

2018: E+Ø5 pp. 25-40

ET 10-11-12

# 1

## *Educação musical: tecendo a linha do tempo*

*Tudo deu certo, meu velho Heráclito,  
Porque eu sempre consigo  
Atravessar o teu outro rio  
Com o meu eu eternamente outro ...*

Mario Quintana

A ideia de que o valor da música e da educação musical sofrem modificações a cada período histórico mobiliza a necessidade de refazer o percurso do pensamento em diferentes épocas em busca dessas transformações, e é disso que trata o presente capítulo. Esse percurso considera apenas o mundo ocidental, herdeiros diretos que somos dessa civilização. Ver-se-á que, em cada época, os valores, a visão de mundo, os modos de conceber a ciência dão suporte à prática musical, à ciência da música e à educação musical; é importante que se reconheça esse fato para que se compreenda a problemática do ensino da música hoje, e, assim, possam surgir soluções para ele. Parte-se, então, à procura desses valores, e a primeira parada é na Antiguidade clássica.

?

## Antiguidade grega e romana

### Grécia

A busca do valor da música e da educação musical inicia-se na Grécia, que sempre tem sido, para o Ocidente, uma forte referência. A ciência deve muito aos pensadores gregos, assim como a fantasia, pois os mitos gregos continuaram a ter significado para o homem contemporâneo. E o mesmo ocorre no que diz respeito à música, desde a Idade Média até agora. Desde o início da organização social e política grega acreditava-se que a música influiu no humor e no espírito dos cidadãos e, por isso, não podia ser deixada exclusivamente por conta dos artistas executores. Nas cidades-estado, ela foi objeto de preocupação dos governantes e cidadãos, e a responsabilidade por sua organização e pela maneira como seria apresentada ao povo estava nas mãos dos legisladores. Em Esparta, em seu sistema de educação para os jovens e para o povo, Licurgo exigia que a música fizesse parte da educação da infância e da juventude, e que fosse supervisionada pelo Estado. Como justificativa para esse procedimento, evocava a experiência em Creta, em que a prática da música, recomendada por Minos, provocara uma notável devoção aos deuses e tornara os cretenses um povo obediente às leis. Nenhum espartano, de qualquer idade, sexo ou classe social era excluído desse exercício, num sistema em que cada indivíduo tinha que cumprir sua parte, pelo benefício moral, social e político do Estado.

Nesse contexto, era grande o valor atribuído à música, pois acreditava-se que ela colaborava na formação do caráter e da cidadania. As canções não podiam ofender o espírito da comunidade, mas deviam exaltar a terra natal. Os cantos conferiam aos jovens um senso de ordem, dignidade, obediência às leis, além da capacidade para tomar decisões. Por esse motivo, o modo praticado em Esparta era o dórico, que evocava equilíbrio, simplicidade e temperança.

Do mesmo modo, em Atenas, sob a legislação de Sólon, esperava-se promover a moral e a cidadania responsável, base do bem comum, do poder e da fama do Estado, por meio da educação musical. O valor atribuído à música era extramusical, isto é, seu exercício contribuía para o desenvolvimento ético e a integração do jovem na sociedade. No entanto, a prática da música só era permitida aos cidadãos livres, estando vedada aos escravos. A intenção, nesse tipo de ação, era desenvolver a mente, o corpo e a alma: a mente pela retórica, o corpo pela ginástica e a alma pelas artes.

Essa visão é corroborada por Platão que, em muitos de seus textos, desenvolve uma ampla discussão estética e ética a respeito da música. Para Platão e todos os gregos, a literatura, a música e a arte têm grande influência no caráter, e seu objetivo é imprimir ritmo, harmonia e temperança à alma. Por isso deve-se preservá-la como tarefa do Estado.

Em Platão, como na filosofia grega de modo geral, a música ocupa uma posição de hierarquia em relação às outras artes. Acreditava-se que seja possível estabelecer estreitas analogias entre os movimentos da alma e as progressões musicais. Assim, o propósito da música não poderia ser apenas a diversão, mas "a educação harmoniosa, a perfeição da alma e o aquietamento das paixões" (Lang, 1941, p.13).

