



EDUARDO SEINCMAN

Cânone de valor em música

Vivemos em uma época em que os julgamentos de valor se tornam questões complexas, às vezes de difícil abordagem. Toda época transitória tem esta característica dos que tentam se arraigar a valores já estabelecidos mas que estão se tornando arcaicos, e dos que tentam antecipar certos valores que apesar de prenunciados ainda não amadureceram totalmente. No caso estético, como falar a respeito de cânone ou cânones de valor quando os próprios conceitos e processos de abordagem da realidade que até meados do século XX ainda faziam parte de nosso repertório já perderam muito de seu poder analítico? Uma das características mais marcantes deste século foi, de um lado, o fato de ele ainda ser uma extensão póstuma da ideologia romântica agonizante e, de outro, o surgimento de várias correntes estéticas que expressaram as crises existenciais de um mundo pré, durante e pós-guerras. Se no século XIX a “unanimidade” estética esteve profundamente abalada a ponto de não se poder mais falar de um mas de muitos Romantismos (algo que não ocorrera com o Classicismo), no século XX este sintoma se aguçou e a tentativa inicial de rompimento total com os grilhões da história levou a arte a uma situação paradoxal que a fez oscilar entre o individualismo e o coletivismo extremados. Logo apareceram as tentativas de reorganizar, de juntar os “cacos” do que havia sobrado e resultado do esfacelamento material e espiritual do homem do pós-guerra. Este estado de coisas perdurou até praticamente meados de nosso século, e o formalismo, o construtivismo, o estruturalismo, entre outros, constituíram-se em tentativas de reunificar o mundo através da própria estrutura e poder do objeto artístico e da linguagem. Palavras obrigatórias como estrutura e sistema, que nos idos de 60 e 70 ainda eram

EDUARDO SEINCMAN
é professor do
Departamento de Música
da ECA-USP e compositor
de música erudita.

pronunciadas nas salas e corredores das universidades, como se fossem categorias em si, foram, no entanto, deixando entrever uma multiplicidade de teores de acordo com a visão deste ou daquele teórico ou artista: a unidade ainda não estava garantida. Novo período de incertezas e angústias. No fundo, ainda estavam em pauta as três alternativas principais que o início do século XX havia feito emergir: a arte preocupada com o social, a arte preocupada com a quebra dos antigos valores estéticos e a arte preocupada com a negação dos valores materiais. A primeira delas conduziu aos movimentos da “arte engajada”, a segunda à arte de “vanguarda”, e a terceira levaria mais tarde à corrente um tanto niilista da “arte conceitual”. Em todos esses casos, estamos sob a égide de uma mesma atitude diante da realidade, de uma mesma premissa: a de que a arte, através de sua postura de negação da realidade, possa vir a ser ou seja efetivamente um instrumento de mudança, de transformação social.

Mas o tempo passou, estamos à beira da mudança de século, e a grande revolução da arte ficou restrita a feudos praticamente engolidos e obscurecidos pelo mundo de mercado. Os artistas enfrentaram, e ainda enfrentam, uma espécie de dilema: se a mudança é o valor fundamental e ela não ocorre, se a meta não pode ser cumprida, então para que serve a arte? Foram duas as reações principais: o lamento e o isolamento. Esta situação criou paradoxos interessantes, a ponto de as mesmas críticas que antes serviram a uma determinada corrente estética poderem ser veiculadas por outra sem o mínimo constrangimento. É interessante notar como hoje em dia os adeptos da corrente de vanguarda ficam por vezes abismados quando presenciam algo que segundo sua ótica seria classicizante, passadista e anacrônico. Mas se a intenção da vanguarda é chocar, quebrar, trazer o novo à tona, pode-se dizer que as manifestações mais clássicas são as que mais chocam a vanguarda e, nesse sentido, elas cumprem a função que a própria vanguarda exerceu no passado e que gostaria de continuar exercendo no presente.

