

O artista filósofo

• a música nas querelas da modernidade.

para a Leonor que sabe tudo sobre mim sem o saber

José Júlio Lopes

texto da comunicação apresentada no
Colóquio «A Estética a partir da Música», promovido pela
Associação de Professores de Filosofia
(Câmara Municipal de Matosinhos, 11 e 12 de Abril de 2002)

Lisboa. Abril, 2002

0.0. nota sobre copyright.

O texto apresentado neste documento só pode ser utilizado para o fim mencionado.

Este documento, o projecto, o conceito e o texto a que se refere e de que é composto, no todo ou em cada uma das suas partes (incluindo o seu título, títulos e subtítulos), bem como expressões conceptualmente definidas e reconhecíveis enquanto tal e todas as suas deduções actuais ou posteriores, estão abrangidos pela Lei do Direito de Autor.

copyright © 2002, José Júlio Lopes (spa)

(a menção à titularidade do *copyright* deste texto é obrigatória)

0.1. âmbito.

Este documento contém o texto da comunicação apresentada no Colóquio **A Estética a partir da Música** promovido pela Associação de Professores de Filosofia. 11 e 12 de Abril, 2002.

Introdução.

O tema que me proponho abordar, será aqui colocado tendo como ponto de partida a seguinte questão: porque precisam os artistas de filosofar?

Esta questão surge naturalmente num debate sobre música e filosofia, por força de tanta filosofia produzida à volta da música moderna e contemporânea; mas também, inversamente, dado que a música surge, frequentemente, no pensamento filosófico, como o próprio paradigma da arte ã veja-se o caso do romantismo e do seu pensamento que atribuiu à música o carácter elevado do intangível sublime e considera-a mesmo como a a arte romântica por excelência.

A arte moderna e a arte contemporânea vieram, de facto, colocar a questão no centro do debate, não só em relação à música, mas também a todas as artes, atravessadas por uma fractura essencial que criou um diferendo entre poética e estética, um abismo entre a esfera da arte e a instância da recepção e interpretação.

E é verdade que nunca, como hoje, os artistas tiveram tanto que filosofar por si mesmos, ou através da instância mediadora do comentário ou da crítica profissionais. As obras já não oferecem uma leitura universal que conduza à fruição do belo e da harmonia. Pelo contrário, suscitam um elevado grau de insegurança interpretativa.

Também a música contemporânea vive essa contradição (antiga) entre o intelectualismo e o sensualismo - nunca antes os compositores tiveram tanto que escrever e pensar para justificar as suas obras, dado que, nalguns casos, o seu carácter a-social e não-harmónico impõe a criação de um discurso mediador paralelo que nos revela as intenções dos artistas permitindo a interpretação e a comunicabilidade. Nunca antes, como agora, os compositores tiveram tanto a necessidade de se afirmarem como artistas filósofos.

Não sendo uma questão original da arte moderna, importa, portanto, verificar de que modo, no caso da música, os artistas se tornaram filósofos. E, inversamente, pois alguns filósofos foram também artistas e mesmo músicos/compositores.

O artista filósofo.

A «estética cartesiana» e o projecto romântico.

Se ainda hoje continua a ser de bom-tom dissociar o artista do teórico, o génio musical e o pensador ¹, não surpreenderá certamente o facto de Jean-Philippe Rameau ter sido condenado por ter exercido um pensamento filosófico sobre a sua arte, e por ter assim ultrapassado os supostos limites naturais do artista (o sensualismo, o corpo, o intuitivo).

Participou em querelas com os seus contemporâneos, dos quais os mais aguerridos e violentos eram precisamente os filósofos, os intelectuais que defendiam a tese do sensualismo - de entre eles Jean-Jacques Rousseau (filósofo artista).

Rameau personificou assim, de forma exemplar, aquilo a que D'Alembert chamou o artista filósofo. Procurando uma fundamentação para a música, Rameau produziu um discurso científico que seguia exemplarmente o método cartesiano. E, apesar do argumento anti-intelectualista de Rousseau, segundo o qual tudo se passa nos corações (a música é emoção e dispensa o discurso, reclamando o silêncio do espírito), a questão parece persistir.

A querela mantém-se viva, pois são numerosos aqueles que crêem deverem os artistas excluir-se do exercício da razão. Rameau, numa época de não autonomia da arte ², afirmava o direito dos artistas à razoabilidade.

O uso do entendimento e da razão tinha aliás algo de voluptuoso - aquele que o usava fazia-o num acto de independência. A autonomia da arte joga-se, portanto, também ao nível do pensamento que é possível produzir sobre ela, joga-se ao nível do reconhecimento do direito dos artistas a produzirem um discurso autorizado sobre a sua arte, a exercerem a razão, ou seja, a pensarem.

Reconhecer-se-à, talvez, em toda esta questão, o antagonismo tão caro a Nietzsche entre o «espírito apolíneo» e o «espírito dionisíaco»; de facto, é Nietzsche quem assinala esse antagonismo fundamental da cultura grega «entre a arte plástica ou apolínea e a arte sem formas ou musical, a arte dionisíaca» (NIETZSCHE, 1982: 35). Arte sem formas e, por isso, com todas as formas que o entusiasmo dionisíaco lhe moldasse, a música conheceu também racionalizações que ultrapassavam o pacifismo ecológico do «som idílico das flautas dos pastores», mesmo nesse tempo quase mítico dos gregos.

Pitágoras lançou os primeiros fundamentos de uma ciência dos sons, ignorava como o ouvido se apercebia das relações entre as notas, enganou-se nos seus limites, mas descobriu que a sua percepção era a fonte do prazer musical. Aristoxenes, por outro lado, banuiu da composição os números e o cálculo e remeteu ao ouvido a tarefa de escolher as consonâncias. Pitágoras e Aristoxenes eram os filósofos que se opunham: o racionalismo contra o empirismo: o apolíneo e o dionisíaco ³.