A música é a mais imediata expressão de *eros*, uma ponte entre ideia e fenômeno. Nessa concepção, o principal papel da música é pedagógico, pois, sendo responsável pela ética e pela estética, está implicada na construção da moral e do caráter da nação, o que a transforma em evento público e não privado. Cada melodia, cada ritmo e cada instrumento têm um efeito peculiar na natureza moral da *res publica*. Segundo a concepção helênica, a boa música promove o bem-estar e determina as normas de conduta moral, enquanto a música de baixa qualidade a desvirtua. Desse modo, na Grécia, a música boa é estreitamente relacionada e determinada pelas normas da conduta moral, o que se mostra no uso da mesma palavra – *nomos* – para designar a correta harmonia e lógica musicais e as leis morais, sociais e políticas do Estado.

Além da relação apontada acreditava-se, também, na estreita correspondência entre sons e fenômenos cósmicos: estações do ano, ciclos do dia, do Sol e da Lua, homem/mulher, morte/renascimento, o que a coloca em relação direta com a magia. A origem da música, compartilhada com a da dança, está presente nos antigos mitos e rituais de encantamento. Originária do Oriente, migrou para a Europa e atingiu sua culminância na doutrina grega do *éthos*, que explica a influência da música na formação do caráter humano, bem como o papel dominante que lhe é conferido no sistema educacional e político, sendo difícil encontrar outra época em que a música tenha ocupado um lugar tão preponderante na vida mental e espiritual de uma nação quanto na Grécia clássica.

Não só Platão contempla a música em seus textos; Aristóteles também se posiciona a respeito, questionando seu poder e a necessidade de constar dos programas educacionais. No entanto, embora levante dúvidas a esse respeito, reconhece a influência da música sobre os desejos humanos por meio do conceito de imitação, pois, para ele, a música imita as paixões e os estados da alma (Lang, 1941, p.18).

Nesse aspecto, Platão e Aristóteles concordam, pois ambos acreditam que a música molda o caráter do homem, o que, essencialmente, está evidente na doutrina do *éthos*. Essa é a razão de o modo dórico ser o preferido na educação dos jovens, pois, segundo aquela doutrina, propicia equilíbrio e força moral, importantes para a formação do cidadão e o fortalecimento da pólis. A doutrina deriva-se do pensamento de Pitágoras, que concebe a música como um sistema de sons e ritmos regido pelas mesmas leis matemáticas que operam na criação. Infelizmente, mantiveram-se os textos a respeito, mas não a música. No entanto, apesar dessa lacuna, é possível afirmar que, entre os gregos, a música é vista sobretudo de duas maneiras, uma que a concebe como regida por leis matemáticas universais e outra que acredita que seu poder emana da relação estreita entre ela e os sentimentos – *éthos*.

Os dois principais instrumentos dos gregos, o aulos e a lira, até hoje permanecem como símbolos dos dois tipos de música

mencionados: a música da razão e a música dos sentimentos. Murray Schafer, compositor e educador musical canadense, em seu livro *A afinação do mundo* (2001), relembra dois mitos gregos que explicam, cada qual a seu modo, a origem da música. Num deles, a música teria surgido quando Hermes, encontrando uma carapaça de tartaruga na praia, estendeu sobre ela cordas de tripa de carneiro, inventando a lira, que deu de presente a Apolo. Na verdade, Hermes descobriu que a carapaça da tartaruga, utilizada como corpo ressonante, podia produzir som. A outra lenda, contada por Píndaro, diz que o aulos foi criado por Palas Athena, quando, após a Medusa ser decapitada por Perseu, viu, comovida, suas irmãs lançarem gritos pungentes, que carregavam consigo todo seu sentimento de pesar diante da morte. A partir desse sentimento de extrema dor ela criou um *nomos* especial em sua honra: estava criada a música. O primeiro desses mitos a vê em seu aspecto objetivo, como resultado das propriedades sonoras dos materiais do universo; o segundo a considera resultado da emoção subjetiva. Como se verá, no decorrer dos séculos essas duas tendências continuarão a coexistir, e as duas maneiras de compreender a música serão os alicerces em que as subsequentes teorias da música se fundam. A lira, instrumento de Apolo, induz à serena contemplação do universo; o aulos, um sopro com palhetas, de origem oriental e antecessor do oboé, é o instrumento de Dionísio, da exaltação e da tragédia.

