

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM PSICOLOGIA

**ÓPERA CLÍNICA:
ESTÉTICAS DO SENSÍVEL CONTADAS EM HISTÓRIAS POSSÍVEIS DE VIDA**

Jerônimo Vicente Figueira Menezes

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Passos

Niterói – RJ

2012

Jerônimo Vicente Figueira Menezes

**ÓPERA CLÍNICA:
ESTÉTICAS DO SENSÍVEL CONTADAS EM HISTÓRIAS POSSÍVEIS DE VIDA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto sensu* em Psicologia do Departamento de Psicologia da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Psicologia.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Passos

Niterói – RJ

2012

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

M543 Menezes, Jerônimo Vicente Figueira.

Ópera clínica: estéticas do sensível contadas em histórias possíveis de vida / Jerônimo Vicente Figueira Menezes. – 2012.

88 f. ; il.

Orientador: Eduardo Passos.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de Psicologia, 2012.

Bibliografia: f. 75-78.

1. Psicologia clínica. 2. Transdisciplinaridade. 3. Música. 4. Estética.
I. Passos, Eduardo. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III. Título.

CDD 158

Jerônimo Vicente Figueira Menezes

**ÓPERA CLÍNICA:
ESTÉTICAS DO SENSÍVEL CONTADAS EM HISTÓRIAS POSSÍVEIS DE VIDA**

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Eduardo Passos
Universidade Federal Fluminense

Prof.^a. Dr.^a. Marcia Oliveira Moraes
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Roberto Godofredo Fabri Ferreira
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Marcus Vinicius Machado de Almeida
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Dedico este trabalho aos solitários, aos retraídos, aos estupefatos e a todos aqueles que buscam um respiro fora da caixa.

AGRADECIMENTOS

Obrigado meus pais, Seu Tião e Dona Ledinha. Desde cedo, me ensinaram a alegria de compartilhar o conhecimento e de não desistir jamais, mesmo quando a vida exige decisões muito duras. Obrigado Penhoca, Chris, Flei, Marquinhos, Felipe. Com todos vocês, minha família, a vida faz mais sentido. Verde meu, sorte minha.

Obrigado André. Obrigado Wagner e Diana. Parceria, companhia e força, a qualquer hora, todo dia, madrugadas incluídas. Com vocês, me sinto mais forte. Juan, valeu a revisão.

Obrigado Lula Basto, Henrique Manso, Elza Lakschevitz. Maestros de minha vida-música, me iniciaram no caminho da arte das musas, permitindo-me chegar até aqui.

Obrigado Boca que Usa, obrigado bocudos, pela energia, pelas dicas, pelas experiências. Preciso dizer que amo profundamente todos vocês? Ana, Mirca: cantar é um programa de família! À “tchurma” que me recebeu no grupo, com carinho: Marcita, Roberval, Linoska, Caco, Flavitz, Guta, Guilherme, aLucicreyson, Livia liviana e Giana das candongas. E ao enorme e seletto grupo que veio depois de mim, com muitos abraços e beijos.

Obrigado aos meus professores de psicologia de todos os tempos: da graduação e do mestrado. Peço licença para representá-los num só nome, unânime em sua intempestividade, divisor de águas em minha formação. Obrigado Clauze.

Obrigado aos meus pacientes, passados e atuais, pela confiança e por me devolverem a música, permitindo minhas viagens acadêmicas.

Obrigado aos graduandos do estágio em clínica transdisciplinar, pela aposta no dispositivo do grupo de estudos, por tudo que me ensinaram. Obrigado Vitor Gripp, porque encarou Nietzsche comigo.

Obrigado ao limiar, por sempre me devolver ao coletivo, mesmo quando foi muito difícil. Obrigado, muito obrigado, ao grupo de orientação coletiva. Roberta, Denise, Joana, Rafael, Cadu, Julia, Sandro, Bianca, Iacã, Jorge, Leticia, Ruth. Por aguentar junto os solavancos, as crises de choro. Pelo cuidado que o grupo exalou, sempre.

Obrigado Silvana Lima. Sua leitura na qualificação, sua fala, seu olhar e sua respiração dizem muito a esse trabalho. Por me ajudar a não desistir de aliar o tempo do pensamento ao da escrita.

Obrigado à UFF, por permitir que seus funcionários gozem de seu direito ao afastamento para qualificação. Obrigado Beth, Aline, Jovina, por fazerem isso acontecer.

Obrigado aos parceiros não citados que sabem que fizeram diferença nesses dois anos.

Obrigado Edu. Por tantas coisas. Por ser realmente um orientador.

Espalhou-se então cada vez mais a dissonância de Melkor, e as melodias que haviam sido ouvidas antes soçobraram num mar de sons turbulentos. Ilúvatar, entretanto, escutava sentado até lhe parecer que em volta de seu trono bramia uma tempestade violenta, como a de águas escuras que guerreiam entre si numa fúria incessante que não queria ser aplacada.

Ergueu-se então Ilúvatar, e os Ainur perceberam que ele sorria. E ele levantou a mão esquerda, e um novo tema surgiu em meio à tormenta, semelhante ao tema anterior e ao mesmo tempo diferente; e ganhava força e apresentava uma nova beleza.

J. R. R. Tolkien, em O Silmarillion

RESUMO

Este trabalho força os limites da clínica transdisciplinar com elementos musicais. Criamos, primeiramente, uma história possível da ópera – drama musical –, desde a Itália do século XVI, com os madrigalistas Monteverdi e Gesualdo, passando à Alemanha do século XIX, com os compositores Wagner e Nietzsche. Ressaltamos, nesse percurso histórico, algumas mudanças nas formas e aspectos da música ocidental – a polifonia vocal e a ária, o ambiente modal e o tonal, o cromatismo, o *Leitmotiv* –, relacionando-os à teoria dos afetos, *Affektenlehre*. Contaminados pela crítica nietzschiana a Wagner, finalizamos nosso trajeto musical com o compositor francês Bizet, também do século XIX, com sua ópera Carmen. Segue-se uma narrativa de experiência clínica no Serviço de Psicologia Aplicada da UFF, com a qual provocamos certo *corpus* clínico, de fazeres hegemônicos, através de um contágio histórico-musical. A partir desse contágio, delineamos, dando voz à crítica nietzschiana, a noção de ária-multidão, apontando para uma impessoalidade partilhada, que é minoritária e singular, abrindo a clínica em um devir-música.

ABSTRACT

This work forces the transdisciplinary clinic's boundaries with musical elements. Firstly, we have created a possible history of the opera – musical drama –, from Italy on the 16th century, with the madrigalists Monteverdi and Gesualdo, passing on to Germany on the 19th century, with the composers Wagner and Nietzsche. We emphasize, in this historical route, some changes in forms and aspects of the occidental music – the vocal polyphony and the aria, the modal and the tonal atmospheres, the chromatism, the *Leitmotiv* –, relating them to the doctrine of the affections, *Affektenlehre*. Inspired by Nietzsche's critiques on Wagner, we finish our musical path with the french composer Bizet, also from the 19th century, with his opera Carmen. There follows a narrative of a clinical experience in the Serviço de Psicologia Aplicada of UFF, with which we provoke certain clinical *corpus*, of hegemonic doings, through a historical and musical dissemination. From this dissemination, we outline, giving voice to Nietzsche's critique, the notion of aria-multitude, which points at a shared impersonality that is minor and singular, opening the clinic up to a becoming-music.

Keywords: transdisciplinary clinic, music, aesthetics.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – SINOPSE	1
LIBRETO	
1º ATO - HISTÓRIAS DA MÚSICA	9
1.1 Itália e o fim do século XVI: obras em mudança	13
1.1.1 A polifonia dos madrigais de Monteverdi: <i>Prima Pratica, Seconda Pratica</i>	17
1.1.2 O cromatismo dos madrigais de Gesualdo: vozes da morte, vozes da vida	23
1.2 Alemanha e a segunda metade do século XIX: uma guerra de românticos?	29
1.2.1 A obra de arte total de Wagner: uma nova ária e a suspensão harmônica	30
1.2.2 Composições de Nietzsche: passagens à filosofia	38
2º ATO - HISTÓRIAS DE CARMEN	44
2.1 Carmen: conto e <i>opéra-comique</i>	47
2.1.1 Carmen, de Bizet: “ <i>je chante pour moi-même</i> ”	50
2.2 Uma outra habanera: Carmen, do Serviço de Psicologia Aplicada	55
ENTREATO - NOTAS SOBRE COMPOSIÇÃO E CORPO	62
3º ATO - FAZENDO SOAR UM CORPO: ÁRIA-MULTIDÃO	67
EPÍLOGO	73
REFERÊNCIAS	75

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Escalas pensadas a partir da geometria de uma reta e um círculo	26
Figura 2: Eixos da música	62
Figura 3: Aria, 1979- 1983 . Escultura	71

INTRODUÇÃO - SINOPSE

Bem que a vida estava quieta.
Mas passava o pensamento...
– de onde vinha aquela música?

Cecília Meireles, em Noite

Este trabalho força os limites da clínica transdisciplinar com elementos musicais. A pesquisa tem início a partir de uma intuição: há algo de musical na clínica. No trabalho diário da clínica, aspectos musicais configuravam-se para além de uma analogia teórica entre música, clínica e criação e também para além de uma terapia com música ou de uma música terapêutica.

Com a persistência da intuição, veio a necessidade de dar sentido ao que se passa nos atendimentos. Havia repetições nas falas de meus pacientes. Eram curiosas as repetições, eram refrões. Um lugar conhecido, uma repetição que dava continência, forma, às existências. Uma repetição às vezes aliviante, mas que aparecia também precária, um tanto decadente e angustiante.

Havia isto: as repetições pintavam ora alívio, ora angústia. Afetos por vezes felizes e outras vezes tristes. Esses refrões, ao contrário de serem repetições sempre do mesmo, traziam elementos variantes. Ou melhor, traziam por vezes os mesmos elementos em seu conteúdo, mas nem sempre provocavam os mesmos afetos. Refrões que se confundiam com lembranças, suscitando afetos variados.

Numa leitura em formação, marcada muito cedo por um sentido bastante específico do termo “interpretação” – um sentido muito menos musical do que aquele que depois adviria como “interpretação musical” –, esses refrões se confundiam com uma estrutura. Interpretar significava desvelar o sentido. Naquele momento, o esforço ainda era o de buscar na constância dos refrões um modo de funcionar durável no tempo e no espaço, modo de funcionamento que explicitasse o “ser” dos que buscavam a clínica psicológica. A busca era também por uma técnica reproduzível e generalizadora. A experiência, entretanto (e talvez por sorte), não se deixava domesticar.

Ali no encontro terapêutico encarnavam-se refrões. Na experiência dos atendimentos, o conteúdo rítmico das falas-refrões causava impacto para além do que as palavras queriam representar. Ou seja, mesmo diante de um esforço representacional das palavras, havia nos atendimentos uma estética de ordem artística, musical, que transformava o “interpretar” em algo totalmente diferente daquilo que a princípio, numa formação analítica estruturalista, seria

interpretação na clínica.

Interpretar refrões confundia-se com cantar uma peça musical. Tocar música. Tocar. Encostar.

Essa série disparatada ganhava nexos nos atendimentos. Interpretar, ali, passava a ser encostar, afetar-se. Interpretar também passava a ser uma experiência deslocalizada, efeito do encontro terapêutico, não mais função de um terapeuta ou trabalho psíquico de um paciente.

A estética musical retornava aos atendimentos como uma técnica. Melhor dizendo, retornava como *tekniké*, como a arte de construir. Estética de construção de um plano artístico onde há afetabilidade, onde o encostar produz afeto. Uma estética artístico-musical, inapelabilidade do som e do ritmo, que exige um posicionamento. Também uma dança em que ora se fala de música, ora de clínica, num indecível da experiência. Devir-música da clínica.

Na experiência deslocalizante dos encontros na clínica psicológica, reapareciam memórias de uma vida musical, história de vida supostamente pessoal, individual, que agora ganhava contornos de partilha. Até então, o que havia era um músico e aspirante a clínico; passavam a ser simplesmente música e clínica, efeitos de um toque sensível. Nessa vida individual, solitária e isolada, foi a música o embrião que possibilitou um caminho para a expressão afetiva.

Brigas ao piano, amores à flauta doce, lágrimas ao violão, chorinhos, valsas, sambas e despedidas. Composições, arranjos, harmonia funcional, o sonho de ser bom letrista. De instrumentista numa orquestra de ritmos estudantil a cantor num grupo vocal sem instrumentos musicais. De subalterno ao maestro a corresponsável pela construção das interpretações das peças musicais num grupo participativo. Experiências que chegavam junto com o então aspirante a clínico ao espaço do atendimento e que foram borrando seus contornos, passando a fazer parte dos encontros, desconfigurando-se em seus aspectos mais intimizantes e trazendo uma série de novos aspectos ao que acontecia na clínica.

Investigamos, nesta pesquisa, o que denominamos desde já de aspectos clínico-musicais na prática psicológica. Nossa tarefa de dar consistência a essa intuição clínica parte de um sem número de conceitos, que usamos de maneira ferramental. Tomaremos nesse momento dois desses conceitos-ferramenta – paradigma estético e devir –, apontando como se associam em nossa pesquisa. Uma afinidade procedimental nos aproximou de autores da filosofia da diferença, entre eles Guattari e Deleuze.

Interessou a esses autores – e isso nos estimula – propor uma nova imagem do

pensamento. Em seu livro “O que é a filosofia?” (Deleuze e Guattari, 2000), arquitetam um pensamento que se produz e se exerce a partir de junções de elementos díspares. Propõem uma imagem do pensamento que não cabe mais em campos com limites claramente ordenados. No lugar dos campos, das disciplinas, das identidades, temos planos. Planos que asseguram as conexões de suas regiões e que também se agenciam tanto em seu interior quanto com outros planos.

Em seu texto, Deleuze e Guattari (2000) utilizam-se da filosofia, da arte e da ciência para mostrarem seu pensamento em funcionamento. A filosofia com seus conceitos, a arte com seus aglomerados sensíveis, e a ciência com suas funções constituem, em sua diferença, planos de imanência, de composição e de referência. O texto procura trabalhar cada um desses planos no que têm de abertura aos outros planos. Uma mistura pode se dar, se dá, e aglomerados sensíveis podem, por exemplo, ocupar determinada extensão do plano de imanência filosófico. Sim, há um plano de composição a que se pode acessar pelo atravessamento dos domínios da filosofia, da arte, da ciência. Tal plano, genético por excelência, tem para nós grande afinidade com a clínica: arte da terapêutica, ciência da subjetividade, filosofia dos processos de diferenciação da existência.

Entendemos que o intuito de “O que é a filosofia?” (Deleuze e Guattari, 2000) não é o de criar fórmulas para a articulação entre saberes. Não é um texto prescritivo, portanto. A nós parece que, com esse livro, foi possível, entre outras coisas, destacar certa metaestabilidade do que usualmente tomamos por unitário e perene. Estabilidade em mudança, transformação. Intenta-se ali uma troca deliberada do que seria um pensamento sistemático holoestrutural por um pensamento construtivista, plenamente processual e sem termo final. As estruturas, nessa perspectiva, realizam-se (podem realizar-se) localmente e sob determinados domínios, mas não são condição para o exercício do pensar.

É numa conversação com esse construto teórico-prático que Guattari (2006) propõe o que chamou de caomose: um novo paradigma estético.

Mergulhar no caldo guattariano é muitas vezes desafiador para nossos hábitos academicistas. O desafio se dá quando, ao deslocar o exercício do pensamento de um modelo centrípeto para um modelo transformacional (perspectivista, transitório, minoritário), Guattari (2006) cria um texto prene e multifacetado, sustentando paradoxos e dificultando análises últimas de seu projeto eco-político-filosófico-clínico. Esse ponto nos interessa, pois o que chamamos de prenhez multifacetada não deixa de ser uma forma encontrada pelo autor para articular o pensamento, de colocar o pensamento em exercício, operando agenciamentos intraplanos e entreplanos do saber.

Guattari (2006) injeta no pensar, na articulação do pensamento, a noção de estética. Toma dos movimentos que geraram a arte conceitual e o dadaísmo – toma de Marcel Duchamp, seu personagem conceitual – a concepção de estética que seu texto encarna e que podemos chamar de prenhez multifacetada. De suas ideias coletamos o que Guattari (2006) quer chamar de propriamente estético: o caminho que nos faz trilhar a arte como composição dos sentidos. Os sentidos são o material com o qual a arte produz aglomerados de afetos e perceptos; estes aglomerados sensíveis tendem a provocar-nos uma excentricidade. O movimento de excentrar-se é o movimento mesmo de conhecer pelas bordas. Explicamos.

De um lado, temos um movimento que nos arranca do centro, ou ainda, nos arranca o centro. Dizer de um tal movimento é, como já ensaiamos afirmar, apontar para um pensamento que já não endossa formas bem definidas, sistemas com topologias bem diagramadas, pensamentos por similitude estrutural e com campo delimitado. Como paradigma do pensamento, a protoestética guattariana quer apontar para os processos de criação que nos arrebatam e que ultrapassam em muito essas formas. Ou seja, uma experiência estética seria essa experiência que questiona os limites de nosso saber.

Temos então outro lado. Desenhamos um saber assim: um saber que já não vem de centros ortoemanadores, um saber minoritário e situacional, saber que desenha um movimento de excentrar-se. Sem topologias definitivas, nos resta habitar esbarrando nas bordas, redesenhando-as na medida em que vão se dando, atualizando-as. Sob essa perspectiva, questionar os limites é questionar nos limites. O conhecer acontece num já-aí e num ainda-não-aí simultâneos, conhecemos num espaço que se abre ao tempo. As formas então tomam contorno de poses, essa tentativa às vezes mórbida de separar do espaço o tempo. Posas porque sempre se corre o risco de piscar quando se posa para uma fotografia.

Guattari (2006) radicaliza seu texto ao apontar que um paradigma estético só pode existir porque encharcado de uma época. Ao inserir seu paradigma em sua própria máquina de fazer diferir pensamentos (máquina de redesenhar bordas, máquina de borrar os limites dos planos do pensamento), o autor afirma o conteúdo político de sua obra (de arte, de pensamento): um saber que exclui teleologias e prefere os paradoxos às contradições. Um paradigma com aviso de despejo, hierarquias semióticas que sofrem circunvoluções pragmáticas.

