artística’” (ANDRADE, 1963, p. 26).

⁵³ « Possédé par ‘la voix de l’autre’, le sujet s’exhibe dans son propre dénuement vocal pour n’être – le temps du concert ou le temps d’un rite – que travesti vocal. N’en est-il pas de même sur la scène politique, la scène religieuse, et bien d’autres encore, où des vetos sont promulgués pour interdire toute jouissance vocale qui viendrait troubler l’ordre social, condamnant ainsi la voix à une forme d’errance perpétuelle? » GILLIE, C. **Voix flagellées, voix transfigurées; la clandestinité vocale à perpétuité.** in Colloque Crète 2010.

⁵⁴ Canto monofônico e uníssono, originalmente sem acompanhamento, o canto oficial da Igreja Católica Romana.

⁵⁵ *The new Grove Dictionary of music & musicians.* Tiomkin-Virdung. Crawfordsville, 1980. Edição posterior à de Mário de Andrade.

Como mostrarei mais adiante, essa evolução resultou em diversos gêneros empregados na própria igreja, como a retomada do moteto no século XVIII com Bach e vozes femininas.

Dessa forma, o homem humanizado tende a uma evolução musical, e essa diferenciação, que consiste entre a musicalidade grega e cristã, teria nascido do desenvolvimento que os cristãos deram ao modo hebraico da prática do canto, visto nas sinagogas judaicas. “À medida que a unificação política e litúrgica começou sob o domínio carolíngio, em meados do século VIII, todos os ritos musicais latinos locais [...] foram sobrepujados pelo canto gregoriano” (SADIE, 1994). Assim, este teria sido uma espécie de intermediário entre a música oriental e o conceito tonal harmônico europeu⁵⁶.

Por séculos da era cristã, a monodia religiosa dominou a música ocidental, consubstanciada de modo homofônico, em melodia única e linear, somente com acompanhamento rítmico, até que, no século X, se iniciou a ideia de sobrepor vozes em intervalos de oitavas e quintas⁵⁷. Pode-se dizer que as primeiras obras polifônicas começam a tomar lugar em ambientes profanos sob a forma de cânones, ou seja, vozes que imitam a linha melódica cantada por uma primeira voz, entrando, cada voz, uma após a outra, retomando o que foi anteriormente dito, enquanto que a primeira continua o seu caminho. Esse processo desenvolveu-se e teve o seu apogeu no século XV, quando a técnica do

⁵⁶ De acordo com Gérard le Vot, em seu *Vocabulaire de la musique médiévale* (1993), dos modos gregorianos formou-se a base da música ocidental como é conhecida atualmente, como os modos maior (jônio), menor (eólico) e outros cinco, estes menos conhecidos (dórico, frígio, lídio, mixolídio e lócrio). Em relação às notas, é datado do século XI um hino a São João Batista (originalmente em latim), que fora musicado de modo em que cada estrofe se iniciava com uma nota musical as quais, anteriormente, eram designadas pelas sete primeiras letras do alfabeto latino. Desse modo, as notas passaram a ser chamadas *UT, RE, MI, FA, SOL, LA e SI*, posteriormente substituiu-se o *UT* pelo *DO*. A nomenclatura *SI* formou-se das letras iniciais do último verso do hino, como pode ser visto a seguir:

*Ut queant laxis
Resonare fibris
Mira gestorum
Famuli tuorum
Solve polluti
Labbii reatum
Sancte Ioannes*

“Para que possam os teus servos proparar a largos pulmões o maravilhoso dos teus milagres, absolve o crime do lábio impuro, ó São João.” Tradução de C. Vilalva Júnior. (ALALEONA, 1978, p.71).

⁵⁷ Um intervalo musical de oitava é o intervalo que há entre a metade ou o dobro de sua frequência. Já uma quinta é o intervalo musical entre uma nota e outra que estejam a quatro graus de distância em uma escala. Para saber mais, ver em ROUSSEAU, Jean-Jacques. VOLUME 9. **Dictionnaire de musique**, in *Collection complète des œuvres*. Genève, 1780-1789, vol. 9, in-4°, p. 163-167. Disponível em: <www.rousseauonline.ch>. Acesso em: 13 jan. 2016.

contraponto era altamente difundida. Tem-se, por contraponto, a técnica de cantar melodias diferentes ao mesmo tempo (*punctos contra punctum*), traduzindo em harmonia os próprios contrapontos da fé religiosa e a eterna busca por seu deus. Esse procedimento criou uma resultante musical nova, a verticalidade musical, a saber, notas musicais sobrepostas soando ao mesmo tempo. O mais antigo testemunho com os princípios da polifonia ocidental em que se expõe as regras de escritura em duas vozes encontra-se no tratado intitulado *Musica Enchiridis*, datado do início do século X, cujo autor acredita-se que seja o frade beneditino Hucbald (840-930), ou, como especulam recentemente, poderia ter sido escrito por outro frade, de nome Otger⁵⁸.

Pode-se dizer que, no que concerne à etnomusicologia⁵⁹, o termo “polifonia” possui uma história um tanto conturbada em razão dos hiatos que se podem formar entre a realidade das práticas e a sua formalização e o peso das tradições científicas. O termo foi também origem de conflitos entre certos musicólogos, já que alguns acreditavam que o próprio termo “polifonia” deveria ser reservado à descrição das práticas musicais – entendo, aqui, a atividade instrumentária⁶⁰, que participa de uma produção musical – ditas eruditas, dada a importância das inscrições materiais que privilegiam uma construção de análise empírica. De outro lado, há musicólogos que particularizam o uso do termo para descrever as formas de polifonia orais.

Com base nos estudos das práticas polifônicas, foi possível interrogar as distinções rígidas entre práticas orais e escritas, eruditas ou populares, que refletem o processo de classificação e de legitimação próprios à construção dos saberes que descrevem a realidade das situações e de suas práticas. Dessa forma, no campo dos estudos sobre a música polifônica, o moteto, como explicitarei mais adiante, contribui para o restabelecimento de um diálogo entre a tradição oral e escrita, profana e sagrada.

O moteto medieval, cantando em contraponto sobre uma voz “tenor” (a voz masculina dentro do registro modal, ou seja, sem o uso do falsete), era uma forma isorrítmica, ou de “mesmo ritmo”, em grego. É uma técnica musical que consiste em organizar as durações ou

⁵⁸ Ou Ogier, questão presente em *Toda música que eu conheço*. Volume 1; *Précis de Musicologie*, 1958.

⁵⁹ De acordo com a apresentação do primeiro número da revista francesa *Transposition: musique et sciences sociales* (COMITÉ DE RÉDACTION, 2011).

⁶⁰ A música instrumental, que passou a ser escrita somente nos fins do século XIII.

os ritmos, fórmula essa denominada *talea*⁶¹, repetida durante uma melodia de tenor em que as notas ou séries, chamadas de *color* (repetição), variam a partir da *talea*. Essa forma isorrítmica serviu, principalmente, como evolução dos sistemas que combinam as sequências de notas, trazendo novas melodias e novas possibilidades de agrupamentos sonoros, mudando os tons das consonâncias e das dissonâncias, o que propiciou ainda mais a multiplicação das vozes polifônicas.

2.1. POLIFONIA

De suas origens gregas, guardou a maleabilidade: a forma nominal “polifonia” pode significar tanto um grande número de vozes ou de sons (canto de pássaros, sons das flautas), quanto uma grande diversidade de línguas ou linguagens; permite igualmente evocar uma forte intensidade sonora, notadamente uma abundância de falas que podem confundir. A forma adjetival “polífonos” [do grego *polyphonos*, “que faz ouvir muitas vozes”] oscila entre expressão de pluralidade e de intensidade, e designa frequentemente personagens prolixos: a paródia de *Ilíada* intitulada *Batrachomyomachie* (Combate dos ratos e das rãs) põe brevemente em cena uma rã chamada “Polífono” a qual a particularidade “homérica” é justamente ser faladora (COMITÉ DE RÉDACTION, 2011, tradução nossa)⁶².

O termo polifonia não aponta diretamente à música; possui diversos entendimentos. Teria tomado tal especificidade durante o período pós-helênico, e de suas origens gregas trouxe a maleabilidade: sua forma nominal (polifonia) pode significar um grande número de vozes ou sons, assim como uma grande diversidade de línguas ou linguagens; permite evocar uma intensidade sonora pela abundância de discursos. Já em sua forma adjetiva (polífono), varia entre expressão de pluralidade e de intensidade, além de poder designar personagens prolixos, como o citado no trecho acima, sobre a rã Polífono (COMITÉ DE RÉDACTION, 2011). No contexto ocidental, as primeiras proposições de teorização musical da polifonia teriam aparecido entre os séculos XIII e XIV, porém, o termo em si fora normalizado apenas no século XVI. Contudo, em texto do século V, do autor latino Martianus Capella, comentado pelo monge beneditino Rémi d’Auxerre, no século IX, é já evocada a produção de sons

⁶¹ O termo foi cunhado em 1904 por Friedrich Ludwig para descrever essa prática nos motetos dos séculos XIV e XV, também usado na música indiana.

⁶² Disponível também *on-line* no link <<https://transposition.revues.org/105>> . Acesso em: 13 abr. 2016.

simultâneos na harpa, o que produzia uma polifonia instrumental. Esse “instrumento conceitual” (COMITÉ DE RÉDACTION, 2011) que é a noção de polifonia aponta para práticas culturais, dimensão social das práticas polifônicas, práticas musicais e fenômenos de linguagem, tais como enunciação e superposições de discurso.

No decorrer do tempo, passou-se a descrever as músicas medievais e da Renascença que contam com diversas partes sobrepostas, partindo de empregos tanto históricos quanto sistemáticos, na busca por uma definição que permitiria diferenciá-las dentro de um sistema de conceitos utilizados para descrever técnicas de composição que se opunham às técnicas da monodia e da homofonia⁶³. A primeira pode ser descrita como uma melodia de uma só voz. Já a segunda técnica é assim chamada quando há vozes semelhantes, comumente apresentadas em quatro vozes que cantam o mesmo texto, mas em diferentes notas, as quais formam acordes que se apresentam em blocos, não havendo articulação de contrapontos entre as vozes – o que a opõe à polifonia, em que as vozes se articulam separadamente em contraponto. Caso a polifonia tenha as suas origens a partir da noção de “música em várias partes”, seriam as formas de agenciamento dessas diferentes partes, umas em relação às outras, que formariam o objeto de definições em contraste. Qual seja a definição proposta, no entanto, a polifonia é uma prática complexa e exigente do ponto de vista da prática e da recepção.

Com isso, é possível dizer que, na audição simultânea de dois diferentes sons, a voz feminina canta naturalmente a melodia uma oitava nota acima da voz masculina. Isso quer dizer que, se a voz masculina canta em Dó central, a feminina cantaria a mesma nota emitida, porém, oito tons da escala diatônica acima – no caso, um Dó acima; ou seja, uma oitava acima. Desse modo, produz-se um princípio de consonância perfeita entre dois sons, masculino e feminino, o que causa uma sensação de uníssono, mas que não se aplica por se tratarem de frequências diferentes. Quando um homem canta e uma mulher o acompanha entoando a mesma nota, porém, oito notas acima, a frequência da voz masculina permanece entre 115 hertz, enquanto que a feminina está em torno de 220 hertz, ou seja, quase o dobro. Assim, a cada nota ascendente, ou seja, conforme as notas aumentam gradativamente,

⁶³ Do grego: mesmo som, uníssono.

a quantidade de vibrações também aumentará; por esse motivo, pode-se dizer que não se trata do mesmo som.

Portanto, a voz não foi submetida a nenhum tipo de educação de propriedade vocal que caracterize nossas sociedades (GILLIE, 2010); há, porém, diversas possibilidades para o sujeito reverter esses ornamentos vocais. Tais ornamentos poderiam agir como máscaras capazes de cobrir uma nudez vocal. Ainda de acordo com a professora e psicanalista Claire Gillie (2010):

Durante suas apresentações, eles parecem "possuídos" por essa voz de um outro, apagando-se por trás esse sujeito ausente e, ainda, no primeiro plano sonoro da cena. A tal ponto que, uma vez terminada a performance, pode-se surpreender com esse Estranhamento um pouco freudiano, "estranheza inquietante" ao ouvi-los retomar sua voz de "todo dia". A voz parece, então, cair, separar-se deles, fazendo-se ouvir, em uma espécie de banalidade vocal, "normal" demais ou de uma obscenidade quase disforme. Mas essa vestimenta vocal em cena pode ser também uma armadura apertada, ou seja, uma golilha que machuca (GILLIE, 2010, p. 2, tradução nossa)⁶⁴.

Contudo, não se sabe o quanto, e se, de fato, os ouvidos medievais interrogavam essas vozes transfiguradas, mas é sabido que aceitaram a consonância de um intervalo de quinta como quase imperativa (é o caso da música cristã, bem como da hindu), a partir das multidões que assistiam aos ofícios religiosos. Nos ofícios, adaptaram⁶⁵ suas monodias às tessituras intermediárias dos fiéis, que cantavam em tons mais altos que os cantados dentro das igrejas. Tal forma de canto, essa melodia em que vozes entoam paralelamente com intervalos de quartas, quintas e oitavas entre si, por esse motivo, é difundida ainda no século IX como diafonia.

Os princípios dessa passagem da monofonia para a diafonia estão registrados no tratado *Musica enchiriadis*, anteriormente citado. Assim foi descrita a *organum*, forma mais primitiva do gênero polifônico conhecido: composta pela *vox principais* (em frequência mais baixa), que executava o tema litúrgico; e, ainda, a *vox organalis* (em frequência mais alta),

⁶⁴ « Durant leurs prestations, ils semblent « possédés » par cette voix d'un autre, s'effaçant derrière ce sujet absent et pourtant au premier plan sonore de la scène. A tel point qu'une fois la prestation terminée, on peut s'étonner de cet Unheimlich quelque peu freudien, « inquiétante étrangeté » de les entendre reprendre leur voix de « tous les jours ». La voix semble alors chuter, se séparer d'eux, se donnant à entendre dans une sorte de banalité vocale trop « normale » ou d'obscénité presque difforme. Mais cet habit vocal de scène peut être aussi une armure étriquée, autrement dit, un carcan qui blesse. »

⁶⁵ Ou, como prefere Boulez (1966), no lugar de "adaptação musical", usa-se "fonte de irrigação da música".

que se desenvolvia paralelamente à voz principal para que se encontrassem na conclusão. Da diafonia, sucedeu o *déchant*, parte do *discantus*⁶⁶, que evoluía não mais paralelamente à voz principal, mas em movimento contrário, formando, com ela, intervalos de quinta ou de quarta, de oitava ou uníssono. O primeiro *déchant* era um tanto quanto rudimentar, porém, já no início do século XII, na abadia Saint-Martial de Limoges, ele modela-se e orna-se de vocalizações (grupo de notas cantadas para apenas uma sílaba de texto), o que se passa a chamar de *melisma* (SADIE, 1980, p.105). Esse princípio de ornamentação do *déchant* trouxe uma diferenciação mais clara entre as vozes: a *vox principalis* assume a nomenclatura “tenor” e evolui em espaços maiores, é a voz sobre a qual se constrói o edifício sonoro, enquanto que a *vox organalis*, mais próxima à voz feminina, afirma a sua independência melódica. Dessa forma, o novo *organum* enriqueceu-se de vozes suplementares (*organum triplum* e *organum quadruplum*) e tem o seu apogeu no início do século XIII, com a escola de *Notre-Dame* e com Pérotin “*le Grand*”.

Foram os monges de Saint-Gall e de Jumièges, ao que se sabe, que tiveram a ideia de, a partir do século IX, usar os *melismas* para facilitar a memorização dos textos. Assim, ampliavam o canto litúrgico por meio da inserção de textos curtos (*tropi*) que facilitavam a memorização da música e que dariam origem ao drama musical; assim como as sequências, forma de composição litúrgica monódica que resultaria na canção popular francesa, os *lais*, e na *ars nova*, citadas anteriormente.

Na representação, logo a seguir, de um salmo cantado de Johannes Alanus, intitulado *Sub Arturo plebs*⁶⁷, articula-se: *In omnem terram exivit sonus eorum, et in fines orbis terrae verba eorum*⁶⁸, o que manifesta claramente a missão da Igreja Católica, a qual se cumpria na divulgação e na pregação dos ensinamentos cristãos. Inclusive, as próprias guerras santas, ou Cruzadas, que ocorreram entre os séculos XI e XIII, teriam sido em nome da expansão desses ensinamentos. Sabe-se que um dos propósitos das Cruzadas teria sido, de fato, a tomada de Jerusalém. A sua conquista causou um estremecimento no Ocidente, especialmente entre os peregrinos de Santiago de Compostela, ícone da luta contra os mouros. De acordo com as

⁶⁶ Tipo de polifonia medieval caracterizado pelo movimento nota-contranota, movimento contrário entre vozes (SADIE, 1980, p. 487-495).

⁶⁷ “Perante a força do povo” (tradução nossa). O salmo pode ser ouvido em <<http://youtu.be/On5BsYqvHbU>>. Acesso em: 17 nov. 2014.

⁶⁸ “Seu som ressoa por toda a terra e as suas palavras alcançam os confins da terra” (tradução nossa).

narrativas do século XIII, Carlos Magno teria restabelecido o culto cristão na Espanha após peregrinar até o túmulo de Santiago de Compostela, garantindo sua proteção contra os mouros, sendo que estes últimos, até então, tinham a supremacia na região. Diante disso, ao longo dessa rota, ouvia-se uma imensa variedade de músicas, já que era considerável o choque, mas também o intercâmbio de culturas, relatadas principalmente no que concerne às canções, cantos e danças, artes e ciências. A seguir, o salmo de Johannes Alanus, *Sub Arturo plebs*⁶⁹ (Figura 4). Nele, a color é repetida três vezes, cada uma com duração diferente. De cima para baixo, a talea A é para a voz *tripulum* (voz de ressonância mais alta), a talea B é para a voz *motetus* (ressonância média) e a talea C é para a voz tenor (ressonância baixa).

Figura 4 - Plano estrutural do Tenor de um moteto isorrítmico medieval com diminuição de terceira, *Sub Arturo plebs*, de Johannes Alanus.

Fonte: Wikipédia (2016)⁷⁰.

Na partitura, o tenor está escrito com valores precisamente medidos (APEL, 1953), apontando para essa voz viril por excelência, buscada, normalmente, no repertório popular e não litúrgico. As *taleae*, enquanto modo isorrítmico, ou seja, de mesmo ritmo, de conduzir o tenor, replicavam em um mesmo padrão rítmico até o fim da composição, em movimentos de repetição. Nos motetos, esse padrão começa com tenor, mas, com o tempo, expande-se para as outras vozes. Vale lembrar que o padrão musical de repetição, tal qual um mantra, é

⁶⁹ Um trecho da canção pode ser ouvido em: <<https://www.youtube.com/watch?v=klgTwdmNhBA>>. Acesso em: 3 nov. 2014

⁷⁰ Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Sub_Arturo_plebs#/media/File:Sub_Arturo_\(In_omnem_terram\)_isorhythmic_tenor.svg](https://en.wikipedia.org/wiki/Sub_Arturo_plebs#/media/File:Sub_Arturo_(In_omnem_terram)_isorhythmic_tenor.svg)>. Acesso em: 7 jan. 2016.

a base das músicas de meditação, prática de concentração e contemplação associada ao oriente.

Enquanto prática polifônica, o entrelaçar de vozes nos motetos, como mostrarei a seguir, serviria como pretexto para um lugar no qual diversas vozes poderiam entrecruzar-se, um lugar de encontro entre diversos locutores. Esse princípio induziria a quadros específicos de enunciação em que se adota pontos de vista diferentes para as personagens, que enunciam algo de acordo com um ponto de vista e não de acordo consigo mesmas.

A politextualidade radicaliza a concepção de polifonia no sentido em que as várias vozes na sobreposição de melodias, mais a sobreposição de textos com temas diferentes, dificultaria pensar *um* sujeito individual da canção, uma vez que se tem vozes simultâneas e, por conseguinte, sujeitos simultâneos (alguns plurais, inclusive).

A concepção de sujeito da canção na passagem da monodia na música sacra para a polifonia é a de um ser no plural, no coletivo, enunciado sempre como *nós*, o que traz uma ideia de comunidade. Tem-se um sujeito plural que fala por um coletivo e que, em geral, se dirige a uma divindade ou à própria comunidade evocada para consagrar uma divindade. Essa concepção reitera o caráter da monodia em sua função ascética (elevação espiritual em detrimento do mundo terreno, da carne). Já em um segundo momento, no advento da polifonia a partir do século XIII, o sujeito da canção passa a enunciar-se como um sujeito individual (utiliza-se do *eu*) nas canções seculares e de temas de amor cortês e adultério. Já nas canções sacras, observa-se a primeira pessoa principalmente nas vozes mais altas, como a soprano, enquanto as mais baixas, como o tenor, mantêm esse aspecto da monodia, ou, ainda, enunciam uma expressão impessoal com o sujeito ausente.

2.2. O MOTETO MEDIEVAL

Este capítulo questiona a polifonia medieval, o moteto para a voz feminina especificamente, não só pelo viés da música, mas também por meio de noções de enunciação que trazem à tona dimensões textuais e intertextuais, as quais revelam uma subjetividade do corpo falante. Este último, como definiu Méégens (2011), trata-se da ausência da fusão entre o autor do texto e o sujeito falante que ele constrói. É por meio da voz do intérprete desse sujeito falante, na dimensão imaginária do texto, que faz surgir a personagem; é nesse reencontro entre sujeitos outros que se faz o sentido.

Nessa justaposição de discursos cantados, o moteto feminino, que surge no século XIII, retoma e desenvolve o modelo de enunciação que a polifonia propõe: vários textos supõem vários sujeitos falantes e, logo, vários corpos enunciantes. Essa pluralidade desdobra-se em um pretexto ao qual as canções sobrepostas constroem a unidade ficcional de uma personagem em torno de um jogo de referências intertextuais. Desse modo, como apresentarei adiante, os discursos possuem sentidos individuais, mas enriquecem-se na medida em que interagem com outros, precisamente pela possibilidade de novos pontos de vista.

2.2.1. Moteto feminino e suas formas entre os séculos XIII – XVI⁷¹

Primeiramente, selecione um tenor de qualquer antífona ou responsório ou outra melodia no antifonário; as palavras deverão corresponder ao material que você quer que o moteto trate sobre (MURINO apud HUOT, 1997, p. 19, tradução nossa)⁷².

Motetus, termo este usado pela primeira vez pelo teórico musical Franco de Colônia, em 1280, para a voz imediatamente acima do tenor nos motetos, foi também utilizado para designar toda a composição religiosa distinta da missa ou do oratório. Quanto à etimologia, pode-se referir à língua francesa *petit mot*, equivalente a palavrinha, mas, também, à palavra latina *motus*, movimento, não obstante, se tratam de suposições. Quando ainda somente em textos latinos despontam as composições, chamavam-se *tropi* ou *prose*; no entanto, alguns teóricos na época já utilizavam termos como *discantus* e *motellus* (MILA, 2005). Com sua difusão, o moteto passou a ser cantado também em língua vulgar, o que lhe confere um lugar de encontro entre o sacro e o secular. Cabe notar que houve um deslocamento; desarticulou-se sua particularidade musical polifônica para que o termo viesse designar uma forma musical qualquer que entoasse mais de uma voz sobreposta, não havendo mais a necessidade de que cada voz sustentasse um texto diferente, o que foi primordial em suas origens.

O moteto feminino aparece como herdeiro das canções dos trovadores, comportando um ou mais textos cuja locutora seria uma mulher, podendo, eventualmente, intervir um locutor masculino. Esse gênero coloca a voz feminina imaginária e não real, já que os textos

⁷¹ Disponível, no *link* a seguir, um catálogo de motetos *on-line*: <http://legacy.arts.ufl.edu/motet/search.asp>. Acesso em: 14 abr. 2016.

⁷² “First select a tenor from any antiphon or responsory or other melody in the antiphonary, and the words should correspond to the material that you want the motet to treat”. Egidius de Murino (1355-1420).

não eram obrigatoriamente cantados por uma mulher, em uma posição de criação artística da voz feminina em uma época em que ela era pouco audível (MÉEGENS, 2011). Dessa forma, o moteto manifesta-se como forma de estilização do dizer amoroso, o que contribuiu ainda mais para uma elaboração de um imaginário feminino.

No campo da música, o século XIII testemunhou uma ressignificação da polifonia: até então, quem dela se ocupava eram, sobretudo, as instituições eclesiais, aplicando-a como ornamento ao canto litúrgico e musicando poemas religiosos ou moralizantes. As canções profanas em língua vernácula, até então, eram mais comumente monódicas, porém, com a difusão dos motetos por meio das igrejas, as vozes ordenam-se e justapõem-se também nas ruas, promovendo uma popularização do moteto secular. Era interpretado em ocasiões importantes da vida social, como reuniões festivas, nas quais o intérprete era levado a explorar fronteiras entre o canto e a atuação, revelando um pensamento do corpo enunciante elaborado em seu meio cultural. De Grouchy define essas reuniões como

[...] Um divertimento reservado a um círculo restrito: ‘esses cantos não devem ser apresentados a todos, às pessoas comuns, pois elas não compreendiam todas as sutilezas e nem se deleitam em ouvi-las, mas eles devem ser reservados aos instruídos, que buscam as sutilezas das artes. Eles são habitualmente cantados enquanto ornamento de suas festas, como se faz dos cantos chamados rondas, nas festas laicas do povo⁷³ (DE GROUCHY apud MÉEGENS, 2011, p. 3, tradução nossa).

Porém, quando se tratava de música de divertimento profano, sugeria certa espontaneidade, o que não corresponde exatamente a essas sutilezas de uma produção reservada tão somente aos mais instruídos, como acontecia nos círculos mais fechados e eruditos.

As letras das canções poderiam ser em latim ou em língua vulgar e o seu conteúdo emprestado ora da liturgia, ora de histórias de viajantes ou de um repertório laico qualquer, o que dependeria do local a serem entoadas. Era comum, inclusive, intercalar alguns desses idiomas e mesmo em diferentes linguagens. Isso era possível, principalmente, pela forma

⁷³ « [...] un divertissement réservé à un cercle restreint: « ces chants ne doivent pas être présentés à tout le monde, aux gens communs, car ils n’en saisissent pas toutes les subtilités ni ne se délectent à les entendre, mais ils doivent être réservés aux instruits, qui recherchent les subtilités des arts. Ils sont habituellement chantés en tant qu’ornements de leurs fêtes, comme on le fait des chants dits rondeaux, dans les fêtes laïques du peuple. »

polifônica do moteto que aceitava, por exemplo, em contraponto ao tenor, que uma, duas, três ou mais vozes evoluíssem⁷⁴, sobrepondo-se àquela do tenor (MILA, 2005). Já em alguns dos motetos de três vozes, também como exemplo, as duas vozes superiores poderiam suportar textos diferentes; inclusive, textos de diferentes gêneros, com ou sem parentesco semântico, em virtude de um simbolismo caro aos espíritos medievais. Tecnicamente, foi o triunfo do verticalismo⁷⁵, do contraponto puro. Pode-se dizer que a pluralidade dos textos acusa uma independência das partes. Contudo, as vozes superiores e os refinamentos rítmicos despontam fortemente no final de século XIV, conduzindo, algumas décadas mais tarde, os compositores⁷⁶ a voltar aos contextos litúrgicos e devocionais.