## Roma

A situação na Grécia é diferente da vivida em Roma. No entanto, a prática musical romana só pode ser compreendida à luz da cultura grega. Havendo-a assimilado, a música em Roma fortaleceu-se e ganhou características próprias. Essa prática caracterizou-se pelo acréscimo de elementos heterogêneos à música da nação conquistada, produzindo um misto de elementos greco-romanos. No entanto, aos poucos, a inclinação pelo gran-

dioso e pelo virtuosismo se impôs, e a música adquiriu feição própria quase "sinfônica", afastando-se da prática musical grega e transformando completamente os princípios que a regiam.

Há relatos de grupos instrumentais imensos e de cantores que se utilizavam de técnicas virtuosísticas bastante semelhantes às dos modernos artistas dos séculos XVIII, XIX e XX. Os *virtuosi* praticavam vocalizes e desenvolviam ampla atividade técnica, similares aos modernos exercícios de canto e de solfejo. Em Roma, a vida musical era intensa e o prazer pela prática se espalhou, apresentando um número cada vez maior de *dilettanti*, o que fez que, não obstante a desconfiança que a cultura grega despertava, em pouco tempo houvesse um número considerável de escolas de música e dança em Roma, frequentadas pelos filhos dos patriarcas. No final da Antiguidade, sob a influência dos neoplatônicos e dos neopitagóricos, a antiga estética musical se impôs, aos poucos, tentando continuar as especulações acústico-matemáticas dos predecessores gregos, o estudo das relações misteriosas entre números e sons, a que não correspondia, no entanto, a prática artística, permanecendo no terreno teórico e especulativo. As ideias de Platão continuavam a exercer influência, relacionando música e magia. A falta de materiais sobreviventes impede que se penetre no mundo musical romano, tão afastado das concepções atuais e cuja linguagem musical é totalmente estranha ao homem contemporâneo (Lang, 1941, p.34-6).

#### Idade Média

A Idade Média sempre fascinou o homem moderno e, em nossa época, ainda se mantêm liames invisíveis com o pensamento de teóricos medievais como Agostinho, Boécio, Abelardo e Tomás de Aquino. Entendê-la, porém, requer um estudo penetrante das forças e tendências espirituais que criaram uma nova concepção de vida e arte, embora não se possa negar a influência da Antiguidade grega, que ainda perduraria por muito tempo.