A história parece assinalar a constância deste dualismo. Mas seria demasiado pobre aceitá-lo simplesmente. Até porque, de certa forma, o projecto de Jean Philippe Rameau poderia ter posto fim à questão, como veremos, seguindo o programa de uma «estética cartesiana». Rameau pensava em cartesiano e tornou-se assim uma figura exemplar do espírito francês que não reconhecia outra autoridade senão a da sua própria razão.

Neste aspecto, o seu contributo essencial foi o de restabelecer os direitos da razão, através da dúvida. Rameau pensava a inteligibilidade da sua arte. Amante das coisas da inteligência, levava

até à extravagância um certo espírito de geómetra - a geometria refinada e rigorosa dos jardins franceses e da construção harmónica da música. Espírito este que nos permite levantar a questão de saber se existirá um cartesianismo estético, pois da união do homem de ciência com o homem de arte surgirá certamente o homem de gosto (o artista ideal, o artista com um coração inteligente).

Se aceitarmos esta síntese como parte do programa de uma estética cartesiana, poderemos sem grande dificuldade reconhecer em Rameau uma manifestação evidente da independência da racionalidade moderna. Com o Discurso do Método, Descartes produziu, em última análise, uma declaração de autonomia da razão. Assim, Rameau (increvendo-se naquilo a que Kant chamou a «revolução copernicana») não aceita o recurso à observação directa e ingénua, aderindo antes a uma visão do mundo segundo a qual «la vérité des phénomènes se cache derrière l'apparence sensible immédiate» (KINTZLER, 1988: 21). Por consequência, o músico, ao aceitar as sensações puras, sujeita-se a não se aperceber mais do que da aparência do som. A aparência, mas não as suas leis, os seus princípios abstractos, a sua imaterialidade.

Ao afirmar como máxima «nihil est in intellectu quod non ante fuerit in sensu» o sensualismo veda-se ao verdadeiro conhecimento, àquele que diz respeito à verdade que se esconde por detrás da aparência dos fenómenos. Preparado para ver as aparências, o sensualismo deixa escapar a verdade e embarca na contradição fatal que lhe não permitiria «ver» as ideias de Deus e de alma, que são suficientemente intangíveis e in-arentes para poderem ser apercebidas pelos sentidos. Descartes protesta contra aqueles que nunca levam o seu espírito «para além das coisas sensíveis», contra aqueles que não vêem o inteligível se este não for imaginável:

«E que isto é assim - afirma Descartes - mostram-no os próprios filósofos que, nas escolas, sustentam como máxima que nada existe no entendimento que não tenha primeiramente existido nos sentidos, nos quais, todavia, é fora de dúvida que as ideias de Deus e da alma nunca existiram» (DESCARTES, 1988: 31) ⁴.

Seguindo o método, Rameau sustenta, como verdadeiro homem das Luzes, que, para observar a natureza tal como ela é, é preciso armar-se de instrumentos matemáticos, já que os olhos são impotentes para mostrar o que está vedado, coberto pelo véu opaco das aparências. A experiência é má conselheira, não permite atingir o verdadeiro conhecimento nem, por conseguinte, permite tocar a essência ordenadora da música. Se os olhos não são suficientes para o físico, ao músico também não bastará o ouvido.

Sem conceito e sem princípios o conhecimento tacteia como um cego e não pode conhecer senão aspectos pontuais. Rameau inspira-se na lição de Galileu e de Descartes: é preciso dissociar abstractamente os parâmetros invisíveis que se conjugam na realidade empírica para que se consiga construir o princípio, a lei. O ouvido é capaz de fornecer um determinado tipo de conhecimento, mas não vai para além de algumas indicações parciais e confusas que o músico só pode reter sob a forma de receitas.

É um conhecimento arbitrário, diz Rameau, porque a partir dele não é possível produzir relações teóricas entre os fenómenos que são tomados como objecto. Ou seja, é um conhecimento que não pode entrar numa ordem razoável. Este é o conhecimento que se adquire aprendendo de cór (ou seja, aprendendo pelo coração) e que é governado exclusivamente pelo acaso. O objectivo que move Rameau é, pois, o de «restituir à razão os direitos que perdeu dentro do campo da música».

Rameau desdenha claramente da experiência, pois ela e as regras que dita não oferecem garantia de um conhecimento totalizante. Por isso, ele pede aos músicos que desconfiem do seu ouvido, como primeiro passo para um conhecimento mais aprofundado sobre a sua arte; conhecimento da sua verdade desocultada através do método da dúvida.

É neste contexto de imersão intelectual e teórica que Rameau desenvolve a sua teoria da geração harmónica sustentada por bases científicas, a partir de estudos de acústica e da fisicalidade da matéria sonora, já que só a razão poderá revelar os mistérios ocultos por detrás das aparências. O que Rameau descobriu, como um cientista descobre, foi a naturalidade da conjugação harmónica dos sons - a Harmonia. Ou seja, o conjunto de regras e leis (naturais) de harmonização dos sons.

Uma estética cartesiana.

Nas Considerações Prévias do seu *Compendium Musicae*, Descartes, afirma que «todos os sons podem provocar algum prazer»⁵, e continua:

«[2º] Para este prazer é necessária uma certa proporção do objecto com o mesmo sentido. Daí que, por exemplo, o estrépito dos mosquetes e dos trovões não pareça apropriado para a Música: porque, evidentemente, causaria dano aos ouvidos, tal como o excessivo resplendor do sol aos olhos se estes o contemplarem de frente (...)»⁶.