As composições eram bem variadas e as estruturas e técnicas de contraponto ao musicar os textos marianos – que abordam o tema de Maria – justapunham pares de vozes e já indicavam o uso dos instrumentos musicais que acompanhavam as vozes (SADIE, 1994, p. 623). Na conjuntura das ruas, não era muito diferente. Apesar das letras, em seu contexto, não evocarem diretamente a imagem de Maria, assemelhavam-se nos pares de vozes, inclusive as femininas, que também se justapunham, como mostrarei mais adiante na canção *Je sui jonete et Jolie*, além do que concerne o uso de instrumentos musicais. Não foi encontrado um tratado específico da época no qual conste exatamente os instrumentos utilizados, mas, por meio de iconografias, tais quais estampam pórticos de igrejas – como o pórtico da Gloria, da catedral de Santiago de Compostela, esculpida pelo mestre Mateo no século XII, com 24 anciãos, no qual alguns portam instrumentos: uma sanfona, 14 cítaras, quatro saltérios e duas harpas –, pode-se ter uma referência dos instrumentos utilizados na

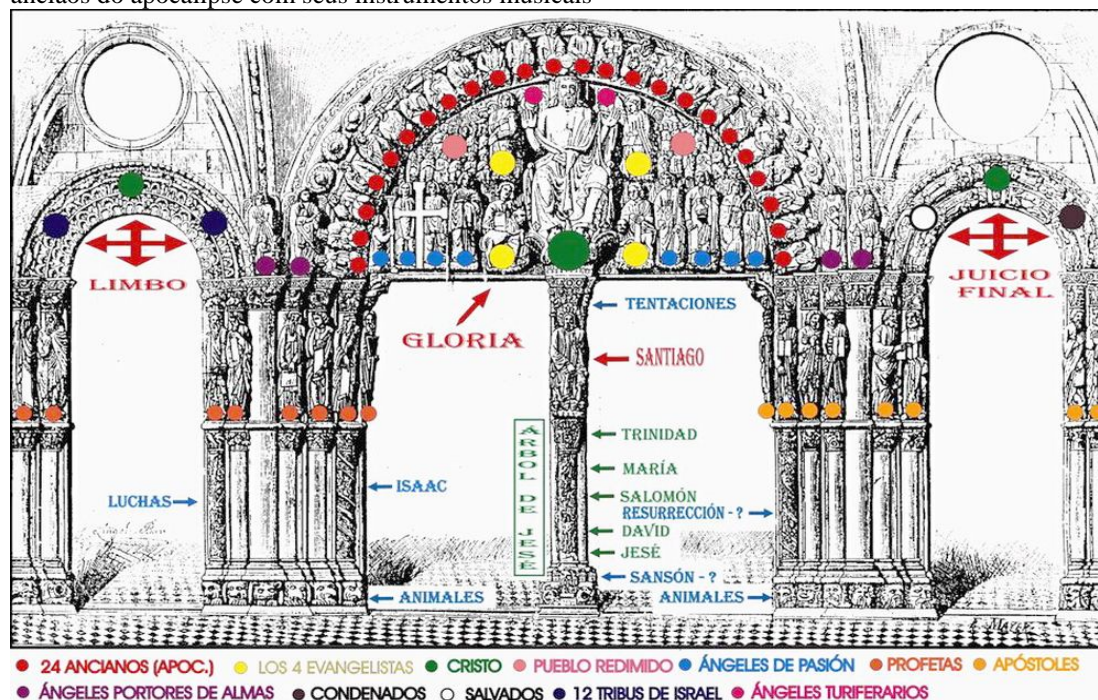
⁷⁴ Moteto simples seriam duas vozes: tenor e *duplum* ou moteto com texto (latim ou francês). O moteto duplo contaria com três vozes: tenor, moteto e *triplum*. As vozes superiores possuem dois textos diferentes: dois em latim, dois em francês ou misturados. Na voz *triplum*, o texto é sempre mais longo e mais rápido que o *motetus*. O moteto triplo: quatro vozes com *quadruplum*, três textos diferentes para as vozes superiores em francês ou misturadas ao latim. Moteto conduzido: três ou quatro vozes com tenor e vozes superiores com o mesmo texto cujo ritmo é idêntico. Consta que um dos maiores números de vozes em motetos seria *Deo Gratia*, de Johannes Ockeghem, composição para 36 vozes.

⁷⁵ Poder-se-ia, em outro momento, conjecturar se essa arte musical da verticalidade poderia ter correspondência com os elementos estruturais da arquitetura gótica (900-1300 d. C.) predominante na Europa, especialmente na França, até o período das primeiras composições polifônicas. Esse estilo contava com um sistema de abóbodas e o arco de ogiva, o que permitia elevar a altura das construções, mas ainda assegurando um equilíbrio de forças. A ideia é que a construção tenha tal suporte que as estruturas possam dirigir-se mais ao alto, às alturas, como vozes que, de tão altas, tocariam deus.

⁷⁶ Entre os principais compositores de motetos até o século XVI, pode-se citar Guillaume de Machaut, Guillaume Dufay, Johannes Ockeghem e Josquin Desprez.

época. Representa, de um lado, o juízo final, e, de outro, cenas do Antigo Testamento. A mesma ideia está representada em diversas outras catedrais, como a de Chartres; há, ainda, o tema dos anjos musicais que aparecem tanto na igreja Saint-Mclou de Rouen, com suas harpas, rabecas, seus saltérios e alaúdes, quanto em Notre Dame de Bayeux, com seus afrescos que, além de tais instrumentos, mostra, ainda que apareçam raramente, instrumentos de percussão, como se vê nas figuras a seguir.

Figura 5 - Representação gráfica do pórtico da Glória, na qual se pode ver, ao redor do trono de Jesus, os 24 anciãos do apocalipse com seus instrumentos musicais



Fonte: Antônio Hernandez (2015)⁷⁷.

⁷⁷ Disponível em:

<<http://www.antoniohernandez.es/Arte/imagenes/04%20Romanico/escultura/portico%20de%20la%20gloria/P%C3%B3rtico%20iconograf%C3%ADa.jpg>>. Acesso em: 6 jan. 2016.

Figura 6 - Detalhe dos três anciãos no pórtico da Glória. Da esquerda para a direita, o primeiro toca arpa; o segundo, o alaúde; e o terceiro, o saltério.



Fonte: Jornal ABC (2016)⁷⁸.

Enquanto criação estética, o moteto encontra o seu desenvolvimento em um contexto sociocultural de uma burguesia ascendente, que se reunia em eventos artísticos ou festivos e cantava essas peças musicais para entretenimento ao ar livre (MÉEGENS, 2011). Por não ser primordialmente religioso, o profano misturava-se ao sagrado em uma espécie de relação de força quase violenta, em que rivalizavam o sacrificial – ainda que simbólico – do sagrado; com uma violência impura, quase um prazer, do profano. Nessa amálgama, articulavam canções de amor em textos litúrgicos e vice-versa. Uma característica da música sacra é justamente a primazia concedida às palavras; o seu compositor recebia o texto pronto, com palavras intocáveis, e o seu desafio estava em embelezar essas palavras que pressupunham fé. De acordo com Zumthor (1993, p. 84): “Partes inteiras da bíblia, como os Salmos, conservaram as marcas formais e as particularidades semânticas de um discurso oral”. Durante séculos, foi o livro no qual os escolares exercitavam a leitura, a pronúncia e a memorização.

A música profana, no entanto, poderia ser escrita pelo poeta, pelo compositor, por quem quer que fosse. Como disse anteriormente, muitas das canções são de autoria desconhecida: “Ele goza da liberdade de mover-se sem cessar, de ininterruptamente variar o número, a natureza e a intensidade de seus efeitos” (ZUMTHOR, 1993, p. 193). Trata-se da ideia de jogo vocal como material musical, textual e rítmico, sugerindo, igualmente, certa espontaneidade, o que contradiz com a rigidez do texto cristão. Essa forma, ou essa ausência

⁷⁸ Disponível em: <<http://www.abc.es/media/espana/2016/02/18/portico-gloria-restauracion--620x349.jpg>>. Acesso em: 6 jan. 2016.

da necessidade de uma rigidez teórica, teria sido a grande influência no canto, ao menos no canto polifônico, a partir do século XIII e nos três subsequentes.

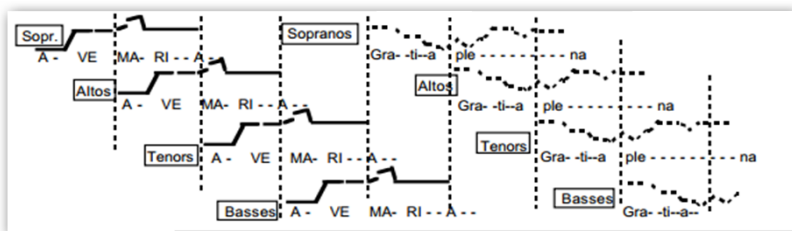
O processo de composição polifônica em uso na Idade Média, que teve larga aplicação entre os flamengos, era este: tomava-se um *canto dado*, tirado de uma melodia gregoriana popular, e se o confiavam dando-se-lhe a todas as notas valores longos, a uma das vozes, geralmente o *tenor*, e sobre esta, construía-se pacientemente para as outras vozes toda espécie de puerilidades e artifícios.

Podia ainda acontecer, mesmo nas composições sacras, que o tenor continuasse cantando as palavras por vezes vulgares da canção, da qual fora tirado o tema, não obstante a sua nova destinação (ALALEONA, 1978, p. 75).

No que diz respeito à polifonia renascentista, e é preciso lembrar que essa é uma época “humanista”, os compositores do *Ars nova* versavam em um intelectualismo e utilizavam-se de artifícios gráficos⁷⁹. Além da polifonia, compositores também passaram a usar o *word painting*, utilizado até hoje, que representa, musicalmente, imagens poéticas específicas e de sentimentos expressos no poema, refletindo, assim, o sentido literal de uma palavra, um texto ou um contexto específico na composição da música. Por exemplo, escalas musicais ascendentes acompanhariam versos sobre o nascer do dia. Da mesma forma, a melodia lenta e sombria acompanharia uma tragédia ou morte. Mostra-se, desse modo, que já havia uma preocupação com o que estava sendo dito e a forma pela qual se iria expressar esses sentimentos.

Na Figura 7, consta como uma imitação canônica comporta-se no tempo em relação às suas quatro vozes: sopranos, contraltos (altos), tenores e baixos. Comumente usada nas composições de Josquin des Prez (1450-1521), o exemplo a seguir é *Ave Maria virgo serena*, moteto latino em quatro partes. Esse gênero específico possibilitava, junto à harmonia, vozes superiores, as quais poderiam enunciar, cada uma, um diferente texto, que se desenvolvia paralelamente à voz principal.

⁷⁹ Como na escola franco flamenga, da qual despontou o compositor francês Guillaume Dufay (1397-1474).

Figura 7 - Representação gráfica de Imitação Canônica – Ave Maria Virgo Serena⁸⁰

Fonte: Artes do Municipal (2016)⁸¹.

Ainda sobre a Figura 7, nota-se que a última voz (a que está na base) é o baixo, voz mais grave e rara masculina, que desenvolve as mais profundas sonoridades, sustentando a composição em sua potência. É a última voz a entrar, imitando as vozes mais altas. Anterior a esta, tem-se o tenor, que é, comumente, a voz base para os motetos e, aqui, ela ajusta-se entre os tons mais altos e o baixo, podendo anunciar uma invocação terrena e viril – por isso “racional” – à Maria. Antes da entrada do tenor, a voz que o antecipa é o alto. Sendo cantada por uma voz masculina, é atingida pelo uso do falsete por meninos ou por *castratis*. Na voz feminina, o seu equivalente é o contralto, que seria uma voz mais baixa feminina, um tanto rara e, de certa forma, masculina. Em relação ao contralto, Gillie (2008) levanta a hipótese de que essa voz feminina de tessitura grave apresenta, no canto, um “fora-do-sexo” da voz, sustentando a hipótese de uma voz unissex – uma voz angelical ou demoníaca? Aquela que entra em primeiro, entoando a frase à qual todas as outras vozes seguem, é a soprano.

Longos debates reuniram-nos entorno dos agudos, o da voz feminina atravessando o lírico para se abismar em um lugar no qual a música não estava mais em jogo, nem mesmo a palavra. Desde as suas [Michel Poizat] primeiras obras, havia demonstrado que a voz feminina – impulsionada, em suas últimas supressões, em direção ao agudo – fazia a palavra perder o seu sentido e aproximava-se daquilo que ele chamou ‘grito do anjo’⁸² (GILLIE, 2008, p. 228, tradução nossa).

Já no tratado *De coelesti hierarchia* (Da hierarquia celeste), datado do século V, tem-se a louvação a deus estabelecida como uma conduta tradicionalmente praticada pelos

⁸⁰ Uma parte da partitura pode ser vista em: <http://imslp.org/wiki/File:PMLP48553-DesPrez_Ave_Maria.pdf>. Acesso em: 22 out. 2014.

⁸¹ Disponível em: <www.antesdomunicipal.com.br>. Acesso em: 11 jan. 2016.

⁸² « De longs débats nous avaient réunis autour de l’aigu, celui de la voix de femme franchissant le lyrique pour s’abîmer en un lieu où la musique n’était plus en jeu, ni même la parole. Dès ses [Michel Poizat] premiers ouvrages, il avait démontré que la voix féminine — poussée dans ses derniers retranchements vers l’aigu — faisait perdre le sens à la parole, et se rapprochait de ce qu’il a appelé « le cri de l’ange. »

anjos⁸³, mas de forma inaudível. De certa forma, é como se esses movimentos de um alcance vocal mais elevado permitissem que os anjos falassem por meio da voz humana.

A Igreja assim colocou em cena o canto do anjo a partir do século XII ou XIII e, para fazer os anjos cantarem, a primeira ideia foi a de fazer cantarem jovens garotos, pois as raparigas, não se podia colocá-las em cena. Os jovens pré-púberes tinham vozes que subiam ao agudo permitindo fazer ouvir a voz angélica, pois o anjo só pode cantar no agudo, em nenhum caso no grave (DIDIER-WEILL, 1998, p. 60).

Afinal, um anjo de voz grave que se pusesse a cantar, seria, quiçá, um anjo caído, ou o próprio Lúcifer. Assim como a mulher, o anjo deveria atingir notas mais agudas, porém, a impossibilidade da presença tanto angelical quanto feminina nos corais da igreja levava crianças e castrados a encarnar e reproduzir vocalmente essas duas efígies.

A voz mais aguda é o que se chama, comumente, diáfana, e carrega consigo certa cristalização, uma transparência que, no domínio do sonoro, é o que há de mais claro, aludindo a uma pureza – evoco, aqui, o Renascimento – presente na voz das crianças e, inclusive, dos castrados (TOUDOIRE-SURLAPIERRE, 2005). Essa “claridade” é um termo que, evidentemente, era relativo à espiritualidade e remetia, ainda, à razão (NANCY, 2007), o que não condizia com a imagem da mulher nos primeiros séculos do moteto. Contrariamente a esse pensamento, para Mersenne (1986), dos séculos XVI-XVII, os naipes vocais mais altos, os mais agudos, estariam diretamente ligados ao mais sensato do ser.

[...] experienciamos que os altos nos concertos, muito mais agradáveis, como que aproximando cada vez mais o céu da vida, que os baixos; ora, temos mais prazer ao nos aproximar daquilo que é mais perfeito e mais cheio de vida, que daquilo que é mais imperfeito e mais próximo da morte. É por isso que gostamos mais e cuidamos mais das crianças que dos velhos, que se assemelham aos sons grandes e pesados, e ao inverno; enquanto as crianças assemelham-se à primavera ou ao verão, ao calor e ao fogo. As vozes baixas remetem à escuridão, procuradas somente por corujas e goblins; mas as vozes altas assemelham-se à luz e ao dia, que servem de ornamento à natureza, como os agudos à música, que perde todo o seu charme quando não possui bons altos. As vozes baixas não servem a quase mais nada que não seja fazer perceber os agudos e para fazer-lhes ouvir nos ouvidos e no espírito com mais diversidade e prazer (MERSENNE, 1986, p. 24, tradução nossa)⁸⁴.

⁸³ Pseudo-Denys. **L'Aréopagite. Ouvres complètes du pseudo-Denys L'Aeropagite**. Tradução do grego de Maurice de Gandillac. Paris: Aubier, 1990. Composto de quinze capítulos sobre as hierarquias de anjos e os modos de louvor.

⁸⁴ « [...] nous expérimentons que les Dessus des Concerts, beaucoup plus agréables, comme approchans de plus pres du ciel & de la vie, que les Basses ; or nous prenons plus de plaisir à nous approcher

Assim, as concepções harmônicas movem-se afastando-se ou aproximando-se da perfeição. Esse pensamento abstrato aponta para uma idealização da escuta da voz aguda que não faz referência alguma ao feminino, mas a uma “concepção harmônica do discurso e de sua realização [que] podem servir, de alguma forma, para garantir à escuta da voz seu eventual reencontro com o feminino” (NANCY, 2007, p. 149). Evidencia-se aí a oposição daquilo que é essencialmente feminino no sentido fisiológico: sua voz naturalmente aguda e aquilo que não poderia pertencer à mulher: o divino e a sabedoria.

Se a voz da cantora nos produz um efeito tão particular de emoção – vocês podem observar o que caracteriza a voz feminina quando ela se eleva no agudo e no superagudo – é que quanto mais a voz se eleva, mais a descontinuidade ligada aos cortes da fala desaparece, e mais se produz uma voz que substitui esta descontinuidade pela continuidade absoluta. Gostaria que vocês o sentissem para compreenderem que é no momento em que a continuidade substitui a descontinuidade que aparece o gozo, o gozo não fálico, o Outro gozo, o gozo excedente, o gozo que faz com que nesse momento não se saiba mais se é a diva ou o divino que canta. A palavra diva não foi fabricada por acaso (DIDIER-WEILL, 1998, p. 53-54).

Nos efeitos da voz e sua expressão amorosa, houve uma “erotização do espaço da palavra, que resulta uma circulação desordenada das paixões pela qual a eloquência é atravessada” (NANCY, 2007, p. 150). A voz da soprano exerceria, então, pela sua capacidade de continuidade vocal que necessita menos das escansões⁸⁵, um funcionamento cuja propriedade enunciativa era a de se colocar mais próxima do objeto amado, como irei considerar no próximo capítulo. Tem-se, com isso, uma situação histórica de enunciação em que os discursos tanto do divino quanto do amor estão inerentes à emissão vocal, como a da soprano e do contralto. Ao se pensar a distribuição polifônica na partitura, a função das notas mais graves é servir de ancoragem à voz feminina, emitida no seu mais alto naipe vocal. Com isso, poder-se-ia concluir não só uma relação de interdependência enunciativa em que a

de ce qui est plus parfait & plus remply de vie, que de ce qui est plus imparfait & plus pres de la mort. De là vient que l'on aime & que l'on caresse plus les enfans que les vieillards, qui sont semblables aux sons grands & pesans, & à l'hyver, comme les enfans au printemps ou à l'esté, ou à la chaleur & au feu. Les voix basses sont semblables aux tenebres, qui ne sont recherchees que par les hiboux & les lutins ; mais les voix hautes sont semblables à la lumiere & au jour, qui servent d'ornement à la Nature, comme les sons Aigus à la musique, qui perd tout son charme quand elle n'a pas de bons Dessus ; les voix basses ne servant quasi d'autre chose que pour faire apercevoir les aiguës, & pour les faire entrer dans l'oreille & dans l'esprit avec plus de diversité & de plaisir. »

⁸⁵ No sentido de aprisionamento da voz pelo ato de decompor os versos em seus elementos métricos.

soprano não se expressa sem as outras posições vocais em suas respectivas tessituras, quanto, por outro lado, que a voz da soprano cria uma relação de proximidade com aquele que escuta pela sua continuidade absoluta, o que faz confundir a diva com o divino. E, mais, sobre a relação da cena da ópera, que se constitui a partir de elementos essenciais da música medieval (como o desenvolvimento cênico), com o divino, nas palavras de Didier-Weil:

[...] tomemos em consideração o fato de que a ópera é a operação pela qual fez-se subir à cena profana uma mulher que toma o lugar da voz do anjo que era cantada pelo castrado, com o acordo da Igreja, nos três séculos que precederam a ópera e o Renascimento. Desde a origem, os padres de Igreja inclinaram-se sobre o modo pelo qual se poderia tornar os fiéis sensíveis à louvação de Deus (DIDIER-WEILL, 1998, p. 59).

A canção da igreja, ao suavizar a melodia com os seus contrapontos, proporcionava variedade e imagens musicais trazidas pelas vozes mais agudas. O *cantus firmus*, ou canto fixo, oriundo do século XV, tinha a sua melodia tradicionalmente extraída do cantochão pelo compositor, formavam a base em voz masculina (tenor) sobre a qual se inseriam novas melodias, como já visto. No caso do moteto não se pode dizer que, desde o início, tenha sido destinado ao canto restrito da igreja já que se faziam comuns apresentações outras frente a uma espécie de assembleia de conhecedores e espíritos mais refinados, ao menos musicalmente. As vozes superiores, que constituem o essencial da composição, são cantadas com os textos diferentes entre si, no primeiro momento, religiosos, e parafraseavam em latim o texto do tenor. Não há registros de um ponto preciso, mas pouco se passou até que aparecessem textos profanos em língua vulgar e, logo, motetos bilíngues.

Com o emprego da língua francesa generalizada já na metade do século XIII, a independência das vozes superiores em relação ao tenor é acentuada, chegando a um momento em que se poderia retirar o tenor e confiar o seu lugar a um instrumento. Nesse ponto, ocorre não só uma radical independência das vozes superiores; essa mudança de modelo representa um ponto chave para a transição da polifonia ao nascimento da ópera e, assim, da diva: essa efígie de uma divindade terrena.

2.2.2. O moteto: acontecimento de enunciação

O princípio de politextualidade que rege a composição, induz uma concepção específica do quadro da enunciação, consistindo antes, de fato,

na colocação das relações de diversos quadros de enunciação pelo viés da intertextualidade (MÉEGENS, 2011, p. 2, tradução nossa).⁸⁶

Primeiramente, é preciso esclarecer que um enunciado não é o discurso; ele o contém, o expressa e o materializa. Assim, um enunciado pode conter mais de um discurso, que poderia estar presente, inclusive, de forma involuntária, como um desvio ou um não dito. Por isso, pode-se pensar os enunciados como expressões polifônicas e polissêmicas, que permitem leituras variadas. Cada linguagem possui especificidades particulares, regendo suas próprias leis estruturais; desse modo, um enunciado não pode ser visto como reflexo direto de uma visão de um autor ou da organização social em que se insere. Assim, deve-se investigar quem enunciou, para quem foi enunciado, por que meios, de que forma, quando, quais eram as relações de força nesse momento e por que essa relação foi estabelecida para alcançar o seu sentido.

O quadro da enunciação, seja o conjunto dos locutores ou transmissores e de seus destinatários, no contexto de um discurso, induz a uma subjetividade, quer dizer uma “capacidade do locutor de se colocar como sujeito”. Essa noção supõe aquela de focalização, apresentada por Gérard Genette como a admissão de um “ponto de vista” para a narração (MÉEGENS, 2011, p. 1, tradução nossa).⁸⁷

No caso do moteto, sua especificidade funda-se na politextualidade em que reside. A sobreposição de múltiplas vozes que o compõem opera como pretexto para o entrelaçar de vários discursos, apresentando-se como lugar de reencontro entre diferentes locutores. Revisitando a subjetividade construída ainda na monodia, o moteto lhe oferece uma pluridimensionalidade pelas várias vozes que o compõe. Da mesma forma, possibilita, além disso, dar a palavra à duas personagens diferentes ao mesmo tempo.

⁸⁶ « Le principe de polytextualité qui régit la composition, induit une conception spécifique du cadre d'énonciation, consistant plutôt, en réalité, en la mise en relation de plusieurs cadres d'énonciation par le biais de l'intertextualité. »

⁸⁷ « Le cadre d'énonciation, soit l'ensemble des locuteurs, ou transmetteurs, et de ses destinataires, dans le contexte d'un discours, induit une subjectivité, c'est-à-dire une 'capacité du locuteur à se poser comme sujet'. Cette notion suppose celle de focalisation, présentée par Gérard Genette comme l'adoption d'un 'point de vue' pour la narration. »

Tomando o conceito de enunciação proposto por Émile Benveniste (1976) para começar a elucidar sobre como esse conceito se articula com o moteto, seria preciso pensar, aqui, não somente a análise de um enunciado por si mesmo, mas o processo e as regras projetadas nele. Assim, o que está em jogo nesse momento é o ato individual de fala e as regras pelas quais se estabelece a dinâmica entre o falante e o modo de utilização de sua língua. O enunciado está na transversalidade das frases, das proposições e dos atos de linguagem, é acontecimento que nem língua e nem sentido podem esgotar; é uma função que cruza um domínio de estruturas (FOUCAULT, 2008). Buscarei, então, o que há de oblíquo no enunciador encarnado por uma presença do feminino na estrutura polifônica de um moteto, sustentada pela voz que não cessa de acontecer, pois “[...] toda fala procede de um enunciador encarnado; mesmo quando escrito, um texto é sustentado por uma voz – a de um sujeito situado para além texto” (MAINGUENAU, 2004, p. 95).

Ou seja, problematizarei a prática de uma poesia cantada por várias vozes, em que cada uma delas possui um locutor, ouvintes fictícios e transmissores reais: cantores e público enquanto destinatário. Por esse ângulo, há acontecimentos discursivos que estabelecem relações entre enunciados e grupos de enunciados que geram sentidos distintos no determinado contexto em que estão inseridos. Segundo Foucault (2008a), poderiam ser chamados ainda de relações interdiscursivas, já que estabelecem relações entre diferentes formações discursivas ou diferentes textos. Por outro lado, como será visto em exemplo mais adiante, a cena da enunciação aponta para o momento em que uma mulher, ou melhor, a voz que a representa, diz ao seu amado o quanto lhe ama; assim, a letra da canção também insere-se nesse contexto. A cena compõe-se na maneira que essa voz entoia uma canção para o pretense amor; tem-se, então, aquele ou aquela que canta se dirigindo ao público ao mesmo tempo em que, simbolicamente, a mulher se dirige ao amado. Com isso, pode-se dizer que a enunciação tem o seu lugar

[...] sobre dois planos diferentes, um imaginário, o outro real, o que supõe a presença de uma subjetividade poética insistindo em ser assumida vocalmente e corporalmente pelos intérpretes (MÉEGENS, 2011, p. 2, tradução nossa)⁸⁸.

⁸⁸ « [...] sur deux plans différents, l’un imaginaire, l’autre réel, ce qui suppose la présence d’une subjectivité poétique réclamant à être assumée vocalement et corporellement par les interprètes. »

A materialidade sob a qual se apresenta o enunciado, bem como o contexto em que está inserido, implicaria na produção de diferentes discursos. Ou seja, o funcionamento dialógico da língua – seu quadro de enunciação, o que inclui o conjunto de locutores, transmissores e destinatários – produzia outras maneiras de compreender o enunciado, ainda que se tratasse da mesma canção. Isso incita, então, uma construção subjetiva, descrita por Benveniste (1976, p. 286) como a

[...] capacidade do locutor para se propor como ‘sujeito’. [...] não é mais que a emergência no ser de uma propriedade fundamental da linguagem. É "ego" que diz ego. Encontramos aí o fundamento da "subjetividade" que se determina pelo status linguístico da "pessoa".

Sendo assim, a posição do sujeito é correlativa a certo modo de proceder na enunciação. A posição de seu espaço íntimo em relação ao exterior é o que aponta para a subjetividade do indivíduo e, ao colocar-se em uma canção amorosa, nessa fala profana ou mesmo no que toca o sagrado nos motetos, o *eu* enquanto consciência de si mesmo só é proferido em contraste com alguém: “Eu não emprego *eu* a não ser dirigindo-me a alguém, que será na minha alocação um *tu*” (BENVENISTE, 1976, p. 286), mesmo que esse *tu* não esteja presente no momento de minha enunciação. A particularidade do discurso amoroso, como lembra Barthes (1981), é a marcação da primeira pessoa. É o discurso da solidão e lugar da afirmação daquilo que se declara a respeito de alguém, não pela descrição, mas pela simulação, colocando em cena a enunciação e não a análise, devolvendo, por fim, ao discurso, sua pessoa fundamental: o eu. “Tudo partiu deste princípio: que não era preciso reduzir o enamorado a uma simples coleção de sintomas, mas sim fazer ouvir o que existe de inatural na sua voz, quer dizer, intratável” (BARTHES, 1981, p. 1). Mostra-se, assim, a emoção nos índicos vocais, que são produtos de uma escolha dentro de um código, revelando, ao mesmo tempo, uma inconsistência do sujeito e sua autenticidade na escolha dos códigos de expressão⁸⁹.

⁸⁹ “Hegel via na música, para ele, essencialmente vocal e melódica, uma comunicação de alma a alma, além das preocupações de sujeito, em um vasto ímpeto redentor” (tradução nossa) CHOUVEL, Jean-Marc. **Une musique sans émotion ?** » In *Musique et émotion* Mondher Ayari et Hamdi Makhoulouf (éd), Sampzon, éditions Delatour France, 2009. Para Hegel, ainda, “A lógica da música é uma lógica do ser e da forma, sem comparação com as verdadeiras lógicas que tocam o mundo real” (tradução nossa). **Hegel et la musique, de l’expérience esthétique à la spéculation philosophique**. Paris: Librairie Honoré Champion, 2003, p. 57.

