

ENUNCIACÃO *ad libitum*

Ensaio sobre o pensamento de Benveniste e a construção fílmica de *Todas as manhãs do mundo*

Guilherme Weffort Rodolfo¹

RESUMO: *Ad libitum* é a execução musical a qual não recebe definição rítmica e deixa o intérprete pelo seu próprio critério. É o processo que o compositor Sainte-Colombe evoca ao soar sua viola da gamba no filme “Todas as manhãs do mundo” –*Tous les matins du monde* – produção francesa de 1991 do diretor Alain Corneau, com roteiro e argumentos de Pascal Quignard. No filme, o violista parece executar sua música como uma voz que enuncia, personalizando-a e temporalizando-a, tornando-a livre em sua trajetória temporal. Essa subjetividade do enunciador, assim como as questões temporais, são pensamentos que Émile Benveniste propõe em *Problemas de Linguística Geral*, coletânea de textos argumentativos sobre o “Curso de Linguística Geral” de Ferdinand de Saussure. Este trabalho pretende explorar as ligações entre as teorias de Benveniste em seu *Problemas de Linguística Geral* a composição de Quignard representada pelo filme “Todas as manhãs do mundo”, assim como observações sobre a poética visual apresentada pelo filme de Corneau.

PALAVRAS-CHAVE: Pascal Quignard, cinema, música, análise, viola.

¹ Doutorando bolsista (CAPES) do Programa de Pós-Graduação em Linguística da Faculdade de Filosofia Línguas e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – FFLCH-USP. Graduado em Composição e Regência pelo Instituto de Artes da UNESP e mestrado pelo Programa Inter Unidades em Estética e História da Arte da USP, pesquisa as análises narrativas e discursivas em ambientes cinematográficos e audiovisuais. guilhermewr@usp.br

RÉSUMÉ: *Ad libitum* est une performance musicale qui ne reçoit pas de définition rythmique et laisse l'interprète à leur propre discrétion. C'est le processus que le compositeur Sainte-Colombe évoque quand il rend le son à sa viole de gambe dans le film «Tous les matins du monde», production française de 1991, tournée par Alain Corneau, dont le scénario et les arguments ont été écrits par Pascal Quignard. Dans le film, le violiste semble jouer comme une voix qui s'énonce, en la personnalisant et l'attribuant un caractère temporel, ce qui la rend libre dans sa trajectoire. Cette subjectivité de l'énonciateur, ainsi comme les questions temporelles, ce sont des pensées proposées par Émile Benveniste dans *Problèmes de linguistique générale*, recueil de textes argumentatifs sur le «Cours de linguistique générale» de Ferdinand de Saussure. Ce travail vise à explorer les liens entre les théories développées par Benveniste dans les *Problèmes de linguistique générale* et la composition de Quignard, représentée par le film «Tous les matins du monde», ainsi que les commentaires sur la poétique visuelle présentée par le film de Corneau.

MOTS-CLÉS : Pascal Quignard, cinéma, musique, analyse, viole.

I.

A cadência enunciada pela viola de Monsieur de Sainte-Colombe retira o tempo da linha física da vida. Sua viola, alterada e reorganizada, se destina ao objetivo maior que o da mera execução: destina-se ao encontro de sentidos perdidos. Vozes, frases e sons significantes de sentimento. Um sentimento que não habita em um só tempo/espço, mas em um espírito. Uma busca que é interrompida por uma esperança. A esperança de que sua descoberta, a de se comunicar com o intangível, contamine outros. O jovem com a cor de seu livro de anotações requer preparo que Sainte-Colombe não pode, e nem sabe, ajustar. Assim, delega ao tempo, o mesmo que descobriu frear, voltando-se aos seus sonhos e esperando um dia poder transmitir sua fala. Compõe o que as palavras não podem dizer.

Fugitivo do novo sistema, Sainte-Colombe declara guerra a tudo o que o Sol declara certo. Uma corte de perseguições religiosas com roupas, perucas e comportamentos desnecessários. Acima de tudo, o comportamento musical marcado pelo pendular do tempo. A flexibilidade rítmica que executa é a condutora pacífica da morte de um amigo, de

mesmas vestes que a dele, seguidor da mesma religião perseguida pelo rei. Sainte-Colombe é um mestre de viola engajado em uma tradição recém-perdida. Sua ruptura com o novo sistema abane o aprendiz, que parece saber matar toda a beleza. E mata. O filho do sapateiro, presenteia com um objeto que conhece, não uma viola, mas um sapato. Um sapato amarelo servirá de objeto de morte daquela que presenteou. O filho do sapateiro, ávido por sucesso, demonstra seu amor com o objeto que fez força para largar, ação típica de uma corte que detesta este lado do mundo. Lugar onde o tempo se alarga e constrói adágios.

