

AVALOVARA: QUADROS SONOROS MÚSICAIS NAS VIAGENS DE ABEL PELO CONTINENTE EUROPEU

Martha Costa Guterres Paz (UFRGS)¹

RESUMO: Este trabalho aborda alguns aspectos relacionados ao tema A – Roos e as cidades. A cena da catedral de Notre-Dame mostra a mistura de ruídos desagradáveis em uma paisagem urbana moderna de Paris, no final da década de 1950, com a execução do Salmo In Convertendo Dominus, de André Campra. Para uma compreensão mais clara acerca da evolução da música erudita na Europa e, portanto, das razões pelas quais Roos é associada ao passado cultural do Velho Continente faz-se uma breve incursão pela história do salmo de André Campra, dos órgãos de tubos da catedral de Notre-Dame, dos grandes compositores que por ali passaram, de suas escolas e dos estilos musicais relevantes a elas relacionados. Alguns sons são repetitivos ao longo da narrativa, aparecendo como indicativos de personagens, situações e objetos, tal qual *leitmotifs* de uma peça musical. Constituem-se em motivos condutores que trazem equilíbrio, coesão e expressividade ao desenrolar do texto ficcional.

PALAVRAS-CHAVES: Osman Lins; *Avalovara*; música; sons; ruídos.

ABSTRACT: This paper discusses some aspects related to the theme A - Roos and cities. The Notre-Dame cathedral scene shows the mixture of unpleasant noises in a modern urban landscape of Paris in the late 1950s with the performance of André Campra's Psalm In Convertendo Dominus. For a clearer understanding of the evolution of classical music in Europe and, therefore, of the reasons why Roos is associated with the cultural past of the Old Continent, a brief incursion is made into the history of André Campra's psalm, of the pipe organs of Notre Dame cathedral, of the great composers who passed through there, of their schools, and of the relevant musical styles related to them. Some sounds are repetitive throughout the narrative, appearing as indicative of characters, situations, and objects, like *leitmotifs* in a piece of music. They constitute conducting motifs that bring balance, cohesion, and expressiveness to the unfolding of the fictional text.

KEY WORDS: Osman Lins; *Avalovara*; music; sounds; noises.

INTRODUÇÃO

A narrativa em *Avalovara* transcorre ao longo de segmentos espaço-temporais, produzindo cenários sonoros diversificados e ao mesmo tempo harmônicos, à semelhança dos trechos seccionados da introdução da sonata para cravo de Scarlatti. Os personagens transitam no passado e no presente com uma dinamicidade e fluidez imprevisíveis, repassando a ideia de indissociabilidade entre o que aconteceu e o que está ocorrendo. Aglutinam-se diferentes e aparentemente desconexas ornamentações visuais e acústicas em um mesmo cenário sonoro, formando um conjunto coeso e recheado de multiplicidades. O autor consegue explorar com

¹ xxxxxxxxxxxxxxx

maestria a simultaneidade entre processos analíticos e sintéticos, possibilitando ao leitor visualizar diferentes cenas visuais e sonoras que se apresentam como um todo inseparável.

A música faz parte do romance *Avalovara* de diferentes formas, das quais destaca-se a representação verbal referente a instrumentos musicais, a personagens músicos, a obras musicais, à utilização de recursos rítmicos e onomatopaicos, a produção de efeitos acústicos e musicais como elemento sonoro da linguagem. As referências sonoras conferem uma maior significância à trama da vida individual e coletiva dos personagens, criando uma rica ambientação musical. Permeia o romance a vocalização da palavra e a referência ao uso da voz humana e dos vários tipos de instrumentos de corda.

No romance, as sonoridades manifestam-se em três níveis que vão desde os sons ásperos da letra R, percebidos somente pelo leitor, passando pelos sons do dia a dia dos personagens e chegando àqueles produzidos por suas imaginações e lembranças.

No Tema A – Roos e as cidades – Paris é o ponto de partida e de chegada das viagens de Abel à Europa em busca da Cidade misteriosa. Abel é o narrador e é em Paris que ele conhece Roos e com ela visita diversas cidades em busca de respostas para seus questionamentos.