Cada voz, cada locutor de uma canção polifônica, apresenta-se como sujeito quando remete a si mesmo como pronome pessoal *eu* em seu discurso. O *eu*, então, propõe outra pessoa, ainda que exterior a *mim*, para ser meu eco – alguém a quem eu digo *tu* e que me responde *tu*. É nessa realidade dialética que se define o corpo presente no aqui e agora da enunciação. Dessa forma é que, na treliça polifônica do moteto, fundamenta-se o testemunho da identidade do sujeito que, de acordo com Benveniste (2005), reside naquilo que ele diz de si mesmo. Ou seja, é a linguagem colocada como um sistema que aponta para um indivíduo consciente de si e que se marca na instância do discurso que profere.

A algo de muito singular, que é exclusivamente lingüístico: “eu” se refere ao ato individual no qual é pronunciado, e lhe designa o locutor. É um termo que não pode ser identificado a não ser dentro do que, noutro passo, chamamos uma instância de discurso, e que só tem referência atual. A realidade à qual ele remete é a realidade do discurso. É na instância de discurso na qual “eu” designa o locutor que este se enuncia como sujeito (BENVENISTE, 2005, p. 288).

Aquele que diz, no modo de dizer, marca a si mesmo enquanto elemento descritivo que compõe; a linguagem estaria, assim, organizada de tal forma que “[...] permite a cada locutor apropriar-se da língua toda designando-se como eu” (BENVENISTE, 1976, p. 288). Sendo a polifonia um lugar de marcação de mais de um *eu* presente, no que concerne ao dizer sobre si nos motetos entre os séculos XIII e XVI, apenas as vozes mais altas marcavam-se na fala; mostram-se conscientes de si mesmas como indivíduos no momento da fala, o que se percebe pelos marcadores dêiticos. São essas as vozes que apontam para a voz feminina, essas das quais se servem para consumir o dizer amoroso. Estão tão presentes na louvação a deus quanto no elogio profanado. Diferentemente é o tenor: essa voz, masculina por natureza, tende a não falar de si, não apontar para o sujeito em louvor, mas repetir palavras ou pequenas estruturas de fala – por exemplo, no moteto *Je sui jonete et joliete* (Eu sou jovem e bela), em que cabe ao tenor repetir “*veritatem*” (verdade). O tenor, particularmente, entoava textos que apagavam as marcas pessoais dêiticas, ou seja, de referência, e apagava, assim, as marcas de subjetividade.

Nos motetos que comportam um tenor em longos valores e uma voz de *motetus*, ou *duplum*, em francês, a focalização funciona sensivelmente como a da canção. De fato, o tenor, comumente em latim, às vezes em francês, não comporta o texto; apenas o *incipit* aparece no manuscrito. Além disso, existem duas opções possíveis de interpretação: ou o cantor ou

cantores que interpretam o tenor pronunciam o texto; ou eles o cantam sobre uma sílaba neutra, aproximando-se do som de um instrumento. Ambas as escolhas são populares entre os intérpretes. Cantado ao modo instrumental, o tenor é de alguma forma ouvido como uma *voz que não diz nada*, que não enuncia. Mesmo cantado *cum littera*, o tenor não diz "eu". Na verdade, a natureza religiosa do seu texto em latim implica uma enunciação histórica e não discursiva, a qual está ausente toda subjetividade, o que a exclui do jogo de focalização (MÉEGENS, 2011, p. 9, tradução nossa).⁹⁰

Contudo, essa enunciação histórica própria da natureza religiosa, na maioria dos textos, não traz elementos que apontam para subjetividades. A propriedade da subjetividade, ainda de acordo com Benveniste (1976), seria determinada pela pessoa e por seu *status* linguístico, representado na noção de personalidade presente nos pronomes, verbos e advérbios, por exemplo. Contudo, é na atitude do locutor que se ativa essa propriedade e ele não o faz sozinho; há sempre um outro, presente ou não, o que externa essa relação de alteridade que vem antes mesmo de sua própria relação consigo⁹¹.

Mas o tenor, de acordo com Méégens (2011), é aquele que não enuncia, pois canta de forma instrumental, ou seja, no prolongamento das sílabas, sem frases, apenas uma ou outra palavra é proferida e, normalmente, em latim. É uma *vocalise*, ou seja, uma parte vocal sem texto, por isso, evidencia o exercício vocal. Como não há uso do “eu”, o sujeito, poder-se-ia supor, é capaz de ocupar mais de uma posição no discurso, inclusive daquela voz que nada diz, que não diz “eu” – mas que, ainda assim, deslocaria uma unidade mínima de sentido –, e, no entanto, o faz por um preenchimento excessivo da voz, para que não se produza vazios. Musicalmente, as vozes no moteto preenchem o ambiente pelo seu caráter

⁹⁰ « Dans ces motets, qui comportent une teneur en valeurs longues et une voix de *motetus*, ou *duplum*, en français, la focalisation fonctionne sensiblement comme celle de la chanson. En effet, la teneur, le plus souvent en latin, parfois en français, ne comporte pas de texte ; seul l’incipit apparaît dans le manuscrit. Aussi existe-t-il deux choix possibles d’interprétation: soit le ou les chanteurs qui interprètent la teneur en prononcent le texte ; soit ils la chantent sur une syllabe neutre, approchant ainsi le son d’un instrument. L’un et l’autre choix sont populaires parmi les interprètes. Chantée sur le mode instrumental, la teneur est en quelque sorte entendue comme une *voix qui ne dit rien*, qui n’énonce pas. Même chantée *cum littera*, la teneur ne dit pas « je ». En effet, la nature religieuse de son texte en latin implique une énonciation historique et non discursive, dont est absente toute subjectivité, ce qui l’exclut du jeu de la focalisation. »

⁹¹ Esse é um pensamento que corrobora com as teorias de Lacan e Benveniste, combinado com Jean-Paul Sartre (2003, p. 366), que coloca: “[...] sou eu, pela afirmação de minha livre espontaneidade, que faço com que haja um outro, e não simplesmente uma remissão da consciência a si mesmo. [...] A consciência só pode ser limitada por minha consciência”. Porém, ao fundir a consciência do eu com a consciência do outro, elas estão simultaneamente reconhecendo-se em si e no outro, o que produziria uma visão indefinida e obtusa, causando sensações conflitantes tanto no eu como no outro.

ornamental, transformam uma voz que demanda em outras vozes, como que se uma voz invocasse outra para continuar a soar. O tenor é a voz não autônoma, é a corda que liga, de certa forma, no deslocamento das vozes: a mais alta soprano em conexão com o solo ou em conexão com a voz mediana que se movimenta e sobe ainda presa ao grave do masculino.

Atento-me, então, ao deslocamento da voz feminina e seu dizer, entre o sacro e o profano. Essa tensão remete a um modo de ser feminino, o que se aplica não às mulheres enquanto corpo assujeitado, mas ao ato de louvação no instante em que o canto se dirige ao outro, sendo este sagrado ou profano (deus ou homem, imaginário ou real); ou seja, a linguagem – bem como as canções que serão apresentadas mais adiante – demanda um outro.

O feminino da voz, cabe lembrar, não fora somente algo produzido por mulheres, ainda mais no ambiente imaculado das igrejas; nestas, eram os homens que sustentavam a virtude da musicalidade vocal. Operavam, por esse motivo, o recurso do falsete. Sobre esse recurso, pode-se dizer que, de certa maneira, reproduz uma voz que não traduz a alma ou, nas palavras de Barthes (1994, p. 1437, tradução nossa):

Essa voz não é pessoal: ela não exprime nada do cantor, de sua alma; ela não é original [...], e ao mesmo tempo ela é indivisível: ela nos faz ouvir um corpo que, certamente, não tem estado civil de “pessoalidade” [...] ⁹².

Saint-Gabriel, autor de *Mérite des dames*, afirma que a voz feminina possui vantagem de efeito, remetendo, aqui, como apontou Nancy (2007), ao sentido de vantagem por ser a parte mais aguda de um conjunto polifônico. Expressando a superioridade no seio da locução, poder-se-ia remeter ao fato de que, no universo da conversação, no qual a voz é central, seria justamente pela voz que a mulher exerceria seu domínio. Conforme escreve Nancy (2007) a respeito do argumento levantado pela personagem Eulália, da obra *O Romance da preciosa, ou os Mistérios da viela* (1658), de Michel de Pure (século XVII):

[...] a mulher, supostamente, está confortável na esfera da oralidade: é a tese que está no cerne de la *Preieuse* de Michel de Pure. Na discussão que abre o romance, vê-se Eulalia estabelecer sucessivamente a superioridade da esfera do oral sobre o da escrita, e, nisso, a superioridade das mulheres

⁹² « Cette voix n'est pas personnelle: elle n'exprime rien du chantre, de son âme; elle n'est pas originale (tous les chantres russes ont en gros la même voix), et en même temps elle est individuelle: elle nous fait entendre un corps qui, certes, n'a pas d'état civil, de « personnalité », mais qui est tout de même un corps séparé; et surtout cette voix charrie directement le symbolique, par dessus l'intelligible, l'expressif: voici jeté devant nous, comme un paquet, le Père, sa stature phallique. Le « grain », ce serait cela: la matérialité du corps parlant sa langue maternelle: peut-être la lettre; presque sûrement la signifiante. »

sobre os homens, tendo afirmado que o oral “pelas aprovações da voz e da pessoa que fala” é superior à escrita. Ela acrescenta: A arte de falar, (...) parece-me confortável na boca de uma bela pessoa de nosso sexo; mas a da escrita, é melhor deixa-la aos homens, sem invejá-los ou querer imitá-los (NANCY, 2007, p. 186, tradução nossa)⁹³.

Essa linha que divide a oralidade da escritura não aparece nesse trecho da obra como uma divisão histórica ou mesmo socioeconômica, mas, antes, natural e cultural, separando qualidades dentro da prática discursiva que poderiam caracterizar cada sexo. Nancy (2007) ainda levanta um ponto a partir do pensamento de Eulalia: questiona se a essa familiaridade com a arte de falar poderia ser atribuída ao refinamento nas nuances de tons às quais as mulheres, supostamente, manifestam-se mais fluentes. Seria esse, talvez, mais um traço do papel das mulheres que se desenha: sua prosódia afetiva, ou seja, a cadência dos sons que representam seus pensamentos e sentimentos. Essa percepção tão delicada seria um resultado tão natural quanto cultural?

[a conversação dos] homens é mais vigorosa e mais livre; e para aquilo que é comumente preenchido de matérias mais sólidas e mais sérias, eles tomam menos cuidado com as faltas que cometem do que as mulheres, cujo espírito em prontidão, e não tendo se encarregado com tantas coisas quanto eles, percebem-se antes dessas pequenas falhas, e são mais rápidas em identificá-las. [...] esse sexo é muito doce e muito pacífico para poder sofrer grosserias e brigas. [...] As mais hábeis dentre elas possuem o espírito doce para se lançar às menores contestações que se oponham aos seus sentimentos (FARET apud NANCY, 2007, p. 188, tradução nossa)⁹⁴.

De acordo com Sarah Nancy (2007), tanto a partir da leitura do trecho da obra de Saint-Gabriel quanto do trecho supracitado de Nicolas Faret, desenha-se outra face do papel

⁹³ « Car la femme est supposé être chez elle dans la sphère de l’oralité: c’est la thèse qui est au cœur de *La Pretieuse* de Michel de Pure. Dans la discussion qui ouvre le roman, on voit en effet Eulalie établir successivement la supériorité de la sphère de l’oral sur celle de l’écrit, et, dans celle-là, la supériorité des femmes sur les hommes: ayant affirmé que l’oral, « par les agréments de la voix et de la personne qui parle », est supérieur à l’écrit, elle ajoute: L’art de dire, [...] est ce me semble dans son climat dans la bouche d’une belle personne de nostre Sexe ; mais celuy d’écrire, il faut le laisser aux hommes, sans leur porter envie, et sans le vouloir imiter. »

⁹⁴ « [la conversation] des hommes est plus vigoureuse et plus libre ; & pour ce qu’elle est ordinairement remplie de matières plus solides et plus sérieuses, ils prennent moins garde aux fautes qui s’y commettent que les femmes, qui ayant l’esprit plus prompt, & ne l’ayant pas chargé de tant de choses qu’eux, s’aperçoivent aussi plus tôt de ces petits manquements, & sont plus promptes à les relever. [...] ce sexe est trop doux et trop paisible pour pouvoir souffrir des rudesses et des querelles. [...] les plus habiles mêmes d’entre elles ont l’esprit tendre à se piquer des plus petites contestations qui s’opposent à leurs sentiments. » O texto de 1630 está disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1097398/f1>>. Acesso em: 26 mar. 2016.

feminino: a locutora refinada desdobrar-se-ia em uma ouvinte experiente. Por seus comentários e suas críticas, poderia ajudar o homem a refinar sua fala. Faret (apud NANCY, 2007) ainda acrescenta:

[...] pode-se dizer, [da conversa das mulheres] que por ela ser a mais doce e a mais agradável, ela é também a mais difícil e a mais delicada entre todas as outras (FARET apud NANCY, 2007, p. 187, tradução nossa)⁹⁵.

Com isso, pode-se pensar em uma vigilância, ou em uma observação própria às mulheres, à qual se deve a sua competência à adaptação em uma conversa e às nuances desta. Reconhecidas algumas diferenças entre os sexos, coloco em jogo o processo de ajuste e refinamento, inclusive no expressar o desejo de prazer. Eis um bom motivo para a igreja atenuar as emoções manifestas pelo feminino da voz, o que seria contestado no século XVII.

À vista disso, se se considerar o modelo do professor Klaus Scherer (2002) em análise do discurso político e das reações corporais induzidas por ele, são revelados diferentes estilos prosódicos que induzem reações emocionais. Ora, o canto, por exemplo, é uma forma de expressão e, ao expressar-se, transmite-se emoções. Ocorrem diversas mudanças (comportamentais, fisiológicas etc.), que aconteceriam em resposta aos estímulos ao organismo. A emoção é descrita por Scherer (2000) como um “dispositivo sintonizador”, constituído por cinco componentes (cognitivo, fisiológico, motivacional, expressão motora e de sentimento subjetivo), com funções específicas nos subsistemas orgânicos correspondentes, que, de modo constante e influxo, verificam e ajustam as mudanças afetivas por meio de um constante monitoramento dos ambientes físico e social. Assim, a emoção é entendida como um processo de sincronização desses componentes. Desse modo, a emoção define-se como um fenômeno ocasional, de alta intensidade e breve duração, sendo possível perceber seu começo e seu fim. Seria um processo dinâmico, processo esse que, se se retornar aos meados do século XIII, por exemplo, no âmbito eclesiástico, seria relacionado, antes, a uma obra divina ou diabólica, dependendo dessa sintonia.

Ainda no que se refere às emoções manifestadas por meio da voz, ao tomar um bebê como referência, ou mesmo alunos de uma língua estrangeira, o que se aprende naturalmente

⁹⁵ « [...] on peut dire, [de la conversation des femmes] que comme elle est la plus douce et la plus agréable, elle est aussi la plus difficile et la plus délicate de toutes les autres. »

antes seria a prosódia de uma língua e, então, o significado das palavras⁹⁶. O componente prosódico na comunicação refere-se ao conjunto das abordagens cognitivas que possibilitam expressar ou compreender uma mensagem verbal, usando variações de entonação, pausas e diferentes intensidades vocais. No movimento em que a prosódia precede o sentido, há certa sincronização do metrônomo interno, ou seja, o ritmo externo influenciaria o oscilador interno (coração e cérebro) – é essa a base da empatia. A duração de uma palavra na voz feminina é, em média, 10% maior que na voz masculina. Porém, as cordas vocais masculinas são, em média, 20% mais longas, o que determina a frequência natural da voz humana e faz com que, por isso, os homens tenham a voz mais grave, enquanto que as mulheres têm a voz mais aguda (POLLERMANN, 2005). É preciso considerar que a fisiologia não explica tudo; inclusive, a situação social influenciaria tanto quanto⁹⁷. Por meio de uma construção social, aprendeu-se a falar com as respectivas vozes de mulher ou de homem; aprendeu-se também a ouvir de formas diferentes essas vozes; e, mais, aprendeu-se a detectar o que não é dito durante as pausas (POLLERMANN, 2005).

As dinâmicas de entonação do contexto melódico que regem a sutileza do modo de conversação feminino impõem esse exercício, quase inconsciente, de antecipação e percepção dos gestos e da voz, pensado por alguns autores como uma característica da predisposição a cuidar de bebês: falar lentamente enquanto mãe; talvez, por isso, a duração maior das palavras. Essa trama melódica em que se desenrola a prosódia feminina aponta, ademais, para um dos preceitos tanto da bruxaria quanto daquela que incita às virtudes da igreja. Suave como a textura da pele, a retórica ressalta também a capacidade de enganar.

No que concerne à música vocal, havia uma reflexão de poetas, teóricos e músicos, durante o período da Renascença, para associar a música ao texto, principalmente na questão das vozes e no modo de entoar. Na tradição polifônica, o modo de expressão vocal, até pela importância do texto, assume um papel de maior destaque, trazendo atenção às sonoridades do texto: da necessidade de maior nitidez até certa opacidade das consoantes. De acordo com essa concepção, o canto estaria em uma relação com o *logos*. Assim, as regras que governam

⁹⁶ De acordo com a fala de Sarah Nancy no Colóquio internacional *La langue, la voix, la parole*. Universidade Sorbonne, Paris, fevereiro de 2013.

⁹⁷ Estudo apresentado por Erwan Pépiot (« Voix et genre: un état de la question ») no Colóquio internacional *La langue, la voix, la parole*, na universidade Sorbonne, Paris, em fevereiro de 2013.

o ajuste entre poesia e música seriam regras de correspondência que transcendem cada elemento, firmando, dessa forma, a relação compositor-composição-cantor.

Isso posto, pensar na voz que canta o amor, no período então apresentado, seja ao divino ou ao secular, é pensar no modo como a emoção, presente na voz, é capaz de corroborar com a mensagem do texto. O dizer “eu te amo”, “eu quero amar” etc., é colocar um sujeito em uma história de amor, é dar ao sujeito um “eu”, um “tu” e um “aqui e agora”. É um discurso que parte de um acontecimento discursivo sobre o amor e que se dá em um instante exato, não o do tempo escrito, mas daquele vivido, sentido, pronunciado. Para Barthes (1981), todavia, o sujeito apaixonado não poderia escrever seu próprio romance; apenas uma forma muito arcaica poderia recolher o acontecimento que ele declama sem poder contar. E continua, em alusão a Nietzsche, diante da figura do romance/drama:

Como narrativa (Romance, paixão), o amor é uma história que se realiza no sentido sagrado: é um *programa*, que deve ser cumprido. Para mim, ao contrário, essa história *já teve lugar*; pois aquilo que é acontecimento, é o único rapto do qual fui objeto e do qual repito o que vem depois (e falho). O enamorado é um drama, se quisermos devolver a essa palavra o sentido arcaico que Nietzsche lhe dá: “O drama antigo tinha em vista grandes cenas declamatórias, o que excluía a ação (esta tinha lugar *antes* ou *atrás* da cena).” O rapto amoroso (puro momento hipnótico) tem lugar *antes* do discurso e *atrás* do proscênio da consciência: o “acontecimento” amoroso é de ordem hierática: é minha própria lenda local, minha historinha santa que declamo para mim mesmo, e essa declaração de um fato consumado (imóvel, embalsamado, afastado de todo prazer) é o discurso amoroso (BARTHES, 1977, p. 81-82).

Por outro lado, a voz atravessa o enunciado, toca a emoção e atinge o discurso amoroso em seu estado puro. A voz, ao contrário da história, é anacrônica. E, para Barthes (1981), tudo o que é anacrônico seria também obsceno, pois a história condena o não ser atual e, ao passado, trata como ruína, como um monumento no qual, erguidos textos e vozes sobrepostas, residem o amor e o modo de o dizer. “Inversão histórica: não é o sexual que é indecente, é o *sentimental* – censurado em nome do que no fundo é apenas uma *outra moral*” (BARTHES, 1981, p. 158, grifo do autor). Assim, é no assumir o discurso do amor que estaria toda a indecência; ali mostrar-se-ia a obscenidade em si, já que nenhum sentido histórico ou polêmico lhe pode ser dado (BARTHES, 1981).

Desacreditada pela opinião moderna, a sentimentalidade do amor deve ser assumida pelo sujeito apaixonado como uma forte transgressão que o deixa

só e exposto; por uma inversão de valores, é então esta sentimentalidade que torna hoje obsceno o amor (BARTHES, 1977, p. 157).

A voz do sentimento – do sujeito que assume a devoção no modo de cantar – é a da transgressão; deixa a ermo e expõe o sujeito da canção, mesmo que acompanhado pelas vozes mais baixas, aquelas da razão. Cantar seu próprio amor é ser sua própria vítima: o discurso serviria à voz e o locutor serviria ao discurso; a voz da emoção aponta para o limite da língua, daquilo que pode ser expresso – aí está o poder da presença vocal de uma soprano, por exemplo, em um moteto. O modo de dar voz ao corpo é o que aponta para a atitude de invenção de si, muito mais que de descoberta de si. Desse modo, usar a maneira feminina para falar de amor é trazer à tona um corpo mítico, não sustentado por ninguém, e à margem do próprio corpo.

Implicada em um acúmulo de discursos simultâneos, a polifonia de tradição latina preza por uma forte relação entre os textos. Estes são, comumente, complementares entre si ao tratar de um tema; por exemplo, o moteto para duas vozes *Candida Virginitas/Flos filius eius*⁹⁸ (Cândida Virgindade/ A flor é seu filho) desenvolve o tema da profecia da árvore de Jessé⁹⁹, falando sobre a virgindade de Maria e Jesus, seu filho. De acordo com Méegens (2011), essa ideia de complementariedade compele a um pensamento “espectral” do corpo, no sentido de um espectro sonoro, já que era comum que as vozes fossem colocadas em ressonância, uma em relação à outra, pelo sentido das palavras. Juntas, essas vozes criam um corpo espectral a partir da difração de um corpo original, nos sentidos literal e figurado: diversas vozes formando um som, e diversos “eus” se constituindo em apenas um.

Por fim, a voz no ato da fala, no momento de seu acontecimento, é afirmação; no campo do moteto, é tanto afirmação de um tecido de desejo quanto afirmação da clemência. Mais ainda, pelo modo de articular, a voz possibilita vivenciar o amor ficcional, um amor que residiria no ato da fala. Assim, a expressão do sentimento amoroso corria pela melodia como um rio. O perigo desdobrava-se na possibilidade de que esse amor que reside na força do cantar, na emoção do ato de dizer, fosse ainda mais forte o próprio sentimento em si. Seria o triunfo do profano sobre o sacro.

⁹⁸ O nome desse moteto viria de um responsório para a Assunção da Santíssima Virgem, que diz: “*Virgo dei genitrix virga est flos filius eius*” (Virgem mãe de deus é o galho, a flor é seu filho). O moteto está disponível *on-line* em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1E6k9wvzG7g>>. Acesso em: 4 abr. 2016.

⁹⁹ A profecia discorre sobre a árvore genealógica de Jesus Cristo, de acordo com a Bíblia.

3. MOVIMENTOS DE SUBJETIVAÇÃO

Cette voix, c'est dans le silence et seulement dans son silence qu'on l'entend. [...]

Voilà celle qui ne parle pas et qui pourtant parole. Celle qui, invoque et muette, prête à la lettre son chant.

Loin de celle des sirènes et des devins, elle n'est dans aucune voix d'octave, ni dans les aiguës, ni dans les mezzos ou les graves.

Cette voix n'a pas la silhouette des phonèmes, n'est pas la coquette des linguistes. [...] Phonologiquement impossible, elle échappe à tout repérage et dans cette échappée signe son statut et sa logique. [...]

De qui est cette voix et d'où vient-elle. Ni en dehors du sujet, ni en dedans de lui, mais du troué de son histoire. [...]

C'est une voix de nulle part ailleurs [...]. Elle est l'inaudible dans l'écouter parler, le fil invisible dans le travail de la langue. Elle se risque à pointer le manque mais ne sert à le combler. Croire qu'elle le remplit est la parodie ventriloque, la caricature de ce qui est inaudible. [...]

Cette voix d'écoute dont le rythme de la prosodie s'effectue dans l'aphasie de l'Autre permet d'aller vers ce qui ne s'est pas encore entendu dire.

[...] D'elle, naît l'expérience de parole (MAILLARD, 1996, p. 31)¹⁰⁰.

Ao questionar os limites do que Foucault compreende como “dispositivo da sexualidade”, pertinente para pensar a produção dos corpos e das identidades naturalizadas no mundo masculino, Swain (2008) propõe a ideia de “dispositivo amoroso”. Segundo ela, no imaginário social, enquanto para os homens o sexo é fundamental, apontando para uma relação com o prazer, para as mulheres, o amor seria colocado em primeiro plano, já que, como mães cívicas, seriam destinadas exclusivamente ao amor pelo próximo e ao cuidado

¹⁰⁰ Essa voz, é no silêncio e somente em seu silêncio, que a ouvimos. [...]

Eis aqui uma que não fala, mas que, no entanto, discursa. Essa que, não vocal e muda, empresta à letra o seu canto.

Longe daquela das sereias e dos profetas, ela não está em nenhuma voz de oitavas, nem nos agudos, nem nos mezzos ou nos graves.

Essa voz não possui a silhueta dos fonemas, não é o mimo dos linguistas [...]. Fonologicamente impossível, ela escapa a toda identificação e, nessa escapada, assina seu estatuto e sua lógica. [...]

De quem é essa voz e de onde ela vem. Nem de fora do sujeito, nem de dentro dela, mas da fenda de sua história. [...]

É uma voz de lugar algum [...]. Ela é inaudível no ouvir falar, a linha invisível no trabalho da língua.

Ela arrisca-se a revelar a falta, mas apenas serve para lhe compensar. Acreditar que ela a preenche é a paródia do ventríloquo, a caricatura daquilo que é inaudível. [...]

Essa voz de escuta, cujo ritmo da prosódia efetua-se na afasia do Outro, permite ir em direção daquilo que ainda não foi ouvido dizer.

Dela, nasce a experiência do discurso (MAILLARD, 1996, p. 31, tradução nossa).

com o outro. Assim, Swain (2008) reflete sobre o conceito foucaultiano para tratar da produção subjetiva do feminino:

Nas fendas do dispositivo da sexualidade, as mulheres são “diferentes”, isto é, sua construção em práticas e representações sociais sofre a interferência de um outro dispositivo: o dispositivo amoroso. Poder-se-ia seguir sua genealogia nos discursos – filosóficos, religiosos, científicos, das tradições, do senso comum – que instituem a imagem da “verdadeira mulher”, e repetem incansavelmente suas qualidades e deveres: doce, amável, devotada (incapaz, fútil, irracional, todas iguais!) e, sobretudo, amorosa. Amorosa de seu marido, de seus filhos, de sua família, além de todo limite, de toda expressão de si (SWAIN, 2008, p. 297).

O conceito de “dispositivo amoroso” baseia-se em um conjunto que abrange práticas discursivas, técnicas, instituições, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas e morais. Para Foucault (2009), o termo “dispositivo” foi elaborado para esclarecer o modo pelo qual as mulheres são assujeitadas pela disciplina corporal e pela obediência impostas tanto em casa quanto na família, como deu-se na Idade Média por meio de muitas obras de caráter pedagógico direcionadas ao comportamento feminino. Ainda para Foucault (2008), o discurso produz aquilo que fala no momento próprio do discurso e por meio do ato de falar; assim, o discurso que se esperava ser do contexto feminino seria justamente esse, em que, em um imaginário social ideal, daria conta desse dispositivo amoroso: assujeitado, de devoção e amoroso. Esse discurso não diria a outro senão a si mesmo.

