

O PERCURSO DA MÚSICA OCIDENTAL E SUA APROXIMAÇÃO COM A ENCENAÇÃO

Ive Novaes Luna¹

RESUMO: A fim de refletir sobre a *função* dramaturgicamente da música na cena teatral contemporânea, esse artigo faz referência ao trajeto histórico da música ocidental cujo desenvolvimento esteve estreitamente relacionado com a ideia de dramaturgia. O estudo aqui apresentado esclarece de que modo a operação dramaturgicamente da música foi uma de suas funções fundamentais, cumprindo frente à sociedade diversos papéis de ritual, atuando como símbolo de aproximação do homem com suas divindades – recebendo neste trânsito as funções de oráculo e de comunicação –, e elemento de coerção, fusionando-se com a encenação. Neste sentido, observa-se sua utilização como instrumentos em diferentes práticas de dominação cultural e política, implementadas pelo Estado e pela Igreja. O artigo mostra ainda que, na contramão desta segunda operação, houve, desde a primeira cisão da música – quando esta passou a distinguir-se entre *profana* e *litúrgica* –, uma reação cultural das classes dominadas. Porém, a música e a cena produzida por este estrato social foram pouco catalogadas por aqueles que durante muito tempo escreveram a história da civilização ocidental. Consequentemente poderemos notar, através dessa pesquisa, que a carência desse registro limita nossa compreensão dos diálogos dramaturgicamente musicais que nos falariam das tensões sociais e políticas.

PALAVRAS-CHAVE: Música. Dramaturgia. Coerção.

ABSTRACT: In order to think about the dramatic function of music in contemporary theatrical scene, the present article regards the historical course of western music, which development was narrowly related with the idea of dramaturgy. The present study clarifies in which way the dramatic function of music had a fundamental function on society fulfilling several ritual roles, approaching humans and their divinities – by conveying both functions of oracle and communication –, and as a constraining element, blending together with the staging. In this sense, it is noted the use of music as an instrument in different cultural and political domination, implemented by the State and Church. This article also exposes that since the first rupture of music, when it began to be distinguished between profane and liturgical, the dominated classes had made a cultural reaction. However, the music and the scene produced by its social stratum were not much classified for those that during a long time wrote the history of western civilization. Thus, we are able to notice that the lack of information about such classification limits our comprehension of dramatic musical dialogues that could tell us more about social and political tensions.

KEYWORDS: Music. Dramaturgy. Coercion.

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina

1. A função mágica e o ritual na pré-história da música

A função mágica da música, encontrada já na Era Paleolítica, pretendia uma comunicação entre o homem e o mundo que o cercava, no sentido de aproximá-lo até tornar-se o próprio objeto celebrado, a ponto de garantir poder sobre ele. Nesta função, Ernest Schurmann (1990, p. 20) classifica a música como um *instrumento de trabalho mágico*, pois encontra-se desvinculada da função de comunicação. Durante estas celebrações, a música muitas vezes acompanhava as representações pictóricas de animais. Estudos arqueológicos sugerem que a produção de um desenho de um cavalo seria acompanhada por sons que imitavam seu relinchar, constituindo um objeto cultural complexo e plurifuncional. Desta forma, teriam sido construídas práticas que articulavam múltiplos instrumentos expressivos que permitiam que os homens se tornassem simbolicamente os animais representados. Schurmann afirma que nestas celebrações a música funcionava como objeto mágico e não como instrumento de comunicação, pelo fato de que, neste lugar, não atuava como objeto mediador entre um referente celebrado (a pintura do animal) e uma divindade. Acontecia que, através dos sons e dos gestos o celebrante se tornava o próprio animal celebrado, era transformado, ele mesmo, em outro, pelo uso da função mágica da música. Notamos que, assim como as pinturas, a manifestação sonora seria bastante naturalista, tratando de imitar os sons dos animais celebrados. Schurmann, no estudo que desenvolve em seu livro *A música como linguagem*, chama atenção para o fato de que talvez fosse mais adequado tratar tais sonoridades e pinturas como *reprodução*, e não como representação, uma vez que para uma representação “seria necessária uma consciência relativamente desenvolvida da distinção entre o objeto e sua imagem”, o que não acontecia naquele momento. Foi na era Neolítica que a reprodução, paulatinamente, ganhou características de representação, a partir disso se poderia considerar que a arte adquiriu um caráter simbólico, como afirma Schurmann (1990, p. 21):

Em toda a prática pictórica e gráfica desaparecem quase por completo as preocupações com uma fiel reprodução da realidade. Tudo leva a crer que se tratava de manifestações que já não serviam para reproduzir o objeto, mas para referir ao mesmo e, com isso, a arte acaba por adquirir um caráter eminentemente simbólico.

Ainda acompanhando o estudo de Schurmann, observa-se que diferente do pensamento do homem paleolítico, que pretendia através das manifestações sonoras e pictóricas tornar-se o próprio objeto celebrado (1), na barbárie (2) este passa a pretender, através de sortilégios e de conjurações, “seduzir os espíritos para que o auxiliassem dando soluções aos problemas surgidos no seu trabalho e contribuindo, dessa forma, para o processo de progressiva conquista sobre a natureza” (1990, p.25). Considerando a pesquisa comparativa se poderia notar que nestes ritos, a prática da sonora incumbia-se de convocar os espíritos, tanto para garantir-lhes poder sobre a natureza, quanto para a manutenção daquela estrutura social.

É importante enfatizar que até o Paleolítico não encontramos uma atividade exclusivamente musical; a música estava sempre vinculada a modos de comunicações relacionados com as práticas de contar histórias, com rituais e mesmo com práticas lúdicas com finalidade de proporcionar vantagens nos jogos (Idem, p. 28). Durante a fase superior da barbárie, poetas-músicos conhecidos por bardos, *escaldos* e *rapsódios* passaram a louvar, através de suas poesias cantadas ou declamadas, a memória de deuses e heróis. Considerando que foi “no âmbito de tais narrativas que tiveram origem não apenas uma grande variedade de mitos e lendas, mas também os grandes poemas épicos, como a *Iliada* e a *Odisseia*” (Idem, ibidem). A música cumpria aqui um lugar acessório, principalmente como suporte ao poema. E ainda quando tais poemas supusessem uma interpretação musical determinada de antemão (poema lírico e trágico, por exemplo), isso se manifestaria mais como um modo de recitação, como afirma Candé (1994), do que como uma composição musical justaposta ao texto.



2. Música modal: domínio dos afetos.

Com a paulatina transformação das aldeias bárbaras em Estados, e com a irrupção do cristianismo, a música ritual é tomada como modelo pelos estamentos sociais dominantes e transformada em instrumento social associado a diferentes práticas de controle(3). No seio desse processo de especialização, no qual a relação com práticas culturais modificadas pela estratificação dos poderes, deu-se a primeira cisão estrutural no campo da música. Revela-se, a partir de então, a polarização entre um modelo atribuído à *cultura popular*, e outro que identificaria as classes sociais dominantes. Mas, isso não se deu de forma livre, se não que foi configurado a partir de tensões e de um norma “rigidamente regulamentada e imposta a todos os cidadãos, ficando toda tendência inovadora, para processos que hoje chamaríamos de *liberdade de criação* ou *criatividade*, sujeita a uma severa marginalização (Schurmann, 1990, p. 35).

No caso da música, a cultura oficial do Estado se estruturou a partir dos modelos melódicos ritualísticos da barbárie – os quais tinham, até então, uma proveniência divina –, a base para os *nomoi* (4). É a partir desses modos fixos que se desenvolvem, no período clássico da cultura grega, uma espécie de texto verbal recitado em observância a uma estrutura melódica, o que hoje denominamos como canto monódico e que, segundo Schurmann, “durante um longo tempo, constituiria a principal manifestação musical da cultura dominante” (Idem, p. 39), pois muitos dos princípios nos quais se baseiam continuam válidos para grande parte da música ocidental praticada até hoje. Na base da monodia, como na base de todo canto, está o texto verbal. Este texto é conduzido por uma melodia que, concebida como um movimento, tem, por sua vez, sua trajetória descrita por uma voz. Esta voz acabava por assumir o caráter locutório que, veiculando a linguagem verbal através de procedimentos musicais, atuavam sobre os atos de fala até transmutá-los em um ato de persuasão. Os valores éticos atribuídos às formas fixas dos *nomoi* correspondiam às necessidades de manutenção da nova organização social, da qual o Estado era incumbido de garantir.

Ora, é natural que esta exigência haveria de implicar em que a estrutura musical se tornasse apropriada para favorecer substancialmente a competência social dos atos de fala verbais existentes nos respectivos textos e, na medida do necessário, influir sobre os mesmos para que, a nível de atos locutórios, viessem a funcionar como atos de *persuadir* (Idem, p.38).

Por conta de sua função predominantemente persuasiva, a música tornou-se fundamental na educação do homem. O músico “passa a ser muito mais o depositário de uma ciência e de uma técnica do que de um vago gênio ou da inspiração das musas” (Candé, 1994, p.70). O poeta-músico, conhecedor do caráter de cada modo, ficava incumbido de conduzir o povo ao conhecimento e à verdade. José Miguel Wisnik (1989, p. 75) lembra-nos que:

Nas sociedades pré-modernas, um modo não é apenas um conjunto de notas, mas uma estrutura de recorrência sonora ritualizada por um uso. As notas reunidas na escala são fetichizadas como talismãs dotados de certos poderes psicossomáticos, ou, em outros termos, como manifestação de uma eficácia simbólica (dada pela possibilidade de detonarem diferentes disposições afetivas: sensuais, bélicas, contemplativas, eufórica ou outras).

