

EFEITO DE REALIDADE E COMPAIXÃO NA TEORIA DA ÓPERA: DE ROUSSEAU A WAGNER

Mário Vieira de Carvalho

Universidade Nova de Lisboa – CESEM

Nesta minha comunicação vou-me concentrar sobretudo em Rousseau, deixando no final apenas algumas pistas quanto à relação entre Rousseau e Wagner e de ambos com a invenção da “obra de arte do futuro”: o cinema.

A CRÍTICA DO MODELO DE COMUNICAÇÃO HEGEMÓNICO

O que globalmente ressalta dos escritos de Rousseau é, desde logo, a contradição entre uma categórica tomada de posição do autor contra as artes teatrais, na *Lettre à d’Alembert sur les spectacles*, de 1757, e o seu envolvimento ativo e continuado nessas mesmas artes, quer como teórico da música e do teatro, quer mesmo como compositor e autor dramático (e isto, tanto antes como depois da publicação deste polémico escrito).

Na *Lettre à d’Alembert* Rousseau não esconde a sua fonte de inspiração: Platão, mormente os passos da *República* e das *Leis* que traduziu e sintetizou num texto (*De l’imitation théâtrale*) agora

também disponível no quinto volume das *Obras Completas* (Pleiade) (Rousseau, 1995: 1196-1211). Esta relação entre Rousseau e Platão não é, porém, unívoca. Como observa Juliane Rebentisch (2012: 271), enquanto Platão toma a teatocracia pela verdadeira face da democracia, em Rousseau a teoria da democracia apoia-se “na intuição contrária”: “situa-se no extremo oposto à teatralização da política”. Para Rousseau, o modelo da democracia como “auto-governança coletiva” não era o teatro, mas sim a “assembleia” – ou seja, um quadro de interação “em que ninguém prescreve algo aos outros ou representa algo para eles, mas sim em que todos agem em conjunto”. Ao contrário de outras artes, o teatro propunha-se representar ações e, por isso, operava duas separações no mundo: respectivamente, a separação entre a pessoa e a personagem, e a separação entre os atores de um lado e o público do outro. Ora, segundo Rousseau, como nota Rebentisch, a aceitação cultural deste modelo levava à degradação a mero simulacro (*Spiel*) tanto das próprias ações de cada um como da ideia que cada um fazia das ações dos outros. Isso tornava impossível a auto-governança coletiva – como se inferia, aliás, da experiência de Atenas, cuja democracia fora arruinada pela “teatromania”. Daí que Rebentisch conclua, com razão, ser a *Lettre à d’Alembert* central na teoria política de Rousseau e ter consequências de longo alcance até ao nosso tempo, designadamente em autores como Hanna Arendt, Jürgen Habermas, Stanley Cavell, Walter Benjamin ou Guy Debord, que diagnosticaram a transformação da política em teatro, na sociedade do espetáculo (*ibid.*: 271-272). Assim – valendo-se de Platão – Rousseau divergia deste fundamentalmente, pois que, embora Platão condenasse o teatro como arte mimética, também condenava do mesmo passo a

democracia como sistema de governo, enquanto Rousseau condenava o teatro para salvar o princípio do governo democrático. Platão via no teatro uma ameaça à ordem hierárquica natural sobre a qual tinha de assentar o bom governo. Rousseau, pelo contrário, via nele uma ameaça ao ideal de autogoverno coletivo de iguais. Assim, se, para Rousseau, a governação não era senão auto-governação coletiva, então ela pressupunha do mesmo passo o autogoverno de cada um, e este era incompatível com uma situação em que a pessoa se alienava de si própria, tal como acontecia com os atores. O cerne da questão, segundo Rebentisch, era, pois, a *dissimulação* inerente ao desempenho cénico – ou a “ironia do ator” – isto é, a dissociação entre, por um lado, as palavras e os atos da personagem e, por outro lado, a pessoa do ator, que assim renunciava à sua integridade de pessoa humana (*ibid.*: 273ss.).

Essa “ironia do ator” não correspondia, porém, a um efeito de ilusão, como se a pessoa do ator desaparecesse na personagem, antes consistia na própria visibilidade da dissimulação como estratégia de comunicação, estabelecida como regra não só no teatro mas também, em geral, nas relações sociais.

Christian Kaden, na sua *Musiksoziologie* (1984: 106, 149), chamou a esta estrutura de comunicação (assente na *visibilidade da dissimulação*) uma “estrutura épica”, no sentido em que o ator como “narrador” se dissocia da personagem “narrada”. Neste sistema sociocomunicativo, a autorregulação pressupõe a dupla retroação do espectador (ora para o ator, ora para a personagem). Por outras palavras: a máscara (*persona*) usada pelo ator nunca se lhe cola à cara (como diria Fernando Pessoa).

O que valia para o ator ou ator-cantor, e muito em particular para os *castrati*, valia para todos os artistas envolvidos na produção do espetáculo (o libretista, o compositor, os músicos, o maquinista), cujo reconhecimento social dependia também essencialmente da capacidade de, a cada passo, exibirem o seu virtuosismo. A arte em que eram exímios, fosse a poética, a musical, ou a cenográfica, tinha de estar sempre em evidência, pois o seu alvo era um público de conhecedores, capaz de apreciar mais distintamente, nas palavras de Du Bos (1719: I, 457s.) – referindo-se à tragédia – *tous les ressorts que le génie du Poëte & le talent du Comédien mettent en œuvre pour les émouvoir* – fórmula que descreve com rigor a estrutura épica da comunicação: a permanente oscilação entre *ação representada* e *arte de representar*.

Num contexto como o dos teatros da corte, as relações entre palco e sala eram caracterizadas pela *interpenetração* e pela *simetria*. O espetáculo configurava-se como uma estrutura essencialmente *coloquial*, onde todos os participantes eram atores, quer os que se encontravam no palco, quer os que se encontravam na sala. A ambas as *performances* – à dos atores propriamente ditos e à dos cortesãos – era comum a *duplicidade* condenada por Rousseau, isto é, a dissociação entre dois eus, ou, se quisermos, entre o *eu* e a *máscara*:

- No palco, *duplicidade do ator*, que balançava entre representar a personagem e representar a sua própria condição de ator, portador de certas faculdades e destrezas essenciais ao seu reconhecimento social numa sociedade fortemente hierarquizada (hierarquia que determinava a sua posição tanto na sua respetiva esfera profissional – o lugar de maior ou

menor destaque que assumia no palco – como no mundo vivido, enquanto ator social, interagindo com outros atores sociais no contexto da sociedade da corte).

- Na sala, *duplicidade do espectador*, que balançava entre assistir à representação cênica e autorrepresentar-se de acordo com o seu cargo e condição, ou seja, que retroagia ora para a representação que ocorria no palco, ora para a representação que ocorria na sala, onde cada qual nunca podia deixar cair a máscara que correspondia ao papel que respetivamente desempenhava na hierarquia social.
- Finalmente, entre palco e sala, a *duplicidade das retroações entre ator e espectador* que regia a autorregulação do sistema de comunicação no seu todo: a) remetendo, pelo lado dos espectadores, ora para os artifícios músico-teatrais que expunham as faculdades ou destrezas dos seus protagonistas, ora para a ação e as personagens ficcionadas que estes representavam; b) remetendo, pelo lado dos atores, tanto para a performance que ocorria no palco como para aquela que tinha lugar na sala.

Mas a dissociação entre a máscara e a verdadeira face da pessoa é, por sua vez, inerente ao processo civilizacional, que atinge um ponto culminante de refinamento na sociedade da corte, como nos ensina Norbert Elias (1936; 1969). A internalização de coações sociais como autocoações manifestava-se, segundo Elias, na necessidade de dissociar

o comportamento exterior da experiência íntima, de assegurar o autocontrole dos próprios impulsos e emoções, observando as “maneiras” ou “etiqueta” e agindo de acordo com um plano (*telos*). Esta estratégia de interação, que permeava as relações quotidianas na sociedade da corte, estendia-se naturalmente ao próprio espetáculo músico-teatral, como tenho sugerido em estudos precedentes.¹

Em certas situações, a complexidade do sistema podia ser reduzida e o épico tendia a desaparecer. No contexto dos teatros régios, isso acontecia sobretudo na ausência de cerimonial da corte, quando a *retroação compensatória* inerente à estrutura épica era sobrelevada por *retroações cumulativas* para os atributos de reconhecimento social de que cada um era portador: no palco, o virtuosismo dos artistas; na sala, o cargo e a condição dos espectadores.

O resultado era a supressão da ação representada do horizonte da percepção. O espetáculo culminava então, por um lado, na exposição do artifício (autoexibição de faculdades e destrezas) que causava espanto, e, por outro lado, na autoexibição dos espectadores (inclusive como conhecedores ou pseudoconhecedores) que faziam valer a sua autoridade sobre o palco. Shaftesbury (1710), por exemplo, ao contrário de Du Bos, desinteressa-se do imitado ou representado, para apenas se fixar nas faculdades e destrezas exibidas (pelo menos, tratando-se de música):

Que pode haver que um *Músico* exímio mais seriamente deseje do que executar a sua parte na presença daqueles que são conhecedores na sua Arte? É no *Ouvido* somente que ele se aplica; o *crítico*, belo ouvido. Seja qual for o *Caráter* do agrado dos seus Ouvintes: sejam eles naturalmente austeros, irritáveis, ou rígidos; pouco importa, pois são *Críticos*, capazes

de censurar, fazer reparos e captar o som de qualquer Acorde e Sinfonia.²

Estas retroações cumulativas entre palco e sala podiam manifestar-se também ruidosa e até caoticamente, como resulta da descrição do abade António da Costa, referindo-se a um espetáculo de ópera italiana em Roma, em 1752:

Já não falo no grande rumor que se faz dentro [do palco], porque o de fora é tal que quase o encobre de todo. [...] Ora que ouvi eu aqui? Conheço que não foi coisa que me desse gosto, antes trago na cabeça um zum zum, de quatro para cinco horas de rumor de rabecas, rabecões, trompas, etc., gritaria de gente, conversação contínua, risadas, palmadas, uns a gritar: bravo, bravone! Ah caro Cafarello! os que vendem sempre a apregoar ao redor dos camarotes, gritando desesperados: quem quer vinho, frutas, doces, etc. (Costa, 1946: 64s.)

Um dos escritos que mais põe em evidência, a respeito da *tragédie lyrique*, esta mesma tendência para a supressão da ação representada do horizonte da receção é o panfleto satírico de Friedrich-Melchior Grimm intitulado *le Petit Prophète de Boehmishbroda*, publicado no calor da chamada *querelle des bouffons*, suscitada pelos espetáculos de uma companhia italiana de *opera buffa* na Academia Imperial de Música de Paris, em 1752. Num estilo inspirado nas *Lettres persanes* de Montesquieu, Grimm faz-se passar por um jovem filósofo e teólogo de Praga, educado num colégio de jesuítas, que é transportado como por encanto para Paris e descreve a estranheza que lhe causa uma visita à Ópera. Do seu depoimento infere-se que tudo no espetáculo, desde a direção musical à representação dos cantores, passando pelos dispositivos cénicos, tendia a dissociar-se do objeto ou da ação a imitar – inclusivamente nos aspetos mais grosseiros ou mal trabalhados da

oficina teatral. Grimm denuncia e condena na *praxis* de representação da tragédia lírica o mesmo tipo de “caos” – digamos assim – que o Abade Antônio da Costa exatamente no mesmo ano (1752) diagnosticava na *praxis* da *opera seria* italiana em Roma.