A reivindicação de uma justa proporção⁷ para a música é a afirmação da negação de todos os excessos do sensível (do estético) e vem retomar Aristóteles⁸ que afirmava que o excesso num som, tanto de agudo como de grave, destrói o ouvido; o excesso dos sabores, destrói o gosto; o excessivamente brilhante ou obscuro destrói a vista; em suma, os excessos nos sentidos ultrapassam os limites e provocam dor e destruição.

Este aspecto, que é verdadeiramente importante em Descartes, vem de facto colocar à vista algumas das premissas essenciais do seu pensamento estético, em grande medida construído sobre a música⁹ - uma arte exemplarmente invisível. O pensamento cartesiano abre caminho a uma ciência musical com renovada energia. Foi, pois, a partir destas premissas que Rameau, fazendo um uso criterioso da razão e por um trabalho de desvelamento das aparências teorizou e realizou aquilo a que Kintzler chama o «cartesianismo estético».

A questão, como vimos, gira em torno do debate que opunha sensualistas e intelectualistas. Rameau, apoiando-se em Descartes, repudia todos os excessos sensuais de uma música que ele

entrevê como um fenómeno racionalizável capaz de aceder ao nível de uma ciência. A posição de Rameau não pode ser entendida senão como fruto de uma concepção do mundo, do homem e da arte que é preciso nomear: a filosofia de Descartes. É ela que sustenta o «esplendor da estética do prazer no classissismo»¹⁰ e a teoria da tragédia lírica, segundo Kintzler, a partir de quatro axiomas:

O primeiro axioma pressupõe que a verdade da natureza é sempre abstracta e assenta em relações formalizáveis - axioma intelectualista do conhecimento.

O segundo destaca a ilusão como artifício revelador da verdade - axioma sensualista da ficção teatral.

O terceiro axioma afirma que a tragédia lírica foi pensada como duplo e como inverso da tragédia dramática - é o axioma do teatro dos encantamentos.

O quarto axioma estipula a constância da relação material entre a música e a língua articulada, a co-presença incessante entre os significantes da língua e os sons da música - é o axioma da necessidade do recitativo e da articulação da música.¹¹

Quatro axiomas, enumerados do geral para o particular. Mas, o seu oposto, na crítica de Rousseau (que evidentemente não conhecia esta formulação), vê nela um obstáculo à comunicação pura. Rousseau critica em Rameau precisamente todos os valores clássicos «lumières, connaissances, lois, morale, raison, bienséance, égards, douceur, aménité, politesse, éducation» (KINTZLER, 1988: 149), e rejeita nele a sua capacidade de tratar as paixões como ilusões. Rousseau não é apenas um crítico da música francesa e do seu estado harmónico-refinado-degenerado: ele produz uma crítica global à estética clássica, precisamente através do objecto mais visível e espectacular que ela produziu: a ópera, o espectáculo, o lugar privilegiado da ilusão¹².

É possível que, apoiando-se sobre uma leitura regressiva do filósofo Rousseau, os apóstolos modernos da alma sensível tenham recusado as delícias do espírito e da magnificação do corpo, para sequestrar a música dentro do campo fechado da espiritualidade. Mas, a síntese mostrou ser possível, tanto do ponto de vista técnico, como estético, como filosófico.

A «querelle des Bouffons» e a questão do sensualismo.

Este é pois um dos mais fortes antagonismos que vem atravessando a história de um pensamento sobre a música; ele diz respeito à eterna disputa entre uma estética do prazer e dos sentidos e uma estética dirigida à inteligência, como fruto da racionalização daquilo que tão naturalmente parece pertencer ao domínio exclusivo das sensações.

A possibilidade da derrota da primeira pela segunda - pelos avanços crescentes de um pensamento reflexivo sobre a arte e os seus modos de ser e de fazer - surge como a questão central de uma polémica que parece não ter fim e que, em cada momento da história, opõe os mesmos

antagonistas.

E, dado que não foi possível, até agora, encontrar um modo de fechar este debate, ou se aceita que ele não tem um fim ou, pelo contrário, se aceita que ele propõe dois modos coexistentes (e que, portanto, não se excluem mutuamente). Ou ainda que uma boa gestão dos dois daria o resultado mais razoável e sensato: o artista ideal (como parece ter ficado demonstrado com o romantismo e, em especial, com o projecto programático de Wagner), o artista que possui um coração inteligente.

A música natural.

A questão central colocada pela dúvida racionalista e cartesiana de Rameau é a seguinte: por que razão haveria a música de escapar às leis que regem os (outros) fenómenos da natureza? ¹³ De uma resposta positiva a esta questão emerge uma segunda: a harmonia parece ser uma decorrência natural do carácter físico do som como fenómeno acústico. Mas, por outro lado, ela é também a racionalização dos recursos acústicos que a natureza coloca à disposição dos compositores: os sons (musicais ¹⁴).

Donde, talvez se pudesse falar de duas harmonias: uma, a natural, que existiria em estado puro no fenómeno físico da ressonância dos corpos e que potencia a outra, a (digamos) «artificial», que resulta do estudo da primeira e da sua conversão em tratados e num severo conjunto de regulações que conduziram historicamente a uma música que passa a dever ser composta de uma certa forma, segundo esses cânones, isto é, segundo os princípios abstractos que regem as relações naturais entre os sons.

Com efeito, e seguindo esta lógica, estaríamos perante um quadro que pensa uma música certa e outra in-certa: uma, que respeita o carácter natural e físico dos sons e das suas relações, e que retira a música ao arbítrio da razão e aos desígnios do sujeito criador; outra, que foge à naturalidade e à ideia de uma comunicabilidade pré-determinada pela natureza. A origem de um pensamento sobre a música (ou se se quiser: de uma filosofia da música), corresponde em grande medida ao início da consciência do funcionamento da música, ao momento em que a música se torna objecto.