Na realidade, as correntes, seja a da arte engajada, seja a da vanguarda, têm uma mesma essência que é profética, visionária: a arte pode alterar o momento histórico justamente porque teria a capacidade de, negando o presente, prever o futuro (um futuro, na verdade, idealizado). Não que de um lado a arte não possua relação com o histórico e com o social (ou do contrário não seria arte) e que, de outro, esteja em permanente rompimento com determinados códigos e valores estéticos vigentes. Onde está e qual é, portanto, a natureza desta crise? Na realidade, as posições proféticas, visionárias, enfatizam, em um primeiro momento, o coletivo em detrimento do individual e, em um segundo momento, o individual como resultado do coletivo: ou seja, *agora* o indivíduo não tem importância alguma, mas *depois*, em um futuro próximo, a coletividade reconhecerá sua obra, sua importância social, e o indivíduo que a elaborou.

É interessante constatar que este estado de coisas nada mais é que uma consequência natural de uma certa visão de mundo: a partir do momento em que vai se abandonando (e isso vem ocorrendo gradativamente) a visão profética, maniqueísta, dualista, o indivíduo isolado vai cedendo espaço para a coletividade, e as questões estéticas começam a passar também pelo crivo ético: o indivíduo não tem mais força isoladamente, mas apenas como ser pertinente de uma coletividade que lhe dá suporte. Nem sempre este processo é consciente – em geral não o é – mas se fizéssemos um paralelo com a religião, poderíamos afirmar que estamos abandonando a visão profética do real e adentrando uma outra de cunho mais “místico”. Gershom G. Scholem afirma que

“[...]os místicos são homens que por sua própria experiência interior e sua especulação acerca dessa experiência descobrem novas camadas de significação na sua religião tradicional. [...] Na realidade, os processos de raciocínio dos místicos são em grande parte inconscientes, e talvez nem sequer se dêem conta do choque entre o

velho e o novo, que é de interesse tão apaixonante para o historiador” (1).

Assim a arte estaria deixando de se constituir de profetas e visionários e dando lugar aos “místicos”: meros artistas que não pretendem modificar o mundo, mas tentam compreendê-lo e com ele estabelecer uma interlocução, e assim, nesta ação ao mesmo tempo individual e coletiva, se colocam em permanente tensão com o estabelecido. O artista não diz mais o que está por acontecer, mas, observando o que acontece à sua volta, aceitando as regras do jogo, coloca estas mesmas regras em questão já que sua visão particular entra em conflito com a visão geral imposta pela tradição – para a visão anterior isto pode até parecer paradoxal, mas o “místico”, justamente por não ter a intenção ou a pretensão de mudar o mundo, pode atuar como agente transformador da realidade. A expressão deste indivíduo, deste artista, já está muito distante da antiga concepção da auto-expressão romântica. Expressão é aqui algo mais singular: só pode se efetuar no próprio diálogo, na interlocução, na comunhão do criador com o seu material, apresentando assim o individual no coletivo e o coletivo no individual. O fenômeno artístico, ou a arte enquanto fenômeno, passa a ser de natureza diversa: não mais se questiona o papel da arte, não está mais em jogo sua pertinência ou não, assume-se a sua crise de *estar no mundo*.

Não há obra, não há arte, não há obra de arte sem tensão – o diálogo com a realidade é sempre contundente, pois não há comunicação sem um determinado código e, ao mesmo tempo, o código da arte não é estático, necessita ser reinventado a cada momento. Tradição e inovação deixam de ser aqui elementos opostos e contraditórios: não há um sem o outro. Portanto, não pode haver intenção premeditada de uma quebra, de um cisão, porque esta é condição imanente da arte. A inovação é a busca de uma diversidade na identidade e neste sentido é um permanente diálogo entre o repertório e a repertorização.

Como falar de valores em uma época de transição, onde convivem lado a lado vi-

sões arcaicas e novas concepções que nem a própria tecnologia ainda dominou? Nosso ideário estético e educacional é ainda por demais dualista e se pauta amplamente nas velhas questões da contradição entre a tradição e a vanguarda; mas a importância e o *status* social de que a arte desfrutou desde o Romantismo vai aos poucos se apagando, o que tem uma faceta altamente positiva no sentido de a arte ter de se haver com sua própria essência – não a de implantar uma nova sociedade, mas de fazer com que a sociedade se pense a si própria. Esta mudança é profunda, pois se trata aqui de uma transformação constante de nossa visão de mundo, de nosso eu perante o mundo ou de nosso mundo perante o eu.

