

As atualizações da nostalgia na música moderna

Enrique Menezes
Composição – ECA/USP
e-mail: menezesenrique@gmail.com

Sumário:

A composição musical pode ajudar-nos a esclarecer problemas filosóficos modernos, assim como tais problemas podem orientar-nos em uma interpretação da história da música. A cisão entre Eu e Mundo experimentada com o advento da modernidade cria relações com a estética, e os períodos da história da música moderna podem ser interpretados também como atualizações dessa cisão. Tal aproximação será feita pelo viés estético-filosófico de G. Lukacs e T.W. Adorno.

Palavras-Chave: composição, estética, racionalidade, modernidade.

"Filosofia é na verdade nostalgia"

Novalis

Introdução

O homem experimenta na modernidade o sentimento de perda. Parece que alguma coisa sempre lhe falta - ausência que ele carrega consigo, mas não sabe bem o que é - e lhe causa sérios calafrios patológicos e ataques histéricos. A fim de refletir sobre a perda, ele a transforma num sentido ideal e o projeta num passado qualquer, no qual a modernidade ainda não estivesse consumada. Essa nostalgia move a filosofia, se cristaliza na estética e a história da música pode ser interpretada como ciclos de atualização desse processo.

Para o homem que faz essa projeção, noutros tempos, a vida e as coisas estavam impregnadas do sentido que ele não cansa de procurar, e parece que esse só se retirou das coisas na medida em que aquele iniciou sua busca: num mundo dotado de mais sentido, não pensaríamos na distinção entre vida e essência, palavra e coisa, pois seriam conceitos idênticos. Experimenta-se algo semelhante ao passado ideal, quando se interpreta a *Musiké* grega, que articulava sobretudo música, poesia, dança e mímica como um mesmo acontecimento não separado em diferentes termos: as partes constituíam um todo orgânico, repletas de um sentido prontamente existente. A totalidade estava impressa em cada particularidade, e cada particularidade era expressão do todo. "Eis porque os tempos afortunados não têm filosofia, ou, o que dá no mesmo, todos os homens desse tempo são filósofos, depositários do objetivo utópico de toda filosofia." (Lukacs, 2000, p.26). O sentido da vida seria imanente, ou seja, o trabalho filosófico dos modernos seria algo tão simplesmente óbvio que não teria razão de ser.

Na Modernidade, a existência de não-sei-o-quê obscuro, esse vazio irreparável, indica que há anseios do sujeito burguês que não se ligam a representações racionais. Em consequência dos progressos de seu racionalismo, o irracional sobra como esquisita nostalgia, à qual o poeta, assim, se refere: "Guardar um segredo / em si e consigo, / não querer sabê-lo / ou querer demais". (Andrade, 1992, p.98). E o conceito obtém primazia sobre a intuição: "O abismo que surgiu com a separação, a filosofia enxergou-o na relação entre a intuição e o conceito e tentou sempre em vão fechá-lo de novo: aliás, é por essa tentativa que ela é definida. Na maioria das vezes, porém, ela se colocou do lado do qual recebia o nome." (Adorno, 1985, p.31).

O desamparo surge como seqüela necessária à dura formação do indivíduo moderno e as estruturas racionais deixam para trás o que há de obscuro do Eu. Trata-se de uma concepção oposta à de um mundo no qual as coisas carregam consigo sua essência bruta. Contudo a primazia da razão é apenas um momento. O seguinte comentário de Adorno apresenta a música como uma figuração dialética interessante para nosso referido problema: “Por seu puro material a música é a arte em que os impulsos pré-racionais e miméticos se afirmam irredutivelmente, entrando ao mesmo tempo em constelação com as tendências ao progressivo domínio da natureza e dos materiais.” (Adorno, 1983, p.262).