A despedida de Roos, em Amsterdam, desperta emoções passionais em Abel que, com os batimentos cardíacos acelerados, compara-os ao rufar de um tambor, tal qual o rufar de tambores recriados em sua mente pela visão do quadro de Rembrandt: “- Roos... Fui feliz esta tarde! Sinto-me como se estivesse dentro de um tambor. Um tambor ressoante. Como se me cercasse um ritmo. Um rufar. O tambor.” (A 20, p. 199). Esse “rufar do tambor” pode estar relacionado ao maracatu dos folguedos recifenses. Segundo Chevalier, nas doutrinas orientais, o som do tambor se associa ao som primordial da gênese do mundo e seus ritmos expressam o ritmo do universo: “Este é seu papel enquanto atributo de Xiva (damaru) ou da Dakini búdica. Nesse segundo caso, o ritmo liga-se à expansão do Dharma, sobre o qual o Buda evoca o *tambor da imortalidade*.” (CHEVALIER, 2008, p. 879). O pulsar metafórico de tambores em Abel transpõe um momento de amor, que também está associado ao impulso da criação do mundo. Diz a filosofia indiana que, em um momento de amor infinito e de solidão, Deus criou o universo para compartilhar com suas criaturas as maravilhas de sua criação. O mesmo impulso de amor é mencionado por Wisnik (1989) ao se referir à comparação feita por Santo Agostinho, em um de seus sermões, de Cristo a um tambor, em que a pele esticada na cruz e o corpo crucificado seriam representativos de um instrumento que propaga a música do mundo para finalmente se tornar o cântico da Graça, o sacrifício sem o qual não se ouviriam as aleluias.

O tambor, além de exteriorizar os sons internos do homem (da pulsação e do coração) e a ritmicidade mais profunda de sua subjetividade, tem relação também com as expressões

religiosas e com a guerra. Os tambores, gritos e ruídos eram usados para estimular os soldados para as batalhas e como meio de intimidação dos inimigos.

Em Roos, o silêncio revela uma personagem arredia, contida e com a qual Abel encontra grande dificuldade de comunicação em razão das diferenças de línguas. Em seu corpo, Abel procura a cidade perfeita, a chave e o portal para o conhecimento. Entretanto, são cidades vazias e silenciosas, sem pessoas, portanto sem palavras, sem sons e sem a luz do dia, a luz do conhecimento. A mulher alemã o conduz para a primeira fase de sua busca, introduzindo-o nas nuances culturais do continente europeu com sua história, sua música erudita, suas artes plásticas e sua arquitetura. Recita com fluência versos arcaicos e possibilita a Abel a audição de música barroca francesa, numa mistura de ancestralidade cultural refinada com os ruidosos sons das modernas cidades europeias. No entanto, com a comunicação oral truncada, não lhe é facultado compreender os mistérios mais profundos da mulher feita de cidades.

A língua de Racine, que utiliza de um modo literário, digno e até elaborado, com uma pronúncia na qual a exatidão constituiria a única falha, adquire, interposta entre idiomas diferentes - os idiomas que cada um de nós traz do país de origem e que o outro não fala - um sentido mágico e benévolo: nós, sem ela, dois mudos. (A 4, p. 29).

Este trecho da narrativa, o “Silêncio de Roos”, explicita a convivência de duas pessoas de mundos diferentes, sendo, entretanto, uma passagem necessária ao processo de iniciação de Abel.

Detecta-se no tema A14 (LINS, 1995, p.108), os sons naturais da água e do ar – chuva e ventania, mesclados com os sons humanos do corpo e da voz - passos, voz, e os sons mecânicos - ruídos de máquina de escrever, descrevendo o encontro de Abel e Roos, na Europa: “- Quando a verei, Roos? Um silêncio. A chuva e a ventania. Ruídos de máquina de escrever, de explosões abafadas e de passos solertes antecedem a sua voz: - É possível que vá jantar aí”.