As contradições das fases transitórias são muito agudas. Não há propriamente uma crise, mas várias crises. A primeira delas ocorreu, justamente, pela visão de que a arte seria uma evolução do simples ao complexo, e nesse sentido as correntes estéticas deveriam ter de superar umas às outras até se chegar em um patamar de criação cada vez mais desenvolvido e sutil. Essa concepção já foi em grande parte derrubada ou posta de lado em nossos dias: o pós-modernismo aceita em seu cerne o fato de que tudo pode ser importante, de que tudo pode retornar, se misturar antropofagicamente. A visão evolucionista na arte requeria profetas e agora pode-se compreender perfeitamente determinadas atitudes individuais, como a de Schoenberg, de querer “salvar” a linguagem musical através da invenção de um novo sistema. Se esta crise “evolucionista” produziu visionários e, paradoxalmente, soluções altamente individualizadas ou individualistas, uma outra crise levou, por sua vez, a uma espécie de inanição: a “perda” do eu perante um mundo pasteurizadamente coletivista, quer pela ditadura do proletariado, quer pela ditadura do mercado. A partir desta etapa, a crise é de outra ordem: o artista se pergunta se há sentido em criar sem que haja espaço a não ser para o mau gosto e para a propaganda de cunho privado ou estatal. Mas em ambos os casos o que está em jogo não é a crise da arte, mas a crise de ordem

1 G. G. Scholem, *A Cabala e o seu Simbolismo*, trad. Hans Berger e J. Guinsburg, São Paulo, Perspectiva, 1988, pp. 44-5.

institucional, a do uso que a sociedade fez do fenômeno artístico. A crise possui dois lados, duas faces: ela pode ser motivo de paralisação, mas é também o motor do mundo, o motor da mudança. Não é a arte que está em crise: não haveria arte sem crise, sem crise não haveria criação. A crise artística, ou do artista, o que dá no mesmo, desde que a vejamos como a crise de ser *humano*, é uma crise necessária, é a tensão primordial entre o aspecto da subjetividade – diria mesmo, da singularidade do criador – com a carga da tradição, do peso social, histórico, ideológico e, por que não, do mitológico. A crise do artista é a mesma de qualquer outro “ser humano em coletividade”: como interferir no que já foi feito, como construir algo sem destruir o que já foi realizado? A crise é a do indivíduo que ao mesmo tempo se reconhece e se desconhece no coletivo. A visão de que o mercado nos oferece a idolatria material e que a arte estaria idolatrando o espiritual também é falsa e dualista: nada existe sem a materialidade, e a própria manifestação das coisas deste mundo (homem, animal, arte, etc.) só pode se efetuar através de um meio, de um canal, de uma antena. Matéria e espírito não se contradizem: só se separam quando se instala a visão dualista, a visão idólatra. A crise da arte é altamente positiva e necessária: a passagem da mísera condição do “ser” para o “ser humano” só pode ser alcançada por um encolhimento, pelo reconhecimento de nossa mísera condição. A arte não tem a mínima importância e por isso talvez seja tão importante: o que seria da arte musical não fosse a crise de Chopin, a crise de Stravinsky, a crise de Mozart, a crise de Beethoven?

Martin Buber inicia seu livro *Tem Rugs* com a seguinte questão: “Por que dizemos: Deus de Abraão, Deus de Isaac, e Deus de Jacob? E não ‘Deus de Abraão, Isaac e Jacob?’ *A resposta de Buber*: porque eles não meramente tomaram a tradição de Abraão, eles próprios procuraram por Deus” (2).

