

MEMÓRIAS DA ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA

CLASSE DE LETRAS

TOMO XLII

**Ilusão e empatia na teoria a ópera:
de Rousseau a Wagner**

MÁRIO VIEIRA DE CARVALHO



ACADEMIA DAS CIÊNCIAS
DE LISBOA

LISBOA • 2021

Ilusão e empatia na teoria a ópera: de Rousseau a Wagner

MÁRIO VIEIRA DE CARVALHO

O quinto volume da edição crítica das *Obras Completas* de Jean-Jacques Rousseau, empreendida pela *Bibliothèque de la Pléiade*, publicado somente em 1995, reúne todos os escritos sobre música do autor, a que acrescem o *Ensaio sobre a origem das línguas*, textos sobre teatro e ainda algumas traduções. Este volume e o seu aparato crítico tornaram-se assim uma fonte indispensável à investigação do pensamento de Rousseau sobre música e artes afins, designadamente o espetáculo músico-teatral. É deles que parto para esta minha indagação sobre a teoria da ópera, que depois me levará também a Wagner e ao seu conceito de drama musical como *Gesamtkunstwerk*.

I

O que globalmente ressalta dos ensaios e outros textos reunidos neste volume é, desde logo, a contradição entre uma categórica tomada de posição do autor contra as artes miméticas e imitativas – designadamente as teatrais –, na *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, de 1758¹, 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).

Alega Jean Rousset, na sua introdução, que a *Lettre à d'Alembert* tem o caráter de panfleto político e não pode desligar-se das singulares motivações que lhe deram origem: a publicação do artigo *Genève* na Enciclopédia, da autoria de d'Alembert, onde, a certo passo se observa a falta de representações teatrais

¹ Jean-Jacques Rousseau, “Lettre à d'Alembert sur les spectacles” [1758], in: *Œuvres Complètes*, Paris: Gallimard, 1995: V, 1-125.

naquela *république si sage & si éclairée* e se sugere a sua introdução, pois que, bem reguladas, não seriam prejudiciais aos bons costumes, antes “formariam o gosto dos cidadãos e lhes dariam uma fineza de tato, uma delicadeza de sentimento que é muito difícil de adquirir sem essa ajuda...”.² Rousseau insurge-se contra semelhante sugestão e fá-lo em termos que dão como pressuposto precisamente o contraste entre Genebra e Paris, isto é (citando ainda do comentário): “entre uma pequena cidade idealizada e uma capital condenada, entre o sonho republicano de Rousseau e a sua experiência infeliz da monarquia ‘avançada’, entre um passado idílico que ele desejava salvaguardar e um futuro a seus olhos sinónimo de infelicidade e de decadência”.³ Tal contraste é implicitamente sublinhado no próprio título do manifesto, onde o nome de Rousseau, identificado apenas como *citoyen de Genève* é contraposto aos numerosos títulos oficiais de D’Alembert.⁴

Rousseau não esconde a sua fonte de inspiração: Platão, mormente os passos da *República* e das *Leis* que traduziu e sintetizou num texto também incluído neste quinto volume das *Obras Completas* com o título *De l’imitation théâtrale* e que se destinava a servir de complemento ao texto principal do seu manifesto contra os espetáculos.⁵ Esta relação entre Rousseau e Platão não é, porém, unívoca. Como observa Juliane Rebentisch, enquanto Platão toma a teatrocracia 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”.⁶ Ao contrário de outras artes, o teatro propunha-se

² ...formeroient le goût des citoyens, & leur donneroient une finesse de tact, une délicatesse de sentiment qu’il est très-difficile d’acquérir sans ce secours... (Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, Paris, 1751-1765, tomo VII, entrada Genève).

³ ... entre une petite cité idéalisée et une capital condamnée, entre le rêve républicain de Rousseau et son expérience malheureuse de la monarchie “avancée”, entre un passé idyllique qu’il voudrait sauvegarder et un avenir synonyme à ses yeux de malheur et de décadence... (cf. J.-J. Rousseau, *Œuvres Complètes*, vol. V, p. XXX).

⁴ ... de l’Académie française, de l’Académie Royale des Sciences de Paris, de celle de Prusse, de la Société Royale de Londres, de l’Académie Royale des Belles-Lettres de Suède, et de l’Institut de Bologne... (ibid., p. XXXII).

⁵ J.-J. Rousseau, “De l’imitation théâtrale”, in: *Œuvres Complètes*, vol. V, pp. 1196-1211.

⁶ Während Platon das demokratische Freiheitsverständnis als Wurzel einer von der Ethik auf die Politik aufgreifenden Ästhetisierung identifiziert und deshalb die Theatrokratie für das wahre Gesicht der Demokratie hält, ist Rousseaus Demokratietheorie von der gegenteiligen Intuition getragen: Für ihn steht Demokratie in einem äußersten

representar ações e, por isso operava duas separações no mundo: respetivamente, 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 faria das ações dos outros.⁷ Isso tornava impossível a autogovernança 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.⁸ Assim, Rousseau, valendo-se de Platão, 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 autogovernança 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.⁹

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

Gegensatz zur Theatralisierung des Politischen. Denn Demokratie ist nach Rousseaus einflussreicher Bestimmung kollektive Selbstregierung. Ihr Modell ist deshalb nicht das Theater, sondern die Versammlung – also ein Setting, in dem niemand den Anderen etwas vormacht oder vorspielt, sondern alle gemeinsam handeln. (Juliane Rebentisch, *Die Kunst der Freiheit. Zur Dialektik demokratischer Existenz*, Berlin, Suhrkamp, 2012: 271).

⁷ Rebentisch, *Die Kunst der Freiheit...*, p. 271.

⁸ *Ibid.*: 272.

⁹ Rebentisch, *Die Kunst der Freiheit...*, pp. 273ss.

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), 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”.¹⁰ Neste sistema sociocomunicativo, a autorregulação pressupõe a dupla retroação do espectador (ora para o ator, ora para a personagem). Por outras palavras: a máscara usada pelo ator nunca se lhe cola à cara (como diria Fernando Pessoa), mas essa 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.¹¹

A internalização de coações sociais como autocoações manifestava-se, segundo Elias, na necessidade de dissociar o comportamento exterior da experiência íntima, de assegurar o autocontrolo 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 procurado demonstrar em estudos precedentes.¹²

Num contexto como o dos teatros da corte, as relações entre palco e sala eram caracterizadas pela *interpenetração* e pela *simetria*. O espetáculo músico-teatral 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 oscilava entre representar a personagem e representar a sua própria condição de ator, portador de certas faculdades

¹⁰ Christian Kaden, *Musiksoziologie*, Berlim, Verlag Neue Musik, 1984: 149.

¹¹ Elias, Norbert, *O Processo Civilizacional* [1936], 2 vols., Lisboa: D. Quixote, 1989; *A sociedade da corte* [1969], Lisboa: Estampa, 1987.

¹² Cf. Mário Vieira de Carvalho, “From Opera to Soap Opera: On Civilizing Processes, the Dialectic of Enlightenment and Postmodernity”, in: *Theory, Culture & Society*, XII/2 (1995): 41-61; do mesmo, *Razão e sentimento na comunicação musical. Estudos sobre a Dialéctica do Iluminismo*, Lisboa: Relógio d’Água, 1999: 35-139.

- 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 oscilava entre assistir à representação cénica 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.¹³

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 (como compositores ou instrumentistas) 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) – referindo-se à tragédia – *tous les ressorts que le génie*

¹³ Sobre os modelos de comunicação músico-teatral e as transformações da esfera pública no século XVIII, cf. Mário Vieira de Carvalho, “Belcanto-Kultur und Aufklärung: Blick auf eine widersprüchliche Beziehung im Lichte der Opernrezeption”, in: *Zwischen Aufklärung und Kulturindustrie – Festschrift für Georg Knepler zum 85. Geburtstag* (ed. Hanns-Werner Heister, Karin Heister-Grech e Gerhard Scheit), II: *Musik-Theater*, Hamburg, Von Bockel, 1993: 11-41; do mesmo, “From Opera to Soap Opera”; do mesmo, “Por lo imposible andamos”: *A ópera como teatro de Gil Vicente a Stockhausen*, Porto, Âmbar, 2005: 37-60.

*du Poëte & le talent du Comédien mettent en œuvre pour les émouvoir*¹⁴ – fórmula que descreve com rigor a *estrutura épica* da comunicação: a permanente oscilação entre *ação representada* e *arte de representar*, enquanto momento da reprodução da sociedade da corte – isto é, momento didático de *civilité*, maneiras ou etiqueta, no sentido de Norbert Elias.

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 do *fond du poëme* – 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.¹⁵ Shaftesbury (1710), por exemplo, ao contrário de Du Bos, desinteressa-se do imitado ou representado. Enfatizando a distância do conhecedor, fixa-se 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.”¹⁶

¹⁴ Abbé Du Bos, *Réflexions Critiques sur la Poésie et sur la Peinture* [1719], 6.^a. edição, 3 vols., Paris: Chez Pissot, 1755: I, 457s.

¹⁵ Cf. Mário Vieira de Carvalho, “Por lo imposible andamos”, pp. 50-52.

¹⁶ 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. Anthony third Earl of Shaftesbury, “Soliloquy: Or Advice to an Author” [1710], in: do mesmo, *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*, Forword by Douglas Den Uyl, 3 vols., Indianapolis, Liberty Fund, 2001: I, 95-224, p. 145.

A fixação nas faculdades e destrezas podia, porém, dar origem a retroações cumulativas entre palco e sala que se manifestavam ruidosa e até caoticamente, como resulta da descrição do abade António da Costa, referindo-se a um espetáculo de ópera italiana em Roma, por volta de 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.”¹⁷

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*, polémica plasmada em muitas dezenas de publicações suscitadas 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 – inclusivamente nos aspetos mais grosseiros ou mal trabalhados da oficina teatral – do objeto ou da ação a imitar. Grimm denuncia e condena na *praxis* de representação da tragédia lírica o mesmo tipo de “caos” – digamos assim – que o Abade António da Costa exatamente no mesmo ano (1752) diagnosticava na *praxis* da *opera seria* italiana em Roma. No panfleto de Grimm, por exemplo, o maestro era comparado a um lenhador:

¹⁷ Abade António da Costa [1753], *Cartas* (ed. F. Lopes-Graça), Lisboa, Seara Nova, 1946: 64s. Citado in Mário Vieira de Carvalho, *Razão e sentimento na comunicação musical*, p. 41.