Temos implicações clínico-políticas em nosso trabalho de pesquisa. Lidamos muito frequentemente em nossa prática com esses avisos de despejo, manejamos aí onde as formas caducam e se espalham em um sem número de virtualidades. Chamamos aqui de virtualidade exatamente as potências de mudança que advêm do exercício de redesenho das bordas dos

planos. A explosão estética explicita os traçados, ajudando a questionar as vizinhanças entre planos. O esforço é o de deixar os planos abertos às invasões desestabilizadoras criativas. O esforço é por um devir dos planos.

A um plano de existência chamamos de território. Falamos então, também, de territorializações e desterritorializações, já que os planos, em nossa imagem do pensamento, são muito permeáveis às mudanças, aos contágios por outros planos. Pensamos, portanto, muito mais a construção e desconstrução dos limites desses territórios do que as regras que regem o que há em seu interior.

Em suas bordas, um território devém. Devir é sinônimo de tornar-se e, desde os filósofos pré-socráticos, ganha estatuto conceitual. Deleuze e Guattari (1997) resgatam em seu pensamento o conceito de devir, marcando com ele sua crítica em relação ao estruturalismo. Esses autores ressaltam como devir é concreto. Não se trata de uma progressão ou regressão numa série. Não se trata de imaginação ou similitude nem sonhos ou fantasmas.

Continuam, apontando que um devir é da ordem da aliança e funciona em blocos. Um beija-flor e um hibisco. Flor alimento, pássaro fertilizante. O que cria esses termos é, antes, um devir. Os termos criados só são tomados por reais porque há um devir que os doa consistência. Nesse sentido, ainda é preciso afirmar que um devir não é um termo de uma série e também não é uma correspondência de relações, já que só pode se produzir a si mesmo, não é replicável, é singular.

Os devires marcam contornos múltiplos, contornos que redefinem os territórios a cada momento, sem permitir uma definição última, categórica, do que são os territórios. Radicalizando essa afirmação, temos que o território devém território ao reorganizar-se por meio dos contágios que vai sofrendo e provocando. A ideia de metaestabilidade tomada de G. Simondon (1989) e elogiada por Deleuze e Guattari, estabilidade em eterna mudança, articula-se aqui: os planos vão ganhando ou perdendo localmente suas consistências, seus devires, e assim seguem reconfigurando suas bordas. É possível, durante o processo, que um território se extinga; de outra forma, enquanto mantém uma estabilidade mínima para existir, um território segue devindo, contagiante e contagiado.

Pois bem, devir e paradigma estético articulam-se em nossa pesquisa com o nome de devir música. Buscamos aspectos clínico-musicais na prática psicológica.

Devir música, no texto de Deleuze e Guattari (1997), é uma subversão. A música é uma operação criadora, ativa, operação essa que cria um bloco de devir expressivo, desterritorializado e desterritorializante e que não se prende completamente a pontos estruturais melódicos e harmônicos. A música pretende fazer escapar diagonais imperceptíveis

onde antes se podia apontar um eixo horizontal melódico e um eixo vertical harmônico.

A partir de uma intuição muito simples – a de que há refrões nas falas dos pacientes – confrontamo-nos, nas bordas da clínica, com a música. A clínica devindo música nas falas dos pacientes que, ao expressarem suas repetições, acabam alçando diagonais expressivas para muito além do conteúdo, diagonais que disparam (se deparam com) muitas novas virtualidades.

Interessou-nos pensar a clínica em suas bordas musicais, não para criar uma nova forma de atendimento ou para manualizar nossa experiência. Outrossim, nosso intuito com essa pesquisa passa por resistir a esses manuais e protocolos. É uma resistência razoavelmente paradoxal, sob determinados domínios: resistimos ao não traçarmos contornos definitivos para a experiência na clínica.

Colocamos lado a lado clínica e música, desenhando alguns contágios que vamos percebendo, alguns caminhos que vão se entrecruzando, para provocar nossas práticas à mudança. Não qualquer mudança, mas uma que seja excêntrica, singular e irreproduzível.

Nosso esforço nessa pesquisa é o de trazer esse indecidível, trazer o que na clínica escapa da possibilidade de reprodução, trazer o que na clínica aponta para um contágio estético, e que temos experienciado como bastante musical. Chegaremos à clínica por fronteiras musicais.

Dispostos a esse trajeto, iniciamos um passeio por rastros de história da música, chegando ao advento da ópera. Propomos, então, que nosso texto seja o libreto de uma ópera clínica, já que uma ópera se pretende expressão da fabulação humana, dramatização musicada dos afetos da vida, exatamente o que viemos experienciando na clínica.

Em português, o termo ópera é um substantivo no singular, mas, etimologicamente, vem de um plural. Ópera é o plural da palavra latina *opus*, que significa obra. Ou seja, ópera é um conjunto de obras. Propor um texto que seja ópera clínica é também sugerir, portanto, um texto em que muitas obras se condensam, formando uma só obra.

O texto que apresentamos é operístico em seus entrecruzamentos, contado com o cuidado de não vedar suas muitas entradas e saídas possíveis. Nossa intuição inicial serviu de inspiração para um texto que acabou se pondo além e aquém dela: não é um texto que fala explicitamente sobre refrões e ritmos, apesar de que contém traços desse contágio. É, na verdade, um texto-acorde. Quer dizer, um texto com acordos provisórios entre tantos sons, tantas palavras, tantos ritmos que parecem compor os cenários de diversas vidas e obras que fomos vislumbrando.

De muitas vozes, a uma voz, a muitas vozes em uma voz. Da polifonia, à ária, a uma ária-multidão. Esses são caminhos que seguiremos, numa ópera em 3 atos.

Primeiro ato: criamos uma história possível da ópera – drama musical –, desde a Itália do século XVI, com os madrigalistas Monteverdi e Gesualdo, passando à Alemanha do século XIX, com os compositores Wagner e Nietzsche. Ressaltamos, nesse percurso histórico, algumas formas e aspectos da música ocidental – a polifonia vocal e a ária, o ambiente modal e o tonal, o cromatismo, o *Leitmotiv* –, relacionando-os à teoria dos afetos, *Affektenlehre*.

Montamos, no primeiro ato, uma encenação historicista. Destacamos nele uma passagem crucial para nós: a música, até então composta para diversas vozes humanas, passa a ter partes escritas especialmente para instrumentos. Essa passagem não é gratuita nem imediata e muito menos pacífica: ela concerne a uma exigência de inteligibilidade dos textos cantados e acaba por apressar o desenvolvimento de um estilo de música representada – ou melhor, música representante de uma ordem social dominada, inicialmente pela mensagem religiosa –, que por fim leva à ópera. A complexidade sonora, antes defendida principalmente pelas vozes humanas, é fracionada com uma orquestra. Um dos intuitos dessa mudança foi o de dar clareza doutrinária ao texto cantado, fazer entender o aspecto linguageiro do texto.

Após 250 anos, tomamos a ópera, num momento em que essa forma musical já era bastante diversa e bem estabelecida. A ópera alemã de Wagner, que aparece a princípio como expressão genuína da tragédia, acaba demonstrando seu projeto totalitário. Diante da ameaça totalitarista, Nietzsche pede por uma orquestração menos “brutal, artificial e 'inocente” (2009, p.11). Quer uma redenção amoral, conquistada simplesmente pela ação e não mais pelo “amor de uma 'virgem sublime” (Nietzsche, 2009, p.13).

Segundo ato: contaminados pela crítica nietzschiana a Wagner em seu texto “O Caso Wagner: um problema para músicos” (Nietzsche, 2009), finalizamos nosso trajeto musical com o francês Bizet, também do século XIX, com sua ópera Carmen. É com Bizet e Carmen que, rindo, diremos coisas graves¹. A *opéra-comique*, gênero francês decadente no fim do século XIX, ganha com Bizet “o refinamento de uma raça, não de um indivíduo”. (Nietzsche, 2009, pp.11-12) Seguiremos marcando algumas diferenças entre a obra de Mérimée – inspiração do libreto da ópera – e o próprio libreto de Carmen. Com essa estratégia, queremos destacar o que na ópera chamamos de feminino e nômade: o uso do coro como narrador-personagem.

Bizet compõe uma ópera para muitas vozes, e os tipos que ganham destaque em sua

1 Nietzsche usa como epígrafe de seu texto “O Caso Wagner: um problema para músicos” (2009) essa frase em latim: “*ridendo dicere severum...*” (2009, p.11).

obra (o militar, a cigarreira) saem da multidão, transformada em coro. Os refrões passam da boca dos solistas para a boca do coro, e vice-versa. Quando Carmencita canta por si mesma, ela não canta sozinha, mas canta a vida de cigarreira, a vida cigana, boêmia, vida de todas as suas companheiras de trabalho.

Com Bizet, que aparece no início do segundo ato de nosso libreto clínico, temos o terceiro momento de nossa trajetória musical. Como dizíamos antes de começarmos a discorrer a respeito dos três atos que compõem esse texto: de muitas vozes, a uma voz, a muitas vozes em uma voz. O coro reafirma a complexidade musical, relembra as muitas vozes que compõem uma ária, mesmo quando esta possui um solista e várias partes para instrumentos. Com sua técnica composicional e sua escolha estilística, Bizet performatiza um retorno ao canto em grupo, agora transformado em raça, em multidão.

Seguimos o segundo ato com uma narrativa de experiência clínica no Serviço de Psicologia Aplicada da UFF: Carmen, não mais a de Mérimée ou a de Bizet. Com essa narrativa, provocamos certo *corpus* clínico, de fazeres hegemônicos, através de um contágio histórico-musical. Carmen da UFF traz consigo um fardo irremediável, fardo que, vivido individualmente, carrega o peso de um cuidado impossível. Retornar sua ária à multidão, num coro feminino e nômade foi a aposta na efetividade do cuidado.

É a partir desse contágio clínico esperançoso que delineamos no terceiro ato, dando voz à crítica nietzschiana, a noção de ária-multidão, apontando para uma impessoalidade partilhada, que é minoritária e singular, abrindo a clínica em um devir-música.

LIBRETO

1º ATO - HISTÓRIAS DA MÚSICA

A gente sempre deve sair à rua como quem foge de casa,
 Como se estivessem abertos diante de nós todos os caminhos do mundo.
 Não importa que os compromissos, as obrigações, estejam ali...
 Chegamos de muito longe, de alma aberta e o coração cantando!

Mário Quintana, em A Verdadeira Arte de Viajar

O primeiro ato deste libreto clínico é composto de duas cenas. Cada cena traz dois personagens. Primeiramente, temos Monteverdi e Gesualdo, na Itália do século XVI. Nossa segunda cena conta com Wagner e Nietzsche, na Alemanha do século XIX. Nossos quatro personagens foram músicos e compositores. Interessam-nos suas histórias: elas estão cercadas de elementos que dizem respeito não só à música, mas também à clínica psicológica.

Neste ponto de nosso trabalho, a afirmação de que há algo de musical na clínica pode parecer cercada de certo obscurantismo para alguns. Entretanto, essa intuição que habitou (e ainda habita) persistentemente nossa experiência clínica e musical – e que nos propulsou a essa pesquisa de mestrado – ganhará seus contornos principais nesse ato que iniciamos. Falaremos de alguns elementos da música ocidental, discutiremos algumas técnicas composicionais e as formas musicais que acabaram gerando.

Esses elementos, técnicas e formas, apesar de bastante diferentes em sua expressão, tentam dar conta de algo que é da ordem de um comum, algo sensivelmente partilhado, como veremos. Trataremos nessas passagens que seguem, portanto, de estéticas. Aqui o termo estética ganha uma significação muito precisa: estética vem do grego *aisthesis*, estesia, sensibilidade não elaborada ou em vias de ser elaborada em símbolos. Tomamos a ideia de uma estética estreitamente enlaçada à criação – criação de sentidos, criação de mundo –, só sendo possível para nós a separação entre criação e estesia por meio de abstrações, longe da experiência.

É nesse ponto, quando em nosso entendimento estesia e criação são inseparáveis, que afirmamos ser a clínica bastante musical. Ou seja, uma experiência clínica é estética exatamente no ponto em que, ao lidar com elementos, técnicas e formas, se vê imediatamente implicada com processos de vida, de criação de sentido, de criação de mundo – de criação, por fim.

Estamos dispostos com esse trabalho a provocar o entendimento de um certo *corpus* clínico. E escolhemos como forma de provocação uma aproximação com trechos de histórias da música ocidental. Buscamos pontos na história em que vislumbramos tensões, versões

variadas. Acabamos por construir uma história possível da ópera. Ao traçar nosso percurso histórico-músico-clínico com recortes e contaminações diversas, queremos contar outras tantas histórias que persistem para além de e em meio a uma História irrepreensível.

Outras histórias são possíveis. Essa tarefa se inicia com um esforço: pretendemos contar a história em seus tons menos definitivos, mais acinzentados, queremos contar uma outra história, por assim dizer. Apesar de abertamente inspirados pela genealogia foucaultiana, somente temos condições de dizer que nosso trabalho não tem tal amplitude, pois como o próprio Foucault aponta, “a genealogia exige [...] a minúcia do saber, um grande número de materiais acumulados, exige paciência”. (2007, p.15) Supomos que uma tarefa como essa iria além do que propomos em nosso trabalho, posto que ele tem outras intenções, como a de trazer, através de histórias possíveis da música, o seu limite, para que, fronteirios, cheguemos à clínica psicológica, em seu devir-música. A inspiração na genealogia de Foucault (2007), nesse sentido, nos serve para fins bastante específicos: tentaremos evitar uma história das origens – e dizendo isso estamos nos comprometendo a destacar na história algumas de suas imperfeições e de suas indecisões camufladas, buscando caducar suas generalizações apaziguadoras e suas teleologias.

Essa estratégia tenta marcar que nosso compromisso com essas histórias outras é menos um ato de correção evolutiva e mais um ato provocativo. Apostaremos que as histórias que estamos em vias de contar nos provocarão em nossos paradigmas e – oxalá – nos atentarão para o construtivismo radical que está em jogo a cada momento em que pretendemos narrar uma história. Nosso esforço, nesse sentido, não trata de uma rememoração. Trata, todavia, de perceber rastros de corpos arruinados pela história (Foucault, 2007, p.22) e de enunciar algumas das forças que entram em cena lutando umas contra as outras, que ora enfrentam sua “degenerescência”, ora recobram seu “vigor” (Foucault, 2007, p.23).

Construiremos, nesse primeiro ato, uma passagem da polifonia à ária: uma passagem desde o canto em grupo, na Renascença, até o canto solo acompanhado por orquestra, numa ópera. A inspiração foucaultiana nos relembra que essa passagem não é definitiva e nem é de um ponto a outro, sem interferências. Porém, o que vemos como resultado dessa passagem é que as vozes cantadas – entendidas pelos renascentistas como portadoras da alma – foram aos poucos sendo utilizadas de outra maneira nas composições musicais. Uma mudança realmente radical no trato com a música, que tirou das vozes humanas uma parte da complexidade musical que haviam conquistado e que passou essa complexidade para um grupo de instrumentistas.

O que intentamos explicitar desde já é que o canto em grupo, apesar de nunca ter sido efetivamente abandonado, foi sofrendo duras intimações, que modificaram e restringiram seu uso no fim do século XVI, possibilitando – e, por que não dizer, impondo – a emergência de outras formas composicionais hegemônicas.

As intimações eram diversas. A Europa vivia a tensão religiosa e política de uma Reforma Luterana e uma Contrarreforma Católica. Por exemplo, temos que, apesar de não ter proibido total e abertamente as polifonias, o Concílio de Trento exigiu (com tom de recomendação) um manuseio com a letra das músicas que não abrisse mão de seu conteúdo doutrinante, pastoral. Era preciso catequizar com as músicas, evangelizar, doutrinar, resgatar os fiéis perdidos e conquistar outros novos, o que ficava definitivamente dificultado com algumas das formas polifônicas renascentistas, que se importavam com o texto a partir dos afetos que poderia provocar, sem se importar muito com o entendimento de seu conteúdo linguageiro.

Outro elemento de intimação se deu entre os compositores do fim do século XVI, a partir de uma necessidade de modernizar a música, modernização essa entendida como o desafio de compor utilizando técnicas que dessem conta de fazer expressarem-se os afetos. A passagem para o século XVII exigia da vanguarda musical (aqui representada pelos italianos Monteverdi e Gesualdo) outras maneiras de expressar seus afetos, outras formas de compor uma música aguçadora da sensibilidade.

Isso mesmo: as formas polifônicas renascentistas sofriam intimações tanto em relação ao uso do texto na música quanto ao uso das notas musicais nas composições. Por um lado, o esforço era o de extrair a força doutrinária na música, o que levou a um uso comedido da complexidade musical entre os cantores, intentando-se assim permitir a compreensão da letra do texto cantado. Por outro, a busca por um requinte técnico que conseguisse finalmente expor em sonoridade os afetos humanos, exigindo a passagem de parte da complexidade musical para os instrumentos, que passavam a ter partes escritas. Até então era usual que os instrumentos simplesmente executassem as mesmas notas que as vozes cantadas.

O uso cada vez mais restrito do canto em grupo, combinado com o uso cada vez mais corriqueiro de cantores solistas acompanhados de instrumentos, acabou desembocando no desenvolvimento de um estilo musical representativo, encenado. O uso do solista, na música não religiosa, justificava-se agora por sua condição de personagem. Mantinha-se o entendimento das palavras, transportava-se o afeto para a ação em cena, criando-se assim outra camada de interpretação na música, mais teatral.

Estórias cantadas por heróis e vilões, fábulas em música, que num processo longo e tortuoso se estabeleceram como a ópera.

A ópera, então, começa a delinear-se como forma composicional em meio a um esforço catequético moralizante e uma tentativa de expressão moderna dos afetos, como resultante possível dessas intimações. Essa passagem do canto em grupo para o canto representado, portanto, é menos um caminho óbvio ou um progresso natural do que um impasse. Um impasse com resultados belos, é verdade. Porém, como todo impasse, sujeito à resistência.

O isolamento foi a possibilidade de resistir, para Gesualdo. Em suas experimentações audaciosas com o cromatismo, pôde se manter firme como compositor de polifonias vocais, sem aderir ao imperativo doutrinante. Gesualdo sustentou compor de uma forma única em toda história da música, por seu uso libertário das notas musicais. Seu isolamento, entretanto, transformou-o numa lenda italiana, tamanha é a excentricidade de sua história de vida. Cantando o amor e a morte, Gesualdo expunha sua própria vida, levando-a à beira do abismo composicional e criando uma sonoridade instigante.

Monteverdi foi, por outro lado, um homem de seu tempo, tempo em mudança. Usando duas técnicas composicionais, foi se aproximando das formas operísticas. Ao enviuvar, ordenou-se padre, o que, em nosso entendimento, deflagra a influência e a pressão da igreja em sua vida e nas vidas de sua época, além de ajudar a explicar o porquê de suas composições não religiosas terem tomado cada vez mais o caminho da música encenada.