Damon de Atenas (c. 500 a.C. a ?), influenciado pela doutrina do *ethos*, estrutura a teoria dos modos e dos tons, no qual propõe o ensino da música como instrumento de progresso moral através da *mimesis*, sugerindo que a arte é imitação, e a alma imita, por sua vez, os simulacros da arte (Candé, 1994, p. 73). Segundo a teoria de Damon, os modos imitariam os costumes e o regime político de seu país de origem, possuindo, cada um deles, um caráter próprio, um *ethos*, de qualidade mimética e potencialidade ética capaz de gerar virtude e ânimo no corpo e no espírito.

Os estudos sobre a música helênica baseiam-se principalmente no estudo de Pitágoras, o qual identificou o caráter numérico e harmônico dos intervalos musicais com o auxílio de um instrumento de cordas, o monocórdio, medindo o comprimento de sua corda e calculando as proporções numéricas entre os intervalos (distância entre duas notas): quando uma corda vibra em uma frequên-

cia fazendo soar um som, outras frequências, múltiplas desta primeira, soam internamente e, muito embora sejam quase inaudíveis, compõem o corpo timbrístico do som. Essas notas que soam nestas determinadas frequências internas, por fazerem parte da escala da nota que lhes dá origem, formam sua série harmônica e, por isso, são denominadas harmônico. As frequências harmônicas respeitam sempre a mesma progressão, ou seja, soam sempre na mesma ordem: oitava, quinta, quarta, terça maior e terça menor. José Miguel Wisnik, em seu livro *O som e o sentido* comenta (1989, p. 62):

A descoberta sobre essa ordem numérica inerente ao som teve largas consequências para a edificação da metafísica ocidental, pois a analogia entre a sensação do som e a sua numerologia implícita contribuiu fortemente para a formulação de um universo constituída de esferas analógicas, de escalas de correspondência em todas as ordens, extensivas por exemplo às relações aritmética e a geometria, as disciplinas básicas de uma cosmologia de larga duração e influência, pois, já citadas em Platão, atravessarão juntas a Idade Média na forma de *quadrivium*, vigorando até o Renascimento). Deriva daí a ideia, também de larga influência, de uma música das esferas, ou seja, a ideia de que as relações entre os astros seriam correspondentes à escala musical, e de que o cosmo tocava música inteligível, mesmo que fora da faixa sensível da escuta.

É relevante para a pesquisa das funções da música na doutrina dos *harmônicos* de Pitágoras o fato de seus estudos terem funcionado como elemento ideológico que possibilitou a construção de uma organização social que supunha um meio “natural” de manutenção da ordem vigente. A ideia dos *harmônicos* gerou um modelo musical e cultural que prezava pela permanência, sem acidentes nem desvios (transformações) (Idem, p.101), quando supõe que a escala musical obedece à uma ordem natural e que não encontra outra possibilidade senão a de mantê-la, tornando-se, assim, um equalizador social. Fazia-se fundamental, portanto, a educação do cidadão para o correto uso (dos efeitos e da eficácia) da música, a fim de que se garantisse a produção da boa melodia, provinda de escalas de caráter elevado; o contrário poria em risco a harmonia so-

cial, pois geraria tão somente ruídos e distorções, como esclarece Wisnik (Idem, p.102):

Por isso mesmo ela é um elemento decisivo no plano político-pedagógico, e a metafísica de que está investida corresponde a uma ética: a harmonia escalar contém um caráter cujo alcance mimético é irradiador; trata-se de triar as escalas de maneira a fazer com que aquelas que são imbuídas de um caráter “elevado” e cívico prevaleçam sobre aquelas outras que, consideradas dissolventes e pouco viris, não contribuem positivamente para a formação do cidadão.

Somada à sua eficiência como elemento de manutenção da ordem simbólica, notamos nesta música uma função dramaturgica que não escaparia ao servilismo. Levando em consideração o fato de que a música funcionava geralmente como o suporte de um texto, e de que havia o interesse particular do Estado em produzi-lo, tomando-o, também, como modelo para a manutenção da estrutura vigente, podemos reconhecer esta música como uma produção funcional, formando, juntamente com este texto, uma dramaturgia coerciva.

Segundo afirma Schurmann, foi como meio de propaganda do Estado que “o canto monódico foi introduzido nas manifestações teatrais da Antiguidade grega, onde passaria a exercer uma função de elevada relevância” (Schurmann, 1990, p. 49). Esta prática teria encontrado sua materialização na tragédia e na comédia, onde o canto monódico, entoado pelo coro, e sempre composto em um modo específico, tinha como intenção promover uma ética ou um afeto. Ainda que tenha funcionado como um ato persuasivo em grande parte das manifestações teatrais, o coro acabou por tornar-se, como afirma Lívio Tragtenberg, “uma espécie de totem e símbolo da música dramática” (1999, p. 17), tendo sido o teatro grego, assim como a *Poética* de Aristóteles, “a base fundante da música de cena ocidental” (Idem, *Ibidem*).

O fato de que o homem da antiguidade se caracterizasse mais por práticas coletivas do que individuais, suas manifestações culturais eram fundamentalmente sociais. Os deuses gregos não prestavam auxílio ao indivíduo, senão à comunidade e ao Estado. Neste espaço a música esteve rela-



cionada à palavra socializada, e não há registros de uma música instrumental solista. Como se unia à poesia e à dança, a música encontrava, internamente, um texto e uma coreografia. Os gregos denominaram uma unidade, o tempo-primeiro, que estabelecia para estas três artes um só tempo: o som mais curto da música estava relacionado à sílaba breve da poesia e ao gesto mais rápido da dança (Andrade, 1987, p. 21).

A música e sua interpretação estavam estritamente ligadas à declamação poética. “A escolha de um gênero ou de um tom, eventualmente variáveis quando se executa uma harmonia determinada, é limitada por princípios éticos também conhecidos” (Candé, 1994, p. 78). Mário de Andrade, em seu livro *Pequena história da música*, distinguiu a poesia em duas fases: lírica e trágica. Foi durante a fase lírica (7) que se estabeleceram definitivamente os *nomoi* (como o ditirambo), e do desenvolvimento destes provêm o canto coral e a tragédia. Parece ter se estabelecido, desde então, a fina sintonia entre as linguagens da música e da cena teatral, utilizando-se ambas, mutuamente, uma da linguagem da outra. Abriu-se, então, possibilidades de diálogo e de complemento que tornaram-se fundamentais como elemento constituinte de formas artísticas que atravessam o tempo chegando até nós, e que incrementam a noção de encenação contemporânea. Um dos elementos fundantes desta relação diz respeito principalmente às potências que, ausente em uma, vão se encontradas na outra. Uma delas se refere à capacidade de abstração da música que tanto faz falta para a produção da intensidade e para o tempo da ação, quanto põe em busca, a própria música, de um subtexto:

se o drama em ato necessita do aparato instrumental e “abstrato” da técnica musical para fazer valer a intensidade de expressão e de direção da ação *no tempo*, a música, por seu turno, tem, no teatro, a possibilidade de utilização de um instrumental intimamente relacionado com a procura de um *subtexto* latente (Seincman e Guinsburg, 1992, p. 239).

Schurmann informa que os modos de comunicação sonoros, como os processos musicais e a linguagem verbal, caracterizam-se pelo fato de

suas mensagens se estruturarem de forma essencialmente temporal, tratando-se de estruturas que basicamente pressupõem a sua existência no tempo. Sendo assim, é no tempo “que se localizam as durações sonoras e que se efetuam as associações rítmicas; são as unidades rítmicas que de fato se caracterizam por uma estrutura temporal” (Schurmann, 1990, p. 49). Esta mesma estrutura, por sua vez, oferece a possibilidade de, na cena teatral, se estabelecer, enquanto temporalidade proposta pela sonoridade explícita (e, por vezes, implícita) na encenação, “um jogo construtivo na percepção do espectador entre tempo real e tempo musical, que é um feixe concentrado de outras percepções simultâneas” (Tragtenberg, 1999, p. 24). Considere que isso oferece a possibilidade de se perceber uma trama dramaturgica, dado que a experiência do tempo vivenciada pelo espectador da cena será lido por este como uma fala que nasce da imbricação da oferta sonora com a realização no espaço

A tragédia é, segundo Aristóteles, a imitação das ações humanas. O filósofo, influenciado pela doutrina de Damon – a qual sugere que cada modo e cada tom imitam um caráter e um afeto –, afirma que a epopeia, o poema trágico, a comédia, o ditirambo e a música vêm a ser, de modo geral, imitações (Aristóteles, p. 31). A estas especificações éticas promovidas pelo coro, Aristóteles soma a sua doutrina da *Katharsis*:

Trata-se de um método psicoterápico pela analogia, em que a música suscita na alma enferma sentimentos violentos que provocam uma espécie de crise, favorecendo o retorno ao estado normal. Aristóteles nota que a *Kátharsis* não age sobre a vontade; logo, é preciso compreender que ela desencadeia uma espécie de desafogo, de movimento para fora de si (e-moção) (Candé, 1994, p. 75).