“E vi um homem que segurava uma batuta... E ele fazia barulho como se rachasse lenha....”¹⁸

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

“O fundo [do palco] 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 duma lavadeira. O sol, pois vemo-lo às vezes, é uma tocha numa lanterna...”¹⁹

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*. Trata-se de banir das relações sociais a máscara e a duplicidade que ela representa, e, para tanto, Rousseau desenvolve não só no campo da teoria política, mas também no campo das artes – em especial, no teatro e na ópera – um modelo alternativo de comunicação ou interação social.

¹⁸ [Chapitre IV: Le Bucheron] *Et je vis un homme qui tenoit un bâton, et je crus qu’il alloit châtier les mauvais violons, car j’en entendis beaucoup parmi les autres qui étoient bons, et qui n’étoient pas beaucoup.*

Et il faisoit un bruit comme s’il fendoit du bois et j’étois étonné de ce qu’il ne se démettoit pas l’épaule, et la vigueur de son bras m’épouvanta.

Et je fis des réflexions,... et je me disois à moi-même:

Oh que les talens sont déplacés dans ce monde, et comme pourtant le génie se montre, encore qu’il soit mal à sa place!

Et je disois: si cet homme-là étoit né dans la maison de mon pere qui est à un quart de lieue de la Forêt de Boehmischbroda en Bohême, il gagneroit jusqu’à trente deniers par jour [...]

Et l’on diroit: voilà le Bucheron de Boehmischbroda, le voilà!

– Cf. Frédéric-Melchior Grimm, *Le Petit Prophète de Boehmischbroda*, in: s. a., *Le Petit Prophète de Boehmischbroda. Le Correcteur des Bouffons et la Guerre de l’Opéra*, [Paris], 1753, pp. 9-10.

¹⁹ *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’étandange d’une blanchisseuse. Le soleil, car on l’y voit quelquefois, est un flambeau dans une lanterne.* – Cf. J.-J. Rousseau, “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 [1761], in: *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1964, Tome II, pp. 1-794, aqui p. 283.

II

Referindo-se às artes cénicas e em especial à ópera, a crítica de Rousseau incide em especial nos seguintes pontos:

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

A) 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 que 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. Onde 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.”²⁰

²⁰ *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.* – Cf. J.-J. Rousseau, “Dictionnaire de Musique” [1749-1764; publ. Novembre de 1767, Veuve Duchesne, com a data de 1768], in: *Œuvres Complètes*, Paris: Gallimard, 1995: V, 603-1192, aqui p. 616.

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”.²¹ Decisivo na música imitativa ou teatral era a capacidade de imitar e comunicar não a dimensão significacional / concetual (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”. O digital subordinava-se ao analógico. A produção de sentido gerava-se no plano dos usos (emocionais) da língua e não no seu significado convencional.²² 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 analógica da fala por modelo. Pressupunha-se que tanto o compositor como o ator – um no momento da conceção, o outro no momento da realização cénica – 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*.²³ Parece óbvio que Rousseau retoma aqui o princípio da empatia, próprio do génio, tal como já fora formulada por Aristóteles na *Poética*:

²¹ *Ibid.*: 615-616.

²² A proximidade entre Ludwig Wittgenstein (o chamado “segundo” Wittgenstein) e Rousseau merece uma investigação aprofundada, que, por agora, deixo de lado.

²³ Rousseau, “Dictionnaire de Musique”, p. 616.

“...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 génios ou de loucos, já que os génios são versáteis e os loucos deliram.”²⁴

O efeito de suscitar a empatia do recetor é, pois, conseguido pelo génio 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”.²⁵ *L’art de sentir encore plus précieux que l’art de penser*: tal é o princípio – formulado por Rousseau logo no seu primeiro escrito na *querelle des bouffons* (1752) – que rege a empatia nos dois polos da comunicação, neste caso musical: o do compositor e o do ouvinte.²⁶ 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. A empatia igualizava os humanos abolindo as diferenças de casta ou de condição.

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, para Rousseau, cantar e falar, no início não se distinguiam entre si. No texto intitulado “L’Origine de la Mélodie”, ao qual é atribuída a data de 1755 e que só foi publicado em 1974,²⁷ lê-se a certo passo:

“...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

²⁴ Aristóteles, *Poética*, 1455a, cf. tradução portuguesa de Ana Maria Valente, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004: 73.

²⁵ ...il rend les idées par des sentiments, les sentiments par des accens; et les passions qu’il exprime, il les excite au fond des coeurs – Rousseau, *ibid.*: 837.

²⁶ J.-J. Rousseau, “Lettre à M. Grimm au sujet des remarques ajoutées à sa lettre sur Omphale” [1752], in: *Œuvres Complètes*, vol. V, Paris: Gallimard, 1995: 259-274.

²⁷ Marie-Élisabeth Duchez atribui a este texto um papel de charneira cronológico e filosófico entre o *Discours sur l’origine de l’inégalité* (1754) e o *Essai sur l’origine des langues*, cf. Rousseau, *Œuvres Complètes*, V, pp. CXXXVII-CXLIV.

modificados, pôr primeiro as inflexões e os acentos no lugar das palavras e das sílabas e tanto mais cantar quanto menos falava”.²⁸

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.²⁹

Portanto, para Rousseau, a melodia da língua, inerente à *génese 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 no exercício (*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 Héloïse* (1761) em que esta ideia é lapidariamente 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 nexos das paixões com os sons: não via que a

²⁸ ...modification de la voix qu'on appelle chant... du naturellement naître 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 accents à la place des mots et des syllabes et chanter d'autant plus qu'elle parloit moins – J.-J. Rousseau, “L'Origine de la Mélodie”, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1995, Tome V, pp. 329-343, aqui p. 332.

²⁹ Quand on n'avoit que peu de mots pour rendre beaucoup d'idées, il falloit nécessairement 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 intéressantes, 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 plutôt faire sentir qu'entendre. C'est ainsi que l'éloquence précéda le raisonnement et que les hommes furent Orateurs et Poètes longtemps avant d'être Philosophes. – Rousseau, *ibid.*: 333.

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.”³⁰

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”,³¹ 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).³²

De todas as línguas, a Grega era aquela em que o discurso devia ter sido mais semelhante ao canto (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 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*, instituía-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 (*performance*) 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 o diagnóstico que Saint-Preux, em *La Nouvelle Héloïse*, fazia da sociedade parisiense:

³⁰ Je n'appercevois 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'écoutent. – Rousseau, “Julie ou La Nouvelle Héloïse...”, p. 132.

³¹ Theodor W. Adorno / Max Horkheimer, “Dialektik der Aufklärung – Philosophische Fragmente” [1944], in: Th. W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998: III.

³² Alexander G. Baumgarten, *Ästhetik* [1750], ed. bilingue Latim/Alemão de Dagmar Mirbach, 2 vols., Hamburg: 2007.

“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?”³³

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. Não admira, por isso, que na entrada *Opéra*, do *Dicionário de Música*, essa seja apontada como a principal questão a resolver. A língua grega, já de si musical, é aí contraposta às “nossas Línguas, demasiado afastadas do caráter musical”. Assim, enquanto o teatro grego já era uma espécie de ópera – dado o caráter cantado da língua –, no caso da ópera propriamente dita havia que começar por resolver a inadequação do canto à língua, o que exigia “um perfeito conhecimento” da parte musical “acrescentada”, “dos meios de a unir à palavra” e – mais uma vez, em conformidade com o princípio onnipresente da empatia – ainda “das suas relações naturais com o coração humano”.³⁴

Considerando, pois, que “toda a Poesia” dos Gregos era Musical “e toda a sua Música declamatória”, “de modo que o seu canto não era senão quase um

³³ *Quand 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?* – Cf. Rousseau, “Julie ou La Nouvelle Héloïse”, p. 240.

³⁴ *Les Sons de la voix parlante n'étant ni soutenus ni Harmoniques sont innapréciables, et ne peuvent, par conséquent, s'allier agréablement avec ceux de la voix chantante et des Instrumens, au moins dans nos Langues, trop éloignées du caractère musical; car on ne sauroit entendre les passages des Grecs sur leur manière de réciter qu'en supposant leur Langue tellement accentuée que les inflexions du discours dans la déclamation soutenue, formassent entr'elles des Intervalles musicaux et appréciables: ainsi l'on peut dire que leurs Pièces de Théâtre étoient des espèces d'Opera; et c'est pour cela même qu'il ne pouvoit y avoir d'Opera proprement dit parmi eux.*

Par la difficulté d'unir le Chant au discours dans nos langues, il est aisé de sentir que l'intervention de la Musique comme partie essentielle doit donner au Poème lyrique un caractère différent de celui de la Tragédie et de la Comédie, et en faire une troisième espèce de Drame, qui a ses règles particulières: mais ces différences ne peuvent se déterminer sans une parfaite connoissance de la partie ajoûtée, des moyens de l'unir à la parole, et de ses relations naturelles avec le coeur humain... – Rousseau, “Dictionnaire de Musique”, p. 949.

discurso sustentado e que eles cantavam realmente os seus versos, tal como o anunciam à cabeça dos seus Poemas”, era certo que “as Tragédias Gregas se recitavam de uma maneira muito semelhante ao Canto”, sabendo-se também que “se faziam acompanhar de Instrumentos e que nelas entravam Coros”.³⁵ Dir-se-iam uma espécie de “Óperas sem Árias”, dado que “toda a Música grega, sem mesmo excetuar a Instrumental, não era senão um verdadeiro Recitativo”. A diferença, relativamente ao recitativo moderno, era que aquele tinha “muito mais energia”, ao reunir “o encanto dos Sons Musicais a toda a Harmonia da Poesia e a toda a força da declamação”, enquanto este “difícilmente podia aproveitar uma destas vantagens sem o fazer à custa das outras”.³⁶ A “aplicação da música à palavra” era, neste caso, “muito menos natural”:

“Uma prosódia incerta acordava-se mal com a regularidade do Compasso; sílabas mudas e surdas, articulações duras, Sons pouco brilhantes dificilmente se prestavam à Melodia; e uma Poesia cadenciada unicamente pelo número das sílabas tem uma Harmonia pouco sensível no Ritmo musical, e opõe-se sem cessar à diversidade dos valores e dos movimentos.”³⁷

Tais eram as dificuldades a que se tinha procurado responder com a elaboração de uma “língua própria”, dita “lírica” e que era “rica ou pobre” consoante “as doçuras ou a rudeza daquela de que fora extraída”. Como a língua falada não tinha a musicalidade da grega era preciso começar por preparar as palavras para a música – e daí a necessidade de inventar o “poema lírico”.³⁸

³⁵ *En me bornant donc, sur ce sujet, à quelques observations plus historiques que raisonnées, je remarquerai d'abord que les Grecs n'avoient pas au Théâtre un genre lyrique ainsi que nous, et que ce qu'ils appelloient de ce nom ne ressembloit pas au nôtre; comme ils avoient beaucoup d'accent dans leur langue et peu de fracas dans leurs Concerts, toute leur Poésie étoit Musicale et toute leur Musique déclamatoire: de sorte que leur Chant n'étoit presque qu'un discours soutenu, et qu'ils chantoient réellement leurs verses, comme ils l'annonce à la tête de leurs Poèmes; ce qui par imitation a donné aux Latins, puis à nous, le ridicule usage de dire je chante: quand on ne chante point. Quant à ce qu'ils appelloient genre lyrique en particulier, c'étoit une Poésie héroïque dont le style étoit pompeux et figuré, laquelle s'accompagne de la Lyre ou Cithare préférentiellement à tout autre Instrument. Il est certain que les Tragédies Grecques se récitoient d'une manière très semblable au Chant, qu'elles s'accompagnoient d'Instrumens et qu'il y entroit des Choeurs. – Ibid.: 949-950.*

³⁶ *Ibid.*: p. 950.

³⁷ *Une prosodie incertaine s'accorde mal avec la regularité de la Mesure; des syllabes muettes et sourdes, des articulations dures, des Sons peu éclatants et moins variés se prêtent difficilement à la Mélodie; et une Poésie cadencée uniquement par le nombre des syllabes prend une Harmonie peu sensible dans le Rhythme musical, et s'oppose sans cesse à la diversité des valeurs et des mouvemens. – Ibid.*: p. 950.

³⁸ *Ibid.*: p. 950.

A outra questão a resolver dizia respeito à música em si: como aplicá-la à palavra (a essa palavra já previamente preparada para uma utilização musical), como torná-la, na cena lírica, tão própria ou adequada que o todo pudesse ser “tomado por um único e mesmo idioma”. Para tanto, instituía-se “a necessidade de cantar sempre para parecer falar sempre” – necessidade tanto maior quanto menor era a musicalidade da língua. Em vez da alternância – “dura” e “chocante” para o ouvido – entre canto e palavra, o *discours en Chant* passara a substituir inteiramente o *discours en récit*.³⁹ Na entrada *Récitatif*, para a qual Rousseau, aliás, remete, precisa-se melhor esta sua ideia. Definindo-o como “uma maneira de Canto que se aproxima muito da palavra, uma declamação em Música em que o Músico tem de imitar tanto quanto possível as inflexões de voz do Declamador”, logo acrescenta que a “perfeição” do recitativo “depende muito do caráter da Língua”:

“...quanto mais a língua é acentuada e melodiosa, tanto mais o *Recitativo* é natural e se aproxima do verdadeiro discurso: ele não é senão o Acento notado [isto é, vertido em notação musical] numa Língua verdadeiramente musical; mas numa língua pesada, surda e sem acento, o *Recitativo* não é senão canto, gritos, Salmódia; já não se reconhece nele a palavra. Assim, o melhor Recitativo é aquele em que se canta menos.”⁴⁰

Da conciliação entre estes dois passos resulta claramente que a necessidade de substituir inteiramente o *discours en récit* pelo *discours en Chant* era o compromisso a que se tinha de chegar nas línguas “menos musicais”, nas quais, ou se fala, ou se canta. Neste caso, para não destruir a verosimilhança no drama lírico, era necessário evitar a passagem brusca da fala (palavra privada de musicalidade) ao canto, e era para isso que serviam os recitativos, em que a palavra era modificada pela música, tornando-se compatível com as “árias” ou os “cantos” propriamente ditos, na sua alternância com estes. Pelo contrário, numa língua

³⁹ *Ibid.*: p. 950-951.

⁴⁰ “... plus la Langue est accentuée et mélodieuse, plus le Récitatif est naturel, et approche du vrai discours: il n’est que l’Accent noté dans une Langue vraiment musicale; mais dans une Langue pesante, sourde et sans accent, le Récitatif n’est que du chant, des cris, de la Psamoldie; on n’y reconnoît plus la parole. Ainsi le meilleur Récitatif est celui où l’on chante le moins. – *Ibid.*: 1007-1008.

musical, como a Grega, esse problema não existia pois toda a poesia já era um recitativo, não era necessário inventá-lo.⁴¹

Note-se que, num estudo já clássico sobre “Música e Língua” (1954), o musicólogo grego Thrasybulos Georgiades se refere ao caráter musical do Grego antigo em termos claramente convergentes com Rousseau:

“Para os Gregos a música existia sobretudo em verso. O verso grego era uma realidade linguística e ao mesmo tempo musical. [...] A estrutura musical-rítmica era desde logo totalmente fixada pela própria língua. Não havia margem para uma composição musical-rítmica própria; nada podia ser acrescentado ou modificado. A palavra grega tinha um corpo sonoro fixo; tinha uma vontade musical própria. Cada uma das sílabas não era nem extensível nem encurtável. Elas eram, de origem, longas ou curtas. O falante tinha de as sentir forçosamente como corpos fixos e inflexíveis.”⁴²

A ideia de Rousseau de que a poesia grega já era em si mesmo um recitativo afigura-se-me ter também confirmação no estudo de Georgiades, que fala, a este respeito, de uma “rítmica quantitativa” (“*Quantitätsrhythmik*”), no sentido em que “a estruturação do tempo” se realiza, não “através do compasso”, não “através de um tempo já pré-estruturado”, mas sim através da “livre ocorrência” dos elementos singulares: são estes que dessa maneira “preenchem” e “simultaneamente estruturam um tempo até esse momento completamente por configurar”. Em vez duma “separação entre estruturação temporal (compasso, sistema de acentuação) e seu preenchimento (através de diferentes durações notadas)”, o princípio rítmico do Grego antigo assentava num tempo intrinsecamente *realizado*. Só com as transformações que começaram a ocorrer a partir do século IV a. C.,

⁴¹ Il suffisoit d’y ajoûter la Cadence du Mètre et de la Récitation soutenue, pour rendre cette Récitation tout à fait musicale; d’où vient que ceux qui versifioient appelloient cela chanter. – Ibid.: 1008.

⁴² Für die Griechen existierte die Musik vor allem im Vers. Der griechische Vers war eine sprachliche und gleichzeitig eine musikalische Wirklichkeit. [...] Die musikalisch-rhythmische Struktur wurde schon durch die Sprache restlos festgelegt. Es blieb kein Raum für eine eigene musikalisch-rhythmische Vertonung; es konnte nichts hinzugefügt oder abgeändert werden. Das griechische Wort hatte einen festen Kangleib; es hatte einen musikalischen Eigenwillen. Die einzelnen Silben waren weder dehnbar noch verkürzbar. Sie waren von Hause aus Lang oder kurz. Der Sprecher mußte sie wie feste, unschmiegsame Körper empfinden. – Cf. Thrasybulos G. Georgiades, *Musik und Sprache: Das Werden der abendländischen Musik*, 4.^a ed., Darmstadt, WBG, 2009: 4-5.

no decurso das quais se perdeu a configuração rítmico-musical fixa, é que emergiu a chamada “prosa” e se abriu caminho à possibilidade de introdução duma estrutura de acentuação, a qual, por sua vez, daria origem à poesia no sentido ulterior do termo.⁴³

Compatível com a abordagem de Rousseau é também a explicação dada por Georgiades para o termo originário *musiké* e a sua sobrevivência na designação daquilo a que veio a chamar-se *música*. Designando as palavras *musiké* e *música* “coisas diferentes”, na medida em que a primeira pressupõe a *unidade* e a segunda a *separação* entre música e língua falada, certo é – diz Georgiades – que, na palavra *música*, a sua “identidade etimológica” (o significante) remete para a origem desta (para “a continuidade espiritual de Homero até aos nossos dias”), enquanto a sua “mudança de significado” (*Bedeutungswandel*) remete para o que nos separa dela. A palavra música transportaria assim “a recordação da origem histórica comum” de poesia e música e “a saudade que uma tem da outra”, saudade que as impele “a completarem-se mutuamente”⁴⁴. Uma formulação que é, a meu ver, convergente com as ideias desenvolvidas por Rousseau no *Essai sur l’origine des langues*, onde a perda da *presença* na comunicação – isto é, a perda duma língua originária que era ainda essencialmente canto, não-articulada, anterior a qualquer convenção signíca – é central no diagnóstico da sociedade e dos seus vícios. A *civilité* instituíra-se na base da dicotomia entre *palavra* e *entoação*, por sua vez inerente à duplicidade nas relações sociais, à dissociação entre o *eu* e a *máscara*.⁴⁵

B) A ilusão cénica

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

⁴³ *Ibid.*: 5-6.

⁴⁴ *Ibid.*: 7.

⁴⁵ Deixo, por agora, de lado, um estudo aprofundado da posição de Rousseau, que terá de levar em conta a sua leitura por Derrida. Cf. J.-J. Rousseau, “Essai sur l’origine des langues” [1755? Publicação póstuma em 1781] in: *Oeuvres Complètes*, Paris: Gallimard, 1995: V, 371-429; Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1967.