Do mesmo modo, não se pode falar na busca de Mozart, Beethoven, Chopin, Stravinsky, mas na busca de Mozart, na

busca de Beethoven, na busca de Chopin e na busca de Stravinsky. É justamente isso que distingue o eu do outro e que faz com que o outro não seja a mera somatória de eus: Beethoven e Mozart não queriam ser idolatrados, mas ouvidos. Um idólatra ou profeta diz: eu vi, eu sei, acontecerá. Mas um artista fala do que vê, do que está vendo e do que ainda está por ver. Fala de si porque fala dos outros, fala dos outros porque fala de si. O valor artístico não pode ser, portanto, avaliado pelo sistema, estilo, material ou meio empregados, nem tampouco pelos rótulos que classificam a obra em tal ou qual categoria: se a obra é de arte, o seu valor não tem de passar pela “qualidade” da matéria em si, mas sua qualidade diz respeito ao modo como ela foi transformada de simples matéria em algo que a transcende (Stravinsky, ao contrário de Schoenberg, não falou de seu “sistema”: não tinha de ser profeta).

A obra se faz na relação com o ouvinte, e quando um compositor termina sua composição ela já não mais lhe pertence, e ele próprio passa a ser um “mero” interlocutor (ou ouvinte) daquela obra, semelhante a todos os outros. Pois quando se trata de arte, aquilo que o próprio autor criou está além de sua capacidade de compreensão: o que fora feito a partir de um número finito de elementos passa a ter um conteúdo infinito, os desdobramentos são tantos que ele tem de se render à vastidão interminável da matéria finita. Esta é a condição humana: não há humanidade sem crise, sem encolhimento, sem recolhimento: a humanidade tem de ser reconquistada a cada momento, a criação não é um ato isolado e datado, mas um ato em ato.

Mas é muito difícil até mesmo reconhecer a crise, já que os dogmas, os preconceitos, os “ismos” de nossas concepções estéticas não ocorrem por acaso: são modos de nos escondermos do novo, do estranhamento, de reconhecermos uma nova presença que, com que direito, perguntaríamos, vem perturbar a ordem já estabelecida? São modos de filtrar a intensa luz da criação: a nossa condição requer “escondimento”, e rotular a novidade, con-

2 Martin Buber, *Collected Hasidic Sayings*, Citadel Press Book, 1995, pp. 13-4.

ceder-lhe um nome, estratificá-la em alguma gaveta de nosso pseudoentendimento, é um meio de tornar o recém-nascido em recém-morto. Infelizmente não é possível sobrepujar a nossa condição a não ser pela tentativa de reconhecimento da realidade.

Na medida em que as concepções dualistas vão sendo ultrapassadas, abandonam-se as velhas dicotomias polares como intérprete/ouvinte, razão/intuição, simplicidade/complexidade: mas para abandonar é preciso esquecer, se entregar à novidade do velho – só assim poderemos ser levados de volta ao estranhamento da obra, condição necessária da permanência desta na medida em que ela nos renova a cada momento. Este fato só é paradoxal quando ainda se está sob a égide dualista do certo e do errado, da verdade e da mentira, da simplicidade e da complexidade. Estes pólos, pode-se dizer, são vasos comunicantes, estão sempre em relação de conflito, mas também de gradação. Por exemplo, não é difícil constatar que quanto maior a complexidade acórdica de uma peça, menor possibilidade de modulações ela terá e vice-versa: mas isso não está dado de antemão na obra, mas se faz, se constrói na relação entre obra e ouvinte, na relação entre matéria e consciência. Qualquer ato humano criativo já é interpretativo: não há interpretação sem interpretação da interpretação. O processo de escuta *já é* um processo interpretativo, de reflexão. Muitos, desde Rousseau e Hanslick, já disseram que a escuta não é um ato passivo: mas o que seria a passividade senão o esgotamento do objeto no objeto? Quando se trata do humano na arte e da arte no humano o núcleo de processamento mínimo não é o de reflexão, mas o de “reflexão da reflexão” (a reflexão ao quadrado, como queria Popper) e, em tese, a reflexão pode ser elevada à enésima potência, ao infinito. Não é por outro motivo que Heidegger afirmou que o que é digno de questionamento é por si só interminável. Mas não se deve, aqui, compreender reflexão como racionalização, como estado de vigília e assim por diante: nossa psique tem muitas dimensões, e para certas dimensões utilizamos a denomina-

ção “intuição” (por não termos “termos” mais convincentes). O paradoxo é que estas dimensões só são atingidas através do esquecimento ativo: é necessário fingir que nada se sabe, como se fôssemos uma *tabula rasa* que pode abarcar o universo; é necessário um recolhimento, um encolhimento, uma contenção em direção à “modéstia”. Quando o ego está dilatado não há espaço para o surgimento do outro, do mesmo modo que se a luz é muito intensa ficamos cegos e nada vemos. A novidade emerge do nada, do caos, da sombra que se deixou como rastro da diminuição do brilho. É preciso abrir uma lacuna no tempo, deixar o nada atuar.

