@ UC@@@UC@@ C@@@UD

Rafael Rodrigues Garcia

** r * *

Trata-se de investigar a fundamentação da música no renascimento e a transição para o modelo de música do classicismo a partir dos postulados do estruturalismo. Pretende-se, então, mostrar em que medida a música, entendida como um setor da atividade humana ao qual a razão se volta, acompanha os processos da racionalidade ocidental que se desenvolve ao longo do tempo. Dessa maneira, o recorte que aqui é feito para fundamentar a música renascentista e sua posterior transição para o modelo clássico — ou seja, o advento da modernidade no campo da música — serve também como parâmetro para interpretar a evolução do fenômeno musical que se seguiu até os nossos dias.

 $\begin{array}{lll} \textbf{Palavras-chave:} & \textbf{M\'usica} - \textbf{Renascimento} - \textbf{Classicismo} - \textbf{Estruturalismo} \\ - \textbf{Arqueologia} \end{array}$

***** * p* ç*

O presente texto tem por objetivo percorrer a trajetória traçada por Foucault em "As Palavras e as Coisas" a respeito da caracterização das epistemes renascentista e clássica, mostrando em que medida a linha de raciocínio do filósofo pode ser aplicada ao pensamento musical.

A inspiração inicial do presente texto se deu com a declaração de Foucault, que diz: "O que tentei fazer foi introduzir análises de estilo estruturalista em domínios nos quais elas não tinham ainda penetrado, ou seja, no domínio da história das idéias, da história dos conhecimentos, da história da teoria".

Uma vez que a música também é igualmente um setor importante dos domínios aos quais se volta a razão, é cabível colocá-la também nesse programa interdisciplinar próprio ao estruturalismo. Dessa forma, pretende-se propor uma via de interpretação do pensamento musical ao longo da história orientada pelas noções gerais do estruturalismo, tais como: I) a noção de "ordem estrutural" enquanto elemento que determina a possibilidade da experiência, bem como o sentido dessa experiência, dentro dos domínios próprios a essa mesma estrutura; 2) o caráter inconsciente dessa noção de ordem, pois que ela é que determina a capacidade cognitiva no interior da estrutura; e, 3) por fim, a noção do sujeito enquanto suporte dessa estrutura, malgrado seu. É por isso que se diz que, do ponto de vista estrutural, os sujeitos não são agentes, mas são "agidos" pela estrutura. Da caracterização dessa "sujeição" do sujeito à estrutura, de maneira inconsciente, devém o ponto central para a interpretação das teorias sobre a música. Já de início, pode-se dizer, acompanhando o pensamento de Moreno, que as teorias musicais do Ocidente "identificam naquele que escuta ('listener') e/ou naquele que ouve ('hearer') o locus de qualquer que seja o tipo de conhecimento e entendimento musical que eles postulam"². Isso, ainda segundo Moreno, pode ser identificado ao longo de toda a história da música, mesmo levando-se em conta suas drásticas transformações.

O esforço de Foucault em seu projeto arqueológico é justamente o de procurar essa "ordem estrutural" que predetermina as relações sociais e seus sentidos em todas as esferas em uma determinada época.

"(...) é antes um estudo que se esforça por saber a partir de que coisa é que foram possíveis teorias e conhecimentos; segundo que espaço de ordem se constitui o saber; com base em que 'a priori histórico' e em que elemento de positividade puderam surgir

I M. FOUCAULT, "Dits et Écrits", p. 611.

² J. MORENO, "Musical Representations, Subjects and Objects", p. 1

idéias, constituir-se ciências, refletir-se experiências em filosofias, formar-se racionalidades, para bem depressa se desvanecerem."3

A noção de "a priori histórico" resume bem o projeto arqueológico de Foucault na medida em que se diferencia do estruturalismo. E uma tentativa de resolver os problemas entre estrutura e história, uma vez que a primeira elucidava as leis gerais, permanentes, universais e incondicionadas que determinavam os fatos — sobretudo os fatos lingüísticos. Em outras palavras, as condições a priori dos fatos. Enquanto isso, a arqueologia busca descobrir regras locais que levam à emergência de uma determinada episteme, ou seja, de um conjunto de condições históricas que contribuem para o surgimento de "empiricidades" dependentes de padrões de racionalidade traçados por essas mesmas condições. Vale lembrar que as epistemes muitas vezes são alteradas por rupturas radicais bruscas, permitindo a emergência de uma outra completamente diferente.

Eco a o o o o o o o

"Até fins do século 16, a semelhança desempenhou um papel construtivo no saber da cultura ocidental. Foi ela que orientou em grande parte a exegese e a interpretação dos textos: foi ela que organizou o jogo de símbolos, permitiu o conhecimento das coisas visíveis e invisíveis, guiou a arte de as representar."4

Eram inúmeras as formas de semelhança, sintetizadas por Foucault em quatro principais: "convenientia", "aemulatio", "analogia" e o duplo "simpatia-antipatia".