No tema A18, os sons mitológicos são trazidos para a modernidade da década de 60, como o bandolim, originário da lira de Hermes: “Confuso, passo a mão nos seus cabelos, num gesto protetor, um gesto arcaico. A trepidação distante da cidade parece fazer parte dos móveis, do solo, das paredes. O velho bandolim jaz de borco sobre uma poltrona” (LINS, 1995, p.165).

Pode-se estabelecer uma conexão entre as características dos ruídos, conforme conceituados por Murray Schafer (2001), com os ruídos representados por Osman Lins ao longo da narrativa. São sons da modernidade na ambientação sonora de *Avalovara*, como a interferência do ruído das motocicletas, numa das cenas do tema A, que enrouquecem Abel:

[...] em Chambord, [...] após esse dia febril e abundante em imagens, ouço aproximar-se um ronco, um estrondo e me vejo envolvido pelos faróis de dezenas de motocicletas, conduzem-nas rapazes com blusões de couro, moças nos portabagagens, enlaçando-os, cruzam-se as máquinas em ziguezague, os motoristas, todos de negro, gritam uns para os outros calcando os aceleradores, os faróis trespassam-se na noite, novos veículos chegam, ninguém desliga o motor, o trovão vindo do ar e da terra me rodeia, levanto os braços em meio ao turbilhão de pneus, luvas, rostos, canos de escape, guidões e jatos ofuscantes - e brado, mãos nos ouvidos, o nome de Roos, um grito longo, o mais longo que posso, no bojo do bramido provocado pelos setenta motores de explosão e com tal violência que enrouqueço. Como se estivessem à espera deste apelo, quase a um tempo só, os motores emudecem e os faróis começam a apagar-se [...] (LINS, 1995, p.50).

Nessa cena dos motociclistas em Chambord, Abel tem que gritar para ouvir sua voz, porque os intensos ruídos das máquinas não lhe permitem escutar a si mesmo com uma intensidade normal de entoação da voz.

Para Schafer (2001, p. 299), “o espaço acústico de um objeto sonoro é o volume de espaço no qual o som pode ser ouvido. O máximo espaço acústico habitado pelo homem será a área dentro da qual se pode ouvir a sua voz”.

De acordo com Wisnik, o som, por ser um ente subjetivo, não é uma coisa palpável, mas algo que, com seu poder invasivo e envolvente, “consegue nos tocar com uma enorme precisão” (WISNIK, 1989, p. 26). O som constituinte da música enquanto objeto harmônico e ordenado estaria no limiar entre o ruído e o silêncio. Ainda que a grande maioria dos sons da natureza se caracterizem como ruídos, alguns animais, em especial os pássaros, conseguem emitir cantos que em muito se aproximam do que nós, seres humanos, entendemos como música: sons ordenados em sequências rítmicas e confinados em frequências específicas.

Em muitas situações Lins descreve um silêncio alerta resultante da ausência da fala, acompanhado da presença de sons do próprio corpo, tal como o som da respiração.

Alguns sons são intrigantemente repetitivos ao longo da narrativa, aparecendo como indicativos de personagens, situações e objetos, tal qual *leitmotifs* de uma peça musical. Constituem-se em motivos condutores que dão equilíbrio, coesão e expressividade no desenrolar do texto ficcional. Sobre o *leitmotiv* na música, Grout & Palisca (2007) definem:

[...] o *Leitmotiv* é uma espécie de etiqueta musical - mas é mais do que isso: vai acumulando relevância à medida que se repete em novos contextos; pode servir para recordar a ideia do objeto em situações em que este não está presente; pode ser sujeito a variações, desenvolvido ou transformado de acordo com a evolução da intriga; a semelhança de motivos pode sugerir uma ligação profunda entre os objetos a que esses motivos se referem; os diversos motivos podem combinar-se contrapontisticamente; finalmente, a repetição de motivos é uma forma eficaz de dar unidade musical ao conjunto da obra, tal como a repetição de temas numa sinfonia. (GROUT; PALISCA, 2007, p. 647).