O mundo medieval era cristão e, quanto mais a música e a liturgia se desenvolviam, mais se sentia que o novo culto requeria uma justificativa teológica e um fundamento filosófico. No entanto, não houve, realmente, uma revolução na arte cristã, que se alimentava nas fontes pagãs da Grécia e de Bizâncio, exercitando um sincretismo nem sempre fácil de ser compreendido. Assim, Hermes era o símbolo do bom pastor e Orfeu representado como Cristo. Poetas medievais, como Prudêncio, basearam suas poesias em conceitos clássicos. O início da Idade Média estabeleceu um contato direto com a ciência musical clássica, embora os últimos grandes escritores desse período tenham produzido seus textos já na era cristã; neoplatônicos e neopitagóricos continuaram a colocar a música dentro de um contexto mágico/cósmico, desenvolvendo um importante simbolismo especulativo. Teóricos cristãos, como Boécio e Cassiodoro, fornecem a base do pensamento musical da época, ainda extremamente influenciado pelos pensadores gregos. O simbolismo numérico dos neopitagóricos continuou nos escritores cristãos, e a música desempenhava importante papel nas explicações alegóricas. A figura de Pitágoras continuava forte e tornou-se um dos principais nomes da mitologia musical da Idade Média por sua concepção baseada no simbolismo e na especulação teórica dos números, e não em sons e melodias. Assim, três é o primeiro número com começo, meio e fim, e representa a soma dos valores dos dois números precedentes, simbolizando a perfeição manifesta e sendo considerado "fonte de todo o bem"; o quatro representa o *quadrivium* e encontra-se nos elementos, estações do ano, nas direções e nas espécies de seres (anjos, demônios, seres animados e plantas). O número sete está nos planetas, nos dias da semana, nas cordas da lira, nas notas musicais, nas artes liberais e nas graças do Espírito Santo, enquanto o dez é o todo e ocupa a suprema posição entre os números, como *tetraktis*, isto é, o resultado da soma  $1 + 2 + 3 + 4$  (Chevalier & Gheerbrant, 1995).

Na Idade Média, a música passou a ser considerada parte do *quadrivium*, a mais alta divisão das sete artes liberais, compartilhando seu espaço com a aritmética, a astronomia e a geometria, e essa organiza-

ção também revela a influência das escolhas gregas de pensamento. Por influência dos neoplatônicos e neopitagóricos, a aceitação da música como parte de uma estrutura cognitiva de base numérica e não verbal fez que sua função se ampliasse, indo além de sua missão de servir à moral e aos bons propósitos. Isso, porém, refere-se ao aspecto teórico da música e não à sua prática. Acreditava-se que, sem a música, nenhuma disciplina poderia ser perfeita. A palavra arte não significava, então, domínio técnico, mas exame filosófico e compreensão dos vários domínios do conhecimento.

Santo Agostinho (século IV) escreveu um tratado em que demonstra seu grande interesse na relação entre música e poesia, que, de acordo com o preceito clássico, seriam inseparáveis. Mas falando a respeito de música, não hesita em classificá-la como ciência. Nelas, as opiniões do teórico e do teólogo frequentemente se contradizem. Os elementos helenísticos em seu pensamento são evidentes, quando atribui a ordem, a medida e a beleza ao poder formativo dos números, ou quando considera a música resultado da observação sensorial. Para ele, a música obedece à lei e à ordem matemáticas, apresenta analogia com todas as formas de existência organizada e segue as mesmas regras fundamentais da vida. Seu pensamento antecipa Boécio, para quem a música é razão e especulação (Lang, 1941, p.56).

Diferentes concepções convivem e se entrelaçam, e pode-se dizer que, na época, a música era considerada uma disciplina científica, mas, de acordo com santo Agostinho, "não serve a propósitos educacionais e morais, como queria o pensamento platônico e de outros filósofos gregos" (Lang, 1941, p.50). Para ele, a importância das artes liberais podia ser avaliada de outro modo: as várias disciplinas não seriam a única via para Deus, mas um meio de prevenção contra as tentações oferecidas pelo mundo herético. A agilidade mental obtida pelo estudo das artes deveria mostrar a via de salvação àqueles que tomam o caminho errado. Esse caminho, porém, não deveria vir da razão, mas do "fogo do amor divino". Essa concepção levará a uma certa negligência das artes liberais, mas as condições sociais da época não permitiram o abandono total da erudição e de seu aprendizado. Além disso, além da "música boa", havia a "música

ca diabólica", e as pessoas tinham de ser protegidas de seus efeitos (Lang, 1941, p.56).