O conflito das experiências humanas ali representadas marca a subjetividade dos personagens. Carregam seus conteúdos particulares, dirigidos por suas personalidades e suas temporalidades. Categorias essas, pessoa e tempo, formadoras dos indivíduos. O tempo rege, como sempre regeu, cada reação da vida. É o controle entre os adágios e os prestíssimos sobre o homem. O *cogito* pelo *cogito*; ego pelo ego; cada falante fala à sua maneira e cada um soará a sua maneira, ou como seu instrumento musical permitir. A perda da voz do aprendiz em busca do Sainte-Colombe mostra a personalidade forte desse mestre. O aprendiz parece não usar o arco como raspador da corda, mas como objeto de caça. É o uso homólogo de um instrumento, a dupla articulação do material. Um instrumento que serve para fabricar outro, gerando uma escolha do executante de multiplicador. E assim, um aprendiz parece necessitar de estudo e prática para se transformar em algo útil, o que na verdade deveria metamorfosear-se em arte. Só a arte, a sonora, se possível, é capaz de propagar o máximo de predicados sobre alguma coisa.

II.

De início, o filme apresenta o que será a base do conflito geral. Como um *incipt*, a primeira exposição visual é antecipada por uma irritante aula de instrumentos em uma das salas da corte. Na cena, Marin Marais está velho e parece tomar a consciência de que deixou de ser aquele aprendiz de Monsieur de Sainte-Colombe e, neste início de narrativa, pretende ensinar algo aos cortesões alunos que ali estão. O conflito exposto é sobre o tempo musical, se ele deve ser *ad libitum* ou marcado de rítmica ostensiva. A rítmica que a sociedade sugere anula a arte que a precede. Usava-se, assim como no tempo da vida, um tempo musical flexível. Marais sabe que tomou escolhas pessoais e rítmicas que culminaram nesse arrependimento que sente. São escolhas que o distanciaram da poesia, uma poesia da fala. A produção cinematográfica tomou o cuidado de definir o campo sonoro da viola de Sainte-Colombe dentro da tessitura da voz humana, portanto, mais próximo da fala. Outro ponto de aderência com o ser humano são as

escolhas dos instrumentos de cena. Cada personagem toca uma viola com uma característica personificadora do som, suas faces decorativas. São princípios estéticos de uma antiga organologia concludente de que um instrumento soa a partir de instâncias divinas. Seja da divindade de nossos interiores, nosso ar. Ou pela execução partilhada com um formador do conceito sonoro.

Na antiguidade, um instrumento de cordas, algo que emitiria o “canto” de um deus para guiar as palavras, continha um ornamento representativo de deidade. Esta característica do instrumento de cordas, junto de seus mitos, perdurou até o final do período Barroco, onde a defesa da arquitetura matemática finalmente venceu o último sonhador. Existem cabeças de animais para instrumentos que se imaginam imitá-los ou significá-los por seus adjetivos, assim como cabeças humanas. Faces de possíveis também significadores de estilos, ou a conduta deseusexecutores.

O mais famoso uso dessas faces foi durante o que se pode chamar de pré-Barroco com a construção de um instrumento *sui-generis* chamado “viola d’amore”. Neste instrumento, além das cordas tangidas pelo arco, existiam outras cordas, as quais o executante não podia ter acesso. Soavam soltas e por harmônicos, ocasionando uma pequena confusão sonora. Por serem do âmbito da “discórdia”, eram usadas em festas e eventos ligados a certa libertinagem. Em suas faces, lindas donas e jovens moças com olhares felizes. Quando ocorria do artista escultor projetar uma face infantil em uma viola d’amore, seria esculpida uma venda nos olhos para que o caráter infantil participasse da festa, mas que esta “criança” não observasse o que ali ocorria.