Este mesmo antagonismo dá lugar a outro: a evolução da ópera esbarra na mesma altura com uma polémica que opõe os defensores de uma primazia da música em relação à linguagem articulada, aos defensores do seu oposto. Tomou corpo na conhecida Querelle des Bouffons ¹⁵, episódio em que se manifestou a oposição entre as teses sensualistas e intelectualistas: Rameau e Rousseau (os «do lado do Rei» e os «do lado da Rainha»). Esta querela tem, no fundo, uma mesma raiz.

Rousseau, que defendia uma génese comum para a linguagem ¹⁶ e para a música, afirma a tese de que originalmente, num tempo miticamente anterior, «um anterior irreal» (na expressão de Catherine Kintzler, 1988), as línguas e a música primitivas eram feitas para seduzir e emocionar, enunciando aquilo a que hoje se chamaria a tese da transparência e da comunicabilidade.

Isso permitiria revelar duas propriedades essenciais da «música-poesia» originais: em primeiro lugar, uma natureza emotiva - visto que diz respeito directamente ao coração e às paixões ¹⁷; em segundo lugar, é da ordem de uma comunicação i-mediata - é uma forma de circulação das emoções que vão de um coração a outro pelo caminho mais directo - permitindo uma «penetração recíproca» ¹⁸.

Esta tese é sustentada pelo pressuposto de um «anterior irreal» que, embora não seja demonstrável, autoriza ainda assim Rousseau a ir mais longe: para ele a música é originalmente melodia, e a sua génese é pré-harmónica, visto que ela teria nascido em simultâneo com as línguas naturais, das quais se teria separado a partir de um processo gradual de emancipação da prosódia ¹⁹.

Rousseau invoca esse estado original com vista à sua reposição, de forma coerente, aliás, com a ideia de uma música originalmente boa, tal como se supunha a existência de um «bom selvagem». Esta perspectiva implica evidentemente considerar a subordinação da música e da sua lógica à lógica superior da linguagem articulada - posto que a música seria afinal o resultado da independência da melodia rudimentar e monódica que subjaz às entoações e inflexões da fala ²⁰ e que, portanto, seria tarefa da razão repôr a situação original.

Esta questão é essencial. Discutir uma origem da língua implicaria, de facto, encontrar ao mesmo tempo uma origem para a música.

O problema, no fundo, encerra o seguinte paradoxo: como colocar a questão da origem de algo que está afinal na origem de todas as questões ²¹? A resposta não é afinal uma resposta, visto que sem língua não há razão e que sem razão não há língua. Este ciclo aparentemente infinito conduziria a uma discussão ociosa e infrutífera, sobretudo porque a demonstração não é possível. Mas, para a Querelle impunha-se um argumento definitivo, isto é, um argumento que fundamentasse o ponto de vista da melodia como resultado da independência da prosódia: essa fundamentação, essencial para o conceito de ópera, só poderia ser encontrada numa origem.

A questão surge em Herder também. No *Traité sur l'origine de la langue* (1770), a sua argumentação, parte de um pressuposto da tradição antiga, segundo o qual se estabelecia que a origem da língua se cruzava também com uma origem da música, mas não como ocorrência simultânea ou anterior, porém como imitação: «(...) la tradition de l'Antiquité dit que la première langue du genre humain aurait été le chant et beaucoup de musiciens ont cru que les hommes auraient bien pu apprendre ce chant des oiseaux (...).» (HERDER, a: 96). Eis a hipótese.

Mas ela afasta, no entanto, a possibilidade de essa origem poder estar na expressão de emoções ²². Por isso, Herder contrapõe, negando a ideia segundo a qual o homem com a sua atenção distraída e quase cega imita o rossinol e modula a sua língua a partir daí ²³. Também para ele, se a língua «fala», igualmente a melodia «significa»: «Mesmo, assim que a língua se torna, mais tarde, mais regular, uniforme e ordenada, ela permanecerá sempre um espécie de canto.» (HERDER, a: 96). Uma espécie de canto, uma ideia que fundamenta afinal a possibilidade da reconstituição dessa melodia original que produz significação.

Para Rousseau, no entanto, a música, como as línguas primitivas, eram, antes de tudo, resultado das paixões e não tanto da necessidade, admitindo como início uma «voix passionnée», facto primitivo e na essência humano. A dissociação entre articulação e modulação é extremamente importante, pois é ela que vai permitir a Rousseau formular a teoria da degenerescência paralela da música e das línguas:

«Avec les premières voix se formèrent les premières articulations ou les premiers sons, selon le genre de la passion qui les dictait les uns ou les autres. La colère arrache des cris menaçants que la langue et le palais articulent; mais la voix de la tendresse est plus douce, c'est la glotte qui la modifie, et cette voix devient un son. Seulement les accents en sont plus fréquents ou plus rares, les inflexions plus ou moins aiguës selon le sentiment qui s'y joint. Ainsi la cadence et les sons naissent avec les syllabes, la passion fait parler tous les organes, et pare la voix de tout leur éclat: ainsi les vers, les chants, la parole ont une origine commune. Autour des fontaines dont j'ai parlé les premiers discours furent les premières chansons (...)»²⁴

Rousseau recusa para a música uma outra ordem que não seja a da sedução e da emoção, ou seja, dos sentimentos e do coração. A sua teoria da modulação concebe uma ideia de língua absoluta, um pouco como uma língua que tivesse apenas significado e não tivesse significante.