Embora influenciados pelos clássicos, Boécio, Agostinho, Casiodoro e Isidoro de Sevilha desenvolveram teorias de caráter cristão, compatíveis com o espírito medieval. Esses autores, porém, que sofriam ainda a influência do pensamento musical clássico, continuaram por muito tempo a influenciar a teoria da música, fornecendo materiais para os estudiosos das épocas seguintes. Eles representaram o final da antiga ciência musical no Ocidente. Com eles, inicia-se a teoria e a ciência medieval da música. Boécio (século V), em seu tratado *De institutione musica*, reuniu tudo o que fora escrito até então a respeito de música, sistematizando diferentes teorias. Na abertura desse trabalho, Boécio descreve os efeitos da música no homem e define seu domínio, de acordo com ele, existem vários tipos de música: *musica mundana*, *musica humana*, *musica constituta in instrumentis*, a primeira referindo-se ao movimento dos planetas, à organização dos elementos e à música das esferas; a segunda, que une ao corpo o espírito eterno, incorpóreo, de modo semelhante à formação das consonâncias de sons agudos e graves, a partir de determinada ordem numérica. A última, segundo ele, é a única forma de música percebida sensorialmente (Lang, 1941, p.60).

O historiador Henry Lang diz ainda que, considerando-se a classificação de Boécio e acrescentando a ela a *musica vocalis*, conclui-se que o *instrumentarium* mencionado não se refere a instrumentos musicais, mas às ferramentas que permitem a observação científica. Essa é a concepção de música dominante nos períodos inicial e central da Idade Média e explica sua presença no *quadrivium* (1941, p.60).

Boécio não estava interessado na percepção dos sons pelo ouvido nem nos efeitos emocionais que provoca no ser humano, mas no fenômeno físico, nas proporções numéricas como base da compreensão musical: nesse sentido, é um clássico. Para ele, as proporções numéricas são compreendidas pela razão e não pela escuta, que, frequentemente, induz a erros; o poder analítico da mente é considerado superior à faculdade de discernimento do

sentido da audição, o que faz que os teóricos sejam considerados superiores aos músicos práticos. Boécio mantém ligação direta com Pitágoras e vê a música como ciência, não como arte. Seus estudos a respeito da teoria musical da época serviram de fonte referencial aos estudiosos durante muitos séculos, e sua teoria permanece estável até a época de Guido D'Arezzo (século XI).

### Final do período gótico

A partir de D'Arezzo há uma substancial transformação, que aponta para o fim de uma era e início de outra. O final do período gótico caracteriza-se pelo desenvolvimento da polifonia, de que uma das principais formas é o moteto. Na composição musical, seguindo-se a um primeiro período homofônico e ao início de formas como o *organum*, o *tractus* e a *sequenza*, que ensaiam os primeiros passos na direção do aumento do número de vozes, surgem as primeiras obras polifônicas por volta dos séculos XII e XIII, que, após gerar muita controvérsia em seus primórdios, firmaram-se, foram aceitas como prática e tiveram seus princípios e bases discutidos por teóricos da música. A horizontalidade de ritmo e melodia apresenta estreita correspondência com as artes visuais e a literatura.

A multiplicidade das vozes tornou-se, então, a marca da música ocidental, requerendo do ouvinte um jeito diferente de escutar, se comparado à homofonia. Nessa multiplicidade não se estabelece uma relação íntima entre o ouvinte e o cantor. O ouvinte do período gótico não ouve verticalmente: em vez de concentrar sua atenção no cantor ou grupo de cantores, tende a seguir as partes individuais, acompanhando-as em seus movimentos próprios. Há, na audição, uma escolha, uma seleção de trechos ou agrupamentos melódicos que o ouvinte deseja ou prefere ouvir e, para isso, deve dispor-se a segui-las, tornando-se, ele próprio, um coconstrutor da obra.

Os tratados teóricos representam o conhecimento de uma prática musical estabelecida e aceita. O interesse dos teóricos concen-

trava-se em encontrar pontos de convergência entre as próprias teorias e as da Antiguidade clássica. A música era tratada como ciência e o interesse renovado pela época clássica fundamentava os procedimentos polifônicos. No movimento da *Ars Nova* (século XII), Philippe de Vitry voltava-se às antigas doutrinas e buscava atingir o ideal românico de perfeição, propósito, esplendor e suavidade. Há uma reconciliação entre o conhecimento profano e as crenças de uma religião revelada.