Nas violas da gamba, essa arte passou como uma tradição arcaica. Só quem quisesse manter alguma tradição teria uma face na viola. Ao final, a matemática vence ao adornar a haste das cavilhas com uma voluta arquitetônica, a mesma dos capiteis dóricos recuperados pelo Renascimento. Além da recuperação do estilo, aplicam-se os cálculos que Phibonacci supôs retirar da natureza. É o sucesso da ciência sobre a natureza. Já outros instrumentos não tiveram seus períodos de mitologia: os percussivos não são considerados instrumentos até o romantismo; e os de teclados passam a ser produzidos e incorporados na liturgia e nas cortes no Renascimento. Seus adornos são ligados aos estilos do mobiliário da época ou aos usos em cerimônias e eventos populares.

No filme, o uso das faces nas violas segue a proposta de significar o caráter do indivíduo. O que faz sentido visto que, se os instrumentos podem carregar a significação de alguma pessoa, podem também incorporar o estilo do executante. Saint-Colombe utiliza sempre uma face de uma mulher de lenço em torno do rosto, com um véu sobre a cabeça e em torno

do queixo. Madeleine, a filha mais velha, utiliza a face de um jovem rapaz. Toinette, a filha mais nova, ganha um novo instrumento já com a nova voluta arquitetônica, depois se apresenta com uma face de um homem mais maduro, com barba.

No final do filme, Marin Marais tem uma viola com a face de um deus, em duas tonalidades, como madeira e ouro. Estas faces querem significar seus percursos. A face que Sainte-Colombe ostenta é de uma mulher madura, provavelmente sua esposa morta. A “voz” de sua esposa está incorporada dentro daquele instrumento. Isso é bem dito no filme quando da passagem das duas filhas cantando a peça de “Une jeune fillette” de autoria anônima e adaptação de Jordi Savall. Este momento é o único em que ocorre intromissão de outro instrumento fora do universo das violas: um Théorbe, da família dos luths e de provável origem árabe com desenvolvimento italiano, que no séc. XVII passa a ser incorporado pela corte francesa.

Ainda sobre as faces, o instrumento de Madeleine indica seu futuro encontro com o jovem Marin Marais. Por conter a face do jovem, seu instrumento soa a força trêmula, decidida e insegura, apaixonada e subversiva da voz jovem. Esta ainda será a face que Marais utilizará no último encontro com seu mestre na cabana. A face no instrumento de Toinette indica o seu provável amadurecimento, casamento e filhos. Por fim, a face do deus no instrumento do velho Marais é a possível representação de sua posição na corte, que acredita ter alcançado em sua trajetória. São partes instrumentais de elementos pessoais, ou ainda, faces do instrumento do ser, o formador das experiências.

III.

Com a “voz” de sua esposa morta, Sainte-Colombe compõe recluso e é tomado pelo espanto de sua aparição. Emocionado, pede que seja retratado o momento e ostenta o quadro em natureza-morta como quanto do ocorrido. Por evocar a textura dos objetos, a natureza-morta alinha-se com o real e, como na comunicação, que emite significados reconhecíveis para serem captados, localiza o observador no tempo/espaço. Escolheu uma *eikônous* representante daquele momento, portanto em um presente. É impossível retratar o passado, ele já faz parte do ser. A natureza morta é a tentativa de preservar a ideia de um momento, de um traço profundo do ser que está na imagem, significando o ocorrido, mas sem representar ninguém. Só as coisas físicas, daquela pequena mesa, podem ser representadas por que pertencem ao tempo cadenciado. A visão de sua esposa morta faz parte de um tempo desproporcional, sem marcas. A imagem pintada serve-lhe de

“partitura”, uma vez que suas composições estão fora da marcação do tempo marcado. Ele soa como pensa, e pensa como lembra o tempo passado, o mesmo que o fez.

Seu tempo está descompassado com toda aquela corte de novas práticas, de exclusões, de danças, de obrigações de vestimenta e de códigos seletos. Seu descompasso o afasta dessa possível riqueza, mas o aproxima do que acredita: de sua liberdade. Das línguas diversas e complexas, Sainte-Colombe não está preso àquela linguagem. Ele não quer ser escravo das coisas que escravizam aqueles homens. Com o passar do tempo físico, percebe o silêncio como o oposto da linguagem. Qualquer discurso que profira o trará para o presente, o tornaria um sujeito, um indivíduo. Ele quer o tempo que não está presente. Então se torna um ser atemporal, com suas roupas antigas, de algum antigo credo ou regime. Evoca seu controle temporal por um instrumento tão antigo que poderia já ter desaparecido. Um amuleto do antigo sistema litúrgico que teimosamente durou até a corte do Rei Sol. Este amuleto controlador do tempo não pode cair em mãos vis, pois controlaria o presente, os seres, a arte. Quebrar a viola do jovem Marais foi a tentativa de impedir essa ocorrência, mas foi em vão. Em sua esperança de que a atemporalidade tenha valido a pena, esperou que o tempo físico e cadenciado mostrasse ao velho Marais a necessidade de utilizar o amuleto de outra forma. Esperou para dar o seu perdão.