Para elucidar a noção de discurso na obra de Foucault, tomarei o texto produzido para o colóquio *Foucault, l'art et la littérature*, de Judith Revel (2014) (ARTIÈRES, 2014). Para ela, haveria dois diferentes *status* de linguagem presentes em Foucault: o materialismo do signo (contra uma hegemonia do sentido), o que fez com que ele se concentrasse na linguística e no funcionamento da linguagem; e outro *status* que diz respeito à historicização das estruturas dos discursos do saber, colocando-o em direção à uma “leitura arqueológica do discurso” (REVEL, 2014, p. 51). Tal noção de discurso representa o conjunto de enunciados que podem

[...] certamente pertencer a campos diferentes, mas que obedecem, apesar de tudo, a regras de funcionamento comuns – regras que não são apenas linguísticas ou formais, mas que reproduzem certo número de divisões historicamente determinadas (por exemplo, a grande divisão

razão/desrazão posta em evidência a propósito da loucura na idade clássica) (REVEL, 2014, p. 51).

Isso posto, na obra *Ditos e Escritos*, Foucault (2009) levanta certa categoria de linguagem que deixa de representar qualquer outra coisa senão a si mesma; é a ideia de linguagem autorreferencial, duplicada e dobrada sobre si mesma. Essa dobra não seria possível sem o procedimento pelo qual a linguagem se volta contra si mesma por meio da transgressão; essa transgressão é o acontecimento do ser que ocorre justamente no seu limite, e é inevitável por constituir-se no momento da fala. Transgredir é inventar-se e, na voz feminina de uma canção medieval, a construção de si está no ultrapassar a coerção da sociedade, claramente patriarcal; está no dilaceramento do sujeito por si mesmo em seu ato de fala, colocando o sujeito em perigo (FOUCAULT, 2008b).

Construção não só como reação às imposições da diferença sexual, mas caminhando para além do sexo, da sexualidade, como subtração aos dispositivos de seus poderes de domesticação e de opressão (SWAIN, 2014, p. 50).

É nessa categoria de linguagem que Foucault (1961) coloca tanto a literatura quanto o louco: seria a linguagem que ultrapassa os limites da cultura e põe em jogo o estatuto da língua e do código de conduta ou, ainda, como foi visto, é o que traz a historicização das estruturas dos discursos do saber. Tomar a voz como um dispositivo da linguagem é assumir a possibilidade de transgressão. Dado os séculos vistos até então nessa pesquisa, pensar em uma constituição do sujeito feminino por meio da fala, do modo de dizer, e não mais do corpo (que se poderia domar), seria uma forma de violação das condutas morais. O modo de dizer escaparia à própria língua e à linguagem, é o que funciona fora do discurso. Essa exterioridade é uma experiência que faz surgir o tema do sujeito e, antes, do seu desaparecimento.

A voz que remete ao feminino nas canções certamente ultrapassa os limites sociais e religiosos vigentes e aponta para uma transgressão da linguagem anterior àquela que constituiu a obra literária moderna, presente desde Sade. Assim, é possível situar o moteto feminino em um ponto de convergência que toca algumas estruturas dos discursos do saber. A voz diz de si mesma quando se refere às práticas de pregação ou de confissão, ou quando articula modos do dizer amoroso e sua erótica, ainda que articulados em um ambiente religioso.

Mais do que isso, o que tento expor aqui não é somente uma representação alegórica da transgressão pelo feminino e toda a simbologia à qual ele pertencia, mas, antes, o apontamento direto do seu silêncio, da voz imposta ao vazio em que ela é lançada. E é justamente no eco desse vazio que a voz denuncia a tirania e encontra a sua própria potência.

Esse vazio é grito como efeito d'alma; é a sobrevida, ou seja, aquilo que resiste de um corpo perdido, na condição quase imortal que lhe permite uma desconexão dos pensamentos e oferece, à voz, a competência de criar uma nova lógica que não reconhece limites.

Pode-se, então, articular o moteto como um modo de operar a linguagem em um determinado momento em que a mulher não possuía espaço legitimado nas artes e nem mesmo nas práticas discursivas na esfera pública. No entanto, os efeitos de afetividade, manifestados na maneira feminina de entoar, tomam uma posição privilegiada nas composições musicais. Mais ainda, há algo no cantar que puxa a linguagem para fora de si mesma e esse é o gesto que não se pode dizer, é a nota que não acha palavra. É o modo de dizer que vibra no limite do religioso com o erótico e que não será dito, pois, assim como a loucura é para a morte, é esse “já-está-aí” (FOUCAULT, 1961, p. 45). O modo de dizer feminino é visto, a partir disso, como acontecimento da experiência de subjetivação.

Ora, essa ‘subjetividade’, quer a apresentemos em fenomenologia ou em psicologia, como quisermos, não é mais que a emergência no ser de uma propriedade fundamental da linguagem. É ‘ego’ que diz ego. Encontramos aí o fundamento da ‘subjetividade’ que se determina pelo status lingüístico da ‘pessoa’ (BENVENISTE, 2005, p. 286).

Ou seja, para Benveniste (2005), é em torno da primeira pessoa que o discurso se organiza, isto é, a própria proposição como “eu” organiza, em torno dessa primeira pessoa, todo o seu discurso, o que faz com que a organização da linguagem seja marcada pela subjetividade.

3.1. O MOTETO E A SUBJETIVIDADE FEMININA

Compostos por diferentes textos entrelaçados, mesmo sem a necessidade de um parentesco semântico, os motetos enunciavam um simbolismo caro aos espíritos medievais. Fora das igrejas, por exemplo, era comum que se cantasse um texto de amor profano sobreposto a uma antífona à Virgem (HUOT, 1997). Esse conjunto de locutores pressupõe uma forma de agenciamento das diferentes partes, uma em relação à outra, formando

contrastes. Por essa razão, diz-se que a prática e a recepção do moteto são complexas, suscitando, ainda, uma estruturação de sensibilidades aparentes no modo de construção polifônica que carrega certa subjetividade, já que são múltiplos pontos de vista. Acusa, assim, pela pluralidade do texto, uma independência das partes, que evoluem individualmente por meio do contraponto.

Especialmente entre os séculos XIII e XVI, o moteto não foi somente a forma predominante, mas praticamente a única forma de composição polifônica. Desenvolve-se no contexto sociocultural de uma burguesia ascendente e aparece como criação estética ligada a eventos coletivos, como festas e outras práticas que envolviam o artístico. Sobre esses eventos e o seu público privilegiado, o monge de St. Denis, Guillaume de Nangis (?-1300), escreveu:

Os burgueses da cidade fizeram uma festa grande e solene e ornaram a cidade com ricos lenços de diversas cores e de cortinados e de tecidos de seda. As senhoras e as moças divertiam-se a cantar diversas músicas e diversos motetos.¹⁰¹ (NANGIS apud MÉEGENS, 2011, p. 4, tradução nossa).

No que concerne à conduta de cada voz nos motetos, era comum que a voz feminina respondesse ou solicitasse a voz masculina como um contraponto. Essa réplica feminina opera de modo que nem sempre está claro a quem atribuir a peça – teria sido escrita por um homem ou por uma mulher? Também é possível inferir se um dos dois parceiros não seria uma ficção construída pela outra personagem cantante para satisfazer às leis do diálogo nesse gênero. Assim, o jogo vocal dessa polifonia medieval constrói-se no ato de enunciação e articula, por meio do seu modo específico de operar a linguagem, práticas de si. Essa linguagem heterogênea e constitutiva do discurso, enquanto conjunto de acontecimentos discursivos (FOUCAULT, 2003), aponta para uma constituição do “eu” por meio da canção, promovendo, assim, uma reflexão sobre o estatuto da voz feminina. Dessa forma, nesse ponto da pesquisa, levantarei pontos que demonstram o moteto como sendo uma modalidade de canto proferida e típica da voz feminina em seu modo de expressar um discurso amoroso, já

¹⁰¹ « Les bourgeois de la ville firent une fête grande et solennelle et garnirent la ville de riches draps de diverses couleurs et de tentures et d'étoffes de soie. Les dames et les jeunes filles s'amusaient à chanter diverses chansons et divers motets. »

que as vozes mais graves, como foi visto, servem, nesse tipo de canção, basicamente para sustentação harmônica das vozes mais agudas.

Esse gênero traria à tona uma voz feminina imaginária e não real, justamente pela dispensabilidade de ser cantado por uma mulher, que utilizava artifícios, como o falsete. Essa questão atenta para o que Rachel Méegens chama de uma “[...] criação artística da voz feminina” (2011, p. 2), em uma época em que esta era pouco audível na sociedade e o seu acesso à palavra era marginal. O moteto seria, dessa forma, um estilizador do dizer amoroso, uma vez que os homens se endereçavam às mulheres e o faziam como se fossem delas para elas mesmas, colaborando para a criação do imaginário feminino.

Pierre Bec (1977) propôs que os tipos de personagens femininos identificáveis no repertório dos motetos medievais, conhecidos como *chanson de femme*, monólogos femininos encontrados por toda a Europa medieval, poderiam ser subdivididos em: *aube*; *chanson de jeune fille*; *chanson d’ami*; *chanson de malmariée*; e *chanson de toile*¹⁰², entre outros tipos de canções não tão recorrentes nos repertórios acessíveis nos dias atuais. Com isso, era comum que, nos motetos profanos, essas canções desenvolvessem

[...] situações-temas típicos da monodia, a saber a canção da malcasada enganada ou intencionando enganar seu marido, a canção da jovem desamparada por seu amigo, ou ainda canções de jovens amantes... que dão a palavra a um ou outro, ou aos dois protagonistas (MÉEGENS, 2011, p. 10, tradução nossa)¹⁰³.

Assim, o moteto constituído em locução feminina comportava a presença de uma única locutora, apesar da presença de outras vozes, e também era muito comum o moteto de locução mista, originário do encontro de vozes femininas com masculinas.

O estudo dessas fontes demonstra que o moteto ocupava um lugar consistente no meio social em sua época, principalmente por não se manter somente no âmbito eclesiástico. O moteto profano propiciava que mulheres cantassem indiferentes ao regime hierático, aplicando, no discurso amoroso, uma atuação de efeito na voz. Com isso, as intérpretes propiciam uma identidade para a voz polifônica na escolha do modo de cantar. E, ainda que

¹⁰² Aube; canção da jovem; canção de amigo; canção da mal-amada; canção de tela (tradução nossa).

¹⁰³ « [...] situations-thèmes typiques de la monodie, à savoir celle de la malmariée trompant ou projetant de tromper son mari, celle de la jeune fille délaissée par son ami, ou encore celle de jeunes gens amoureux... donnant la parole à l’un, ou l’autre, ou les deux, des principaux protagonistes. »

um discurso contamine o outro, esses corpos solidarizam-se com aquilo que o outro fala, “[...] fazendo do eu fictício uma entidade dupla, e, justamente, polifônica” (MÉEGENS, 2011, p. 10).

Tomando como exemplo o moteto anônimo, *Je sui jonete et joliete/ Hé Diex !/ Veritatem*¹⁰⁴, tem-se uma composição de locução feminina de três vozes, na qual se acrescenta uma voz *triplum*, ou seja, uma voz mais alta, mais aguda, ao *motetus* e ao tenor. Esse tipo de moteto permite um jogo de enunciação pela via da politextualidade, bem como pela perspectiva de complementariedade dos textos, sugerida por Sylvia Huot (1997). Para Huot e Everist (apud MÉEGENS, 2011, p. 10, tradução nossa), “[...] o moteto, arquitetado sobre textos independentes executados simultaneamente, oferece uma oportunidade de jogo intertextual sem igual nas outras formas literárias”¹⁰⁵. Dessa forma, edificava-se sobre diferentes repertórios uma nova maneira de cantar e, logo, de expor-se pelo modo de fazê-lo.

Nas canções das malcasadas, por exemplo, não era o ponto de destaque revelar o desejo reprimido; ao contrário, cantavam para liberar suas frustrações. Em *Au cuer les ai, les jolis malz* (No coração estão as belas dores), a esposa descreve seu marido como um cafajeste, cuja respiração lhe poderia matar (*vostre alainne m’ocidrait*). Já em *Por coi me bait mes maris?* (Por que me bate o meu marido?), vê-se o marido agressor que terá, como vingança da esposa, a traição. Assim, frequentemente, os maridos são condenados à condição de traídos, já que se obrigava as mulheres a casamentos forçados. No moteto *Osteis lou moi l’anelet dou doi!* (Tire-me o anel do dedo!), por exemplo, ouve-se o desespero da esposa, tão infeliz que retira sua aliança e descreve o seu marido como um vilão – e ainda, por ter-se casado contra a vontade, o trai.

Já em outro exemplo, tem-se o moteto profano, em locução mista, de autoria anônima: *Qu’ai je forfait ne mespris/ Bons amis je vos tendrai / In seculum* (Cometi contra vós alguma falta? /Bons amigos, estender-lhes-ei as mãos/No mundo), uma canção de jovem. Nesse moteto de locução mista, há um diálogo em que a voz masculina pergunta como ele tem prejudicado a senhora que tanto ama. Esta, em resposta à voz masculina, diz que ele será

¹⁰⁴ A gravação ouvida para análise está no disco *Vocal ensemble music – Seized by Sweet Desire*, com interpretação das sopranos Susannah Carlsson e Amy Vestbo. As gravações constam em mídia anexa a este estudo.

¹⁰⁵ « [...] le motet, bâti sur des textes indépendants exécutés simultanément, offre une opportunité de jeu intertextuel sans égal dans les autres formes littéraires. »

recompensado por seus esforços; enquanto isso, o tenor, em latim, repete *in seculum* (no mundo).

A canção *Je sui jonete et joliete* (Eu sou jovem e bela) é vista como uma canção das malcasadas, e comporta duas vozes femininas que expressam as dificuldades do casamento e do *fin'amors* (amor cortês, em língua occitana). Em uma das vozes, a locutora apresenta-se como alguém jovem e bela e que, desgostosa com seu casamento, deseja fortemente vivenciar outro amor. Discorre, ainda, sobre seu marido ciumento que somente possui o seu corpo, mas jamais o seu coração. Já a segunda voz traz o vocabulário do *fin'amors* para desdenhar seu marido, que não atende aos preceitos da cortesia, um homem sem refinamento e sem ardor: um inimigo do amor cortês. A locutora, entretanto, adianta a sua desforra: querendo ele ou não, ela irá encontrar um amante.

Je sui jonete et joliete/ Hé Diex !/ Veritatem (século XIII)

(Triplum)

Je sui jonete et jolie:
 S'ai un cuer enamoré
 Qui tant mi semont et prie
 D'amer par jolieté
 Que tuis i sunt mi pensé.
 Mes mon mari ne set mie
 À qui j'ai mon cuer doné
 Par les sains que ne l'en deprie
 Il morroit de jalousie,
 S'il savoit la verité.
 Mes, foi que je doi a Dé,
 J'amerai !
 Ja pour mari ne lairé:
 Quand il fait tou a son gré
 Et de mon cors sa volenté,
 Del plus mon plesir feré.

(Motetus)

Hé, Diex ! Je n'ai pas mari
 Du tot à mon gré:
 Il n'a cortoisie en li
 Ni joliveté !
 Jone dame est bien traïe,
 Par la foi que doi à Dé,
 Qui a vilain est baillie,

Pour faire sa volenté ;
 Ce fut trop mal devisé.
 De mari sui mal païe:
 D'ami m'en amenderai,
 Et se m'en savoit mal gré
 Mon mari, si face amie,
 Car, voel ou non, j'amerai !

(Teneur)
 Veritatem

Sou jovem e bela/ Oh Deus/ Verdade¹⁰⁶

(Triplum)
 Sou jovem e bela
 Tenho um coração apaixonado
 Que tanto me pede e me convida
 A amar com voluptuosidade
 Que nele consagro todos os meus pensamentos.
 Mas meu marido não sabe
 A quem entreguei meu coração
 Pelos santos que escutam as orações,
 Ele morreria de ciúmes
 Se soubesse a verdade.
 Mas pela fé que devo a Deus
 Eu amarei!
 Nunca o abandonaria por meu marido
 Ainda que ele se conduza ao seu próprio grado
 E use meu corpo à sua vontade
 Eu farei tanto mais, segundo meu bel prazer.

(Motetus)
 Oh Deus, eu não tenho
 Um marido de meu grado
 Ele não possui cortesia alguma
 Nem ardor!
 Uma jovem dama é traída,
 Pela fé que devo a Deus,
 Quando ela é oferecida a um homem desprezível
 Para satisfazer sua vontade;
 Foi uma péssima partilha.
 De marido sou mal recompensada

¹⁰⁶ Tradução nossa.

Mas com o amigo compensarei;
 E se meu marido disse guardar rancor,
 Que arrume uma amiga,
 Pois ele querendo ou não, eu amarei!

(Tenor)
 Verdade

Na versão interpretada pelas sopranos Susannah Carlsson e Amy Vestbo, pode-se ouvir a voz mais aguda entoando o *triplum*, apresentado por 16 versos e cantado mais rapidamente que a parte do *motetus*, que possui 14 versos. Ouve-se uma voz de ressonância alta, fazendo com que a impostação da voz se realize com os ressoadores naturais; por isso, quanto mais agudo o som, como é o caso da interpretação da soprano, ressonância se dá por uma voz que ecoa na cabeça, como uma caixa de som que amplia e projeta a voz. Diferentemente é a voz grave, que ressoa nos pulmões.

Apesar de cantarem textos diferentes, as vozes do *triplum* e do *motetus* encontram-se em alguns momentos, enquanto entoam palavras de sons semelhantes, como no caso em que, sobrepostas, encaixam-se em um unísono no final do quarto verso de *triplum* e do *motetus*: *D’amer par joliveté*” e *Ni joliveté!* (A amar com voluptuosidade; Nem ardor!). Na primeira frase, a locutora discorre sobre sua vontade de amar “voluptuosamente”; e, na segunda, argumenta sobre a falta de “ardor” de seu marido. Também no final dos versos *Quand il fait tou a son gré* e *Et se m’en savoit mal gré* (Ainda que ele se conduza ao seu próprio grado; E se meu marido disse guardar rancor); no primeiro, discorre sobre seu coração, que tudo faz “ao seu grado”, enquanto que o segundo verso adverte que, “se meu marido disse guardar rancor”, que procure uma “amiga”, para, assim, encerrar com o último encontro de tons, na última palavra do verso final. *Del plus mon plesir feré* e *Car, voel ou non, j’amerai!* (Eu farei tanto mais, segundo meu bel prazer; Pois ele querendo ou não, eu amarei!).

Outro moteto profano que apresento é *Cucu, cucu*¹⁰⁷, cuja autoria é atribuída a Juan del Encina, um significativo compositor do primeiro Renascimento espanhol. Trata-se de um moteto a quatro vozes em que já se indicava o acompanhamento de instrumentos musicais. Tem como tema o adultério e faz uso de uma linguagem direta e explícita, ultrapassando o

107 A canção completa está disponível em mídia anexa a este estudo. Também encontra-se disponível *on-line* em: <https://www.youtube.com/watch?v=KXw0__8GasQ>. Acesso em: 3 jan. 2016.

erotismo e tocando o obsceno. Na canção, constrói a imagem da mulher incontida, sedenta de desejo. No ato enunciativo, contudo, sugere um homem dirigindo-se a outro, aconselhando-o a satisfazer à sua esposa para que não seja traído. Ou seja, apesar de a soprano aconselhar o homem, é feito o uso dessa voz de modo masculino, uma espécie de recomendação entre amigos, sem um caráter emotivo no modo de expressar; ao contrário, a voz indica quase uma chacota. O “cucu” imitaria, onomatopaicamente, uma ave que parece servir de alerta ao cornudo.

As canções eram comumente interpretadas em uma forma diferida, ou seja, interpretadas em função de um destinatário que não está presente (MAINGUENEAU, 2004), chamando aqueles de quem falam por intermédio de pronomes (“ele”, “que”, “do qual”). Porém, a impossibilidade de gravação impunha a necessidade das apresentações e, por isso, a necessidade de visibilidade. Assim, o locutor dirigia-se ao público, contava suas aventuras ou desventuras sentimentais recorrendo a uma dinâmica da fala, além da própria entonação vocal, e usava modalizações que produziam fórmulas fáticas, como “veja bem” e “escute” para aproximar-se do público, seu confidente.

A canção *Je sui jonete...* (Eu sou jovem...) aponta para um modo de dizer tal qual uma mulher que não aceita seu acordo de casamento e decide colocar-se como alguém que buscará esse amor. É possível notar que não se tratam de palavras sagradas, mesmo quando, em interjeição, chamam deus. São elementos usuais da conversação ou do discurso, cujo ato de linguagem não poderia se privar do uso; contudo, as locuções comuns, as injúrias, os eufemismos sexuais, não seriam mais que floreamentos comuns da época, mas, ainda assim, reverberam o dizer cotidiano – nesse caso, do século XIII.

“Os modos de falar”¹⁰⁸, essa não é uma concepção dentro de uma categoria gramatical ou estilística bem definida. Esse termo impreciso seria baseado em uma noção subjetiva do sentimento da língua e aponta, pela escolha das maneiras de dizer, como o locutor propõe-se como sujeito. Retomando a noção de subjetividade pensada por Benveniste (1976), aquele que fala, consciente do que fala, projeta-se sempre na relação de intersubjetividade do par EU-TU, que acontece no aqui e agora da fala. No caso do moteto *Je sui jonete et joliete/ Hé*

¹⁰⁸ Concepção apresentada na Introdução do *Dictionnaire des façons de parler du XVIe siècle: La lune avec les dents*, de Pierre Enckell, 2000.

Diex !/ Veritatem (Eu sou jovem e bela/ Oh Deus!/ Verdade), percebe-se que a locutora, em seus desespero de amar, apresenta-se a alguém e fala de seus sentimentos elaborando uma conduta diferente daquela usada pelos homens para formar, educar e vigiar as mulheres. O dizer feminino aponta, aqui, para uma condição de verdade de si, mas diferente daquela cristã, como apresentarei em capítulo mais adiante.

Essa voz feminina constitui-se em uma experiência pela qual o indivíduo se reconhece no meio cultural, mas com um comportamento diferente do conjunto prescritivo, ou seja, do código moral que atuava nos campos do saber e normatividades. Seu dizer, o modo como diz e a maneira pela qual o faz, apontam para uma dialética do desejo, ou, ainda, da perversão, como colocou Barthes (1982), em que o sujeito não cessa de se descompletar (LACAN, 1999).

3.2. O MOTETO FEMININO NO SÉCULO XVIII

Apresentei, até aqui, o moteto de voz feminina em que os efeitos de subjetividade, próprios das vozes dos séculos XIII ao XVII, eram circundados por uma constituição histórica e refletiam as práticas sociais e discursivas. Cumpro, nessa parte da pesquisa, colocar em evidência mudanças nas formas de subjetividades produzidas, ou seja, o moteto como acontecimento da irrupção de uma singularidade histórica. Sendo assim, pensarei o sujeito como uma função variante do discurso por meio das marcas da colocação vocal feminina no século XVIII, na linha polifônica do moteto.

Em meados do século XVIII, a canção polifônica, diferentemente da estruturação dos séculos anteriores, em um movimento cultural de elite intelectual, passou a ser elaborada como obra individual e isolada. É um século de mudanças significativas na elaboração musical, o que afeta todo esse “rumor lateral” (FOUCAULT, 2008), ou seja, aquilo que havia nas vozes e incomodava e que, no entanto, ao mesmo tempo, encantava.

Tem-se, então, compositores latinos prestigiados, como Mozart, Liszt e Bruckner; tem-se a tradição protestante alemã representada pelos sete motetos de Brahms; e, especialmente, tem-se os motetos de Bach, que ressignificariam a voz feminina nas composições litúrgicas (SADIE, 1994).

Durante o período barroco, ocorreram transições na forma de composição dos motetos. Tem-se, de um lado, a tradição do compositor italiano Giovanni Pierluigi Palestrina

(1525-1594), preservada e empregada pelo vaticano. Palestrina apresentava um acabamento erudito com harmonia monótona, mas passa a incorporar mais harmonia nas melodias vocais. Por outro lado, desenvolveu-se também o que se chamava de concerto vocal¹⁰⁹, que refletia, cada vez mais, a influência da ópera e da cantata, incluindo o acompanhamento de violinos. Conforme apresentei anteriormente, a ópera, ou *opus* (obra), em latim, poderia ser vista como o exercício da mulher profana que sobe à cena, tomando o lugar do castrato, e que tinha o poder de inclinar infieis mais sensíveis ao elogio a deus (DIDIER-WEILL, 1998).

Desde o início do século XVII, o moteto havia perdido a sua tradicional posição central na música sacra; possivelmente por esse motivo, houve mudanças significativas em suas formas de composição. O seu desenvolvimento dentro do gênero periférico apareceu em um indeterminado crescimento terminológico, no qual, durante os séculos XVII e XVIII, o termo moteto passou a denotar qualquer tipo de música vocal com afiliação litúrgica, como uma subdivisão de um estilo eclesiástico (SADIE, 1994). Os motetos católicos eram invariavelmente em latim, seguindo o estilo de Palestrina. Já os protestantes, em consequência da Reforma, eram predominantemente em língua vernácula, mesmo nos templos.

Já nos fins do século XVII, esse estilo musical é constituído por uma complexidade vocal e instrumental tamanha, compreendendo diversos movimentos separados e incorporando elementos da ária e do recital (o que era estranho à sua forma original). Essas mudanças teriam originado a orquestra de motetos italiana, que contava com nomes como Scarlatti, Durante, Leo e Pergolesi, bem como o *Grand Motet*, na França, com Charpentier, Lully, Lalande e Rameau.

Com isso, o modo de cantar o moteto no século XVIII, particularmente aqueles compostos para uma locução feminina, parte para um hibridismo explícito entre o canto sagrado e o profano. Para um apontamento dessa combinação, tomarei como referência algumas peças do compositor e organista alemão Johann Sebastian Bach (1685-1750).

Conta-se que Bach teria provocado diversos conflitos com autoridades eclesiásticas ao apresentar intenções de reforma na música litúrgica luterana. Mas há, de acordo com Sadie

¹⁰⁹ Os *Cento concerti ecclesiastici* (1602), de Viadana, são, talvez, os mais representativos dessa linha de motetos.

(1994), um caso conhecido sobre o compositor que poderia figurar como um corte histórico nas práticas dos rituais cristãos. Trata-se de quando, em um coro de igreja sob a sua direção, surge a voz de uma mulher, o que contrariava a imposição de não permitir intérpretes femininas no templo cristão. Essa voz, que teria chocado os fiéis presentes, seria justamente a da futura esposa do compositor, sua então prima Maria Bárbara, na cidade de Arnstadt, Alemanha, em 1706.

Enquanto compositor, talvez a sua principal marca nos corais tenha sido a expressiva inflexão vocal, que atentava especialmente mais para o modo de dizer do que propriamente para o que era dito. Por isso, a indispensabilidade da mulher no modo de invocar o divino traz um *ethos*¹¹⁰ vocálico dominante, cujos traços estavam na singularidade do feminino. Bach trouxe para a música sacra esse caráter moral feminino, esse traço de comportamento que vocaliza a mesma paixão que uma demanda ao amor proibido, mas agora era a própria mulher que demandava essa paixão diante dos fiéis.

Diferentemente das regiões calvinistas, nas quais o salmo era a única forma polifônica cantada, a Alemanha, luterana, cantava toda forma de moteto sacro, porém, em sua devida tradução para o alemão. Uma particularidade relativa a esse fato é que os motetos passam a ser cantados quase que exclusivamente em casamentos e funerais, elevando as *cantatas*, com os seus traços homofônicos, como a composição litúrgica do barroco por excelência.

Seguindo a tradição, os textos dos motetos de Bach foram escritos a partir de passagens bíblicas, salvo um único caso em que se elaborou poesia composta e, mesmo esta, tinha como tema a devoção cristã: *Komm, Jesu, komm*, (Venha, Jesus, venha) de Paul Thymich¹¹¹, 1730, como é possível verificar a seguir:

Venha, Jesus, venha, meu corpo está cansado,
minhas forças desaparecem cada vez mais,
por tua paz aspiro;

¹¹⁰ “Esse é o tipo de fenômeno que, como desdobramento da retórica tradicional, podemos chamar **ethos**: por meio da enunciação, revela-se a personalidade do enunciador” (MAINGUENEAU, 2004, p. 97-98).

¹¹¹ Entre os motetos de Bach encontrados, estão: Lobet den Herrn, alle Heiden (?); Komm, Jesu, komm (1730); Der Geist hilft unser Schwachheit auf (1729); Jesu, meine Freude (1723); Fürchte dich nicht, ich bin bei dir (1726); Singet dem Herrn ein neues Lied (1727); Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn (?); O Jesu Christ, mein Lebens Licht (1736-1737); Tilge, Höchster, mein Sünden - salmo (1741-1746) (GARDINIER, 2011).

o caminho pedregoso me é tão duro!
 Venha, venha, quero me submeter a ti.
 Tu és o caminho correto, a verdade e a vida.