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.⁴⁶ 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”.⁴⁷

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* simplesmente como *Art de combiner les Sons d’une manière agréable à l’oreille*,⁴⁸ 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

⁴⁶ Cf. Rousseau, “Dictionnaire de Musique”, p. 948.

⁴⁷ *La Symphonie même apprit à parler sans le secours des paroles, et souvent il ne sortoit pas de sentimens moins vifs de l’Orchestre que de la bouche des Acteurs* – *ibid.*: 953.

⁴⁸ *Ibid.*: 915.

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.”⁴⁹

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, no seu *Dialogo della musica antica, e della moderna* (1581), onde a ênfase nessa ideia de música é apresentada sob a forma de recuperação das práticas musicais da Grécia antiga. A música tinha nascido “para exprimir com maior eficácia os conceitos da mente [humana] na celebração dos Deuses, dos Génios e dos heróis” e essa seria a “origem desta nossa [música] a várias vozes” (*origine di questa nostra à piu voci*). Mas, além de “exprimi-los”, a música devia também “imprimi-los com igual força nas mentes dos mortais para seu benefício e vantagem” (*imprimirgli secondariamente com pari forza nelle menti de mortali per utile e comodo loro*).⁵⁰ Eis precisamente onde falhavam “os modernos contrapontistas”, segundo Galilei.

⁴⁹ *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.*

⁵⁰ *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 sentiments 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 Drames 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. – Ibid.: 918.*

⁵⁰ *Della musica antica, et della moderna*, Dialogo di Vincentio Galilei Nobile Fiorentino, 1581: 81.

Demasiado preocupados com as “regras” e com a exibição dos artifícios, preferiam essa “ridícula maneira” de compor a “exprimir os conceitos das palavras com a paixão por eles requerida”.⁵¹ Mesmo os mais famosos contrapontistas pareciam nem sequer saber ler e entender os textos que utilizavam, e essa era uma das “causas poderosíssimas” para o facto de a “música de hoje não operar nos auditores qualquer dos efeitos virtuosos e admiráveis que a antiga operava”.⁵²

E quais eram esses “efeitos maravilhosos” (como diz Galilei) ou “efeitos prodigiosos” e “morais” (como escreve Rousseau) que a música antiga operava? Vincenzo Galilei enumera os seguintes:

“Conservava o pudor (*pudicitia*); fazia mansos os ferozes; dava ânimo aos pusilânimes; tranquilizava os espíritos perturbados; aguçava os engenhos; enchia as almas (*animi*) de divino furor; aplacava as discórdias nascidas entre os povos; gerava nos homens um hábito de bons costumes; restituía o ouvido aos surdos; reavivava os espíritos dementes; expulsava a pestilência; tornava alegres e divertidas as almas oprimidas; fazia castos os lascivos; aplacava os espíritos malignos; curava as mordeduras das serpentes; acalmava os enfurecidos e ébrios; afastava o tédio provocado pelos tratamentos e trabalhos gravosos; e com o exemplo de Árion podemos por fim dizer (deixando de parte muitos outros similares) que ela salvava os homens da morte...”⁵³

⁵¹ *Et 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. – Ibid.: 85.*

⁵² *...senza altramente pensare all'espressione del concetto & senso delle parole; & se mi fussi lecito vorrei con piu essempli d'autorità mostrarui, che tra i piu famosi Contrapuntisti di questo secolo 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 operaua. – Ibid.: 85-86.*

⁵³ *(Effeti marauigliosi che l'antica Musica operaua) Conseruaua la pudicitia; faceua mansueti i feroci; inanimaua i pusillanimi; quietaua gli spiriti perturbate; inacutiua gli ingegni; empieua gli animi di diuino furore; racchetaua le discordie natte tra i popoli; generaua negli huomini vn'habito di buon costumi; restituuiua l'vdito à sordi; rauuiuauiua i spiriti smarriti; scacciaua la pestilenza; rendeuua gli animi oppressi, lieti & giocondi; faceua casti i lussoriosi; racchetaua i maligni spiriti; curaua i morsi de'serpenti; mitigaua gli infuriati, & ebbri; scacciaua la noia presa per le graui cure, & fatiche; & con l'esempio d'Arione possiamo vltimamente dire (lasciandone da parte molti altri simili) che ella liberaua gli huomini dalla morte... – Ibid.: 86.*

A todos estes exemplos está subjacente a empatia na experiência da música – assim entendida na sua relação com a linguagem. 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*).⁵⁴ 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). No entanto, deve-se a Joachim Burmeister, no seu tratado de *Musica Poetica* (Rostock, 1606) o estabelecimento dos princípios duma “retórica musical” decalcada das figuras de retórica usadas na oratória. A partir de então, os elencos cada vez mais elaborados de paixões ou afetos têm a sua contrapartida nas figuras de retórica musical que tratadistas e compositores vão apurando ao longo dos séculos XVII e XVIII até se chegar ao ponto em que, como diz Rousseau, a própria música instrumental (“a sinfonia”, nas palavras dele) “aprendeu a falar sem o socorro das palavras”.

Importa assinalar este poder de imitação que Rousseau reconhece na música instrumental autónoma. É um ponto em que ele parece divergir claramente duma tradição que remontava a Platão e decerto ainda subjacente ao discurso de Vincenzo Galilei. Com efeito, para Platão, o justo juízo sobre qualquer arte de representação, incluindo a música, exigia, como critério da *imitação do belo* “um conhecimento do original, em segundo lugar um conhecimento da retidão da cópia e em terceiro um conhecimento da excelência com a qual a cópia é

⁵⁴ *Ibid.*: 87.

executada" (669b).⁵⁵ Por isso, segundo Platão, a música, só por si, nada podia imitar, pois não podia estabelecer-se qualquer relação entre os seus ritmos e *harmonias* e um "original digno de nota". A flauta ou a cítara sozinhas nada mais podiam oferecer senão "velocidade", "precisão mecânica" e, como *imitação*, apenas a dos "sons dos animais".⁵⁶ Daí que Platão considerasse a música instrumental autónoma obra de "charlatão" ou "indivíduo vulgar". Só associada à palavra é que a música podia ser avaliada como *imitação do belo*. Sem *designação* do imitado não podia haver imitação (700b).⁵⁷

Ora é esta tradição platónica, e não o reconhecimento de que a "sinfonia" ou música instrumental se tornou ela própria uma "arte de imitação" autónoma, que Rousseau claramente retoma na entrada *Sonate* do *Dicionário*:

"A música puramente Harmónica é pouca coisa; para agradar constantemente, e evitar o tédio, ela tem de elevar-se à categoria das Artes de imitação; mas a sua imitação não é sempre imediata como as da Poesia e da Pintura; a palavra é o meio pelo qual a Música determina mais frequentemente o objeto de que ela nos oferece a imagem, e é pelos sons tocantes da voz humana que esta imagem desperta no fundo do coração o sentimento que ela aí deve produzir. Quem não sentirá quão longe está dessa energia a mera Sinfonia em que só se busca fazer brilhar o Instrumento? [...] A Sinfonia anima o Canto e intensifica a sua expressão, mas não se lhe substitui. Para saber o que querem dizer todos estes montes de Sonatas que nos submergem, seria preciso fazer como o Pintor grosseiro que era obrigado a escrever por baixo das suas figuras: *isto é uma árvore, isto é um homem, isto é um cavalo*. Nunca esquecerei o

⁵⁵ Platão, *As Leis* (texto integral), vol. I, Bauru SP, Edipro, 1999, p. 126.

⁵⁶ *Ibidem*, pp. 126-127. Sobre os instrumentos musicais gregos, cf. Aires Manuel Rodeia dos Reis Pereira, *A Mousiké: Das Origens ao Drama de Eurípedes*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, pp. 167-242.

⁵⁷ 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, *As Leis*, I, 167-168. Cf. ainda a este respeito, Mário Vieira de Carvalho, "*Ethos e Pathos* na experiência da música", in: *Emoções e Crime – Filosofia, Ciência, Arte e Direito Penal* (coord. Maria Fernanda Palma, Augusto Silva Dias, Paulo Sousa Mendes), Coimbra, Almedina, 2013: 275-300.

desabafo do célebre Fontenelle, que achando-se atormentado por estas intermináveis Sinfonias, gritou bem alto num transporte de impaciência: *Sonata, que queres de mim?*”⁵⁸

Significa isto que a ilusão e a empatia se reforçavam 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. Não admira, por isso, que todos os exemplos de reformas dados por Rousseau fossem de ópera italiana, e não de ópera francesa. Mas, 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.⁵⁹

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

⁵⁸ *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, “Dictionnaire de Musique”, p. 1060).*

⁵⁹ *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. – Ibid.: 955.*

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 cénicos 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. Aquilo 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 cénicas), 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. 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*.”⁶⁰

⁶⁰ 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

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:

“Tudo o que a imaginação pode representar-se é da alçada da Poesia. A Pintura, que não oferece os seus quadros à imaginação, mas ao sentido e a um só sentido, só pinta os objetos submetidos à vista. A Música deveria ter aparentemente as mesmas limitações com referência ao ouvido; no entanto, ela pinta tudo, mesmo os objetos que não são visíveis; por magia quase inconcebível ela parece pôr o olho no ouvido, e a maior maravilha duma Arte que não age senão pelo movimento é de ser capaz de formar através dele até mesmo a imagem do repouso. A noite, o sono, a solidão e o silêncio pertencem ao número dos grandes quadros da Música. Sabe-se que o ruído pode produzir o efeito do silêncio, e o silêncio o efeito do ruído; como quando se adormece devido a uma leitura igual e monótona, e se desperta no instante em que ela cessa. Mas a Música age mais intimamente sobre nós, excitando por meio de um sentido afetos semelhantes àqueles que podem ser excitados por outro; e como a relação só pode ser sensível quando a impressão seja forte, a Pintura, privada desta força, não pode dar à Música as *Imitações* que esta tira dela. Ainda que a Natureza inteira esteja adormecida, quem a contempla não dorme, e 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

la Musique, sans pourtant qu'il paroisse y songer; il doit intéresser toujours, même en gardant le silence, & quoiqu'occupé d'un rôle 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. – Ibid.: 637.