No panfleto de Grimm (1752: 9), por exemplo, o maestro era comparado a um lenhador: “E vi um homem que segurava uma batuta... E ele fazia barulho como se rachasse lenha...”³

O espírito das *Lettres Persanes* também está subjacente à carta em que Saint-Preux, na *Nouvelle Héloïse* de Rousseau (1761), descreve, em termos idênticos de crítica impiedosa, o que viu e ouviu na Ópera de Paris:

Dos dois lados [do palco] colocam-se telas de biombo intervaladas em que estão grosseiramente pintados os objetos que a cena deve representar. O fundo é uma grande cortina pintada da mesma maneira, e quase sempre furada ou rasgada, o que representa cavidades na terra ou buracos no céu, segundo a perspectiva. Qualquer pessoa que passe atrás do palco e toque na cortina produz, ao fazê-la abanar, uma espécie de tremor de terra bastante agradável à vista. O Céu é representado por uns trapos suspensos por varas ou cordas, como o estendal numa lavadeira. O sol, pois vemos-lo às vezes, é uma tocha numa lanterna... (Rousseau, 1761: 283).⁴

Só tendo presente estas estratégias de comunicação e o lugar que nelas ocupa o teatro e a ópera é que verdadeiramente compreendemos, a meu ver, o alcance da *Lettre à d’Alembert sur les spectacles*. Rousseau contrapõe-lhes um modelo alternativo de comunicação ou interação social, tão relevante no campo das artes – em especial, no teatro e na ópera – como no da própria teoria política.

É esse modelo que procurarei seguidamente caracterizar, tomando em consideração sobretudo os seguintes aspetos:

- A *música imitativa* e a sua relação com a língua;
- A relação entre ilusão e empatia;
- princípio de *l'art caché*;
- A experiência da compaixão e o teatro como escola de virtude.

A MÚSICA IMITATIVA E A SUA RELAÇÃO COM A LÍNGUA

A música imitativa é, para Rousseau, a música de teatro, e tem por seu principal objeto *L'Accent pathétique ou oratoire*, que exprime os sentimentos de quem fala é agitado e os comunica àqueles que o escutam. Mas havia que distingui-lo do chamado *Accent universel de la Nature*, “que arranca gritos inarticulados a todos os seres humanos”. Objeto da música não era diretamente este *Accent universel de la Nature*, mas sim *l'Accent de la langue*, o qual engendra a melodia particular a uma nação. Aí residia a causa da maior ou menor musicalidade duma língua nacional. Donde pode inferir-se que a “melodia” duma língua dependia da gama de paixões que nela está incorporada: quanto mais contrastada e matizada na sua entoação expressiva, tanto mais musical. A música só imitava o “acento universal natural” das paixões através da mediação do acento da língua. Neste sentido, a música era – nas palavras de Rousseau – “bem mais a linguagem dos sentidos que a do espírito” (*bien plus le langage des sens que celui de l'esprit*):

Dêem, portanto, ao Músico muitas imagens ou sentimentos e poucas ideias simples a transmitir; pois só as paixões cantam; o entendimento não faz senão falar. (Rousseau, 1768: 616).⁵

Por isso, aquilo a que Rousseau chama *l'Accent rationel*, através do qual o músico reproduz com rigor as ideias do poeta, não é senão uma condição para tornar possível a finalidade da música, pois que “para inspirar aos outros, falando-lhes, o calor de que somos animados, é preciso fazê-los perceber o que dizemos” (*ibid.*: 615-616). Decisivo na *música imitativa ou teatral* era a capacidade de imitar e comunicar não a dimensão significacional/conceptual (ou digital) da língua, mas sim o acento ou substrato emocional desta no ato performativo (analógico) de a falar: tratava-se de *imitar a música que o exercício da língua trazia incorporada* e que era diferente consoante as situações. Por isso, Rousseau designa de *Accent* musical aquele que é “determinado pela espécie de melodia que o músico quer tomar às palavras” (*ibid.*: 615). A produção de sentido gerava-se no plano dos usos (emocionais) da língua e não no seu significado convencional. ⁶ Pressuposto da comunicação era assim, para Rousseau, o modelo de identificação ou empatia, que ocorre na dimensão analógica (a da entoação) e abrange ambos os polos do ato performativo da língua: produtor e recetor.

A música imitativa tomava a dimensão expressiva da fala por modelo. Pressupunha-se que tanto o compositor como o ator assumiam como seus os estados emocionais da personagem. Em ambos os casos, procedia-se por *analogia* entre a situação ficcional do discurso e o uso da língua numa situação equivalente da vida real. Na verdade, Rousseau dá como adquirido que “não se acha sangue-frio na linguagem das paixões” e proclama como “uma verdade banal” a necessidade de “estar comovido para comover os outros”. “Génio” – afirma ele – é o artista que, na busca do *Accent pathétique*, é sempre capaz de despertar todos os sentimentos, e cuja “arte” não consiste

senão em ser capaz *d'allumer en son propre coeur le feu qu'on veut porter dans celui des autres* (Rousseau, 1768: 616). Parece óbvio que Rousseau retoma aqui o princípio da empatia, próprio do gênio, tal como já fora formulada por Aristóteles na *Poética*:

...dos poetas com o mesmo talento, os mais convincentes são os que sentem as emoções: quem sente fúria transmite fúria e quem está irritado mostra irritação de forma mais realista. Por isso a arte da poesia é própria de gênios ou de loucos, já que os gênios são versáteis e os loucos deliram.⁷

O efeito de suscitar a empatia do recetor é, pois, conseguido pelo gênio através da sua *arte de sentir*, a qual – voltando a Rousseau – lhe permite “reproduzir as ideias através dos sentimentos, os sentimentos através dos acentos”. Por isso, “as paixões que ele exprime, excita-as ele próprio no fundo dos corações”.⁸ *L'art de sentir encore plus précieux que l'art de penser*: tal é o princípio – formulado por Rousseau (1752: 267) logo no seu primeiro escrito na *querelle des bouffons* – que rege a empatia nos dois polos da comunicação, neste caso musical: o do compositor e o do ouvinte. Sem “arte de sentir” do compositor, a “arte de sentir” do ouvinte não se podia exercitar. Sem a empatia de um não se operava a empatia do outro.

Deste modo, a música imitativa (teatral), assim entendida, visava recuperar o que a civilização cindira: a unidade originária de canto e fala, canto e língua, na interação dos seres humanos em *estado de natureza*. Na verdade, como resulta do *Essai sur l'origine des langues*, para Rousseau (1781), cantar e falar, no início não se distinguiam entre si. A mesma ideia aparece no texto intitulado “L'Origine de la

Mélodie”, ao qual é atribuída a data de 1755 e que só foi publicado em 1974:⁹

...a modificação da voz a que se chama canto... deve ter nascido e ter-se formado naturalmente com a língua: pois é claro que cada língua ao nascer teve de suprir as articulações menos numerosas por meio de sons mais modificados, pôr primeiro as inflexões e os acentos no lugar das palavras e das sílabas e tanto mais cantar quanto menos falava. (Rousseau, 1755a: 332).¹⁰

Por outras palavras, a melodia nascia com a língua e “enriquecia-se” à custa da “pobreza” inicial desta. Dispondo-se de “poucas palavras” para transmitir “muitas ideias”, era preciso dar-lhes diversos sentidos, “distinguindo-as somente através do tom”. A dificuldade de se fazer entender “não permitia senão dizer coisas interessantes”, e daí que estas fossem ditas “com calor precisamente por serem ditas com dificuldade”. Era “o ardor, o acento, o gesto” que animavam o discurso. Tratava-se de “fazer sentir” mais do que fazer “entender”. Neste sentido, continua Rousseau, a eloquência precedera o *raisonnement* e os humanos tinham começado por ser Oradores e Poetas muito antes de serem filósofos (*ibid.*: 333).¹¹

Portanto, para Rousseau, a melodia da língua, inerente à *gênese da língua como canto*, era, originariamente, o principal agente produtor de sentido. E era-o num contexto de interação em que a empatia dos interlocutores com o que diziam e com o que ouviam era uma condição *sine qua non* da comunicação. O entendimento dependia essencialmente de “fazer sentir”, isto é, da partilha de estados emocionais. Os sintomas expressivos dos interlocutores na *performance* da língua – os quais se configuravam como melodia

desta, isto é, como canto, como música – eram os principais constituintes da significação.

Há um passo do romance *Julie ou La Nouvelle Heloise* em que esta ideia é lapidarmente formulada por Saint-Preux, numa das suas cartas a Julie:

Nos acentos da melodia aplicados aos da língua, não me apercebia [ainda então] do poderoso e secreto nexa das paixões com os sons: não via que a imitação dos tons diversos com que os sentimentos animam a voz falante dava, por sua vez, à voz cantante o poder de agitar os corações, e que é o quadro enérgico dos movimentos da alma de quem se faz ouvir que faz o verdadeiro encanto dos que o escutam. (Rousseau, 1761: 132).¹²

O facto de Rousseau, por isso mesmo, dar precedência à oratória e à poesia, onde a comunicação se baseia na *arte de sentir*, relativamente à filosofia, onde prevalece o *raisonnement* ou “razão fria” (cf Adorno e Horkheimer, 1944), é particularmente relevante, pois remete diretamente para a sua teoria da comunicação artística e, em particular, músico-teatral, colocando-a também, a meu ver, em linha com a estética de Baumgarten (1750).

De todas as línguas, a Grega era aquela em que o discurso devia ter sido mais semelhante ao canto (Rousseau, 1768: 333). A francesa seria, pelo contrário, uma daquelas que mais se haviam afastado da unidade originária de fala e canto, aí se manifestando, na perspectiva de Rousseau, o efeito corruptor da sociedade, isto é, a tendência para a duplicidade na interação social. A *civilité*, que Norbert Elias (1936; 1969) define como paradigma do processo civilizacional – tomando como exemplo a sociedade da corte em França – era precisamente o princípio de todos os males para Rousseau. Pois que, com a *civilité*,

instituíam-se mais do que nunca a cisão entre as componentes respetivamente digital e analógica da língua, entre *a aparência do que se diz e a verdade do que se sente*. O discurso falado tido por civilizado, conforme às boas maneiras, liquidava a empatia no uso da língua. A *melodia da língua* e os *sintomas expressivos* que lhe eram inerentes desapareciam do horizonte da interação por detrás da máscara das convenções sociais ou da etiqueta. Tal era, de resto, o diagnóstico que Saint-Preux, em *La Nouvelle Héloïse*, fazia da sociedade parisiense:

Quando vejo as mesmas pessoas mudar de máximas segundo as Coutadas..., e que essas absurdidades não chocam ninguém, não deverei concluir imediatamente que já ninguém se preocupa aqui nem em ouvir nem em dizer a verdade, e que longe de se querer persuadir os outros quando se lhes fala, nem sequer se procura fazê-los pensar que se crê no que se lhes diz?¹³

Ao modelo de comunicação músico-teatral que reproduzia esses vícios da sociedade (e como tal denunciado na *Lettre à d'Alembert* e noutros escritos) contrapõe, pois, Rousseau um modelo que pretendia, desde logo, restituir no palco cénico, no plano da *performance* da língua, a unidade originária de canto e fala, isto é, a empatia na comunicação que entretanto se perdera na própria interação social.