A primeira designa sobretudo uma vizinhança espacial, que estabelece similitudes por contato — "é uma semelhança ligada ao espaço sob a forma do 'gradualmente'". Por esse motivo, pertence ela mais ao mundo do que às próprias coisas: "O mundo é a 'convenientia' universal das coisas"5.

A segunda, nas palavras do autor, é "uma espécie de 'convenientia', mas que se tivesse libertado da lei do lugar e agisse, imóvel, à distância"6. Mediante a "aemulatio", as coisas dispersas ao redor do mundo mantêm-se em relação

³ M. FOUCAULT, "As Palavras e as Coisas", p. 10.

⁴ M. FOUCAULT, "As Palavras e as Coisas", p. 34.

⁵ M. FOUCAULT, "As Palavras e as Coisas", p. 36.

⁶ M. FOUCAULT, "As Palavras e as Coisas", p. 37.

umas com as outras como que por um certo reflexo. É assim que "o intelecto do homem reflete imperfeitamente a sabedoria de Deus". Isso é resultado da supressão da relação espacial própria ao mundo, numa espécie de "germinação natural das coisas", que torna às vezes impossível distinguir qual é anterior e qual é o reflexo, pois que os termos emulados não se mantêm inertes um em relação ao outro. Por outro lado, pode haver uma disputa interminável entre as instâncias emuladas — "ou, antes, de uma mesma forma separada de si mesma pelo peso da matéria ou pela distância dos lugares".

A terceira forma de similitude elencada por Foucault, a "analogia", supõe tanto a "convenientia" quanto a "aemulatio". É um misto de nexo e confronto espacial, que permite relacionar objetos e situações. Não se trata mais só das "similitudes visíveis e maciças das próprias coisas; basta-lhe que sejam as semelhanças mais sutis das relações". É por isso que a "analogia" tem a particular característica de se fazer proliferar por meio de várias e várias cadeias, elas mesmas analógicas, sem que isso implique em algum tipo de restrição a ela.

Por fim, a última forma de semelhança apresentada por Foucault é o duplo "simpatia-antipatia". Para a primeira, "nenhum caminho é assegurado, nenhuma distância é pressuposta, nenhum nexo é prescrito" Ofilósofo a define como um "princípio de mobilidade", que "atrai o que é pesado para o solo e o que é leve para o éter imponderável; faz estender as raízes para a água e rodar a grande flor amarela do girassol de acordo com o movimento do Sol". Dessa forma, a "simpatia" tende a assimilar tudo num "mesmo", tornando idênticas todas as coisas, que passam a ser estranhas ao que eram anteriormente. Por isso ela precisa ser contrabalanceada com seu oposto (ou gêmeo) — a "antipatia". É essa última que impede a assimilação por meio da acentuação das diferenças peculiares de cada coisa, perpetuando assim uma disputa que será a responsável pela manutenção do tempo e do espaço. "Através desse jogo o mundo permanece idêntico; as semelhanças continuam a ser o que são e a assemelhar-se. O mesmo permanece o mesmo, e fechado sobre si."

Fechado sobre si, sim, mas não inteiramente. É importante ter claro que essas semelhanças foram preparadas pela própria ordem do mundo. Com efeito, é isso que orienta o funcionamento das similitudes: "não há semelhanças sem marcas⁹". O conhecimento, desse ponto de vista, equivale à descoberta e decifração das marcas da ordem do mundo nas coisas.

⁷ M. FOUCAULT, "As Palavras e as Coisas", p. 39.

⁸ M. FOUCAULT, "As Palavras e as Coisas", p. 42.

⁹ M. FOUCAULT, "As Palavras e as Coisas", p. 46.

"Procurar o sentido é trazer à luz o que se assemelha. Procurar a lei dos signos é descobrir as coisas que são semelhantes. A gramática dos seres é sua exegese. E a gramática que eles falam não diz outra coisa senão a sintaxe que os liga. A natureza das coisas, a sua coexistência, o encadeamento a que estão sujeitas e através do qual comunicam entre si não são diferentes das suas relações de semelhança."10

Nota-se, portanto, que as ciências — e sobretudo a linguagem — não possuem um sistema arbitrário de signos. A ciência dos signos é uma ciência da interpretação desses signos trazidos à luz (sobreposição de semiologia e hermenêutica). "Os reflexos mudos são duplicados por palavras que os indicam." A metáfora do "livro do mundo" não é simplesmente uma metáfora. A linguagem faz parte das similitudes e deve ser estudada tanto quanto a natureza; ela é um sinal absolutamente certo das coisas. Há uma relação mimética entre linguagem e mundo — entre as "palavras" e as "coisas".

"Não se alteram as escalas musicais sem que se abalem os alicerces da cidade."