Após falar de Monteverdi e Gesualdo, passaremos do fim do século XVI à metade do século XIX. Faremos um salto não só de épocas, mas também de países: vamos da Itália à Alemanha. Em nosso texto, esse salto abrupto quer explicitar alguns efeitos na cultura operística que se estabeleceu após o Renascimento.

Numa Europa individualista e nacionalista, a ópera já constava como gênero fecundo. Suas árias (canções), ganhavam todos os holofotes, como momento central do espetáculo. O povo ia ao teatro ouvir as árias: os melhores cantores as executavam. Ornamentos complexos e virtuosismo eram a dose para o sucesso. Wagner iniciava, nesse contexto, a tarefa que escolheu para si: transformar suas óperas numa obra de arte total.

Disposto a encantar a todos com sua arte, esse alemão lançou mão de técnicas composicionais que tentavam dar conta de deslocar a atenção do povo: queria que deixassem de tomar conta da habilidade dos cantores e passassem a acompanhar a ação em cena. Apesar de uma capacidade admirável de usar a música como meio para a obtenção do drama – o que levou a um elogioso texto de Nietzsche, seu amigo –, sua vocação totalitarista mostrou-se

perene, transformando sua arte num perigoso amálgama enredante e centralista.

É diante do perigo de um moralismo na obra de Wagner que Nietzsche rompe com esse compositor. Dispostos a apoiar uma redenção no processo mesmo da ação, não moralizante e nem moralizada, juntamo-nos no fim do ato a Nietzsche, que pede por um pouco de mediterraneidade na música, pede por Carmen de Bizet.

Nesse ato, percorreremos caminhos imaginários: pontes unindo épocas, contextos, paisagens e situações por vezes muito distantes. Caminhos imaginários que procurarão explicitar algumas composições possíveis que vão diferindo, transformando-se, e que comportam todo o risco da ilusão e do equívoco.

Difícil é pois entender que em toda compreensão histórica opera sempre a imaginação, a possibilidade, um tempo em devir. Difícil é sobretudo admitir que tudo o que se compreende, ao contrário de alguma certeza, constitui simplesmente um aceno, que se deve seguir no sentido de uma outra compreensão. Sob essa luz, pode-se até mesmo afirmar que, em seu fundo, história é imaginação. (Schuback, 1999, p.9)

A delicada tarefa de construir fragmentos de histórias da música que se comunicam, portanto, nos servirá mais adiante para seguirmos construindo outras interfaces de entendimento, com a clínica psicológica.

1.1 Itália e o fim do século XVI: obras em mudança

Uma simplificação usual ao se contar a história da música ocidental relata a diversidade da produção musical profana da renascença em contraste com um medievo sacro. Colocado nesses termos – como um evolucionismo – o estudo das formas musicais fica um tanto disparatado, principalmente porque sabemos que as produções de inspiração religiosa foram muito presentes e importantes na renascença e também porque as músicas de cunho popular e trivial estiveram por aí desde o medievo.

Em nosso texto, vamos preferir evocar de outra maneira essas passagens musicais. Por isso, decidimos iniciar nosso trajeto no século XVI, num cenário que nos causa curiosidade – a Itália. A escolha não se deu ao acaso: atrai fortemente nossa atenção que a renascença italiana tenha especial dedicação dos estudiosos e seja geralmente exaltada em suas formas musicais mais características: a frótola, o *balletto*, os coros polifônicos (como os madrigais e também os coros de Palestrina) e as composições policorais. Essas formas musicais têm o canto em grupo como uma de suas características. Começaremos nosso percurso confrontando

de uma maneira geral as formas italianas, que servem de exemplo a alguns historiadores da música, com as práticas que supostamente essas formas estariam superando.

Na Itália do século XVI, a música havia conquistado uma razoável complexidade. As peças exigiam um agrupamento de músicos para serem executadas, pois eram compostas de diversas melodias soando ao mesmo tempo. Melodia, em nosso texto, será entendida como o componente horizontal da música. Isso quer dizer que vamos chamar de melodia a audição sequencial de sons, o “conjunto de sons dispostos em **ordem sucessiva**” (Med, 1996, p.11). Tomados pelo timbre do cantor ou instrumento executante, um após o outro, os sons da melodia vão criando sentido por sua relação na variação de altura, duração e intensidade².

As formas mais comuns na Itália renascentista – frótoas, *ballettos*, madrigais, coros de Palestrina, composições policorais – são mormente polifônicas. O termo polifonia é ele mesmo polifônico. Explicamos: em música, polifonia quer dizer “combinação simultânea de várias melodias independentes” (iDicionário Aulete). Num sentido menos restritivo, toda música que faz soar ao mesmo tempo melodias diferentes é uma polifonia; usamos há pouco em nosso texto essa chave de leitura ao afirmarmos acerca das formas italianas. Mas existe um entendimento em relação ao que seja polifonia que é mais restritivo. Sob essa referência, um conjunto de melodias que soam ao mesmo tempo só se constitui como polifônico se cada melodia do conjunto tiver variações de altura, duração e intensidade próprias, conectando-se às outras melodias coetâneas não por similaridade, mas em sua diversidade.

Como afirmamos anteriormente, a música italiana do século XVI agregava formas razoavelmente complexas. Algumas dessas formas exemplificam perfeitamente a definição estrita do termo polifonia, como é o caso de um grande número de madrigais. Dois grandes madrigalistas foram Claudio Monteverdi e Carlo Gesualdo, razão pela qual seguiremos essa explanação tateando alguns aspectos de sua vida e obra.

Ora, poderia haver a suposição de que, ao escolhermos seguir com um sentido mais estrito para polifonia, estaríamos buscando em nosso texto uma polifonia mais “verdadeira” ou que estaríamos desacreditando tantas formas que só poderiam ser entendidas como polifônicas por uma leitura mais abrangente desse termo. Não é essa nossa direção, como já pontuamos.

O que realmente nos move ao propormos um passeio por aspectos da vida e obra de alguns madrigalistas é o entendimento de que 1) os madrigais carregam em suas melodias sofisticadas e complexas algo notável e aguçador dos sentidos e 2) a singularidade da música renascentista diz igualmente respeito à complexidade de um tempo em mudança, um tempo

² Para maiores informações acerca das características do som (timbre, altura, duração, intensidade), cf. Med, pp. 11-12.

que provoca curiosidade e aponta para enormes transformações no rumo da arte musical como, por exemplo, o advento da ópera como forma artística.

Pois bem, tomado numa perspectiva teleológica, a música renascentista italiana estaria superando a música executada na antiguidade, que teria como avatar o cantochão religioso. O cantochão é uma monodia, ou seja, é a melodia simples, cantada; é uma música sem instrumentos, para uma só voz. A criação da dualidade sacro/profano, caricatura de alguns estudos acerca da história ocidental na sua passagem do medievo ao renascimento, aparece pedindo a maior das atenções. Criamos com essa caricatura uma série perigosa, pronta a naturalizar alguns pontos bastante díspares, disposta a equivocar nossa compreensão: do sacro ao profano – da antiguidade à renascença – da monodia à polifonia.

Sabemos, entretanto, que nas formas polifônicas italianas, há aquelas que são eminentemente sacras, como a maioria dos coros de Palestrina e as experiências estereofônicas de Gabrieli na basílica de São Marcos; há também a música profana no ocidente medieval, como as danças medievais com seus sapateados e saltitos. Para além disso, na música medieval já havia polifonias (tomadas aqui em sua acepção mais extensiva), criadas basicamente a partir das melodias simples, por paralelismo, e depois cada vez mais livremente, com movimentos contrários entre melodias, fixação da altura das notas de uma melodia enquanto a outra variava e movimentos das melodias para a mesma direção, mas com saltos de tamanho diferente das notas musicais. (Bennett, 1986)

Não é possível, por um lado, datar e demarcar definitivamente essas passagens que aparecem como supostamente resolvidas nas simplificações de certos discursos históricos. Mesmo assim, mantém-se nosso interesse em relação a um resultado das experiências que foram se dando para que, majoritariamente, houvesse uma mudança estética tão grande nas formas musicais. Mudanças tão grandes, que hoje podem ser entendidas como uma passagem da monodia à polifonia. Com o empilhamento de melodias, criava-se outro componente na música, que entenderemos em nosso texto como seu componente vertical: a harmonia. Os sons, agora tocados simultaneamente, criavam outra direção no sentido musical.

Wisnik (2007, p.118) aponta o processo de criação da harmonia e um efeito importante da mesma, na música ocidental: “Ao longo de séculos, num lento processo cheio de tateios e experimentações, desenvolve-se uma codificação das alturas que assumirá na passagem do século XVII ao XVIII a forma acabada do sistema tonal”. Nossa atenção, neste momento, está voltada especialmente para a virada do século XVI ao XVII, ou seja, estamos em meio aos processos que acabaram criando um sistema tonal na música.

Nessa época, a experimentação vertical (e, portanto, harmônica) na música

encontrava-se em diversas encruzilhadas, ainda apartadas do que viria a ser o sistema tonal, que nos é a referência intuitiva mais imediata nos dias de hoje, com seu dó-ré-mi-fá-sol-lá-si. As composições do fim do século XVI – sem uma sistematização tonal totalmente formada que as regresse – transitavam de modo moderadamente mais livre pelas notas musicais, mesmo contando com regras composicionais instituídas, que restringiam de alguma maneira determinados usos para as notas musicais.

Em algumas peças musicais, por exemplo, ganhavam cada vez mais espaço os acordes. Temos um acorde quando um conjunto de sons é produzido simultaneamente. Numa polifonia, acordes se criam – é verdade –, já que várias melodias soam ao mesmo tempo, fazendo soar um conjunto de sons. O que se estava construindo, mais especificamente, era um pensamento harmônico mais estrito, no qual a existência dos acordes podia acontecer quase totalmente apartada da horizontalidade melódica. Grupos de sons podiam ser tocados em sequência, independentemente de uma melodia que guiasse e desse sentido para cada som tocado.

O que temos até o momento: construímos em nossa explanação uma concepção horizontal da música, que chamamos de melodia, e duas concepções verticais da música, que se complementam: uma primeira, em que a harmonia trata de empilhar melodias, e uma segunda, em que a harmonia trata de cuidar da distância entre as notas das diversas melodias que soam simultaneamente, criando unidades verticais, que chamamos de acordes.

A partir dessa segunda concepção de harmonia, as formas musicais da Itália renascentista seguiam mudando: introduzia-se nas composições o reconhecimento dos acordes por si mesmos. Os acordes ganhavam nesse momento um estatuto radicalmente vertical, e os sons simultâneos podiam até mesmo deixar de se referenciar em melodias individuais, valendo-se basicamente dos intervalos entre as notas musicais que os criavam.

Esses intervalos entre notas musicais eram caracterizados por suas consonâncias e dissonâncias. Isso quer dizer que alguns sons, quando tocados juntos, tendiam a um relaxamento (eram consoantes) enquanto outros sons provocavam tensão quando executados simultaneamente (eram dissonantes). Por um instante, essa forma de abordar o tema parece um manual tolo, já que para muitos de nós é bastante lógico o entendimento de que a relação entre os sons não se dá de maneira inequívoca. Em cada época, e mesmo para cada grupo independente da época, consonâncias e dissonâncias vão se modificando. Porém, à época de Monteverdi, esse era um tema de suma importância.

1.1.1 A polifonia dos madrigais de Monteverdi: *Prima Pratica*, *Seconda Pratica*

Remontamos a seguir alguns aspectos da vida de Claudio Monteverdi, músico italiano nascido em Cremona já na segunda metade do século XVI. Monteverdi tocava a viola da gamba³, instrumento de seis cordas que é executado entre as pernas, na posição vertical. A viola da gamba antecede o violão e a família do violino e tem características de ambos. Foi como instrumentista – como gambista, após seus 23 anos de idade, que Monteverdi conseguiu trabalho na corte do duque Vincenzo I Gonzaga, que ficava em Mântua. (RINGER, 2006, p.6)

Monteverdi já havia publicado algumas de suas composições quando admitido no ducado. Até aquele momento, suas publicações eram duas obras sacras, em 1582 e 1583, um livro de canções a três vozes, em 1584, e dois livros de madrigais a cinco vozes, em 1587 e 1590. (RINGER, 2006, pp.4 e 5) Em 1592, quando completava dois anos na corte em Mântua e dez anos de sua primeira publicação, Monteverdi publicava seu terceiro livro de madrigais a cinco vozes; nos onze anos seguintes, porém, não publicaria uma peça sequer. (Encyclopædia Britannica, 2010)

Essa lacuna de onze anos na publicação do trabalho como compositor está ligada a uma série de experiências em Mântua. Foi somente depois de assumir como mestre de capela da corte de Mântua que Monteverdi voltou a publicar suas composições. Durante os anos em Mântua, trabalhando para o duque Vincenzo I Gonzaga e também em viagens com o duque, Monteverdi pôde encontrar-se com diversas tendências musicais de sua época. O encontro com a vanguarda musical italiana e suas questões foi marcante, fazendo com que a música de Monteverdi fosse diferindo não só em comparação com sua própria obra, mas sobretudo em relação à produção musical majoritária do período em que vivia. (Encyclopædia Britannica, 2010)

Monteverdi, a partir de suas experiências em Mântua, foi se distanciando em muitas de suas composições da polifonia estritamente melódica (e com isso queremos dizer que há polifonias em que a preocupação harmônica é relativa principalmente às melodias que se juntam). Ele foi criando outras possibilidades verticais em sua música, mais ligadas à sonoridade dos acordes, o que fez com que seu tratamento às melodias também diferisse. Em sua operatória, Monteverdi levava algumas das regras composicionais majoritárias da época ao seu limite, ultrapassava alguns limites.

As questões que cercavam a audição dos acordes, suas consonâncias e dissonâncias,

3 A palavra *gamba* vem do italiano e significa *perna*.

misturavam-se a outras questões, ora religiosas, ora ligadas à vontade de modernizar a música. A composição de polifonias havia passado por algumas mudanças: era cada vez menos comum haver uma melodia que servisse de base para todas as outras vozes. Cada vez mais a composição polifônica era pensada em tramas onde nenhuma melodia era mais importante que as outras. Bennett nos ajuda a entender no que se transformou essa forma composicional enquanto explica sobre o madrigal tradicional:

Versos e música mantêm-se em estreita associação, e o compositor não perde ocasião para ilustrar musicalmente os significados de certas palavras. Por exemplo, a palavra “morte” seria cantada de modo áspero e dissonante, enquanto que uma frase como “alegres, corriam um atrás do outro” teria as vozes seguindo-se rapidamente uma após a outra, em imitação bem próxima. (1986, p.26)

Aqui, uma pausa explicativa: Monteverdi chamava essa forma imitativa e com certo uso comedido da dissonância de *Prima Pratica*.

Temos, então, que as imitações e dissonâncias eram usadas nessa prática composicional com o objetivo de figurar o texto cantado. Ao dar forma musical ao texto, o compositor renascentista acabava pintando um quadro em movimento – criava figuras sonoras que derivavam dos versos. Essas figuras sonoras copiavam, ou melhor, tentavam tornar visíveis os significados dos versos que cantavam. Com essa forma de compor, os versos – transmutados em pinturas musicais – carregavam, empenhavam-se para carrear, afetos. Com Monteverdi, temos que, na *Prima Pratica*, imitações e dissonâncias pintavam cenas afetivas.

Porém, como falávamos há poucos parágrafos, a forma de compor de Monteverdi foi diferindo no trato com a verticalidade musical. Como pudemos perceber com Bennett, a música polifônica renascentista tinha interesse em destacar dos versos cantados a música que melhor ilustraria seus significados.

Como afirmamos há pouco, na *Prima Pratica* o texto dos versos era material para o trabalho composicional a partir dos afetos que seus significados poderiam gerar. Música e letra não estavam apartados. Entretanto, no uso desse procedimento, as palavras, elas mesmas, nem sempre eram entendidas, uma vez que os madrigais renascentistas contavam – em sua crescente complexidade – com um número considerável de melodias muito diferentes que se imbricavam. Monteverdi, por exemplo, escreveu seis livros de madrigais nos quais cinco melodias distintas soavam simultaneamente.

Como contraste a essa tendência, temos, por exemplo, os coros religiosos de Palestrina, nos quais a malha polifônica era construída levando-se em conta o cuidado de dar inteligibilidade aos versos cantados. Nas composições de Palestrina, importavam as sequências de palavras, as sentenças, o discurso, mais do que transportar os sentidos de cada palavra e verso cantados para a melodia.

Sabemos que o século XVI transcorria com certa “anarquia religiosa” (Câmara, 1957, p.236), o que acabou levando a diversas reformas eclesiásticas isoladas e ajudou a engrossar o desconforto político que a igreja católica havia atraído para si ao estender seus braços colonizadores em terras tão distantes, no Novo Mundo. Espalhada pelo globo, a Igreja Católica não conseguia manter-se nem mesmo em seus limites europeus sem sentir a ameaça de sofrer um desmembramento, de pulverizar-se em diversos cultos distintos.

Por toda parte da Europa, apareciam situações delicadas para uma igreja que tentava se manter unificada: figuras de poder locais questionando o papa, concílios regionais deliberando contra a igreja romana central, nomeações de bispos e cardeais filhos de nobres, mediante vultosa contribuição financeira, enovelando ainda mais poder religioso e de governo. Havia, inclusive, um descontentamento generalizado com a igreja de Roma, que ostentava uma corte de riquezas, “descuidando-se dos interesses religiosos” (Câmara, 1957, p.237) e interessando-se pelas artes, principalmente as visuais.

Esse cenário tenso radicalizou-se de diversas formas, mas ganhou notoriedade com Lutero – padre da ordem dos agostinianos –, líder de um movimento que transformou o clima de descontentamento, difundido por toda parte, em um clima de protesto contra a igreja central, finalmente levando seu grupo a um rompimento com Roma. A cúria romana viu-se imediatamente compelida a lidar com os protestantes, assumindo para si a responsabilidade de uma reforma eclesiástica católica – uma reforma oficial, centralizada. É nesse contexto que surge o Concílio de Trento, assembleia oficial dos bispos e cardeais católicos para lidar com os assuntos de interesse da Igreja.