Tratando de buscar uma reflexão sobre as operações contemporâneas relacionadas à ideia de *Katharsis*, Marvin Carlson, diz que Aristóteles sustenta que a *Katharsis* livraria o espectador das paixões. Neste sentido, o autor sugere que *Katharsis* viria a ser um termo médico, e que, assim, a tragédia “atuaria à maneira da medicina homeopática”, pela piedade e pelo terror; e que a música, por sua qua-

lidade catártica, poderia aligeirar e deleitar as almas extenuantes (Carlson, 1997, p. 16).

Mário de Andrade faz a distinção, também em fases, do cristianismo. São elas três fases, e tal sistematização se e baseia em seus aspectos sonoros, assim divididas: fase monódica (do século I ao X), fase polifônica (do século X ao XVII) e a fase harmônica (XVII ao XX) (Andrade, 1987, p. 73). A primeira fase com início na queda do Império Romano e no crescente predomínio do Cristianismo como eixo da religião na Europa, durante a qual o poder se trasladou para a Igreja Católica. A construção do mundo medieval a partir da dispersão em pequenos núcleos urbanos observou o predomínio do canto monódico. Já avançado a estruturação da Igreja Católica como eixo do poder do mundo ocidental, este canto monódico foi associado à hegemonia do estamento católico. Durante todo este período a música só é destinada ao povo quando há o intuito de transmitir mensagens edificadoras. Observa-se neste período um claro predomínio e controle por parte da Igreja nos assuntos relacionados com a produção de arte. Segundo Candé (1994, p. 82), “os censores romanos, como os Padres da Igreja, não se privarão de condenar a música popular, cujas tradições Gregório Magno se esforçará por aniquilar”. Esse monopólio da arte repercute no campo da música relegando às zonas mais marginais da cultura de toda e qualquer forma musical que faça lembrar os modelos não cristãos. Por outro lado, as referências a músicas que pudessem ser relacionadas com a convocação de forças consideradas pagãs, implicaria a condição de fora da lei. A homogeneidade buscada com esse padrão musical define no campo cultural daquele período uma norma que era dominada pela altura e pela duração do som. Estes dois parâmetros(8) tornaram-se essenciais na construção de qualquer declamação musical, tendo sido classificadas como os *parâmetros especificamente musicais* dos sons. A duração constitui a *rítmica*; e a altura, por sua vez, constitui a *mélica*(9) (*rithmos e melos*) (Schurmann, 1990, p. 41). Em consequência disso, os termos altura sonora e duração sonora adquirem o significado, respectivamente, de *som no espaço* e *som no tempo*.

A cultura da civilização europeia, portanto, passaria a considerar o som, enquanto elemento

sensorial primário das manifestações musicais, como constituído essencialmente de uma *altura sonora* associada a uma *duração sonora* (Idem, p. 42).

Assim, um som correspondia à um elemento do texto, geralmente a uma sílaba que, na prática do canto monódico, vinha determinada pela fonética e pela prosódia. Foi neste sentido que a teoria acabou definindo o *som musical* como aquele de altura e duração fixas, e puderam, através deste definição, distingui-lo do *ruído*, que não apresentava tais características, senão indefinições destes dois parâmetros.

No período que vai dos anos 300 a 600, o canto monódico assume características bastante diferenciadas em cada região dominada pela cultura da civilização romana. Foi por volta de 600 que, sob o papado de Gregório I, a Igreja finalmente conseguiu uma relativa unificação da liturgia, tendo o Canto Gregoriano como a síntese de múltiplas tendências contraditórias, incorporando a ele uma considerável parcela de cultura bárbara (Idem, p. 54). Ainda assim, em muito a música litúrgica se divergiu desta influência: negando o ritmo recorrente e as estruturas simétricas da canção popular, imprimindo nesta a ampliação do tempo frásico da melodia e um movimento extático, que lhe garantiu distância do caráter dinâmico do transe.

O canto gregoriano, tal como é concebido pela teoria teológica, é significativo musical oferecido ao significado litúrgico, na medida (e só na medida) em que se deixa regular pela imitação da ordem escalar do cosmo¹⁰, isto é, *modo imutável* despido de todo o ruído e ritmo pulsante, som em estado de máxima sublimação (Wisnik, 1989, p. 106).

A unificação da monodia litúrgica ocorrera concomitantemente com o início do feudalismo. É também neste momento que se firma a oposição entre a cultura dominante e a cultura popular, que, antes “encoberta pela oposição entre *cultura urbana e rural*, viria agora tomar a forma que se tornaria característica para a idade média, ou seja, a forma de oposição entre *cultura eclesiástica e profana*” (Schurmann, 1990, p. 56).

Durante o período que vai da Antiguidade até os



oito ou dez primeiros séculos da cristandade, a música teve seu exercício delegado exclusivamente aos músicos profissionais. O público, conhecedor desta música, ainda que não a produzisse, tinha acesso a ela por ocasião dos rituais religiosos e sociais, e se vinculava a ela por meio de princípios éticos. Enquanto este ainda a compreendia, “conserva(va) seu papel ativo, participando dos cantos de liturgia ou das celebrações das festas tradicionais; mas permanecia musicalmente passivo quando o canto se torna(va) sutil e complicado, sob a influência dos profissionais” (Candé, 1994, p. 27/28).

A música não é mais a alma da civilização, como na antiguidade; deixou até de ser um entretenimento. Tornou-se monopólio de Roma e dos mosteiros, que possuem sozinhos sua ciência e que a conduzem a um novo classicismo. Ela pode tornar-se um meio de governo, donde a ambiciosa decisão de impor a toda a cristandade ocidental, sem o auxílio da notação, o canto que se pratica em Roma (Idem, p. 190).

Esse contexto de controle e centralização da produção musical implica perceber uma operação dramaturgicamente que se define claramente como uma fala do poder que se distancia do gozo e do jogo. É importante notar que o Canto Gregoriano não foi produzido visando o deleite, mas a função de dominação. Como afirma Candé, a igreja manteve, durante muito tempo, intervenções autoritárias que impediram qualquer evolução e evitaram qualquer influência. A música do Canto Gregoriano evitava instrumentos acompanhantes, fossem percussivos ou fossem de qualquer timbre, e era cantada em uníssono, geralmente por vozes masculinas. Deste modo, segundo Schurmann, enganam-se aqueles que atualmente se esforçam para executá-lo ressaltando sua beleza, pois, “na verdade, esta música fora concebida nunca para ser bela, mas sempre para ser eficaz no desempenho da sua função social” (Schurmann, 1990, p. 63).

3.3 – Música tonal: o predomínio das alturas.

Embora idealizada como uma música essencialmente monótona, a fim de que se evitasse qualquer tipo de *ruído*, houveram momentos da história que

a música litúrgica acabou por incorporar “os barulhos animados das músicas populares, suas percussões, cantos e danças, que nunca se calaram na história humana” (Wisnik, 1989, p. 41). É importante lembrar que esta música permaneceu como modelo, e que foi a partir dela que se originou toda a música ocidental. Pelo próprio fato de ter abolido os instrumentos rítmicos-percussivos, pondo sua rítmica à serviço da pronúncia melódica do texto litúrgico, “o Canto Gregoriano acaba por desviar a música modal do domínio do pulso para o predomínio das alturas” (Idem, p. 42), inaugurando, deste modo, como afirma Wisnik

o ciclo da música ocidental moderna, preparando o campo da música tonal, que irá explorar amplamente, já com envergadura instrumental e com outras complexidades discursivas, as possibilidades de desenvolvimento de uma organização do campo das alturas em que a melodia vem para o primeiro plano (Idem, *Ibidem*).

Durante a primeira fase do cristianismo, a monodia teve predomínio sobre todas as atividades musicais. No entanto, no início do segundo milênio cristão – segunda fase distinguida por Mário de Andrade – entra na cena da música ocidental a polifonia e, com ela, todas as suas especificidades. Na música polifônica há a emissão simultânea de várias melodias, numa superposição de linhas melódicas, cujas relações são nitidamente determinadas pela “escolha de uma pluralidade que exige uma organização estrita, pois introduz relações de simultaneidade (vertical) numa dinâmica da duração (horizontal)” (Candé, 1994, p. 79).

Desde que instaurou-se na história da música ocidental, a polifonia tratou de abrir um vasto campo de possibilidades criativas relacionadas com a nova técnica desta composição, que veio propor, como já dito acima, um diálogo vertical com melodias simultâneas. Durante toda a Idade Média a prática polifônica se desenvolveu tanto na liturgia quanto na música popular, havendo, inclusive, intersecções entre elas.

A partir do século X, a música dita “erudita” torna-se cada vez mais complexa e acaba por resumir-se quase exclusivamente ao consumo da elite social e cultural. Como consequência da aquisição

de técnicas mais refinadas apareceram as primeiras estrelas internacionais: travadores e polifonistas da Renascença. O povo aos poucos se afasta desta música rebuscada e tecnicamente complexa que passa a ouvir somente nas igrejas e nas antecâmaras. Desta forma se produziu um movimento segundo o qual os setores populares “Cultiva(ram) outra [música], transmitida oralmente e adaptada a suas necessidades” (Idem, p. 29). Podemos perceber então a produção de tensão em direção à produção de uma musicalidade que fale de suas próprias condições de vida como alternativa à fala hegemônica da Igreja. Certamente, estamos nos referindo a processos subterrâneos e subalternos, mas que sustentam a criação de tecidos persistentes.