No que se refere ao aspecto estrutural do romance, é possível relacionar o conceito de *leitmotiv* ao retorno dos temas identificadores de capítulos, na forma das letras do palíndromo, cuja ordenação sequencial se subordina à passagem da espiral pelas letras do quadrado simétrico. Leny da Silva Gomes (1998) mostra as treze voltas que a espiral percorre até chegar ao tema central e final, o tema N, formando sequências de letras que são os subtemas da estrutura do romance.

RSRS
RSRS
OROASAOROASA
OROASAOROASA
TOROTASATOROTASA
TOROTARATOOTAA
TOPOTARATOPOTARA
TOPOTRTOPOTARTE
PEREPERE
PEREPERE
PEREPERE
ENEEE
N

A ordenação dos temas, conforme mostrado acima, transpõe para a estrutura de *Avalovara* o movimento cíclico, o ritmo do ir e vir da espiral das letras indicativas dos capítulos.

O ir e o vir também se reproduz no vai e vem dos sinos das igrejas, movimento necessário para que a esfera na ponta do badalo possa percutir no corpo de bronze. No romance *Avalovara*, a menção ao sino e seu som emblemático aparece em meio ao diálogo truncado entre Abel e Roos em Paris. A cena demonstra uma interação entre a cultura de origem da personagem e os sons característicos da comunidade em que viveu: “O ritmo da vida e dos sinos de Eltville (aí nasce Anneliese Roos e aí vivem os seus) repercute em tudo que faz: no andar, nos gestos, no falar.” (LINS, 1995, p. 29). Outro trecho, reforça essa influência sobre Roos:

O diálogo prossegue com hiatos e, sem que nada importante tenha sido dito ou sugerido, ela se distancia no seu andar vagaroso, tão pouco parisiense, o andar de uma provinciana habituada a horas que se desdobram lentas, marcadas pelo sino de um velho campanário, anos e anos, sobre os tetos tranquilos. Eltville. (LINS, 1995, p. 187).

Schafer ressalta a importância dos sinos das igrejas para a vida comunitária nos tempos mais antigos. Pode-se dizer que os sinos herdaram o poder de comunicação dos tambores primitivos. Os ruídos fortes evocavam o temor e o respeito e representavam a expressão do poder divino, o ruído sagrado. Esse poder foi transferido dos sons naturais (trovão, vulcões, tempestades) para os sinos das igrejas e para o órgão de tubo.

Para toda a cristandade, o divino era sinalizado pelo sino da igreja. É um desenvolvimento tardio da mesma necessidade de clamor que antes havia sido expressa pelo canto e pelo estrondo. O interior da igreja também reverbera com os mais espetaculares eventos acústicos, pois o homem trouxe para esse lugar não somente as vozes que se ouviam nos cânticos, mas também a mais ruidosa máquina que até então ele havia produzido – o órgão. E ele foi planejado para fazer a divindade ouvir. (SCHAFER, 2001, p. 83).

Ao sino sucede o relógio como instrumento mais sofisticado para anunciar as horas cheias, cujas batidas procuram imitar o som daqueles emblemáticos instrumentos de comunicação à distância que, além de marcar as horas, convidavam para os cultos, para as festividades religiosas especiais, para as reuniões comunitárias, bem como alertavam para o início de uma batalha. Durante o século XVI, o relógio mecânico juntamente com o sino passaram a ser imprescindíveis para a paisagem sonora da civilização europeia. São as batidas daquele que medeiam a passagem do tempo de forma audível, remetendo os sons do tempo à cidade, com seu poder absoluto e arbitrário.

A associação entre os relógios e sinos da igreja não foi absolutamente fortuita, pois o cristianismo desenvolveu a ideia retilínea do tempo como progresso, ainda que progresso espiritual, com um ponto inicial (a Criação), um indicador (Cristo) e uma profética conclusão (o Apocalipse). Já no século VII foi decretado em uma bula do papa Sabiniano que os sinos dos mosteiros deveriam ser tocados sete vezes por dia, e essas pontuações eram conhecidas como horas canônicas. O tempo está sempre se esgotando no sistema cristão, e a batida do relógio pontua esse fato. Seus carrilhões são sinais acústicos, mas mesmo em nível subliminar o ritmo incessante de seu tique-taque forma uma tônica de significado inevitável na vida do homem ocidental. Os relógios penetram o recesso da noite para lembrar ao homem a sua mortalidade. (SCHAFER, 2001, p. 89).