Note-se que as questões com a música litúrgica se davam desde pelo menos o século XIV, quando o Papa João XXII já se manifestava preocupado com o que vinha se transformando o canto na liturgia, complexo demais aos ouvidos do povo do Deus, segundo sua visão. Assim, pediu expressamente em uma de suas bulas que se evitasse violentar as palavras cantadas nos ofícios divinos, solicitando a restrição do uso das polifonias, reservando o uso das mesmas somente em suas formas mais simples, em ocasiões solenes. (Schaefer, 2008, p.67)

Pois bem, à época do Concílio de Trento, a música como um todo – incluída a de liturgia – já havia ganhado complexidade suficiente para não seguir estritamente a direção proposta por João XXII há dois séculos. Apontamos muito rapidamente nesse texto, somente no contexto italiano e sem a preocupação de sermos extensos, as experimentações estereofônicas de Gabrieli na basílica de São Marcos e os coros religiosos de Palestrina. Essas formas polifônicas italianas traziam um desconforto. Apesar de terem conquistado aceitação

popular, confrontavam uma direção escolhida pela Igreja Católica já há muito tempo: a de usar a forma canção e suas derivantes como modelo litúrgico, valorizando a letra eclesial em sua habilidade de formar e manter rebanho.

No âmbito do Concílio de Trento, foi o Papa Paulo IV quem retomou a discussão acerca da arte musical. Tendo o objetivo confesso de proibir a polifonia nos cultos católicos, viu-se obrigado a não abolir de vez o canto polifônico das práticas litúrgicas. Isso se deu por pressão de uma peça de Palestrina, a seis vozes, homenagem ao Papa Marcelo II, que antecedeu Paulo IV e foi pontífice por apenas 22 dias, peça que obteve sucesso estupendo entre os fiéis. Reafirmava-se a impossibilidade de retirar da música a complexidade que havia conquistado, ao mesmo tempo em que os compositores mostravam-se dispostos ao esforço de encontrar uma forma musical que desse conta de estar presente não só fora da igreja, mas também dentro do universo religioso, curvando-se ao imperativo catequético sem perder sua complexidade.

Parece-nos que essa tentativa de encontrar uma forma musical que explicitasse a complexidade sonora sem sofrer um veto religioso aparecia ao lado da questão que envolve a relação entre a música e seus versos. Monteverdi, diante da necessidade de se haver com essas questões, vai gradualmente montando uma *Seconda Pratica*, levando ao extremo sua expectativa de manter a expressão dos afetos na música, para além do entendimento das letras cantadas. Ao mesmo tempo, foi se aproximando de forma bastante colateral e mesmo paradoxal da forma canção, como os *Lieder* alemães. O *Lied* (palavra germânica que significa canção em nossa língua) é uma forma musical composta para canto solo e instrumento (ou grupo de instrumentos) acompanhante.

O que acabamos de dizer é que Monteverdi foi cedendo a algumas das forças que ganhavam ênfase em sua época, entre elas a de que as palavras cantadas deveriam ser entendidas a partir de seu conteúdo discursivo. Ao reivindicar mais fortemente sua aposta numa música dos afetos, com sua *Seconda Pratica*, Monteverdi acabou reduzindo, em muitas de suas composições, o número de vozes cantadas, passando a escrever partes para os instrumentos.

Cada vez mais, os instrumentos musicais ganhavam partes individuais. As composições foram, pouco a pouco, deixando de ser escritas especificamente para a voz humana. A voz humana, entendida como grande portadora da alma, era até então privilegiada nas peças musicais. Os instrumentos que acompanhavam o canto até aquele momento, além de não terem suas partes escritas, via de regra simplesmente dobravam as partes cantadas, ou seja, reproduziam as melodias dos cantores.

As forças que exigiam que as palavras deviam ser entendidas durante a execução da música aos poucos foram se tornando hegemônicas. A *Seconda Pratica*, que a princípio era uma exacerbação das dissonâncias e a manutenção das imitações, começava a se confundir com essas linhas hegemônicas, que exigiam inteligibilidade do texto. Monteverdi simplificava as imitações nas melodias cantadas e muitas vezes compunha para uma só voz cantada, passando a tratar a harmonia musical por seus acordes e escrevendo partes a serem tocadas por instrumentistas.

Apesar da separação entre *Prima Pratica* e *Seconda Pratica*, a segunda não tinha a função de superar a primeira, e mesmo nas suas últimas composições, Monteverdi ainda se utilizava das duas práticas. (RINGER, 2006, p.20) Com essa cartela composicional, Monteverdi lidava com algumas das forças do que posteriormente foi se configurar como *Affektenlehre*, a doutrina dos afetos.

Essa teoria dos afetos, mais aceita pelos compositores barrocos tardios, advinha da crença de que “o compositor poderia criar uma peça musical capaz de produzir uma resposta emocional involuntária particular em seus espectadores”⁴ (Encyclopædia Britannica, 2010). As forças que constituíram uma *Affektenlehre* tinham dupla proveniência na renascença: por um lado, a música que tocava os afetos, que buscava transmitir em sua forma a expressividade de seus versos, por outro lado, o esforço de sistematização e organização enciclopédica do conhecimento.

Na perspectiva dessa doutrina dos afetos, o germe da composição musical era ele mesmo a encarnação do afeto e não uma mera representação. Conhecer e registrar as formas musicais era também, por conseguinte, conhecer e registrar as formas de afeto, que compareciam em pares antagônicos e imediatos: amor e ódio, alegria e tristeza, admiração e desejo. Essa maneira de apreender os afetos a partir de uma concepção de materialidade foi perdendo força, na mesma medida em que outros discursos iam tomando o espaço do saber sobre os afetos.

Acerca dessas mudanças na relação com o conhecimento, em *As Palavras e as Coisas*, Foucault (2000, p.69) nos lembra que, para certa concepção de modernidade, “o saber do século XVI deixa a lembrança deformada de um conhecimento misturado e sem regra, onde todas as coisas do mundo se podiam aproximar ao acaso das experiências, das tradições ou das credulidades”. Era preciso comprometer-se com outra forma de ordenação do conhecimento, já que o jogo das aproximações tinha se tornado infinito e ilusório. As palavras assumiam uma neutralidade que as tirava do mundo das coisas.

4 Tradução nossa, do original: “the composer could create a piece of music capable of producing a particular involuntary emotional response in his audience”.

Foucault aponta mudanças importantes na lida com o conhecimento a partir do século XVII, criando a imagem de um buraco – uma fratura – no centro do mundo. Se à época do renascimento esse centro era tomado por um jogo de semelhanças sem mediação de espaço, contíguas, aos poucos essas semelhanças passavam a fazer parte somente de uma das pontas do mundo: elas cada vez mais assentavam-se nessa ponta, funcionando como o material ilimitado que cria ruídos ininterruptos sob a cognição, instigando espontaneamente os movimentos do pensamento. Na outra ponta do mundo passavam a residir “os signos tornados instrumentos da análise, marcas da identidade e da diferença, princípios da colocação em ordem, chaves para uma taxinomia” (Foucault, 2000, p.79). Essa tentativa de ordenar o conhecimento acabou por criar um sistema de signos absolutamente novo, que retirava do mundo a necessidade de uma relação natural entre os signos e as coisas que eles representam.

Diante do que pudemos expor com Foucault, podemos inferir que, com sua *Seconda Pratica*, Monteverdi foi um dos compositores que atuou, agiu, essa mudança epistêmica na música. O que foi acontecendo colateralmente, em sua *Seconda Pratica*, é que gradualmente foram se separando palavras e coisas, voz humana e parte instrumental, texto cantado e som não-textual. Ao mesmo tempo, acirrava-se a aposta monteverdiana de uma música dos afetos. Foi a necessidade de encontrar uma forma moderna de transmitir afetos que levou Monteverdi a usar sua *Prima Pratica* cada vez com fins mais específicos, somente em trechos de suas composições, passando a escrever não só madrigais, mas também voltando a compor canções e outras formas musicais em que o discurso podia ser melhor compreendido.

Em seu oitavo livro de madrigais, conhecido como *Madrigali guerrieri et amorosi*, Monteverdi já misturava aos madrigais alguns libretos do que ficou conhecido como *Stile Rappresentativo*. Isso significa que parte de sua música incorporava algum aspecto teatral: era encenada, para além de ser cantada. Em cada uma de suas duas sequências temáticas – uma de guerra e outra de amor – Monteverdi construiu em seu livro o que podemos chamar de uma passagem da *Prima Pratica* à *Seconda Pratica*, chegando por fim ao *Stile Rappresentativo*: madrigais, que passavam a formas híbridas com uma a quatro vozes acompanhadas de instrumentos, terminando em peças musicais encenadas.

Em seu hibridismo, Monteverdi seguia mudando. Em meio a seus clamores por modernidade, escreveu *Orfeu*, uma das primeiras óperas. E, graças a traços tão singulares de suas formas de compor, ainda parece provocar os afetos de seus ouvintes. Carpentier, escrevendo para o *El Nacional* de Caracas em 1952, frisa: “Não se trata somente de uma música maravilhosa; é sobretudo toda a cultura, toda a inteligência, todo o espírito de uma época, que continua vivendo nessa partitura.” (2000, p.145)

1.1.2 O cromatismo dos madrigais de Gesualdo: vozes da morte, vozes da vida

Carlo Gesualdo, príncipe de Venosa, alaudista e compositor italiano da segunda metade do século XVI, era contemporâneo de Monteverdi, mas não se pode afirmar que se encontraram pessoalmente. Há indícios de que alguns compositores italianos da época (como, por exemplo, o grande viajante Sigismondo d'India) tenham criado uma espécie de ponte entre as experiências composicionais de Monteverdi ao norte da Itália e as derivações cromáticas de Gesualdo ao sul daquele país. (Encyclopædia Britannica, 2010)

O livro introdutório à história da música de Bennett traz com muita discrição o nome Gesualdo. Na verdade, só há seu nome em um item de exercício, solicitando que se ouça e analise um de seus madrigais: “Gesualdo: *Mille volte il di moro* [Mil vezes por dia eu morro].”⁵ (Bennett, 1986, p.26) Enquanto Monteverdi aparece no início de dois capítulos – aquele sobre a música renascentista e o que versa sobre a música barroca – o nome de Carlo Gesualdo é inadvertidamente excluído da lista que aponta os compositores que representam o renascimento. Falar desse compositor é terreno delicado, sob determinada perspectiva, pois ele parece envolver-se numa mística proibitiva, perigosa, pesada, ao trazer a temática da morte em sua história de vida e em sua obra.

Werner Herzog, em seu filme *Tod für fünf Stimmen*⁶, cria um percurso que tenta recuperar traços da vida e obra de Gesualdo. Primeira cena: entre trovões e um madrigal, o passeio por um horizonte linear cinzento. O corte na sequência faz aparecer um castelo que se aproxima, tomando o primeiro plano. Sobre um elevado, o castelo parece imponente; essa percepção, no entanto, vê-se bruscamente demolida. A passagem da cena traz um senhor italiano, no interior de um dos espaços do castelo, que agora vemos estar parcialmente em escombros. Ele aponta que ali viveu Gesualdo seus últimos dezesseis anos de vida. A música e os trovões cedem então espaço para sinos, sinos de igreja. As duas teorias sobre a morte de Gesualdo badalam com os sinos: asma ou tortura excessiva. A segunda versão, carregada de cores, aponta que um grupo de aproximadamente vinte empregados de Gesualdo tinha como função submetê-lo a contínuas chicotadas. A morte teria decorrido da infecção das feridas no corpo flagelado.

O filme traz narrativas eruditas e populares que se intercalam com a execução de algumas das peças musicais de Gesualdo. As histórias contadas variam: algumas narram a vida de um compositor que buscou o isolamento, atormentado por demônios e preocupado

5 Os colchetes com a tradução encontram-se no original.

6 “Morte para cinco Vozes”, tradução literal nossa do título do filme.

com as perseguições que poderia sofrer e que sentia sofrer, depois que assassinou sua primeira esposa juntamente com o amante dela. Como era nobre, não se podia instaurar processo contra Gesualdo. Logo, a opção que restava aos parentes de sua primeira esposa e do amante dela era a vingança. Outras histórias narradas apontam Gesualdo como a própria encarnação de um demônio ou como o diabo e também um alquimista.

A obra musical de Gesualdo passou a ser publicada após um período em Ferrara, onde muito provavelmente entrou em contato com a vanguarda musical italiana. Foi em Ferrara que Gesualdo casou-se pela segunda vez. Em poucos anos, de volta a seu castelo com sua segunda esposa, Gesualdo continuava seu isolamento e sua produção musical. O texto de seus madrigais muitas vezes traziam emoções como agonia, dor e morte, passando também pelo amor e a devoção.

Os temas expressivos de seus madrigais ainda contavam com um trabalho composicional sem igual em toda história da música. Gesualdo encontrou, em suas composições, um uso único para uma técnica composicional a qual chamamos de cromatismo, num ambiente musical ainda sem referência tonal da Itália renascentista. Dizemos assim porque o cromatismo somente tornou a ganhar visibilidade na música do romantismo, no século XIX, já ligado às experimentações tonais.

Experienciar a música de Gesualdo nem sempre é fácil. Seus madrigais são cheios de alongamentos e depois de vozes que se provocam mutuamente, às vezes com pausas que dão um respiro, para que a música depois continue. As vozes que cantam sua música veem-se sozinhas e logo depois quase perdidas entre tantas vozes. Escutá-las tende a causar essa mesma impressão: solidão e multidão, articuladas. Os acordes que as melodias cantadas vão criando entre si são muitas vezes absolutamente inesperados, inesperáveis. Ouvir esses acordes varia entre um espanto e a falta de sentido. A sensação pode ser a de que é necessário ouvir muitas vezes a mesma peça para que o movimento das notas se complete, se crie como obra. Aos poucos, depois de um acostumar-se, os caminhos de Gesualdo passam a fazer mais sentido, causando arrepio: uma música que toca a espinha.

Alguns trechos de suas composições, construídos voz a voz – cada uma entrando sozinha e somando-se às anteriores –, vão criando acordos cada vez mais complexos, levando geralmente a um fim solar, mas de uma luz quase despretensiosa, que não ofusca: luz solar que pode ser um momento ainda no meio da música, não necessariamente seu final e nunca um fim triunfante. Parece-nos que Gesualdo monta uma escada de sons que vão se articulando, subindo e descendo degraus sem se importar em chegar num topo celestial ou de retornar a um chão continente. Seu cromatismo, podemos dizer, é a afirmação de uma música

que acontece nos degraus de uma escada, ouvi-la retirar a importância dos patamares de saída e chegada, levando o deleite para o movimento pelos degraus, num vaivém de aproximações e distanciamentos.

Essa é nossa experiência ao escutar Gesualdo. Diante dela, tomaremos agora outra direção, que continue a elucidar do que se trata o cromatismo usado por esse compositor e buscaremos entender qual a sua singularidade.

O sistema tonal, como propusemos anteriormente no texto, nos remete ao dó-ré-mi-fá-sol-lá-si. Essas notas musicais, ditas nessa sequência específica, referem-se a uma escala tonal particular, dentre muitas que existem: a escala melódica de dó maior. Não nos interessa muito nesse texto o nome das escalas nem suas classificações. Interessa-nos mais o fato de que as notas, tomadas em sequências específicas, com o passar do tempo, ganharam estatuto de graus de uma escala. E também nos interessa o fato de que, na escala dó-ré-mi-fá-sol-lá-si, imediatamente sejamos quase obrigados a executar novamente o dó, criando uma sequência ininterrupta, passível de repetições infinitas, centrada – iniciada e terminada – nessa nota musical.

Pois bem, estamos tentando nos aproximar do cromatismo de Gesualdo. Sabemos que seu cromatismo se dá antes da criação de um sistema tonal. Listamos acima duas características muito próprias do sistema tonal: a) as notas musicais formam graus específicos em escalas e b) esses graus se referem a um centro. Antes da configuração da música em tons, havia também regras composicionais, algumas das quais já vimos com Monteverdi. Essas regras, no entanto, permitiam, por sua moderada inespecificidade, um manejo composicional multicêntrico, emprestando às notas graus variáveis numa mesma composição. O que Gesualdo conseguiu capturar das notas musicais em seus madrigais foi exatamente essa maleabilidade funcional.

No cromatismo, usa-se as notas musicais de maneira a flexibilizar os centros, levar a melodia e a harmonia para outras referências de centro e até mesmo retirar momentaneamente os centros. São sete as notas que formam a sequência mais reconhecida do sistema tonal (dó-ré-mi-fá-sol-lá-si). A essas sete notas, adicionamos cinco notas sustenizadas (ou seja, ligeiramente mais agudas que as notas imediatamente anteriores e ligeiramente mais graves que as notas seguintes da escala), completando uma sequência com doze sons. Postas desse modo, as notas usadas no cromatismo são essas: dó, dó sustenido, ré, ré sustenido, mi, fá, fá sustenido, sol, sol sustenido, lá, lá sustenido e si.

As doze notas que listamos criam uma sequência cromática porque a distância entre cada par de notas sequenciais é, virtualmente, a mesma. Ou seja, a distância entre ré e ré

sustenido, entre ré sustenido e mi, entre mi e fá e assim por diante, é sempre a mesma. Elas criam uma geometria que subtrai da sequência o centro. A sequência cromática das notas pode iniciar-se e terminar em qualquer uma de suas notas musicais. Nosso ouvido ocidental, treinado à exaustão a esses doze sons, muitas vezes entende como erro os outros tantos sons que existem entre cada uma dessas doze notas musicais. No ocidente, majoritariamente, a sequência cromática das notas é nossa palheta completa de sons.

Cromático, inclusive, vem da palavra grega *khromatikós* e diz respeito às cores. Gesualdo usava essa palheta de tons (ou meios tons, como se acostumou a falar entre músicos), usava os doze sons da tradição musical do ocidente de maneira muito específica e por isso dizemos que em seus trabalhos ele usava o cromatismo. No trato com as melodias que compunham a polifonia de seus madrigais, Gesualdo às vezes recorria a mudanças cromáticas, de meio tom ascendente ou descendente, em uma ou duas melodias, o que transformava por completo a sonoridade dos acordes.