É a abstracção de uma língua i-mediata e transparente: a música, afinal, a única capaz de operar entre os homens (seres individuais e divididos) a possibilidade de uma «penetração recíproca», como vimos. Mas, por outro lado, dado que essa língua possui um órgão obrigatório que é a boca, e sendo a música a emancipação da melodia original, então é a voz o primeiro meio, que sofre modificações (modulações) pelo efeito da língua ou da glote, segundo as paixões que a movem: para a língua, a agressividade²⁵, a cólera, a desconfiança - onde predominam as consoantes; para a glote, a piedade e a benquerença (é ela que origina a fala-melodia, pela acentuação e inflexão da voz) - onde predominam as vogais, num jogo musical entre sons curtos e longos, com variações de altura e de timbre²⁶.

A inversão deste ponto de vista é, pois, evidente. Se falar é cantar, cantar também é falar; e assim, para Rousseau, uma vez que a ópera «fala»²⁷, o seu discurso e as suas falas deverão ser sustentados por uma prosódia natural, uma melodia adequada com precisão à expressão das emoções²⁸.

Rousseau, protesta ainda contra os artifícios harmónicos das obras de Rameau, que coloca a música e os seus efeitos em primeiro plano. A teoria de Rameau implica uma visão materialista da música, entendida como um conjunto de relações de fenómenos sonoros, ou seja, como um fenómeno físico independente, na sua natureza essencial, mas análoga na sua estruturação harmónica à composição material das línguas faladas pelos homens.

Rousseau, pelo seu lado, vê na música um fenómeno de comunicação, um fenómeno da ordem da linguagem, defende e propõe uma música tal como ela deveria ter sido²⁹ - uma melodia ideal. A melodia (ideal), pela sua relação imediata à substância do coração e às paixões da alma, faz da

música uma arte íntima: ela não imita objectos, ela imita sentimentos.

Mas, as mediações sociais produzem os seus efeitos: depois da separação, música e língua seguem caminhos diferentes, estruturam-se e complexificam-se. A música, tal como ela é, «harmonizando-se, instrumentalizando-se, intelectualizando-se, perde a sua qualidade de signo transparente» (KINTZLER, 1988: 143). Ela transforma-se em coisa e reduz-se à combinação abstracta dos sons.

Uma teoria negativa da Harmonia, tal como surge em Rousseau no «Ensaio sobre a origem da língua», torna evidente uma sua propriedade essencial - a sua opacidade: Rousseau não recusa o fundamento natural das leis da harmonia; ele recusa antes o seu valor estético. Uma crítica moderna a esta questão faria, no entanto, ressaltar justamente o valor sógnico de um acorde, de uma cadência e de um encadeamento harmónico, visto que a percepção estética e a socialização dos fenómenos sonoros passou a aceitar essa retórica das figuras musicais segundo uma grelha muito precisa. A título de exemplo, poderia dizer-se que a prática musical tem demonstrado que o modo menor tem sido utilizado em especial para conseguir comunicar tristeza e recolhimento, e o modo maior para exprimir alegria e esperança; que existe a expectativa de que que a tensão provocada pelo acorde de sétima da Dominante seja resolvida no acorde da Tónica; que uma cadência perfeita cria a sensação de um final; etc.

São algumas convenções que refletem um clima semiológico e uma ordem linguística a que a música acedeu. A questão é, aliás, muito pouco original. Já Descartes, no seu *Compendium Musicae* (de 1618), afirmava a certo passo: «Na verdade, esta quietude ou cadência não resulta agradável apenas no final, mas também no meio da melodia; a fuga desta cadência proporciona um prazer estimável, quando uma parte parece que quer descansar enquanto que a outra avança mais além. E este género de figura é na Música algo parecido ao que as figuras retóricas são no discurso (...)» (DESCARTES, a: 110, § 138).

Música in-certa.

Durante alguns séculos, a Harmonia manteve-se inquestionavelmente na base das formas aceites de fazer música - afinal as formas que ainda hoje predominam na música corrente. Mas, a atracção por uma crescente complexificação dos materiais sonoros veio a desregrar o que era norma e essa Harmonia tradicional foi perdendo importância. «A possibilidade da própria música tornou-se incerta», diz Adorno (ADORNO, 1973: 112), comentando esse momento crítico da viragem em que a crise era o reflexo do carácter a-social (e não-harmónico) da música e, por isso mesmo, cercada pela suspeição (senão mesmo pela rejeição) dos seus destinatários.

Como nota também Adorno, a «decadência individualista» dos compositores da viragem veio a levantar de novo a mesma questão, pois, segundo as suas palavras, «através da hostilidade em relação à arte, a obra de arte aproxima-se do conhecimento. Desde o princípio, a música de

Schönberg andou próxima da cognição. Foi isto ã e não a dissonância ã a base para a sua rejeição o que deu lugar ao grito estridente contra o intelectualismo» (ADORNO, 1973: 124).

Esta recusa do intelectualismo da música de Schönberg, e como reacção ao modernismo musical, encontra o seu fundamento de novo nas teses da naturalidade da música. Henri Pousseur, ao discutir precisamente as relações entre música, semântica e sociedade ³⁰, defende que «a pesar de lo que una determinada concepción musical e incluso una determinada práctica pretendan hacernos creer, los sonidos no son entidades independientes, separadas del resto de la realidad y susceptibles de ser utilizadas sin tener en cuenta a esta.» (POUSSEUR, 1984: 9). O que poderia querer dizer que Schönberg (e afinal toda a música radical) estaria afinal a compor uma música anti-natural, uma música in-certa, ou mesmo errada, uma música que respeitava outras leis, que não as da natureza, ou nenhuma, ou simplesmente as leis ditadas por cada obra, recusando aquilo que a natureza impõe e que está de acordo com a fisicalidade, a naturalidade da audição e com os mecanismos da socialização. Continua Pousseur: «(...) Por el hecho de su naturaleza 'pitagórica' (en el sentido más amplio), las estructuras armónicas mantienen una relación de principio fundamental con las nociones esenciales, determinantes, de la realidad material (por ejemplo, con las estructuras ondulatorias, atómicas o moleculares)» (POUSSEUR, 1984: 17). Esta relação próxima e ineludível, este carácter natural, é porém contrariado por um outro fenómeno de ordem diferente: a audição estética, ou seja, aquela que tem como expectativa ouvir sons organizados e emitidos intencionalmente respeitando os códigos que vigoram num determinado contexto social de audição.