Uma interessante conexão entre sino, relógio e música encontra-se na composição para órgão *Carillon de Westminster*, do compositor francês Louis Vierne. A obra adota como tema principal o famoso trecho musical tocado pelos carrilhões do relógio da torre de Westminster, que soa a cada quinze minutos. O tema do relógio se mistura aos acordes, aos arpejos e aos trêmulos, produzindo dissonâncias que lembram o repicar dos sinos da catedral de Westminster. A composição foi estreada pelo próprio compositor, em 29 de novembro de 1929, na catedral de Notre-Dame, em Paris, alcançando sucesso imediato. É a sexta parte da terceira suíte de um conjunto de *vinte e quatro peças de fantasia* para órgão publicadas pela primeira vez em 1927.

O relógio é um dos pontos referenciais do romance *Avalovara*, tanto no que se refere à sua intrínseca relação com o palíndromo de Loreius e seu aspecto estrutural da obra literária, quanto no que diz respeito ao seu aspecto simbólico, relacionado à dualidade microcosmo/macrocosmo. O tema P descreve a história do personagem músico, J.H., e sua

trajetória de pianista e cravista e também de artesão de relógios mecânicos. Desde a infância, J.H. convive com os carrilhões na oficina de relógios de seu avô, os quais assumem um simbolismo significativa para a sua vida.

O som do mar ressurgem em inúmeros capítulos do romance, como um *leitmotiv* representativo de um marco sonoro referencial da trajetória amorosa de Abel. Também aparece como reminiscência de sua vida em família enquanto criança e adolescente.

O mar, em *Avalovara*, está intimamente ligado à cultura nordestina de Abel e carrega, na narrativa, um caráter mitológico nos trechos: “Rugem leões verdes, nas ondas, entre os peixes.” (LINS, 1995, p. 184) e “Um carneiro nascido das areias e das espumas das ondas acompanha-nos, dócil.” (LINS, 1995, p. 183). É o mais típico dos sons *hi-fi* (sons da natureza) e ao mesmo tempo o mais atípico, enquanto som natural, pela sua continuidade e variedade imensa de frequências formadoras. Ainda que se assemelhe aos sons artificiais pela duração interminável, diferentemente destes, é um som agradável aos ouvidos humanos em virtude de seus efeitos relaxantes e convidativos para uma atitude contemplativa.

Para Chevalier (2008), o mar, no ir e vir das ondas, situa-se entre a realidade estabelecida e o que ainda não está formado, simbolizando a ambivalência da vida e da morte. Como representação da dinâmica da vida, em que dele tudo sai e para ele tudo retorna, o mar é rítmico, pulsante tal qual o movimento cíclico da vida, é o “[...] lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos.” (CHEVALIER, 2008, p. 592).

A esse respeito, Schafer (2001) fala das frequências e timbres dos sons das ondas do mar e das correspondências de seus ritmos com os ritmos do corpo humano, associando o interminável movimento das águas à ideia de imprevisibilidade, de ritmicidade e de eternidade:

Os ritmos do mar são muitos: infrabiológicos – pois a água muda a altura e o timbre mais rapidamente do que a capacidade do ouvido para captar essas mudanças; biológicos – as ondas se identificam com o pulmão e as batidas do coração, e as marés, com o dia e a noite; e suprabiológicos – a presença eterna e inextinguível da água. (SCHAFER, 2001, p. 35).