É ponto pacífico o papel desempenhado pelo pensamento grego antigo na constituição do pensamento renascentista, sobretudo nos campos das artes. E dessa forma que a frase célebre de Platão tem para nós uma importância peculiar. Embora o escopo dela, no interior do desenvolvimento argumentativo da "República", seja eminentemente voltado à formação educacional dos guardiões da cidade, ela deixa evidente para nós uma relação "analógica" que permite a inserção da música no campo de debate da episteme renascentista. Mais do que isso, permite uma articulação cerrada entre arte, moral e ciência caudatária da concepção grega — platônica, no nosso exemplo — de uma convergência de todas as coisas para o mesmo ponto ordenador, ou, melhor dizendo, a derivação dessas instâncias a partir do mesmo princípio. Não é por outro motivo que, na "República", Platão diz ser a "educação musical a parte principal da educação, porque o ritmo e a harmonia têm o grande poder de penetrar na alma e tocá-la fortemente, levando com eles a graça e cortejando-a, quando se foi bem educado¹²."

¹⁰ M. FOUCAULT, "As Palavras e as Coisas", p. 50.

II M. FOUCAULT, "As Palavras e as Coisas", p. 47.

¹² PLATÃO, "República" III, p. 95.

Platão e muitos pensadores gregos entendiam o mundo como um todo harmonicamente organizado. O estudo de música, nesse contexto, se volta sobretudo à investigação da harmonia presente nos intervalos sonoros. "Em certo sentido, o estudo da harmonia presente no domínio dos sons oferece um campo bastante fecundo para a compreensão da harmonia que rege o universo"¹³. Com efeito, a música para os gregos era dividida em duas vertentes distintas, cada qual com escopos próprios: a "música especulativa" e a "música prática". A primeira se relacionava justamente à idéia de harmonia do mundo:

"(...) explicava a harmonia do mundo, uma concepção filosófica acerca da ordem física e ética do universo. Assim, harmonia do mundo significava os elementos eternos e imutáveis do cosmo, bem como o temperamento de elementos dentro do organismo humano (...). O modelo para explicar a harmonia do mundo, portanto, era a música, pois Platão considerava a música como um espelho tanto do universo físico como do universo ético, visto que ele sustentava que a função de toda arte era mimética, isso é, deveria ser construída de acordo com arquétipos supremos da natureza das coisas. Assim, a música parecia simbolizar, bem como imitar, a totalidade do mundo; e a chave para entender aquele mundo, assim como a razão para a prática da música, que poderia ser explicada com símbolos e imitações de ordem cósmica"14.

Já a música prática se subordinava à música especulativa, subdividindo-se em dois grupos: filológica e matemática —

"(...) era subsidiária à ciência da música especulativa. Esta segunda ciência estava divida em dois ramos de estudo que se originaram no desenvolvimento do 'curriculum' na antiguidade. O ramo primeiro e introdutório de estudo era a música como arte vocal, conhecimento que era preliminar ao segundo e mais avançado, música como arte matemática"¹⁵.

Acreditava-se que determinados modos musicais estimulariam a virtude, enquanto outros, o vício. Em relação a isso podemos lembrar que Platão predica algumas harmonias de "plangentes" e "efeminadas", causadoras de embriaguez,

¹³ P. T. SILVA, "Mersenne e a Mecânica do Som", p. 42.

¹⁴ J. C. KASSLER, "The 'Science' of Music to 1830", p. 117-118, in "D'Histoire des Sciences", 1980.

¹⁵ J. C. KASSLER, "The 'Science' of Music to 1830", p. 118, in "D'Histoire des Sciences", 1980.

moleza e indolência — motivo pelo qual deveriam ser suprimidas na educação dos guardiães. Ao invés disso, deve-se servir de harmonias que imitam:

"os tons e as entonações de um valente empenhado em batalha ou em qualquer outra ação violenta, quando, por infortúnio, corre ao encontro dos ferimentos, da morte ou é atingido por outra infelicidade, e, em todas essas circunstâncias, firme no seu posto e resoluto, repele os ataques do destino. Deixa-nos outra harmonia para imitar o homem empenhado numa ação pacífica, não violenta mas voluntária, que procura persuadir, para obter o que pede, quer um de seus por intermédio de suas preces, quer um homem por intermédio das suas lições e conselhos, ou, ao contrário, solicitado, ensinado, convencido, se submete a outro e, tendo por estes meios sido bem sucedido, não se enche de orgulho, mas se comporta em todas as circunstâncias com sabedoria e moderação, feliz com o que acontece"16.

O mesmo se passava em relação ao ritmo e às palavras, tríade que forma a melodia.

O século 16 operará o resgate dessas mesmas categorias que configuravam a investigação musical no mundo grego: "Eis então a música obrigada a se orientar pela filosofia acerca da índole e modo de proceder de cada uma destas comoções. Quem fizer diversamente poderá cantar bem, mas nunca moverá a alma"¹⁷.