IV.

O panorama de cores que a produção filmica escolhe traz tonalidades sóbrias, com pouca ou nenhuma luz. Com isso tenta significar a época em que se passa a narrativa, as dificuldades dos que se afastam da corte e a questão da religião; ou o brilho para mostrar a corte e suas condutas, embora com pouca incidência. O traço que se destaca aí é o uso do vermelho e do amarelo. A roupa de Marin Marais é vermelha para que indique sua cobiça pelo livro de Sainte-Colombe. Mesmo depois de colocado na corte, ainda usa uma capa vermelha. Só deixa de usá-la quando, em uma noite fria, confronta-se com seu antigo mestre e recebe o livro de composições. Talvez não use mais o vermelho por ter descoberto que aquele apego o levou para algum lugar sem retorno. Nesse momento, ele se despe do vermelho e parece pronto para receber sua dádiva.

Os vermelhos são mantos sagrados nas pinturas Renascentistas e Barrocas e até o final do Romantismo. A transmissão do ideal sagrado para o livro fica claro no final do filme quando, ao recebê-lo, Marais o devolve com respeito. Em outra menção religiosa, o uso do amarelo é explorado como o foi no Renascimento. Amarelo é a cor do sapato que o filho do

sapateiro entrega para a amada desprezada e é também a ferramenta que ela usa para tirar a própria vida. É uma cor vinculada à traição, especialmente em quadros do período que mostram a figura da Judas. Tanto em Giotto, em seu “O beijo de Judas”, quanto em Caravaggio, no quadro “A captura de Cristo”; as figuras do Judas usam o amarelo, retratando sua traição. O suicídio de Madeleine demonstra as duas faces de Marais: ela trai por seus valores cortesões e em seguida mostra-se o outro lado de seu terrível legado: a imposição do ritmo pendular, visto que foi dessa forma que a deixou. Ela se enforca com o cadarço do sapato amarelo e pendula diante da viola que ele deixou encostada.

Eis o que significa a nova corte: perseguição religiosa, danças marcadas pelo tempo *ostinato*, o pendular de pessoas e ritmos musicais, plumas, amarelos, fetiches. A adequação de Monsieur Sainte-Colombe reflete uma defesa. Sabe que o novo sistema significa um conjunto que abala o produto de suas estruturas. Ele deve perder sua fé e transformá-la em atitudes musicais, se desfaz dos hinos religiosos e passa ao *ad libitum* poético imitador da fala. O mesmo efeito que o torna mais flexível em seus tempos o torna mais rígido em suas atitudes sociais. A defesa de sua linguagem depende de reclusão. Uma restrição que parece recompensá-lo. Talvez sua recompensa não seja em vida, e não foi, mas em sua breve história. Sainte-Colombe é tratado pela história da música ocidental como um importante professor e desenvolvedor de técnicas e composições para viola da gamba. Seus alunos o citaram em publicações que perduram bem mais do que a também breve história de Marais. A música de Sainte-Colombe pretende simbolizar o que parece ter sido esquecido, uma linguagem em uso, mas oprimida pela corte que induz signos à força.

REFERÊNCIAS COMENTADAS:

1. *Ad Libitum*: termo musical que, como citado no texto, deixa o executante a seu critério. Geralmente é executado com contraste a algum andamento devidamente marcado. Os exemplos mais executados de *ad libitum* da história são os recitativos das óperas que ocorrem, geralmente, nos momentos de expressividade dramática. Com isso, quebram o até então contínuo rítmico para dar espaço a momentos reflexivos de dor ou angústia. No filme, parece evidente a tentativa inicial de Marin Marais de quebrar a sonífera monotonia da aula com tempos marcados e *ostinato*. Para isso tenta, sem sucesso, reexecutar um tema em *ad libitum*, mas prefere expor sua história.

a. DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA. Edição

- concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- b. DOURADO, HENRIQUE AUTRAN. **Dicionário de termos e expressões da música.** São Paulo: Ed. 34, 2004.
 - c. VIGNAL, MARC. **Dictionnaire de la Musique.** Paris: Larousse, 2005.
2. Perseguição religiosa: embora o filme não faça nenhuma menção à religião de Monsieur de Sainte-Colombe, percebe-se a tensão e rispidez durante um encontro entre Sainte-Colombe e dois membros da corte: Caignet e Padre Mathieu. Ali, os dois intrusos tentam convencê-lo a entrar para a corte usando o argumento de que é hora de tirar a “gola ruff” e colocar uma peruca. A recusa de Sainte-Colombe mostra sua convicção religiosa sendo provavelmente calvinista, e com isso, explicando suas atitudes. A gola ruff era usada por pastores protestantes e retirá-la seria abandonar sua religião. A história nos diz que depois de longas batalhas entre os católicos e protestantes, fora assinado em 1598 o Édito de Nantes que pacificou a rivalidades entre os dois. A época que a cena representa é justamente a revogação do Édito pelo Rei Luiz XIV, aumentando a perseguição e expulsando muitos calvinistas. A corte do Rei Sol era a perseguidora de sua religião.
- a. PALISCA, Claude; GROUT, Donald Jay. **História da Música Ocidental.** Lisboa: Gradiva, 2011. 5° Ed.
3. “*Cogito* pelo *cogito*”: fundamentos do sujeito e da subjetividade descritas nos trabalhos de Benveniste em muitas de suas obras e que aparecem detalhadas no capítulo “Da subjetividade na Linguagem”, do livro de Problemas de Linguística Geral I. Segundo o autor “*Só a língua funda em sua realidade o que é o ser*”, onde explica que é o ego pelo ego, o *cogito*, sendo análogo ao método de Descartes e sua fundamentação sobre o ser, mas sob uma ótica da linguística saussuriana. Benveniste acrescenta que além do sistema, cada falante fala a sua maneira, pensamento já partilhado por Saussure anos antes. No discurso de Quignard, a conduta individual de Sainte-Colombe demonstra a mesma formação de uma língua particular, mas comunicativa. Essa língua do indivíduo e a sua enunciação, assim como a linguística entende esse processo.

- a. BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral I**. Campinas: Pontes, 2005.
4. Arco como objeto de caça: em sua descrição sobre a retórica especulativa, Pascal Quignard mostra a diferença entre conhecimentos quando aponta as invenções do homem como imitações das predações dos grandes carnívoros. O som de uma corda tangida foi inventado por retesar um arco e não para construir a lira.
 - a. QUIGNARD, Pascal. **Marco Cornélio Frontão: Primeiro tratado da Retórica especulativa**. São Paulo: Hedras, 2012. (p. 47)
5. Demultiplicador: termo utilizado por Roland Bathes para descrever que uma mesma relação formal regula todo o sistema semiótico, quaisquer que sejam suas substâncias e dimensões. Aqui, liga-se ao conceito destacado por Quignard do mesmo arco obter dois significados. O do instrumento e o de caça, visto que o de caça fora desenvolvido primeiro e, ao usá-lo, escuta-se um som de corda como em um instrumento.
 - a. BARTHES, Roland. Introdução à análise Estrutural da Narrativa. In: BARTHES, Roland et al. **Análise Estrutural da Narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1972.
6. Faces decorativas: conforme citado no texto, seu uso é vinculado ao poder mítico da música. São observadas em iconografias da antiguidade até o período Barroco. Não existem estudos aprofundados sobre as faces (ou cabeças de animais), pelo menos que não sejam meramente especulativos. Mas muitos estudiosos a citam pelo entendimento de seus conceitos estéticos e culturais bem marcados. A substituição pela voluta é uma moda, mas também aponta uma mudança de ideias sobre a “natureza” para ideias sobre o “conhecimento ciência”.
 - a. GAI, Vinicio. **La voluta deglistrumenti ad arco: Considerazion istoriche**. Roma, Torre d’Orfeo, 1988.
7. Natureza-morta e a comunicação: este argumento é de Ernst Gombrich que analisa a natureza-morta como uma troca de fácil identificação. Compõe-se a partir de objetos habituais para

o interlocutor/observador apreenda o sentimento do espaço, e não só as peças ali decoradas.