Apesar de os primeiros registros da música polifônica se referirem ao *organum*, Schrumann informa que naquela época, recém saída do primeiro milênio da era cristã, “as instituições da Igreja eram as únicas que se encontravam em condições de documentar quaisquer manifestações culturais, sejam elas eclesíásticas ou profanas” (Schurmann, 1990, p. 65), o que leva a pensar que novamente esta prática tenha primeiro acontecido na esfera popular, e que tenha sido, mais tarde, incorporada à música litúrgica. Tudo indica que a cultura popular da idade média já apresentasse uma música *heterofônica*, que pode ser entendida como execuções simultâneas de duas ou mais vozes que se movimentam seguindo trajetórias distintas. A heterofonia, inicialmente praticada pelos herdeiros da tradição bárbara, a fim de distinguir sua música daquelas praticadas na liturgia, foi aos poucos sendo absorvida pela cultura popular da civilização como meio de sustentação no confronto com as classes dominantes (Idem, p. 68). Estas práticas foram, porém, integradas ao serviço litúrgico na forma de *organum* e de *motete*. Diferente do *organum* – no qual várias vozes se movimentam por trajetórias paralelas e ao qual Wisnik denomina como “a base fixa que sustenta o edifício polifônico” – que facilmente se adaptou aos textos litúrgicos, o motete apresentava uma estrutura textual que tornava embaraçosa a presença da liturgia. Sua composição expunha simultaneamente textos diversos, em línguas distintas, às vezes profanos, que dialogavam com os textos da igreja. Mais tardiamente veio se somar à estas duas práticas o conduto, que, tendo como base o cantochão, mantém

a unidade e a inteligibilidade do texto.

Ao longo dos séculos XIII e XIV, foram praticadas na Itália representações dramáticas, as *Sacre Rappresentazioni*, que foram precursoras do oratório e da ópera. Inicialmente representadas nas igrejas, ao longo do século XV foram se transferindo para outros espaços, como as praças em frente às igrejas, e acabaram por incorporar, por este motivo, artistas da tradição popular, suas danças, figurinos e linguagem dramática (Tragtenberg, 1990, p. 18).

Paralelos à prática musical litúrgica, os eventos artísticos que aconteciam fora dos domínios da igreja apresentavam formas de poesia, dança e dramaturgia. No teatro se desenvolvia o *mimo*, uma espécie de narrativa que conta uma história por meio de gestos e que eram apresentadas por trupes ambulantes (Pavis, 1999, p. 245). As canções entoadas nestas representações eram muito apreciadas pelo público. Esta forma de representação, porém, por não trazer elementos que possibilitasse sua incorporação pela Igreja, acabou por ser severamente repreendida, tendo sido advertida aos cristãos como músicas perigosas, que visavam somente o entretenimento.

Uma prática na qual a igreja investiu mais no que se refere aos elementos populares foi o tropo. Estas peças tiveram seu início em meados do século IX, e surgiram como desejo dos monges de desenvolver as células melódicas dos vocalizes a fim de que o texto se adaptasse a ela mais facilmente, isso pode ser relacionado com a preocupação de fazer os fieis participarem dos mistérios cristãos. Esta peça lírica está, segundo Candé, na origem do drama litúrgico e da canção, às quais os primeiros trovadores chamam de verso. Os pequenos diálogos desenvolvidos nos tropos formavam o núcleo do drama litúrgico, “de que procede grande parte do teatro europeu, principalmente a ópera” (Candé, 1994, p. 238).

Em meados do século XII a arte romântica estava em seu apogeu. A influência da Igreja na música foi sendo, passo a passo, substituída pela influência das universidades de Paris e de Oxford, nas quais a música ganhou cátedra e, com isso, começou a ter vida também fora da liturgia que há tanto lhe ditava as regras e os costumes. No lugar do sistema feudal, apareceram as primeiras comunas na Itália e na França, e nelas um novo estatu-



to político da burguesia urbana. Nessas comunas tiveram gênese novas cidades, que apresentavam novas estruturas sócias, e nas quais reapareceu, em detrimento do Estado, a imagem do um príncipe soberano da monarquia (Idem, p. 256).

É neste cenário que entra em cena a figura do trovador, poeta e músico erudito, que cantava ainda “a epopeia medieval (...) e suas próprias aventuras guerreiras ou amorosas” (Candé, 1994, p.260), e, ainda que fosse de origem modesta, ganhava posição e notoriedade, por conta de suas obras. Em grande parte, os trovadores eram seus próprios interpretes, mas acontecia de terem suas obras interpretadas pelos jograis, artistas herdeiros dos mimos, os quais se faziam às vezes, segundo Candé, de mensageiros, confidentes e bufões. Diferentes dos trovadores, os jograis não eram estimados, assim como não o era a imagem dos “intérpretes” que acompanhavam os grandes trovadores.

Alguns *jogladors* põem-se a serviço de trovadores célebres, que seguem em suas andanças, cantando seus “versos” e forjando sua lenda, com grande reforço de biografias romanceadas. Mas tarde os menestréis serão jograis de uma classe superior, providos de um ofício estável (mistérium). Eles se organizarão em corporação no século XIV (Idem, p. 260).

A música polifônica renascentista já apresentou em sua estrutura um tema – melodia que permanece ao longo de uma seção ou de toda a peça –, ainda assim, encontra, segundo Wisnik, dificuldade em alcançar o desejo “de fazer da música um suporte e um acentuador emocional das palavras”. Na transição que ocorre entre a música renascentista e a barroca, os madrigais e os melodramas assumiram um caráter expressivo e declamatório, articulando os recursos musicais com uma gesticulação que desse ênfase à palavra. A dificuldade de conceder à palavra sua relevância expressiva, residia no fato de que as vozes que as articulavam, livres de diálogo, expostas em melodias simultâneas e engendradas, não favoreciam sua compreensão.

Wisnik comenta, em seu livro, a apresentação da peça *Anfiparnaso commedia harmônica*, do polifonista erudito Orazio Vecchi (1550 -1605), que retrata a situação criada pela distância ainda encontrada entre

o desejo de expressão e as possibilidades técnicas e teóricas de realização naquele momento histórico: “o compositor colocou os atores no palco fazendo apenas os gestos dos personagens, enquanto eram dublados, nos bastidores, por coros de quatro a cinco vozes”. Embora o evento tenha sido “irresistivelmente cômico”, Wisnik aponta para o fato de este efeito ter “contribuído para abrir o caminho para o canto homofônico, individual, trilha dominante seguida pela música barroca, iniciando o deslocamento para fora da polifonia” (Wisnik, 1989, p. 128). Em decorrência desta dificuldade, foi somente no século XVIII, quando a melodia se encontrava já desvencilhada do contraponto, que o melodrama tornou-se, de fato, um gênero. Segundo Pavis, o melodrama se desenvolveu “no momento em que a encenação começa a impor seus efeitos visuais e espetaculares” (Pavis, 1999, p.238).

Por volta de 1600, no palácio do Conde G. Bardi, em Florença, deu-se início ao processo que conduziu a música ao estabelecimento do sistema tonal. Segundo Schurmann um grupo de músicos intelectuais que ali se reuniam fundou um “movimento de reação contra as complexas estruturas polifônicas do Renascimento”, sob a denominação de Camerata florentina. Tinham pretensão de um retorno ao que julgavam ter sido a monodia da Antiguidade helênica, e lançaram a proposta de produzir “as primeiras realizações de uma monodia acompanhada, hoje frequentemente chamada de homofonia” (Schurmann, 1990, p. 121). Caccini (1551-1618), um dos intelectuais integrantes do grupo, desenvolveu uma obra didática, intitulada *Nuove Musiche*, que veio mudar a direção musical de então, conduzindo-a à música barroca. Na obra Caccini descreveu novos meios de expressão e dentre eles, a magnificência cênica era o que lhe parecia mais importante, e afirmou que nela, as coloraturas e os ornamentos eram “aconselhados apenas onde reforçam a expressão da palavra, ou então, para esconder os poucos recursos técnicos de um cantor”.

O que há de essencialmente novo na ideia é o seguinte: um texto, quase sempre um diálogo, é musicado a uma voz, fundamentalmente, para seguir com precisão e realismo o ritmo e a melodia da palavra. Tratava-se unicamente de dar o

máximo de compreensão ao texto e interpretá-lo tão expressivamente quanto o possível. A música deveria permanecer em segundo plano, sua função era a de compor um discreto suporte harmônico. Tudo o que se tinha até então considerado como propriamente musical era rejeitado como diversão (Idem, p. 166).

Após a reviravolta causada pelo evento da polifonia, o outro grande passo referente à história da música ocidental, e que deve ser relacionado com o desenvolvimento das operações dramáticas da música, aconteceu – juntamente com a transição do mundo feudal em capitalismo – com o tonalismo, que se estabeleceu, pouco a pouco, ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII (Wisnik, 1989, p. 113). Segundo afirma Valéria Bittar, essa música tornou-se, no final do século XVIII, “o emblema da expressão musical ocidental, gerando formas por sua vez também emblemáticas dessa cultura” (Bittar, 2012, p. 30), quando já não é mais vista apenas como uma espécie de linguagem, mas sobretudo como um modo de comunicação.