Ao narrarmos nossa experiência como ouvintes e executantes da música de Gesualdo, falávamos de vozes que passeiam por degraus de uma escada, sem se importar em chegar num topo ou retornar a um andar de baixo. Os doze meios tons equidistantes do cromatismo são esses degraus: pode-se criar, nos próprios degraus, pontos de pouso ou descanso, mas nenhum desses meios tons é definitivamente o patamar de chegada ou saída. É como se a série que a escala cromática cria fosse circular, enquanto uma escala tonal seria em linha reta. (Figura 1)

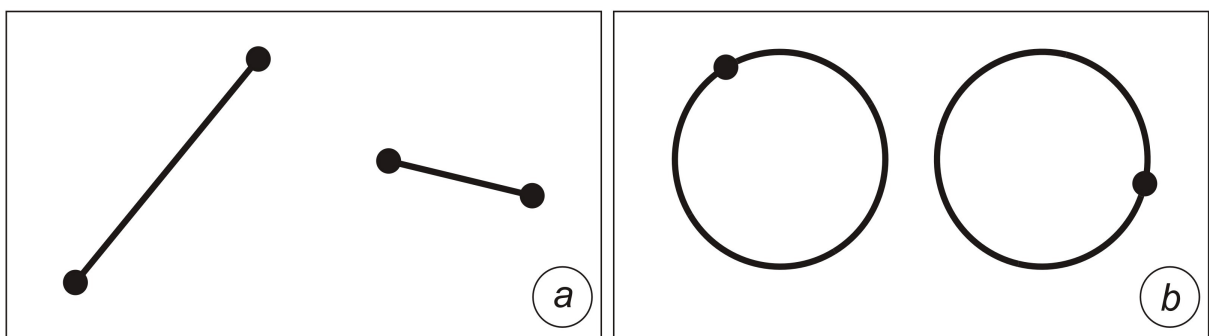


Figura 1: Escalas pensadas a partir da geometria de uma reta e um círculo. a) Numa escala tonal, a variação dos pontos de saída e chegada geram uma mudança no traçado da reta: a escala muda, não só em direção ascendente ou descendente, mas em distância e altura percorrida. Criam-se dois patamares muito distintos, com um caminho muito próprio a ser seguido para uni-los; b) A escala cromática continua com o mesmo traçado, independente da marcação de um ponto de referência. Ganha-se, assim, a possibilidade de mudar a referência sem precisar trocar a geometria da escala.

Numa reta, o início e o fim ficam marcados como os pontos de saída e chegada: pontos centrais que organizam a fruição sonora, pontos esperados antes de sua execução – é possível intuir a última nota de uma música tonal antes que ela se dê, pois ela nunca saiu da

cabeça de quem escuta a melodia –, pontos que guiam a confecção de uma reta que os une, pontos a que se intenta chegar. É possível, por outro lado, fazer com que a linha que forma um círculo cisalhe-se em qualquer ponto, tornando-o até mesmo um ponto de referência, mas sem que o círculo deixe de ser precisamente igual em forma àquele cisalhado em qualquer outra parte. A referência então pode circular, fazendo com que o desenho continue sempre o mesmo.

O que o cromatismo gera, então, é uma possibilidade única de mistura dos sons, ao emprestar uma geometria circular para os degraus de uma escada, e retirar os patamares pré-definidos de repouso. A passagem livre entre momentos cromáticos e momentos de manutenção das referências sonoras cria esse universo com patamares momentâneos, solares ou obscuros, mas nunca definitivos.

Gesualdo compunha numa época ainda sem referência tonal completamente estabelecida. Já na música barroca, no século seguinte ao que viveu, tivemos a criação mais detalhada desses centros prioritários a que chamamos de centros tonais e que seguimos até hoje em muitas de nossas formas musicais. Os patamares de repouso nas composições de Gesualdo, montados sobre centros menos rígidos que os tonais, faziam soar caminhos às vezes bastante tortuosos e únicos, que levavam a acordes abruptamente alterados em sua sonoridade, deixando-nos até mesmo perdidos com suas mudanças de referência, criando centros frouxos, que não se mantinham estabilizados por muito tempo.

Essa estética do inesperado e da mudança abrupta de paisagens harmônicas dá o caráter único e vital das peças de Gesualdo. Entretanto, o resultado do cromatismo de suas peças é, algumas vezes, a marcação lúgubre de uma harmonia que muda de sentido numa velocidade muito grande. A junção de linhas horizontais com derivações de meio tom (melodias cromáticas) e linhas verticais desvinculadas de um centro (harmonias com acordes inesperados) por vezes traz como resultado uma diagonal suicidária e perigosa.

A música nunca é trágica, a música é alegria. Mas acontece, necessariamente, de ela nos dar o gosto de morrer, menos de felicidade do que de morrer com felicidade, desvanecer. Não em virtude de um instinto de morte que ela suscitaria em nós, mas de uma dimensão própria a seu agenciamento sonoro, à sua máquina sonora, o momento que é preciso afrontar, quando a transversal vira linha de abolição. Paz e exasperação. A música tem sede de destruição, todos os tipos de destruição, extinção, quebra, desmembramento. Não está aí seu “fascismo” potencial? (Deleuze e Guattari, 1997, p.99)⁷

Esse feliz destroçamento, essa extinção fascista dos sentidos, aparece como convite

⁷ No texto original, após a palavra “exasperação”, há uma nota de rodapé, que reproduzimos a seguir: “Havia algo de tenso, de exasperado, algo que ia quase até uma intolerável cólera em seu peito de homem de bem, enquanto ele tocava essa fina e nobre música de paz. Quanto mais deliciosa era a música, mais ele a executava com perfeição numa completa felicidade; e, ao mesmo tempo, a louca exasperação que havia nele crescia proporcionalmente” (Lawrence, *La verge d'Aaron*, Gallimard, p. 16).

quase irresistível na música de Gesualdo. É preciso confrontar essa disrupção tranquila, saber usá-la para, em meio a ela, reaver um tanto de sua força criadora, vital. Parece-nos que, no filme de Herzog, a pista para o enfrentamento potente dessas forças suicidárias aparece no comentário de um dos personagens, o cravista Alan Curtis:

Ouvi pela primeira vez a música de Gesualdo na faculdade, há 40 anos, em Michigan. Não a achei bonita, achei-a fascinante, mas difícil. E [...] ele também viveu num tempo difícil. Num tempo em que as pessoas assumiam riscos e havia aventura, agitação, como ainda há na Itália. [...] Executantes também devem assumir riscos e ser perigosos e então a beleza dessa música vital se apresenta.⁸ (1995, aos 57min)

No texto *A Transversalidade*, Guattari forja a expressão “acolhida 'iniciática” (2004, p.104). Acreditamos que essa expressão aponta para a mesma direção que a estratégia de Curtis. O exercício destemido de acolhimento das variações verticais vertiginosas dos madrigais de Gesualdo é o exercício que nos exige um esforço iniciático, exige “um remanejamento de domínios” (Guattari, 2004,p.104), apontando para a possibilidade de incluir “todo e qualquer outro” (Guattari, 2004,p.104): outros encadeamentos sonoros, todo alcance de sua obra. Nesse sentido, é a própria relação profícua com a morte que libera a potência de diferir de uma vida. Gesualdo parece nos apontar isso abertamente.

Em nosso entendimento, Guattari (2004) acaba sugerindo, no seu texto, um exercício que nos parece bastante proveitoso para quem se propõe a experienciar a música de Gesualdo: essa música difícil e fascinante exige um cuidado para que se efetue em sua face vívida. Ela pede por um empenho metodológico muito parecido com o de uma iniciação. O esforço é o de ser hospitaleiro com essa música, é o de abrir portas sensíveis para que os sons aconteçam, para que eles toquem. O esforço é o de permitir-se uma suspensão momentânea dos sistemas de escuta, ou ainda mais que isso, permitir-se uma reinicialização dos modelos de sensibilidade.

O que os cromatismos de Gesualdo emprestam à experiência sensível, então, é um convite reiterado de reinicialização. Os cromatismos nos convidam a pisar em terrenos sempre inexplorados, mesmo que supostamente conhecidos. Propõem que esbarremos em novas construções quando passamos pelos territórios que supúnhamos já dominar, imaginávamos conhecer seus modos. É esse o ponto em que essa música carrega seu perigo e sua alegria. Perigo de extinção, de morte, de não-sentido, quando é impossível suportar o convite iniciático. Alegria de uma abertura comunicacional possível entre domínios, quando se

8 Tradução nossa, do original: “I first heard Gesualdo's music in college, 40 years ago, back in Michigan. I didn't find it beautiful, I found it fascinating, but difficult. And [...] he also lived in a difficult time. By the time that people took risks and there was adventure, excitement, as there still is in Italy. [...] Performers also must take risks and be dangerous and then the beauty of this vital music comes forth.”

aventurar, assumir riscos, enfrentar o *nonsense* do qual tentávamos nos proteger com esquemas conservadores (Guattari, 2004, p.101) são assumidos como exercício sensível na experiência.

Gesualdo viveu muitos momentos de isolamento, transformando-se num curioso personagem italiano. Seu isolamento é uma posição de resistência nessa história da música que vamos desenhando: seu uso dos cromatismos tentava dar conta de expressar os afetos sem sofrer as exigências do imperativo doutrinante que o cercava. Nesse sentido, o cromatismo das composições de Gesualdo é minoritário. Essa técnica composicional só voltou a ganhar visibilidade dois séculos depois, em outro contexto, quando a música já havia criado para si sistemas com centros bem delineados e já começava a se sentir apertada em suas roupagens tonais.

1.2 Alemanha e a segunda metade do século XIX: uma guerra de românticos?

Até o momento, foi possível falar de polifonia, melodia, harmonia; planos verticais e horizontais da música. Com Monteverdi e suas questões composicionais, foi também possível apontar para um jeito outro de pensar os afetos que, encarnados, distanciavam-se das representações de afetos, caducando algumas das mediações que o pensamento moderno hegemoniza e que apartam palavras e coisas, separando-as em planos diversos da existência e tirando o estatuto de verdade da experiência imediata, relegando-a à ilusão. Com Gesualdo, estivemos frente a frente com a morte, resultante possível da transversal produzida no agenciamento musical, a qual nos exige enfrentamento. Diante da morte, pudemos vislumbrar traços de uma vida.

Em nosso passeio, percorreremos agora uma ponte que liga – num salto irresistível – a Itália do início do século XVII à Alemanha, na segunda metade do século XIX. Cerca de 250 anos se passaram. Podemos inferir que a mudança brusca de paisagem traz muitos elementos que não ganharão visibilidade nesse texto. Interessa-nos, no entanto, averiguar certa mudança em algumas questões que já pudemos elencar. Ao construirmos fragmentos de história para Monteverdi, montamos uma passagem que ia da polifonia vocal à ópera. Para além de uma passagem, o que nos interessava era a intuição acerca da materialidade sonora e os afetos que provocava. Também pudemos elencar com Gesualdo o que chamamos de uma transversal perigosa da música, que estava ligada aos cromatismos de suas composições.

Seguiremos, desta maneira, misturando cromatismos e ópera em histórias possíveis de Nietzsche e Wagner. Com esses dois personagens, também seguiremos pensando a materialidade dos sons musicais e suas diagonais perigosas.

Em dois séculos e meio, a música (o mundo) passara por transformações enormes. As tecnologias musicais se desenrolaram, complexificando-se. Instrumentos com mais volume e precisão nas notas, formações orquestrais gigantescas; profícua sistematização de escalas musicais, centros tonais plenamente constituídos. Já era possível, inclusive, notar certo cansaço a respeito desses centros prioritários e uma vontade de buscar outras referências sonoras.

A Alemanha musical vivia um cisma. De um lado, a esposa de Robert Schumann, Clara, juntamente com Brahms e outros músicos ligados ao Conservatório de Leipzig, fundado por Mendelssohn. Do outro, Lizst e os representantes da nova escola alemã, mormente situados em Weimar, que fica a pouco mais de cem quilômetros de Leipzig. Alguns temas em música criaram um clima de oposição entre esses dois grupos, que discutiam acerca das formas musicais existentes, do uso dos cromatismos e da representação de conteúdos não musicais na música, como cenas e estados de espírito.

Conhecido como “a guerra dos românticos”, esse cisma criou pelo menos um personagem interessante, geralmente situado no lado de Lizst e da nova escola alemã. Era Richard Wagner, que colecionou tanto elogios quanto críticas de ambos os lados do cisma. Sua posição central-vanguardista, chamou-nos especial atenção e é por isso que seguimos pinçando alguns aspectos de sua vida e obra.

1.2.1 A obra de arte total de Wagner: uma nova ária e a suspensão harmônica

O material que trata sobre a vida de Richard Wagner é extenso, e poderíamos dizer que começa por sua autobiografia. Nascido em 1813, em Leipzig, Wagner viveu numa época em que a afirmação documental de sua identidade, de sua memória, era perfeitamente possível e, mais do que isso, ganhava o estatuto de expressão maior de seu valor diante do mundo que o cercava. Esse período, romântico, traz como marca uma forma muito específica de valorizar a vida de um homem: sua individualidade, entendida como expressão de seu íntimo, contada nas histórias de vida que só o convívio familiar, corriqueiro, pode desvelar. Entendemos que ainda hoje é hegemônica essa forma de valorização da existência.

Nosso caminho nesse texto tomará sempre que possível outra direção, investigando menos essas histórias da intimidade e mais os aspectos públicos da história de Wagner. Naturalmente, estamos sujeitos a todos os contágios que essa mudança de percepção no mundo acarreta em nosso texto. Nosso intuito, com essa escolha, é sublinhar a posição delicada e estratégica de Wagner em suas escolhas composicionais, incluído aí seu posicionamento em relação às discussões que envolveram os músicos de Leipzig e Weimar. Esse compositor lançou-se numa jornada megalômana, criando inclusive uma teoria apaziguadora, em que cabiam os argumentos de ambos os lados envolvidos na guerra dos românticos. Queria seduzir a todos com sua arte.

Wagner teve diversos endereços durante sua vida, passando pela França e Suíça, além da Alemanha. Sua história lista muitos destinos de viagem na Europa. Ele foi diretor de teatro, ensaísta e maestro, mas nos dias de hoje é como compositor que marca sua maior notoriedade, principalmente por causa de suas óperas.

Ópera é uma palavra de origem latina e é a forma plural de *opus*, que significa “obra”. Portanto, ópera é, em seu sentido lato, uma junção de obras diversas. Numa ópera, o que vemos é a junção de artes diversas: música, dança, teatro, poesia. Essa junção de diversas obras de arte gera uma unidade. À época de Monteverdi, que, como apontamos, escreveu uma das primeiras óperas, era costumeiro que se usasse o nome *favola in musica* (fábula em música) ao invés de ópera. Essa forma de dar nome a esse tipo de grupamento de obras serve-nos para entender outro aspecto de uma ópera: há uma narrativa, por vezes fantástica, que é contada através da sequência dos números artísticos. Wagner, por sua vez, escreveu em alguns de seus ensaios a palavra *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total), referindo-se a seu projeto de integrar fortemente as artes em suas composições, com o intuito de devolver o drama à ópera.

Essa ideia megalômana de Wagner – agregar todas as formas de arte, sintetizando uma arte única e derradeira e, portanto, total – cativou e horrorizou por sua opulência. Wagner, que viveu até os 70 anos, foi um grande devedor por longos anos de sua vida, tendo sido inclusive preso por isso. Foi após seus 50 anos de idade, quando já era razoavelmente conhecido por sua obra, que Wagner cultivou duas de suas mais curiosas amizades, transformando o rumo de sua história e da história da Alemanha.

A força da frase que acabamos de dizer não é exatamente fruto de um exagero. O rei Ludwig II da Baviera, quando coroado aos 18 anos, não se demorou em chamar Wagner a sua presença, assumindo suas dívidas, passando a pagar-lhe uma pensão vultosa e a recebê-lo com frequência em seu palácio para discutirem arte. Ludwig havia se encantado com duas óperas wagnerianas a que tinha assistido em sua adolescência e desde então cultivava uma admiração

por ele. Com o apoio de Ludwig, Wagner não só pôde dar continuidade a sua carreira musical, como também passou a ter opinião de extremo prestígio nas ações do rei.

Quatro anos após seu coroamento, o rei Ludwig iniciou a construção do enorme castelo de *Neuschwanstein*, por devoção a seu protegido Wagner e em homenagem a sua ópera *Lohengrin*, que tenta remontar as origens míticas do povo germânico. Ludwig não chegou a ver a obra do castelo terminada, já que morreu um ano antes de sua conclusão. A finalização da construção parece-nos só ter sido possível diante da morte do monarca, que chegou a habitar o castelo por um curto período de tempo e, enciumado, deixou ordens de que fosse proibido visitar os aposentos de *Neuschwanstein* após sua morte.

Sob alegações de insanidade – sendo seu principal diagnóstico a paranoia –, Ludwig havia sido afastado da coroa pouco tempo antes de morrer. O castelo de *Neuschwanstein* é um cenário a céu aberto, sendo um dos pontos turísticos proeminentes da Alemanha até os dias de hoje. Como um dos braços de uma obra de arte total, o presente de Ludwig a Wagner tentava recriar a resplandecência da arquitetura na França absolutista dos séculos XVII e XVIII.

Em relação a suas opiniões acerca da arte, Wagner tinha uma visão muito específica daquilo que havia se consolidado como uma tradição ou hábito, entre as composições operísticas. Para ele, a música – meio de expressão operística – foi cada vez mais sendo tomada como seu objeto, ao passo que o drama – objeto de expressão de uma ópera – foi sendo utilizado como meio (Wagner, 1893). Wagner, ao propor esse “erro no gênero artístico da ópera” (Wagner, 1893, p.27), cria uma relação de assimetria entre música e drama e propõe uma inversão dessa hierarquia.

Com essa série de afirmações, o compositor começava a se posicionar em relação aos temas do cisma romântico: pedia que a ópera voltasse a ser uma construção do drama real, a partir de uma música absoluta. (Wagner, 1893, p.30) Wagner, que parecia chegado a escrever muito, dedicou dois enormes volumes ao tema da ópera e sua relação com o drama. A todo momento de seu texto, parece dar ao artista das palavras, ao poeta, o benefício de disparador do processo de criação de uma ópera. São as palavras em poesia que se constituem como ferramenta para que a ação possa se compor em música, teatro, dança.

Esse posicionamento nos recorda rapidamente do imperativo catequético no fim do século XVI, à época de Monteverdi, e sua urgência por manter a inteligibilidade do aspecto linguageiro do texto na música. Aqui, dois séculos e meio à frente, o poeta havia conquistado o direito (e talvez a obrigação) de falar em nome próprio, através dos personagens da ópera. Não só o poeta e nem só na ópera. As mudanças que resultaram numa música que cada vez mais destacava o canto solo, apareciam agora como uma necessidade de expressão dos

indivíduos. A arte deveria lidar com os afetos do artista, com seu íntimo, e, quanto melhor fosse o artista, maior seria sua capacidade de transmitir seu interior afetivo em sua obra.

Os afetos, então, que numa experiência da *Affektenlehre* poderiam ser provocados na plateia através de uma forma composicional, agora apareciam como expressão íntima, que poderia causar impacto afetivo-sentimental por similaridade ou contraste, mas sempre a partir das experiências individuais comparadas.