- a. GOMBRICH, Ernst. **Mediações sobre um cavaleiro de pau.** São Paulo: EDUP, 1999.
8. *Eikônous*: esta é outra referência ligada ao livro de Quignard que, quando fala sobre o tempo e seus efeitos no envelhecimento, comenta: -“(...) os órgãos do ser são Sol, o céu, a Terra, o caos, o Hades e os demônios humanos. Para o resto, não se apresentam no presente senão imagens (*eikônous*).”- Sobre o filme em questão, ambos descrevem o paralelo da imagem significativa de algum tempo presente.
 - a. QUIGNARD, Pascal. **Marco Cornélio Frontão: Primeiro tratado da Retórica especulativa.** São Paulo: Hedras, 2012.
 9. Instrumento antigo/amuleto: esta observação refere-se à história da viola da gamba. Segundo Woodfield, existem documentos e iconografias conservados na Biblioteca Nacional de Madri que descrevem e ilustram a violas da gamba, datando do ano 950 d.C. Embora o instrumento tenha se alterado com o passar dos anos, sua constituição básica continuou a mesma, comprovando a eficácia de seu uso. Foi amplamente usada nas liturgias católicas a partir do séc. XII. Isso também mostra a ideia do personagem fazer uso de um instrumento “tradicional”
 - a. WOODFIELD, Ian. **La Viola da Gamba: dalle originais Rinascimento.** Torino: EDT, 1999.
 10. Monsieur de Sainte-Colombe: tratado pela história como um importante professor. O pouco que se sabe sobre a vida e a obra de Sainte-Colombe aparece em menções de alunos e mestres que conviveram com ele. A mais interessante ocorrência da aparição do nome Sainte-Colombe é no tratado sobre viola da gamba, escrito pelo instrumentista francês Jean Rousseau (1644-1699), em 1687. No tratado, que não é considerado como referência por conter imprecisões históricas e técnicas, Jean Rousseau dedica o método ao mestre que ainda aparece homenageado em composições, sendo a mais conhecida composta para a sua morte – *Tombeau pour Monsieur de Sainte-Colombe, le père* - que é atribuída ao próprio Marin Marais, ou a um filho que tivera sido criado em Edimburgo, fugido pela perseguição aos protestantes.

BIBLIOGRAFIA

AUSONI, Alberto. *La Musique: repères iconographiques*. Paris: Hazan, 2005.

BARTHES, Roland. “Introdução à análise Estrutural da Narrativa”. In: BARTHES, Roland et al. *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1972.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral I*. Campinas: Pontes, 2005.

_____. *Problemas de Linguística Geral II*. Campinas: Pontes, 2005.

BLOM, Eric. (Ed.) *Grove's Dictionary of music and Musicians*. London: MacMillan & Co, 1954. Vol. VIII.

BOSSEUR, Jean-Yves. *Musique et Beaux-Arts*. Paris: Minerve, 1999.

DOURADO, HENRIQUE AUTRAN. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

GAI, Vinicio. *La voluta degli strumenti ad arco: Considerazioni storiche*. Roma, Torre d'Orfeo, 1988.

GOMBRICH, Ernst H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999. 16ª edição.

_____. *Mediações sobre um cavalinho de pau*. São Paulo: EDUP, 1999.

PALISCA, Claude; GROUT, Donald Jay. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2011. 5ª ed.

QUIGNARD, Pascal. *Marco Cornélio Frontão: Primeiro tratado da Retórica especulativa*. São Paulo: Hedras, 2012.

SADIE, Stanley. (Ed.) *Dicionário Grove de Música: Edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

VIGNAL, MARC. *Dictionnaire de la Musique*. Paris: Larousse, 2005.

WOODFIELD, Ian. *La Viola da Gamba: dalle origini al Rinascimento*. Torino: EDT, 1999.

Tous les matins du monde: Direção: Alain Corneau. Produção: Jean-Louis Livi e Raphaël Berdugo. Intérpretes: Jean-Pierre Marielle, Gérard Depardieu, Anne Brochet, Guillaume Depardieu, Carole Richert e outros. Roteiro: Pascal Quignard, Alain Corneau. [S.I.]: Produtoras: Film par Film, DD Productions, DivaliFilms, FR3 FilmsProduction. 1991. Meio digital, (1h:49mim), Colorido, Som original: Francês.