Por isso deixo tuas mãos sobre mim
 e digo ao mundo: boa noite!
 se o caminho de minha vida se apressa para o fim,
 à minha alma isso convém.
 Que ela paire junto de seu Criador,
 pois Jesus é, e permanece sendo, o verdadeiro caminho para a vida.
 (tradução nossa)¹¹²

Nesse moteto, de acordo com o maestro inglês John Eliot Gardiner (2011), oito vozes são distribuídas em dois coros. Aqui, Bach ultrapassa a manipulação espacial dos blocos sonoros utilizados nos últimos séculos e trabalha em seus corais¹¹³ com os processos de diálogos desenvolvidos pelo compositor Heinrich Schütz (1585-1672) a partir de regras de retórica. Utilizando-se da expressividade das repetições e da troca de palavras, Bach inventa novas maneiras de entrelaçar as oito vozes em uma valiosa tapeçaria de contrapontos (GARDINIER, 2011). As composições polifônicas de Bach, cantadas nas missas de domingo de igrejas luteranas, eram à capela, ou seja, sem acompanhamento orquestral, e representaram o ponto culminante do gênero no século XVIII.

Ao relacionar *Komm, Jesu, komm* (Venha, Jesus, venha) com os motetos sagrados e profanos vistos, principalmente entre os séculos XIII e XVI, é possível perceber que a concepção de sujeito que se fazia perene no canto litúrgico apresenta-se na forma de um coletivo, no uso do “nós”. Mostrava-se um sujeito plural, que fala pela coletividade e que, em geral, se dirigia a uma divindade ou à própria comunidade, evocada para consagrar uma divindade, afirmando, assim, a sua função ascética. Já nas ruas, para cantar temas como o amor, o sujeito das canções enunciava-se como um sujeito individual que, desde a Idade Média, com os trovadores, aparece pronunciando-se e encarnando uma individualidade.

¹¹² Komm, Jesu, komm, mein Leib ist müde./die Kraft verschwind't je mehr/ und mehr, ich sehne mich nach deinem Friede;/ der saure Weg wird mir zu schwer!/ Komm, komm, ich will mich dir ergeben;/ du bist der rechte Weg, die Wahrheit und das Leben.

Drum schließ ich mich in deine Hände/ und sage, Welt, zu guter Nacht!/ Eilt gleich mein Lebenslauf zu Ende,/ ist doch der Geist wohl angebracht./ Er soll bei seinem Schöpfer schweben,/ weil Jesus ist und bleibt der wahre Weg zum Leben.

Este moteto, bem como todo o disco, cantado pelo coral Monteverdi, pode ser ouvido em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FJ00agLjPT0>>. Acesso em: 15 maio 2016.

¹¹³ Normalmente, as composições de Bach para coral estão associadas às suas produções de cantatas.

De acordo com Maingueneau (2004), haveria uma discursividade que antecede o ato, ou seja, haveria uma forma de cantar o feminino, ou melhor, uma forma de cantar o amor que pertenceria ao feminino. Dessa maneira, desde os motetos vistos no item anterior, nos quais sobressaia a questão do adultério, já se tem formada uma individualidade sobressaliente no sujeito da canção e o modo de dizer feminino, que está afetado pelo desejo, pelo êxtase, pela devoção, pela frustração, inclusive, pelo corpo e assim por diante. Posso dizer que se trata de uma participação imaginária em uma experiência vivida, apresentada por uma maneira de dizer que remete diretamente a uma maneira de ser. Assim, a voz faz “emergir uma instância subjetiva que desempenha o papel de **fiador** do que é dito” (MAINGUENEAU, 2004, p. 98, grifo do autor). Por isso, proponho, aqui, que a transgressão de Bach reside menos no fato de apresentar uma mulher para cantar diante de um público de uma igreja, e mais, e especialmente, por atentar ao movimento em que, por meio da cena de enunciação, se produz um indivíduo e o seu reconhecimento a partir do dizer de si próprio.

Essa mudança de perspectiva do lugar que a mulher poderia ocupar dentro da igreja, por meio da música, traz uma pluralidade dos conteúdos em um mesmo enunciado, uma profusão das instâncias enunciantes que traz à tona aquilo que não havia sido dito até então.

É uma relação que abarca, ainda, a estrutura que combina o canto sagrado com o profano e apresenta-se no moteto *Komm, Jesu, komm* (Venha, Jesus, venha), explicitando o modo feminino de dizer o amor impossível. Nas palavras do maestro John Eliot Gardiner:

O moteto começa por invocações a Jesus – súplicas em uma só palavra que os dois coros cantam, primeiro em alternância e, em seguida, juntos – compostos em linguagem fisicamente explícita de uma canção de amor. Permanece-se admirado diante da imaginação de Bach, que tira o texto rimado desse hino fúnebre, frase por frase, e encontra para cada uma delas uma característica musical distinta. A curva melódica de *die Kraft verschwindt* (minhas forças desaparecem) sugere a trajetória declinante da vida, começando por escuridões enérgicas antes que a ampulheta da vida se esvaia *je mehr und mehr* (cada vez mais), e assim, retomando o tempo [...]. A evocação de *der saure Weg* (o caminho amargo), com seu intervalo angustiado de sétima diminuta descendente, é introduzida pelos baixos sobre um ritmo lento de brancos e tratado por cânone. Essa figura viaja através das oito vozes, tecendo um denso entrelaçado de contrapontos formando, por fim, um quadro cansado de um desespero pessoal e coletivo¹¹⁴ (GARDINER, 2011, p. 25, tradução nossa).

¹¹⁴ « Le motet débute par des invocations à Jésus – suppliques d’un seul mot que les deux chœurs chantent d’abord alternativement, puis ensemble – composées dans le langage physiquement explicite d’une chanson d’amour. On reste admiratif devant l’imagination de Bach, qui traite le texte rimé de cet hymne

Já no que toca às vozes femininas no moteto *Der Geist hilft unser Schwachheit auf*¹¹⁵ (O espírito ajuda a nossa fraqueza), pode-se observar a passagem do duo de sopranos, na qual os tenores fornecem um contínuo de *bassettchen* (leve baixo), enquanto os altos desenhavam, no meio, uma variante da melodia de coral utilizada nos cinco outros movimentos. Esse contexto demonstraria as poucas barreiras estilísticas entre os gêneros que Bach empregava em suas composições, nas quais a soprano não enfrenta barreiras rígidas entre as melodias cantadas. A sua preocupação está, justamente, na inflexão vocal expressiva, ou seja, o modo de enfatizar as palavras estava à frente daquilo que era propriamente dito.

Percebe-se, nos motetos de Bach, as estratificações do texto para interpretações recíprocas, o que causa um contraste de textura; nota-se, também, a instrumentalização de partes vocais em declamação, o que traz, principalmente, a declamação dos tenores mais próxima ao soar dos instrumentos. Inclusive, o próprio uso dos instrumentos, principalmente do cravo e do órgão, possibilita e assegura essa passagem pela qual as vozes poderiam dizer mais das subjetividades expostas pelas modulações, articulações, e toda a prosódia no modo de entoar. E, ainda, com a mulher cantando o feminino, poder-se-ia projetar as vozes de base (categoricamente masculinas) de forma mais lírica dentro de sua própria extensão vocal. Assim, a afinidade entre a expressão musical e o sentido textual intensifica o uso do feminino para as interpretações e para a qualidade expressiva, criando o que Gardiner (2011) chama de “doutrina das afeições”. No moteto feminino, a partir de Bach, essa marca fortalece-se com as mulheres passando a vestir as palavras a seu modo: permite-se a constituição de um corpo simbólico que é aderência do próprio discurso, como se a voz fosse pele colocada por cima delas.

funèbre phrase par phrase et trouve pour chacune d'elles un caractère musical distinctif. La courbe mélodique de «die Kraft verschwindt» (mes forces disparaissent) suggère la trajectoire déclinante de la vie, commençant par des noires énergiques avant que le sablier de la vie ne s'épuise «de plus en plus» («je mehr und mehr»), puis reprenant le temp - rairement de l'élan quand l'intervention d'un chœur vient augmenter l'éloquence expressive de l'autre. L'évocation de «der saure Weg» (le chemin amer), avec son intervalle angoissé de septième diminuée descendante, est introduite par les basses sur un rythme lent de blanches et traitée en canon. Cette figure voyage à travers les huit voix, tissant un dense réseau contrapuntique et dressant au bout du compte un tableau accablant du désespoir personnel et collectif. »

¹¹⁵ Este moteto pode ser ouvido, em sua versão cantada pelo coral Monteverdi, em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FJ00agLjPT0>>. Acesso em: 15 maio 2016.

3.3. INVOCAR O OUTRO E O EROTISMO DA VOZ

Les voies de la voix sont impénétrables¹¹⁶.
J.-C. Lafon, Colóquio Nouvelles voies de la voix, 1991.

Certa voluptuosidade nas maneiras do dizer era presente em todos os âmbitos, ainda que nos mais recônditos, e mesmo por trás das portas e das grades dos conventos. Lembro, aqui, como mero retrato disso, a confecção dos doces nos conventos; eles possuíam nomes que pareciam sussurrar confissões um tanto afrodisíacas, como “beijinho”, “barriguinha de freira” ou “suspiro”. Pois bem, na música, não era diferente. A fim de refletir a questão do erotismo como dispositivo de subjetivação que atravessa o limite da sexualidade circunscrita no corpo, pensarei como a voz demanda o desejo a partir dos motetos vistos até aqui. No texto das canções profanas de locução feminina, como mostrei no período do trovadorismo, trata-se, em geral, do amor cortês, em que se viu sobressair a questão do adultério, ainda que muito se falasse sobre virgindade e amores não correspondidos, entre outros temas. Tem-se aí, com isso, uma individualidade que se sobressai no sujeito da canção afetado pelo desejo, pelo êxtase, pelo corpo, pela raiva, e assim por diante. É preciso lembrar, contudo, que estou abordando aqui uma politextualidade presente nos sujeitos da canção medieval, uma vez que há vozes simultâneas e, por conseguinte, sujeitos simultâneos (alguns plurais, inclusive). Ainda assim, há uma individualidade constitutiva na relação daquele que canta e coloca-se como um *Eu* em uma linguagem que demanda *Tu*, ou seja, um outro. Há aí algo que difere do modo de estabelecer essa relação com o outro na canção litúrgica: nesta perdura o *Nós*, um sujeito plural, que fala por uma coletividade e que, em geral, se dirige a uma divindade ou à própria comunidade, evocada para consagrar uma divindade. O que estabelece uma relação direta entre esses dois modos – de um lado, a individualidade do sujeito e, do outro, a pluralidade deste – é, justamente, a invocação do outro. Nesse sentido, busco trazer elementos que apontem para o desejo e a potência do erotismo na voz que apela ao outro.

Nessa invocação, há urgência de complementariedade, um chamado em direção ao outro, um apontamento polifônico do ser e sua resistência a toda redução unitária (GREEN, 2005). Como, então, articular a particularidade da voz nessa relação entre quem invoca e

¹¹⁶ As vias da voz são impenetráveis.

quem é invocado? É preciso não negligenciar a voz nas palavras, ou seja, não isolar esses elementos, já que separar essa função do ser em seu contexto poderia esconder sua dobra essencial. E essa questão originária pode ser discutida, inclusive, por meio da música, privilegiada por suas variações de ritmo, timbre, intensidade e altura. Assim, o erotismo poderá servir como dispositivo que concentra uma questão nuclear para a relação vocal do apelo ao outro: “Talvez se descubra o prazer sozinho (o autoerotismo), mas ele se cumpre à dois”¹¹⁷ (GREEN, 2005, p. 15, tradução nossa).

Conforme Alain Didier-Weill (1997), a música que toca os sentimentos é aquela capaz de conjugar um estado de felicidade com certa nostalgia perceptível. Essa voz que emociona e que se sente na pele é aquela que supõe no “[...] Outro¹¹⁸ um amor rasgado, impossível, que secundariamente rasga o Sujeito e faz dele, para além de um Sujeito amado, um Sujeito amante” (DIDIER-WEILL, 1997, p. 74-75). O autor exemplifica a presença desse Outro na voz de Billie Holiday:

Se a insondável nostalgia que é filtrada da voz de Billie Holiday nos enche de felicidade, é porque não se trata de desamparo: não somos levados a ter pena dela. Sua voz não nos faz evocar a posição de um Sujeito na sarjeta, despeitado por um Outro surdo e indiferente à sua busca, muito ao contrário. É de fato o Outro presentificado por sua voz que nos aparece como um Outro rasgado de um amor impossível para o Sujeito. Nesse sentido, não é de seu amor impossível pelo Outro que nos fala Billie: é do amor impossível do Outro por ela (DIDIER-WEILL, 1997, p. 74).

Uma vez que a relação com o Outro nos revela nossa posição de sujeitos, em uma espécie de autoconsciência, não é de se supor que esse Outro seríamos nós mesmos?

Como se, de repente, o ouvinte que havia em nós passasse para o outro lado e começasse a nos escutar. A escutar este impossível amor que por ser cantado pelo Sujeito vai poder, por ser assim revelado a nós mesmos, alçar o voo de um amor de transferência: uma vez que não somos mais nós que ouvimos a música, mas ela que começa a nos ouvir, nós a constituímos

¹¹⁷ « Le plaisir se découvre peut-être seul (l’autoérotisme) mais s’accomplit à deux. »

¹¹⁸ Até aqui, tenho utilizado o termo OUTRO, de modo que nenhum sentido fosse perdido; nesse ponto, entretanto, Didier-Weill evoca o OUTRO a partir da noção desenvolvida por Lacan. De modo sucinto, explico o termo lacaniano: o campo da linguagem, como o do significante, estaria, para Lacan, no registro do simbólico (“Os símbolos são mais reais que aquilo que simbolizam, o significante precede e determina o significado” diz Lévi-Strauss). Esse simbólico, contudo, detém uma autonomia que antecederia o sujeito, constituído por meio desse “grande Outro”. Poder-se-á dizer, então, que a noção de “Outro” é aquilo que dá conta da relação do indivíduo com tudo aquilo que determina grande parte do seu modo de ser.

como Sujeito suposto saber sobre o qual transferimos nosso amor (DIDIER-WEILL, 1997, p. 76).

Pode-se constatar, então, que ser habitado pela música seria uma brecha pela qual se torna sujeito, ou melhor, um instante que promove a emergência do próprio sujeito no lugar do Outro: as notas do Outro ressoam como minhas; a voz do Outro poderia ter sido minha. E, ainda, se se mudar de perspectiva, a postura de que “essa voz poderia ter sido minha” indica, também, o reconhecimento de uma perda nessa relação entre o Eu e o Outro. Ou seria destruição do objeto para satisfazer o desejo do Outro? O Outro seria, para o sujeito, portador de todos os objetos de satisfação (LACAN, 1999).

Já vistas as condições pelas quais se manifestaram os motetos em locuções e vozes femininas, levanto, agora, a questão do modo pelo qual aparece, no cantar feminino, mais do que na própria fala, o ato de invocar.

Havia contrastes na natureza da invocação: tomando aqui os efeitos de afetividade que se manifestam nas maneiras femininas de cantar, era diferente o modo masculino de produção de sentidos de discurso, como verifica-se por meio da tessitura vocal, da prosódia e mesmo da forma pela qual chama o ser amado que, como fica claro no amor cortês, ao invocar a mulher, nela vê um objeto ilimitado, um lugar de sublimação. Já a voz mais aguda, ao entrar no jogo da súplica por um outro, posiciona-se de modo em que há uma entrega percebida por meio da voz que expõe uma excitação, ou uma dor, tal qual a estátua de Santa Teresa D’Ávila, em uma interpretação emotiva que sugere uma devoção por completo àquele a quem canta. Quando o feminino da voz entoia esse apelo, sua voz não é causada pelo outro – seu objeto amado –; quando canta, ela torna-se esse outro de forma sincrônica consigo mesma. E não se trata, aqui, do masculino como verdade do feminino:

[...] o homem não é a verdade da mulher porque a mulher não extrai uma ideia de sua identidade do gozo fálico. Desse ponto de vista ela é menos tola, menos "pato" do semblante. O que ela procura não é sua identidade sexual, é algo mais radical do que isso: sua existência. O que ela procura é crer em sua existência, poder crer nisso. Por isso a famosa insatisfação histérica é algo que, em minha opinião, Freud não captou inteiramente (DIDIER-WEILL, 1998, p. 50).

No que tange à expressão amorosa deslocada da trova medieval ao moteto feminino em Bach, foram recriadas falas muitas vezes estereotipadas e que remetiam às condições

históricas e sociais da época, como visto anteriormente. Nesse sentido, produziu-se uma figura feminina como "construção de época", assim como o homem que a ela se relaciona. Contudo, justamente os estereótipos da idealização masculina sobre a sua contraparte foram tomados como um espelho no qual a mulher se refletia, talvez na busca por uma identificação, que poderia ser maior ou menor conforme a classe social e a própria postura individual (COSTA, 1982).

Costumeiramente – ao menos entre os séculos XIII e XVII–, não era a mulher quem compunha e interpretava as canções da esfera sentimental feminina, mas, sim, o homem, o que fortaleceu o imaginário estereotipado desse universo. Nesse sentido, o historiador Thomas Laqueur defende a hipótese de que, desde a Antiguidade até o século XVII, não havia formada uma noção de feminino enquanto tal, sendo que a mulher era pensada como uma espécie de homem em negativo, um homem em seu inverso (LAQUEUR apud NANCY, 2007).

Segundo o historiador, imperava o modelo do “sexo único”, no qual a matéria diferencial estava não no gênero, mas no grau. Acreditava-se que a diferença básica estaria no “fato” de que a mulher teria os mesmos órgãos sexuais que o homem, mas eles estariam no interior do seu corpo, o que fazia da mulher um ser menos perfeito que aquele possuidor do corpo canônico. Essa relação sobre a natureza dos corpos também encontra-se em Galien, a quem Laqueur cita:

A mulher é mais imperfeita que o homem [...]. A segunda razão recai sobre a dissecação [...]: Todas as partes do homem se encontram também na mulher. Há diferença em apenas um ponto [...] é que as partes da mulher são internas e as do homem são externas a partir da região dita perínio (GALIEN apud LAQUEUR, 1992, p. 99-100, tradução nossa).¹¹⁹

Sendo assim, durante muito tempo, colocou-se homem e mulher em uma espécie de *ranking* metafísico, no qual o homem atingiu o auge da perfeição e a mulher definiu-se como um “homem menor”, em referência a uma hierarquia de ordem cósmica; afinal, Eva não poderia ser igualada a Adão. A questão dos órgãos era vista como um epifenômeno de ordem

¹¹⁹ « La femelle est plus imparfaite que le mâle [...] La deuxième raison ressort de la dissection [...]: Toutes les parties de l’homme se trouvent aussi chez la femme. Il n’y a de différence qu’en un point [...] c’est que les parties de la femme sont internes et celles de l’homme externes, à partir de la région dite périnée. » Laqueur recorre a Galien: Galien de Pergame [130-200], *Œuvres anatomiques, physiologiques et médicales de Galien*, édition de Ch. Daremberg, Paris, J.-B. Baillière, 1854-1856.

universal mais vasta. Assim, a anatomia não servia para esclarecer uma verdade; servia mais para ilustrar que o gênero (aquilo que definiria o sexo) seria uma constante, um fato imutável do cosmos, e o sexo seria a sua ilustração. “O homem é a medida de todas as coisas e a mulher apenas existe enquanto categoria ontologicamente distinta” (LAQUEUR, 1992, p. 87, tradução nossa).¹²⁰

No campo da metáfora do corpo e como esta foi enraizada durante a Idade Média, principalmente a partir do século XII, a metáfora aparece com frequência para designar instituições. A própria igreja era considerada um corpo cuja cabeça pertencia a Cristo, enquanto que as universidades funcionavam como “corpos de prestígio” (LE GOFF, 2003, p. 181). Isso fez-se principalmente porque o homem passou a ser visto como um universo em miniatura, descrito por Hildegarde de Bingen no *Livro das obras divinas (Liber divinorum operum)*, no século XII. Citava o “homem microcosmo”, tema presente na filosofia do mesmo século na escola de Chartres a partir do tratado de Bernard Silvestre, *De mundi universitate sive megacosmus et microcosmos* (Megacosmo e microcosmo do mundo e do universo), e também nos escritos da abadessa Herade de Landsberg (LE GOFF, 2003). Assim, o corpo tornava-se metáfora simbólica do universo.

Ainda na Antiguidade, as metáforas eram articuladas pelo sistema cabeça-ventre-membros, mesmo que o coração fosse já o membro dos sentimentos; assim como fora o fígado, para os etruscos, responsável pelas paixões. Há, contudo, uma evolução da imagem do coração no fim do século XVI, conduzindo à devoção do sagrado coração de Jesus. Santo Augustinho faz do coração o símbolo do “homem interior” e, assim, durante os séculos que se seguiram, cantando o amor sagrado ou profano, o coração foi exaltado e afirmado no domínio simbólico como o órgão do amor e da pureza, ainda que, ao mesmo tempo, da sexualidade – ao contrário da mão, figura antiga operadora do gesto da oração e da penitência. O valor simbólico da cabeça é reforçado no sistema cristão pela valorização do alto em oposição ao baixo (céu/inferno) – Cristo é a cabeça da igreja, Deus é cabeça de Cristo. Ela representa, ainda, os princípios de coesão e de crença.

¹²⁰ « L’homme est la mesure de toutes choses et la femme n’existe pas en tant que catégorie ontologiquement distincte. »

Tais construções simbólicas dos membros apontam mais para os sentimentos e para a razão no plano terreno, em oposição ao espiritual; contudo, cada simbologia expressa pelo corpo ou órgão poderia ser expressa de outra forma: pelo corpo da voz, se se pensar a voz como um agente mediador da instância desses desmembramentos.

Ao discorrer sobre as relações entre o feminino e o masculino no corpo não mais por uma óptica anatômica, mas, por exemplo, pela perspectiva da psicanálise, o sujeito seria uma realidade psíquica histórico-cultural, e sua realidade subjetiva não seria um mero efeito de causas exteriores a ele. A identidade residiria em uma estruturação das sensibilidades no campo dos afetos. Para Marie-France Castarède (2005), os afetos primeiros de uma criança recém-nascida estariam ligados ao corpo da mãe, bem como os afetos secundários estariam ligados às leis do pai. Seguindo o seu raciocínio, Castarède (2005) entende que os afetos estariam entre corpo e lei: entre a lei do corpo e o corpo da lei. Entre os primeiros afetos de uma criança ainda em gestação, a voz materna não seria, então, o primeiro referente do mundo psíquico dessa criança? A entonação e a musicalidade da voz materna agiriam como uma espécie de “pulsão¹²¹ invocante”, aludindo novamente a Lacan no *Seminário Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1985), no que seria essa experiência mais próxima do inconsciente. Esclareço, de modo conciso, a noção de “pulsão invocante”, que discorre sobre a voz na sua relação com o conceito de pulsão. A voz, sob esse ponto de vista, não seria apenas um instrumento de expressão de pensamentos ou emoções; ela estaria ligada ao aspecto pulsional do sujeito. A concepção de pulsão invocante estaria relacionada com a voz enquanto objeto, pois ela direciona-se para o sujeito como um objeto sexualizador do corpo, enquanto seus vocalises¹²² reverberam no corpo do sujeito, constituindo-o pela perspectiva da sexualidade e do psiquismo. Didier-Weill (1998) afirma, ainda, que a música reenvia o sujeito à autêntica experiência mística sentida pelo bebê, agindo como o objeto perdido, fundador dos movimentos psíquicos. Aí estaria a pulsão invocante em sua proximidade com o inconsciente.

¹²¹ “Lacan propôs uma nova dialética das pulsões, ao conferir à invocação, como ao olhar, o estatuto de pulsão. Juntamente com o objeto oral e o objeto anal, articulados à demanda – o objeto oral é associado à demanda ao Outro e o objeto anal, à demanda do Outro –, Lacan introduziu o olhar e a voz articulados ao desejo – o olhar associado ao desejo ao Outro e a voz ao desejo do Outro” (VIVES, 2009, p. 194).

¹²² Ou seja, cantar sobre uma ou mais vogais várias linhas melódicas. Até hoje usado, especialmente, para aquecimento vocal (SADIE, 1980).

O propósito ao nos tornarmos humanos é, para nós, na origem, transmitida por uma voz em que a fala não nos atravessa sem nos atravessar ao mesmo tempo sua música: a música dessa “sonata materna” é recebida pelo lactante como um canto que, de improviso, transmite um duplo propósito: você ouve a continuidade musical de minhas vogais e/ou a descontinuidade significativa de minhas consoantes? (DIDIER-WIELL, 1998 apud CASTARÈDE, 2005, p. 129-130, tradução nossa)¹²³.

Com isso, quero demonstrar que o feminino, esse modo de invocar que pertenceria às mulheres, influenciaria mais na escuta do canto do que as palavras propriamente ditas. O musicólogo Boris Schloezer (apud LÉCROART, 2005) realizou um estudo em que separava totalmente o texto de sua utilização musical, o que, de certa forma, seria negar a validade da noção de prosódia de um texto musicado (LÉCROART, 2005). Dessa forma, quando cantado, um texto não seria considerado como texto, mas simples suporte sonoro. Apontou-se que a audição normal da música vocal não se distinguia da audição da música instrumental. O próprio Bach, como se sabe, “reutilizava a música de suas cantatas profanas em suas cantatas sagradas” (LÉCROART, 2005, p. 70). O que se percebe nas polifonias não é diferente. Há esse emaranhado de vozes em que nem sempre, ou melhor, pouco percebe-se as palavras usadas em cada texto sobreposto, mas o que se nota são os movimentos vocais. Sabe-se que aquela voz grave, forte, faz alusão à Nossa Senhora, enquanto outras vozes menos graves produzem um andamento sonoro – como instrumentos – enquanto entoam salmos e, a elas, acrescenta-se a soprano: a voz mais nítida, mais clara, em que se poderia mais facilmente buscar o texto ali empregado. O que se demonstra é que não haveria necessidade, aos ouvidos, dessa compreensão textual; ela, porém, aplica-se, pois havia normas de comportamento que indicavam o que poderia ser dito dentro de instituições – a igreja, por exemplo. Dessa forma, mais que o texto pronunciado, é o conjunto da altura com o ritmo, a intensidade, o alongamento das sílabas, é o movimento prosódico que reverbera no corpo do ouvinte e o toca. O modo feminino de suplicar, de invocar a deus como a um homem, é concebido a partir das condições vistas que abrangem uma sociedade histórico-

¹²³ « La vocation à devenir humain nous est, à l’origine, transmise par une voix qui ne nous passe pas la parole sans nous passer en même temps sa musique: la musique de cette « sonate maternelle » est reçue par le nourrisson comme un chant qui, d’emblée, transmet une double vocation: entends-tu la continuité musicale de mes voyelles et/ou la discontinuité signifiante de mes consonnes? »

cultural e o modo pelo qual a realidade subjetiva do indivíduo, a partir do campo dos afetos, demonstra, por meio da voz, objeto de estudo desta pesquisa, seu repertório emocional.

Por fim, há um erotismo no feminino da voz que se mostra nos motetos. Erotismo que, como coloca Bataille (2004), atua como experiência interior, como mecanismo de ligação entre seres descontínuos, os quais, por meio do erotismo do dizer, estabelecem uma relação de continuidade com o outro individual, no plano material, secular, mas também com o todo, com o cosmos.

Assim, tentei desvelar como esse quê feminino da voz aponta para certo erotismo que, ainda que se tentasse neutralizar seu potencial erótico em determinadas instituições, deslocava-se de seu território e dirigia-se a um entre-lugar no momento de *performance*, tanto masculina, pelo uso do falsete, quanto da própria mulher em cena. Corpo, sexo, desejo e voz fundiram-se e confundiram-se, trazendo novas nuances (BUTLER, 2003).

A voz, em um dizer amoroso, anuncia a ela própria a possibilidade de reconhecer seu desejo. A voz é a presença da falta, ainda que palpável; ela toca a sua intimidade tanto quanto toca a carne. Ela é representação e aceitação da solidão, pois está sempre buscando o outro. A voz permite que o amor transcenda o cotidiano.