A RELAÇÃO ENTRE ILUSÃO E EMPATIA

No *Dicionário de Música*, a ópera é definida como um “espetáculo dramático e lírico em que se procura reunir todos os encantos das belas artes na representação de uma ação apaixonada, para excitar, com a

ajuda de sensações agradáveis, o interesse e a ilusão.” A ilusão era o efeito do todo, isto é, o efeito do poema, da música e da cenografia reunidos para “comover o coração e levar-lhe a mesma impressão simultaneamente por diversos órgãos” (respetivamente, “o espírito”, “o ouvido” e “os olhos”). Rousseau enfatiza, porém, na ópera, a relação que a poesia e a cenografia (*Décoration*) devem ter com a música (Rousseau, 1768: 948). Com efeito, segundo Rousseau, a música tinha-se tornado “uma terceira Arte de imitação”, adquirindo uma “linguagem”, uma “expressão” e um imaginário (*tableaux*) próprios, “independentes da Poesia”: “Mesmo a Sinfonia aprendeu a falar sem o socorro das palavras, e muitas vezes não saíam sentimentos menos vivos da orquestra do que da boca dos Atores” (Rousseau, 1768: 953).¹⁴

Neste enunciado está implícita a emergência do *musicus poeticus* por volta de 1600, coincidindo com o nascimento da ópera, e dando origem a uma retórica musical. É o que parece resultar da conjugação desta entrada com a definição de *Musique* (também no *Dicionário*) simplesmente como *Art de combiner les Sons d'une manière agréable à l'oreille* (Rousseau, 1768: 915), mas depois extensamente problematizada no quadro duma retrospectiva histórica. Rousseau introduz aí a distinção entre música *natural* e música *imitativa*:

A primeira [*natural*], limitada à física dos Sons e não agindo senão sobre a sensação não leva as suas impressões ao coração, e pode dar somente sensações mais ou menos agradáveis. Tal é a *Música* das Canções, dos Hinos, dos Cânticos, de todos os Cantos que não são senão combinações de Sons Melodiosos e em geral toda a *Música* que não é senão Harmoniosa.

A segunda [*imitativa*], por meio de inflexões vivas acentuadas e, para assim dizer, falantes, exprime todas as paixões, pinta todos os quadros,

representa todos os objetos, submete a Natureza inteira às suas sábias imitações e leva assim até ao coração do homem sentimentos próprios a comovê-lo. Esta *Música* verdadeiramente lírica e teatral era a dos antigos Poemas e é, nos nossos dias, aquela que a gente se esforça de aplicar aos Dramas que se executam em Canto nos nossos Teatros. É só nesta *Música*, e não na Harmónica, ou natural, que se deve procurar a razão dos efeitos prodigiosos que ela outrora produzia. Enquanto procurarmos efeitos morais unicamente na física dos Sons, não os encontraremos de todo [a esses efeitos] e não nos entenderemos na discussão. (Rousseau, 1768: 918).¹⁵

Assim, pode inferir-se que a “música natural” é para Rousseau aquela que mais próxima estava da tradição pitagórica acolhida por Boécio: música como disciplina matemática ao lado de outras que constituíam o *quadrivium*. Certos géneros ou práticas musicais permaneciam, segundo Rousseau, ainda vinculados a essa tradição. Pelo contrário, a música a que ele chama “imitativa” resultava da sua aproximação ao exercício da língua ou da linguagem, isto é: à Gramática, à Retórica e à Lógica ou Dialética (disciplinas do *trivium*).

Rousseau parece inspirar-se aqui em Vincenzo Galilei (1581), no seu *Dialogo della musica antica e della musica moderna*, onde a ênfase nessa ideia de música é apresentada sob a forma de recuperação das práticas musicais da Grécia antiga, em oposição “aos modernos contrapontistas”. Estes, segundo Galilei, estavam demasiado preocupados com as “regras” e com a exibição dos artifícios e preferiam essa “ridícula maneira” de compor a “expressar os conceitos das palavras com a paixão por eles requerida”.¹⁶ Por isso, a “música de hoje” não causava “nos auditores qualquer dos efeitos virtuosos e admiráveis que a antiga operava”.¹⁷

E quais eram esses “efeitos maravilhosos” (como diz Galilei) ou “efeitos prodigiosos” e “morais” (como escreve Rousseau)? Vincenzo

Galilei enumera vários e a todos eles está subjacente a *empatia na experiência da música* – entendida na sua relação com a poesia. A referência a Árion que, com o seu canto acompanhado pela cítara, é salvo de morrer afogado pelos golfinhos que o transportam no seu dorso, reforça ainda mais essa dimensão, pois é o próprio Galilei quem fala da compaixão (*compassione*) neles suscitada pela música. Pelo contrário, os “excessivos artifícios” usados “com tanta indústria” pelos contrapontistas constituíam “sumo impedimento a comover o ânimo com qualquer paixão” (*sommo impedimento à commouere l’animo ad affettione alcuna*) (*ibid.*: 87). A música imitativa, para Rousseau era, pois, a que surgira da chamada *seconda pratica* em finais do século XVI e cuja teoria é, como vimos, formulada em Galilei como um regresso ao passado: à Grécia antiga. Mas Rousseau vai mais longe do que Galilei ao afirmar – relembro – que a música se tinha tornado “uma terceira Arte de imitação”, adquirindo uma “linguagem”, uma “expressão” e um “imaginário” próprios, “independentes da poesia”. Ou seja: a música não só recomeçara a articular-se com a linguagem como também se tornara ela própria linguagem: *musica poetica*, termo usado pela primeira vez por Nicolaus Listenius nos seus *Rudimenta Musicae* (Wittenberg, 1533).¹⁸

Importa assinalar este poder de imitação que Rousseau reconhece na música instrumental. É um ponto em que ele parece divergir claramente duma tradição que remontava a Platão e decerto ainda subjacente ao discurso de Vincenzo Galilei, tradição segundo a qual a música só podia ser avaliada como *imitação do belo* quando associada à palavra (700b).¹⁹

Contudo, por outro lado, Rousseau (1768: 1060) parece ainda vinculado à tradição platônica na entrada *Sonate* do *Dicionário*, quando conclui citando Fontenelle: *Sonate, que me veux-tu?*²⁰ Com efeito, para Rousseau, a ilusão e a empatia reforçavam-se mutuamente através da *unidade de música e poesia* no sentido atrás referido. O que remetia, mais uma vez, para a questão da língua, pois quanto menos aparente fosse a “duplicidade” de canto e fala na língua usada, tanto mais fácil era conservar na ópera a unidade de música e poesia. Sempre que a música, por via do desenvolvimentos dos seus recursos, se fazia notar a ponto de avançar sozinha (*marcher seule*) e “desdenhar a Poesia”, então todo o dispositivo da ilusão se desagregava. O ator, seguindo o exemplo do compositor, sacrificava, por sua vez, o gesto e a ação teatral ao canto e ao brilho vocal, enquanto o espectador, desligado da ação representada, incentivava ainda mais as exhibições virtuosísticas. Em vez de consistir na representação de uma peça, o espetáculo transformava-se num concerto (Rousseau, 1768: 955).²¹

As duas formulações aparentemente contraditórias de Rousseau – por um lado, a de que a sinfonia aprendeu a falar sem o recurso das palavras e, por outro, a de que a música só ascende à categoria de arte de imitação quando se associa à palavra e à voz humana – são, porém, conciliáveis se atentarmos em que, no primeiro caso, ele se refere ao papel da *música imitativa* no Teatro e, no segundo caso, às formas da música instrumental considerada autonomamente – isto é, às formas por ele subsumidas no conceito de *música natural*. Acresce que Rousseau não nega em absoluto à música instrumental a faculdade de imitar: afirma que “a sua imitação não é *sempre* imediata” e que a palavra “determina *mais frequentemente* o objeto” representado pela

música (sublinhados meus). Rousseau não exclui, portanto, que haja situações em que a música instrumental – a “sinfonia” – possa, só por si, *imitar*. Tais situações ocorrem frequentemente no teatro, são inerentes à ópera, onde a música aparece sempre associada, ora à poesia, ora à pintura, ora a ambas simultaneamente. O contexto da representação, a ação e os eventos cênicos constituem o terreno comum de comunicação que permite ao espectador captar a produção de sentido pela música, mesmo quando esta não é acompanhada de palavras. O que se torna então determinante para que a *mimesis* ocorra não é a designação do objeto que seria operada pela palavra (neste caso ausente), mas sim o *gesto de apontar* que se infere da representação no seu todo. É através de *sintomas contextuais*, que decorrem da associação da “sinfonia” a elementos visuais (local da ação, transformações cênicas), ou através de *sintomas expressivos*, de que a “sinfonia” é portadora na sua relação com as paixões das personagens, que o *gesto de apontar* e, conseqüentemente, a *mimesis* se operam.²² A entrada *Acteur* do *Dicionário* parece-me, a este respeito, muito esclarecedora, pois põe em evidência como a “sinfonia” funciona como “arte de imitação” essencial para que a ilusão se produza:

Não basta ao *Ator* de Ópera ser um excelente Cantor, se ele não for também excelente na Pantomima; pois que não deve fazer sentir somente o que ele próprio diz, mas também o que faz dizer à Sinfonia. A Orquestra não dá um sentimento que não deva sair da sua alma; os seus passos, o seu olhar, os seus gestos, tudo deve concordar sem cessar com a Música, sem parecer contudo que ele se preocupa com isso; deve interessar sempre, mesmo guardando silêncio; e, ocupando-se embora de um papel difícil, se se esquecer por um instante da Personagem para se ocupar do Cantor, não será senão um Músico em Cena; já não será *Ator*. (Rousseau, 1768: 637).²³

Deste modo, cabia ao ator ser capaz de interpretar os sintomas expressivos também da música puramente instrumental e incorporá-los na representação da personagem. O ator nunca podia sair da personagem mesmo quando só a “sinfonia” se fazia ouvir. Tal era um dos pressupostos fundamentais da ilusão.

Considerada deste ponto de vista na ópera, a música tornava-se não só uma “arte de imitação” mas até a “arte de imitação” por excelência, como resulta da entrada *Imitation* do *Dicionário*. A “Música dramática ou teatral”, lê-se aí, concorria para a imitação tal como a poesia e a pintura, mas a imitação não tinha, nas três artes, o mesmo alcance:

...a arte do Músico consiste em substituir a imagem sensível do objeto pela dos movimentos que a sua presença excita no coração do Contemplador. Não só ela agitará o Mar, animará a chama de um incêndio, fará correr os ribeiros, cair a chuva e engrossar as torrentes; mas pintará o horror de um deserto medonho, tornará sombrios os muros duma prisão subterrânea, acalmará a tempestade, tornará o ar tranquilo e sereno, e fará soprar da Orquestra uma frescura nova sobre os arvoredos. Não representará diretamente estas coisas, mas excitará na alma os mesmos movimentos que experimentamos ao vê-los. (Rousseau, 1768: 860-861).²⁴

Na teoria da ópera de Rousseau a música imitativa é assim apresentada como o fator fundamental da ilusão. A *mimesis* operava, através dela, não como descrição ou representação direta de imagens ou ações cênicas, mas sim como *dispositivo de indução dos sentimentos, paixões ou afetos com que era suposto o espectador contemplá-las*. A ilusão resultava essencialmente, para Rousseau, da empatia com um certo e determinado afeto, um certo e determinado estado emocional, que a música gerava no espectador, proporcionando desse modo, como “por magia”, a ilusão. Ou seja: *a ilusão não estava, afinal, nas palavras,*

nem no aparato cénico, estava sim na experiência íntima do espectador suscitada pela música.