Segundo Chasin, o que faz da música grega a medida universal para a música renascentista é justamente a categoria da mimesis: "a arte dos sons ali se positivara enquanto um autêntico ato imitativo: um ato que podia mover os homens". E continua: "como então não surgir como referência se para o renascimento a arte se perspectivava, em última instância, enquanto educação humana, enquanto mimese que move a alma?"18 De fato, o problema da "mimesis" é dominante nos textos teóricos do século 16, assim como o tema da "catarsis" aristotélica. Essas duas categorias são o fundamento dessa arte que tinha por função a educação e a formação dos homens.

Passemos agora à exposição em linhas gerais de pensamento de alguns dos principais teóricos da música no renascimento tardio da Itália, a saber, Gioseffo

¹⁶ PLATÃO, op. cit. p. 92.

¹⁷ G. B. DONI, "Trattato della Musica Scenica", apud I. CHASIN, "Canto dos Afetos: um Dizer Humanista", p. 7.

¹⁸ I. CHASIN, op. cit. p. 8.

Zarlino, Girolamo Mei e Vicenzo Galilei. Há grandes diálogos entre esses teóricos¹9 — todos mais ou menos contemporâneos — e, mesmo que se admita a peculiaridade da perspectiva de cada um, bem como a discordância em relação ao pensamento dos demais, todos eles dividem o pressuposto, muito caro aqui, a respeito da relação fundamental com o modelo grego de música e suas categorias. Em outras palavras, todos eles se inscrevem suficientemente nos registros da episteme no que concerne à lógica da similitude; todos eles inscrevem o sistema de música na ordem universal: assumem a "semelhança" entre "harmonia" e "ordem universal".

Ecocoçusive ucomou

O estudo de música fez, também durante o período do renascimento, parte da grade curricular de educação, juntamente com as demais artes20 componentes da "enkyklios paedia" — gramática, retórica, dialética, aritmética, geometria e astronomia. Essas sete artes eram divididas em dois grupos: "quadrivium" e "trivium". Esse último compreendia a gramática, a retórica e a dialética - as ciências do discurso -, enquanto o primeiro, as ciências matemáticas: aritmética, geometria, astronomia e música. Dada a localização da música na grade curricular, notamos que o estudo da mesma será sobretudo da parte que acima classificamos como música especulativa. Zarlino (1517-1590) usa os termos "musico" e "cantore" em referência, respectivamente, à música especulativa e à música prática. Contudo, mesmo ele afirma não haver possibilidade de desvinculá-las – assim como não é possível desvincular músico e cantor. Zarlino "subscreve a uma doutrina aristotélica da indivisibilidade de forma e matéria, a unidade que constitui o "subjectum" da semelhança entre o mundo e a música" 21. Ele articula o pensamento aristotélico, a lógica dos números de Pitágoras e a música de caráter especulativo. Para ele, "da unidade do número, em última análise,

¹⁹ De fato, não só diálogos como relações mais duradouras. Zarlino, por exemplo, foi professor de Galilei, que trocou importantíssimas correspondências com Mei. Com efeito, a influência de Mei sobre Galilei é tão patente que chegou-se a dizer que a maior parte do material encontrado nos escritos de Galilei estão contidos nos escritos de Mei. Sobre isso, ver: Claude PALISCA (org.), "Girolamo Mei (1519 – 1594): Letters on Ancient and Modern Music to Vicenzo Galilei and Giovanni Bardi", American Institute of Musicology, 1977, p. 35.

²⁰ O termo "arte" entendido como habilidade específica, enquanto o termo "ciência", como teoria dessa habilidade.

²¹ J. MORENO, op. cit. p. 12.

provêm os fundamentos da inteligibilidade de música"22. No capítulo três da terceira parte do "Institutioni Harmoniche", antes de iniciar as discussões sobre contraponto e composição, Zarlino diz: "Antes de discutir sobre contraponto, é necessário conhecer os elementos que o compõem. Não se pode compor nada, ou entender a natureza da composição, a menos que se conheça previamente as coisas que devem ser ordenadas ou combinadas, sua natureza e sua causa"23. Disso podemos tirar que a música prática está submetida à música especulativa numa relação aristotélica de causa e efeito. Não é por outra razão que as duas primeiras partes do "Institutioni" são dedicadas à música especulativa – a primeira à sua metodologia, que visava abrigar não somente a música, mas também a estética, história, poética, retórica e ciência, e a segunda, sobre a música antiga. Só então é que se pode passar à música prática: na terceira parte são expostas as regras de contraponto e na quarta as regras de composição.

Em Zarlino a noção de "ordem" é muito importante. Moreno a descreve como "disposição racional e sistemática da música em geral"; "condição predeterminada na qual as coisas estão predispostas no universo" 24. Isso também evidencia o caráter mimético do pensamento do autor, aproximando sua noção de ordem da crença neoplatônica de "signatura rerum", que diz ser o mundo visível e invisível gravado com inscrições secretas que o fazem legível e, então, inteligível ao intelecto humano. Não é por outra razão que Zarlino entende a música como "grandissima convenienza": "nada pode ser encontrado com o que a música não tenha grande conveniência"25. Ora, essa caracterização da música como a maior das conveniências não poderia ser mais adequada à definição de conveniência dada por Foucault: "uma semelhança ligada ao espaço sob a forma do 'gradualmente'"; uma similitude que pertence mais ao mundo do que às próprias coisas, sendo o mundo todo entendido como a "convenientia universal" das coisas.