A citação ao mar com seus sons oriundos do fluxo e refluxo das ondas (ir e vir) reforça em *Avalovara* a ideia de dualidades em contraponto. O ir e vir está associado a Jano, deus bifronte, simultaneamente contemplador do futuro e do passado, e à espiral, em seu movimento ambivalente, ao mesmo tempo centrípeto e centrífugo, cujo simbolismo estaria, segundo o próprio autor, incorporado em Cecília, o ser andrógino, duplo por natureza, tal qual a divindade romana de duas faces. Esse ir e vir é reproduzido também no movimento cíclico do relógio de J.H., impulsionado pela força da mola em espiral, peça essencial para a construção de relógios

mecânicos. A associação entre o deus Jano, a androginia e a espiral sustenta-se na representação da eterna pulsação cósmica, e no movimento do passado para o futuro, passando pelo presente.

O ir e o vir pode ser percebido no movimento rítmico da lei que ordena a aglutinação dos fragmentos da música de Scarlatti integrante do relógio, em que grupos de fragmentos voltam a soar de tempos em tempos. Também é identificado na repetição da célula temática nesse mesmo trecho da sonata. Em todas as expressões musicais, o ir e o vir está presente invariavelmente no pulsar microscópico dos tempos musicais de cada compasso e das miríades de subdivisões rítmicas de cada tempo. Aparece na organização estrutural macroscópica da forma “sonata”, em que um ou dois temas são introduzidos no segmento inicial, os mesmos temas são abordados com modificações ou fragmentados no desenvolvimento e novamente são reapresentados na conclusão com mudança ou não de tonalidade. Na forma musical polifônica denominada “fuga”, existe somente um tema que, depois de apresentado no início da peça musical, aparece diversas vezes, não somente na primeira voz, mas em qualquer uma das demais vozes, podendo estar com a mesma configuração, invertido em relação a um espelho horizontal ou vertical e ritmicamente espichado ou comprimido em qualquer uma das modificações melódicas citadas. Também na forma musical “tema e variações” o tema, apresentado de forma sucinta no segmento inicial, surge modificado nas partes denominadas de variações, sem que se perca a ideia original do tema proposto.

Há um momento da narrativa em que Abel e Roos, sentados em um café, próximos à catedral de Notre-Dame, em meio aos ruídos do trânsito da movimentada Paris, ouvem a execução do Salmo *In Convertendo Dominus*, de André Campra. O conjunto das referências acústicas circundantes interagem com as vivências dos personagens, criando uma ambientação que reflete a realidade sonora do momento. “Funde-se com as vozes do coro e com a orquestra, mais uma vez vencendo a trepidação sempre menos intensa dos veículos. Conheço o que agora cantam: o Salmo ‘In Convertendo Dominus’, de Campra” (LINS, 1995, p. 109).

A representação do órgão de tubos e suas sonoridades encerram a ideia da ancestralidade e da densidade cultural presentes em Roos, sendo que, para uma compreensão mais clara acerca da evolução da música erudita na Europa e, portanto, das razões pelas quais Roos é associada ao passado cultural do Velho Continente, faz-se necessária uma breve incursão pela história do salmo de André Campra, dos órgãos de tubo da catedral de Notre-Dame, dos grandes compositores que por ali passaram, de suas escolas e dos estilos musicais relevantes a elas relacionados.

A composição musical de André Campra, *In Convertendo Dominus*², é baseada no salmo 125, com sua instrumentação formada por uma orquestra em que o baixo contínuo, constituído por um órgão e por violoncelos, dialogam com vozes solistas e coro misto.