Pressuposta a conexão necessária entre ilusão e empatia, não havia ilusão se não se mantivesse o espectador permanentemente envolvido na ação representada. Este não podia ser abandonado a si próprio:

A energia de todos os sentimentos, a violência de todas as paixões são, pois, o objeto principal do Drama lírico; e a ilusão que lhe dá encanto é sempre destruída mal o Autor ou o Ator abandonam por um momento o Espectador a si próprio. (Rousseau, 1768: 954).²⁵

Condição *sin qua non* dessa intensificação mútua de ilusão e empatia, que não deixava o espectador, nem por um momento, entregue a si próprio, era o princípio da “arte oculta” ou “arte dissimulada” (*art caché*).

O PRINCÍPIO DE *L'ART CACHE*

... para falar verdade, nunca a arte chega a mais elevado grau de perfeição do que quando a sua semelhança à natureza é tão forte que a tomamos pela própria natureza; e, ao contrário, a natureza nunca é mais bem sucedida do que quando a arte é oculta.²⁶

Tal é o princípio da *dissimulatio artis*, *arte dissimulada* ou *arte oculta* que aparece em Aristóteles, Horácio, Cícero, entre outros, em formulações mais ou menos explícitas, e que aqui é vertido por Boileau, em 1674, na sua tradução do grego do *Tratado do Sublime* atribuído a Longino, tradução com grande repercussão moderna.²⁷ É retomado com particular ênfase por outros autores franceses da viragem do século XVII para o século XVIII.²⁸

Não expor a arte, mas pelo contrário dissimulá-la, era também o que Tosi (1723: 181ss.), o grande mestre da arte vocal italiana, exigia dos cantores, retomando, aliás uma tradição que remontava à *nobile sprezzatura di canto* propugnada por Caccini no prefácio às suas *Nuove Musiche* (1601).²⁹

No entanto, como mostram abundantes fontes do século XVIII, e como já mencionei de início, a *exposição da arte* era inerente ao sistema de comunicação hegemónico na praxis músico-teatral. Era mesmo um fator fundamental da autorregulação do sistema, da sua *homeostasis*, e por isso também sustentado por discursos de legitimação, tal como o já atrás mencionado de Shaftesbury ou Du Bos. Este último até reconhecia que o julgamento pelo coração prevalecia sobre o julgamento pela razão, dizendo preferir obras que comovessem às que cumprissem as regras (Du Bos, 1719: I, 309), e também Batteux (1746) era da mesma opinião. No entanto, todos eles privilegiavam o ponto de vista do conhecedor ou dum público de conhecedores, ao afirmarem que não era com a ilusão, mas sim com “a arte da imitação” que estes se comoviam.

Já noutra ocasião citei a propósito Claude Lévi-Strauss, que, na sua última obra, publicada em 1993, evoca “o prazer musical do ouvinte do século XVIII” como modelo de uma escuta “provavelmente mais intelectual e mais informada” (*plus intellectuel et de meilleur aloi*), pois “separava-o do compositor uma distância menor” do que aquela que hoje é comum nos nossos dias. Obras como, por exemplo, os *Éléments de musique* (1752) de D’Alembert eram discutidos nos salões, e daí que o público prestasse atenção a pormenores que de outro modo passariam despercebidos no teatro de ópera. Lévi-Strauss (1993: 43-48)

exemplifica com o sucesso causado por uma simples modulação de três notas, considerada um golpe de gênio, introduzida por Rameau na segunda versão de *Castor et Pollux* (1754). Na versão de 1737, o coro, em fá menor, *Que tout gémit*, correspondia à primeira cena do primeiro ato. Seguia-se um recitativo, também em fá menor, em que Telaire, lamentando a morte do seu amado, se encontra na presença de Phébé, irmão do defunto (segunda cena). Ao recitativo seguia-se, por sua vez, sem transição, a ária de Telaire *Tristes apprêts, pâles flambeaux*, em mi bemol maior (terceira cena). Na versão de 1754, a sequência é transposta para o início do segundo ato, mas o recitativo é suprimido. Em vez deste, surge como elemento de ligação uma sequência de três notas nos registros graves: fá, lá bemol, mi bemol. O efeito modulatório resulta da introdução de lá bemol – como subdominante da nova tonalidade – entre as duas tónicas (a de partida, fá, e a de chegada, mi bemol).

Lévi-Strauss cita um testemunho do entusiasmo do público por tamanha ousadia do compositor: o êxito fora tal que durante muito tempo não se falava de outra coisa como traço de gênio senão do *fá, lá, mi* de *Castor et Pollux*. No entanto – e este aspeto é deixado de fora por Lévi-Strauss – isso significava a completa negação do princípio da arte dissimulada ou oculta, o qual é reclamado pelo próprio Rameau num escrito do mesmo ano de 1754: *Quel mérite n’y a-t-il pas de sçavoir si bien cacher l’Art par l’Art même?* (Rameau, 1754: 105).

Uma coisa era, pois, o discurso filosófico sobre a *dissimulatio artis*, outra a *praxis* músico-teatral hegemónica, de que as estratégias de receção do público eram parte integrante. Rousseau distingue-se entre as vozes que intervêm no debate pela consequência com que defende o

princípio de *l'art caché* em todos os planos de comunicação. Na sua teoria da ópera, é, porém, em relação com a música que esse princípio assume um papel fundamental. A já referida entrada *Génie*, do *Dicionário de Música* descreve com eloquência os recursos expressivos de um compositor de génio. Mas como conseguia ele esses efeitos? A resposta está na entrada *Expression*:

O que se pretende, pois, transmitir pela Melodia é o Tom com que se exprimem os sentimentos que se pretende representar, e devemos abster-nos cuidadosamente de imitar nisso a declamação teatral, que não é ela própria senão uma imitação, mas sim [devemos imitar] a voz da Natureza falando sem afetação e sem arte (Rousseau, 1768: 819).³⁰

“Imitar a voz da Natureza falando sem afetação e sem arte”. Um passo da *Nouvelle Heloïse* torna ainda mais claro o que Rousseau tem em mente:

Mas quando, após uma sequência de árias agradáveis, se passou às grandes peças de expressão, que sabem excitar e pintar a desordem das paixões violentas, eu perdia a cada instante a ideia de música, de canto, de imitação: julgava ouvir a voz da dor, do arrebatamento, do desespero; julgava ver mães banhadas em pranto, amantes traídos, Tiranos furiosos, e nas agitações que era forçado a experimentar mal conseguia manter-me no lugar. [...] é uma impetuosidade de sentimento que vos transporta e à qual é impossível à alma resistir (Rousseau, 1761: 133-134).³¹

As “grandes peças de expressão” eram, pois, aquelas que suscitavam um efeito tal no ouvinte que este, ao escutá-las, perdia a própria noção de “música, de canto, de imitação”, isto é, perdia a própria noção de arte: *a arte dissimulava-se a tal ponto que o ouvinte se identificava imediatamente com as emoções representadas*. Não havia um só momento em que ele fosse abandonado a si próprio e se colocasse na posição distanciada que lhe permitisse sequer comparar a arte da

imitação com o imitado. A *estrutura épica* era substituída pela *estrutura de identificação*. Sobretudo tratando-se de harmonia – diz Rousseau (1753: 314) na *Lettre sur la musique française* –, o músico não devia usá-la inconsideradamente, mas antes reconhecer que “a grande arte” do compositor consistia numa simplicidade tanto mais digna de admiração quanto mais ela conseguia ocultar os prodígios da harmonia: “arte que faz tudo sem se fazer ver”, escreve Rousseau, citando no original italiano versos da *Jerusalém Libertada*, de Torquato Tasso (XVI, IX): *arte che tutto fà, nulla si scuopre*.

O que não tem sido suficientemente sublinhado na teoria de Rousseau é o efeito em que culminava o princípio de *l’art caché* quando levado às últimas consequências na música imitativa ou teatral: o *efeito anestético da própria música*. Já enunciado no texto citado da *Nouvelle Heloïse* a propósito das “grandes peças de expressão”, tal efeito é formulado ainda mais clara e definitivamente na entrada *Opéra* do *Dicionário de Música*, onde é apresentado como a grande conquista das reformas então em curso na ópera italiana, em coincidência com a abolição do maravilhoso barroco:

Sentiu-se que a obra-prima da Música era a de se fazer esquecer a ela-própria, que [a música] ao lançar a desordem e a perturbação na alma do Espectador o impedia de distinguir os Cantos compadecidos e patéticos duma Heroína em sofrimento dos verdadeiros acentos da dor, e que Aquiles em fúria podia gelar-nos de pavor com a mesma linguagem que nos teria chocado na sua boca numa época completamente diferente. (Rousseau, 1768: 954).³²

Na ópera, a função da música, *ao fazer-se esquecer a si mesma*, era, portanto, a de transformar a representação teatral numa *aparência de natureza* ou numa *segunda natureza*. Para se atingir tal *efeito de*

realidade eram indispensáveis mudanças globais na *praxis* de encenação e de representação, incluindo a “arte de representar ao natural” (*jeu naturel*) introduzida no teatro desde cerca de 1750.³³ Há notícia duma récita no Burgtheater de Viena onde se obtém o resultado pretendido. Trata-se duma representação da ópera *Alceste*, de Gluck, ali estreada em 1767, de que o inglês Charles Burney dá testemunho nos diários das suas viagens musicais pela Europa:

...aqueles que a viram representada... não conseguiam tirar os olhos nem por um momento do palco, durante toda a representação, tendo a sua atenção tão estimulada e a sua consternação tão aumentada que permaneceram em contínua ansiedade, entre a esperança e o medo pelo que acontecia, até à última cena do drama... (Burney, 1959: II, 93)³⁴

Trata-se de uma descrição bastante sugestiva que mostra a mudança de paradigma na comunicação, suscitada pelo *efeito de realidade* ou de *aparência do natural*.

Saliento os seguintes traços:

- O espectador é sujeito a uma experiência de “temor e compaixão”, semelhante à da *catarsis* aristotélica;
- cessam as retroações dos espectadores uns para os outros: esquecidos de cargo e condição eles são igualizados como humanos nessa experiência catártica (ou de identificação);
- cessam a distância do conhecedor na apreciação estética e, por conseguinte, a chamada estrutura épica; também aqui os espectadores são igualizados, pois mesmo os conhecedores são compelidos a abstrair da arte de representar para retroagirem apenas para o representado ou imitado; isto é, o *efeito de*

realidade da arte não só dispensa, mas também até *exclui* a retroação típica dos “conhecedores”, coloca a arte ao alcance de todos (*à la portée de tout le monde*),³⁵ igualiza os humanos como seus (dela) recetores ou destinatários.

Tomar a ação representada por uma *segunda natureza* – como acontece na descrição de Burney do espetáculo da *Alceste* em 1771 – envolve silêncio, imobilidade, atenção, recolhimento. A semelhança com a estrutura de comunicação dum *ato de culto* é evidente: sem uma intensa entrega interior do espectador, os eventos cénicos não podiam ser por ele vividos como se fossem uma *tranche de vie* (para usar a expressão de Diderot).