Em relação aos afetos, o máximo aventado por Zarlino foi a relação entre música e poesia, mas isso de maneira totalmente mediada pela necessidade de compreensão, por parte do ouvinte, do sentido das palavras. Isso se deve ao fato de que música e poesia, embora aparentadas — de fato, essa era a pretensão do "Institutioni" —, deviam seguir caminhos autônomos.

²² J. MORENO, op. cit. p. 13.

²³ Apud Moreno, op. cit. p. 25.

²⁴ J. MORENO, op. cit. p. 13.

²⁵ J. MORENO, op. cit. p. 13.

Foi esse o objeto de crítica endereçada a Zarlino por parte de Galilei (1520-1591), seu aluno. Esse via no texto a própria condição de possibilidade da sonoridade musical, indispensável para a criação de uma "afetividade concreta".

No "Dialogo della Musica Antica e della Moderna", Galilei deixa clara sua posição acerca do que deve a música digna do nome objetivar. Como o próprio nome do diálogo já deixa entrever, se trata de contrapor a música grega à música "coeva". Sua investigação, segundo Chasin, era impulsionada por sua prática compositiva, mas uma prática que "perseguia a entificação de um canto, monódico, que movesse o homem - que o dispusesse à semelhança do afeto expresso pela melodia"26. Há em Galilei a mesma preocupação com a reflexão prévia sobre os fundamentos da música para então se passar à prática, bem como a referência explícita a Aristóteles. De fato, o "Diálogo" tem como ponto forte de argumentação a desqualificação — exacerbada — daqueles que se ocupam somente da música prática sem reflexão sobre sua natureza. Galilei os qualifica de "privados de senso, movimento, intelecto, do falar, do discurso, da razão e de alma"²⁷. Apoiado em Aristóteles – livro VIII da "Política" – classifica as músicas feitas em sua época de corruptas, próprias ao vulgo. Isso por que essa "música" só se volta ao prazer dos ouvidos, e ressalta: "se a isso se pode realmente chamar de prazer". Esses "profissionais do contraponto" ignoram a verdadeira música: "nunca foi intenção [dos músicos coevos] que as regras [do contraponto] servissem ao uso das harmonias no sentido de que se buscasse exprimir o conceito da alma através das palavras e com o afeto que lhes conviesse, mas em função do simples som dos instrumentos artificiais"28. Nota-se, assim, um misto de preocupação estética e moral, embasado numa idéia de retorno ao natural como instância detentora do realmente belo. Isso fica mais claro se atentarmos ao elogio – igualmente exacerbado – que é feito à música grega:

"[A música dos antigos] conservava a pudicícia, amansava os ferozes, encorajava os pusilânimes, serenava os espíritos perturbados, impulsionava as inclinações conaturais, enchia os ânimos de furor divino, aplacava as discórdias entre os povos, gerava nos homens hábitos saudáveis, restituía a audição aos surdos, reavivava os espíritos desalentados, afugentava a pestilência, fazia das almas oprimidas, almas alegres e contentes, castos os luxuriosos, aplacava os espíritos malignos, curava as mordidas de serpentes, mitigava os furiosos e os exaltados, afastava os aborrecimentos das grandes preocupa-

^{26 .} MORENO, op. cit. p. 5.

²⁷ V. GALILEI, "Dialogo della Musica Antica e della Moderna", apud Chasin, op. cit. p. 65.

²⁸ V. GALILEI, "Dialogo della Musica Antica e della Moderna", apud Chasin, op. cit. p. 63.

ções e trabalhos, e com o exemplo de Arione podemos por fim dizer (deixando de lado outros exemplos admiráveis que nos livros de real autoridade são abundantes), que liberava os homens da morte"²⁹.

Por ora basta para esboçar a presença da afecção aqui como algo dado e defendido como parâmetro último de julgamento. Fica igualmente evidente a presença de todas as categorias elencadas por Foucault como características do renascimento. A música especulativa moderna, que, na visão do autor, não passava de um "modo de modular os intervalos musicais", não era própria aos homens virtuosos; deve ser, como orienta Aristóteles na passagem referida, destinada aos espíritos corrompidos. O mesmo destino devem ter os assim chamados "instrumentos artificiais" — entenda-se: todo instrumento que não o canto. Esses, para Galilei, são nada além de "um simples pedaço de madeira côncava sobre a qual se estiram quatro, seis ou mais cordas de tripa de animal" ou "tubos naturais ou artificiais feitos de madeira, metal ou outro material (...) tocados pela mãos rudes de qualquer homem vil e tolo" 3°.