Wagner articulava seu pensamento de maneira muito convincente. Suas ideias quase sempre davam conta de condensar os lados opostos da discussão musical mais quente de sua época, que separava os músicos de Leipzig e Weimar. Disposto a criar uma obra de arte que englobasse toda a arte, defendeu uma música sem conteúdo representacional e, ao mesmo tempo, uma música que se referisse a cenas e estados de espírito. A seguir, passamos a apontar como articulava essas posições contraditórias.

Três elementos constavam no pensamento wagneriano para que uma ópera se transformasse numa obra de arte total. Todos os três elementos traduziam sua tentativa de submeter a música à dramaticidade.

Primeiramente, a questão da colocação da ênfase dos versos na melodia. Supomos que essa questão derive fortemente do uso da língua alemã, já que, nessa língua, a ênfase de determinadas palavras ou sílabas serve de guia para a compreensão das frases, muitas vezes demasiadamente complexas em suas inversões e aglutinações. Sendo assim, as sílabas tônicas das palavras nem sempre são as partes de maior ênfase no discurso. Wagner (1893) propõe o uso desses acentos frasais na composição entre versos e melodias.

A música, então, deveria curvar-se aos aspectos discursivos. Essa recomendação de Wagner não chega a nos causar espanto a essa altura do texto, visto que desde seu advento como forma artística, a ópera já lidava com essa questão. Dizer que o discurso deveria ser entendido, a qualquer custo, além de não ser uma novidade para nós, se explica com muita facilidade quando pensamos que a ação vai sendo narrada pelas falas dos personagens que cantam nessa forma composicional. O que talvez fuja da visão numa primeira leitura dessa recomendação é que Wagner impunha nela uma crítica ao modelo rítmico que vinha sendo usado na música de sua época.

Em nosso texto, não seguiremos pensando essa crítica. Esse aspecto do pensamento wagneriano nos servirá tão simplesmente como índice de que esse compositor trouxe questionamentos muito diversos e profícuos a respeito da história da música como um todo e trouxe discussões sobre temas que levaram a muitas mudanças estilísticas na arte.

Uma segunda questão dizia respeito às árias. Como conjunto de obras, as óperas

elencavam números artísticos distintos em sucessão, que conferiam sentido à estória contada. Assim, havia os coros, os balés, as árias, os interlúdios, que se revezavam claramente. Em diversas formas de ópera (lembramos que já havia cerca de 250 anos desde as primeiras óperas, com uma história de muitas derivações que não tratamos nesse texto), os números principais eram árias.

Ária significa canção. O uso do nome ária – não de maneira exclusiva, mas usualmente – se dá quando a canção fica dentro de uma obra maior. Por se tratar de um canto para solista e acompanhamento instrumental, nas óperas o uso das árias está fortemente ligado aos personagens principais das estórias e também aos cantores mais talentosos. Era comum que o público esperasse, pois, os momentos das árias. Era nesse momento que cantavam os seus heróis e seus vilões. Cantavam melodias difíceis de executar, canções que exigem da voz os seus limites.

A preocupação de Wagner era com os cortes abruptos que muitas vezes se davam entre os números e principalmente a divisão clara das árias no corpo da ópera. Por um lado, os cortes faziam ficar explícito para o grande público o momento que mais aguardavam. Por outro, entretanto, Wagner receava que os cortes também tiravam a força dramática dos números. Diante dessa percepção, sua proposta era a de que se criasse uma obra com forma ininterrupta, que crescesse e diminuísse em volume e velocidade, sem cortes que não tivessem explícito valor dramático e com modulações que dessem conta das passagens entre os diversos números.

Tal proposição é central e intrigante para nós, nesse texto. Em nossas trajetórias, as canções incluídas no interior das óperas, que agora chamamos de árias, são também um de seus elementos artísticos mais antigos, posto que são uma resultante da simplificação extrema das linhas melódicas vocais e da passagem da complexidade musical para partes escritas para instrumentos. Entendemos que o incômodo de Wagner em relação às árias aparece como resposta a certa sobrecodificação dessa parte central da obra operística.

Percebida como uma expressão do íntimo no século XIX, a ária pouco a pouco deixava de versar sobre a virtude da donzela e passava a ser tomada pelo o virtuosismo da cantora. Ou seja, aprisionada à lógica da intimização, a ária não permitia mais que as estórias seguissem sendo cantadas e contadas, arruinava-se em seu conteúdo representativo. O personagem não chegava a aparecer, sendo o canto apreciado em seu conteúdo meramente formal. Qualquer preocupação com o texto durante a composição mostrava-se agora infrutífera, já que uma estória narrada se colocaria em posição secundária ao exame que a plateia faria da capacidade do cantor ou cantora executante.

Wagner pretendia eliminar essa maneira de espera pelas árias, que atraía os olhos para o cantor e não para o personagem que ele deveria representar. Queria que a tensão fosse conquistada pela dramaticidade, que usaria a música como meio de expressão, e não pela necessidade judicativa da plateia. É nessa passagem de uma crítica ao virtuosismo à necessidade de se chegar ao drama através da música que deriva uma terceira questão para esse autor. Essa terceira questão é, na verdade, uma proposição de método composicional.

Wagner propõe o que depois passou a ser chamado de *Leitmotiv* (motivo condutor), que seria construído a partir de uma melodia absoluta. A forma de expressão dramática passaria por um pressentimento que se acoplaria a uma lembrança. Os conectores entre os números da ópera, para Wagner, deveriam passar por melodias orquestrais absolutas seguidas de motivos orquestrais de pensamento. Esses dois elementos seriam um amálgama dramático.

O que Wagner propunha com esses dois elementos era uma passagem da música por si mesma para uma música da memória, por assim dizer. Ou seja, o conector musical entre obras numa ópera passaria primeiramente por melodias orquestrais sem nenhum vínculo representacional, uma melodia absoluta, gerando um pressentimento. Pois bem, a música sem conteúdo representacional, absoluta, geraria uma intuição. Essa era a aposta de Wagner. Para ele, porém, os trechos conectores das óperas tinham necessariamente que passar para outro patamar antes de chegar ao número seguinte. O segundo patamar da transição conteria traços de memória, lembranças. Esse segundo elemento seria o que hoje especificamente chamamos *Leitmotiv*. Vinculando trechos melódicos aos personagens das óperas, Wagner podia agora, com sua segunda ferramenta de conexão operística, evocar lembranças na plateia, lembranças dramáticas, também lembranças experienciadas como íntimas.

Os trechos melódicos absolutos, transformados em motivos-pensamento, seguiam sofrendo pequenas variações a cada vez que apareciam, de modo que ao fim da ópera somente poucos elementos do primeiro trecho realmente se mantinham. As mudanças, entretanto, eram cautelosamente arquitetadas para que o rastro do reconhecimento fosse mantido.

Intuição e reconhecimento construídos a partir de trechos orquestrais que, primeiramente absolutos, vão ganhando traços de lembrança na repetição variante. Os temas musicais que se repetem, mesmo com microvariações, garantem reconhecimento.

Wagner arraigou-se em sua concepção de *Leitmotiv*, valorizando especialmente as repetições criadoras de lembranças. Como já dissemos anteriormente, defendia – talvez tenha sido o maior defensor – que a música não é um fim em si mesma e que deve ser meio de expressão para um fim dramático. Com essa postura, Wagner aproximava-se dos músicos de Weimar, separando-se um pouco das escolas mais tradicionais da época, como o

Conservatório de Leipzig, principalmente por buscar novas formas musicais. Mas ao mesmo tempo, tentava manter alguma centralidade, propondo uma música da memória, música representacional. Essa busca apaziguadora e centralista de Wagner incluía, inclusive, o uso de cromatismos.

Em nossa Itália do fim do século XVI, a preocupação com os afetos se dava em composições vocais polifônicas, inicialmente. A intuição de que havia maneiras de compor músicas que gerariam afetos na plateia iniciava, numa primeira prática, pelas repetições e dissonâncias, transpondo para a música mais o aspecto pictural das palavras que compunham os textos do que sua clara compreensão como texto pronunciado. Uma segunda prática avançava nas dissonâncias, e começava a destacar uma só voz cantada, limitando as repetições vocais e passando a escrever partes para instrumentos. Ao mesmo tempo, o uso das notas musicais se dava por modos múltiplos, menos subjugados a um sistema centralizador tonal.

Como já pudemos delinear muito rapidamente, o sistema tonal é resultado de um *corpus* hierarquizador das notas musicais. Ou seja, o uso das notas musicais passa a se dar segundo algumas regras maiores, que definem quais dissonâncias são permitidas em tais e quais situações. Tendo começado a tomar protoformas no fim da idade média, o sistema tonal floresceu e ganhou força exatamente no período de 250 anos que pulamos vertiginosamente (ou audaciosamente) em nosso texto. Em nossa passagem pela Itália, as dissonâncias de Monteverdi nem sempre eram bem vistas, havia forças de veto que já se faziam presentes. Naquela época, porém, ainda eram possíveis experiências como as de Gesualdo, que em seus cromatismos destroçava os fios primitivos da lógica tonal, essa que viria a ser em pouco tempo a grande emanadora das regras composicionais.

Pedimos sinceras desculpas aos leitores, se por acaso sentem em nossas palavras até aqui algum tipo de pavor ou ódio pelos sistemas tonais. Não se trata disso, em absoluto: o sistema tonal não é um vilão que deva ser combatido nem um monstro que nos deva causar repulsão. A sistematização do conhecimento musical no período barroco foi um processo tão doloroso quanto acaba sendo qualquer processo de categorização, mas não podemos dizer que foi feito de forma equivocada ou errada ou mesmo reprovável.

O que nos incomoda, na verdade, é um grupo de pensamentos que advém quase enraizado ao procedimento mesmo dessa sistematização, pensamentos que vêm misturados a um efeito de centralização na música. Causa-nos incômodo uma crença de que, após os sistemas tonais, os centros na música não devem mais derivar; um pensamento de que não podem mais se consolidar acordos temporários entre as notas musicais, sem referências

estabelecidas em esquemas sonoros prévios.

Nesse sentido, apontar a criação das tonalidades na música nos tem servido, neste texto, como avatar para falar dessa ânsia por centralização e controle da produção artístico-musical. No século XIX, à época de Wagner, os efeitos da centralização na música já se mostravam cansativos demais e menos flexíveis do que o necessário para que pudessem expressar a dramaticidade. Sabemos que, no século XX, diversas formas musicais romperam em absoluto com esse modelo tonal, mas até hoje a tradição cançãoeira é mormente derivada desse centralismo.

Nas obras de arte totais, com Wagner, parece-nos que a experiência composicional ganhou características muito próprias. Wagner, ao lançar mão de cromatismos em suas composições, parece estar mais numa busca por alargar recursos composicionais do que quebrando seu vínculo com o sistema tonal centralizador, apesar de que, ao que constatamos, essa acaba sendo a construção de uma passagem para outros sistemas musicais, no século que seguiu ao de sua vida.

Uma de suas óperas, *Tristão e Isolda*, nos servirá como avatar para pensar seu uso do cromatismo. Nessa ópera, Wagner usa o cromatismo para conseguir causar o que chamamos de suspensão harmônica. Um dos objetivos da suspensão harmônica é causar na plateia a ânsia por resolução. Ao encadear várias linhas melódicas que não chegam a um relaxamento, ou seja, ao esticar a experiência musical sem resolver os pontos de tensão harmônica, Wagner pretendia manter a expectativa por um fim. Fazendo soar acordes dissonantes em sequência ou emendando melodias cromaticamente sem permitir pontos consoantes prolongados, sua melodia ganha tensão dramática paulatinamente, levando o ouvinte a pedir por uma resolução tonal.

A resolução – o fim –, que na ópera *Tristão e Isolda* é uma ária, ganha o som de um acorde perfeitamente tonal. O acorde, solar, é uma possibilidade de apaziguamento da necessidade por resolução, intensificada pelo uso dos cromatismos e da suspensão harmônica, que pretende dividir com o público a dor de Isolda por seu amado, morto. O acorde acaba sendo, também, a morte de Isolda; representa sua redenção. Uma redenção como solução última para Isolda, que havia sido tomada por uma magia, quando na verdade tinha intenções castas. Isolda, que deveria se casar com o rei, havia se envolvido com Tristão após beberem uma poção do amor.

Diante da vivência de um amor proibido, restava apenas a possibilidade da morte. Aqui, queremos chamar atenção para o uso da tonalidade como expressão da morte. Morte como o final possível para a experiência moralizada da virginal Isolda.

Wagner elencou muitos temas que ganharam importância para a arte musical, mas seu amigo Nietzsche foi, aos poucos, começando a desconfiar de suas intenções. Foi percebendo seu interesse totalitário e, de profundo admirador de Wagner, passou a ríspido crítico. É por aí que seguiremos, entendendo que a solução wagneriana para o uso dos cromatismos, na verdade, fazia o público implorar por um centro, por um centralismo. O risco do cromatismo só valia a pena para Wagner quando levava ao consolo da centralidade, como solução moralizante, redenção final.

1.2.2 Composições de Nietzsche: passagens à filosofia

Friedrich Nietzsche foi um compositor, filólogo e filósofo nascido em Röcken, localidade alemã que nos dias de hoje tem cerca de 600 habitantes, próxima a Leipzig. Apesar de o termo filósofo geralmente ganhar destaque nas apresentações desse alemão tão influente até nossos dias, gostamos da ideia de destacar sua história como musical; agrada-nos ressaltar suas atividades como compositor, para com essa manobra concordarmos com uma afirmação de seu texto *O Caso Wagner*, na qual diz que alguém é tão mais filósofo quanto mais músico for se tornando (Nietzsche, 2009, p.12).

Sobre a importância da arte musical na filosofia de Nietzsche, temos, já em sua primeira obra escrita publicada, um esforço filosófico advindo da música. Chamada *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, a obra discute a cultura da Grécia antiga e contrapõe sua visão acerca dos gregos a um entendimento até então largamente aceito de que aquela cultura seria um estandarte da racionalidade, um resumo da boa vida clara e distinta. O texto é, também, um grande elogio a seu então amigo Wagner.

O próprio Nietzsche considera seu livro “bizarro e mal acessível” (2010, p.11), ao revisitá-lo anos mais tarde, quando escreveu um novo prefácio, intitulado por ele de *Tentativa de Autocrítica*. Nosso esforço, nesse momento, será menos o de compreender absolutamente o texto nietzschiano e mais o de retirar dessa obra alguns elementos que nos sirvam de referência, levando-nos a um entendimento sobre a relação de Nietzsche com a música. E mais, buscaremos elementos que explicitem, ao menos minimamente, o elogio de Nietzsche a Wagner. Usaremos esse procedimento para, adiante, seguirmos acompanhando uma mudança de posicionamento de Nietzsche em relação a seu amigo, passando de fã a crítico convicto de seu trabalho.

Em seu texto, Nietzsche (2010) apresenta a música a partir da efígie de dois deuses: Dionísio e Apolo. Dionísio é o sinônimo da ligação intrínseca entre tudo o que há, deus fundido à multidão, experiência da divindade na dissolução da aparência. Apolo, por outro lado, apresenta-se como expressão heroica, colosso aparente de um povo, deus transmutado em unidade distinta, observador dos limites do indivíduo. Supomos ser inevitável uma pergunta: de quê se trata quando Nietzsche convoca essas duas imagens deíficas para falar de música?

Entendemos que Nietzsche, ao trazer um embate sem solução entre dois deuses muito diferentes, quer afirmar um tipo de arte ou, mais que isso, quer propor outro plano de análise para a arte, que vá além da aparência. Uma arte como essa, que vai além do estritamente visível, não é a do “artista ingênuo” (2010, p.36). A arte ingênua, nesse contexto, seria aquela que se aceita como uma simples “aparência da aparência” (2010, p.37). Assim, confinada a um plano de imitações, a arte do inocente deixaria de se haver com o que escapa às vistas. Esse posicionamento de Nietzsche nos ajuda a compreender o que no texto pode aparecer como uma preferência sua por Dionísio. Sendo a força dionisíaca aquela que dissolve as aparências, acaba sendo ela mesma uma grande aliada de uma arte tal como a que Nietzsche quer afirmar, uma arte que ouse não se contentar com o mundo distinto. Nietzsche escreve seu texto tentando resgatar da arte o que há nela que dissolve o visível, ou melhor, apresenta uma arte que tem capacidade de trazer à aparência um plano que não é aparente por si só. Ele escreve o que ousamos chamar de uma crítica à aparência como finalidade.

Dionísio, então, aparece como expressão de uma unidade, mas não a unidade de um indivíduo. Nietzsche usa a expressão “Uno-primordial” (2010, p.28) para se referir a essa unidade dionisíaca. Trata-se da unidade de todas as coisas, ou melhor, do acesso a uma realidade preindividual. A força dionisíaca se dá então por um estado de consciência que não é mais a do indivíduo, uma realidade do inebriamento, consciência una de uma multidão, unidade estonteante, que equivoca as aparências individuais.

Sentimos que há um constrangimento ao tentarmos explicitar o que é propriamente dionisíaco. Nietzsche implica consigo mesmo em seu prefácio tardio, zombando de sua pretensão sabichona, já que considera não ter podido esclarecer suficientemente em seu texto a respeito do que seria essa experiência com o uno não aparente pela arte.

Seguimos, então, um tanto mais atentos a nossas limitações e da maneira que nos é possível, pensando o que é o dionisíaco. Juntamente com Nietzsche, entendemos que a música tem uma força dionisíaca arrebatadora. O conteúdo musical da música – ou seja, a música independente de poesia, dança, teatro ou qualquer outra forma de arte – é capaz de arrebatá-la

as comportas da aparência e causar-nos um esquecimento de nós mesmos. Provoca nos ouvintes o que por vezes chamamos de “sublime” ou “fruição estética da vida”. O sublime tomado aqui em sua face amoral, porque propriamente incomparável. Uma experiência sublime que não é avaliativa, um frenesi que borra os contornos individuais. Esse amálgama estético sublime de sentidos preindividuais pode até mesmo se parecer com um estupor ou uma invasão violenta de múltiplos significados não delineados.

Para Nietzsche, essa força é que é propriamente musical. De alguma forma, há uma predileção nietzschiana pelo que é dionisíaco. Mas essa predileção não se sustenta por todo trajeto do texto, já que Dionísio tem uma relação de dependência com Apolo. Explicamos.

Apolo aparece como expressão da unidade individual. Não se trata aqui então de Dionísio, que configura o uno-com-deus, mas de um deus que se crê capaz de adivinhar as unidades aparentes. Apolo é o deus do sonho bem delineado. A força apolínea é um avatar, resultado de uma transfiguração, materialização de deus. No texto de Nietzsche, Dionísio precisa de Apolo para se expressar. É da música como fenômeno apolíneo, isto é, da música e suas unidades rítmicas, melódicas e harmônicas, que aparece a força dionisíaca e é na figura do herói apolíneo que essa força dionisíaca desemboca. Forma-se então um circuito que remete a experiência musical alternadamente a essas duas forças deíticas.