O próprio Abade António da Costa, por volta de 1750, na sua crítica à *praxis* hegemónica da ópera italiana (já atrás citada) lhe contrapõe um modelo de comunicação que pressupunha no teatro precisamente o *valor de culto*. Referia-se ele a uma tragicomédia dos jesuítas representada em Lisboa:

A melhor coisa que lá havia era o sossego e o silêncio que havia em toda a parte, e na gente que ouvia, porque assim presta a música, prestam as palavras e tudo o que se vê, e cá [na ópera representada em Roma] a confusão nem deixa ouvir a música, nem dá lugar a empregar a atenção no que se oferece à vista. (cf. Lopes-Graça, 1946: 64s.)

A este respeito vem a propósito lembrar Walter Benjamin (1936), que fala da mudança duma *arte com valor de exposição* para uma *arte com valor de culto*, isto é, para uma arte cuja experiência é marcada pela “aura”. Com efeito, numa das aceções que Benjamin atribui ao conceito, “aura” consiste na “proximidade duma lonjura”. Ora nada

podia corresponder melhor à “proximidade duma lonjura” do que a *quarta parede* e o *efeito de realidade* que lhe é inerente no teatro (aliás, Benjamin menciona o teatro como exemplo). Hans Robert Jaus (1977), caracteriza, por sua vez, em convergência com Benjamin, a mudança de paradigma ocorrida no século XVIII como uma transferência para a arte do *modelo de identificação* da religião (do *recolhimento* e da *devotio* da religião).

Ora tal mudança na estrutura da comunicação tem consequências noutra plano da comunicação – o da *função*, entendida esta como a interação entre o sistema de comunicação ópera e o mundo vivido (*Lebenswelt*). O teatro que Rousseau condena na *Lettre à d’Alembert* é, na sua perspectiva, uma escola de vício, reproduz os vícios da sociedade. Aquele que ele defende como alternativa transforma-se numa escola de virtude, num *regresso às virtudes naturais do ser humano*.

A chave da transformação está precisamente na experiência da *pitié* ou compaixão.

A EXPERIÊNCIA DA COMPAIXÃO E O TEATRO COMO ESCOLA DE VIRTUDE

O lugar seletivo de Rousseau quanto à **compaixão** e ao papel que ele lhe atribui tanto na sua teoria sociedade como na sua teoria da arte – e no nosso caso, da ópera – é o seguinte passo do *Discurso sobre a origem da desigualdade entre os Homens*:

É, pois, bem certo que a compaixão é um sentimento natural que, moderando em cada indivíduo a actividade do amor próprio, concorre para a conservação mútua de toda e qualquer espécie. É ela que nos leva

sem reflexão em socorro daqueles que vemos sofrer: é ela que, no estado de Natureza, toma o lugar de Leis, costumes e virtude, com a vantagem de que ninguém é tentado a desobedecer à sua doce voz... (Rousseau 1755b: 156)³⁶.

O homem em estado de natureza era naturalmente bom porque o sentimento da compaixão lhe era inerente. No mesmo sentido, o artigo *Vertu* (da Enciclopédia de Diderot), onde alguns vêm, senão a autoria, pelo menos a influência de Rousseau, consagra a experiência da compaixão como fundamento de “quase todas as virtudes sociais”. Em crítica a Thomas Hobbes, para quem a virtude era “puramente arbitrária e convencional” e as leis civis eram “a regra única do justo e do injusto, do bem e do mal”, a defesa da *pitié* ou compaixão como sentimento natural – *un grand sentiment* – é feita em termos muito semelhantes aos do *Discurso* de Rousseau:

Está provado que a compaixão é natural ao homem, visto que até mesmo os animais parecem dar sinais disso; ora, este sentimento por si só é a fonte de quase todas as *virtudes* sociais, pois ele não consiste noutra coisa senão numa identificação de nós próprios com os nossos semelhantes, e a virtude consiste sobretudo em reprimir o baixo interesse e a colocar-se no lugar dos outros (*Encyclopédie*, 1751-1765: XVII, 178).³⁷

Assim se manifestava, segundo o autor (que invoca Montaigne em reforço do seu ponto de vista), o “instinto moral”, o qual era “mais puro, menos alterado” nas pessoas comuns do que nos filósofos. Estes obrigavam-se ao cumprimento dos seus deveres à força de refletir nestes, mas o “espírito de sistema” opunha-se ao da verdade, e a razão achava-se “ferida sob a multiplicidade dos raciocínios”.³⁸ *Não era, pois, pela razão, mas sim pelo coração que se acedia ao instinto moral,*

à *compaixão* e, *portanto*, à *virtude*. A inversão da doutrina de Descartes, Hobbes e de vários conselheiros da corte dos séculos XVII e XVIII não podia ser mais completa.

Deste modo, a experiência da *compaixão*, enquanto experiência vivida – ou revivida – pelo espectador em recolhimento, com total entrega, isto é, como uma experiência de verdade ou autenticidade, tinha uma função catártica. Tal como em Aristóteles, o efeito pretendido era o da “purificação” – “purificação” essa que, no sistema de Rousseau, só podia ocorrer quando a arte, ao fazer-se esquecer a si mesma (isto é, ao apresentar-se como *natureza*), fazia esquecer simultaneamente as convenções e os vícios da sociedade (isto é, fazia regressar momentaneamente o espectador ao *estado de natureza*). A *catarsis* como momento de purificação pressupunha essa *dupla operação anestésica*: anestésica dos *artifícios do teatro* e anestésica dos *vícios da sociedade*.

TEORIA DE ROUSSEAU: SÍNTESE

Do exposto, conclui-se, em síntese:

Na *Lettre à d’Alembert* Rousseau retoma a condenação do teatro por Platão, pois vê no teatro da sua época, tal como outrora Platão, a reprodução dos vícios da sociedade. Na verdade, a *ironia do ator* não era senão a manifestação no *palco teatral* da ironia que regia a interação entre as pessoas no *palco social*, mormente na sociedade da corte. Na interação social também só havia máscaras, e não sentimentos autênticos.

Na teoria da ópera que desenvolve em vários textos, Rousseau defende

uma concepção alternativa de teatro. Nessa sua concepção, dir-se-ia que Rousseau inverte a alegoria da caverna de Platão. O teatro tinha de sofrer uma transformação tal que aquilo que ele antes mostrava como *sombras* passasse a ser a coisa em si – *la chose même*. A autenticidade das emoções só podia ser o teatro a proporcioná-la. Para tanto, eram precisos *gênios* no sentido aristotélico do termo: autores e atores que, como diria Fernando Pessoa, fingissem “tão completamente” que chegassem a fingir “a dor que deveras sentem”. O teatro transformava-se assim, também para o espectador, numa experiência de autenticidade e de verdade, em contraposição à falsidade das relações sociais.

O efeito catártico resultava da comunhão (de todos os participantes na comunicação) nos sentimentos naturais do ser humano, sobretudo no principal deles todos: o sentimento da compaixão. Neste sentido, o teatro constituía uma experiência de regresso à natureza. Eis o que o transformava numa escola de virtude – ao alcance de todos e que a todos colocava em pé de igualdade como humanos.

DE ROUSSEAU A WAGNER OU A INVENÇÃO DO CINEMA

Entrando na parte final desta comunicação, deixo apenas apontados alguns aspetos da relação que gostaria de estabelecer entre a teoria da ópera de Rousseau e a teoria do drama musical de Wagner – uma relação que, a meu ver, tem sido bastante menosprezada.³⁹

Na verdade, o sistema de comunicação músico-teatral delineado por Rousseau constitui já, a meu ver, a prefiguração, nos seus elementos essenciais, da *obra de arte total* wagneriana (*Gesamtkunstwerk*), que

assenta na ideia de *drama* como resultado da fusão de todas as artes. Deixo aqui apenas apontados alguns traços da concepção wagneriana da *Obra de Arte do Futuro* (1849), em que essa linha de continuidade se manifesta e é desenvolvida dir-se-ia até às suas últimas consequências:

- Necessidade revolucionária de “redimir” a arte e a sociedade através do retorno à natureza;⁴⁰
- Reconstituir a “compreensão pelo sentimento” (*Gefühlsverständnis*) perdida no uso da língua;
- Tragédia grega como modelo da unidade originária das artes, unidade que se perdeu e que importa recuperar (*ibid.*: 51ss.; 107);
- Carácter coletivo, espírito comunitário e valor de culto da tragédia grega;⁴¹
- Unidade incindível do ser humano como pressuposto da sua integridade e da integridade da arte (nas palavras de Wagner: “homem-entendimento reunido pelo amor mais íntimo e mais intenso com o homem-corpo e o homem-coração”) (*ibid.*: 49);
- Princípio da empatia na comunicação: “Quanto mais o homem exterior for capaz de, por si, exprimir o homem interior, mais elevadamente se manifesta como homem artista” (*ibid.*: 45);
- Crítica da exibição virtuosística e do artifício, nas diferentes modalidades artísticas (*ibid.*: 81-85);
- Defesa duma arte universal, ao alcance de todos, cujo pressuposto é, na fórmula Wagner, ser uma “arte coletiva”, no duplo sentido em que reúne todas as artes e em que é produto do ser individual enquanto ser coletivo. Trata-se de prefigurar

“o homem enquanto género e na sua conexão com a natureza toda”: e assim transformar “o egoísta em comunista, o um em todos, o homem em deus, uma modalidade artística em arte”.⁴²

- Conceção do *drama* como arte coletiva suprema, “produto do *impulso colectivo de todas as artes* para a mais imediata comunicação a um *público colectivo*” (*ibid.*: 177-178) – pressupondo que todas e cada uma delas (designadamente, a arquitetura, a escultura, a pintura, a dança, a música e a poesia) se “redimem” de todo o “egoísmo” (*ibid.*: 57) nesse produto final: o *drama* (isto é, a representação do humano).
- Papel fundamental da orquestra – que está para o drama como a Terra para Anteu: é portadora do “infinito sentimento universal”, “transforma o terreno imóvel, hirto, da cena propriamente dita numa superfície branda, maleável, receptiva às impressões, etérea, cujas inexploradas profundezas são as do próprio oceano do sentimento” (*ibid.*: 187).
- A necessidade duma nova arquitetura teatral, de onde desaparecem o luxo e as hierarquias sociais, para satisfazer apenas às carências de *dar* e *receber*, que se interpenetrem mutuamente: “o espectador colectivo”, “na mais completa absorção”, “transporta-se inteiramente para o palco”; “o público, esse representante da vida social, desaparece ele próprio do espaço destinado aos espectadores; o público passa a viver e respirar apenas na obra de arte que lhe surge como sendo a própria vida, na cena que lhe parece ser o mundo inteiro” (*ibid.*: 179-180).

Assim experienciada, a arte constituir-se-ia, segundo Wagner, como redentora do conhecimento e da ciência. Ao fundar-se no “reconhecimento do não-consciente”, “do não-arbitrário”, “do sensível”, da “realidade da vida”, a arte promovia “a completa reconciliação da ciência com a vida” (*ibid.*: 13-15):

A ciência só obtém a perfeitíssima garantia de si mesma novamente na obra de arte, ou seja, *naquela obra* [o drama] que apresenta concreta e imediatamente o homem e também a natureza, na medida em que esta se eleva no homem ao plano da consciência. (Richard Wagner [1849] 2003: 111).