Final

O projecto romântico de Wagner na retoma da ideia de obra de arte total (o drama musical), fará uso de uma mecânica de paixões ao serviço de uma música que tem como objectivo mover as almas (e os espíritos, na acepção retórica) e que, ela própria, verá aceder ao plano do drama (do sentido e da fala) as suas duas dimensões mais visíveis: a melodia e a harmonia.

A hipótese de uma síntese romântica retomará forçosamente a ideia da obra-de-arte-total, empreendendo um novo esforço de agregação de artes separadas. O processo, teorizado e realizado por Wagner, fará uso de todos os recursos disponíveis para permitir ao homem falar as suas paixões e o seu coração, desta vez a partir de uma visão do mundo sustentada por algo que se acreditava estar nos fundamentos e na origem arcaica dos povos: o mito.

A introdução de narrativas que se encontram no fundo da cultura, de forma menos alegórica, e sem o objectivo expresso de divertir, corresponde a uma estratégia de síntese, cujo objectivo seria o de concentrar no drama musical todos os recursos comunicativos, quer racionais, quer irracionais, a que a arte (necessariamente total) poderia lançar mão. Mas, também a música, cujo desregramento terá começado precisamente com Wagner e a sua necessidade de fazer a música aceder ao plano do drama.

A síntese, como hipótese em Wagner, só poderia ter lugar depois da Querelle, ou seja, depois da afirmação das teses de Rousseau e também das teses de Rameau - o que numa redução (talvez abusiva?), poderá querer significar, no fundo, Descartes.

Bibliografia

- ABRAMS, M.H.
1973 Natural supernaturalism. New York: Norton.
- ADORNO, Theodor W.
1973 Philosophy of Modern Music. New York: Sheed & Ward (London).
1982a Teoria Estética. Lisboa: Ed 70.
- ARISTÓTELES
a Poétique. Paris: S.E. «Les Belles Lettres», 1979.
b Politics. Cambridge (Mass): Harvard University Press, 1990.
c Rhétorique. Paris: S.E. «Les Belles Lettres», 1967.
d Rhétorique (livre III). Paris: S.E. «Les Belles Lettres», 1980.
- CARVALHO, Mário Vieira de
1994a «From Opera to 'Soap Opera': On Civilizing Process, dialectic of Enlightenment and Postmodernity», in Theory Culture & Society, 11.
1994b «Goldoni e os modelos de comunicação músico-teatral no século XVIII». in Estudos Italianos em Portugal.
- DESCARTES, René
a Compendio de música (1618-1650). Madrid: Ed. Tecnos, 1992.
b Discurso do Método (1637). A paixão da Alma (1649). Lisboa: Presença, 1988, 15ª ed.
- DIDEROT, Denis
a De la poésie dramatique et entretiens sur le «fils naturel» - Oeuvres Esthétiques. Paris: Garnier, 1965.
b Écrits sur la musique. s/l: Éd. J-C Lattès, 1987.
c Paradoxe sur le Comédien. Paris: Bordas, 1991.
- DIDEROT, Denis & d'ALEMBERT
a Encyclopedie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers 1 (1751). Paris: Flammarion (1986).
- GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V.
1988 A history of western music. New York: WW Norton & Company. 4ª Ed.
- HEGEL W. G.
1972 Estética. Vol I A Ideia e o Ideal. Lisboa: Guimarães Editores.
1980 Estética. Vol III Poesia. Lisboa: Guimarães Editores.
- HERDER, J.G.
a Traité sur l'origine de la langue (1770). Paris: Aubier/Flammarion (1977)
- JAUSS, H.R.
1978 Pour une esthétique de la réception. Paris: Gallimard.
- KANT, Emanuel
1984 Critique de la faculté de juger. Paris: J. Vrin. 6 Ed.
- KINTZLER, Catherine
1988 Jean Philippe Rameau - Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique. Paris: Minerve.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe
1991 Musica ficta (figures de Wagner). Paris: Christian Bourgois Ed.
- NIETZSCHE, Friedrich
1982 Origem da tragédia. Lisboa: Guimarães Editores.
1983 O livro do filósofo. Porto: Rés Editores.
- PLATÃO
a Górgias, O banquete, Fedro. Lisboa: Editorial Verbo, 1973.

- b A república. Lisboa: FCG (2ª ed.), 1976.
- POUSSEUR, Henry
1984 Música, semântica, sociedade. Madrid: Alianza Música, Alianza Editorial.
- RAMEAU, Jean-Philippe
1986 *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels. précédé de «Rameau, l'harmonie et les méprises de la tradition»* par Jean-François Kremer. Paris: Méridiens-Klincksieck.
- ROUSSEAU, J-J.
1979 *Écrits sur la musique*. Paris: Stock.
1987 *Discours sur les sciences et les arts. Lettre à D'Allembert sur les spectacles*. Paris: Gallimard (Folio).
- WAGNER, Richard
1983 «Das Kunstwerk der Zukunft» (1849), in BORCHMEYER, Dieter (hrsg), Richard Wagner - Dichtungen und Schriften (1849-1852). Frankfurt: Inselverlag (pp 9-157).
1990 A arte e a revolução. Lisboa: Ed. Antígona.
1992 On music and drama. Lincoln and London: UNP, Bison Book.