Poderíamos exemplificar esse circuito necessário para que haja verdadeira arte, sob esse domínio de análise, da seguinte forma: (a) música como arte formal, com seus elementos, (b) fruição estonteante de uma multidão que a executa ou escuta, na apreensão possível da união desses elementos, na experiência, (c) ascensão de um avatar representando essa multidão, transformada em povo, (b) retorno à experiência compartilhada, (a) levando de volta à música como arte formal.

Com esse exemplo, demarcamos algo a mais: a experiência dionisíaca precisa de uma multidão para que se dê. Dionísio só pode existir para os iniciados, correndo o risco de criar uma experiência sem sentido ou pavorosa para os que não pertencem a seu culto. Nietzsche está falando de conteúdos preindividuais coletivos, carreadores da arte musical entre pontos notáveis, que criam sentido para esses pontos: conteúdos que exigem pertencimento para que façam sentido. A arte apolínea, com seus pontos notáveis, ganha um estatuto de coautora da arte musical, precisando Apolo também de Dionísio para que haja arte verdadeiramente.

A crítica ao artista “inocente” se dá exatamente nesse ponto. Para Nietzsche, o que há de mais artístico na arte é essa relação profícua entre a aparência e a transparência, entre o previsível e o invisível. A aparência como se apresenta não seria então a meta do artista. Com esse argumento, Nietzsche se posiciona frente à arte figurativa e a toda discussão sobre o

sentido da arte, grande cisma romântico.

Sob nosso ponto de vista, Monteverdi, no fim do século XVI, lutava para se haver com forças similares. Ao propor uma nova prática composicional, Monteverdi buscava dar conta desses afetos que brotam como avatares na experiência com a música. Fixava sua militância composicional pela discussão das formas de compor e em quais afetos desembocariam, justamente duas pontas apolíneas da arte musical. No entanto, entendemos que Monteverdi somente pôde pensar algo que se configurou como uma *Affektenlehre*, doutrina dos afetos, no período barroco, porque experimentava o que agora podemos nomear de uma conexão dionisíaca, preindividual, carreadora de sentidos para sua arte. Ou seja, com sua primeira prática, Monteverdi extraía das letras de suas composições algo mais que um discurso, que tentava performatizar em sons. O fato de considerarmos sua música expressiva aponta para o acesso a um espaço de partilha, de unidade na multidão, uma abertura ao que é propriamente dionisíaco, abertura comunicacional que é da ordem de um compartilhar da experiência, e não mais se refere a um conteúdo informativo ou doutrinante.

Gesualdo, contemporâneo de Monteverdi, mostrava-nos um perigo na relação musical com Dionísio. Essa relação trazia a possibilidade de estancar a passagem ao que é da ordem do apolíneo: a solidão, exigência para que pudesse resistir aos imperativos de sua época, fazia da música de Gesualdo um convite quase mortal. O amor mortífero, o afeto pungente que deixa frente a frente com a morte quando se efetua, as variações rápidas demais eram algumas das características de suas composições. Uma música que, ao produzir um morrer com alegria mais que um morrer de alegria através do uso de cromatismos, fazia perecerem todos sentidos que imaginávamos conhecer, exigindo uma aposta iniciática para se reconfigurar em avatar apolíneo, caso contrário, levaria ao perecimento final. Com Nietzsche, agora, podemos emprestar um rosto deítico para esse esforço de reinicialização. É nessa experiência com o Uno-primordial – força dionisíaca que rompe os diques da boa forma, fazendo invadirem águas tantas pela experiência – que somos chamados a construir nosso método de afirmação de uma vida. Podemos acrescentar agora que é a experiência de uma multidão, cantando hinos a Dionísio, que propõe a reinicialização dos sistemas sensíveis.

Sair da solidão, em Gesualdo, confundia-se com manter-se nela. Era um momento muito delicado, em que uma multidão dionisíaca via-se pressionada a figurar como povo de deus, em um grupo de ovelhas prontas para o pastoreio não só da igreja, mas de um centralismo generalizado que tentava recuperar seu fôlego. A solidão de Gesualdo, então, apesar de perigosa, mostrava-nos sua possibilidade de manter uma conexão com Dionísio, resistindo àquelas tantas ordens a que uma multidão, transformada em povo subalterno, estava

sujeita ao fim do século XVI.

Na Alemanha romântica de Wagner, a expressão dramática aparecia como o objetivo a ser perseguido, sendo a música um meio para que se chegasse ao drama. Se, com Dionísio e Apolo, Nietzsche elogiava seu amigo Wagner é porque encontrava em suas composições uma forma, um jeito de associar notas musicais, que permitia retomarmos o acesso a um plano dionisíaco da arte. Pois bem, Wagner não havia se curvado a uma tradição racionalista, socrática, que impunha à arte um conteúdo lógico, de uma intelectualidade desvinculada da experiência compartilhada da vida. Wagner conseguia extrair da arte formal seus aspectos contagiantes, inebriantes. Porém, Nietzsche, após assistir à apresentação de uma das óperas de Wagner em Bayreuth, começava a desconfiar de que havia algo de perigoso na arte wagneriana, começava a se incomodar com o que evocavam suas obras de arte totais.

O descontentamento de Nietzsche culminou na escrita de textos nominalmente direcionados a Wagner, nos quais critica seu uso totalitarista da arte. Para Nietzsche, a arte wagneriana tinha “os três grandes estimulantes dos exaustos”. (2009, p.19) A música de Wagner conquistou toda Europa porque foi deliberadamente construída para agradar a massa com elementos que a causassem interesse: elementos de brutalidade, artificialidade e de uma suposta inocência. (Nietzsche, 2009, p.11)

Nietzsche, que escreve com uma rispidez efusiva, quer resistir a Wagner. Incomoda-se com essa massa que segue suas óperas sem oferecer-lhe resistência. Sofre com uma juventude pasmada e pálida, com músicos que buscam copiar o mestre Wagner, com sua capacidade sedutora que dá um conforto silenciador àqueles com a alma moderna: silencia os exaustos, os de nervos exauridos.

É na figura de um ator centralista que Nietzsche posiciona sua frustração com Wagner. Toda criação de pressentimentos que levavam a memórias, toda mecânica dos *Leitmotive* que amalgamavam as obras de arte totais de Wagner, eram frutos de uma exigência desse ator totalitário que nele habitava. O aplauso deveria ser direcionado a esse ator, que inclusive tornara-se músico para submeter a arte musical a uma vida inferiorizada, de cultivo de seu egoísmo.

A crítica nietzschiana voltava-se para o uso da música por Wagner. Nietzsche havia percebido, afinal, que a música wagneriana estaria a serviço de uma vida moralizada, desconectada do plano dionisíaco. A crítica era também ao desnivelamento entre música e drama, proposto por Wagner. O drama, que se expressaria por meio da música, deixava de ter um sentido próximo ao de tragédia, em sua acepção menos restrita: vida que segue acontecendo, exuberância vívida. Agora, aparecia com um significado pobre e direto: drama

era teatro.

Essa crítica traz à tona algo muito específico. O que parecia a Nietzsche, num primeiro momento, uma capacidade musical wagneriana de acesso ao plano dionisíaco da arte musical, agora se mostrava uma forma decadente de autopromoção. O que parecia a passagem a uma multidão iniciática, agora se apresentava como subjugação de uma massa de neurastênicos. Wagner queria seduzir a todos com sua música.

Mas a crítica a Wagner era, na verdade, uma crítica ao centralismo de sua obra. Crítica a uma arte senhora de todas as artes, sedutora e mentirosa. Mentirosa porque presa a seus aspectos apolíneos, formais, intimidantes. Propor uma “semiótica de sons para os gestos” (2009, p.23) não era permitir a intuição, mas forjá-la à revelia. Ou seja, decompor a música em diversas melodias absolutas que se transformavam em *Leitmotiv* não garantia acesso ao drama como tragédia, mas servia especificamente ao drama do ator teatral, a sua encenação e sua habilidade de enredamento.

A vocação totalitarista da obra do ator que há em Wagner abriu as portas da corte de Ludwig e incitou o rei a construir um castelo de arquitetura absolutista. A multidão dionisíaca, transformada em massa, não impunha mais resistência às investidas tirânicas de um projeto de nação Alemã. Nação moralista e excludente, pobre resto de vida, perda do vínculo com o trágico da vida.

Em meio à crítica a Wagner, Nietzsche parece alcançar um tanto de ar. Um jovem compositor francês, chamado Bizet, havia encontrado fôlego trágico em um gênero que caía cada vez mais em descrédito, a *opéra-comique*. Sua obra Carmen, despreziosa em forma composicional, trazia uma simplicidade nada ingênua. Despida de sentimentalismo, Carmen narrava “o amor como fardo, como fatalidade, cínico, inocente, cruel” (Nietzsche, 2009, p.13), construindo uma redenção durante a ação, uma redenção amoral. Bizet trazia o calor do mediterrâneo em sua obra, a pele moura, o ar seco.

Dispostos a mudar de ares, é com Carmen que seguiremos em nosso próximo ato.

2º ATO - HISTÓRIAS DE CARMEN

Não se compreende música: ouve-se.
Ouve-me então com teu corpo inteiro.

Clarice Lispector, em Água Viva

Da polifonia vocal madrigalesca à ária, na ópera. Foi esse o caminho que pudemos trilhar no primeiro ato deste libreto clínico. Os trançados harmônicos entre melodias coetâneas foram ganhando o cuidado do entendimento do discurso. As vozes humanas foram aos poucos dividindo espaço na música com partes escritas para instrumentos. Mudanças enormes, muitos anos de histórias, com uma espécie de *Leitmotiv*: um plano – um domínio – produtor de afetos que se põe na experiência sensível quando a música se efetua, que vai ganhando formas diversas; ganha o contorno de técnicas composicionais.

Uns tantos modos de compor foram sendo acompanhados.

Monteverdi, com sua mudança estilística, já desenhava um prenúncio de nossa rota, ao ultrapassar os madrigais com suas fábulas musicadas. Esse italiano foi, cada vez mais, lançando mão de práticas composicionais híbridas, que tentavam dar conta de criar nos ouvintes uma reação afetiva, culminando numa *Affektenlehre*. Suas músicas de estilo representativo chamaram nossa atenção, pois se adequavam sobremaneira ao imperativo catequizante de sua época, performatizando uma passagem da complexidade musical para a orquestra.

Gesualdo, ambicioso e único em sua maneira de compor, apesar de não ter se aproximado da forma ópera, foi revolucionário em seu uso do cromatismo num ambiente sem sistematização tonal. Afetos de amores mortíferos e radicais em suas composições portavam tanto o aspecto sublime de sua música quanto o perigo da perda do sentido. Um exercício de aventurar-se sem temer os riscos do *nonsense*, exercício de reinicialização dos nossos esquemas sensíveis, comparecia como convite ao vívido em sua música. Somente 250 anos depois, num mundo completamente transformado, poderia a lógica cromática voltar a versar fortemente na música, tomando funções muito diversas das que conquistou no fim do século XVI.

Com Wagner, vimos um pouco do que o cromatismo trouxe à música alemã do século XIX, principalmente com suas óperas. Sua obra fascinou por sua beleza e também assustou e adoeceu por conta de sua agenda política totalitarista. O cromatismo trouxe, em Wagner, um efeito paradoxal: agente da libertação dos centros tonais, o uso da escala cromática serviu também para amalgamar suas obras, criando blocos dramáticos de uma obra de arte total,

centralizadora. Em seu uso dos cromatismos, Wagner compunha suspensões harmônicas num mundo já bastante acostumado à centralidade dos sistemas tonais, tensionando a escuta de sua música ao limite e fazendo, com essa estratégia, que a massa implorasse por um centro apaziguador e mortífero.

Nietzsche deu estatuto conceitual a algumas de nossas percepções, criando a imagem de uma arte musical com dois polos deíticos composicionais: Apolo e Dionísio. Estranhando o fato de que há certa predileção nietzschiana por Dionísio, encontramos com sua crítica ao artista que tem por finalidade copiar o mundo aparente em sua obra, um artista do apolíneo, que não se interessa em acessar uma unidade compartilhada, preindividual, de uma multidão. Seu elogio a Wagner versava sobre o esforço de seu amigo, que intentava resgatar o drama, entendido como o aspecto dionisíaco da vida, o trágico.

Mas, num mundo tomado pelo individualismo, o sentido de drama havia se estreitado. Drama confundia-se com teatro, simplesmente. E Nietzsche entendeu que Wagner somente fazia a música servir ao ator, aos seus gestos. A música trabalhava para angariar aplausos, escrava de um resto de vida moralizado. A decomposição das passagens, nas óperas de Wagner, em melodias absolutas que passavam a *Leitmotive* forçava a construção de uma intuição majoritária, controladora, transformando uma multidão em massa submetida.

Nietzsche encontrou em Carmen de Bizet uma saída para sua indignação. Muito diferentemente de Wagner com sua obra de arte total, o jovem compositor francês Bizet havia composto uma *opéra-comique*. Usando-se de um gênero considerado decadente à sua época, a ópera Carmen trazia um tema trágico em roupagens banais. Estória simples, com alguns diálogos falados, mas uma força dionisíaca arrebatadora.

Carmen não conta uma estória de moça inocente, engabelada por uma magia do amor, que precisa encontrar redenção. Pelo contrário, Bizet traz em sua ópera uma vida que é como é, sem redenção final, uma vida de amores rebeldes, pássaros livres que não pousam ou voam por deliberação alheia. E, se sua obra encontra redenção, é porque o próprio acontecer da estória performatiza contrastes da experiência que cabem numa vida.

Com Carmen, Bizet dava voz à um coletivo. Na ópera, o coletivo era a multidão dionisíaca, nômade, transformada em coro. Na França, o coletivo era a boêmia, movimento artístico marginal, nômade, que criticou o romantismo aristocrático moralizante, impondo-se como uma resistência ao fenômeno cultural de massa, dando alguns passos em direção a uma arte modernista. (SEIGEL, 1992)

Boêmia, primeiramente, dizia respeito a uma localidade que ficava na região central da Europa onde hoje é a República Tcheca. A vida cigana foi associada a essa região, pelos

franceses, já no século XV. Os boêmios, portanto, passavam a ser os integrantes de grupos nômades, os ciganos. Ao fim do século XVII, o termo boêmia ganhava um terceiro significado, como estilo de vida. Geralmente pensada como uma resistência à burguesia, a boêmia na França do século XIX já se mostrava bem mais complexa, borrando a divisão entre boêmios e burgueses: não se tratava de uma crítica a uma classe, portanto, mas a um modo de vida ostentoso, moralizado, centralista. A crítica se dava de maneira deslocalizada e heterogênea, o que não impediu que houvesse um movimento artístico efetivo. Imbuído em sua crítica, o artista boêmio colocava-se à margem deliberadamente, experienciando uma Paris nômade e até mesmo hedonista. (SEIGEL, 1992)

Bizet mal cabe como compositor boêmio. Trabalhou como copista e professor de música para se manter financeiramente, além de ter defendido seu país na guerra franco-prussiana. Foi somente em seu último trabalho, a ópera Carmen, que expôs um pouco da vida boêmia, cigana, indicando o fascínio que voltava a exercer o nomadismo sobre o imaginário francês. Em mais ou menos 20 anos, estrearia La Bohème, de Puccini, que tinha como protagonistas dois artistas franceses de vida boêmia, marcando os efeitos de um movimento que Bizet começara a tatear com sua última ópera.

Seguiremos acompanhando cenas de Carmen, neste segundo ato. Carmen se mostra muitas, não é unívoca: Carmen de Mérimée, Carmen de Bizet, Carmen do Serviço de Psicologia Aplicada da UFF. Todas elas, entretanto, nos colocam frente a frente com a experiência do feminino, por vezes subjugado a um mundo masculinizador e outras vezes exprimindo a liberdade da vida.

A primeira Carmen ganha contornos de feiticeira e mal sobrevive ao texto, com seu nomadismo marginal. É a Carmen de Mérimée, secundária em sua própria história, subjugada a um mundo masculino, redimida por uma missa celebrada em intenção a sua alma, encomendada por seu próprio assassino, um pobre diabo que havia sido fígado por feitiços de amor de uma mulher fatal.

A segunda é Carmen, de Bizet. Expressão apolínea de uma multidão feminina transformada em coro, manifesta também a vida sem amarras, o amor que não se domestica. O visível contraste entre Carmen e Micaëla, caricatura da virgem sublime, a cena que vai acontecendo no mesmo momento em que vai sendo contada, sem *flashbacks* e, também, a retirada da narrativa masculinizadora da ópera, que se explicita nos momentos em que Carmen canta para si mesma, tudo isso faz a ação correr sem que seja necessária uma redenção final, moralizante. A redenção torna-se a própria liberdade do existir.

Carmen do Serviço de Psicologia Aplicada da UFF, luta contra um fardo: ser mãe, ser

sua mãe, ser mãe de todos. Seu destino – viver e morrer da mesma forma que sua mãe –, prescrito desde seus 14 anos, encharcava sua experiência, levando o fim ao próprio desenrolar de sua história, transformando a vida ela mesma em morte. Somente com essa possibilidade composicional tão limitante, ao se fazer mulher, Carmen sofria. Dispostos a permitir a afirmação de outras formas de expressão de um feminino, formas menos assujeitadoras que não se subjugassem a um mundo masculinizador, fomos criando um coro feminino nas sessões. Carmen, sua mãe, seu filho, seu terapeuta foram se desdobrando em femininos, numa aposta de que as falas de Carmen, quando recolocadas num coletivo, numa multidão, permitiriam que uma mulher surgisse. Não querendo mais ser a mulher que estava fadada a repetir, havia o perigo de que a vida de Carmen ficasse banguela. As sessões seguiram e o fim prescrito não aconteceu, deixando-nos ver, somente depois, que a vida sempre fora banguela: seus dentes é que eram postiços.

Seguimos contando histórias de Carmen.

2.1 Carmen: conto e *opéra-comique*

Georges Bizet, parisiense, nasceu em 1838 e morreu antes de completar 37 anos. Tendo entrado aos 9 anos no *Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris* – o Conservatório de Paris –, Bizet se destacou desde cedo como cantor e, posteriormente, como pianista e compositor. (MACLEISH et al, 1993, p.30) Dedicou grande parte de sua vida à música, tendo ganhado alguns prêmios, inclusive o notório *Prix de Rome*, uma famosa bolsa de estudos que era disputada em várias categorias artísticas anualmente e que premiou também outros importantes músicos, como Émile Pessard, Gounod e Debussy.