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.”⁶¹

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 cénicas*, 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.*⁶²

No entanto, as reformas ocorridas na Poesia e na Pintura não deixavam de ser também de extrema relevância para o aperfeiçoamento da ilusão. Rousseau sublinha, entre essas reformas, o abandono do “maravilhoso” para dar lugar à

⁶¹ Tout ce que l'imagination peut se représenter est du ressort de la Poésie. La Peinture, qui n'offre point ses tableaux à l'imagination, mais au sens et à un seul sens, ne peint que les objets soumis à la vue. La Musique sembleroit avoir les mêmes bornes par rapport à l'ouïe; cependant elle peint tout, même les objets qui ne sont que visibles; par un prestige presque inconcevable, elle semble mettre l'oeil dans l'oreille, et la plus grande merveille d'un Art qui n'agit que par le mouvement, est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos. La nuit, le sommeil, la solitude et le silence entrent dans le nombre des grands tableaux de la Musique. On sait que le bruit peut produire l'effet du silence, et le silence l'effet du bruit; comme quand on s'endort à une lecture égale et monotone, et qu'on s'éveille à l'instant qu'elle cesse. Mais la Musique agit plus intimement sur nous en excitant, par un sens, des affections semblables à celles qu'on peut exciter par un autre; et comme le rapport ne peut être sensible que l'impression ne soit forte, la Peinture dénuée de cette force ne peut rendre à la Musique les Imitations que celle-ci tire d'elle. Que toute la Nature soit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, et 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, rembrunira 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. – Ibid.: 860-861. Deixo de lado, por agora, a contraposição entre Harmonia e Melodia que Rousseau faz no final desta entrada e que teria de ser enquadrada no contexto da sua polémica com Rameau.

⁶² Antecipando as conclusões finais deste ensaio, surpreendemos nesta formulação um enunciado que se poderia aplicar literalmente à função da música na ilusão cinematográfica.

busca da “imitação da Natureza” através de “quadros mais interessantes e verdadeiros”. Sem essa dupla mudança – os desenvolvimentos operados na música como linguagem (ou arte de imitação) e o abandono do maravilhoso – não se teria progredido na ilusão:

“Assim, desde que a Música aprendeu a pintar e a falar [isto é: se tornou *música imitativa*], os encantos do sentimento em breve fizeram desprezar os da vara [aparato cénico], o Teatro foi purgado do jargão da Mitologia, o interesse substituiu o maravilhoso, as máquinas dos Poetas e as dos Carpinteiros foram destruídas, e o Drama lírico tomou uma forma mais nobre e menos gigantesca. Tudo o que pode comover o coração foi aí usado com êxito, deixou de ser necessário encantar por entes de imaginação, ou antes de loucura, e os Deuses foram expulsos da Cena quando nela se soube representar os humanos. Esta forma mais sábia e mais regular achou-se também a mais adequada à ilusão...”⁶³

Daí que Rousseau condenasse a “pompa” da cenografia, que também destruíra a ilusão. No género épico, o “maravilhoso” até tinha o seu lugar, pois quem se encarregava da “execução” era a “imaginação” excitada pelo narrador, mas nos teatros nem “o talento do melhor maquinista” nem “a magnificência do mais poderoso rei” podiam competir com a imaginação.⁶⁴

No mesmo sentido, e por contraste com “a simples Tragédia”, banira-se também do “Drama lírico” tudo quanto era “frio ou *raisonné*”, tudo quanto “o espectador pudesse escutar com tranquilidade bastante para refletir sobre o absurdo do que ouvia”. A “linguagem do coração” (*langage du coeur*) fora expurgada de “tudo quanto fala somente à razão”, dos “jogos de espírito, dos “Madrigais”, do que não passa de meras “ideias” (*pensées*). Evitava-se até mesmo o tom da “simples *galanterie*”, por quadrar mal com as “grandes paixões”, prejudicando o efeito

⁶³ Aussi dès que la Musique eut appris à peindre et à parler [musique imitative], les charmes du sentiment firent-ils bien-tôt négliger ceux de la baguette, le Théâtre fut purgé du jargon de la Mythologie, l'intérêt fut substitué au merveilleux, les machines des Poètes et des Charpentiers furent détruites, et le Drame lyrique prit une forme plus noble et moins gigantesque. Tout ce qui peut émouvoir le coeur y fut employé avec succès, on n'eut plus besoin d'en imposer par des êtres de raison, ou plutôt de folie, et les Dieux furent chassés de la Scène quand on y sut représenter des hommes. Cette forme plus sage et plus régulière se trouva encore la plus propre à l'illusion... – Ibid.: 953-954.

⁶⁴ Ibid.: 957.

das situações trágicas: “pois nunca se sente tão bem que o Ator canta como quando este diz uma Canção”.⁶⁵

Se cabia à música associada à poesia fazer a “dupla representação do mesmo objeto”, já a pintura ou cenografia tinha outra finalidade, que era a de situar o lugar da cena. Tratava-se, num caso, de mostrar os sentimentos dos humanos, e no outro, “a imagem do lugar onde eles se encontram, imagem que reforça a ilusão e transporta o Espectador por toda a parte em que o Ator é suposto estar”. O respeito pela lei da verosimilhança devia prevalecer – “fala-se a corações sensíveis sem esquecer que se fala a gente razoável” – mas não ao ponto de ser necessário transportar para a Ópera aquela rigorosa unidade de lugar que se exige na Tragédia”.⁶⁶ As mudanças de cena, de ato para ato, eram admissíveis e até recomendáveis, mas desde que a unidade de tempo se contivesse dentro das vinte e quatro horas aproximadamente e a de lugar no espaço de uma jornada de caminho. Dentro do mesmo ato, porém, elas deviam ser “absolutamente proscritas” por contrariarem a ilusão e a razão.⁶⁷

Sendo a “ilusão”, nas palavras de Rousseau, “a primeira lei do teatro que importa favorecer em tudo”,⁶⁸ havia que assegurar, em cada *ato* “a unidade de tempo e de lugar”.⁶⁹ Competia, desde logo, ao poeta não dar a um ato de ópera “uma duração hipotética mais longa” do que aquela que ele tinha realmente, “pois não se pode supor que o que se passa sob os nossos olhos dure mais tempo do que o vemos durar efetivamente”. O músico dispunha, no entanto, da liberdade de “precipitar

⁶⁵ ...car jamais on ne sent mieux que l'Acteur chant, que lorsqu'il dit une Chanson. – *Ibid.*: 954.

⁶⁶ *Ibid.*: 957.

⁶⁷ *Ibid.*: 958.

⁶⁸ *Ibid.*: 636.

⁶⁹ Em conformidade com a tradição atribuída a Aristóteles. No entanto, na *Poética* de Aristóteles, só a *unidade de ação* é efetivamente preceituada, como observa a autora da tradução portuguesa, Ana Maria Valente (p. 7 e nota), que nos remete para o cap. 8, 1451a: “assim como nas outras artes imitativas a um só objecto corresponde uma só imitação, também o enredo, como imitação que é de uma acção, deve ser a imitação de uma acção una, que seja um todo, e que as partes dos acontecimentos se estructurem de tal modo que, ao deslocar-se ou suprimir-se uma parte, o todo fique alterado ou desordenado” (*ibid.*: 53). A unidade de tempo terá sido deduzida do trecho do cap. 5, “em que se compara a ausência de limitações dessa ordem na epopeia com as da tragédia” (1449b): a tragédia “esforça-se o mais possível por durar uma só revolução do Sol ou demorar pouco mais, enquanto a epopeia, não tendo limite de tempo, é diferente neste aspecto” (*ibid.*: 47). A alusão à “unidade de lugar” poderia estar no cap. 24 (1459b): “na tragédia não é possível imitar muitas partes da acção que se desenrolam ao mesmo tempo, mas apenas a parte representada em cena pelos actores” (*ibid.*: 93-94). Ana Maria Valente nota que Lessing “foi um dos primeiros a considerar que só o texto relativo à unidade de acção era determinante” (*ibid.*: 7).

ou retardar a ação até certo ponto”, para “aumentar a verosimilhança ou o interesse” – liberdade essa que o obrigava a “estudar bem a gradação das paixões teatrais, o tempo necessário para as desenvolver” e a saber determinar o momento em que “o progresso está no seu ponto mais alto” ou quando “convém parar para prevenir a desatenção, a fadiga [*langueur*], o esgotamento do espectador”.⁷⁰

Pressuposta a conexão necessária entre ilusão e empatia, não haveria 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”.⁷¹

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*).

C) O princípio de *l’art caché*

“... 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.”⁷²

⁷⁰ *Ibid.*: 635-636. Sobre o conceito de *natureza* ou *natural* na teoria da ópera no século XVIII cf. Mário Vieira de Carvalho, “*Nature et naturel dans la polémique sur l’opéra au XVIIIème siècle*”, in: *Le Parole della Musica*, vol.: II: *Studi sulla Lingua della Critica del Teatro per Musica in onore di Gianfranco Folena* (ed. Maria Teresa Muraro), Florença, Leo S. Olschki, 1995: 95-146 (vs. portuguesa in: do mesmo, *Razão e sentimento na comunicação musical*, pp. 72-119).

⁷¹ “...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. Tels sont les principes sur lesquels l’OPERA moderne est établie. – *Ibid.*: 954.

⁷² “... 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 – in: *Traité du Sublime ou Du Merveilleux dans le Discours*, de Longino, traduzido do grego por

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.⁷³ É retomado com particular ênfase por outros autores franceses da viragem do século XVII para o século XVIII. Alguns exemplos:

“... a grande arte é a de saber ocultar o artifício...” (Pierre-François Gillet, 1696).⁷⁴

“Quero um belo tão natural que não tenha necessidade alguma de me surpreender pela sua novidade.... Rafael... Longe de querer que a arte salte aos olhos, não pensa noutra coisa senão em ocultá-la.... A arte é defeituosa quando é exagerada; deve visar à semelhança.” (Fénélon, 1718).⁷⁵

Boileau, in: *Oeuvres de Boileau Despréaux, Avec un Commentaire par M. de Saint-Surin*, Tome III, Paris, J. J. Blaise, 1821, pp. 345-531, aqui p. 466. O contexto em que este princípio é enunciado é o do hipérbaton, que consiste na alteração da ordem normal ou lógica do discurso para imitar as situações em que o seu autor é possuído por uma paixão violenta (por exemplo, a cólera, o ciúme, etc.).