Tal era o elo de ligação com a compaixão, que não é explicitado em *A Obra de Arte do Futuro*, mas aparece claramente articulado no *Parsifal* de Wagner. Parsifal é, afinal, o homem *en état de nature* de Rousseau, que só conhece um sentimento – o da compaixão – e que só através dele adquire conhecimento: *durch Mitleid wissend*.⁴³ “Saber nascido da compaixão” vale, porém, tanto para aquela personagem, como para a concepção wagneriana de obra de arte total, incluindo o coletivo teatral que produz o espetáculo e o público que a ele assiste. E pode dizer-se que o mesmo princípio – “saber nascido da compaixão” –, sem dúvida com origem aristotélica e com óbvia ligação a Rousseau e a outros enciclopedistas, vale também no discurso crítico de Wagner tanto para a arte como para a ciência. Wagner, herdeiro do iluminismo ou *Aufklärung*, coloca-se deste modo numa posição que, tal como em Rousseau, é já também crítica da *Aufklärung* e do paradigma da ciência moderna – permitindo-nos estabelecer neste ponto uma relação, por exemplo, com a teoria crítica de Adorno (compreendendo a

filosofia da ciência e a teoria estética) e com outras correntes críticas da herança cartesiana, incluindo, nas neurociências, António Damásio.

A nova arquitetura teatral e o novo sistema sociocomunicativo teorizados por Wagner teriam concretização em 1876 no Teatro dos Festivais de Bayreuth:

- “palco invisível” (*unsichtbare Bühne*), isto é, a dissimulação perfeita do aparato cénico;
- orquestra e maestro completamente ocultos do olhar dos espectadores e fosso da orquestra desenhado para intensificar a fusão dos instrumentos, o que correspondia ao ideal de uma música que se dissimula a si própria no propósito de suscitar a absorção do espectador na ação representada e a “compreensão através do sentimento” (*Gefühlsverständnis*);
- sala em anfiteatro completamente escurecida durante a representação, tendo em vista o reforço da atenção dos espectadores, a sua atitude de recolhimento (*sich sammeln*) e a sua constituição como comunidade (*Gemeinschaft*) “abolindo” as hierarquias sociais;
- “Aura” e “valor de culto” favorecidos pela localização fora das grandes cidades (da sociedade), como lugar de peregrinação e de “purificação” através duma experiência catártica de reconciliação com a natureza.⁴⁴

“Fantasmagoria” foi o termo utilizado por Theodor W. Adorno para descrever, no seu *Ensaio sobre Wagner*, a estratégia de comunicação servida por este dispositivo: tratava-se de ocultar os meios de produção

para que o produto – o espetáculo – se apresentasse a si próprio como “auto-produzido” (Adorno, 1952: 82).

Com efeito, graças ao controlo das condições não só de produção de produção, mas também de receção, o *efeito de realidade* ou de *segunda natureza* idealizado por Rousseau e – como vimos – concretizado ocasionalmente por Gluck, era levado em Bayreuth a um ponto culminante: o da aparência de *autopoiesis*, qual organismo com vida própria.

Nesse sentido, porém, tanto o modelo da obra de arte total como o do espaço da sua realização – ambos tomados ao passado: a tragédia e o anfiteatro gregos – só viriam verdadeiramente a revelar todas as suas potencialidades no futuro.

Com o seu espaço para os espectadores completamente escurecido, a sua banda sonora desmaterializada e o seu palco invisível semelhante a um *écran*, o Teatro de Bayreuth era já uma sala de cinema. No *drama* tal como o concebia Wagner – arte coletiva, fusão das artes, acessibilidade a todos a uma escala universal, planetária –, também reconhecemos hoje facilmente a *obra de arte do futuro* a que viria a chamar-se cinema sonoro. (Como já alguém disse, Wagner seria hoje realizador de cinema...⁴⁵)

Em suma: a invenção do cinema começa com Rousseau e Wagner muito antes de se encontrarem reunidos os seus pressupostos técnicos.

Simplemente, ao invés das expectativas de ambos, quanto mais o “efeito de realidade” se aperfeiçoou ao ponto de parecer autopoietico, tanto menos se exerceu a sua função corretiva. O “efeito de realidade” tendeu cada vez mais a substituir a realidade pelo simulacro, e a

substituir a comunicação emancipatória – onde se convoca a compaixão com o sofrimento do mundo – pela manipulação.

REFERÊNCIAS

Adorno, Theodor W. (1952), “Versuch über Wagner” (1952), *Gesammelte Schriften*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998: XIII, 7-148.

Adorno, Theodor W. / Horkheimer, Max (1944), “Dialektik der Aufklärung – Philosophische Fragmente”, in: Adorno, Th. W., *Gesammelte Schriften*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998: III.

Andersen, Øivind (1996), “Lingua Suspecta: On Concealing and Displaying the Art of Rhetoric”, In: *Symbolae Osloenses*, vol, LXXI (1996): 68-86;

Aristóteles (2004), *Poética*, tradução portuguesa de Ana Maria Valente, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Aristóteles (2010), *Retórica*, Prefácio e introdução de Manuel Alexandre Júnior, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Batteux, Charles (1746), *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (éd. Jean-Rémy Mantion), Paris: Aux Amateurs de Livres, 1989.

Baumgarten, Alexander G. (1750), *Ästhetik*, ed. bilingue Latim/Alemão de Dagmar Mirbach, 2 vols., Hamburg: 2007.

Benjamin, Walter (1936), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, ed. crítica de Burkhardt Lindner (no âmbito da Kritische Gesamtausgabe, vol. 16), Berlim: Suhrkamp, 2012.

Boileau (1821), *Oeuvres de Boileau Despréaux, Avec un Commentaire par M. de Saint-Surin*, Paris: J. J. Blaise.

Brink, C. O. (2011), *Horace on Poetry: The ‘Ars Poetica’*, Cambridge: Cambridge University Press.

Burmeister, Joachim (1606),

Burney, Charles (1959), *Dr. Burney’s Musical Tours in Europe*, ed. Percy A. Scholes, London: Oxford University Press.

Caccini, Giulio (1601), *Le Nuove Musiche*, ed. crítica de H. Wiley Hitchcock, 2.^a ed., Middleton /Wisconsin: A-R Editions, 2009.

Cicero (1822), *De Oratore*, Translated into English with Notes Historical and Explanatory and an Introductory Preface by William Guthrie, Boston: R. P. & C. Williams.

Costa, Abade António da (1946), *Cartas*, ed. F. Lopes-Graça, Lisboa: Seara Nova.

Crousaz, J. P. de (1715), *Traité du Beau*, Amsterdão: François l’Honoré.

Du Bos, Abbé (1719), *Réflexions Critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, 6.^a edição, 3 vols., Paris: Chez Pissot, 1755.

Elias, Norbert (1936), *O Processo Civilizacional*, 2 vols., Lisboa: D. Quixote, 1989.

- Elias, Norbert (1969), *A sociedade da corte*, Lisboa: Estampa, 1987.
- Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, Paris, 1751-1765.
- Galilei, Vincenzo (1581), *Della musica antica, et della moderna*, Dialogo di Vincentio Galilei Nobile Fiorentino, Florença: Giorgio Marescotti.
- Grimm, Friedrich Melchior (1752), “Le Petit Prophète de Boehmischbroda”, in: *Le Petit Prophète de Boehmischbroda. Le Correcteur des Bouffons et la Guerre de l’Opéra* (sem indicação de autor), Paris, 1753.
- Horácio (2012), *Arte Poética*, Introdução, Tradução e Comentário de R. M. Rosado Fernandes, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 4ª ed.
- Jauss, Hans Robert (1977), *Ästhetische Erfahrung und Literarische Hermeneutik*, vol. 1: *Versuche im Feld der Ästhetischen Erfahrung*, Munique: Wilhelm Fink.
- Kaden, Christian (1984), *Musiksoziologie*, Berlim, Verlag Neue Musik.
- Lévi-Strauss, Claude (1993), *Regarder, Écouter, Lire*, Paris: Plon.
- Listenius, Nikolaus (1533) *Rudimenta Musicae*, Wittenberg, 1533.
- Pereira, Aires Manuel Rodeia dos Reis (2001), *A Mousiké: Das Origens ao Drama de Eurípedes*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Platão (1999), *As Leis* (texto integral), 2 vols, Bauru SP: Edipro.
- Rameau, Jean-Phillipe (1754), “Observations sur notre instinct pour la musique, et sur son principe...”, in: (1973), *La Querelle des Bouffons. Texte des Pamphlets avec Introduction. Commentaires et Index* (ed. Denise Launay), 3 vols., Genebra, Minkoff Reprint, 1973: III, 1731-1885.

Rebentisch, Juliane (2012), *Die Kunst der Freiheit. Zur Dialektik demokratischer Existenz*, Berlin: Suhrkamp.

Rousseau, Jean-Jacques (1752), “Lettre à M. Grimm au sujet des remarques ajoutées à sa lettre sur Omphale”, in: *Oeuvres Complètes*, vol. V, Paris: Gallimard, 1995: 259-274.

Rousseau, Jean-Jacques (1753), “Lettre sur la Musique Française”, in: *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1995: V, 287-328.

Rousseau, Jean-Jacques (1755a), “L’Origine de la Mélodie”, in: *Oeuvres Complètes*, Paris: Gallimard, 1995: V, 329-343.

Rousseau, Jean-Jacques (1755b), “Discours sur l’origine et les fondements de l’inégalité parmi les hommes” (ed. Jean Starobinski), in: *Œuvres Complètes*, Paris: Gallimard, 1964: III, 109-223.

Rousseau, Jean-Jacques (1758), “Lettre à d’Alembert”, in: *Oeuvres Complètes*, Paris: Gallimard, 1995: V, 1-125.

Rousseau, Jean-Jacques (1761), “Julie ou La Nouvelle Héloïse, Lettres de Deux Amans, Habitans d’une petite ville au pied des Alpes recueillies et publiés par J. J. Rousseau”, in: *Oeuvres Complètes*, Paris: Gallimard, 1964: II, 1-794.

Rousseau, Jean-Jacques (1762), “Pygmalion, Scène Lyrique”, in: *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1964: II, 1224-1231.

Rousseau, Jean-Jacques (1768) “Dictionnaire de Musique” [1749-1764; publ. Novembre de 1767, Veuve Duchesne, com a data de 1768], in: *Oeuvres Complètes*, Paris: Gallimard, 1995: V, 603-1192.

Rousseau, Jean-Jacques (1781) “Essai sur l’origine des langues” in: *Oeuvres Complètes*, Paris: Gallimard, 1995: V, 371-429.

Rousseau, Jean-Jacques (1995), *Oeuvres Complètes*, vol. V, Paris: Gallimard.

Shaftesbury, Anthony third Earl of (1710), “Soliloquy: Or Advice to an Author”, in: do mesmo, *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*, Forword by Douglas Den Uyl, 3 vols., Indianapolis: Liberty Fund, 2001: I, 95-224.

Tosi, Pierfrancesco (1723), *Opinioni de’ cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato*, Bolonha.

Vieira de Carvalho, Mário (1986), “Parsifal oder der Gegensatz zwischen Theorie und Praxis als Dilemma der herrschenden Klasse”, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, XXVIII/4 (1986): 309-319.