Contudo, não vemos claramente em Galilei uma teoria dos afetos em sua especificidade de regras. Tudo o que vemos é a afirmação de que os sons movem os afetos, mas nada apresentado de maneira sistematizada. É justamente isso o que busca Girolamo Mei (1519-1594). Em seu epistolário encontramos algumas cartas dirigidas justamente a Galilei (e uma a Bardi). Numa delas, a carta de 1572, em resposta a questões levantadas por Galilei, Mei reflete acerca da maneira com que os antigos compunham de maneira a fazer ressaltar as características afetivas dos sons. Sua argumentação também contrapõe a música antiga à música de seu tempo. Destarte, ao passo que a música antiga valorizava os afetos, a moderna os impedia.

Inicialmente o filólogo se volta à necessidade de fundar a música em princípios "naturais" e "sólidos", contrapostos aos derivados e variáveis. Por conta disso, diz ele que "a música concerne ao canto"³¹ e, portanto, gira em torno das qualidades da voz. Partindo disso, sua exposição das propriedades afetivas da música se pautará pela análise das qualidades intrínsecas da voz, sobretu-

²⁹ V. GALILEI, "Dialogo della Musica Antica e della Moderna", apud Chasin, op. cit. p. 65.

³⁰ V. GALILEI, "Dialogo della Musica Antica e della Moderna", apud Chasin, op. cit. p. 65.

³¹ Claude PALISCA (org.), "Girolamo Mei (1519 – 1594): Letters on Ancient and Modern Music to Vicenzo Galilei and Giovanni Bardi", American Institute of Musicology, 1977, apud CHASIN, op. cit. p. 11.

do a tessitura e o timbre: "pareceu-me que deveria ser primordial que a virtude desta arte repousasse seu principal fundamento necessariamente nestas disposições"³².

Cada região da tessitura da voz — desde o grave até o agudo — tem paixões próprias e propriedades contrárias, motivo pelo qual produzem efeitos contrários: a voz aguda não produz a afeição da grave, nem o contrário. Mais do que isso, uma serve de impedimento à outra. Isso é já condição suficiente para se crer que a música antiga era essencialmente monódica. Isso não somente em relação à altura dos sons, mas nos tempos e nas palavras cantadas também. O autor apóia isso — por analogias, tal como era a argumentação costumeira lembrando que qualidades opostas se enfraquecem quando misturadas: "aquele que mesclasse, com iguais quantidades, água fervente e gelada produziria uma água que, por ser temperada, não apenas impediria a ação de suas forças (...) como as reduziria a uma disposição mediana"33. Desse ponto de vista, os acordes são ainda mais contrários aos afetos, pois atordoam o ouvinte numa confusão de sentimentos. Para ele, o uso de muitas notas vai de encontro a qualquer "natural conveniência". Os saltos bruscos de altura nas melodias também não convêm ao movimento natural das vozes, provocam confusão na pronúncia e consequente impossibilidade de apreensão dos conceitos. Ora, a especificidade da voz humana é a capacidade de "transmitir a significação de seus conceitos", nas palavras do autor, de modo adequado a expressar afeições determinadas. Em relação ao diagnóstico do canto de sua época, o autor diz, concordando com Galilei, que visa somente o deleite. "Não se trata de incutir mais eficazmente o conceito na alma através do canto, ou de despertar em outro mais um afeto do que outro." Além disso, Mei apresenta uma sistematização dos afetos a partir da tessitura da voz que a nós é interessante. Diz ele:

"agudez e gravidade exprimem, cada qual, naturalmente a sua, originando-se a primeira da velocidade do movimento, e a segunda da tardança do movimento pela qual é produzida." (...) "É coisa igualmente sabida que, dos tons, os da mediania — que estão entre a extrema agudez e a extrema gravidade — são aptos a demonstrar calma e moderada disposição de afeto; os muito agudos são de alma muito comovida e

³² Claude PALISCA (org.), "Girolamo Mei (1519 – 1594): Letters on Ancient and Modern Music to Vicenzo Galilei and Giovanni Bardi", American Institute of Musicology, 1977, apud CHASIN, op. cit. p. 13.

³³ Claude PALISCA (org.), "Girolamo Mei (1519 – 1594): Letters on Ancient and Modern Music to Vicenzo Galilei and Giovanni Bardi", American Institute of Musicology, 1977, apud CHASIN, op. cit. p. 14.

exaltada, e os muito graves expressam pensamentos tanto abjetos quanto íntimos. Da mesma forma que um número mediano entre a velocidade e a lentidão revela ânimo pousado, e a velocidade, concitado; a tardança, espírito lento e mandrião (...) daí que os tons muito agudos e muito graves foram refutados pelos platônicos na sua República".34

A partir disso, Mei começa a discutir a relação entre música e arte — entenda-se, relação entre música especulativa e música prática. Nesse ponto, ele não acrescenta nenhum dado que já não tenhamos visto aqui anteriormente, por conta da ordem escolhida para a exposição. Mas, fique claro, grande parte das idéias de Mei foram assimiladas por Galilei, que era mais compositor do que teórico, ao passo que Mei foi um grande helenista de sua época, participando até mesmo da edição dos textos de Aristóteles, além de pesquisas sobre a história local e política grega.