O sistema tonal: matriz artificial doadora de sentido

O anseio pela reconciliação com o Todo converte-se não só em nostalgia e desamparo, mas também em arquétipos artificialmente formados, cuja intenção é semelhante ao da projeção ideal do passado: a imanência orgânica do sentido. Em música, que será nossa ocupação a partir de agora, o tonalismo é uma forma artificial de grande importância. Por ter elaborado uma interpretação completa de tal sistema, usaremos para o nosso entendimento a reflexão de Arnold Schoenberg em seu tratado de harmonia. Sua primeira afirmação sobre o modo maior, baseada na teoria dos harmônicos, é categórica: "A nossa escala maior, a seqüência *do-ré-mi-fá-sol-lá-si*, cujos sons se baseiam nos modos gregos eclesiásticos, pode ser explicada como uma imitação da natureza." (Schoenberg, 2001, p.61). É um raciocínio no qual se podem perceber ecos pitagóricos da concepção musical.

Para alguns teóricos antigos, as melodias já existiam na natureza, plenas de virtuosismo e beatitude. A representação artística que as respeitasse estaria de acordo com a essência do Universo. Boécio, por exemplo, em seu *De Institutione Musica* afirma que os movimentos orbitais dos astros estariam vinculados a uma relação perfeita e bem combinada, e que suas diferentes velocidades consistiriam numa ordem racional de movimentos. Segundo ele, a harmonia uniria as diferentes e contrárias potências dos quatro elementos que, juntos, formariam cada corpo e organismo. A música humana é entendida como o universo e o si mesmo, já que o corpo humano também é dotado de diferentes componentes unidos, formando um único organismo que produz uma consonância. Não é à toa que não se assinavam as composições dessa época – para eles, a música já estava escrita nas leis naturais, bastava imitá-las. Era a concretização singularizada - no homem, na matemática, na arte etc. – de um Uno essencial e indiviso. Essa concepção de mundo unívoca é que permite para a antiguidade uma segura imanência de sentido, sua organicidade positiva; e para o homem moderno, um lugar para projetar um mundo de sentido ideal.

Assim, "se a escala é a imitação do som horizontalmente, em sucessão, os acordes são a imitação vertical, simultânea. A escala é a análise do som, assim como o acorde é a síntese." (Schoenberg, 2001, p.67). O sistema tonal, entendido nessas bases, seria então uma representação da natureza na música, como acontecia com o pensamento grego.

Mas Schoenberg é cauteloso ao chamar a atenção para o fato de que "O descobrimento de nossa escala foi um feliz acaso para o desenvolvimento da nossa música. Não só pelos resultados obtidos, como também porque poderíamos ter encontrado outra sucessão diferente, como os árabes, os chineses, os japoneses ou os ciganos. (...) E, acima de tudo: semelhante escala não é o fim, a meta última da música, mas tão-somente uma etapa provisória." (Schoenberg, 2001, p.64). O cuidado que Schoenberg toma é o de lembrar que o tonalismo possui um contexto histórico, evitando assim considerar natural o que é socialmente desenvolvido.

Tanto a concepção de Boécio e da *Musiké* grega quanto a do tonalismo encontram na imitação da Natureza sua matriz doadora de sentido. Entretanto, as diferenças que as separam são visíveis: enquanto naquelas os acontecimentos estavam organicamente relacionados num sentido indiviso e único, o tonalismo se autonomiza em relação às outras artes, sendo essa separação um sintoma da perda da totalidade orgânica, da cisão entre Eu e Mundo. Na *Musiké*, o sentido surge da relação mimética com a natureza em sua forma pura, direta e sem mediação, enquanto que o

tonalismo é um sistema de imitação artificialmente criado, onde o sentido já está envolvido pelas formas mediadoras, o que impossibilita aquela totalidade homogênea do pensamento de Boécio.

Mas o sistema tonal ainda é depositário de um sentido comum, capaz de expressar os vínculos da esfera artística com a sociedade. Rigorosamente lógico, os encadeamentos e leis acústicas que regem suas estruturas estão em conexão com a vida comum, e cada composição realizada dentro desse sistema é a expressão particular e fechada de um sentido maior, ficando automaticamente atrelada aos valores de um povo, cultura ou época. Em todo caso, é um estilo sócio-cultural orgânico, capaz de realizar vinculações somente através da realização de seus funcionamentos internos.