(Footnotes)

¹ Ser intelectual, no século XVIII, é motivo de prestígio e não fonte de vergonha. No entanto, e apesar de tudo, a condição de intelectual não era suficientemente bem vista num artista. Rameau foi responsável por um pensamento e por uma acção - ele foi teórico e compositor. O inverso também era verdadeiro: Rousseau e Voltaire, por exemplo, mais conhecidos pelas suas obras literárias e filosóficas, também compuseram música e escreveram *librettos* de óperas.

² Seria preciso esperar até Mozart para encontrarmos o primeiro músico *revoltado*, talvez *autónomo* (mas ainda não intelectual ou filósofo, como se sabe); mas, especialmente Beethoven a quem repugnava escrever por encomenda e recusava violentamente o «serviço» na Corte e na Igreja. A sua atitude face à composição musical intruduziu a revolução da liberdade criativa, desconhecida até aí.

³ O antagonismo não desaparece, embora cada época procure resolvê-lo ou geri-lo. A música contemporânea, afogada em todos os excessos, oscilou no final do século passado (o XX) entre um minimalismo autista e um abstraccionismo a-social. E há sinais também de que um certo *cartesianismo estético* perdura nas obras de uma música (e uma arte) apolínea e cândida que deixou de se preocupar com aquilo que é preciso dizer e assim procura a todo o custo despolitizar a sua existência - assumindo neste caso o tom da regressão. Nomeadamente nas propostas de compositores que apresentam sínteses da tradição clássica e da moderna, corruptelas geralmente bem toleradas por um público que se sente assim a penetrar num universo de que se sente frequentemente excluído pelo *mundo da cultura*, ou do qual *modestamente* se auto-exclui.

⁴ Mas o verdadeiro segredo do bom senso e da razoabilidade cartesiana está nos seus quatro preceitos: «*Nunca aceitar como verdadeira qualquer coisa sem a conhecer evidentemente como tal (...). Dividir cada uma das dificuldades que tivesse de abordar no maior número possível de parcelas que fossem necessárias para melhor as resolver. Conduzir por ordem os meus pensamentos, começando pelos objectos mais simples e fáceis de conhecer (...). Fazer sempre enumerações tão completas e revisões tão gerais que tivesse a certeza de nada omitir*» (DESCARTES, 1988: 17).

⁵ Cf. DESCARTES, a: 58 § 91.

⁶ Idem.

⁷ Para Pitágoras, também, a música seria o símbolo ou a expressão de uma harmonia, explicável por intermédio de proporções numéricas.

⁸ Aristóteles, *de Anima*, 426a, 30/426b, 9.

⁹ O *Compendium Musicae* foi escrito, como já foi referido, na juventude do autor (1618, com 20 anos) e era dedicado a Isaac Beeckman, como presente de Ano-Novo. Beeckman, físico-matemático, dava aliás grande importância ao estudo da música e da acústica, pois considerava que a «*ciência musical era por excelência o domínio ideal para o desenvolvimento do seu pensamento*»

(as suas investigações musicológicas dedicavam-se então à definição física das consonâncias, à explicação do prazer do ouvido, e à teoria dos modos)» (Cfr. DESCARTES, a: Intro). Na realidade, o *Compendium Musicae* só se tornou conhecido após a sua publicação póstuma (1650), podendo talvez ser considerado como uma espécie de prelúdio da sua última obra, *As Paixões da Alma* (DESCARTES, b) - uma relação parece ser evidente: entre o lugar que ocupa a questão do ritmo e da medida (da proporção e do equilíbrio), no *Compendium*, e a apologia da sagesse que deve marcar o ritmo adequado de viver de modo plausível, em *As Paixões da Alma*.

¹⁰ Parafraseando uma expressão de Catherine Kintzler, Cfr. KINTZLER, 1988.

¹¹ Cf. KINTZLER, 1988.

¹² A ópera como espectáculo e espaço social de ilusão, cénica e social, de facto. As estruturas institucionais da monarquia centralizada favoreciam e mantinham a existência de uma ópera magnífica e luxuosa, espectáculo total necessariamente subvencionado.

¹³ Os sons e a sua possibilidade estão na natureza, na voz humana a música teria surgido na modulação dos sons e na forma como as línguas naturais desenvolveram uma prosódia própria.

¹⁴ Em cada época a noção de *som musical* parece ganhar diferentes significados. Dos sons produzidos pela voz humana, passando pelas percussões, pela flauta, a arpa, pelo órgão, até aos nossos dias em que, para além dos sons de síntese provenientes da manipulação electrónica, se admitem como *sons* musicais todo um invulgar conjunto de sons: sirenes, o quotidiano urbano, a natureza, em suma todos os sons que podem ser *tornados obra* segundo a lógica composicional e segundo a convenção que cada obra propõe.

¹⁵ Episódios da *Querelle des Bouffons* tiveram lugar no próprio teatro de Ópera de Paris a partir de 1752 (-1754) e declarou-se na sequência da representação da ópera de Destouches, *Omphale*, que foi acusada de representar tudo o que era artificial e *démodé* na ópera francesa. Mas, foi a apresentação da ópera-buffa de Pergolesi, *La serva padrona* (1733; Paris em 1752), que extremou os contendores: artistas, intelectuais e filósofos partidários da música italiana, contra artistas, intelectuais e filósofos que acreditavam na possibilidade de um renascimento do teatro lírico francês. Contra a ópera de Rameau opunham a *ópera-buffa italiana*. A divisão entre os dois campos era real: de um lado *ceux du côté du Roi* (os adeptos da ópera francesa, Madame de Pompadour, Rameau, etc), do outro *ceux du côté de la Reine* (os partidários da ópera italiana, Rousseau, Diderot e D'Alembert, etc). Sobre esta questão, entre outros: Rousseau, JJ, *Lettre sur la musique française* (1753) e Diderot, Denis, a e b.