3.4. A ESTÉTICA DA VOZ COMO PRÁTICA DE SI

Or, moi, je percevais dans les archives à quel point toutes ces voix étaient au contraire différenciées. Elles ne m'apparaissaient pas comme du bruit, mais comme des positions dans le monde social. Je voulais les sortir du tohu-bohu où elles étaient littéralement 'sans voix' et leur donner sens (FARGE, 2010)¹²⁴.

Ser eu, ousar ser eu, tornar-se eu, conhecer a si: os exploradores do novo século teriam se tornado os viajantes interiores?
Philippe Chevallier

A leitura que realizo nesta parte da pesquisa busca articular a constituição do sujeito pela perspectiva de sua estética da existência, no sentido de dar visibilidade aos traços de preocupação estética na maneira de operar a voz como modo de existência nas canções vistas

¹²⁴ Extrato de uma entrevista de Arlette Farge à revista *Télérama*, n° 3127, dezembro de 2010.

até aqui. Problematizarei a voz cristã, esvaziada do seu próprio corpo renunciado, postura essa que formaria sujeitos quando não há mais identidade, quando o pronome pessoal “eu” coloca-se diante da divindade. Tomando a perspectiva foucaultiana como uma linha de pensamento de um exercício ético e político, proponho, neste momento do estudo, um afastamento crítico das instâncias de si.

Para tanto, foi preciso trazer até aqui os aspectos da história de uma subjetividade, para que se compreenda, então, como forjar o modo de dizer sobre si enquanto objeto de uma forma estética. Essa subjetividade problematiza-se nos motetos, na ideia de existência constituída no pensamento cristão medieval como objeto de elaboração e percepção estética, no sentido de constituir o modo de vida a partir de uma ética e uma estética. Ou, ainda, a partir do que apresentou Foucault (2008) no curso *A coragem da verdade*, pretendo trazer à tona *como* se estabelece uma ontologia da alma (*psukhê*) através do dizer sobre si por meio da voz feminina no cantar polifônico cristão.

Diferentemente da canção trovadoresca, na qual o ponto de aplicação em questão era o sentimento do amor; no moteto, não se trata exatamente do amor em si, mas, primordialmente, da forma de exprimi-lo por meio das linhas melódicas, que ora se cruzam e ora afastam-se, tal qual a sua apelação, ora sagrada, ora profana. Assim sendo, a substância ética, ou aquilo a que o sujeito vai atentar para a sua enunciação amorosa, está na voz.

Em uma conjugação das relações estéticas e políticas, é preciso perceber o movimento pelo qual os limites se encontram, dotados também de uma força contestatória, já que, no limite dessas relações, pode-se encarnar aspirações libertárias ou profanas; não se está, a princípio, a serviço de nenhuma causa senão a sua própria. O canto, se livre de qualquer intenção ética ou política, está elevado ao estatuto autônomo da arte¹²⁵.

Deleuze (1988), em estudo sobre Foucault, corrobora com a ideia que busco articular, discorrendo sobre uma preocupação estética ao afirmar que a história não estabeleceria a identidade, mas a dissiparia em proveito do outro que se é. Assim, dever-se-ia pensar a subjetividade como processo em suas diferentes formas de produção. E, nesse sentido, a ideia

¹²⁵ Assunto de que trata Giorgio Agamben em *O homem sem conteúdo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

de produção de subjetividade, ou forma de subjetivação – como proposto por Foucault –, consiste em uma resposta à compreensão da produção do sujeito. Se as práticas de si, entendidas por Foucault (2008b) como uma ética e uma estética da existência, condicionam historicamente a emergência da subjetividade, o sujeito, então, como invenção dessas práticas, seria histórico e não universal.

Ainda em análise sobre o processo de subjetivação de que fala Foucault, Deleuze (1988) propõe que se pense sua operação como um processo de dobragem em quatro etapas:

Há quatro dobras de subjetivação. A primeira, diz respeito a parte material de nós mesmos, que irá ser rodeada, apanhada na dobra: entre os Gregos, era o corpo e seus prazeres, os “aphrodisia”, mas, entre os cristãos será a carne e os seus desejos, o desejo, uma modalidade substancial inteiramente diversa. A segunda, é a dobra do relacionamento de forças propriamente dita; pois que é sempre segundo uma regra singular que o relacionamento de forças é submetido para se tornar relacionamento a si... A terceira é a dobra do saber, ou a dobra da verdade na medida em que constitui um relacionamento com o nosso ser, e do nosso ser com a verdade, que servirá de condição formal a todo e qualquer saber, a todo e qualquer conhecimento. A quarta, é a dobra do próprio Fora, a derradeira: é ela que constitui aquilo a que Blanchot chamava uma “interioridade de expectativa”; pois é dela que o sujeito espera, de diferentes modos, a imortalidade, ou então a eternidade, ou a salvação, ou a liberdade, ou a morte, o desprendimento... (DELEUZE, 1988, p. 140).

A ideia de Deleuze (1988) propõe quatro dobras de subjetivação que incluem a parte material, ligada aos prazeres e aos desejos; a do relacionamento de forças; a dobra do saber, ou do relacionamento do nosso ser com a verdade; e a dobra do fora, constituída pelo o que Blanchot (apud DELEUZE, 1988) chamava de interioridade de expectativa, já que é dela que o sujeito espera a salvação, a vida eterna.

A voz, com base no que foi visto até aqui neste estudo, em sua condição enunciativa articulada no moteto, pode ser pensada nas quatro dobras. No meio cristão em que toma espaço, desde o início do século XIII, o desejo como modalidade substancial é presente no modo de cantar, nas elevações de timbre, em ornamentos ainda sutis anteriores ao barroco, em manifestações de rua ou no desejo pela salvação divino. A voz também está submetida aos relacionamentos de força que a própria sociedade colocava. No sentido de tratar-se de uma voz com tessituras femininas, ela estava subordinada socialmente e, no canto, poderia haver uma submissão na demanda ao objeto amado, sendo ele secular ou sagrado. Ainda, as construções polifônicas admitiam que se quebrasse essa sujeição com vozes outras que se

opunham e negavam uma obediência, como nas canções das mal-amadas que admitiam trair seus maridos. Por fim, cantar era também expor a imaterialidade da alma e o anseio pela sua continuidade.

Tratar-se-ia, antes, de produzir a diferença por meio de uma resistência, o que toca à ética. Para que se compreenda, o cristianismo inaugurou outra experiência ética, outra concepção de subjetividade, cuja a base seria a renúncia de si. Essa experiência ética agiria como experiência estética entre o mundano e o divino. Nesse sentido, a constituição da subjetividade dependeria da renúncia do corpo em benefício da transcendência, alcançada por meio de uma consciência de si.

Com isso, tomando a voz como resistência, questiono se o modo de cantar feminino nos motetos não teria sido, além de tudo, uma forma de tornar-se obra de arte. Resistir é, nesse aspecto, o oposto de reagir. Quando se reage, responde-se àquilo que o poder demanda; mas, quando se resiste, cria-se possibilidades de existência a partir de composições de forças inéditas. Resistir é, sob esse ponto de vista, sinônimo de criar. Situadas no poder, isto é, no campo das ações, as lutas de resistência constituiriam a vida como obra de arte, vida que se desloca e que não permanece a mesma.

A voz, em relação ao que se tinha por verdade de si, de acordo com Foucault (2008), durante a baixa Idade Média cristã, obedece à significação religiosa da ideia de salvação: a exegese e a ascese cristãs (ou seja, a interpretação e a explicação da bíblia, e as práticas austeras de comportamento) como conjunto de procedimentos pelos quais a verdade é instituída e destituída pelos sujeitos. Por meio dessas práticas, constituíram-se, historicamente, diferentes formas de sujeito entre o assujeitamento e a constituição de si. Essas práticas austeras visavam “tornar os indivíduos **dóceis** e **úteis** aos interesses do exercício do poder” (OTTAVIANI; FABRA; CHACON, 2012, p. 148, grifo nosso). Entre elas, estava a confissão que, no intento de controlar o indivíduo cheio de desejos, fazia-o falar. Dessa forma, reconhecia-se o indivíduo pelo discurso de verdade proferido ao confessor, verdade, inclusive, sobre o sexo, já que “é dentro do corpo e dos seus desejos que pode ser encontrada a verdade mais profunda sobre o ser humano” (FOUCAULT apud OTTAVIANI; FABRA; CHACON, 2012, p. 419).

Foucault (2006), em referência à sua crítica à prática pastoral, ou seja, à prática da Igreja Católica nos meios sociais e políticos por meio das comunidades eclesiais, dá

visibilidade à economia política da instituição eclesial e aponta os efeitos de seus dispositivos de “governamentalidade”¹²⁶. Nesse sentido, a partir do que foi levantado até aqui, o feminino da voz (como sensualidade, timbre, sensibilidade no tom do dizer amoroso ou do lamento, e, ainda, na própria transgressão de ser um feminino que se expõe: uma forma de dizer a verdade de si), como foi aplicado no moteto, foi também forma de resistência às práticas de dominação, “tomando para si a responsabilidade do governo de si em meio às instituições voltadas para o governo dos outros [...]” (OTTAVIANI; FABRA; CHACON, 2012, p. 147-148). Com isso, busco o ponto de contato na relação entre sujeito e seu acesso à verdade.

Tomando a subjetividade como o modo pelo qual se inscreve o sujeito por meio de seu ato de fala, de sua forma de agir ou até no jeito de cantar; e, por outro lado, pensando essa verdade de si a partir do como o próprio sujeito confia suas mais íntimas vontades ímpias e pecaminosas no contexto social cristão, é possível dizer que se trata da verdade como conjunto de obrigações originárias não do sujeito, mas do efeito de sua conduta. Nesse contexto de economia cristã, a verdade é aquilo que não cessa de se perder, seja a verdade dos dogmas que determina que o sujeito pertence à religião ou, ainda, a verdade de si manifestada pelo próprio sujeito, já que ela é oferecida ininterruptamente.

Da reflexão histórica que Foucault (2006) fez sobre as relações entre subjetividade e verdade na Hermenêutica do sujeito¹²⁷, levanto a questão da forma de história em que foram tramadas, no ocidente, as noções de “sujeito” e “verdade” a partir do termo grego *epiméleia heautoû*, o “cuidado de si”. Esse princípio “não é meramente como condição de acesso à vida filosófica, no sentido estrito e pleno do termo, que é preciso cuidar de si mesmo” (FOUCAULT, 2006, p. 12), mas seria, antes, o princípio de toda conduta racional e moral em que eram necessárias certas obrigações consigo mesmo para uma purificação, uma

¹²⁶ A noção de “governamentalidade” foi esclarecida por Foucault da seguinte forma: “Em primeiro lugar, ela deve ser compreendida como o conjunto constituído pelas instituições, os procedimentos, análises e reflexões que permitem exercer o poder sobre a população por meio de um instrumento técnico essencial que são ‘os dispositivos de segurança’. Em segundo lugar, entenda-se por governamentalidade a tendência a sobrepor o poder pastoral, que podemos chamar de ‘governo’ sobre todos os outros – soberania, disciplina – por uma série de aparelhos específicos de governo e pelo desenvolvimento de toda uma série de saberes. Finalmente, por governamentalidade deve-se entender o resultado do processo pelo qual o Estado de Justiça da Idade Média, que nos séculos XV e XVI se tornou o Estado administrativo, viu-se pouco a pouco ‘governamentalizado’” (FOUCAULT apud OTTAVIANI; FABRA; CHACON, 2012, p. 150).

¹²⁷ Foucault irá retomar o conceito de cuidado de si nos cursos de 1983, *O governo de si e dos outros*, e de 1984, *O governo de si e dos outros: a coragem da verdade*.

transfiguração. A *epiméleia heautoû* apresenta um *corpus*, uma maneira de ser pelas atitudes e reflexões que constituem uma história da subjetividade ou, ainda, uma “história das práticas da subjetividade” (FOUCAULT, 2006, p. 15). O “cuidado de si” foi um dos fios condutores da austeridade do ascetismo cristão, porém, nele, privilegiou-se outra ideia que caminhava ao lado do cuidado de si: a noção “requalificada” de “conhece-te a ti mesmo”, o *gnôthi seautón*.

Por conta não do cristianismo, de acordo com Foucault (2008b), mas da moral dos séculos anteriores, a atual era e o começo dela, a moral estoica, cínica e, de certa forma, também a epicurista, a noção de “cuidado de si”, que consistia em algo positivo, um privilégio, é paradoxalmente desqualificada, e passa a carregar o sentido de um indivíduo incapaz de sustentar uma moral coletiva. O cristianismo, então, tomou para si essas práticas e perverteu-as como estratégias de normatização – por exemplo, a obrigatoriedade do corpo casto.

O cuidado consigo converteu-se no princípio de confessar a verdade de si, sendo necessário conhecer suas faltas e tentações e discernir os pensamentos para entrar no confessionário. Dessa forma, a fé só seria possível àquele que se purificou por meio de práticas, como a confissão. Poderia aludir, aqui, a outro termo recorrente em Foucault (1975) para tratar da sociedade disciplinar moderna: o sistema panóptico. Introjeto, então, o conceito do panóptico, no sentido de que, pela visibilidade de sua alma, o homem é questionado todo o tempo sobre a sua fé por meio de suas práticas.

A espiritualidade¹²⁸, pode-se dizer, concerne a um conjunto de práticas, um conjunto de atitudes que darão, ao sujeito, o acesso à verdade (FOUCAULT, 2006); assim, ela completaria o sujeito. Para a espiritualidade,

[...] um ato de conhecimento, em si mesmo e por si mesmo, jamais conseguiria dar acesso à verdade se não fosse preparado, acompanhado, duplicado, consumado por certa transformação do sujeito (FOUCAULT, 2006, p. 21).

¹²⁸ “[...] a verdade não será capaz de salvar o sujeito. Se definirmos a espiritualidade como o gênero de práticas que postulam que o sujeito, tal como ele é, não é capaz de verdade, mas que a verdade, tal como ela é, é capaz de transfigurar e salvar o sujeito, diremos então que a idade moderna das relações entre sujeito e verdade começa no dia em que postulamos que o sujeito, tal como ele é, é capaz de verdade, mas que a verdade, tal como ela é, não é capaz de salvar o sujeito” (FOUCAULT, 2006, p. 24, tradução nossa).

Essa transformação para o acesso à verdade consiste, precisamente, no conjunto das condições do cuidado de si. Contudo, no cristianismo, esse é um momento de individualização, do homem-só e suas obrigações perante a igreja.

Os efeitos de subjetivação produzidos na relação do sujeito com a verdade de si, a partir do modo de operar as tessituras femininas da voz no canto moteto, apontam tanto para uma subjetividade cristã quanto profana. Assim, não me atento, aqui, exatamente às práticas de exame de si ou de verbalização de si que produzem, como efeito de subjetivação, a submissão e a destruição da vontade singular de si; mas, de certa forma, ao contrário disso: as vozes femininas eram uma representação estética da vontade de amor. Era a tessitura vocal daquele que se submetia ao ser amado e que se manifestava por meio de simbologias do erótico as quais, paradoxalmente, fugiam à submissão, como viu-se em algumas canções. A estética dessa forma de cantar está, assim, associada à resistência por confidenciar seus desejos mais íntimos fora do confessionário, o que produz conhecimento e, por sua vez, efeito de subjetivação a partir da vontade de si e do outro, vontade tão censurada pela igreja, mas indispensável ao canto.

Dessa forma, interrogar a voz, regida por diversas regras, revela a postura ética de um corpo enunciante de sua subjetividade. As estilizações, as convenções, as normas mais rígidas e mesmo os mecanismos profundos da subjetividade estavam calcados “[...] naquela atitude interior que enlaça o humano e o divino, isto é, que liga o homem a um ideal de si mesmo” (FEUERBACH, 2002, p. VI). Assim, os modos de fala deveriam, primordialmente, representar a ideia de sua essência humana, concentrando-se em si como ser legítimo e essencial, tal qual Cristo em sua “omnipotência da subjetividade” (FEUERBACH, 2002, p. 181), aniquilando a natureza – ou o paganismo –, já que nada seria a criatura em comparação ao criador.

3.5. O ATO DA ESCUTA

Ouvir é um fenômeno fisiológico; *escutar* é um ato psicológico. Pode-se descrever as condições físicas da audição (seus mecanismos), recorrendo-se à acústica e à fisiologia da audição; escuta, porém, só se pode definir por seu objeto, ou, se preferirmos, sua intenção. Ora, ao longo da história dos vivos (a *scala viventium* dos antigos naturalistas) e ao longo da história dos homens, o objeto da escuta, considerado de maneira geral, varia ou variou. Para simplificar ao máximo, proporemos três tipos de escuta. Segundo um primeiro tipo de escuta, o ser vivo dirige sua audição (o exercício da sua faculdade fisiológica de escutar) para *índices*; neste nível,

nada distingue o animal do homem: o lobo escuta um ruído (eventual) de caça, a lebre um ruído (possível) de agressor, a criança, o namorado, escutam os passos que se aproximam e que poderão ser os passos da mãe ou do ser amado. Esta primeira escuta é, se assim podemos dizer, um alerta. A segunda é uma decifração; o que se tenta captar pelo ouvido são *signos*; aqui, sem dúvida, é a vez do homem: escuto da mesma maneira que leio, isto é, mediante certos códigos. A terceira escuta, enfim, cuja abordagem é moderna (o que não quer dizer que seja superior às duas outras) não visa — ou não espera — signos determinados, classificados: não aquilo que é dito, ou emitido, mas que fala, aquele que emite: deve ser desenvolvida num espaço intersubjectivo, em que “escuto” quer dizer também “escuta-me”; a escuta apodera-se, pois, para o transformá-la e lança-la sem cessar no jogo da transferência, de uma “significância” geral, que já não é concebível sem a intervenção do inconsciente (BARTHES, 1982, p. 217).

O ato da escuta difere daquele de ouvir, principalmente naquilo que pode ser antecipado, solicitado e mantido pelo objeto sonoro. Implica em simetria e tensão entre o ouvinte e aquele que escuta, como sugere Barthes; o que traz aqui uma reflexão sobre a escuta e não sobre um problema de acústica é o “objeto de escuta” (NANCY, 2007: 33), a voz e a sua dinâmica com o ouvinte naquilo que Barthes chama de terceira escuta, ou seja, o “escuta-me” que ecoa no espaço intersubjetivo nas linhas melódicas da polifonia.

Françoise Escal, na obra *Espaces sociaux Espaces musicaux* (1979), formulou – três anos antes de Barthes – um pensamento similar sobre a questão da escuta. Estabeleceu um paralelo entre a escuta musical e a escuta da leitura de um texto literário; ambos implicariam em uma reorganização por parte do auditor o do leitor. De acordo com Escal (1979, p. 187, tradução nossa):

O que significa dizer que o sentido da música não é determinado somente pelo compositor (e o intérprete), mas também pelo auditor. Este é um indivíduo que se envolve nessa experiência-exploração que é a escuta, na qual, com base na sua história individual e de sua fantasmática, torna-se o diretor do texto sonoro ao qual se dá um conteúdo, um sentido difuso. A escuta é, então, a experiência de sua projeção, de sua identificação, da constituição de sua identidade.¹²⁹

Tanto para Barthes (1982) quanto para Escal (1979), a escuta é um ato psicológico que engaja por inteiro aquele que escuta. Escutar, diferentemente de ouvir, seria uma

¹²⁹ « Ce qui revient à dire que le sens de la musique n'est pas seulement déterminé par le compositeur (et l'interprète), mais aussi par l'auditeur. Celui-ci est un individu qui se met en jeu dans cette expérience-exploration qu'est l'écoute, qui, sur la base de son histoire individuelle et de sa fantasmatique, devient le metteur en scène du texte sonore auquel il donne un contenu, un sens diffus. L'écoute est alors l'expérience de sa projection, de son identification, de la constitution de son identité. »

percepção ativa que inclui a individualidade do auditor, ou seja, destaca-se um sujeito que atua na escuta a partir das projeções de suas experiências.

Corroborando com a ideia de uma segunda escuta, aquela que capta o som e decodifica-o em signos, Zumthor (1993) afirma que o próprio ato da audição se concretiza socialmente, inscrevendo-se “[...] como antecipação no texto, como um projeto [...] [para] traçar os signos de uma intenção; e esta define o lugar de articulação do discurso no sujeito que o pronuncia” (ZUMTHOR, 1993, p. 20). Ou ainda, como a tal escuta religiosa e decifradora que tenta desvendar o “futuro (na medida em que pertença aos deuses) ou o erro (na medida em que provenha do olhar de Deus)” (BARTHES, 1982, p. 221).

Se a escuta é aquilo que sonda, como define Barthes (1982), na interiorização da religião cristã – da qual Foucault trata no curso de 1984, *A coragem da verdade* –, aquilo que é sondado pela escuta seria o íntimo do ser, seu erro, a verdade de si, uma consciência que emerge com a escuta privada da confissão.

Foi em torno do século XIII que a prática da confissão fora institucionalizada e o confessor, ou “diretor de consciência”, ou aquele que escuta, deveria ser, de acordo com Galien (1914), um “homem de idade” e alguém “sério”, para que suas “orelhas” não influenciassem sua alma. Porém, tal escuta, ainda que tão particular, coloca em jogo sempre dois sujeitos, mesmo quando aquele que confia sobre si dirige-se à multidão: “Escutem!”¹³⁰, ambos em um contato quase físico um com outro, mas garantido na confissão auricular – “de boca a orelha” (BARTHES, 1982, p. 221) –, que diz “escuta-me”, mas revela o “toca-me”. E, desse movimento do corpo, revela-se a voz:

A voz é, em relação ao silêncio, o que é a escrita (no sentido gráfico) em relação à folha em branco. A escuta da voz inaugura a relação com o outro; a voz, que nos faz reconhecer os outros (como a letras sobre um envelope), dá-nos a conhecer sua maneira de ser, sua alegria ou sua tristeza, seu estado; transmite uma imagem do corpo do outro e, mais além, toda a psicologia (fala-se de voz quente, voz neutra etc.). Por vezes, a voz de um interlocutor encanta-nos mais do que o conteúdo de seu discurso e surpreendemo-nos a escutar as modulações harmônicas dessa voz sem ouvir o que ela nos diz (BARTHES, 1982, p. 224-225).

¹³⁰ Imperativos como “escutem!” eram comuns no início de apresentações para um público durante a Idade Média (ZUMTHOR, 1993).

Permanecer na escuta da canção, esta vista na trajetória da presente pesquisa como prática discursiva – especificamente a tessitura vocal feminina –, seria também um meio pelo qual o sujeito se constitui como objeto de possível saber. A presença do outro, ainda que não física, faz-se necessária para que essa voz possa dizer sobre si mesma e constituir o seu sujeito, seja na escuta lírica de um moteto profano ou sagrado, seja em uma confissão. Na impossibilidade de o corpo da mulher assumir o centro da igreja até o século XVIII, quando Bach rompe essa norma, a voz era aquilo que se articulava entre o corpo do homem e o discurso cantado nas linhas mais altas do moteto: era falsete, a voz falsa, cheia de ar, que imprimia uma corporeidade em um canto que deveria extrapolar a própria corporeidade e aproximar-se do divino. Pode-se conjecturar uma possível exigência por parte do público, ainda que não fosse consciente: uma atenção a esse “intervalo entre o corpo e o discurso e que não se limita nem à impressão exercida pela voz, nem à expressão do discurso” (BARTHES, 1982, p. 225). Trata-se, antes, da escuta do que não foi dito: da “trama inconsciente que associa seu corpo como espaço de seu discurso” (DENIS VASSE apud BARTHES, 1982, p. 225). Dessa forma, constrói-se história a partir dos significantes que se fala, que se ouve e que nos falam.

O impacto sobre o Ouvinte desse ponto de balança está em realizar esta inverossímil junção entre o que ele pode ouvir e o que pode dizer: ponto de junção de onde a Palavra do mundo que lhe fala torna-se ao mesmo tempo sua palavra de Sujeito. Se nesse ponto topológico a música "nos" fala, é num duplo sentido, tanto topológico (sentido simultaneamente centrípeto e centrífugo) quanto signifiante: poderíamos ainda dizer que a significância explode em nós, com seu cortejo de gozo, mesmo quando não pudermos mais dizer de onde vem o signifiante que nos atravessa: sentido centrífugo, sentido centrípeto? A essa dupla questão, podemos responder que nosso gozo não é somente o de um Ouvinte: é igualmente o de um Sujeito falante, criador, uma vez que os significantes que ouvimos, que nos falam, somos também nós que os falamos, que os dizemos. E em todo caso, se não é totalmente de nós que se trata, "poderíamos ter sido" nós. Retornaremos a esse *conditionnel* (DIDIER-WEIL, 1997, p. 78).

A escuta do outro – na música ou na confissão – leva ao reconhecimento do desejo do outro; mas, para reconhecê-lo, é preciso penetrá-lo, encontrar-se nesse desejo. É nesse ponto de encontro que se articula o modo de dizer o amor representado pelas vozes femininas. O modo feminino de cantar, representado pelos efeitos de afetividade presentes nas tessituras vocais, na prosódia – nas pausas, inclusive –, centraliza a entrega de si como a confissão mais indecente dita não só ao ouvido do confessor, mas de todos aqueles presentes. É aquilo que

exerce um funcionamento cuja propriedade enunciativa é de colocar-se mais próxima do objeto amado. Eis que os motetos de Bach comportam esse risco tal qual seus ouvintes: o de não cessar de gerar novos significantes. Ouvir *Ihr aber seid nicht fleischlich* (Mas vós não estais na carne, tradução nossa)¹³¹ é participar desse jogo de desejo entre o terreno e o espiritual, entre a carne e a alma, entre o gozo de Eva ou o gozo de Santa Teresa de Ávila – ainda que estes últimos tenham sido o mesmo gozo –, em frases ornamentadas por vozes femininas que sobem e descem em uma rápida explosão e logo silenciam.

Formada na relação texto-voz-*performance*, a canção, esse corpo híbrido, completar-se-ia no corpo daquele que escuta, daquele que roubaria a respiração e a emoção do intérprete (BARTHES, 1986). É recebida em um ato único, fugaz, irreversível e individual. É nesse sentido que “Vestir as palavras, como se a voz fosse apenas pele colocada por cima das palavras”, tal qual um “guarda-roupa vocal” (GILLIE, 2008, p. 2), pode designar um conjunto de vozes possíveis, polifonicamente, em um jogo de mecanismos de tessituras. Seria durante as *performances* que se empresta artifícios que colocam aquele que canta como possuído pela voz do outro, desse sujeito ausente, criando certa estranheza inquietante, de certa forma freudiana¹³², para o público que testemunha.

Para uma reflexão ainda sobre como operar o ato da escuta na especificidade vocálica feminina do moteto, abordo a questão do prazer da escuta. Sarah Nancy traz esse tema ao longo de sua tese *La voix féminine et le plaisir de l'écoute, des rhétoriques à la tragédie en musique* (2007) (A voz feminina e o prazer da escuta, das retóricas à tragédia em música), em um estudo sobre a voz feminina na ópera. Para a autora, a questão do prazer da escuta está presente tanto no sentido da repressão quanto da transgressão, já que ambas determinam as condições de possibilidade do prazer e colocam em jogo uma dinâmica de recepção. Desse modo, o dispositivo de escuta de um moteto teria um caráter transgressivo – eis um ponto essencial para uma reflexão sobre a experiência do prazer da escuta, ou seja, a relação entre aquele que escuta e o objeto a ser escutado que causa prazer.

¹³¹ Este moteto de Bach, *Jesu meine Freude* (Jesus minha alegria), está disponível *on-line* em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2ExE4plOXDw>>. Acesso em: 27 maio 2016.

¹³² Trata-se de uma estranha familiaridade (*unheimlich*) no sentido em que Freud analisou em artigo em 1920: alguma coisa conhecida, mas que permanece dissimulada (VIVES, 2009, p. 189).

Durante os séculos anteriores a Bach, a igreja silenciou a mulher, mas permitiu que seu modo de cantar (o naipe vocal, ainda que em falsete, para abrigar as passagens textuais da prece ao divino nas canções religiosas) fosse reproduzido por outros corpos: do homem ou do menino. Apesar disso, esse suposto silêncio teve um papel fundamental. Kafka (1917)¹³³, como leitor de Homero, escreve que as sereias teriam uma arma ainda mais terrível que o canto: o seu silêncio. Apenas Ulisses não ouviu esse silêncio, acreditando que elas cantavam e que só ele estava protegido contra o perigo de escutá-las. O ponto é que esse jogo de aparências não impediu uma forma de expressão que trouxesse à tona um ser feminino que encanta, seduz e convence como uma força de atração que ultrapassa argumentos retóricos e morais cristãos.