Após o declínio tonal na música erudita da nossa época, é para alguns experiência de espanto e algum pesar ouvir um compositor do séc. XVIII como Mozart, que tão bem expressou aquele sistema. Seu pleno domínio técnico sobre a linguagem tonal converte-se - exatamente por ser um domínio ativo - em elogio do compositor ao sistema, e sua composição transforma-se em um prazer estético socialmente partilhado. Para o nosso ouvinte nostálgico de hoje, o pesar se dá ao reconhecer como esse prazer vincutivo aparece de modo tão inesperadamente simples.

Mas, mesmo nos autores que melhor realizaram suas lógicas, o tonalismo permanece como uma aparição fantasmática daqueles tempos nos quais a vida não se separava da essência, e o sentido estava impregnado em cada objeto e em cada ação. Aliás, toda a história da música, desde o início da polifonia, evolui através de rupturas e descontinuidades que atestam a perda de uma totalidade comum por meio do progresso da racionalização.

Frente à racionalidade crescente, a estética musical recebe um lugar curioso: sua assematicidade, sua incapacidade de expressar conceitos (Hanslick e Fubini não cessaram de reiterar essa particularidade) colocam-na em posição análoga àquele não-sei-o-quê obscuro que sobra na razão, ela toma a forma desse vazio. Adorno é preciso ao comentar essa especificidade: "Não há dúvida de que a história da música é uma progressiva racionalização. Teve passos, como a reforma guidônica, a introdução da notação mensural, a invenção do baixo contínuo, a afinação temperada, e finalmente a tendência à construção integral da música, irresistível desde Bach e hoje levada ao extremo. Não obstante, a racionalização - inseparável do processo histórico do aburguesamento da música - é apenas um de seus aspectos sociais, assim como a racionalidade ela própria, "Alfklärung"¹, é apenas um momento da história da sociedade, que permanece irracional, presa ainda a formas "naturais". No interior da evolução total de que participou através da progressiva racionalidade, a música foi também, e sempre, a voz do que ficara para trás no caminho dessa racionalidade, ou do que fora vítima." (Adorno, 1983, p.262).

A nova música e a ausência de uma prática composicional comum

Por meio da realização de suas próprias lógicas e possibilidades, o sistema tonal entra em colapso. Sua utilização anacrônica transforma-se em um pastiche: um aglomerado de siglas gerais, progressões estereotipadas, funções que se mecanizam e todo tipo de clichê sentimental jogam o afeto em direção ao valor de troca, à mercadoria. O tonalismo se reifica, e aparece desqualificado enquanto expressão. Para usar de uma metáfora da época, o compositor "perde a casa". Agora estão impossibilitadas tanto a totalidade mimética da *Musiké* quanto a linguagem comum do tonalismo. O compositor enfrenta um problema de consciência: coagido pelo processo histórico do material musical ateou fogo em sua própria casa.

Aqui encontramos nos problemas da composição mais uma atualização do homem moderno: ele se encontra sozinho, amputado de seus meios expressivos costumeiros, consternado por ter ele próprio os queimado; seu desejo é de que ressuscite um sentido que existia em um passado próximo, mas que ele sabe impossível. Aqui, a Nova Música é que carrega a aparição

¹ Esclarecimento.

fantasmática do tonalismo, mostrando-se em tendências distintas, que podem ser percebidas em soluções diferentes. Há compositores que remontam os cacos que restaram da casa que se perdeu e os juntam com as conquistas técnicas de que dispõem, com a esperança de que em uma nova organização ou em novo tratamento os cacos arruinados ao menos deixem aparecer uma fagulha daquele sentido que outrora estava vivo. Em outros casos, os restos também são reunidos, colocados artesanalmente um ao lado do outro, mas apenas para ostentar o fracasso a que foram submetidos. Há ainda as tendências mais novas que procuram renunciar ao temperamento - e assim ao tonalismo definitivamente.