É claro que a arte, a sensibilidade da escuta, está intimamente relacionada à nossa capacidade pessoal de criar hipóteses e estas surgem de nossa relação com o real; sem hipóteses não haveria tempo, não haveria afirmação e negação, não haveria dúvida e, sem dúvida, criação. É preciso deixar espaço para que o texto atue estranhamente sobre nós e para que nós nos estranhemos nele. Na obra não existem mensagens cifradas ou criptografadas; a responsabilidade é sempre nossa: a inexorável responsabilidade de ser humano. Criar não é apenas agir: é escutar o que se cria. É preciso sair do pedestal e dar espaço a que nosso eu saiba que nada sabe a fim de que possa se espantar com o que não sabia que desconhecia. É a relação que transforma. A música não é uma linguagem: a música são linguagens em transformação.

Cânone de valor em música? Seria necessário julgar a capacidade que uma obra tem, pela ação do ouvinte, de transcender seu próprio material, sua própria materialidade. Seria necessário julgar a capacidade que o ouvinte tem, pela ação da obra, de transcender seu próprio eu: é necessário um “sopro” de algo que já não é mais de ordem puramente física, mas interpretativa. Da Vinci havia dito que a pintura é coisa mental. Mas não há expressão sem intermediação, não há alma sem corpo, espírito sem matéria, expressão sem técnica. E o corpo, a matéria têm limites: mas não fossem os limites não haveria como



superá-los, não poderia se dar o ilimitado jogo da transcendência na imanência e da imanência na transcendência. O limite é, pois, condição imprescindível à criação. Só pode haver criação devido à limitação, à imperfeição, à falta.

Não se pode negar, por exemplo, o fato de Debussy ser um músico de maior refinamento e requinte do que Satie. Mas não se pode dizer que ele seja “melhor”: ambos colocaram energia na resolução de questões, na superação de seus próprios limites e dos limites que eles impuseram a si próprios. Não se pode inferir que devido à simplicidade material aparente das *Trois Gymnopédies* a sua escuta seja mais “simples” que a de *La Mer*. Ao contrário, a peça de Satie foi genial no sentido de ter conseguido superar a limitação da complexidade material do Romantismo jogando de volta à música a possibilidade de um grande grau de informação a partir de uma pequena quantidade de elementos materiais (levando o ouvinte a uma escuta mais “cubista”, por assim dizer, em que um mesmo objeto é visto de vários ângulos) e reintroduzindo uma nova questão da relação entre tempo musical e memória.

Não se poderá falar em valor musical

se não dermos conta de que a matéria, em sua relação com a consciência, adquire algo que lhe falta – que não é de sua essência – e que a consciência, em sua relação com a matéria, adquire algo que falta à sua essência; a evolução das linguagens não é, portanto, linear, gradativa, mas se faz por saltos, ela é múltipla. Até certo ponto não se pode prever o que permanece, pois os valores mudam; mas o que tem valor não se esquece, não se deixa esquecer e, por conseguinte, permanece: a imortalidade é fato histórico e espiritual.

A arte não é estática: é tensão entre o que se faz e o que está se fazendo. É um universo e, como tal, se expande e se contrai infinita e continuamente. Todas as escutas são múltiplas facetas de uma mesma escuta: não há diversidade sem unidade e unidade sem diversidade. Rosen, Schoenberg, Schenker, Saltzer, Schachter, Cone, Toch, Stravinsky, Brindle, e muitos outros, não falam senão de suas próprias escutas e, portanto, já não falam mais de suas escutas: a reflexão já é presença, já é o individual no coletivo e o coletivo no individual – não necessita confirmação.

Refletir é ouvir a escuta.

Escutar é ouvir a reflexão.

Na página anterior, A Musa Euterpe e o Alaúde, de Laurent de La Hire