André Campra nasceu em Aix-en-Provence (França) em 4 de dezembro de 1660. Filho de um cirurgião natural de Turim e também violinista, teve o pai como primeiro professor de música. Tornou-se mestre de música nas catedrais de Toulon, Arles, Toulouse e, finalmente, na Notre-Dame de Paris, de 1694 a 1700. Foi um dos mais importantes compositores de música litúrgica no século XVIII, desenvolvendo belas harmonias na construção de seus salmos e motetos. Em suas composições sacras, é forte a influência do estilo italiano, que se fez sentir também na maioria das diferentes obras sacras dos compositores barrocos do século XVII e início do século XVIII. Textos latinos oriundos de salmos e textos bíblicos do antigo e do novo testamento serviram de base para seus motetos polifônicos. Em muitas dessas composições, os músicos da época procuravam dar ênfase ao grandioso com a utilização de orquestra completa, solistas e um ou dois coros constituídos, em alguns casos, por aproximadamente cem vozes. Já as gravações do salmo, realizadas a partir do século XX, mostram uma redução significativa do número de componentes do coro e da orquestra. Entre as obras religiosas de Campra, constam cinco livros de motetos, dois livros de salmos (dedicados a Luiz XIV), uma missa e um réquiem. Inaugurou, em 1697, com a apresentação de sua ópera *L'Europe Galant* e em suas composições operísticas posteriores, uma forma musical mista denominada de ópera-ballet, em que árias ao estilo italiano e cenas de divertissement com coro e ballet, baseadas em danças antigas, passaram a enriquecer a ópera tradicional francesa.

Faz-se oportuno ressaltar a importância de Notre-Dame para o desenvolvimento da música ocidental tal qual a conhecemos hoje em dia e seu simbolismo no enredo narrativo. Osman Lins transporta a tão admirada catedral ao *Avalovara* para que o leitor, novamente, a carregue em sua imaginação junto com os sons barrocos que dela emanam. Acolheu memoráveis estilos musicais a começar pela música medieval da *Ars Antiqua*, em que os mestres franceses Leonin (1135-1201) e Perotin (1160-1236) foram os principais expoentes. Com esses dois músicos geniais, desenvolveu-se, na música ocidental, a polifonia, base para todo o sistema musical atual, tendo como ponto de partida o cantochão ou canto gregoriano. O também francês Philippe de Vitry (1291-1361) cria o termo *Ars Nova* em seu tratado sobre música e avança no desenvolvimento da polifonia musical. Segue-lhe os passos o compositor

² CAMPRA, André. *In convertendo Dominus* (gravação via torrent). In: Messe de Requiem // Olivier Schneebeli.wav. Disponível em: <<http://www.allmusic.com/album/release/andre-campra-messe-de-requiem-in-convertendo-mr0003331372>> Acessado em: 02/10/2021.

Guillaume de Machaut (1300-1377), que escreveu a mais longa obra polifônica dedicada àquela memorável construção medieval: a *Messe de Notre-Dame* (Missa de Notre-Dame). Com essa obra, Machaut estabelece um marco na história da música ao compor para quatro vozes e em dois estilos polifônicos. Em um deles, o tenor funciona como *cantus firmus*, sustentando notas longas e acompanhado por melismas³ das outras vozes. Em outro estilo, desenvolve um movimento contrapontístico com uma nota para cada sílaba. Introduce com maestria a evolução monotemática com reapresentações do tema em diversas vozes, proporcionando, à sua obra mais famosa, um sentido de unidade musical e lançando uma semente para o posterior desenvolvimento da fuga. Ressalta-se que o incremento da complexidade da música ocidental somente foi possível com o advento da notação musical sobre uma pauta de cinco linhas criada pelo monge italiano Guido D'Arezzo, por volta do ano 1000.

A música medieval era baseada em oito modos gregorianos ou escalas gregorianas, sendo quatro deles denominados de modos autênticos (dórico, frígio, lídio e mixolídio); os outros quatro, de modos plagais (hipodórico, hipofrígio, hipolídio e hipomixolídio). Durante o período da música renascentista, gradativamente, passou-se a utilizar somente duas escalas: maior e menor, tendo sido estas as bases para o conceito de consonância e o ponto de partida para a metodologia de composição como hoje conhecemos na música erudita e também na música popular. Ainda que no século XX novos paradigmas tenham sido estabelecidos - dentre eles, a dissonância e o atonalismo - o sistema tonal baseado nessas duas escalas tem sido amplamente usado em todos os estilos e gêneros musicais.