⁷³ Cf. Øivind Andersen, “Lingua Suspecta: On Concealing and Displaying the Art of Rhetoric”, In: *Symbolae Osloenses*, vol. LXXI, 1996: 68-86; C. O. Brink, *Horace on Poetry: The ‘Ars Poetica’*, Cambridge, Cambridge University Press, 1971 (Paperback, 2011), onde se chama a atenção para a convergência a este respeito entre Aristóteles e Horácio (p. 289). Cf. Aristóteles, *Retórica*, Prefácio e introdução de Manuel Alexandre Júnior, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2010: “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, p. 245); Horácio, *Arte Poética*, Introdução, Tradução e Comentário de R. M. Rosado Fernandes, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 4.^a ed. 2012: “...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” (*Epístola* 2 a Floro, versos 141-145, p. 97); “Com elementos conhecidos criei o poema satírico de forma a que todo o que o desejar, se julgue capaz de fazer o mesmo” (*Arte Poética*, versos 239-242, p. 135); Cícero, *De Oratore*, Translated into English with Notes Historical and Explanatory and an Introductory Preface by William Guthrie, Boston, R. P. & C. Williams, 1822: “the art of the speaker then will consist in his concealing his art” (p. 35); “Variety is necessary... to conceal your art from the hearer...” (p. 159).

⁷⁴ ...le grand art est de sçavoir cacher l’artifice... – cf. Pierre-François Gillet [1647-1720], *Plaidoyers et autres oeuvres*, Paris, J. Boudot, 1696: 231.

⁷⁵ Je veux un beau si naturel, qu’il n’ait aucun besoin de me surprendre par sa nouveauté.... Raphaël... Loin de vouloir que l’art saute aux yeux, il ne songe qu’à le cacher.... L’art est défectueux dès qu’il est outré; il doit viser à la ressemblance. Cf. François de Salignac De La Motte-Fénélon, *Dialogues sur l’Éloquence* [1718] et *Lettre à l’Académie par Fénélon précédés de l’Éloge de Fénélon par le Cardinal Maury*, Limoges, Eugène Ardant et C. Thibaut, 1870: 96.

“[No Templo do Gosto] Era simples a nobre architectura; / Cada ornamento, colocado no seu lugar, / Parecia ali posto por necessidade: / Nele a arte ocultava-se sob a aparência da natureza...” (Voltaire, 1732) ⁷⁶

Em especial, quanto à música, Jean-Pierre Crouzas, no seu *Tratado do Belo* (1715) Secção VII – intitulada “Do Nascimento e dos Progressos da Música” –, escreve:

“Mas, a *Beleza da Música* tal como a da *Poesia*, que tanta relação tem com aquela, não consistirá, afinal, em *um não sei quê*, já que versos e árias compostos com a maior arte possível não deixam de ser muitas vezes abomináveis precisamente por neles se ter seguido a *Arte*.

[...]...quando a *arte* se nota demasiado isso é uma prova de que não foram seguidas todas as *regras*, pois uma das *grandes regras* da arte é a de dissimulá-la e não deixar que ela se torne demasiado visível, para o que, penso, há duas razões. Uma extrai-se do afastamento do nosso coração por tudo quanto tem a menor aparência de forçado. [...] A segunda razão do nosso desgosto quando a arte se faz notar demasiado facilmente extrai-se da própria *secura* que a torna tão visível. [...] A arte torna-se desprezível quando é demasiado inferior à *natureza*...”⁷⁷

⁷⁶ Simple en était [dans le Temple du Goût] la noble architecture; / Chaque ornement, à sa place arrêté, / Y semblait mis par nécessité: / L'art s'y cachait sous l'air de la nature... cf. Voltaire, “Le Temple du Goût” [1732], in: François-Marie Arouet Voltaire, *Mélanges* (ed. Jacques van den Heuvel), Paris, Gallimard, 1961: 135-156, aqui p. 140.

⁷⁷ 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 premiere se tire de l'éloignement de notre cœur pour tout ce qui a la moindre aparence de contrainte. Nous aimons naturellement la liberté, & nous ne pouvons souffrir qu'on prétende d'exceller par un assujettissement qui va jusqu'à la contrainte, parce que nous-mêmes ne voudrions pas exceller à ce prix, ils nous en coûteroit trop. 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. Ce n'est pas proprement parce que l'art y paroît que nous refusons notre estime à un ouvrage, c'est parce qu'il est lui-même trop sec & que l'art ne s'y fait si promptement sentir qu'à cause de sa sterilité. [...] L'Art devient méprisable, quand il est trop inferieur à la Nature, non seulement toujours variée, mais de plus toujours riche dans ses productions. – Cf. Jean-Pierre Crouzas, *Traité du Beau*, Amsterdam, Chez François L'Honoré, 1715: 295-296.

Não expor a arte, mas pelo contrário dissimulá-la, era também o que Tosi (1723: 181ss.), o grande mestre da arte vocal italiana, já em 1723 exigia dos cantores, retomando, aliás uma tradição que remontava à *nobile sprezzatura di canto* propugnada por Caccini no prefácio às suas *Nuove Musiche* (1601)⁷⁸ e que será também acolhida na expressão de Rousseau *dizer uma canção* (já acima referida): “pois nunca se sente tão bem que o Ator canta como quando este diz uma Canção”.⁷⁹

No entanto, como mostram abundantes fontes do século XVIII, a *exposição da arte* era – como já mencionei de início – inerente ao sistema de comunicação hegemónico na *praxis* músico-teatral. Era mesmo um fator fundamental da autor-regulação do sistema, da sua *homeostasis*, e por isso também sustentado por discursos de legitimação, tais como os atrás mencionados, 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,⁸⁰ e também Batteux, no seu tratado de 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.⁸¹

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”

⁷⁸ Cf. Pierfrancesco Tosi (1723), *Opinioni de' cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato*, Bolonha, pp. 181 ss; e Giulio Caccini, *Le Nuove Musiche*, ed. crítica de H. Wiley Hitchcock, 2.ª ed., Middleton, Wisconsin, A-R Editions, 2009. 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 observava, 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.*

⁷⁹ Rousseau, “Dictionnaire de Musique”, p. 954.

⁸⁰ Du Bos, *Réflexions Critiques*, I, 309.

⁸¹ Du Bos, *Réflexions Critiques*, I, 453s.; Charles Batteux [1746], *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (éd. Jean-Rémy Manton), Paris, Aux Amateurs de Livres, 1989: 187ss.

(*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 exemplifica com o sucesso causado por uma simples modulação de três notas, considerada um golpe de génio, introduzida por Rameau na segunda versão de *Castor et Pollux* (1754).⁸² 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 registos 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).⁸³

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 génio 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: “Que mérito não haverá em saber dissimular tão bem a Arte através da própria Arte?”⁸⁴

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

⁸² Claude Lévi-Strauss, *Regarder, Écouter, Lire*, Paris, Plon, 1993: 43-48.

⁸³ Cf. Raphaëlle Legrand, “Ricercar sopra fa la mi: préludes de basses et articulations des scènes dans l’opéra français de Lully à Rameau”, *D’un Opéra l’Autre (Hommage à Jean Mongrédién)*, ed. Marie-Claire Le Moigne-Mussat, Jean Gribenski, Herbert Schneider, Paris, Presses Paris Sorbonne, 1996: 209-216, aqui pp. 209-210.

⁸⁴ *Quel mérite n’y a-t-il pas de sçavoir si bien cacher l’Art par l’Art même?* – cf. Jean-Phillipe Rameau [1754], “Observations sur notre instinct pour la musique, et sur son principe...”, in: *La Querelle des Bouffons. Texte des Pamphlets avec Introduction. Commentaires et Index* (ed. Denise Launay), 3 vols., Genebra, Minkoff Reprint, 1973: III, 1731-1885 (p. 105 do escrito original).

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.

Quanto ao aparato cénico, por exemplo, já vimos a descrição (atrás citada) de um espetáculo na Ópera de Paris, a qual fecha com uma observação bem contundente quanto à completa inoperância da maquinaria produtora da ilusão. Nem a oficina teatral era dissimulada nem os efeitos pretensamente ilusionistas eram de monta:

“...[Eis] em que consiste o augusto aparelho da ópera, tanto quanto pude observar da plateia com a ajuda do meu binóculo de teatro; pois não se pense que tais meios estão fortemente ocultos e produzem um efeito imponente... Há quem assegure, no entanto, que existe uma prodigiosa quantidade de máquinas empregadas em mover tudo isso; e já houve quem se dispusesse várias vezes a mostrar-mas; mas nunca tive curiosidade em ver como se fazem pequenas coisas com grandes esforços.”⁸⁵

É, porém, na sua relação com a música que o princípio de *l'art caché* assume um papel fundamental na teoria da ópera de Rousseau. Para este, como vimos, o génio do compositor manifestava-se na capacidade excecional de sentir e fazer sentir as paixões que exprimia na sua música. A já referida entrada *Génie*, do *Dicionário de Música* descreve-o com eloquência:

“O Génio do Músico submete o Universo inteiro à sua Arte. Pinta todos os quadros pelos Sons; faz falar o próprio silêncio; transmite as ideias através de sentimentos, os sentimentos através de acentos; e as paixões que ele exprime, excita-as no fundo dos corações. A volúpia, através dele, ganha novos encantos; a dor que ele faz gemer arranca gritos; ele arde sem cessar e jamais se consome. Exprime com calor as geadas e os gelos; mesmo pintando

⁸⁵ ...[Voilà] en quoi consiste l'auguste appareil de l'opéra, autant que j'ai pu observer du parterre à l'aide de ma lorgnette; car il ne faut pas vous imaginer que ces moyens soient fort cachés et produisent un effet imposant... On assure pourtant qu'il y a une prodigieuse quantité de machines employées à faire mouvoir tout cela; on m'a offert plusieurs fois de me les montrer; mais je n'ai jamais été curieux de voir comment on fait de petites choses avec de grands efforts. Cf. Rousseau, “Julie ou La Nouvelle Heloïse”, p. 284.