Schoenberg é um caso exemplar do primeiro modo de aparição; suas primeiras obras revelam o limite tenso entre a tonalidade e a atonalidade. O material que aparece nessas composições provém frequentemente da gramática tonal, tanto do que a formou quanto do que a extinguiu: terças, trítomos, sensíveis, dominantes, cromatismos, seqüências de quartas, pés-métricos de dança etc. são colocados de modo que nunca representam a função que tinham naquele sistema. O sentido da composição começa a se deixar transparecer em uma dificuldade acarretada pela insatisfação com um sistema de referência que apresenta seus meios tradicionais de expressão já praticamente catalogados, e a impossibilidade ou contra-senso de separar-se dele. Essa antinomia opera um movimento de negação recíproca que mantém a idéia em eterna circularidade, sem nunca chegar a uma síntese, como um pêndulo, trazendo a idéia para perto da infinitude. O que vemos é um manuseio da forma através de uma "variação progressiva" a lá Brahms desses "materiais impossibilitados", construindo assim uma peça fechada e coerente, calcada na tradição alemã. A fratura entre eu e mundo verte o que era pressuposto formal em material composicional.

Quanto às obras de sua fase dodecafônica, é Pierre Boulez quem nos aponta a continuidade da mesma antinomia (embora para chegar a conclusões diferentes): “A série intervém, em Schoenberg, como um mínimo denominador comum para assegurar a unidade semântica da obra; mas os elementos da linguagem assim obtidos são organizados por uma retórica preexistente.” (Boulez, 1981, p.244). Essa retórica preexistente é o que entendemos como aparição fantasmática do tonalismo, cristalizada no caminho das inovações técnicas racionais da música como um entrave, carregado de força expressiva. Algo parecido acontece em Alban Berg em sua *suíte lírica* ou no *concerto para violino*, onde formas e gestos de extremo lirismo, típicos do auge romântico do tonalismo, aparecem exagerados e impossibilitados de acontecerem tal como eram, por ocasião de estarem ligados não mais a uma gramática tonal mas sim a seu inverso: o dodecafonismo.

Outro modo de aparição da Nova Música já estava operando, de alguma forma, em Gustav Mahler, apesar de ser um compositor imerso na última fase da era tonal. Os "cacos" com os quais ele compõe não são os mesmo de Schoenberg - são temas tonais que já existem, sobretudo na tradição popular, que ele remonta à sua maneira. O terceiro movimento de sua primeira sinfonia, por exemplo, é construído sobre a canção popular "Frère Jacques", retrabalhado ao gosto do criador (a mudança do tema para uma tonalidade menor, o tratamento contrapontístico); e a negação recíproca que daí resulta embaralha as distinções entre arte alta e baixa, ostentando, em última análise, o fracasso de uma e de outra.

Em nossas terras também surgem saídas para o problema. Como compositor nascido em um país no qual a grande música clássica é estrangeira, Heitor Villa-lobos não precisa colocar-se como participante de sua tradição. Retira material tanto de festas folclóricas brasileiras quanto da tradição européia que aqui chegou. Composições como o seu *trio para palhetas* carregam uma certa "esquisofrenia", uma identidade que se confunde entre brasileiro popular e europeu erudito - definida, aliás, exatamente por meio desse quiproquó. A melodia de caráter folclórico aparece organicamente misturada a um contraponto de tradição européia em passagens abruptas, onde o tratamento dado aos materiais não é o da tradição tonal, como em Mahler. Também o desenvolvimento harmônico aparece impedido em sua acepção tradicional por essa confusão de uma coisa com outra, costurando e tecendo a noção de um sujeito artístico envolto por duas tradições que pouco têm em comum. Essa maneira de compor o encaixa em um novo modo de

aparição da Nova Música, que surge agora sob a forma objetiva da ostentação do fracasso tonal por compositores que, apesar de estarem envolvidos com sua lógica, estão fora de sua formação tradicional e histórica.

Referências Bibliográficas

- Adorno, Theodor W., Max Horkheimer. (1985). *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Adorno, Theodor W. (1983). Idéias para a sociologia da música. In *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural.
- . (1989). *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva.
- Andrade, Carlos Drummond de. (1992). Carrego comigo. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Boulez, Pierre. (1981). *Apontamentos de Aprendiz*. São Paulo: Ed. Perspectiva.
- Lukacs, Georg. (2000). *A teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34.
- Schoenberg, Arnold. (2001). *Harmonia*. São Paulo: Unesp.