Vieira de Carvalho, Mário (1988), “Auf der Spur von Rousseau in der Wagnerschen Dramaturgie”, in: *Opern und Musikdramen Verdis und Wagners in Dresden. Schriftenreihe der Hochschule für Musik “Carl Maria von Weber” Dresden*, 12 (1988): 607-624.

Vieira de Carvalho, Mário (1993) *‘Pensar é morrer’ ou O Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sócio-comunicativos desde fins do século XVIII aos nossos dias*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Vieira de Carvalho, Mário (1995), “From Opera to *Soap Opera* : On Civilizing Processes, the Dialectic of Enlightenment and Postmodernity”, in: *Theory, Culture & Society*, XII/2 (1995): 41-61.

Vieira de Carvalho, Mário (1999), *Razão e sentimento na comunicação musical: Estudos sobre a Dialéctica do Iluminismo*, Lisboa: Relógio d’Água.

Vieira de Carvalho, Mário (2005), *‘Por lo imposible andamos’: A ópera como teatro de Gil Vicente a Stockhausen*, Porto: Âmbar.

Vieira de Carvalho, Mário (2011), “Musical Autonomy as a Referential System”, in: *Music and its Referential Systems*, ed. by Matjaž Barbo and Thomas Hochradner, Vienna: Hollitzer Wissenschaftsverlag, 2011: 7-23.

Wagner, Richard (2003), *A Obra de Arte do Futuro*, trad. José M. Justo, Lisboa: Antígona.

1| Cf., em especial, M. Vieira de Carvalho (1995), e outros ensaios reunidos sob a epígrafe “Da ópera à telenovela” in: M. Vieira de Carvalho (1999: 35-139).

2| “What is there which an expert *Musician* more earnestly desires, than to perform his part in the presence of those who are knowing in his Art? 'Tis to *the Ear* alone he applies himself; *the critical*, the nice Ear. Let his Hearers be what *Character* they please: Be they naturally austere, morose, or rigid; no matter, so they are *Criticks*, able to censure, remark, and sound every Accord and Symphony.” – Cf. Shaftesbury (1710: 145). No mesmo sentido, sublinhando a distância do “conhecedor”, nota ainda Shaftesbury: “...Accuracy of Workmanship requires a *CRITICK*'s *Eye*. 'Tis upon a vulgar Judgement. Nothing grieves a *real Artist* more than that indifference of the Publick, which suffers *Work* to pass *uncriticiz'd*. Nothing, on the other side, rejoices him more than the nice View and Inspection of the accurate *Examiner* and *Judge of Work*. 'Tis the mean *Genius*, the slovenly Performer, who knowing nothing of *true Workmanship*, endeavours by the best outward Gloss and dazling Shew, to turn Eye from a direct and steady Survey of his Piece” (*ibid.*).

3| [Chapitre IV: Le Bucheron] “Et ... Et je vis un homme qui tenoit un bâton, ...Et il faisoit un bruit comme s'il fendoit du bois”.

4| “Aux deux côtés [du théâtre], on place par intervalles des feuilles de paravent, sur lesquelles sont grossièrement peint les objets que la scene doit représenter. Le fond est un grand rideau peint de même, et presque toujours percé ou déchiré, ce qui représente des gouffres dans la terre ou des trous dans le Ciel, selon la perspective. Chaque personne qui passe derriere le théâtre et touche le rideau, produit en l'ébranlant une sorte de tremblement de terre assez plaisant à voir. Le Ciel est représenté par certaines guenilles suspendues à des bâtons ou à des cordes, comme l'étandage d'une blanchisseuse. Le soleil, car on l'y voit quelquefois, est un flambeau dans une lanterne.”

5| “Donnez donc au Musicien beaucoup d'images ou de sentiments et peut de simples idées à rendre: car il n'y a que les passions qui chantent; l'entendement ne fait que parler.”

6| Explorar a este respeito a relação com Wittgenstein seria pertinente mas escapa ao âmbito deste trabalho.

7| *Poética*, 1455a (Aristóteles, 2004: 73).

8| “...il rend les idées par des sentimens, les sentiments par des accens ; et les passions qu'il exprime, il les excite au fond des coeurs” (Rousseau, 1768: 837).

9| Cf. Marie-Élisabeth Duchez atribui a este texto um papel de charneira cronológico e filosófico entre o *Discours sur l'Inégalité* (1754) e o *Essai sur l'origine des langues*, cf. Rousseau, Oeuvres Complètes, V, pp. CXXXVII-CXLIV.

10| “...modification de la voix qu'on appelle chant... du naturellement naitre et se former avec la langue: car il est très claire que chaque langue à sa naissance dut suppléer à des articulations moins nombreuses par des sons plus modifiés mettre d'abord les inflexions et les accens à la place des mots et des sillabes et chanter d'autant plus qu'elle parloit moins.”

11| “Quand on n'avoit que peu de mots pour rendre beaucoup d'idées, il falloit necessairement donner divers sens à ces mots, les composer de diverses manières, leur donner des acceptations diverses que le ton seul distinguoit, employer des tours figurés, et comme la difficulté de faire entendre ne permettoit dire que des choses interessantes, on les disoit avec feu par cela même qu'on les disoit avec peine; la chaleur, l'accent, le geste, tout animoit des discours qu'il falloit plustôt faire sentir qu'entendre. C'est ainsi que l'éloquence précéda le raisonnement et que les hommes furent Orateurs et Poetes longtemps avant d'être Philosophes”.

12 | “Je n’apercevois pas dans les accens de la mélodie appliqués à ceux de la langue, le lien puissant et secret des passions avec les sons: je ne voyois pas que l’imitation des tons divers dont les sentimens animent la voix parlante donne à son tour à la voix chantante le pouvoir d’agiter les coeurs, et que l’énergique tableau des mouvemens de l’ame de celui qui se fait entendre, est ce qui fait le vrai charme de ceux qui l’écourent.” (Rousseau, 1761: 132).

13 | “Quando je vois les mêmes hommes changer de maximes selon les Coteries..., et que ces absurdités ne choquent personne, ne dois-je pas conclure à l’instant qu’on ne se soucie pas plus ici d’entendre la vérité que de la dire, et que loin de vouloir persuader les autres quand on leur parle, on ne cherche pas même à leur faire penser qu’on croit ce que l’on leur dit? (Rousseau, 1761: 240).

14 | “La Symphonie même apprend à parler sans le secours des paroles, et solvante il ne sortoit pas de sentimens moins vifs de l’Orchestre que de la bouche des Acteurs.”

15 | “La première [naturelle], bornée au seul physique des Sons et n’agissant que sur le sens, ne porte point ses impressions jusqu’au coeur, et ne peut donner que des sensations plus ou moins agréables. Telle est la Musique des Chansons, des Hymnes, des Cantiques, de tous les Chants qui ne sont que des combinaisons de Sons Mélodieux, et en général toute Musique qui n’est qu’Harmonieuse.

La seconde [imitative], par des inflexions vives accentuées, et, pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, soumet la Nature entière à ses savantes imitations, et porte ainsi jusqu’au coeur de l’homme des sentimens propres à l’émouvoir. Cette Musique vraiment lyrique et théâtrale étoit cela des anciens Poèmes, et c’est de nos jours celle qu’on s’efforce d’appliquer aux Drame qu’on exécute en Chant sur nos Théâtres. Ce n’est que dans cette Musique, et non dans l’Harmonique ou naturelle, qu’on doit chercher la raison des effets prodigieux qu’elle a produits autrefois. Tant qu’on cherchera des effets moraux dans le seul physique des Sons, on ne les trouvera point et l’on raisonnera sans s’entendre.”

16 | “...& che sia vero che hoggi non si pensi cosa del mondo d’esprimere i concetti delle parole con quell’affetto che essi ricercano, si non in quella ridicola maniera che si dirà poco di sotto.” (Galilei, 1581: 85).

17 | “...senza altramente pensare all’espressione del concetto & senso delle parole; & se mi fussi lecito vorrei con piu esempi d’autorità mostrarui, che tra i piu famosi Contrapuntisti di questo seculo vene sono di quelli che non le sanno ne anco leggere, non che intendere. l’inconsideratione & ignoranza di che, è vna delle cagioni potentissime, che la musica d’hoggi non operi negli vditori alcuni di quelli virtuosi e mirabili effetti che l’antica operava.” (Galilei, 1581: 85-86).

18 | Joachim Burmeister (1606) estabelecerá depois, no seu tratado de *Musica Poetica*, os princípios duma “retórica musical” decalcada das figuras de retórica usadas na oratória.

19 | Sem designação do imitado mão podia haver imitação. Designação do imitado que, por outro lado, não era separável do contexto pragmático dos usos da música e, portanto, dos géneros musicais em que esta se diferenciava: as preces aos deuses ou hinos, as endechas ou trenos, os péans, os ditirambos, os nomos (700b). Por isso, Platão condenava a confusão de géneros, estilos e instrumentos que vinha observando e que atribuía ao facto de os próprios músicos se terem deixado possuir pelo prazer e não se orientarem senão também “pelo prazer do ouvinte”, fosse ele “um homem bom ou mau” – isto é, praticarem a música, “como uma coisa sem qualquer padrão de retidão” (700e). Cf. Platão (1999: 167-168).

20 | “La Musique purement Harmonique est peu de chose ; pour plaire constamment, et prévenir l’ennui, elle doit s’élever au rang des Arts d’imitation ; mais son imitation n’est pas toujours immédiate comme celles de la Poésie et de la Peinture ; la parole est le moyen par lequel la

Musique détermine le plus souvent l'objet dont elle nous offre l'image, et c'est par les Sons touchans de la voix humaine que cette image éveille au fond du coeur le sentiment qu'elle y doit produire. Qui ne sent combien la pure Symphonie dans lequel on ne cherche qu'à faire briller l'Instrument, est loin de cette énergie? [...] La Symphonie anime le Chant, et ajoute à son expression, mais elle n'y supplée pas. Pour savoir ce que veulent dire tous ces fatras de Sonates dont on est accablé, il faudroit faire comme ce Peintre grossier qui étoit obligé d'écrire au-dessous de ses figures : c'est un arbre, c'est un homme, c'est un cheval. Je ne oublierai jamais la saillie du célèbre Fontenelle, qui se trouvant excédé de ces éternelles Symphonies, s'écria tout haut dans un transport d'impatience : *Sonate, que me veux-tu?*" (Rousseau, 1768:1060).

21 | "Après avoir essayé et senti ses forces, la Musique en état de marcher seule, commence à dédaigner la Poésie qu'elle doit accompagner, et croit en valoir mieux en tirant d'elle même les beautés qu'elle partageoit avec sa compagne. ... Alors le Musicien, s'il a plus d'Art que le Poète, l'efface et le fait oublier: l'Acteur voyant que le Spectateur sacrifie les paroles à la Musique, sacrifie à son tour le geste en l'action théâtrale au Chant et au brillant de la voix; ce qui fait tout-à-fait oublier la Pièce, et change le Spetacle en un véritable Concert" (Rousseau, 1768: 955).

22 | Sobre o gesto de apontar na comunicação, e mais especificamente na comunicação musical cf. M. Vieira de Carvalho (2011).