A tarefa das teorias dos séculos XI e XII tinha sido clarear doutrinas e regras da ciência para aplicá-las à música. Já nos séculos XIII a XIV, seu propósito era classificar e organizar as regras da *musica mensurata*, e seu maior interesse consistia em conhecer a natureza da música e sua classificação, num espaço situado entre as artes e as ciências. Surgiram bons tratados teóricos que revelam forte influência da literatura árabe. Raimundo de Toledo traduziu alguns pensadores antigos, mas a primeira figura é Al-Farabi, que resgatou para o Ocidente o pensamento de Aristóteles. Da mesma época são Gaudassali e Avicena, que traduziram os clássicos. E o monge Roger Bacon reiterou a compreensão da música como parte da matemática (Lang, 1941, p. 138).

### Música e educação na época medieval

Além da prática musical, influenciada pela concepção grega de música como fator de educação e da moral, que se mantinha ainda na Europa medieval, e da música como ciência, defendida pelos teóricos da época, há uma terceira posição, que a vê como incorporação e expressão da devoção cristã, intermediária entre Deus e os homens. É nessa acepção que, em Agostinho, a emoção é reconhecida na música, o que conflita com sua própria posição de valorização da música como ciência (tração).

Dentro do entendimento de música como louvor a Deus, e ao lado da visão teórica, constituindo-se a Igreja na grande dissemina-

dora de conhecimento, o controle do aprendizado musical lhe é confiado e, embora ainda não se possa falar em "educação musical" na acepção que hoje se dá ao termo, a atividade prática de música com a presença de crianças é considerada um de seus pontos principais. Era fundamental para a Igreja medieval que o cantochoão fosse corretamente transmitido, pois fazia parte da disseminação da fé cristã, um dos principais elementos de unidade do culto num de seus momentos de grande expansão. Daí a razão da criação das *scholae cantori*, que se expandiram com o papa Gregório desde o final do século VI. Antes disso, as crianças que viviam sob a custódia das igrejas tinham, contraditoriamente, um tipo de educação clássica, fortemente apoiada na filosofia grega.

Como o maior propósito da música era louvar a Deus, as instituições cristãs, isto é, igrejas, conventos e seminários arrematavam crianças dotadas de boa voz para suprir as necessidades de seus coros. Geralmente provinham de lares pobres, essas crianças garantiam, muitas vezes, o sustento próprio e o da família. Henry Raynor, em sua *História social da música* (1981), explica pormenorizadamente o que ocorria com esses meninos, o que lhes era lícito ou ilícito fazer, quais as vantagens e desvantagens de ser menino cantor, quanto ganhavam, o que aprendiam. O conteúdo musical constante desse aprendizado variava de igreja para igreja, ou de época para época, mas sabe-se que eram ministradas aulas de canto, contraponto e improvisação, e que muitos dos pequenos cantores eram extremamente hábeis na realização de suas tarefas musicais. Essa prática perdurou por séculos; muitos dos importantes músicos dos períodos gótico, renascentista e barroco foram meninos cantores, e já pertencem ao aneddotário da música as peripécias pelas quais muitos deles passaram ao serem raptados, com frequência, para fazerem parte de determinada corte ou capela. Orlando de Lassus, por exemplo, ficava intermitentemente nas cortes neerlandesa e italiana, por força de contínuos raptos. De tudo isso, porém, o que interessa destacar é o objetivo das *scholae*, centrado na boa produção musical destinada a atender às necessidades litúrgicas das igrejas, conventos ou paróquias, não

existindo nenhuma preocupação com o desenvolvimento musical da criança ou com sua educação e bem-estar, o que só vai ocorrer muito mais tarde.