Diferindo da música modal que gira em torno de uma tônica fixa que permanece constante, a música tonal propõe o deslocamento da tônica através de modulações e produz “a impressão de um movimento progressivo, de um caminhar que vai evoluindo para as novas regiões, onde cada tensão (continuamente reposta) se constrói buscando o horizonte de sua resolução” (Wisnik, 1989, p. 114). Esse movimento de tensão e resolução acaba por trazer à música tonal um caráter discursivo, como afirma Wisnik:

Olhando panoramicamente, o tonal é o mundo onde se prepara, se constrói, se magnifica, se problematiza e se dissolve a grande diacronia: o tempo concebido em seu caráter antes de mais nada evolutivo. É o mundo da dialética, da história, do romance. Olhando internamente, o discurso tonal é também o discurso progressivo, “narrativo”, subordinante, baseado na expansão do movimento cadencial, no desdobramento sequencial, no princípio do desenvolvimento (Idem, Ibidem).

Como modo de comunicação, a classe musical estabeleceu determinações englobadas em um sis-

tema filosófico-musical, o qual denominaram *teoria dos afetos*. Segundo Schurmann, seguindo tais determinações, “a música viera estabelecer-se como linguagem mais adequada sempre que tratava de expressar ou provocar certos sentimentos, emoções e paixões, ou seja, os *afetos* humanos” (Schurmann, 1990, p. 120).

Por conta disso, no cenário tonal a figura melódica deslocou-se para a voz mais aguda, que ressaltou-se das outras, e tornou possível o desejo renascentista de devolver à palavra a potência expressiva que tinha na monodia, aqui, porém, com outras finalidades e anseios. A fala melódica “se dá com um fraseado progressivo, um fio lógico em que se distinguem claramente o ‘antes’ e o ‘depois’ na linearidade do tempo” (Wisnik, 1989, p. 132). A classe musical teve na monodia a referência para a construção desta nova música. Nesta prática, porém, a monodia se fazia acompanhar por uma harmonia que lhe imprimia cores e que a fixava em uma certa tonalidade, passando a ser, por isso, denominada como monodia acompanhada (ou homofonia). Entre os estilos que daí surgiram, teve gênese o *stile rappresentativo*, destinado ao teatro, nos quais a melodia representava musicalmente a ação dramática.

A palavra teve lugar privilegiado na melodia até o classicismo, quando os músicos partiram em busca de uma “música pura” (aquela que não tem lugar nem no teatro, nem na igreja). Harnoncourt, fazendo uma análise da função que a melodia desempenha em cada um destes dois momentos históricos, afirma:

a música anterior à 1800 fala e a música posterior a esta pinta. Uma delas precisa ser compreendida, pois tudo que é dito pressupõe uma compreensão, enquanto a outra se expressa através de atmosferas, sensações, que não precisam ser compreendidas, mas sentidas (Harnoncourt, 1998, p. 49)

Segundo o estudo de Harnoncourt, a prática musical se destinou durante muito tempo em ajustar a poesia na música, tratando de transmitir a mensagem poética e de tê-la como inspiração para sua concepção. Por volta de 1600, no entanto, surgiu, a partir de visitas aos conceitos e teorias musicais



da antiguidade grega (como a teoria dos afetos), a ideia de fazer da palavra, do diálogo, o fundamento da música, a fim de torna-la dramática:

Tal música devia tornar-se dramática, pois um diálogo já é em si dramático; seu conteúdo é argumento, persuasão, problematização, negação, conflito. O que contribui para o nascimento da ideia, como já era de se esperar nesta época, foi a antiguidade. A paixão pela antiguidade levou à concepção de que o drama grego não era falado, mas cantado (Harnoucourt, 1998, p. 165).

Arelado à busca pela dramaticidade da música, deu-se o aprofundamento dos conceitos da retórica. Segundo Bittar, estudos musicológicos redescobrem-na na música barroca como a base e a estrutura do texto musical, desenvolvendo-se desde o Renascimento até o Classicismo. “Essa busca dos intérpretes de parâmetros orientadores da performance recorre à compreensão do discurso musical, concluindo que todo texto desses períodos será estruturado na retórica”, tendo “na persuasão do público seu objetivo final” (Bittar, 2012, p. 107). A música do barroco imbuíu-se de retórica para formar seu discurso musical e reforçar o conteúdo verbal através de figuras melódicas correspondentes: mesmo o gesto, o movimento do corpo, é expresso musicalmente. Pavis aponta para o fato de que os tratados de retórica “frequentemente comparam a arte do orador à arte do ator”:

A voz do orador e do ator está subordinada aos princípios de clareza e expressividade; os olhos, o porte da cabeça, o uso das mãos são codificados. Os gestos devem sublinhar as palavras e não as coisas. A arte do ator guardou na memória estas palavras (Pavis, 1999, p. 341).

Junto a uma melodia destacada – que retrata o tema da canção, ou da música instrumental – começou a esboçar-se a harmonia que é modelo para toda a música ocidental composta posteriormente. É interessante notar que a música barroca tem sempre o intuito de dizer alguma coisa, representar ou suscitar um afeto. Desde aproximadamente 1650 e por quase dois séculos, este diálogo, como a designa Wisnik, ou este discurso, como a denomina Harnoucourt, desempenha na música ocidental

um papel fundamental.

Na terceira fase do Cristianismo, classificada por Mário de Andrade, a harmonia encontrou no modo jônico (conhecido como dó maior) a ordem básica para a nova música. Esta escolha deu-se pela abertura sonora que sua sonoridade apresenta, pelo seu *ethos*. Junto dele, o modo eólio (lá menor), fixou-se também como modelo de modalidade, associado à tristeza e à melancolia. Desde então, os modos maior e menor que fixam a tonalidade da música ocidental.

A fuga foi um dos primeiros modelos de música tonal, desenvolvida por Bach, e nela estão contidos o contraponto, a imitação e a polifonia. Neste modelo de composição torna-se bastante clara a forma de diálogo: inicia-se com a exposição de um sujeito (tema) que será novamente apresentado durante o desenvolvimento de outra (ou de outras - contra-tema) voz consecutiva, enquanto aquela primeira deixa de expor o sujeito e parte para variações. Trata-se de uma composição “de um Tema só, curto, seguido de Contratema, enunciado sucessivamente pelas diversas vozes” (Andrade, 1987, p. 102), que descende dos motetos vocais.

Marcos Motta, em seu estudo sobre a dramaturgia musical, apresenta uma analogia entre a fuga e a representação. Segundo este autor, a dramaticidade da fuga reside em seu caráter episódico por meio do qual as vozes se assentam:

Fazer durar uma presença para além de seus contornos - eis a perspectiva temporal da fuga. Para que isso se realize, o espaço de representação precisa ser estruturado em vários níveis sobrepostos, o que exige uma diferenciação contextualizada. A seção-desenvolvimento vai contextualizar, na atualidade contínua de sua exibição, a variação sobre o tema praticada na seção-exposição. Contra o fantasma da literalidade, a disposição variacional do desenvolvimento atua como inteligibilidade de procedimentos já expostos anteriormente e agora focalizados (Mota, 2001, p. 230).

Se a percepção da ação dramática torna-se complexa pela exposição de eixos descontínuos, de sínteses, e de linguagens que se relacionam, e possibilitam, assim, “não apenas uma leitura, mas leituras simultaneamente complementares”, sugerindo

uma polifonia de significações pluridimensionais, como afirmam Seincman e Guinsburg, a encenação pensada enquanto composição fugal pode delinear fatores básicos que determinam a cena, pelo fato de apresentar ao público, como sugere Mota, “as habilidades do compositor em organizar sons em função de estratégias melhor compreensíveis por uma meta-estética, uma dramaturgia musical” (Idem, p. 235).

A música retórica do barroco, ou a ideia da música vinculada à uma palavra expressiva, criou, aos poucos, um certo desconforto entre a classe musical. O desejo de torna-la “pura” aparece em decorrência do pensamento classicista de que as estruturas sonoras, elas mesmas, poderiam expressar, ou potencializar sentidos. Harnoucourt afirma que, “infelizmente nos foi demasiado explicado que a música que diz ‘alguma coisa’ tem menos valor que a música ‘pura’ absoluta” (Harnoucourt, 1998, p. 155). Este conceito e esta busca por uma música “auto-suficiente” influenciou e influencia fortemente, ainda hoje, compositores e instrumentistas, que acabam por reconhecer na música para a cena teatral uma música “menor”, não tão sublime, mas apenas funcional e retórica. Jean-Jacques Lemêtre, músico da companhia francesa Théâtre du Soleil, em entrevista à Josette Ferral, comenta a dificuldade que encontra em trabalhar com músicos de teatro, pela falta de compreensão que estes têm da função dramática da música:

Digamos, para começo de conversa, que ser músico de teatro é uma profissão que não existe, tanto como ofício quanto como termo. Reconhece-se a existência de músicos de cinema, simplesmente músicos, músicos de circo, mas não músicos de teatro. Porque um músico de teatro ou é um músico fracassado, ou não tem trabalho e procura emprego no teatro. Em vez de tentar fazer música de teatro, ele faz música e tenta fazer com que ela cole no teatro. E não chamo isso de música de teatro. É música de cena. Isso sempre existiu, mas é completamente diferente.