***** Aç*dR#R* * *** * p*R*R* A***

Vemos, então, a maneira pela qual a reflexão musical do renascimento foi caudatária das categorias de conhecimento próprias à época. Ressalto aqui dois pontos: primeiramente, a necessidade que tem a música de se fundamentar na ordem do mundo — a questão da harmonia universal; em segundo lugar, a primazia da música vocal em detrimento da instrumental numa oposição, "grosso modo", entre natureza e artificialidade. Esses pontos serão importantes para a caracterização dos problemas que se seguirão naquilo que Foucault entende por "classicismo".

Se, do lado das ciências, temos a mudança de episteme por conta da insuficiência da "mimesis" como fundamento do saber, do lado da música haverá igualmente cada vez mais a tendência à autonomização de suas esferas de valor e legitimidade. Tal como o classicismo não se impôs a toque de caixa, mas foi um processo lento, que foi se configurando a partir da crescente incapacidade da episteme renascentista de dar conta de seu campo de experiências, da mesma forma a mudança de paradigma na música foi lenta e gradual, consolidando-se de fato na primeira metade do século 18, com Rameau, como veremos no que segue.

³⁴ Claude PALISCA (org.), "Girolamo Mei (1519 - 1594): Letters on Ancient and Modern Music to Vicenzo Galilei and Giovanni Bardi", American Institute of Musicology, 1977, apud CHASIN, op. cit. p. 14.

Ecoo our o o o o un marce so se o me poco o mo o our á o or o uo ou

A mudança de episteme entre o renascimento e classicismo figura a passagem de uma razão legitimada na razão mimética para uma razão fundada na capacidade de representação. Falar em representação significa dizer que já não há mais a relação entre palavras e coisas tal como no renascimento. As palavras passam a ser signos arbitrários organizados de maneira autônoma em relação ao mundo. "A comparação não tem mais por função revelar a ordem do mundo; ela se faz segundo a ordem do pensamento e indo naturalmente do mais simples ao mais complexo" 35.

Entretanto, essa autonomia não é completa. Há ainda uma relação entre palavras e coisas, mas essa relação passa a ser uma relação de "especularidade". A semelhança é restrita não mais às operações propriamente racionais, mas passa a fazer parte dos domínios da imaginação. A representação, então, deve ser capaz de articular o caráter autônomo de seu sistema e a adequação de sua relação a algo que possui também sua autonomia. Nesse contexto surge a idéia de "mathesis universalis", muito cara ao estabelecimento do classicismo. Em linhas gerais, a de "mathesis universalis" é uma ciência geral desprovida de objeto próprio, justamente por tratar-se de uma forma de conhecer as coisas através de dois parâmetros: ordem e medida, tomados diretamente da geometria. De fato, a ordem aqui é tão cara quanto é a interpretação para o renascimento. Seu intento é a aquisição de conhecimentos certos e seguros, tais como aqueles alcançados nas matemáticas. Isso operará com a desqualificação do espaço em prol da sua quantificação. E esse o sentido do caso da cera colocada ao fogo nas "Meditações". O projeto de "mathesis universalis", vale ser dito, não ficou restrito somente ao campo das ciências, mas passou até mesmo ao campo da política. Em relação a isso, basta levar à mente a metáfora que encontramos já no primeiro capítulo do "Leviatã": fazer do Estado um autômato; algo que funcione geometricamente. Vejamos agora como se deu esse processo no campo da teoria musical.

Eco co S o o o co co co co co s o o o co

Para tratar da passagem do renascimento ao classicismo na música, são prementes três autores: Descartes, com o "Compendium Musicae" (1618),

³⁵ M. FOUCAULT, "As Palavras e as Coisas", p. 68.

Mersenne, com seu "Harmonie Universelle" (1634), e Rameau, com seu "Traité de L'Harmonie Reduite à ses Principes Naturels" (1722). Nos dois primeiros temos ainda uma forte relação com as necessidades renascentistas de explicar o funcionamento da música a partir do funcionamento do universo. Contudo, a argumentação aqui muda de forma consideravelmente. Tanto é que, sobretudo em Descartes, um dos objetos principais de preocupação é a questão das consonâncias e do temperamento das notas. Para esse problema Descartes lança, juntamente com Beckman, a teoria da "coïcidence des coups" ³⁶. Mersenne seguirá essa hipótese em sua obra, mas tratará, tal qual seus antecessores de um século, também do funcionamento do mundo.

Por conta dessa relação ainda não completamente autônoma da teoria musical, ainda presa ao "quadrivium", Moreno entenderá o momento de Descartes, e eu acrescento Mersenne, como o que ele chamou de pré-moderno (nos termos foucauldianos seria algo como um momento intermediário entre o renascimento e o classicismo, talvez melhor entendido como pré-clássico).