Talvez seja difícil ao homem contemporâneo compreender essa maneira de lidar com a criança, que servia de instrumento ao propósito maior de louvar a Deus por meio da música: no entanto, é preciso atentar para o fato de que, durante o período medieval, a sociedade não via a criança e o adolescente da mesma maneira que hoje. Na sociedade medieval, não havia um claro limite entre criança e adolescente e, com frequência, os termos *puer* e *adolescentis* se confundiam. A longa infância resultava da indiferença da sociedade pelos processos biológicos. A ideia de infância está ligada à dependência: só se sai da infância ao sair dessa condição. A criança pequena era vista como um animalzinho, fonte de diversão e entretenimento para os pais e habitantes do local. O elevado número de mortes de crianças pequenas não era sentido como perda, pois logo outra criança viria, em substituição. Não poderia haver, portanto, preocupação quanto à educação infantil, ou outros investimentos a longo prazo, quando não se sabia por quanto tempo a criança estaria na família. É essa a razão, também, de seu anonimato. As que conseguiam superar o primeiro tempo de vida, não logo cresciam um pouco, passavam a participar da vida em condições semelhantes às dos servos. Era aí que se dava seu aprendizado: observando e cumprindo ordens dos mais velhos enquanto aprendiam ofícios e habilidades. Era frequente que as crianças fossem enviadas a outras famílias, nas quais cumpririam tarefas domésticas como servos da casa. Essa atitude, chocante talvez aos olhos de pais e educadores de hoje, explica-se pela própria função da família medieval, que não era afetiva, mas responsável pela conservação de bens, pela prática de um ofício, pela ajuda mútua entre seus membros e pela proteção à honra e à vida (Aries, 1981, p.29-156).

Esse conceito de infância, apresentado por Philippe Aries em seu estudo a respeito da criança e da família, explica o funcionamento das *scholae cantori* medievais; neste caso, a criança musical-

mente talentosa e portadora de boa voz cantada era levada às instituições religiosas para aprender o ofício de músico. O afastamento da família era comum e, em alguns casos, os meninos cantores contribuíam para o sustento do grupo familiar, pois os pais ganhavam algo em troca da cessão dos filhos à Igreja. Não havia, portanto, por que lamentar ter um filho retirado do seio da família; pelo contrário, essa atitude da Igreja era, com frequência, considerada uma honra. A ausência do conceito de infância fazia a instituição religiosa se interessar pela criança como um instrumento de louvor a Deus; seu talento era a condição que lhe permitia aprender o ofício de músico e, mais tarde, exercer a profissão. Na instituição que a recebia, a criança não era separada do adulto, mas convivía com ele e participava a seu lado dos agrupamentos corais.

A situação apontada não sofreu grandes modificações no decorrer dos séculos, pois a preocupação da Igreja com a estabilidade da fé e com sua política de expansão não estimulava mudanças, mas a manutenção da tradição. Era importante que a liturgia e o canto permanecessem estáveis em todos os recantos por onde o cristianismo penetrava, funcionando como emblemas da Igreja. Os procedimentos em relação à aprendizagem da música, portanto, não sofreriam maiores modificações, além daquelas impostas pelas condições sociais: por exemplo, verba para manutenção de um grupo grande ou pequeno de cantores, a contratação ou não de um mestre de capela ou organista.

Só haveria alterações significativas nesse estado de coisas ao redor do século XII, com a proposta de Guido D'Arezzo, que conduziu a uma verdadeira revolução na prática musical do período. Ao contrário de Boécio, cujo principal interesse na música era de ordem teórica, o monge de Arezzo tinha como maior objetivo educar o cantor da maneira mais rápida possível, até que este atingisse a habilidade de cantar canções desconhecidas a partir de notação escrita. Para atingir essa meta, abandonou tudo que não estivesse relacionado ao canto e concentrou-se em seu trabalho, para favorecer os resultados práticos da pesquisa. Com ele, o aprendizado teórico-prático preponderava sobre o teórico, invertendo a ênfase dada por

Boécio à teoria sobre a prática. O "científico" era, agora, descartado. De acordo com os preceitos da Abadia de Cluny, onde habitava, a ênfase estava no canto. A notação em uso até então pressupunha a tradição oral, pois servia, apenas, de ajuda mnemônica; a invenção de Guido (notação musical) permitiu que cada monastério ou igreja tivesse seu próprio coro e que, pela primeira vez na história, fosse capaz de cantar não só o repertório tradicional, mas também cantos desconhecidos.