os horrores da morte, leva para dentro da alma o sentimento de vida que nunca o abandona e que comunica aos corações feitos para o sentir.”⁸⁶

Como conseguia o compositor esses efeitos? É na entrada *Expression* do mesmo *Dicionário de Música* que Rousseau responde à questão. Sublinha aí o papel da melodia na expressão de sentimentos, e fá-lo em termos onde parece notar-se a influência de Platão (que condenava o teatro como imitação da imitação), mas onde, por outro lado, é reconhecida à música uma dignidade de arte imitativa que aquele lhe negava. Neste seu enunciado aparece claramente formulado o princípio da arte oculta:

“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.”⁸⁷

“Imitar a voz da Natureza falando sem afetação e sem arte”. Para se entender o que Rousseau quer dizer com isto é preciso recorrer a um passo da *Nouvelle Héloïse*, onde se descreve o efeito produzido quando se passava das árias meramente “agradáveis” às “grandes peças de expressão” (o narrador é o protagonista do romance, Saint-Preux):

“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:

⁸⁶ *Le Génie du Musicien soumet l'Univers tout entier à son Art. Il peint tous les tableaux par des Sons; il fait parler le silence même; il rend les idées par des sentimens, les sentimens par des accens; et les passions qu'il exprime, il les excite au fond des coeurs. La volupté, par lui, prend de nouveaux charmes; la douleur qu'il fait gémir arrache des cris; il brûle sans cesse et ne se consume jamais. Il exprime avec chaleur les frimats et les glacés; même en peignant les horreurs de la mort, il porte dans l'ame ce sentiment de vie qui ne l'abandonne point, et qu'il comunique aux coeurs faits pour le sentir.* – Rousseau, “Dictionnaire de Musique”, p. 837.

⁸⁷ *Ce qu'on cherche donc à rendre par la Mélodie, c'est le Ton dont s'expriment les sentimens qu'on veut représenter, et l'on doit bien se garder d'imiter en cela la déclamação théâtrale qui n'est elle-même qu'une imitation, mais la voix de la Nature parlant sans affectation et sans art.* – Rousseau, “Dictionnaire de Musique”, p. 819.

julgava ouvir a voz da dor, do arrebatamento, do desespero; julgava ver mãos 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.”⁸⁸

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 na *Lettre sur la musique française* (1753) –, 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*.⁸⁹ A crítica cerrada que Rousseau faz ao monólogo de Armida, na ópera de Rameau, serve-lhe como ilustração de um contra-exemplo.⁹⁰

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 Héloïse* (1761) a propósito das “grandes

⁸⁸ 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 croyois voir des meres éplorées, des amans trahis, des Tirans furieux, et dans les agitations que j’étois forcé 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 résister – cf. Rousseau, *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, pp. 133-134.

⁸⁹ Cf. J.-J. Rousseau, “Lettre sur la Musique Française” [1753], in: *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1995, Tome V, pp. 287-328, aqui p. 314, e notas, p. 1479.

⁹⁰ Cf. Mário Vieira de Carvalho, *Razão e sentimento na comunicação musical*, p. 118.

peças de expressão”, esse *efeito anestético* é formulado ainda mais clara e definitivamente na entrada *Opéra* do *Dicionário de Música* (1767), 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* [sublinhado meu] 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.”⁹¹

Na ópera, a função da música, *ao fazer-se esquecer a si própria*, era, pois, enfim, a de transformar a representação teatral numa *segunda natureza*, conferir-lhe um *efeito de realidade* que não permitisse ao espectador distingui-la da própria vida.

Na cena lírica *Pygmalion*, Rousseau retoma o mito grego para descrever o *efeito de realidade* numa escultura palpitante de vida.⁹² Esse ideal só era alcançável na ópera através da música, mas duma música tão eficaz nessa sua função ilusionista que passasse inteiramente despercebida ao espectador. Na fórmula de Johann Jakob Wilhelm Heinse, no seu romance *Hildegard von Hohenthal* (1795), sem dúvida influenciada por Rousseau, a melhor música era aquela em que *nem se reparava nela, nem nas palavras que ela veiculava*:

“...o efeito culminante que a música pode produzir; ei-lo: o sentido das palavras transmite-se ao ouvinte com toda a sua força e plenitude, sem que se repare na música e nem mesmo nas palavras, e fica-se mergulhado absolutamente em pura emoção.”⁹³

⁹¹ *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.* – Rousseau, “Dictionnaire de Musique”, p. 954.

⁹² Cf. Jean-Jacques Rousseau, “Pygmalion, Scène Lyrique” [1762], in: *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1964, Tome II, pp. 1224-1231, e notas, p. 1926-1930.

⁹³ *...die höchste Wirkung, welche Musik leisten kann; nämlich der Sinn der Worte geht in die Zuhörer mit seiner ganzen Stärke und Fülle über, ohne daß man die Musik, ja so gar die Worte nicht merkt, und in lauter reiner Empfindung*

Para se atingir tal efeito não bastavam, porém, reformas como aquelas a que se referia Rousseau em Itália e sobretudo aquelas que Calzabigi e Gluck entretanto introduziam na estrutura do libreto e da música. Eram indispensáveis mudanças globais na *praxis* de encenação e de representação. Mas, como tenho sublinhado noutras ocasiões, já em 1771 há notícia duma récita no Burgtheater de Viena onde se obtém o efeito pretendido. Trata-se duma representação da ópera *Alceste*, ali estreada em 1767, de que o inglês Charles Burney dá testemunho nos diários das suas viagens musicais pela Europa, publicados em 1771 e 1773 e depois recolhidos numa edição de 1795 em dois volumes com o título *The Present State of Music in Germany, The Netherlands, and United Provinces, or A Journal of a Tour through those Countries...*. Eis a descrição de Burney:

“...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...”⁹⁴

Trata-se de uma descrição bastante sugestiva que mostra a mudança de paradigma na comunicação, suscitada pelo *efeito de realidade*. Saliento os seguintes traços:

versenkt ist. – Johann Jakob Wilhelm Heinse, *Hildegard von Hohenthal* [1795], in: *Wilhelm Heinse's Sämtliche Schriften*, Leipzig, Verlag von Emil Graul, 1857, vol. II, p. 11. Outro exemplo duma formulação no mesmo sentido da mesma época, a qual, partindo da pintura, estende o mesmo princípio às diferentes artes, é o de Jean Baptiste Antoine Suard, in: *Mélanges de Littérature*, vol. 3, Paris, Dentu, 1803, pp. 252-258: “Extrait d’une Lettre sur les Peintures de Saint-Bruno, par Le Sueur, alors dans le Cloître des Chartreux”:*...plus on nous découvre par ses efforts l’envie de nous émouvoir, moins nous sommes émus; et plus on sait cacher l’artifice, plus on parvient à nous séduire et à nous toucher: j’en conclus ensuite que moins on emploie de moyens à produire un effet, plus il y a de mérite à le produire, et plus le spectateur ou le lecteur se livre volontiers à l’impression qu’on a cherché à faire sur lui. C’est par la simplicité de ces moyens, qui semblent avoir été mis dans les mains et sous les yeux de tous les hommes, quoi qu’ils en fassent si rarement usage que les chefs-d’oeuvres dans tous les genres ont été créés pour nous servir éternellement de modèles. C’est là ce sublime sur lequel on a tant disputé* (p. 255).

⁹⁴ *...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...* – Cf. Dr. Burney’s *Musical Tours in Europe*, ed. Percy A. Scholes, London, Oxford University Press, 1959: II, 93.

- 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, num sentido mais lato);
- 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*), igualiza os humanos como seus (dela) recetores ou destinatários.

Mas há ainda um aspeto que merece particular atenção. O efeito de realidade causado pelo espetáculo assenta na separação radical entre palco e sala, aquilo a que se chamaria a edificação duma *quarta parede*, sem a qual não era possível tomar a ação representada por uma *segunda natureza*.

Tomar a ação representada por uma *segunda natureza* – como acontece na descrição de Burney do espetáculo da *Alceste* em 1771 – envolve, neste sentido, silêncio, imobilidade, atenção, total identificação do público com a ação representada. 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).

É neste sentido que Walter Benjamin 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 Jauss, 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 (eu diria: da *devotio* da religião).⁹⁵

O próprio Abade António da Costa, por volta de 1750, na sua crítica à *praxis* hegemónica da ópera italiana (já atrás mencionada) 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.⁹⁶

Uma tal estrutura de comunicação, culminando no *efeito de realidade* e no *valor de culto*, tem consequências noutro plano da comunicação – o da *função*, entendida esta como a interação entre o sistema de comunicação ópera e o *mundo vivido* (*Lebenswelt*). E é tendo presente esta relação entre *estrutura* (isto é: a organização interna dos elementos do sistema, a sua autorregulação) e *função* (a interação do sistema com o meio-ambiente social) que se torna clara a articulação entre, por um lado, a condenação e, por outro lado, a reabilitação do teatro que correm paralelas no pensamento de Rousseau: condenação na *Lettre à d'Alembert*; reabilitação, nos textos sobre ópera que temos vindo a analisar. Num caso, o teatro era uma escola de vício, reproduzia os vícios da sociedade; no outro, transformava-se numa escola de virtude, num regresso às virtudes naturais do ser humano. A chave da transformação estava na experiência da *pitié* ou compaixão.

D) 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 da 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*:

⁹⁵ Walter Benjamin [1936], “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, in: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* (eds. Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser), 6 vols., Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1991: I.2, 431-508, aqui pp. 479, 489; Hans Robert Jauss, *Ästhetische Erfahrung und Literarische Hermeneutik*, vol. 1: *Versuche im Feld der Ästhetischen Erfahrung*, Munique, Wilhelm Fink, 1977: 29.

⁹⁶ Abade António da Costa [1753], *Cartas* (ed. F. Lopes-Graça), Lisboa, Seara Nova, 1946: 64s.