¹⁶ Cf. «*Essai sur l' Origine des Langues*», in ROUSSEAU, J-J. *Écrits sur la musique*. Paris: Stock, 1979.

¹⁷ Neste sentido, Rameau, para poder tratar a música como um meio capaz de despertar emoções, deveria fazer uso da «*mecânica cartesiana das paixões*», verdadeira *engenharia* da comunicabilidade musical.

¹⁸ A expressão é de Rousseau aplicada por analogia a partir de: «*Avant que l'art eût façonné nos manières et appris à nos passions à parler un langage apprêté, nos moeurs étaient rustiques, mais naturelles; et la différence des procédés annonçait au premier coup d'oeil celle des caractères. La nature humaine, au fond, n'était pas meilleure; mais les hommes trouvaient leur sécurité dans la facilité de se pénétrer réciproquement, et cet avantage, dont nous ne sentons plus le prix, leur épargnait bien des vices.*» (ROUSSEAU, J-J, «Discours sur les sciences et les arts» [Première Partie], in ROUSSEAU, 1987, p. 47). O que parece, para além do mais, demonstrar, sob a forma de uma *nostalgia optimista*, por assim dizer, o desejo de um reencontro com a possibilidade da comunhão que Rousseau não cessa de ver numa origem («*un 'avant' iréel*»).

¹⁹ Ou de *degenerescência*, como veremos.

²⁰ Este ponto de vista não parece ter ficado pela *Querelle*. Por exemplo, Janáček, compositor checo (1854-1928), confessava escutar disfarçadamente as vozes dos transeuntes de modo a poder captar precisamente a *melodia da fala*. (Cf. Erismann, Guy, *Janáček ou la passion de la vérité*, Paris, Seuil, 1980).

²¹ Cfr. Pierre Péniçon, «Introdução», HERDER, J.G., *Traité sur l'origine de la langue* (1770). Paris: Aubier Flammarion (1977).

²² «*Déjà comme animal l'homme possède une langue. Toutes les impressions fortes, et les plus fortes d'entre elles, les impressions douloureuses de son corps, toutes les violentes souffrances de son âme, s'expriment immédiatement par le cri, les sons, des bruits sauvages, inarticulés.*» (HERDER, a: 49).

²³ «*(...) mais, que l'homme, à peine créé, avec son attention distraite presque aveugle et enfin avec sa gorge frustrée, imite le roussignol et module une langue d'après lui, je ne puis penser.*» (HERDER, a: 96).

²⁴ ROUSSEAU, J-J, «*Essai sur l' Origine des Langues*», Chap. XII, in ROUSSEAU, J-J. *Écrits sur la musique*. Paris: Stock, 1979, pág. 219.

²⁵ Como sublinha Kintzler (1988: 138), Rousseau vê aqui a origem das línguas do Norte, secas e imperiosas e portanto não musicais, pois, segundo ele: «*On n'avait rien à faire sentir, on avait tout à faire entendre; il ne s'agissait donc pas d'énergie, mais de clarté.*» (Op. Cit, Chap. X, pp. 215-216). Esta observação de Rousseau antecipa, a partir das línguas do Norte (ou seja, necessariamente para ele, também da música do Norte), a atitude que a arte moderna viria a suscitar mais tarde: o entendimento, contra o sentimento.

²⁶ Um pouco como parece acontecer com a matriz da língua chinesa.

²⁷ De resto, como refere Mário Vieira de Carvalho, «*(...) O libreto da opera buffa iria exigir cada vez mais uma música que fosse, ela própria, acção.*» (CARVALHO, 1994b: 15).

²⁸ Modelos de teorização das relações entre a música e a linguagem (verbal) Cfr. KINTZLER, 1988.

Modelo lullista:

1. A música e a linguagem têm um objecto comum: significar.
2. A linguagem articulada diz melhor e mais do que a música.
3. A música submete-se ao modelo linguístico (relação de subordinação)
4. A técnica desta relação é a analogia: - sobre o significado: evocar uma ideia, uma emoção; - sobre o significante: imitar um fraseado, uma inflexão, um acento.

Modelo de Rousseau:

1. A música e a linguagem têm um objectivo comum: significar.
2. A música melódica está mais próxima das línguas articuladas e da poesia-música originária (liguagem das paixões).
3. As línguas articuladas são derivadas da poesia-melodia originária por degradação (relação de subordinação)
4. Consequências: - primado da melodia sobre a harmonia, do lírico sobre o descritivo ou o espectacular. - a música exprime emoções; as línguas articuladas reenviam aos elementos discursivos.

Modelo ramista:

1. A música é paralela à língua: distinta/análoga.
2. Ela é distinta: é um objecto natural com leis próprias. Autonomia da música (sem subordinação).
3. Ela é análoga: - na sua materialidade (corpo sonoro); - na sua forma: os sons são articulados em sistema.
4. Consequências: - primado da harmonia (domínio da estrutura). - a música pode significar ou não significar. - importância da prosódia: é uma articulação com valor musical.

É este também o ponto de partida para uma discussão sobre a importância do *recitativo* que, um pouco pelas mesmas razões levou, mais tarde, Wagner a rejeitar justamente o *recitativo* e a *aria* defendendo o seu conceito de *leit motiv* e de melodia contínua [Unendliche Melodie].

²⁹ Cf. KINTZLER, 1988.

³⁰ Cf. POUSSEUR, 1984.