É importante estabelecer uma relação entre a música e a cena teatral na qual esteja claro que qualquer que seja a operação sonora criada para a encenação, esta deve, sim, estar em situação de diálogo. Isso não quer dizer que ela vá abrir mão de

suas propriedades em favor do drama, mas antes que deverá, ela mesma (melodia, ritmo, timbre, intensidade), possibilitar produções de sentidos que favoreçam a cena teatral e permitir, deste modo, as múltiplas leituras da recepção. Mota afirma:

Quando a música se dramatiza, ela não se torna um drama, não deixa de ser música: vai pesquisar em sua linguagem procedimentos para tornar possíveis efeitos dramáticos. Os suportes dramáticos utilizados pela música são inscritos e redefinidos nas formas escolhidas e adotadas. A alta dialogização da fuga é amostra disto (Mota, 2001, p. 218).

Poucos foram os momentos na história da música ocidental (eles realmente existiram?), nos quais a música esteve completamente desassociada de alguma função, ou que se pôs quieta, sem buscar sentido e complemento em outra linguagem, ou, podemos dizer, sem outra linguagem buscar nela complemento e potência. Esta inquietação parece ter sido, momento a momento, o motor de propulsão de sua evolução.

Segundo Harnoucourt, “desde épocas muito antigas tentou-se utilizar a música para reproduzir ideias extramusicais” e, falando exclusivamente da música instrumental, classifica este domínio em quatro orientações: imitação acústica; representação musical de imagens; representação musical de pensamentos ou sentimentos; e a linguagem dos sons. À primeira delas, o autor dá como definição a imitação sonora de animais (que Schumann reconhece já no *plioceno*, como visto anteriormente), ou de instrumentos musicais, prática mais recente, datada de 1600 e se estendendo até a contemporaneidade. A segunda, Harnoucourt afirma tratar-se de uma orientação mais complicada, e comenta que durante séculos “foram se criando fórmulas musicais que provocam determinadas associações, construindo, assim, uma ponte entre imagem e música. Já representação musical de pensamentos ou sentimentos conduziu a história e a evolução da música por vários séculos, ora tratando de potencializar afetos, ora funcionando como persuasão. Segundo o autor,



grande parte da música instrumental barroca é teatral, não só pela maneira retórica de retratar acontecimentos naturais, conflitos de paixões e estados de alma, como também pelo modo fundamentalmente dramático de, por meio da linguagem sonora barroca, representar um acontecimento concreto ou abstrato, cuja solução só aparecerá no fim do conflito músico-dramático (Harnoncourt, 1998, p. 178).

Por fim, a linguagem dos sons é definida por Harnoncourt como aquela que “desde aproximadamente 1600 e por quase dois séculos, desempenha na música realmente um papel fundamental” (Idem, p.151).

O caráter discursivo no qual investiu a música tonal tornou-lhe capaz de sustentar, com o recurso do próprio som, estruturas narrativas. Estas porém, segundo Wisnik, já não estavam mais relacionadas com as suas antigas funções ritualísticas, mas remetiam-se ao “âmbito da contemplação estética, no contexto exclusivo da representação”. Wisnik informa:

É nesse momento que a linguagem musical, sem ter propriamente uma função ritual (suspensa no teatro da representação) e sem ser narrada por um mito, se investe internamente de estruturas míticas, “encarna” o mito na estrutura sonora, e o seu mito na estrutura sonora, o seu mito é o da crise e da reparação da ordem questionada e recomposta (Wisnik, 1989, p. 163).

Neste caso, não há um fio melódico, no entanto, que narre linearmente o mito. A narrativa encontra seus elementos agrupados em acordes e inscritos em contrapontos: “como na música, o que importa não está apenas na horizontalidade da sucessão, mas na verticalidade do simultâneo” (Idem, p. 164). Como vimos anteriormente, esta mesma estrutura narrativa fez-se presente na fuga. E faz-se presente, também, na cena teatral. O estudo semiótico desenvolvido por Anne Ubersfield propõe uma analogia entre a estrutura constitutiva da encenação com a da música tonal. Segundo afirma, uma das oposições básicas da qual a cena teatral se imbrica com a linguística é a dos dois eixos, sintagmático e paradigmático. “O eixo sintagmático indica a sucessão linear do discurso, indicando as

possíveis substituições (eixo vertical)” (Ubersfield, 2005, p. 95):

Compreende-se como o empilhamento vertical dos signos simultâneos na representação (signos verbais, gestuais, auditivos etc.) favorecem um jogo singularmente maleável em ambos os eixos: paradigmático e sintagmático. Daí a possibilidade, para o teatro, de dizer muitas coisas ao mesmo tempo, de construir várias narrativas simultâneas ou entrelaçadas. O empilhamento de signos permite o contraponto (Idem, p.13).

No classicismo, além de o elemento melódico estar em primeiro plano, ficou determinado que as melodias deviam ser fáceis e convincentes, com acompanhamentos simples que permitissem ao ouvinte ser atingido no seu sentimento. Este ouvinte já não tinha mais que compreendê-la, mas senti-la somente.

Foi nesta época e a partir desta mentalidade que brotou a ideia muito comum hoje de que a música não tem de ser compreendida; se ela me grada, se ela se dirige aos meus sentimentos, se ela me faz sentir qualquer coisa, então é porque é boa. Assim, na fronteira do barroco, com o clássico encontra-se também a fronteira que separa a música fácil da música difícil de entender (Harnoncourt, 1998, p. 157).

Cláudio Monteverdi (1567 – 1643), compositor, maestro e gambista italiano inspirado pelas nova prática tonal elaborou um “vocabulário dramático-musical, de forma sistemática”. Nada escapava-lhe que não fossem fundamentos bem pensados e, embora não tenha composto música instrumental, a mitologia e a anedota em sua obra eram expostos com maestria, ditados pela estética e pela técnica. Sistematizando a própria obra, Monteverdi demarcou o território melódico da canção que pela primeira vez viu-se despreocupado com a oratória, e pode, assim, criar uma instrumentação e um arranjo que deixava a música expressar-se com todas as suas propriedades, ainda que em colaboração com a poesia. Para Mário de Andrade, Monteverdi foi o primeiro arranjador da história da música ocidental, deixando um legado de três séculos. Diz ele:

Monteverdi é talvez o maior experimentador que a música da Civilização Cristã apresenta. Parece que previu todas as formas futuras de teatro cantado. Prefere os temas históricos aos mitológicos. Acentua a decadência da música religiosa. Compreende o futuro Drama Lírico, com base na expressão poética, inventa o “*Stille Concitato*” (estilo exaltado) e acena para o Motivo Condutor (*leitmotif*) como força expressiva simbólica (Andrade, 1987, p. 81).

Na busca de exprimir musicalmente o sentimento de agitação extremo – importante nas cenas de guerra –, Monteverdi criou o *Stile concitato*, que acabou por tornar-se um procedimento artístico precedente para as óperas compostas depois de sua obra. Segundo Hanoncourt, o *concitato* trouxe à ópera o elemento corporal, puramente dramático, como potência da ação:

Não se pode representar uma situação dramática, um diálogo, sem ação. Aqui são necessários a mímica, os gestos e o movimento do corpo inteiro. Fala-se com todas as fibras do corpo (Hanoncourt, 1998, p. 170).

Desta forma, Monteverdi realçou o conteúdo expressivo da palavra, potencializando-a, também, através do movimento corporal, renunciando um elemento essencial das futuras encenações (Idem, *Ibidem*).

Em razão das exigências musicais dos franceses, das especificidades de sua língua e poesia, e de sua antiga predileção pelo ballet, a tragédia e a comédia na França tiveram longo privilégio em relação à ópera, que somente pode desenvolver-se a partir de critérios musicais que levaram em conta tais fatores; aqueles mesmos que a transformam em um gênero muito diferente daquele desenvolvido por Monteverdi.

Foi com o compositor francês, nascido na Itália, Jean-Baptiste Lully, que a ópera francesa tomou nova forma. Hanoncourt afirma que, denominadas como *tragédie lyrique* –, em clara oposição à ópera italiana – as óperas compostas por Lully tinham as cenas entremeadas por interlúdios dançados, quase sempre instrumentais, compostos por atos que não apresentavam ligações com a ação principal. Estes interlúdios ficaram conhecidos como *divertissement*:

uma espécie de “teatro dentro do teatro”:

a ação, sempre de cunho mitológico, devia necessariamente ser conduzida pela constante intervenção dos deuses e era interrompida, após cada cinco atos, por um *divertissement* – um ou mais interlúdios ligeiros, dançados, e cantados, e mais ou menos alheios aos acontecimentos –, no qual se recorria às maquinarias de teatro tão importantes, máquinas voadoras, fogos de artifício, enfim toda uma variedade de engenhos capazes de dar brilho ao espetáculo (Idem, p. 243).

No ano de 1661, Molière apresentou a comédia-balé, *Les fâcheux*, na corte de Luis XIV, para o entretenimento do rei, e viu-se, por isso, obrigado a introduzir em sua obra a música e a dança. A partir deste evento, iniciou uma parceria com Lully, que trabalhou durante dez anos como seu colaborador. Lully, escutando os atores dramáticos, teve a melodia e o ritmo da língua francesa como modelo para a composição de suas elocuições recitativas. Segundo Hanoncourt, “parece que ocorreu o contrário: foram os grandes atores que passaram a estudar a maneira pela qual os cantores executavam o recitativo” (Idem, *Ibidem*).