“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...”⁹⁷

O homem em estado de natureza era naturalmente bom porque o sentimento da compaixão lhe era inerente. No mesmo sentido, o artigo *Vertu* (da *Encyclopédie* de Diderot), onde alguns vêem, 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 aí nos seguintes termos:

“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”.⁹⁸

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

⁹⁷ 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... – J.-J. Rousseau, “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, aqui p. 156.

⁹⁸ 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. (*Encyclopédie*, vol. 17, p. 178).

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”.⁹⁹ 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. Para acentuar a mudança de posição dou como exemplo Bossuet, que escrevia na sua “Introdução à Filosofia” (edição póstuma de 1722):

“As causas principais que nos levam ao vício são as nossas paixões, que [...] nos impedem de bem julgar do verdadeiro e do falso, e nos predis põem demasiado violentamente a favor do mais sensível. Donde, parece que o principal dever da virtude será o de reprimi-los, isto é, reduzi-los aos termos da razão.”¹⁰⁰

Em consonância com esta posição, Bossuet, numa outra obra (publicada ainda em vida) – *Maximes et Réflexions sur la Comédie* (1694) – condena a atitude do espectador que se limitasse a dar atenção ao canto e ao espetáculo sem pensar no sentido das palavras e nos sentimentos que elas exprimem, pois “o perigo” residia precisamente nisso: “no facto de [...] esses sentimentos se insinuarem sem que se pense neles e agradarem sem serem notados.”¹⁰¹

Mais uma vez, por contraste, a entrada *virtude* da *Encyclopédie*, no parágrafo em que aborda a virtude nas Belas-Artes, defende a posição contrária. Partindo do exemplo do sacrifício de Ifigénia aos “deuses bárbaros”, nela se formula a

⁹⁹ ...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*, vol. 17, p. 177).

¹⁰⁰ Les causes principales qui nous portent au vice sont nos passions, qui [...] nous empêchent de bien juger du vrai et du faux, et nous préviennent trop violemment en faveur du bien sensible. D'où il paroît que le principal devoir de la vertu doit être de les réprimer, c'est-à-dire, de les réduire aux termes de la raison. Cf. Jacques-Bénigne Bossuet [1722], *Introduction à la Philosophie ou De la connoissance de Dieu, et de soi-mesme*, Paris, Fayard, 1990, p. 59. Citado in: Mário Vieira de Carvalho, *Razão e sentimento na comunicação musical*, p. 109.

¹⁰¹ ...car c'est là précisément le danger, que... ces sentiments s'insinuent sans qu'on y pense et plaisent sans être aperçus. Cf. Jacques-Bénigne Bossuet (1694), “Maximes et Réflexions sur la Comédie”, in: *Oraisons Funèbres. Sermons – Maximes et Réflexions sur la Comédie* (do mesmo), Paris, Renaissance du Livre, s.d.: 147-204, aqui p. 149.

dúvida de que, perante uma tal cena, houvesse alguma “alma fria e mal organizada que ousasse interrogar-se sobre as razões que o determinam”, e observa-se:

“Em todas as situações, no papel sublime, o sentimento desenvolve-se, nunca se anuncia.

Este princípio fundamental estende-se aos pormenores mais ligeiros. Se pretendeis tornar interessante uma cançoneta, escolhei o assunto; fazei desaparecer o autor para não deixar ver senão a personagem, sem o que o interesse cessará com a ilusão.”¹⁰²

Em suma: o teatro ou espetáculo músico-teatral, ao proporcionar a experiência da compaixão, enquanto experiência vivida – ou revivida – pelo espectador com total entrega, isto é, como uma experiência de verdade ou autenticidade, tornava-se numa escola de virtude.

Nisso consistiria, afinal, arriscaria eu, aquilo que podemos definir como a sua função catártica. Tal como em Aristóteles, o efeito pretendido era o da purificação do espectador – purificação essa que, no sistema de Rousseau, só podia ocorrer quando a arte, ao fazer-se esquecer a ela própria (isto é, ao apresentar-se como natureza), fazia esquecer simultaneamente as convenções e os vícios da sociedade (isto é, fazia regressar o espectador ao estado de natureza). A *catarsis* como momento de purificação pressupunha essa dupla operação anestética: dos artifícios do teatro e dos vícios da sociedade.

E) Conclusão

Do exposto, concluiria, 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 via na dele, a reprodução dos vícios da sociedade. Na verdade, a ironia do ator não era senão a

¹⁰²... *quelle ame froide & mal organisée oseroit, en voyant l'exemple, demander la raison du précepte?*

Partout dans le rôle sublime le sentiment se developpe, jamais il ne s'annonce.

Ce principe fondamental s'étend jusqu'aux plus légers details. Voulez-vous rendre une chansonnette intéressante, choisissez un sujet; faites disparaître l'auteur pour ne laisser voir que le personnage, sans quoi l'intérêt cesse avec l'illusion. (Encyclopédie, vol. 17, pp. 184-185).

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, baseada na recuperação da sua função catártica, tomada de Aristóteles.

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 *génios* 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 purificador da *catharsis* resultava da comunhão emocional (de todos os participantes na comunicação) nos sentimentos naturais do ser humano. Nesse 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.

III

Entrando na parte final desta comunicação, e na sequência duma linha de investigação que empreendi há anos, resta-me deixar apenas apontados alguns aspetos da relação entre a teoria da ópera de Rousseau e a teoria do drama musical de Wagner.¹⁰³ Da investigação já realizada, que tenciono aliás desenvolver e apresentar noutra ocasião, julgo poder concluir que

¹⁰³ Cf. Mário Vieira de Carvalho, “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 (versão portuguesa in: M. Vieira de Carvalho, *Razão e sentimento na comunicação musical*, pp. 216-228). Sobre Rousseau (em especial, o *Discours sur l’origine de l’inégalité*) como fonte dramaturgica do *Parsifal*, de Wagner, ver ainda M. Vieira de Carvalho, “Parsifal oder der Gegensatz zwischen Theorie und Praxis als Dilemma der herrschenden Klasse”, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, XXVIII/4 (1986): 309-319 (vs. port. in: M. Vieira de Carvalho, “Por lo imposible andamos”, pp. 91-107).

(a) o sistema de comunicação músico-teatral delineado por Rousseau constitui já a prefiguração, nos seus elementos essenciais, da *obra de arte total* wagneriana (*Gesamtkunstwerk*), que assenta na ideia de *drama* como resultado da fusão das várias componentes músico-teatrais;

(b) o *efeito de realidade* do espetáculo como um todo, pretendido por Rousseau, é levado às últimas sequências por Wagner através do aperfeiçoamento do palco ilusionista e do princípio da arte dissimulada concretizados no dispositivo do Teatro dos Festivais de Bayreuth.

O dispositivo técnico de Bayreuth, altamente complexo, abrangendo as dimensões cénica, acústica e arquitetónica, compreendia nomeadamente os seguintes elementos:

- “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 (“abismo místico”: *mystischer Abgrund*), o que correspondia ao ideal de uma música que se dissimula a si própria no propósito de suscitar a identificação (*Einfühlung*) do espectador com a 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 capacidade de concentração (*sich sammeln*) e a sua constituição como comunidade (*Gemeinschaft*);
- “Aura” e “valor de culto” da arte subjacentes à conceção do Teatro de Bayreuth, afastado das grandes cidades (da sociedade), construído no meio da natureza, como lugar de peregrinação e “purificação” através duma experiência catártica: “Não é somente uma arte mais profunda, mais intensa que a geralmente conhecida, é a *Arte universal* ‘Gesammt Kunst’ (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”.¹⁰⁴

¹⁰⁴ José Vianna da Motta, *Arte Musical*, 31 de Agosto de 1904. Cit. in Mário Vieira de Carvalho, ‘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, 1993: 165.

“Fantasmagoria” foi o termo utilizado por Theodor W. Adorno para descrever, no seu *Ensaio sobre Wagner* (1952), 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 “autoproduzido”.¹⁰⁵ Poderá dizer-se então que, com o dispositivo de Bayreuth, Wagner leva o *efeito de realidade* do espetáculo músico-teatral ao seu ponto culminante: o da aparência de *auto-poiesis*, qual organismo com vida própria. Mas tal virá a ser, afinal, a partir dos anos trinta do século XX, o efeito do cinema sonoro como arte de massas. Nesse sentido, Bayreuth é já uma sala de cinema com um écran, em vez dum palco, e com uma banda sonora desmaterializada. E a “obra de arte do futuro” que sairia do *Gesamtkunstwerk* não é senão o filme sonoro. Como já alguém disse, Wagner seria hoje realizador de cinema.¹⁰⁶ Se assim é, porém, podemos concluir que se deve a Rousseau e a Wagner a invenção do cinema tal como este veio a estabelecer-se com as *talking pictures* na sua corrente dominante.¹⁰⁷

(COMUNICAÇÃO APRESENTADA À CLASSE DE LETRAS
NA SESSÃO DE 28 DE FEVEREIRO DE 2013)

¹⁰⁵ Theodor W. Adorno, “Versuch über Wagner” [1952], in: *Gesammelte Schriften*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998: XIII, 7-148, aqui p. 74. Cf. discussão aprofundada in: Mário Vieira de Carvalho, “Art as Phantasmagoria: Between Illusion and Reification”, in: *Kybernetes*, vol. 42, Nr. 9/10 (2013): 1367-1373.

¹⁰⁶ Cf. Hubert Kolland, “Wagner wäre heute Filmmacher”, comunicação ao congresso internacional *Richard Wagner – Leben, Werk und Interpretation*, Leipzig, 1983.

¹⁰⁷ Esta comunicação serviu de base a um outro estudo recente de minha autoria, onde a relação Rousseau-Wagner se encontra mais desenvolvida. Cf. “De Rousseau a Wagner ou a Invenção do Cinema”, in: M. Vieira de Carvalho, “Efeito de realidade e compaixão na teoria da ópera: De Rousseau a Wagner”, in: *Law and Compassion Drama and Pity. The Search for a Common Ground / Direito e Compaixão Drama e Piedade: A Procura de um Lugar Comum* (coord. de Clayton Santos Guimarães, Cristina Marinho, Nuno Pinto Ribeiro), Porto: Universidade do Porto – CETUP, 2014: 94-140, pp. 124-130.