23 | "Il ne suffit pas à l'Acteur d'Opéra d'être un excellent Chanteur, s'il n'est encore un excellent Pantomime; car il ne doit pas seulement faire sentir ce qu'il dit lui-même, mais aussi ce qu'il laisse dire à la Symphonie. L'Orchestre ne rend pas un sentiment qui ne doive sortir de son ame; ses pas, ses regards, son geste, tout doit s'accorder sans cesse avec la Musique, sans pourtant qu'il paroisse y songer; il doit intéresser toujours, même en gardant le silence, & quoiqu'occupé d'un rolle difficile, s'il laisse un instant oublier le Personnage pour s'occuper du Chanteur, ce n'est qu'un Musicien sur la Scène; il n'est plus Acteur. "

24 | "...l'art du Musicien consiste à substituer à l'image sensible de l'objet celle des mouvements que sa présence excite dans le coeur du Contemplateur. Non-seulement il agitera la Mer, animera la flamme d'un incendie, fera couler les ruisseaux, tomber la pluie et grossir les torrens ; mais il peindra l'horreur d'un desert affreux, rembruniera les murs d'une prison souterraine, calmera la tempête, rendra l'air tranquille et serein, et répandra de l'Orchestre une fraîcheur nouvelle sur les boccages. Il ne représentera pas directement ces choses, mais il excitera dans l'ame les mêmes mouvements qu'on éprouve en les voyant."

25 | "...l'énergie de tous les sentimens, la violence de toutes les passions sont donc l'objet principal du Drame lyrique; et l'illusion qui en fait le charme, est toujours détruite aussi-tôt que l'Auteur et l'Acteur laissent un moment le Spectateur à lui-même."

26 | "... à dire vrai, l'art n'est jamais dans un plus haut degré de perfection que lorsqu'il ressemble si fort à la nature qu'on le prend pour la nature même ; et au contraire la nature ne réussit jamais mieux que quand l'art est caché." – *Traité du Sublime ou Du Merveilleux dans le Discours*, atribuído a Longino, traduzido do grego por Boileau (cf. Boileau, 1821: 466). O contexto em que este princípio é enunciado é do hipérbaton, que consiste na alteração da ordem normal ou lógica do discurso para imitar as situações em que o autor do mesmo é possuído por uma paixão violenta (por exemplo, a cólera, o ciúme, etc.).

27 | Cf. Andersen (2011: 289), que chama a atenção para a convergência a este respeito entre Aristóteles e Horácio. Na *Retórica* de Aristóteles (2010: 245), lê-se: "Passa correctamente despercebido o artifício se se compõe escolhendo-se palavras da linguagem de todos os dias: isto é o que Eurípedes faz e foi ele o primeiro a mostrá-lo" (1404b). E em Horácio: "...não correr atrás de palavras que devem ser tocadas com a música da lira latina, mas antes aprender bem o ritmo e os acordes da vida real" (Horácio, 2012: 197, *Epístola* 2 a Floro, versos 141-145); "Com elementos conhecidos criarei o poema satírico de forma a que todo o que o desejar, se julgue

capaz de fazer o mesmo” (*ibid.*: 135: *Arte Poética*, versos 239-242). Quanto a Cícero, lê-se no *De Oratore*: “the art of the speaker then will consist in his concealing his art”; “Variety is necessary... to conceal your art from the hearer...” (Cícero, 1822: 35, 159).

28| Cf., entre outros, Jean-Pierre Crouzas (1715: 295-296), no seu *Tratado do Belo*, Secção VII – intitulada “Do Nascimento e dos Progressos da Música”: “Mais enfin la *Beauté* de la *Musique* aussi bien que celle de la *Poésie*, qui a tant de rapport avec elle, ne consiste-t-elle pas dans *un je ne sai quoi*, puisque des vers & des airs composés avec tout l’art possible ne laisseront pas d’être abominables, souvent par cela même que l’on y a suivi l’*Art*. [...] ...quand l’*Art* paroît trop, c’est une preuve qu’on n’a pas suivi toutes les *regles*, puisqu’une des *grandes regles* de l’*Art*, c’est de le cacher & de ne souffrir pas qu’il soit trop visible, dont voici je pense, deux raisons. La première se tire de l’éloignement de notre cœur pour tout ce qui a la moindre apparence de contrainte. [...] La seconde raison de notre dégoût, quand l’art se laisse trop facilement remarquer, se tire de la secheresse même qui le rend si visible. [...] L’*Art* devient méprisable, quand il est trop inférieur à la *Nature*...”

29| A condenação da exposição do artifício vocal por Tosi converge no essencial com a preocupação de Caccini em valorizar a clareza das palavras. Tosi denuncia a “maneira de cantar dos senhores inovadores, [cujo] esforço todo é dirigido somente a dilacerar e despedaçar as árias de tal maneira que deixa de ser possível ouvir palavras, ideias ou modulações e menos ainda distinguir uma ária da outra” (*ibid.*). Caccini (1601) observa, por sua vez: “Veduto adunque, si com’ io dico che tali musiche, e musici non davano altro diletto fuori di quello, che poteva l’armonia dare all’udito solo, poi che non potevano esse muovere l’intelletto senza l’intelligenza delle parole, mi venne pensiero introdurre una sorte di musica, per cui altri potesse quasi che in armonia favellare, usando in essa (come altre volte ho detto) una certa nobile sprezzatura di canto, trapassando talora per alcune false, tenendo però la corda del basso ferma, eccetto che quando io me ne volea servire all’uso comune, con le parti di mezzo tocche dall’istrumento per esprimere qualche affetto, non essendo buone per altro.”

30| “Ce qu’on cheche donc à rendre par la Mélodie, c’est le Ton dont s’expriment les sentiments qu’on veut représenter, et l’on doit bien se garder d’imiter en cela la déclamation théâtrale qui n’est elle-même qu’une imitation, mais la voix de la Nature parlant sans affectation et sans art.”

31| “Mais quand après une suite d’airs agréables, on vint à ces grands morceaux d’expression, qui savent exciter et peindre le desordre des passions violentes, je perdois à chaque instant l’idée de musique, de chant, d’imitation; je croyois entendre la voix de la douleur, de l’emportement, du desespoir; je croyais voir des meres éplorées, des amans trahis, des Tirans furieux, et dans les agitations que j’étois forcer d’éprouver j’avois peine à rester en place. [...] c’est une impétuosité de sentiment qui vous entraîne, et à laquelle il est impossible à l’ame de resister.”

32| “L’on sentit que le chef-d’oeuvre de la Musique étoit de se faire oublier elle-même, qu’en jettant le désordre et le trouble dans l’ame du Spectateur elle l’empêchoit de distinguer les Chants tendres et pathétiques d’une Heroïne gémissante, des vrais accens de la douleur, et qu’Achille en fureur pouvoit nous glacer d’effroi avec le même langage qui nous eût choqués dans sa bouche en tout autre tems.”

33| Cf. Vieira de Carvalho (1999: 102).

34| “...those who have seen it represented... could not keep their eyes a moment off the stage, during the whole performance, having their attention so irritated; and their consternation so raised, that they were kept in perpetual anxiety, between hope and fear for the event, till the last scene of the drama...”

35| Cf. M. Vieira de Carvalho (1999: 113-115).

36 | “Il est donc bien certain que la pitié est un sentiment naturel, qui modérant dans chaque individu l’activité de l’amour de soi-même, concourt à la conservation mutuelle de toute l’espèce. C’est elle, qui nous porte sans réflexion au secours de ceux que nous voyons souffrir: c’est elle qui, dans l’état de Nature, tient lieu de Loix, de mœurs, et de vertu, avec cet avantage que nul n’est tenté de désobéir à sa douce voix...”

37 | “Il est prouvé que la pitié est naturelle à l’homme, puisque les animaux mêmes semblent en donner des signes ; or ce sentiment seul est la source de presque toutes les vertus sociales, puisqu’il n’est autre chose qu’une identification de nous-mêmes avec nos semblables, & que la vertu consiste sur-tout à réprimer le bas intérêt & à se mettre à la place des autres.”

38 | “...le vulgaire à cet égard est souvent plus avancé que les philosophes, l’instinct moral est chez lui plus pur, moins altéré ; on s’en impose sur ses devoirs à force d’y réfléchir, l’esprit de système s’oppose à celui de vérité, & la raison se trouve accablée sous la multitude des raisonnemens. « Les mœurs & les propos des paysans, dit Montagne [sic], je les trouve communément plus ordonnés, selon la prescription de la vraie philosophie, que ne sont ceux des philosophes. »” (*Encyclopédie*, 1751-1765: XVII, 177).

39 | Já chamei a atenção sobre alguns aspetos dessa relação in: M. Vieira de Carvalho (1988; 1999: 216-228).

40 | “Não pode haver homem real enquanto não for a verdadeira natureza humana, em vez de arbitrarias leis estatais, a configurar e ordenar a vida do homem; a arte real, porém, não nascerá para a vida enquanto as suas realizações não puderem submeter-se apenas às leis da natureza.” (Wagner, 2003: 12); “O espírito anseia pelo retorno da natureza... é incapaz de encontrar satisfação no presente moderno.” (*ibid.*: 38); “A grande obra de arte total... há-de compreender todos os géneros da arte para de certo modo usar cada um desses géneros como meio e suprimi-lo em favor da realização do objectivo comum de *todos eles*, a saber, o da representação incondicionada e imediata da natureza humana na sua perfeição...” (*ibid.*: 37).

41 | “Cabe-nos desprendê-la [a arte helénica] das condições sob as quais foi [...] arte *dos helenos*, e não *arte de todos os homens*; para podermos já hoje conceber adequadamente a ideia de obra de arte do futuro, compete-nos tomar nas mãos as *vestes da religião*, com as quais somente lhe foi possível chegar a ser arte colectiva dos povos helénicos, e que, ao serem-lhe retiradas, a deixaram, enquanto género artístico egoísta, isolado, na impossibilidade de continuar a corresponder às necessidades universais para passar a corresponder apenas à carência de luxo [...] e ampliar essas vestes da específica *religião helénica* à dimensão de laço da religião do futuro, da religião da *comunidade universal*.” (*ibid.*: 40-41).

42 | *Ibid.*: 50. Cf. mais adiante: “Aquilo que há-de diferenciar-se tem que necessariamente conter em si *aquilo* de que quer diferenciar-se. [...] Só na mais completa comunidade com aquilo que dele se diferencia, na mais completa absorção na comunidade que dele se diferencia, pode ele em rigor chegar a ser perfeitamente aquilo que é, aquilo que deve ser, aquilo que de modo racional quer somente ser. Só no comunismo o egoísmo encontrará a sua integral satisfação.” (*ibid.*: 55-56).

43 | Cf. mais desenvolvidamente a este respeito, M. Vieira de Carvalho (1986; 2005: 91-107).

44 | “Não é somente uma arte mais profunda, mais intensa que a geralmente conhecida, é a *Arte universal* ‘Gesammt Kunst’ [sic] (intraduzível), que nos comove no nosso organismo inteiro dirigindo-se a todos os sentidos; é uma Arte que nos dá a sugestão d’uma vida superior” (José Vianna da Motta, *Arte Musical*, 31 de Agosto de 1904) – cit. in M. Vieira de Carvalho (1993: 165).

45 | Comunicação de Hubert Kolland ao Congresso Internacional Richard Wagner, realizado na Gewandhaus de Leipzig por ocasião do centenário da morte do compositor (1983).