Figura 8 - "Pablo Picasso propõe, em 1946, uma interpretação, no mínimo, irônica do mito em seu quadro *Ulisses e as sereias*, exposto no museu de Antibes. Com efeito, ele colocou tampões nas orelhas do herói que tinha se gabado

¹³³ "O silêncio das sereias", 1917. "Há de as sereias/ Primeiro deparar, cuja harmonia/ Adormenta e fascina os que as escutam:/ Quem se apropinqua estulto, esposa e filhos/ Não regozijará nos doces lares; Que a vocal melodia o atrai às veigas,/ Onde em cúmulo assentam-se de humanos/ Ossos e podres carnes. Surde avante;/ As orelhas aos teus com cera tapes,/ Ensurdeçam de todo. Ouvi-las podes,/ Contanto que do mastro ao longo setejas/ De pés e mãos atado; e se, absorvido/ No prazer, ordenares que te soltem,/ Liguem-te com mais força os companheiros." HOMERO. *Odisséia*. Tradução de Odorico Mendes.

de ter tido acesso a esse saber, ao qual nenhum teria tido acesso. Ulisses nada teria ouvido! Podemos, mais eficazmente, denunciar o cômico da intumescência fálica? ” (VIVES, 2009, p.191)

Fonte: Wikiart.org

Já o século XVIII proporcionou uma nova forma de pensar o prazer da escuta, cujo culto estético da voz feminina, como força de sedução, torna-se o maior aspecto, culminando, inclusive, no declínio de seu gênero e no surgimento de novos gêneros musicais, como a própria ópera; culmina também, em meados do século XVIII, em uma mudança ainda sutil da emoção no cantar: cada vez menos subestima-se o canto em benefício do texto (NANCY, 2007).

É claro, como viu-se, que o sistema estético se articulava com o sistema político, e que a Igreja Católica já havia perdido a posição de única instituição detentora da verdade no século XVIII. Inaugurou-se, então, em contrapartida, um novo movimento cultural e filosófico. Opressões no modo de cantar continuavam, mas agora em função dos aspectos repressivos de um absolutismo. Contudo, ainda no que diz respeito ao prazer relacionado ao “objeto de escuta”, começa-se a buscar o que nele havia de transgressor, um movimento contestatório, no estatuto da voz feminina e no prazer de sua escuta sem estar a serviço ético, religioso ou político – seu estatuto de obra de arte.

4. CONCLUSÃO

Nesta pesquisa, busquei desenvolver uma análise da condição enunciativa do feminino na voz articulada, especificamente em um gênero musical que despontou no século XIII e tomou grande dimensão, chegando, por séculos, a ser o principal gênero musical em diversas regiões da Europa: o moteto. O século XIII foi testemunha de uma ressignificação musical: a da polifonia. A canção, até então monódica, passa a ser ornamento em várias vozes à liturgia, já que se musicava passagens bíblicas e poemas religiosos ou moralizantes. Fora das instituições cristãs, as canções profanas rompiam pelas ruas em língua vernácula ou como se quisesse; não havia a rigidez clerical, o que as popularizou. O moteto justapunha as vozes; das mais baixas – vozes masculinas, como as do baixo e do tenor – até as mais altas – como as do contralto e da soprano, esta última a típica voz feminina.

Propus uma apreciação das práticas discursivas e das formas de veridicção que surgiam na normatividade dos comportamentos ligados ao feminino vocalmente performatizado no moteto. Os traços que apontam para o feminino na voz e para a sua especificidade no modo dizer foram pensados em sua inserção em um conjunto de normas de comportamento dos indivíduos e sua relação com as práticas das quais esse modo de cantar faz parte. Problematizei o canto amoroso no limiar entre o profano e o sagrado, operando com o modo pelo qual se constitui certo modo de ser diante e em relação ao sujeito cantante. Ou seja, verifiquei como os traços do feminino na voz, na forma que se aplicou nos motetos, que provocaram um deslocamento em sua particularidade ética e estética, constituíram um ponto de subjetivação.

Para isso, dividi esta tese em três partes: a primeira é situada no contexto das práticas e relações históricas como formas de um saber possível. Apresentei como, no interior da cultura, foram problematizadas as relações históricas das marcas das práticas discursivas do feminino e como essas relações aplicavam-se em um contexto cristão, tanto dentro quanto fora das igrejas, entre os séculos XIII e XVI.

Já a segunda parte constitui-se em operar com os sistemas da canção medieval dentro de um conjunto de normas de comportamento dos indivíduos em relação ao fenômeno musical estudado. Desenvolvi a questão do surgimento da polifonia até a prática consolidada do moteto no campo musical e suas diferentes formas atuação como recurso lírico para a

igreja e para os meios seculares, ainda que ambos influenciassem um ao outro ao longo dessa prática.

No terceiro momento, por fim, aponte para modalidades e técnicas dos movimentos de subjetivação tendo em vista que a prática do cantar o feminino estabelece a constituição de certo modo de ser do sujeito. Para tanto, busquei compreender como constitui-se uma subjetividade na relação da voz no moteto com seu erotismo e o dizer amoroso como certa transgressão ética no que concerne à normatividade dos comportamentos. Finalmente, atentei para essa formação subjetiva também por meio da escuta desse determinado modo de cantar o feminino.

Propus essa divisão a partir das reflexões sobre subjetividade e verdade presentes no pensamento de Foucault. A genealogia foucaultiana mostrou como as relações de poder, historicamente estabelecidas, aparecem como origem de formas de saber e de subjetividades. Por isso, busquei o moteto enquanto acontecimento de enunciação, o qual funcionou como forma de legitimação para estratégias de poder na qualidade de prática social. Nesse caso, a voz foi a condição para que existissem processos de subjetivação “que se desdobram das práticas de si” (CANDIOTTO, 2006, p. 66). Com isso, busquei saber como alguém torna-se sujeito, na prática específica da polifonia, trazendo à tona o seu estatuto, a posição e a função social e, por fim, os limites de seu discurso.

Nesse sentido, a prática do canto polifônico permitiu apresentar um estatuto da voz feminina dentro da história levantada a partir da sensualidade e do timbre vocal, e também por meio da sensibilidade no tom do dizer, da entrega de si na interpretação emotiva de um dizer amoroso ou, ainda, do lamento. Esse conjunto que aponta para discursos femininos, ainda que construídos socialmente por homens, como era comum, seria uma forma de dizer a verdade de si. Aplicada no moteto, pode-se dizer que foi, também, uma maneira de resistência às práticas de dominação e às instituições voltadas para o governo dos outros.

Assim, foram articuladas as vozes como formas de saber, na medida em que o sujeito cantante sofre uma modificação durante o ato de cantar como uma personagem feminina em uma época em que esse tipo de iniciativa, vindo de uma mulher, não era permitido nas igrejas, ao passo que essas instituições ditavam regras na sociedade. Dessa forma, o saber implica uma relação com o si cognoscente, ou seja, um processo de subjetivação, já que o governo é estabelecido sobre sujeitos por meio de saberes que, na relação com o sujeito, articulam,

justamente, esse processo de governamentalidade¹³⁴. Com isso, algumas formas de subjetividade e saber podem agir como resistência aos procedimentos dessa forma de governo. Por isso, procurei refletir sobre o estatuto desse feminino da voz por meio de sua condição enunciativa, em um determinado repertório e em um determinado código de normatividade dos comportamentos.

A voz no ato da fala, no momento de seu acontecimento, é afirmação; no campo do moteto, pode-se dizer que foi afirmação de um tecido de desejo e afirmação da clemência. O timbre, o alcance vocal, os ornamentos e a prosódia articulam um amor ficcional, um amor que residiria no ato da fala. Nesse sentido, busquei evidenciar a construção da maneira feminina de cantar uma entrega de si ao sentimento amoroso, na louvação ao divino ou em um romance mundano, do século XIII ao século XVI. Viu-se manifestada uma onda mística feminina em escritos como os de Hildegarde de Bingen, Hadewijch D'Anvers e Santa Teresa D'Ávila, uma devoção ao divino expressada por meio de uma combinação de dor e prazer, experienciados tanto no campo místico quanto no físico. Essa devoção legitimava as próprias canções, nas quais, no uso das vozes de timbres mais agudos, como foi visto com os motetos femininos, havia uma identificação com a mulher e com o seu modo de entoar. Assim, articulou-se no cantar um modo de posicionar-se no qual a voz que remetia ao feminino remetia, conseqüentemente, à construção da imagem que se fazia da mulher.

Mais tarde, durante o século XVIII, com Bach, houve uma ruptura nas formas de subjetividades produzidas nos motetos femininos: estes passam a ser cantados propriamente por mulheres dentro das igrejas. Por isso, indiquei essa construção polifônica como acontecimento da irrupção de uma singularidade histórica. Verifiquei, a partir das condições enunciativas, um discurso de submissão e, em contraponto, um discurso quase insubordinado e erótico, carregado de simbologias próprias. Percebi, em elementos singulares de feminilidade, como o timbre vocal e o discurso, descontinuidades entre lamento e alegria, dor e prazer, no entrelaçar dos diferentes discursos que compõem os motetos, lugar de encontro entre diferentes locutores. Esse princípio da politextualidade que rege a composição leva a um quadro de enunciação específico justamente por colocar em relação diversos

¹³⁴ Compreendido como o conjunto constituído pelas instituições, os procedimentos, as análises e as reflexões que permitem exercer o poder sobre a população; bem como uma tendência a sobrepor o poder pastoral, que se pode chamar de “governo” sobre todos os outros.

quadros enunciativos pelo viés da intertextualidade (MÉEGENS, 2011). A politextualidade radicaliza a concepção de polifonia uma vez que, melodicamente, várias vozes estão sobrepostas, além da justaposição de textos com temas diferentes. Essa sobreposição de vozes que compõem o moteto opera como pretexto para o entrelaçar de vários discursos, apresentando-se como lugar de reencontro entre diferentes locutores. Por esse motivo, há uma complexidade em pensar *um* sujeito individual da canção, uma vez que se tem vozes simultâneas e, por conseguinte, sujeitos simultâneos.

Por meio do modo pelo qual se modula a voz para alcançar a clareza, a agilidade e a alta extensão, qualidades próprias da maneira como cantam as mulheres, ainda que esse cantar fosse falseado por homens, há uma experiência como verdade de si. Há marcas de subjetividade na voz, no modo de dizer e no ato, que sugerem uma personagem feminina; ou seja, a voz, como forma de saber, seria capaz de produzir um sujeito feminino no acontecimento do cantar. Notadamente, o sujeito constrói-se no modo pelo qual fala de si, ou melhor, faz-se ouvir por meio da maneira de articular tanto um lamento quanto uma súplica ou uma sedução. Dessa maneira, foi preciso pensar a extensão da voz como um instrumento que possibilita ir “mais além ou um aquém da linguagem” (VIVÈS, 2012, p. 33), mas ainda ligada a esta última. Por isso, pensei nos eventos como acontecimentos discursivos em que, no ato de performatizar, uma perspectiva adota uma dinâmica específica com outra perspectiva. Assim, considere, de modo geral, a partir das condutas sociais prescritas nos séculos estudados nesta pesquisa, os efeitos de afetividade constituintes de uma forma de cantar que levantasse uma discursividade feminina. Haveria, como foi visto, uma maneira de posicionar-se enquanto personagem feminina que antecederia o ato de cantar, resultando em uma existência subjetiva a partir da própria voz.

No que concerne à opção pelo moteto para analisar a voz como lugar de encontro entre o sacro e o secular, esse gênero foi a forma representativa da polifonia por séculos, como viu-se. No que diz respeito à dialética do sagrado e do profano, constatei, entre eles, uma espécie de dobra, sendo, literalmente, um o fora do dentro e o dentro do fora do outro. Ou ainda, mesmo que o profano fosse o fora do sagrado, ele estava inserido no sagrado; não se podia distingui-los completamente – pode-se afirmar que um foi indispensável para que o outro continuasse a reformular-se.

O contexto sociocultural em que o moteto era exibido – reuniões festivas e missas – permitia mudanças na articulação dos textos sobrepostos. Dessa maneira, entoava-se um tenor em língua latina, enquanto as outras vozes poderiam sustentar textos franceses. O moteto ainda coloca em jogo a questão da encarnação, no sentido de que não se tratava de dar carne à sua própria interioridade, mas a uma personagem.

A voz humana é, para o plano antropológico, o que a encarnação é no plano teológico: a voz da carne a nossa interioridade, assim como Deus encarnado dá voz ao verbo, um “verbo mental próprio a cada indivíduo” (FRITZ apud MÉEGENS, 2011, p. 4, tradução nossa).¹³⁵

A personagem aparece como entidade imaginária assumida corporalmente e vocalmente pelo ator. Desse modo, identifiquei a voz no moteto como vetor de uma subjetividade fictícia, formada no conjunto de todas as vozes agrupadas. De acordo com Zink (2003), o século XIII, indo ao encontro do surgimento do moteto, foi o século do desenvolvimento de uma “subjetividade literária”, não no sentido da fusão entre autor e o sujeito do texto, mas da construção de um sujeito falante, cujo texto pode adotar um ponto de vista. Por isso, para Méegens (2011), a ficção politextual teria renovado a questão da encarnação.

Abordei, de modo mais contundente, os motetos de locução feminina. Estes, em seu repertório lírico profano, tratam de temas como infidelidade, alegria ou tristeza por um amor realizado ou não e queixas acerca da condição como esposa. Já no âmbito da igreja, as vozes mais altas, as sopranos, que não se colocavam em primeira pessoa, expressavam louvação e subordinação a deus.

No que concerne à condição enunciativa das vozes femininas nos motetos, observei que sua especificidade se funda na politextualidade em que ela reside. Esse contexto de sobreposição de vozes opera de maneira que, por exemplo, três discursos diferentes, quando juntos, possibilitam um quarto discurso, criam um lugar de encontro entre locutores distintos. Assim, a condição enunciativa das vozes no moteto feminino teria seu lugar sobre dois planos diferentes: imaginário e real, o que supõe a presença de uma subjetividade poética assumida

¹³⁵ « La voix humaine est au plan anthropologique ce que l’Incarnation est au plan théologique: la voix donne chair à notre intériorité, tout comme le Dieu incarné donne voix au verbe », un « verbe mental propre à chaque individu. »

vocalmente e corporalmente pelos intérpretes. A materialidade dos enunciados, em seu quadro de enunciação como conjunto de locutores, transmissores e destinatários, incita uma construção subjetiva como capacidade do locutor para propor-se como “sujeito” (BENVENISTE, 1976). Ou seja, é emergência no ser de uma propriedade fundamental da linguagem. Desse modo, a subjetividade determinar-se-ia pelo *status* linguístico. A voz que remete ao feminino certamente ultrapassa os limites sociais e religiosos vigentes e aponta para uma transgressão da linguagem. Pude, então, situar o moteto feminino em um ponto de convergência que toca estruturas dos discursos do saber. A voz diz de si mesma quando se refere às práticas de predicação ou de confissão, ou quando articula modos do dizer amoroso e sua erótica, ainda que em um ambiente religioso.

A relação com o outro na canção, na dimensão da invocação de amor divino ou profano – tomando aqui as vozes com tessituras vocais agudas, tal qual a voz feminina, ao entrar no jogo da súplica por um outro –, expõe sua dor ou alegria na relação com o objeto de desejo. Contudo, quando essa voz feminina entoia um apelo ao outro, esse apelo não seria causado propriamente pelo outro – seu objeto amado –, mas pela possibilidade de esse outro não poder amá-la. Ou ainda, por essa unidade sonora que produz em si mesma o tornar-se esse outro de forma sincrônica consigo.

Em Bach, a partir do século XVIII, como examinei, ocorreu uma significativa mudança estética na *performance* do moteto. Coloca-se a mulher no centro da igreja – é preciso atentar, aqui, para a mudança também institucional; trata-se, em Bach, da Igreja Luterana, e não mais a Católica Apostólica Romana, referência até então. Com essa mudança, a afinidade entre a expressão musical e o sentido textual intensificou o uso da voz da mulher nas interpretações e para a qualidade expressiva. Com isso, no moteto feminino, essa marca fortalece-se cada vez mais, com as mulheres vestindo as palavras a seu próprio modo. Dessa forma, no plano da instituição eclesial, a voz feminina reapropria-se de sua subjetividade como prática de resistência, quando, finalmente, a mulher pode cantar (gozar) a seu modo as dores e alegrias de sua louvação. Ela coloca-se como ser que ama e que o diz.

No campo das análises e relações entre os modos de cantar o feminino nos motetos, investiguei as subjetividades produzidas não só no lírico e no literário, mas no estético e no político. Dei visibilidade aos traços de preocupação estética no modo de operar a voz como modo de existência e tomei uma perspectiva foucaultiana como linha de pensamento de um

exercício ético e político sobre as instâncias de si. Busquei compreender a produção de uma diferença por meio de uma resistência. Nesse sentido, o cristianismo, voltando à execução do motetos anteriores a Bach, inaugurou uma experiência ética, uma concepção de subjetividade cuja base foi a renúncia de si. Essa experiência ética agiu como experiência estética na relação com o divino.

Nesse sentido, a constituição da subjetividade dependia da renúncia do corpo em benefício da transcendência, alcançada por meio de uma consciência de si, por meio de práticas – como a confissão. Com isso, tomando a voz como resistência, ou seja, quando se cria possibilidades de existência a partir de composições de força, observei que o modo de cantar feminino foi, justamente por isso, uma forma de tornar-se obra de arte. Assim, resistir foi criar. Situadas no poder, isto é, no campo das ações, as lutas de resistência constituíram a vida como obra de arte, vida que se desloca e que nunca permanece a mesma.

Por fim, preocupei-me com aspectos da escuta do outro – na música ou na confissão – e com o reconhecimento do desejo do outro ao penetrá-lo, ao encontrar-se nesse desejo. Era nesse ponto que se articulava o modo de dizer o amor nas vozes femininas de um moteto, que, ao mesmo tempo, permeava aquele que se entregava, no ato de cantar, de certo receio ao assumir o papel de desejan-te. O modo feminino de cantar que compõe o moteto é aquilo que centraliza o amor como a confissão mais indecente dita não só ao ouvido do confessor, mas de todos aqueles presentes. A voz, como objeto sonoro, exercia um funcionamento cuja propriedade enunciativa é de colocar-se – por meio das particularidades do timbre feminino –, arriscando-se, mais próxima do objeto amado. Eis que os motetos de Bach comportam esse risco assim como seus ouvintes: reproduzem novos significantes. Ouvir *Ihr aber seid nicht fleischlich* (Mas vós não estais na carne) é participar desse jogo de desejo entre o terreno e o espiritual, entre a carne e a alma, entre o gozo de Eva ou o gozo de Santa Teresa de Ávila.

Concluindo, a sobreposição dos enunciados relacionados entre si, como foi visto no moteto, constitui o repertório de um movimento discursivo que abriga maneiras diferentes de posicionar-se por meio da voz, ainda que haja heterogeneidade nos gêneros do discurso. Nesse sentido, o moteto, para ser cantado na voz feminina, requer regras de conduta para quem entoas as canções, regras que variam de acordo com o contexto: dentro ou fora da igreja e articulado por um homem ou por uma mulher. É a competência social destes que determina como seria mais adequado posicionar-se no modo de cantar como prática social. Assim, as

práticas discursivas produziram uma memória, um sujeito político e artístico, além do sujeito feminino inferiorizado nos discursos dos regimes de verdade autoritários e excludentes. Abordar a voz possibilita articular outras perspectivas de pensamento sobre os sujeitos históricos, pois retrata-se o cantar como expressão de si, de uma verdade de si. Nesse sentido, a noção foucaultiana de parrésia, ou coragem da verdade, aponta para movimentos que afirmam um novo regime de verdades, em oposição às interpretações e aos saberes instituídos.

Para que haja parrésia, é preciso que, dizendo a verdade, abra-se, instaure-se, afronte-se o risco de machucar o outro, de irritá-lo, de deixá-lo em cólera e de suscitar de sua parte um certo número de condutas que podem ir até a mais extrema violência. É portanto a verdade, no risco da violência (FOUCAULT, 2009, p. 12).

Dessa forma, a voz foi pensada como fenômeno de ruptura nas unidades históricas, especificamente do século XIII ao século XVI e durante uma passagem do século XVIII. Nesse sentido, a história aqui contada trouxe campos de constituição e suas regras de uso em determinado recorte. Como disse Foucault (2008^a, p. 11), “[...] não é mais o fundamento que se perpetua, e sim as transformações que valem como fundação e renovação dos fundamentos”. Por isso, seria preciso desconstruir os lugares confinados do saber.

Um desses operadores é a noção de genealogia que, como visto, supõe uma forma de história que relata a constituição de saberes, discursos e domínios de objeto, sem ter, como referência, um sujeito transcendental em relação ao campo de eventos, ou que permanece o mesmo ao longo da história. O sujeito seria produzido pelas relações de poder, ou seja, pelas “disciplinas”, as quais domesticam ou assujeitam os indivíduos, produzindo “corpos dóceis”. Nesse sentido, o discurso como prática discursiva, como materialidade que constitui os objetos e os sujeitos de que fala, é fundamental na escrita da história. Nessa prática, reside uma polifonia de sentidos, os quais podem ser encontrados nos atos, nos sentimentos ou nas vozes que transparecem a emoção.

No campo da música, inclusive, para um momento posterior, poder-se-ia pensar em como, em um movimento genealógico, usou-se o contraponto discursivo das vozes do moteto

na composição *Polyphonie X*¹³⁶, de Pierre Boulez. Nessa composição, 18 instrumentos infligem uma violência na polifonia por meio de uma desarticulação das linhas, atingindo o ouvinte, seus sentidos, obrigando-o a uma nova operação de escuta, em uma nova poética musical que varia o canônico. A composição, escrita entre 1950-51, coloca os instrumentos no lugar das vozes, abrindo a possibilidade de desconstruir ainda mais as relações de poder mostradas nas canções polifônicas apresentadas neste estudo. Se se trocar a voz, pensada como dispositivo de resistência nessas relações, por instrumentos, poder-se-ia fazer uma nova leitura de formas discursivas que quebrariam com relações de poder? Novas maneiras de agenciar as estruturas discursivas fizeram-se, ao longo do tempo, em contraponto com as condições enunciativas vistas nesta pesquisa, mas essas possíveis leituras poderão ser analisadas em estudos futuros.

Por fim, o dispositivo amoroso elaborou modos de fala, que contavam com modulação vocal, articulação prosódica, tessituras e outros para a formação de uma subjetividade inerente à construção da imagem da mulher. De certa forma, esse dispositivo dirigia os comportamentos na busca da idealização do amor, presente socialmente no ideal do amor cortês. Assim, investiu-se no modo de cantar como prática social que propunha o postulado de uma essência feminina, “ancorado no senso comum, propagado e instituído por um conjunto de discursos sociais” (SWAIN, 2008, p. 298). Por isso, é preciso continuar a discutir as tecnologias de poder e os seus usos no discurso no modo pelo qual promovem um estatuto das subjetividades femininas, bem como pensar nas práticas de resistências e transgressões. Para isso, é imprescindível problematizar a expressividade a partir de produções literárias, artísticas e políticas a fim de compreender as condições pelas quais ela se manifesta.

¹³⁶ Lê-se “X” não como numeral (dez), mas como símbolo gráfico apontando para possibilidade de pluralidade.

REFERÊNCIAS

- ALALEONA, D. História da música: desde a Antiguidade até nossos dias. São Paulo: Ricordi, 1978.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. de. A pastoral do silêncio: Michel Foucault e a dialética entre revelar e silenciar no discurso cristão. In: CANDIOTTO, C.; SOUZA, P. De. (Org.). **Foucault e o cristianismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- AMBROISE, S. **Écrits sur la virginité**. Tissot: Solesmes, 1980.
- ANDRADE, M. de. **Música, Doce Música**. São Paulo: Martins Fontes, 1963.
- APEL, W. **La notation de la musique polyphonique 900–1600**. Trad. fr. par J. Ph. Navarre de l'ouvrage anglais paru pour la première fois en 1942, Sprimont, Mardaga, 1998.
- ARTIÈRES, P. (Org.). **Michel Foucault, a literatura e as artes**. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2014.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ESTUDOS MEDIEVAIS. Disponível em: <<http://www.abrem.org.br/>>. Acesso em: 23 dez. 2015.
- AYARI, M.; MAKHLOUF, H. (Dir.). **Musique, Signification et Émotion**. Paris: Delatour, 2010.
- BAKHTIN, M. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. São Paulo: Hucitec, 1987.
- _____. Os gêneros do discurso. In: **Estética da Criação Verbal**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARTHES, R. **Œuvres complètes**. Paris: Editions du Seuil, 1994.
- _____. **Fragmentos de um discurso amoroso**. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- _____. **Le grain de la voix**. In: **Œuvres complètes II**, Editions du Seuil: 1994, p. 1436-1442.
- _____. **O grão da voz**. Portugal: Editora 70, 1982.
- _____. **O óbvio e o obtuso**. Lisboa: Edições 70, 1984. p. 201- 211.
- BATAILLE, G. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987. Disponível em: <<https://salsichaotainha.files.wordpress.com/2011/05/georges-bataille-o-erotismo.pdf>>. Acesso em: 24 mar. 2016.

BEC, P. **La lyrique française au Moyen Âge** (XIIe-XIIIe siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux, t. 1, Paris, Picard, 1977, p. 17.

BENVENISTE, E. **Problemas de linguística geral**. Editora da Universidade de São Paulo: São Paulo, 1976.

_____. Da subjetividade na linguagem. In: **Problemas de linguística geral**. Campinas: Pontes, 2005.

BÍBLIA. **Bíblia sagrada**: contendo o antigo e o novo testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2010.

BIBLIOTHEQUE DE LA SORBONNE. Disponível em: <<http://www.paris-sorbonne.fr/les-bibliotheques/labibliotheque-en-ligne/>>. Acesso em: 9 dez. 2015.

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE (BNF). Disponível em: <<http://catalogue.bnf.fr>>. Acesso em: 9 dez. 2015.

BOULEZ, P. Relevés d'apprenti. In : **Tel Quel**. Paris: Le Seuil, 1966.

CASTARÈDE, M. F. ; KONOPCZYNSKI, G. (Dir.). **Au commencement était la voix**. Éditions Érès: Ramonville Saint-Agne, 2005.

CASAGRANDE, C. La femme gardée. In: **Histoire des femmes en Occident**, t. 2, Le Moyen Âge, Paris: Plon, 1991.

CENTER FOR THE HISTORY OF MUSIC THEORY AND LITERATURE. Disponível em: <<http://www.chmtl.indiana.edu/>>. Acesso em: 23 dez. 2015.

CHAILLEY, J. **Histoire musicale du Moyen Âge**. 3. éd. Paris: P.U.F., 1958.

CHAILLEY, J. **Précis de musicologie**. Presses Universitaire de France, Paris, 1958.

CHOUVEL, J. M. Une musique sans émotion ? In AYARI, M. ; MAKHLOUF, H. **Musique et émotion**. Sampzon, éditions Delatour, France, 2009.

PIZAN, Christine de. **Cent ballades d'amant et de dame**. Paris : Union générale d'éditions (10/18. Bibliothèque médiévale), 1982.

COMITÉ DE RÉDACTION. Polyphonie et Société. **Transposition**. Musique et sciences sociales [On-line], 1 | 01 fevereiro de 2011. Disponível em: <<http://transposition-revue.org/polyphonie-et-societe?lang=fr>>. Acesso em: 6 abr. 2016.

RÉGNIER-BOHLER, D. (Dir.). **Voix de femmes au Moyen Âge, savoir, mystique, poésie, amour, sorcellerie, xiii-xve siècle**. Paris: Robert Laffont, 2006.

_____. Vozes literárias, vozes místicas. In: História das mulheres no Ocidente. Dir. Georges Duby e Michelle Perrot. Ed. Afrontamento: Porto, 1990.

D'ANVERS, H. **Écrits mystiques des béguines**. Paris: Seuil, 1994.