A superação desses problemas é, de certa forma, resolvida com Rameau. De fato, como mostra Charrak, sua nova perspectiva da harmonia foi uma verdadeira revolução nas relações entre música e ciência entre os séculos 18 e 19. A antiga teoria, que buscava resolver os problemas musicais a partir de uma investigação das causas das consonâncias, Rameau sobrepõe uma outra, que aborda diretamente o fundamento da harmonia. Nessa teoria, o problema do temperamento - principal foco do paradigma anterior - se torna somente lateral, reduzido a um simples problema de técnica instrumental. O próprio Rameau chega a dizer isso, em seu texto "Genération Harmonique"37: "(...) uma das consequências de se buscar o fundamento é descobrir a inutilidade de se supor o temperamento" — o temperamento está subordinado aos problemas de execução particulares de cada instrumento, que por sua vez se subordina à teoria geral da harmonia. Isso fez com que a relação entre música e ciência mudasse de foco abruptamente. Não se buscaria mais um princípio para a harmonia a partir de cortes e colagens de determinadas extensões sonoras, mas sim a partir de uma organização mais completa, capaz de permitir a identificação das funções dos sons a partir de sua progressão fundamental. Nessa perspectiva, as consonâncias ficam subordinadas ao centro harmônico, assim como a melodia

³⁶ A esse respeito, cf. A. CHARRAK, "La Théorie Musicale du 17º ao 18º Siècle: sur un Changement de Paradigme dans la Rationalisation des Phénomènes", www.age-classique.fr/article.php3?id_arti-

³⁷ J-P RAMEAU, "Genération Harmonique", http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/18th/18th_Index. html.

o fica em relação ao baixo fundamental. O temperamento agora já não é mais um fundamento para a teoria e prática musical, mas sim um desdobramento dessa nova teoria que emerge.

Essa mudança possibilitou o estabelecimento definitivo do sistema tonal, marcando claramente a entrada da música no classicismo, uma vez que é alcançada de vez uma esfera própria de legitimação e um sistema de valores não mais miméticos. E certo que Rameau ainda está de certa forma comprometido com uma gramática dos afetos, exposta no livro II do "Tratado", mas essa gramática já não tem mais a mesma forma relacionada com todo o universo tal qual tinha no renascimento. Aqui ela se configura de modo similar ao "Tratado das Paixões da Alma", de Descartes. Seu principal fundamento é a ressonância sonora à qual todos os corpos estão sujeitos. Isso significa que, para ser afetado pela música, segundo Rameau, basta ter um corpo. Os efeitos da música são linearmente traçados a partir de considerações físicas do som, numa perspectiva notadamente cartesiana — se lembrarmos da árvore da fundamentação do conhecimento, onde a metafísica é a raiz e a física, o tronco, a partir do qual derivam três galhos principais, a mecânica, a medicina e a moral, a música ficaria exatamente no primeiro galho, ou seja, a música é mecânica e suas fundações são a física. Talvez por isso mesmo Rameau diga que o princípio que busca "não é só o das artes do gosto (...) mas também o das ciências calculáveis"38. Assim, o fenômeno sonoro está à disposição de todos; na verdade, todos participam dele, inevitavelmente.

Dessa maneira, outro ponto fundamental de discussão da teoria musical é o momento do formalismo desenvolvido por Hanslick, no qual, finalmente, a música vê a possibilidade de se livrar da dimensão afetiva. Esse momento da música também coincide com o momento de afirmação da primazia da música instrumental — inversão em relação à música renascentista. Mas isso já é um outro momento epistêmico.

who we Endelde Rolling Rich

CHARRAK, A. La théorie musicale du 17° ao 18° Siècle: sur un changement de paradigme dans la rationalisation des phénomènes. Disponível em: <www.ageclassique.fr/article.php3?id_article=20>.

³⁸ J-P RAMEAU, "Genération Harmonique", http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/18th/18th_Index. html.

CHASIN, I. O canto dos afetos: um dizer humanista. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_. Monteverdi: humana melodia. Tese (Doutorado) – Departamento de História da FFLCH-USP, 2003.

FOUCAULT, M. As palavras e as coisas. Lisboa: Portugália Editora, 1966.

KUHN, T. A estrutura das revoluções científicas. São Paulo: Perspectiva, 1994.

KASSLER, J. C. The "science" of music to 1830. In: D'Histoire des Sciences. [S.L.: s.n.], 1980. p. 117-118.

MORENO, J. Musical representations, subjects and objects. Indianapolis: Indiana University Press, 2006.

PLATÃO. República. [São Paulo]: Nova Cultural, 1999. (Coleção Os pensadores).

RAMEAU, J-P. Genération Harmonique. Disponível em: http://www. chmtl.indiana.edu/tfm/I8th/I8th_Index.html>.

SILVA, P. T. Mersenne e a mecânica do som. Dissertação (Mestrado) — Departamento de Filosofia da FFLCH-USP, 1998.



Rafael Rodrigues Garcia é graduando em Filosofia pela USP.

E-mail: rafahare@hotmail.com