Dois coletâneas – Gebert e Coussemaker – reúnem a filosofia da música dos séculos IX a XV, período áureo da arte gregoriana e, ao mesmo tempo, de um extraordinário florescimento da teoria musical, cuja questão mais importante era estabelecer a origem da música. Nesse período, sua função era servir de suplemento à oração e à expressão da emoção e do sentimento religiosos. O aprendizado começava a privilegiar a formação do músico artista, e não a do músico teórico.

Da produção musical da Idade Média, o que chegou a nós é, quase exclusivamente, música litúrgica, que os mosteiros guardaram graças ao sistema de notação gregoriana; há poucos registros de música profana do período, que quase se perdeu inteiramente devido, entre outros fatores, à precariedade da escrita musical; porém, sabe-se que, durante o período feudal, era importante a educação secular dos cavaleiros. A arte da cavalaria deveria incluir a criação de versos e o canto, além do domínio do alaud ou de outro instrumento. Os tocadores de flauta e lira, e outros músicos e cantores seculares, exercitavam a invocação dos prazeres por meio de suas produções artísticas, melodias e composições. As características do aprendizado da música profana assemelhavam-se ao da música religiosa, cabendo a um mestre a transmissão de conhecimentos ao aprendiz. A beleza e a perfeição do canto, fosse ele litúrgico ou profano, eram procuradas não como remédio, como as doutrinas dos tempos antigos ensinavam, mas em obediência ao espírito da época. Reprovava-se a falta de conhecimento de contraponto, causada pelo parco conhecimento teórico, e estabeleciam-se comparações entre os músicos religiosos e profanos; os autores do período romanesco mostravam uma curiosa mistura de pen-

samento conservador e progressivo, e os principais ideais da época eram perfeição, propósito, preparação, esplendor e suavidade.

## Estéticas da Renascença

(40-53) 2018-ET06

A Renascença foi a era do humanismo, da descoberta do mundo e do homem. O que a caracteriza é o rompimento de fronteiras, tanto geográficas quanto as que se referem ao conhecimento humano, conduzindo a um estudo renovado das formas de arte. De acordo com o historiador Henry Lang, humanismo e Renascença são termos intercambiáveis, e o cultivo dos clássicos é a marca da arte do período (1941, p.169). Nesse retorno aos clássicos, a música recebeu atenção destacada. Ao lado da abertura de fronteiras, havia uma busca constante por unidade, traduzida, na música, pela simultaneidade das vozes, que corresponde, nas artes visuais, à perspectiva.

A percepção simultânea das proporções entre as partes levou à harmonia (*concento*). E, dela, *ouvido* e *olho* participavam. A estética era baseada na proporção, na relação entre espaços e na simetria. O espaço era simultâneo tanto nas ciências quanto nas formas de expressão artística. Essa concepção de proporcionalidade não era conhecida no período gótico; a harmonia, considerada *essência da beleza*, era quantitativa e baseava-se em medidas e proporções resultantes da observação da natureza. O desejo de ressuscitar a música da Antiguidade clássica é evidente na importância conferida ao texto, na preponderância do ritmo das palavras e na organização da linha melódica. As artes continuavam dependentes da literatura e sua fonte era a poesia clássica.

Surgiu, nesse período, uma nova maneira de ouvir, facilmente detectada na produção musical. Essa nova escuta é comparável à nova maneira de ver nas artes visuais, causada pela perspectiva e pela busca de unidade. O desenvolvimento horizontal da escritura musical, marca do período gótico, cedeu lugar à simultaneidade e à verticalidade. O compositor planejava sua obra como pilares, não como li-