D'AVILA, S. T. **Le château de l'âme** ou le Livre des demeures. Tradução: Grégoire de Saint-Joseph (1949), Seuil, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988.

_____. **Francis Bacon: Lógica da Sensação**. Tradução: Roberto Machado (Coordenação). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

_____. Sur la musique. In: **Anti Oedipe et mille plateaux**. Curso ministrado em 8 mar. 1977. Disponível em:
<<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=183&groupe=Anti%20Oedipe%20et%20Mille%20Plateaux&langue=1>>. Acesso em: 11 jan. 2013.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia - Vol. 5**. São Paulo: 34, 1997.

DERRIDA, J. **Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio**. Porto Alegre: Sulina, 2005.

DIDIER-WEILL, A. **Nota azul: Freud, Lacan e a Arte**. Rio de Janeiro: Contracapa, 1997.

DRAGONETTI, R. **Le gai savoir dans la rhétorique courtoise**. Paris, Seuil, 1982

DUBY, G. **Dames du XIIe siècle**. Ève et les prêtres (V. III). Paris: Gallimard, 1996.

ENCYCLOPÆDIA UNIVERSALIS, LE PORTAIL DE LA CONNAISSANCE.
Disponível em: <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/connaissance/>>. Acesso em: 23 dez. 2015.

ESCAL, F. **Espaces sociaux**. Espaces musicaux. Paris: Payot, 1979.

FALCO, A. (Dir). **Dictionnaire fondamental du français littéraire**. Paris: éditions de la Seine, 2005.

FERRETTI, P. M. **Estetica gregoriana**: ossia, Trattato delle forme musicali del canto gregoriano. Roma: Pontificio Istituto di Musica Sacra, 1934.

FEUERBACH, L. **A Essência do Cristianismo**. Tradução: José da Silva Brandão. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

FIERRO, G. C.. **La harpía y el cornudo**: la mujer en el literatura ejemplar de la Baja Edad Media española. México: Univesidad Nacional Autónoma de México, 2003.

FOSSIER, R. **Ces gens du Moyen âge**. Paris: Fayard, 2007.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. São Paulo: 9. ed., Edições Loyola, 2003.

_____. **Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: 7. ed., Forense Universitária, 2008^a.

_____. **Ditos e escritos III**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. **História da sexualidade II**. Edições Graal: Rio de Janeiro, 1998.

_____. **Hermenêutica do sujeito**. Martins Fontes: São Paulo, 2006.

_____. **Histoire de la folie à l'âge classique**: folie et déraison. Vol. 10-18, Paris: Plon, 1961.

_____. **Le Courage de la vérité**. Le Gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France (1984). Paris: Seuil, 2008b.

_____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: 3^a. Ed. Graal, 1982.

_____. Préface à la transgression (1963). In: **Dits et écrits**, t. 1. Paris: Gallimard, 1994. p. 233-250.

_____. **Surveiller et punir**: Naissance de la prison. Paris: Gallimard, 1975.

FRITH, S. **Performing Rites** – on the value of popular music. Harvard University Press, 1996.

GALIEN, C. **Traité des passions de l'âme et de ses erreurs**. Trad. R. Van der Elst, Paris: Delagrave, 1914.

GARDINIER, J. E. **Bach Motets, Monteverdi choir**. Monteverdi productions Ltd: Italy, October 2011. Disponível em:
<<http://www.monteverdi.co.uk/downloads/booklets/sdg716.pdf>>. Acesso em: 25 fev. 2016.

GENETTE, G. **Palimpsestes**: la littérature au second degré. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

GILLIE, C. Exil, exode ou transhumance des voix de femmes: la quête du « graave ». In: **Colloque Musique**. Femmes Interdit. Ambronay, 2008, 2009. Disponível em:
<http://www.clairegillie.com/20.CGillie_AmbronayPUBLIC.pdf>. Acesso em: 25 fev. 2016.

_____. La voix à fleur de peau. In: **Colloque de musicothérapie**. Paris V: 2008.

Disponível em:

<<http://www.insistance.org/uploads/Claire%20Gillie%201bis.pdf>><http://www.insistance.org/uploads/Claire%20Gillie%201bis.pdf>>. Acesso em: 25 fev. 2016.

_____. Voix flagellées, voix transfigurées; la clandestinité vocale à perpétuité. In **Colloque Crète**, 2010.

GINZBURG, C. Feitiçaria e piedade popular. In: **Mitos, Emblemas, Sinais**. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

GREEN, A. Préface: La voix, l'affect et l'autre. In: **Au commencement était la voix**. Ramonville Saint-Agne: Érès, 2005. p. 7-26.

GROSSEL, M. G. **Chansons d'amour du Moyen Âge**. (Dir. De Michel Zink). Paris: Librairie Général Française, 1995.

HESÍODO. **Os Trabalhos e os Dias**. São Paulo: Iluminuras, 1990.

HETSC, A. **Littérature didactique du Moyen Âge s'adressant spécialement aux femmes**. Paris: Cahors, 1903.

HUIZINGA, J. **O declínio da Idade Média**. Tradução: Augusto Abelaira. São Paulo: Verbo: Universidade de São Paulo, 1978.

HUOT, S. **Allegorical Play in the Old French Motet**. The Sacred and the Profane in the Thirteenth-Century Polyphony. Stanford: Stanford University Press, 1997.

LACAN, J. **O seminário, Livro 5: As formações do inconsciente, 1957-1958**. Tradução: V. Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

_____. **O Seminário, Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

Laqueur, T. **La Fabrique du sexe**. Essai sur le corps et le genre en Occident. Paris, Gallimard, NRF Essais, 1992.

LE VOT, G. **Vocabulaire de la musique médiévale**. Paris: Minerve, "Musique ouverte", 1993.

LIOURE, M. **Le théâtre religieux en France**. Paris: Presses Universitaire de France, 1983.

MAILLARD, C. **Le Scribe**. Paris : Editions Frénésie, 1996.

MAINGUENEAU, D. **Análise de textos de comunicação**. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2004.

MARIE, de F. **Lais de Maria de França**. Tradução e introdução de Antonio L. Furtado; Prefácio de Marina Colasanti. Petrópolis: Vozes, 2001.

MERSENNE, F. M. **Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique**. Paris: 1636, reedição facsimile do exemplar está conservado na Biblioteca Arts et Métiers, Paris: 1986, vol. 2, Proposição XVII.

MÉEGENS, R. La voix féminine dans les motets français à deux et trois voix du XIIIe siècle. In: **Transposition: musique et sciences sociales**, nº 1, fevereiro de 2011. Disponível em: <<https://transposition.revues.org/110>>. Acesso em: 19 abr. 2016.

MICHELET, J. **A Feiticeira**. São Paulo: Aquariana, 2003.

MILA, M. **Breve storia della musica**. Einaudi, Torino: 2005.

MILLER, T. S. **The orphans of Byzantium: child welfare in the Christian empire**. California University Press, 2003. pp. 214-217

MIRANDA, A. **Que seja em segredo**. L&PM: Porto Alegre, 2015.

MORIZOT, J. ; POUIVET, R. (Dir.). **Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art**. Armand Colin: Paris, 2007.

MOULINIER, L. Chants et Lettres (choix): Vers et prose, deuxième moitié du XII siècle. In: **Voix de femmes au Moyen Âge**. Éditions Robert Laffont, Paris: 2006. p. 77-124.

MUSICOLOGIE MEDIEVALE – UNIVERSITE NANCY 2. Disponível em: <<http://www.univnancy2.fr/MOYENAGE/UREEF/MUSICOLOGIE/musmed.htm>>. Acesso em: 23 dez. 2015.

NANCY, S. **La voix féminine et le plaisir de l'écoute, des rhétoriques à la tragédie en musique**. Tese de doutorado pela Universidade Paris 3 – Sorbonne. Paris: 2007.

NATTIEZ, J-J. **Music and discourse: toward a semiology of music**. Princeton: Princeton University Press, 1990.

NIETZSCHE, F. **Genealogia da moral: uma Polêmica**. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

OTTAVIANI, E.; FABRA, A. L.; CHACON, J. A. Entre o assujeitamento e a constuição de si: pastoral cristã à luz de Michel Foucault. In: CANDIOTTO, C.; SOUZA, P. De. (Org.). **Foucault e o cristianismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

PAZ, O. **A Dupla Chama – Amor e Erotismo**. São Paulo: Siciliano, 1994.

POLLERMANN, B. Z. Qu'exprime la prosodie affective: l'état du corps ou l'état de l'esprit? In: CASTAREDE, M. F; KONOPCZYNSKI, G. (Dir.). **Au commencement était la voix**. Paris: Érès, 2005, p. 97-104.

PORETE, M. **Le Miroir des simples âmes anéanties et qui seulement demeurent en vouloir et désir d'amour**. Traduzido do francês antigo por Claude Louis-Combet. In: BRUNN, E. Z. (Apres.). Grenoble: Jérôme Millon, 2001.

PURE, M. de. **Le Roman de la précieuse, ou les Mystères de la ruelle**. Paris: G. de Luyne, 1658. Disponível em:
<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1097398/f1.image>><<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1097398/f1.image>>. Acesso em: 26 mar. 2016.

RÉGNIER-BOHLER, D. (Dir.). **Voix de femmes au Moyen Âge, savoir, mystique, poésie, amour, sorcellerie, xiie-xve siècle**. Paris: Robert Laffont, 2006.

REVEL, J. O nascimento literário da biopolítica. In: ANTIÈRES, P. (Org.). **Michel Foucault, a literatura e as artes**. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2014.

ROUSSEAU, J-J. Dictionnaire de musique. In: **Collection complète des œuvres**. Genève, 1780-1789, vol. 9, in-4°, p. 163. Disponível em:
<www.rousseauonline.ch><www.rousseauonline.ch>. Acesso em: 13 jan. 2016.

SADAUNE, S. **Le fantastique au Moyen Âge**. Editions Ouest-France: Rennes, 2009.

SADIE, S. **Dicionário Grove de música**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

_____. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Oxford: Oxford University Press, 1980 (n. 5, 12).

SANTO AGOSTINHO. **A doutrina cristã** – Manual de exegese e formação cristã. Tradução: Ir. Nair Assis de Oliveira. São Paulo: Paulus, 2002.

SARTRE, J. P. **O ser e o nada** – Ensaio de Ontologia Fenomenológica. Petrópolis: Editora Vozes, 2003.

SCHERER, Klaus. Emotion. In: HEWSTONE, M.; STROEBE W. (Org.). **Introduction to Social Psychology: A European perspective**. (3. ed. p. 151-191). Oxford: Blackwell, 2000. Disponível em:
<<http://www.focusonemotions.nl/files/Emotion,%20Scherer.pdf>><<http://www.focusonemotions.nl/files/Emotion,%20Scherer.pdf>>. Acesso em: 26 mar. 2016.

SCHMITZ, T. Musique, Signification et Émotion. In: AYARI, M. ; MAKHLOUF, H (Ed.). **Transposition: musique et sciences sociales**, 2011. Disponível em:
<<https://transposition.revues.org/406#bodyftn1>><<https://transposition.revues.org/406#bodyftn1>>. Acesso em: 24 mar. 2016.

SOUZA, P. de. Sonoridades vocais: narrar a voz no campo da canção popular. In: **Outra Travessia**: n. 11, 2011.

SPARKS, E. H. **Cantus Firmus in Mass and Motet**. Berkeley: University of California Press, 1963.

SPINA, S. **A Cultura Literária Medieval**. 2. ed. Ateliê Editorial, São Caetano do Sul, 1997.

SWAIN, T. N. Entre a vida e a morte, o sexo. In: SWAIN, T. N.; STEVENS, C. (Org.) **A construção dos corpos: perspectivas feministas**. Ilha de Sta Catarina: Mulheres, 2008. p. 285- 302.

_____. Por falar em liberdade... In: STEVENS, C.; OLIVEIRA, S. R. de; ZANELLO, V. **Estudos Feministas e de Gênero: articulações e perspectivas**. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres, 2014.

SYSTEME UNIVERSITAIRE DE DOCUMENTATION (SUDOC). Disponível em: <<http://www.sudoc.abes.fr/http://www.sudoc.abes.fr/>>. Acesso em: 6 nov. 2015.

TOUDOIRE-SURLAPIERRE, F. La voix et le silence: mallarmé et Boulez. In: **Au commencement était la voix** (Dir. Castarède; Konopczynski). Ramonville Saint-Agne: Éditions érès, 2005.

VAUCHEZ, A. **A espiritualidade na Idade Média Ocidental** (séculos VIII a XIII). Tradução: Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

VIVES, Jean-Michel. **A pulsão invocante e os destinos da voz**. Psicanálise & Barroco em revista v.7, n.1: 186-202, jul.2009. Disponível em: <http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista/revistas/13/P&Brev13Vives.pdf> Acesso em: 10 abril. 2016.

ZINK, M. **Poésie et conversion au Moyen Âge**. Paris: PUF, 2003. Disponível em: <<http://www.youscribe.com/catalogue/presentations/litterature/litteratures-de-la-france-medievale-370461>>. Acesso em: 6 nov. 2014.

ZIZEK, S. **O amor impiedoso**. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2012.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: A “literatura” medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Introdução à poesia oral**. Editora UFMG: Belo Horizonte, 2010.

_____. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007

_____. **Poesia oral.** Trad. Jerusa Pires Ferreira et alli. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ANEXOS

ANEXO A

Condessa de Dia, 1200
Estat ai en greu cossirier

<p>I Estat ai en greu cossirier Per un cavallier q' ai agut, E voill sia totz temps saubut Cum eu l' ai amat a sorbrier; Ara vei q' ieu sui trahida Car eu non li donei m' amor Don ai estat en gran error En lieig e quand sui vestida</p> <p>II Ben volria mon cavallier Tener un ser e mos braz nut, Q' el s' en tengra per ereubut Sol q' a lui fezes cosseillier; Car plus m' en sui abellida No fetz Floris de Blanchaflor Eu l' autrei mon cor e m' amor Mon sen, mos huouills e ma vida</p> <p>III Bels amics, avines e bos Cora un tenrai e mon poder? E que jagues ab vos un ser E qe us des un bais amors! Sapchatz, gran talan n' auria Qe us tengues en luoc del marit, Ab so que m' aguessetz plevit De far tot so qu' eu volria.</p>	<p>I Fui levada a uma grande tristeza Por um cavaleiro que me cortejou E eu gostaria que todos soubessem O quão apaixonadamente o amo Agora me sinto traída Pois não lhe contei de meu amor E isso me causa grande sofrimento No leito e quando estou vestida</p> <p>II Bem eu poderia ter meu cavaleiro Nu em meus braços E encontrá-lo no êxtase, Tendo-me como seu conforto Pois eu o amo mais Que Floris amava Blanche fleur A ele eu daria meu coração, meu amor Minha razão, meus olhos e minha vida.</p> <p>III Belo amigo, bom e gentil Quando serás meu? E dividirei contigo uma noite E um beijo de amor! Sabe que com grande paixão acalento A esperança de ter-te em lugar de meu esposo Desde que me prometestes Realizar todos meus desejos.</p>
--	---

ANEXO B

Guillaume IX d'Aquitaine (ou de Poitiers)
(1071-1127)

« Je vais faire un poème sur le pur néant »

Je vais faire un poème sur le pur néant:
Ce ne sera pas sur moi ni sur d'autres
gens,
Ce ne sera pas sur l'amour, sur la
jeunesse,
Ni sur rien d'autre,
Il vient d'être trouvé tandis que je
dormais
Sur mon cheval.
Je ne sais pas à quel heure je vins au jour:
Je ne suis ni allègre ni chagriné,
Je ne suis ni sauvage ni familier,
Et n'y puis rien:
Ainsi je fus de nuit doué par une fée
Sur un haut puy.
Je ne sais pas l'instant où j'ai pris mon
sommeil,
Ni l'instant où je veille, à moins qu'on
me le dise.
Peu s'en faut si mon cœur n'est pas parti
D'un deuil cruel ;
Mais voilà qui m'importe autant qu'une
souris,
Par saint Martial !
Je suis malade et tremble de mourir,
Et je sais seulement ce que j'en entends
dire ;
Un médecin je chercherai à mon plaisir,
Je n'en sais de pareil .
On est bon médecin quand on sait me
guérir,
Non, si j'ai mal .
Une amie, j'en ai une, et je ne sais qui
elle est,
Jamais je ne la vis, je le dis par ma foi ;
Elle ne m'a rien fait qui me plaise ou me
pèse,

Ca m'est égal,
Car jamais il n'y eut ni Normand ni
Français
Dans ma maison.
Jamais je ne la vis, pourtant je l'aime fort,
Jamais elle ne me fit un tort, ni mon droit,
Quand je ne la vois pas, m'en porté-je
plus mal ?
Qu'importe un coq !
Car j'en connais une plus aimable et plus
belle,
Et qui vaut mieux .
Je ne sais pas l'endroit où elle est établie,
Si c'est dans la montagne ou si c'est dans
la plaine ;
Je n'ose pas dire le tort qu'elle m'a fait
Mais il m'importe,
Et je suis affecté qu'elle demeure ici
Quand je m'en vais.
Je l'ai fait ce poème, et je ne sais sur qui ;
Et je vais le faire parvenir à celui
Qui me le fera parvenir par autrui
Là vers l'Anjou,
Pour qu'il me fasse parvenir de son étui
La contre-clé .

ANEXO C

Je sui jonete et joliete/Hé Diex
!/Veritatem
Texto original – século XIII

(Triplum)
Je sui jonete et jolie:
S'ai un cuer enamoré
Qui tant mi semont et prie
D'amer par jolieté
Que tuis i sunt mi pensé.
Mes mon mari ne set mie
À qui j'ai mon cuer doné
Par les sains que ne l'en deprise
Il morroit de jalousie,
S'il savoit la verité.
Mes, foi que je doi a Dé,

J'amerai !
 Ja pour mari ne lairé:
 Quand il fait tou a son gré
 Et de mon cors sa volenté,
 Del plus mon plesir feré.

Motetus
 Hé, Diex ! Je n'ai pas mari
 Du tot à mon gré:
 Il n'a cortoisie en li
 Ni joliveté !
 Jone dame est bien traïe,
 Par la foi que doi à Dé,
 Qui a vilain est baillie,
 Pour faire sa volenté;
 Ce fut trop mal devisé.
 De mari sui mal païe:
 D'ami m'en amenderai,
 Et se m'en savoit mal gré
 Mon mari, si face amie,
 Car, voel ou non, j'amerai !

(Tenor)
 Veritatem

Tradução para o francês moderno:

(Triplum)
 Je suis jeune et jolie
 J'ai un coeur amoureux
 Qui me prie tant et m'invite
 À aimer avec volupté
 Que j'y consacre toutes mes pensées.

Mais mon mari ne sait pas
 À qui j'ai donné mon coeur
 Par les saints qui entendent les prières,
 Il mourrait de jalousie
 S'il savait la vérité.
 Mais, par la foi que je dois à Dieu
 J'aimerai !
 Jamais je n'abandonnerai à cause de mon
 mari
 Alors qu'il se conduit à son gré
 Et fait de mon corps sa volenté
 Je ferai d'autant plus selon mon bon
 plaisir.

(Motetus)
 Hé Dieu ! Je n'ai pas du tout
 Un mari à mon gré
 Il n'a aucune courtoisie
 Ni ardeur !
 Une jeune dame est bien trahie,
 Par la foi que je dois à Dieu,
 Lorsqu'elle est donnée à un vilain
 Pour accomplir sa volenté ;
 Ce fut un fort mauvais partage.
 Je suis mal lotie pour ce qui est de mon
 mari:
 Je m'en consolerais avec un ami,
 Et si mon mari m'en garde rancune,
 Qu'il ait une amie,
 Car qu'il le veuille ou non, j'aimerai !

(Tenor)
 Veritatem

ANEXO D

Cucu, cucu
 Juan del Encina

¡Cucu, cucu!

SATB a cappella

Juan del Encina
(1464-1523)

TIPLÉ (Soprano) *Fine*

¡Cu - cú, cu - cú, cu-cu-cú! Guar-da no lo se - as tú.

CONTRA I (Alto)

¡Cu-cú, cu - cú, cu-cu-cú! Guar-da no lo se - as tú.

TENOR (Tenor)

¡Cu-cú, cu - cú, cu-cu-cú, cu-cu-cú! Guar-da no lo se - as tú.

CONTRA II (Bass)

¡Cu-cú, cu - cú, cu-cu-cú! Guar-da no lo se - as tú.

9

1. Com - pa - dre, de - bes sa - ber que la mas bue - na mu - ger
2. Com - pa - dre, has de guar - dar Pa - ra nun - ca en - cor - nu - dar,

1. Com - pa - dre, de - bes sa - her que la mas bue - na mu - ger
2. Com - pa - dre, has de guar - dar Pa - ra nun - ca en - cor - nu - dar,

1. Com - pa - dre, de - bes sa - ber que la mas bue - na mu - ger
2. Com - pa - dre, has de guar - dar Pa - ra nun - ca en - cor - nu - dar,

1. Com - pa - dre, de - bes sa - ber que la mas bue - na mu - ger
2. Com - pa - dre, has de guar - dar Pa - ra nun - ca en - cor - nu - dar,

17 *D.C. al Fine*

ra - bia siem - pre por ho - der, har - ta bien la tu - ya tú.
Si tu mu - ger sa - le á mear Sal jun - to con e - lla tú.

ra - bia siem - pre por ho - der, har - ta bien la tu - ya tú.
Si tu mu - ger sa - le á mear Sal jun - to con e - lla tú.

ra - bia siem - pre por ho - der, har - ta bien la tu - ya tú.
Si tu mu - ger sa - le á mear Sal jun - to con e - lla tú.

ra - bia siem - pre por ho - der, har - ta bien la tu - ya tú.
Si tu mu - ger sa - le á mear Sal jun - to con e - lla tú.

ANEXO E

Motet: Se je chante, ce fait Amour / Bien doi amer mon ami / Et sperabit
Montpellier Codex 311

Bien doi amer mon ami
 autant que moi
 car il l'a bien deservi.
 Raison de ce dirai pour quoi:
 nuit et jour a de cueracompli
 mes volentés sans mal ne desroy,
 puisqu'il m'ama et je li.
 Riens en li a blasmer ne voi,
 jolis est, biaux et de maintiens coi;
 Diex, com bien m'amour en li emploi.
 Si n'en puis mais, se j'en didi,
 qu'autant que moi amer le doi
 puisqu'il m'aime en bone foy.

ANEXO F

Qu'ai je forfait ne mespris/Bons amis je vos rendrai/ In seculum

A qui dirai
 Les maus que j'ai
 Fors a voz, douce amie,
 Dont sui espris,
 Liés et pris
 Trop plus que je ne die ?

Je voz aim tant,
 De rien vivant
 N'ai talant
 Ne envie,
 Que seulement
 De vo cors gent

L'amor, la druerie.
 Aies merci
 De vostre ami
 Qui loialment voz prie:
 Ralegiés moi les maus que j'ai

Par vostre cortoisie !

(tenor)

In seculum.

Qu'ai je forfait ne mespris,
 Dame, envers voz ?
 Vostre amor mi destraint si
 Que je languis et muir toz.
 Haro ! je voz pri merci,
 Biaux fins cuers doz

Bons amis, je vos rendrai
 Le despit et le corros
 Que vos avés enduré
 Comme loiaus amorous:
 II Si me rent et doins a voz.

(tenor)

In seculum.

ANEXO G

Johann Sebastian Bach, 1729
 Der Geist hilft unser Schwachheit auf
 Moteto em três seções:

Der Geist hilft unser Schwachheit auf,
 denn wir wissen nicht,
 was wir beten sollen,
 wie sich's gebühret;
 sondern der Geist selbst vertritt uns aufs beste
 mit unaussprechlichem Seufzen.

Coro I.II

Der aber die Herzen forschet, der weiß,
 was des Geistes Sinn sei;
 denn er vertritt die Heiligen nach dem,
 das Gott gefället.

Choral

Du heilige Brunst, süßer Trost,
 nun hilf uns, fröhlich und getrost
 in deinem Dienst beständig bleiben,

die Trübsal uns nicht abtreiben.
 O Herr, durch dein Kraft uns bereit
 und stärk des Fleisches Blödigkeit,
 daß wir hie ritterlich ringen,
 durch Tod und Leben zu dir dringen.
 Halleluja.

Chor 1

The musical score for Chorus 1 is written for four voices: Soprano 1, Alto 1, Tenor 1, and Bass 1. The music is in a 3/8 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "Der Geist hilft uns - ser", "Der Geist hilft, der Geist hilft uns - rer", and "Der Geist hilft Der Geist hilft uns - rer". The Soprano part has a melisma on "hilft_".

Sopran 1
 Der Geist _____ hilft_ un - ser

Alt 1
 Der Geist _____ hilft, der Geist hilft uns - rer

Tenor 1
 Der Geist _____ hilft, der Geist hilft uns - rer

Bass 1
 Der Geist _____ hilft Der Geist hilft uns - rer

ANEXO H

Johann Sebastian Bach
 Komm, Jesu, komm

Komm, Jesu, komm, mein Leib ist müde,
 die Kraft verschwind't je mehr
 und mehr, ich sehne mich nach deinem Friede;
 der saure Weg wird mir zu schwer!
 Komm, komm, ich will mich dir ergeben;
 du bist der rechte Weg, die Wahrheit und das Leben.

Drum schließ ich mich in deine Hände
 und sage, Welt, zu guter Nacht!
 Eilt gleich mein Lebenslauf zu Ende,
 ist doch der Geist wohl angebracht.
 Er soll bei seinem Schöpfer schweben,
 weil Jesus ist und bleibt der wahre Weg zum Leben.

ANEXO I

Johann Sebastian Bach

Jesu, meine Freude

Jesu, meine Freude,
meines Herzens Weide,
Jesu, meine Zier.
Ach, wie lang, ach lange
ist dem Herzen bange,
und verlangt nach dir!
Gottes Lamm, mein Bräutigam,
außer dir soll mir auf Erden
nichts sonst Liebers werden.

Es ist nun nichts Verdammliches an
denen,
die in Christo Jesu sind,
die nicht nach dem Fleische wandeln,
sondern nach dem Geist.

Unter deinem Schirmen
bin ich vor den Stürmen
aller Feinde frei.
Laß den Satan wittern,
laß den Feind erbittern,
mir steht Jesus bei!
Ob es itzt gleich kracht und blitzt,
ob gleich Sünd und Hölle schrecken;
Jesus will mich decken.

Denn das Gesetz des Geistes,
der da lebendig machet in Christo Jesu,
hat mich frei gemacht
von dem Gesetz der Sünde und des
Todes.

Trotz dem alten Drachen,
trotz es Todes Rachen,
trotz der Furcht darzu!
Tobe, Welt, und springe;
ich steh hier und singe
in gar sichrer Ruh!
Gottes Macht hält mich in acht;
Erd und Macht muß verstummen,
ob sie noch so brummen.

Ihr aber seid nicht fleischlich,
sondern geistlich,
so anders Gottes Geist in euch wohnt.
Wer aber Christi Geist nicht hat,
der ist nicht sein.

Weg mit allen Schätzen,
du bist mein Ergötzen,
Jesu, meine Lust!
Weg, ihr eitlen Ehren,
ich mag euch nicht hören,
bleibt mir unbewußt!
Elend, Not, Kreuz, Schmach und Tod
soll mich, ob ich viel muß leiden,
nicht von Jesu scheiden.

So aber Christus in euch ist,
so ist der Leib zwar tot um der Sünde
willen;
der Geist aber ist das Leben
um der Gerechtigkeit willen.

Gute Nacht, o Wesen,
das die Welt erlesen,
mir gefällst du nicht!
Gute Nacht, ihr Sünden,
bleibet weit dahinten,
kommt nicht mehr ans Licht!
Gute Nacht, du Stolz und Pracht!
Dir sei ganz, du Lasterleben,
gute Nacht gegeben.

So nun der Geist des, der Jesum
von den Toten auferwecket hat,
in euch wohnt, so wird auch derselbige,
der Christum von den Toten auferwecket
hat,
eure sterblichen Leiber lebendig machen,
um des willen, daß sein Geist in euch
wohnet.

Weicht, ihr Trauergeister,
denn mein Freudenmeister,
Jesus, tritt herein.
Denen, die Gott lieben

muß auch ihr Betrüben
lauter Sonne sein.
Duld ich schon hier Spott und Hohn,

dennoch bleibst du auch im Leide,
Jesu meine Freude. .