Depois de uma série de espetáculos, Lully, determinado em colocar a música em comando da poesia, decidiu não só trabalhar sozinho como ter em seu único privilégio o direito de representar apresentações públicas: depois de conversas severas com o rei, conseguiu proibir, a quem quer que fosse “fazer uma peça inteira ser cantada em música, a não ser com permissão por escrito” do próprio Lully (Candé, 1994, p. 472). Mesmo descontente com a situação imposta por Lully, Molière compôs *O doente imaginário*, sob denominação de *comédia mesclada com música e dança*, na qual a música estava sempre integrada à ação, como queria Molière. Mas, vindo a falecer na quarta apresentação do espetáculo, Molière deixou livre o caminho para Lully destruir a concepção “do teatro musical em benefício da ópera lírica” o que, por certo, “contribuiu para o declínio da tragédia” (Idem, p. 476). De todo modo, Lully chegou a compor quinze óperas, sempre de muito sucesso, para um público que seguia a tendência de gosto real. Candé afirma: “A tragédia lírica é um puro produto da ditadura de



Luís XIV, que impôs à ópera francesa uma orientação muito pouco conforme ao gosto do público”

Até o começo do século XX, a música esteve vinculada à uma mensagem mimética do real transpondo-o para um ideal sonoro social, irreal, mágico, fantástico, mítico. Vimos que a retórica agiu como linha mestra na condução da música em sua busca por um ato elocutório que lhe tornasse eficiente. O sistema tonal, embora tenha estabelecido perspectivas completamente novas para a produção musical, não deixou de fixar-se, também, no discurso e na mimese de seu real contemporâneo. A ideologia denotada na elocução musical classicista – fundamentada nas relações de produção e de trabalho impostas pela classe burguesa, que dominava a economia e a política da época – passou a fazer parte de manifestações culturais consolidadas como forma de consumo. A arte como mercadoria serviu de “alimento ideológico, indispensável a essa burguesia” (Schurmann, 1990, p. 173). Neste cenário habitavam artistas que tinham suas obras constantemente limitadas por esta fatia da sociedade que não admitia nenhuma espécie de grande inovação na composição musical: “A sociedade burguesa, tolerante e naturalista, não suscitou uma revolução musical. De Bach a Beethoven, a ‘linguagem’ musical permanece essencialmente a mesma, sem que o sistema tonal ou as formas “clássicas” sejam questionadas” (Candé, 1994, p. 524). Estas formas clássicas, das quais fala Candé, foram a sonata, a sinfonia e o concerto. A partir delas, a música do classicismo designou a base de nossa cultura musical.

O público ouvinte desta música não tinha mais a mesma compreensão musical do público anterior, pois que a música tornara-se diletantismo e privilégio da nobreza palaciana. No entanto, as salas de concerto – onde compositores e virtuosos, sustentados pelo mecenato, organizavam suas próprias apresentações –, proliferaram em toda a Europa com fins de receber esse novo público passivo, obediente, e cada vez mais incapaz de participar ativamente do evento musical.

Das formas clássicas, a sonata foi, segundo Wisnik, a que elaborou o processo de transição do tema: “Trata-se de uma forma que começa com a exposição de dois temas, seguidos de um desenvolvimento de relações entre os dois, que desemboca por sua vez na sua reexposição” (Wisnik, 1989,

p. 150). Entre a exposição dos dois temas há uma ponte modulatória que encaminha o segundo tema para uma tonalidade diferente daquela na qual se apresentou o primeiro. O desenvolvimento ainda não reestrutura a tonalidade inicial, que só aparecerá na reexposição dos temas, aí então, na tonalidade inicial. Apesar de inicialmente parecer tratar-se de uma norma fixa, a sonata “vigorou de forma muito mais plástica e variável, segundo a necessidade de cada obra singular em confronto com o estilo, sem nunca ter funcionado como um padrão normativo” (Idem, p. 151).

É interessante notar que na sonata, a forma como passeiam as tonalidades (a modulação) acaba por propor um movimento de tensão-repouso-tensão, sobre o qual, pela primeira vez, a música instrumental causou a impressão de estar falando, “contando uma história”. Segundo Wisnik, a sonata era uma cerimônia realizada a partir de padrões muito claros, através dos quais poderíamos rir dela, mas sobretudo rir “com ela e através dela”. E falando-nos sobre a música de Mozart, o autor comenta:

É possível dramatizar o mundo a partir de uma espécie de rigor aéreo, cuja precisa leveza pode ser reconhecida em Mozart, como angelical e sensual: encontramos no perfeito *gozo da fórmula* (Wisnik, 1989, p. 153).

Diferindo dos períodos clássico e barroco – que aristocratizaram a música profana, delimitando-a tanto ao gosto do rei quanto ao ânimo do público –, o romântico, mais indisciplinado, busca na estrutura musical a expressão de sentimentos insatisfeitos, a ânsia e a tormenta (*Sturm und drang*, na Alemanha), a dor das maiores desgraças, como afirma Andrade: “O que preocupa os românticos é o cume da comoção. Catocismo, paixão sexual e natureza andam juntos como nunca. Se confundem para atingir o *pathos* mais grandioso” (Andrade, 1987, p. 132). A tonalidade que compõe a música romântica cria tensões sucessivas, sempre retardando suas resoluções, em uma onda modulatória que, segundo afirma Wisnik, levou o tonalismo “a beira de sua dissolução” (Wisnik, 1989, p. 142), desfazendo as articulações do clássico e criando vigor na construção de texturas sonoras.

3.4 – Atonalidade: explorando a matéria sonora.

Esse novo modelo desenvolveu-se a ponto de fazer surgir, no início do século XX, as muitas investidas dos compositores à fuga da tonalidade e de suas leis fixadas nos períodos anteriores. O cromatismo, já encontrado na obra de Wagner, desembocou no *dodecafonismo* criado por Schoenberg (compositor que rejeitou mais cerradamente “o princípio tonal, isto é, o movimento cadencial de tensão e repouso”) (Idem, p. 173), que desenvolveu um sistema de composição em séries que, utilizando os doze semitons da escala, renuncia a “recorrência melódica, harmônica, rítmica, através de uma organização simultaneísta de todos os materiais sonoros” (Idem, p.174). Esta música não prestou-se a conduzir a memória por caminhos seguros, logrando a escuta do material repetido a ponto de não fazer-se mais reconhecer. Buscou desierarquizar as notas, dando a todas elas a mesma importância, a fim de ausentar qualquer centro melódico. O objetivo estava em retardar ao máximo um som ouvido anteriormente.

Paralelo ao dodecafonismo, o *movimento minimalista* construiu-se, ao inverso, através de repetições exaustivas de pequenas melodias e de pulsos rítmicos que agrupavam, aos poucos, novos elementos (Idem, ibidem).

De fato, como mostra Wisnik, essas duas composições trazem em comum “a ruptura entre o tempo subjetivo (vivido com um contínuo) e o tempo musical (vivido com extensão do tempo musical)”: o dodecafonismo, por um lado, instaura um “não-tempo inconsciente, enquanto tempo não linear”; o minimalismo, por outro, “se relacionaria aparentemente com um outro traço do não-tempo inconsciente: a compulsão à repetição, cujo retorno em *ostinato* ‘esvazia’ o tempo.

As relações com o tempo se intensificaram na música do início do século XX como consequência da ruptura com a perenidade espacial que forjou-se na música ocidental no decorrer de sua história: horizontal na polifonia e vertical na harmonia. Mário de Andrade afirma haver na “Música-Tempo” uma liberdade de forma e de timbres que a “Música-Espaço” não permitia. E diz:

De espacial se tornou temporal. Música antiespacial, antiarquitetônica. A música polifônica era compreendida horizontalmente. A música harmônica era compreendida verticalmente. Metáforas abusivas a que a música moderna não se sujeita mais. A música de hoje *tem de ser compreendida temporalmente no tempo.* Momento por momento. A compreensão da obra resultará mais de uma saudade, dum desejo de tornar a escutá-la, que da lembrança contemplativa que fixa as partes, evoca, compara o que passou com o que está passando, reconstrói, fixa e julga. A relembração pensa. A saudade sente (Andrade, 1987, p. 128).

As “metáforas abusivas” das quais fala Mário de Andrade, que instauraram a horizontalidade e a verticalidade como configurações exclusivas na composição musical, foram subvertidas. Outras formas passaram a vigorar no ambiente sonoro, abrindo possibilidades múltiplas na concepção das obras. O tema, motivo condutor, ora monódico, ora polifônico, ora acompanhado por uma harmonia, também viu aí a sua decadência, tendo sido substituído por *séries*. Estas, formadas pelas doze notas de uma escala de semitons (cromática), tiram do jogo melódico a possibilidade de um centro. As tensões demoradamente resolvidas no romântico aqui já não se resolviam mais. Sem centro e sem resolução, a tonalidade, assim como a forma e o tema, não encontrou mais habitat.