Na catedral de Notre-Dame, mereciam destaque seus três órgãos, dos quais o mais antigo data do século XIV. De seus trinta e dois tubos apenas doze são originais. O órgão de *Coro* foi construído em madeira, com tubos de estanho, zinco, cobre e madeira. Possuía ao todo mil duzentos e cinquenta e dois tubos, trinta registros, dois teclados (manuais) na mesa de comando e mais trinta pedais. Funcionava com tração elétrico-pneumática. O principal, um *Cavaillé-Coll*, situava-se em frente à rosácea da fachada ocidental e conta com cento e treze registros e sete mil e oitocentos tubos. É um dos maiores órgãos do mundo sendo utilizado para eventos especiais. Esse instrumento requer muita habilidade com o manuseio dos pés e mãos juntos e propicia grande variedade de timbres sonoros na sua execução. Atingiu seu apogeu no período barroco quando, para ele, centenas de peças foram compostas por Johann Sebastian Bach e George Frederich Haendel. Mozart, apesar de poucas composições para órgão,

³ “Os cantos em que a maioria ou a totalidade das sílabas correspondem cada uma à respectiva nota designam-se por silábicos; os que se caracterizam por longas passagens melódicas sobre uma única sílaba designam-se por melismáticos.” GROUT; PALISCA, 2007, p. 60).

admirava-o muito e o considerava o “rei dos instrumentos”. Costumava tocar nos órgãos das igrejas que visitava.

Foi no século XIX que se instalou, em Notre-Dame, o que se poderia chamar de grande órgão. Desde então, ele passou a ser denominado de principal, tendo passado por aprimoramentos sem que seus construtores tenham se descuidado com a preservação e a restauração de valiosas partes já existentes. Por esta razão que ainda persistiam alguns tubos implantados durante o período medieval. Em 1868, sob a supervisão do arquiteto Viollet-Le-Duc, o construtor de órgãos Aristides Cavallé-Coll, de origem francesa, iniciou os trabalhos de restauração e de ampliação desse instrumento que se transformou em um órgão sinfônico, modelo característico do período romântico. Depois da reforma, o órgão passou a contar com oitenta e seis registros, cinco teclados e uma pedaleira completa. Com o incêndio ocorrido em 14 de abril de 2019, sua estrutura ficou comprometida, coberta por entulho, poeira e água, e foi afetado por ondas de calor. Atualmente, está passando por uma grande restauração. Há previsão de que ele poderá ser tocado novamente no dia 16 de abril de 2024. Até o momento não se tem notícias dos demais órgãos citados acima.

Percebe-se, assim, a vinculação de Roos a um relevante segmento do conhecimento humano que Abel, o aprendiz de escritor, necessita travar contato. Sua inserção momentânea em um Velho Mundo rico em sons musicais decorrentes de uma longa, complexa e densa história cultural faz parte de sua jornada, de seu aprendizado, propiciado pela misteriosa Roos, que o levará posteriormente a outras vivências e novos patamares em direção a uma realização por ele buscada.

REFERÊNCIAS

CAMPRA, André. In Convertendo Dominus (gravação via torrent). In: *Messe de Requiem // Olivier Schneebeli.wav*. Disponível em: <<http://www.allmusic.com/album/release/andre-campra-messe-de-requiem-in-convertendo-mr0003331372>>. Acesso em: 02 out. 2021.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

GOMES, Leny da Silva. *Avalovara: uma cosmogonia literária*. 360 p. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Letras, Porto Alegre, 1998.

GROUT, Donald; PALISCA, Claude. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2007.

LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

PAZ, Martha Costa Guterres. A paisagem sonora em *Avalovara*. 227 p. Tese (Doutorado) – PPGL/UCS-UniRitter, Porto Alegre, 2015.

SCHAFER, R. Murray. *O Ouvido Pensante*. Trad. Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: UNESP, 1991.

_____. *Voices of Tyranny: Temples of Silence*. Ontario: Arcana Editions, 1993.

_____. *A Afinação do Mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente sonoro*. Trad. Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: UNESP, 2001.

Recebido em: 10/07/2022

Aprovado em: 24/09/2022

Publicado em: 11/11/2022



10.29281/r.decifrar.2022.1a_2