Das possibilidades nascentes para as formas desta nova música, uma delas foi o espelho, onde uma série poderia, depois de sua exposição, começar de seu inverso e seguir a diante, até o começo. E qualquer novo impulso poderia ser apresentado. Wisnik informa que Weber em uma carta ao compositor Hildegard Jones, propõe como ideia de série a inscrição latina:

S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S



Winsik explica:

frase que pode ser lida em quatro sentidos direcionais diferentes, à maneira de uma série que pudesse ser, ao mesmo tempo, o original, a inversão, o retrógrado, e o retrógrado da inversão.

De qualquer maneira, essas novas estruturas musicais pareciam trazer para a sonoridade uma certa “área de atuação” inscritas na espacialidade e na temporalidade de suas representações. Se restou a ela a mimese, pensamos que sim. Pois esta música foi forjada no período pós-guerra, onde muitas ideologias romperam-se, assim como rompeu-se a linearidade temporal perene e estável, e o espaço propriamente dito.

É interessante notar que neste mesmo momento, em todo o mundo ocidental, aconteciam manifestações culturais que reivindicavam libertar a arte de modelos arcaicos, e lançavam propostas de novas relações, mais intensas, das linguagens artísticas. O teatro renunciava o drama, que foi sua célula criadora durante todo o passado, ao mesmo tempo em que a música renunciava à tonalidade, recém chegada. Talvez por ambos os modelos pressuporem formas fixas, talvez por serem caminhos seguros a seguir, quando a arte visava, naquele momento, rumos incertos, cheios de novas possibilidades.

Notas

1 Como nos explica Schurmann (1990), o estado selvagem se divide nas fases inferior, média e superior. Na fase inferior, definida como plisto-cêno, os homens habitavam os bosques tropicais e semi-tropicais e, pelo menos parte deles, ainda viviam nas árvores. Neste período não havia se desenvolvido ainda uma linguagem propriamente dita. Segundo o autor, supõem-se que “usavam apenas alguns sinais sonoros e gestuais. Tais sinais, entretanto, já devem ter servido para o homem se referir a fatos particulares do mundo circundante”. A fase média, denominada paleolítico, já apresenta uma espécie de tecnologia (é nesta fase que o homem aprende a manipular o fogo e fabrica instrumentos de trabalho de madeira, osso e pedra lascada) e, por conta dela, a necessidade de uma comunicação mais complexa, já verbal, denominada como atos

de fala. É no neolítico, fase superior da selvageria e começo do desenvolvimento da barbárie, que se desenvolve uma linguagem capaz de servir para a emissão de mensagens de naturezas diversas, e surge aí, então, uma comunicação social. Schurmann desenvolve este estudo baseado na teoria de L.F. Morgan, que divide as fases da humanidade em selvageria, barbárie e civilização.

2 A barbárie vem a ser, assim, o sistema que sucede o estado selvagem e que nos apresenta a arte neolítica. Na barbárie “não existiam ainda diferenças entre direitos e deveres: teria sido um absurdo questionar-se era um direito ou um dever a participação de todos nos assuntos de interesse comunitário, da mesma forma como hoje, para nós, dificilmente se questiona se comer, dormir e amar é são deveres ou direitos. Todos formavam no conjunto uma comunidade fraternal unida pelo parentesco de sangue”. É importante salientar que, segundo esta teoria, a linguagem se desenvolve em paralelo com as necessidades surgidas a partir da relações de produção e de trabalho. (Schurmann, 1990, p. 24)

3 A respeito disso, Barthes afirma: “o poder está presente nos mais finos mecanismos do intercâmbio social: não somente no Estado, nas classes, nos grupos, mas ainda nas modas, nas opiniões correntes, nos espetáculos, nos jogos, nos esportes, nas informações, nas relações familiares e privadas, e até mesmo nos impulsos libertadores que tentam contestá-lo: chamo discurso de poder todo discurso que engendra o erro e, por conseguinte, a culpabilidade daquele que o recebe. (BARTHES, 1978, p. 11)

4 Plural de Nomos: Composições fixas, invariáveis. Designa algo fixo, determinado, uma lei. “Ao contrário dos objetos musicais a que chamamos ‘obras’, os nomos não podiam ser separados dos poemas ou das circunstâncias que os suscitavam. Alguns, porém, eram escolhidos para serem nomos nacionais, devido, sem dúvida, a características específicas tiradas de um ‘folclore’ determinado” (CANDÉ, 1994. p. 70).

5 “Todas as melodias existentes são compostas com um número limitado de notas. Assim como a língua compõe suas muitas palavras e infinitas frases com alguns poucos fonemas, a música também constrói sua grande e interminável frase com um repertório limitado de sons melódicos. (...). Aquele conjunto mínimo de notas com as quais se forma a frase melódica costuma ser chamado de ‘escala’ (ou ‘modo’, ou ‘gama’). Não importa que a nossa tradição pense a escala como uma sequência de notas que vão do grave para o agudo, e que os gregos pensassem as suas escalas como um conjunto descendente indo do agudo para o grave. A escala é um estoque simultâneo de intervalos, unidades distintas que serão combinadas para formar sucessões melódicas. A escala é uma reserva mínima de notas, enquanto as melodias são combinações que atualizam discursivamente as possibilidades intervalares reunidas nas escalas como pura virtualidade” (Wisnik, 1989, p. 71). Os modos gregos eram sete. Cada modo recebeu o nome de seu país de origem: Jônio, Dórico, Frígio, Lídio, Mixolídio, Eólio, Lócrio. Cada um destes modos obedece a uma certa sequência de intervalos, o que lhes garante um caráter específico: “cada modo evidenciando seu caráter de verdadeiro território sonoro, era associado, pela sua denominação, a uma região ou povo. O modo dórico (formado pelos intervalos que vão de mi a mi) relacionado ao caráter viril dos lacedemonianos, era ligado tradicionalmente à solenidade (sonora e ética); o frígio, (de ré a rê), de afinidades orientais, era ligado por sua vez ao dionisismo” (Idem, p. 85)

6 Sons harmônicos são aqueles “cujas frequências são múltiplas de uma mesma frequência fundamental” (Candé, 1994, p.44).

7 “Na prática a música foi apreciadíssima e teve uma importância social formidável. De primeiro valeram principalmente os Rapsodos, cantadores ambulantes que acompanhando-se da lira de quatro cordas, louvaram a memória dos deuses, dos heróis, dos feitos nacionais. Pelo caráter conservador próprio dos rituais religiosos, muito cedo principiaram se fixando certas melodias-tipo, inalteráveis, a que se atribuía influência mágica, moral, ou simplesmente eficiência ritual. Eram os Nomoi

(singular: Nomos)”. (ANDRADE, 1987.p. 28)

8 Os parâmetros (ou propriedade do som) são geralmente divididos em quatro: altura, duração, intensidade e timbre.

9 “a associação entre duas alturas sonoras se dá muito frequentemente mediante uma conotação espacial (intervalo), gerando-se assim uma nova categoria, que aqui designaremos pelo termo espaço mélico, e que se refere a determinadas entidades mélicas que permitem a avaliação das distâncias assim concebidas mediante o estabelecimento de uma unidade de medida, como o tom ou o semitom” (SCHURMANN, 1990. p. 46).

10 José Miguel Wisnik se refere aqui à Harmonia das Esferas, que remonta ao pitagorismo, e segundo a qual “a descoberta de uma ordem numérica inerente ao som faz da analogia entre as duas séries, do som e do número, um princípio universal extensivo a outras ordens, como a dos astros celestes. A pesquisa das proporções intervalares provoca e alimenta o demônio das correspondências e a suposição do caráter intrinsecamente análogo ao mundo, pensado através da convergência de considerações aritméticas, geométricas, musicais e astronômicas. A ordenação progressiva que se percebe na seriação interna do som, em que certas qualidades melódicas se revelam regidas por qualidades numéricas, integra uma cadeia maior de similitudes que liga a terra e o céu e onde, num eco micro e macro-cósmico, os astros tocam música” (Wisnik, 1989. p. 99).

11 A teoria dos afetos foi desde o início parte integrante da música barroca – tratava-se de mergulhar a si próprio em determinados sentimentos, para poder transmiti-los aos ouvintes –, embora a ligação da música com a oratória se fizesse por si mesma (Harnouncourt, 1998. p. 154).

12 “a fuga é o próprio modelo da razão estrutural: ela trabalha sobre oposições defasadas que procedem por variações imitativas sem desenvolvimento. O sucessivo remete a cada passo ao simultâneo, o diacrônico, ao sincrônico. Como dois (ou mais) grupos (de “personagens”) que se perseguem e se



escapam, que se alcançam e se distanciam, as vozes se confundem e se diferenciam continuamente até se encontrarem, “por uma última vez”, no fim do percurso. As vozes em fuga, opostas e espelhadas, “encarnam” o movimento desencontrada das identidades e das alteridades, que o mito resolve por conjunção extrema. Na narrativa mítica, essas vozes em movimento fugal são semantizadas como foras opostas, seja elas “o céu e a terra”, “o sol e os poderes subterrâneos”, ou outra antítese. Mas, feita a abstração dos significados opostos, que, fora da fuga, são meras oposições estáticas, o que temos é movimento caleidoscópico em que os contrários ecoam entre si e se espelham até se revelarem como reverberações defasadas do mesmo. A configuração dessa identidade, isto é, a entrada das vozes em fase dá por finda a fuga, pois ela vive, diga-se mais uma vez, das defasagens. Ela é produzida pelo encontro estrutural das vozes e resolvida pela coincidência entre elas (WISNIK, 1989. p. 167).