Mesmo tendo vivido relativamente pouco, Bizet compôs um número considerável de obras: peças sinfônicas e também para piano solo, óperas, além de caprichos, noturnos, valsas e prelúdios. Compôs pelo menos 15 trabalhos com características operísticas, dentre os quais estão incluídas *opéras-comiques* e operetas. (MACLEISH et al, 1993) Até hoje é muito reconhecido por sua última ópera, Carmen. Supõe-se que Bizet, falecido exatos 3 meses após a primeira estreia de Carmen, não chegou a viver o suficiente para saber de seu sucesso. Na Rússia, na Alemanha e até mesmo na própria França – e depois pelo mundo todo –, Carmen acabou ganhando elogios vigorosos, firmando-se como uma das mais populares óperas de todos os tempos.

O termo francês *opéra-comique* pode gerar confusão em seu entendimento. Carmen, uma *opéra-comique*, não tem um tema cômico. É, antes, uma tragédia. Esse gênero francês caracteriza-se por ter alguns diálogos falados. É verdade que o gênero teve seu início com libretos de comédias, atrelados ao gênero bufo italiano. Essa ligação com a comédia foi sendo deixada de lado com o tempo, apesar da manutenção do nome do gênero. (GROUT e WILLIAMS, 2003)

O teatro Opéra-Comique de Paris, que dá nome ao gênero, funcionava desde o século XVIII. A mudança no gênero *opéra-comique*, que no fim do século XIX já não tratava apenas de temas cômicos, fez com que esse gênero fosse associado posteriormente a óperas com temas leves e também a óperas experimentais, de compositores ainda não bem estabelecidos no cenário francês. O gênero, em franca decadência à época de Bizet, tomou duas direções que o extinguiram: a tradição cômica e leve seguiu com as operetas e a variação do gênero em temas mais sérios seguiu mormente como ópera lírica. (GROUT e WILLIAMS, 2003)

Carmen, nas versões que mais usamos hoje, tem poucos trechos não cantados. Há a crença de que a obra de Bizet foi emendada após sua morte, incluindo trechos musicais recitativos no lugar de alguns diálogos. Algumas versões da partitura de Carmen apontam Ernest Guiraud como autor de alguns desses recitativos. (DIBBERN, 2000, pp.x e xiii) Entre discussões puristas que buscam a versão mais verdadeira de Carmen, resiste uma ópera escrita por mãos invisíveis, incontáveis. Não há hoje como criar uma partitura definitiva que marque quais trechos foram compostos por Bizet e quais não o foram.

Interessa-nos pensar a respeito dessa Carmen, feita por muitos e escudada por Bizet. Pretendemos seguir, assim, o rastro elogioso deixado por Nietzsche (2009). Em Lisboa, no ano de 2011, no Teatro Nacional de São Carlos, foi uma montagem de Carmen que serviu como fechamento da temporada de óperas. João Pedro Cachopo, filósofo e musicólogo português, apresenta a ópera nas folhas do programa que antecedem o libreto de Carmen, traduzido por Rui Esteves para o português luso.

Em seu texto, Cachopo relembra o inicial fracasso da primeira montagem de Carmen. Em 1875, Paris parecia não estar preparada para uma “tragédia de moral duvidosa”. (CACHOPO, 2011, p.12) O musicólogo, entretanto, aponta para um efeito paradoxal, que acabou dando notoriedade à obra. A perplexidade e a indignação que Carmen gerou nos críticos franceses acabou atraindo a atenção do público, fazendo com que a ópera continuasse por um bom tempo em cartaz.

Dentre tantas mãos que compuseram Carmen, incluem-se Henri Meilhac e Ludovic Halévy, que escreveram o libreto da ópera a partir da adaptação de um conto de Prosper

Mérimée. Em 2012, foi na sessão infanto-juvenil da livraria que encontramos uma edição desse conto. Diante do escândalo que a ópera causou na época em que foi apresentada, a prateleira infanto-juvenil nos parecia um descompasso, causava susto, dava a sensação de que comprávamos a estória errada e não a que inspirou a ópera. Ajudou-nos a lidar com esse desconcerto o exercício de leitura do texto de Mérimée, pois nos trouxe algumas pistas, que dividimos a seguir.

O conto que inspirou a ópera de Bizet também se chama Carmen, mas poderia ter outro título. Fôssemos nós os autores, talvez chamasse As Desventuras de Don José, ou O Arqueólogo Viajante; Carmen é secundária em sua própria estória. Conhecemo-la pela boca de dois homens: Don José e um arqueólogo, que é o narrador-personagem. O trecho que inspira a maior parte do libreto da ópera é o capítulo três do livro, que tem quatro capítulos, e se dá como um *flashback* no texto de Mérimée, uma estória contada por Don José.

Em nosso entendimento, a estória do conto – como sugerimos acima – é centrada nos dois homens. Um arqueólogo explora a Andaluzia a fim de descobrir o que ele considera ser um equívoco geográfico nos relatos a respeito de uma batalha na Guerra da Espanha. Durante sua jornada, conhece um temido bandido, chamado José Navarro, que depois descobrimos fazer jus ao título de Don. O arqueólogo acaba criando uma relação de amizade com Don José, cada vez mais firme quanto mais podem os dois dividir suas histórias.

É num mundo masculino e árido que Carmen aparece. Um mundo com regras claras de suplício, em que fidalgos são garroteados por seus erros e “vilões”⁹ são enforcados. Carmen, cigana, está à margem quando conhece o arqueólogo, em Córdoba. À margem do rio Guadalquivir, mas também à margem da sociedade. Seus grandes olhos negros atraem com seu feitiço o narrador, que a acompanha até em casa para ter sua sorte adivinhada. Carmen, durante a visita, furta um relógio dourado do enfeitado, que só se dá conta do acontecido tempos depois, pouco antes de reavê-lo.

Sob a narrativa de um homem enfeitado, Carmen aparece como uma mulher encantadora, mas não num sentido elogioso. O encantamento de Carmen é mesmo o que vínhamos afirmando: feitiçaria. O arqueólogo – que narra uma estória acontecida num tempo mais de uma década distante – fala de sua pouca crença quando os fatos aconteceram. Narra sua coragem de “tomar sorvete com uma escrava do demônio”. (MÉRIMÉE, 1999, p.25) Parece-nos que, com essa narrativa de tom masculinizador, o texto ganha uma exigência moralista.

Chamamos de tom masculinizador e exigência moralista o uso do papel feminino no

9 Usamos a palavra “vilões” aqui, seguindo a nota de rodapé de Mérimée, no capítulo dois de seu conto.

texto, que aparece sempre enganador e com uma sexualidade e sensualidade negativas, só encontrando sua redenção na experiência do sagrado. Sob essa cortina narrativa masculina, Carmen é definitivamente uma *femme fatale*, isto é, uma mulher que age segundo seus próprios interesses, sem se importar de usar a sedução ou o moralmente inaceitável para induzir os homens a lhe cederem o que quer, sem se importar com as consequências.

No conto, a redenção de Carmen aparece como uma missa celebrada em sua memória, após ser morta por Don José. Don José – que se aproxima ainda mais do arqueólogo ao julgarem juntos que ambos haviam sido enfeitiçados por Carmencita – tem seu amor correspondido pela cigana por um tempo, mas, quando ela não mais retribui seu amor, não aceita o término de seu relacionamento, esfaqueando-a até a morte.

Carmen sofre a morte por sua condição nômade. Sendo cigana, é também nômade no amor, um amor que na experiência masculina de Don José se torna egoísta. O quarto capítulo do texto de Mérimée é um registro a respeito da vida nômade, que tenta explicar ao leitor como e quem são os ciganos. É dos cabelos sujos e da falta de tradição sobre suas origens que o texto fala. Segundo o texto, os ciganos somente conquistam “certa consideração entre pessoas pouco esclarecidas”. (MÉRIMÉE, 1999, p.89)

O incômodo de encontrar a obra de Mérimée numa prateleira infanto-juvenil da livraria emprestou-nos a possibilidade de estranhar a leitura do conto. Num primeiro momento, esperávamos ver a mesma Carmen em Bizet e Mérimée. Foi esse estranhamento que nos ajudou a abrir algumas portas secundárias, que nos chamaram a atenção. O nomadismo cigano gerava uma curiosidade receosa, sendo tratado por seu exotismo de uma forma bastante depreciativa. E Carmen surgia na estória como *femme fatale* – título esse que carrega na maioria dos comentários sobre a ópera de Bizet e que, para nós, agora contagiados pela comparação com a Carmen de Mérimée, soa pelo menos impreciso.

Dito sem rodeios: entendemos que, diferentemente do conto de Mérimée, a ópera de Bizet é feminina e nômade. Nosso trabalho, adiante, é o de apontar porque pensamos assim.

2.1.1 Carmen, de Bizet: “*je chante pour moi-même*”

O libreto de Carmen foi escrito a partir de uma sugestão do próprio Bizet. A ópera, como já foi mencionado antes em nosso texto, traz principalmente elementos do terceiro capítulo do conto. Trata-se de uma ópera sem um personagem narrador, fazendo com que a

cena transcorra sem interrupções de elementos fora do contexto da própria estória que vai sendo contada. De antemão, é de se intuir que a mudança de estratégia na forma de contar a estória de Carmen surte algum efeito que a diferencia do conto de Mérimée que a inspirou. Composta de quatro atos (há versões em que se contabilizam três atos, tendo o terceiro ato duas cenas), a ópera trata de uma parte da estória de Carmen que ainda não narramos neste texto.

Primeira cena: numa praça de Sevilha que fica em frente a uma fábrica de tabaco, militares, em seu posto de trabalho, observam os transeuntes num dia típico: casais, crianças, trabalhadores, desocupados. Com a troca da guarda, chega Don José, um brigadeiro, que recebe um recado: Micaëla, jovem inocente que mora com sua mãe, o procura. O tenente do destacamento em que Don José participa, chamado Zuniga, é novo em seu posto e pergunta a respeito da fábrica de tabaco. Don José explica que ali trabalham muitas mulheres.

Um sinal de pausa para as operárias da fábrica transforma a praça num espaço de galanteios. Homens aglomeram-se para ter com as cigareiras, principalmente à espera de uma delas, Carmencita. Com a chegada de Carmen, os sevilhanos pedem por seu amor, mas ela não os promete nada. Ao invés disso, canta a liberdade do amor, que não atende aos chamados de quem o tenta aprisionar, sendo rebelde a qualquer lei que o procure conformar. Sentindo-se atraída por Don José, Carmen lhe joga uma flor que adornava sua roupa e retorna ao trabalho, junto com as outras cigareiras.

Micaëla chega na praça e entrega a Don José uma carta de sua mãe. A notícia vinda da mãe de Don José, mulher religiosa, o lembra de suas raízes. Em sua carta, ela recomenda que ele se case com Micaëla. Don José, inebriado com a flor de Carmen, vê na proposta de sua mãe uma chance de redenção. Micaëla, porém, despede-se apressadamente dizendo que volta mais tarde, antes que Don José possa responder à carta recebida.

Gritos vindos da fábrica de cigarros seguem-se de um tumulto na praça. Uma discussão leva Carmen a desferir facadas em uma companheira de trabalho. Don José é quem apura o ocorrido e deve prendê-la. Mas Carmen sugere a Don José que a ajude a fugir e ele cede. Antes de partir, porém, Carmen deixa a dica de que o espera numa taverna. Don José, agora cúmplice da fuga de Carmen, é preso. Fim da primeira cena.

A cena que acabamos de resumir dá um tom claramente diferente para a estória de Carmen, se comparada com o conto de Mérimée. No conto, tínhamos um arqueólogo e um bandido contando estórias do passado, estórias que justificavam seu destino e pediam por redenção. No libreto da ópera não há *flashback*: assistimos à ação no momento em que acontece, sem o filtro de um narrador que use a estória para justificar suas agruras.

Carmen, assim, pode afirmar já no primeiro ato: eu canto para mim mesma, eu canto por mim mesma. Bizet dá voz à Carmen, que agora pode cantar quando interrogada, pode recusar-se a responder o inquérito que pesa sobre ela com uma canção cigana. Na ópera, Carmen é cigarreira e cigana e, sem a lente limitante de um narrador masculino, canta a liberdade da vida.

Há algo na escolha estilística de Bizet que nos chama muita atenção em sua música. Com a retirada de um personagem que narre a história, o compositor precisa criar uma solução na forma musical para que torne compreensível o que se passa. Bizet usa o coro como elemento popular; o coro, em Carmen, é a multidão e a multidão acompanha o que está acontecendo. Assim, Don José canta junto de seus colegas militares e Carmen só aparece depois que as outras cigarreiras cortejam com os sevilhanos. Don José e Carmen são tipos que saem da multidão, do coro transformado em multidão, e tomam importância na história por serem tipos que daí saíram.

Donzela virtuosa e pretendente a esposa, Micaëla é uma personagem desimportante no conto de Mérimée e não faz parte da trama. Na ópera, entretanto, ela ganha destaque, contrastando com os tipos de Don José e Carmen. Micaëla é uma soprano, ou seja, ela canta com a voz feminina mais aguda. (DOURADO, 2004, p. 312) Para além disso, é a única personagem que tem uma ária, em toda a ópera. Sim, Carmen é personagem principal, mas nenhum de seus números na ópera é exatamente uma ária, o que parece desdizer algumas de nossas falas no ato anterior, quando aproximávamos a ária do momento esperado, do momento exemplar da ópera.

Na primeira cena em que aparece, cena de apresentação, Micaëla chega ao posto militar da praça em Sevilha buscando por Don José. Ela havia chegado cedo demais, Don José só chegaria com a troca da guarda. O cabo que a atende resolve chamá-la para entrar no posto militar, num diálogo educado, mas claramente cheio de intenções sexuais. Micaëla, assustada com as investidas, vai embora apressadamente antes da chegada de Don José.

Imbuída de uma moralidade irretocável, a moça pura Micaëla dá o tom da tradição virginal das protagonistas de ópera. Protagonismo chatíssimo – tedioso –, em Bizet, podemos dizer de antemão. Micaëla, primeira figura de mulher a aparecer em cena, dá força à percepção de um contraste, ao chegarem em seguida as operárias da fábrica de tabaco na praça, que flertam sem qualquer pudor com os transeuntes. Figura notável entre as cigarreiras, Carmencita chega cantando sua habanera.

Carmen não é uma soprano: tem uma voz feminina sem extremos a que chamamos de mezzo-soprano, uma voz nem grave e nem aguda, intermediária. Em vez de uma ária, Carmen

chega cantando um ritmo cubano, oriundo de Havana, uma habanera. (DOURADO, 2004, p.155) De tradição popular urbana, as habaneras inspiraram muitos ritmos do povo, inclusive o maxixe brasileiro. Carmen canta uma música bem marcada, forte, música que pede movimento ao corpo, numa praça lotada de companheiras de trabalho, militares e transeuntes. A habanera de Carmen fala do amor: um pássaro livre, que não se curva às leis ou às ameaças, impossível de se domesticar. Um amor que é filho da Boêmia.

Sua habanera, que tem duas partes bem distintas, passa da voz de Carmen à voz da multidão na praça, voltando para Carmen. Um diálogo que se dá com aprazível naturalidade: todos cantam trechos da habanera, todos fazem parte do canto, todos entendem o que se canta e por isso podem cantar junto. Uma multidão se forma, cantando refrões da vida, permitindo que Carmencita apareça como figura apolínea na obra de Bizet.

A diferença entre Carmen e Micaëla fica ainda mais sublinhada quando, logo após a saída de Carmen do palco, Micaëla volta para a cena, com uma carta da mãe de Don José em mãos. O dueto que acontece entre Don José e Micaëla é expressão da virtude, da boa conduta, do moralmente aprovado: na carta, a mãe de Don José pede que ele se case com Micaëla. Posicionado logo após uma canção de ritmo popular, contagiante, o dueto-diálogo dos personagens acerca da carta e de seu futuro amoroso acaba seguindo de maneira tediosa, insossa, mesmo contando com melodias mais complexas que as da música de Carmen. Micaëla, que canta notas agudíssimas, raramente não cansa aos ouvidos, trazendo para cena menos o que está sendo encenado e mais a evidência da habilidade da cantora que a interpreta. A conversa amorosa entre Micaëla e Don José gera uma expectativa por um beijo, que por fim é um envergonhado beijinho na testa, um muxoxo adiado por um casal pudico.

Duas maneiras de ver o feminino acabam sendo confrontadas, quando essas duas mulheres se põem lado a lado.

Lacan, em seu seminário 20, aponta que “não há A mulher, artigo definido para designar o universal”.¹⁰ (1989, p.2805) Essa forma de descrever o feminino – um feminino indefinido – coaduna razoavelmente com o que viemos dizendo até aqui e pode nos ajudar a seguir pensando sobre esses dois femininos que se colocam ladeados na ópera de Bizet.

Sob esse domínio de análise, o feminino é definido por sua indefinição, pela ausência da determinação identitária. Sendo a experiência feminina da ordem do não total, do não absoluto, o que temos são mulheres, ao invés de uma só e definitiva mulher. Nesse sentido, uma mulher se expressa mais facilmente pela voz de um coletivo, pela voz de uma multidão. Carmen, expressão apolínea das cigarreiras, aparece na cena em meio a suas companheiras de

10 Tradução nossa, da versão em espanhol: “No hay *La* mujer, artículo definido para designar el universal.”

trabalho, cantando a liberdade do amor; amor que já virava fumaça, como o cigarro, na voz de suas companheiras, que cantavam antes de sua chegada.

Carmen aparece como uma continuidade dessas cigareiras, num regime preindividual, coletivo. Avatar convocado pela multidão feminina, Carmen não é idêntica a todas as colegas de trabalho. A multidão é, antes, um coletivo de não igualdade, de diferença. Assim, Carmen e Manuela se desentendem na fábrica, numa cena que se passa nos bastidores da ópera. O coro de operárias não defende uma ou outra: há cigareiras que ficam do lado de Manuelita e outras que defendem Carmencita. O que vemos é que uma multidão comporta avatares diversos: Carmen, Manuela, Frasquita, Mercédès. O que há são mulheres, não um exército de clones de uma só e definitiva mulher.

Por outro lado, Micaëla aparece como moça prendada, futura esposa e mãe, continuação do legado da mãe de Don José. É como uma passagem de bastão. A mãe de Don José escolhe uma mãe para os filhos de seu filho. Nessa linha sucessória, cabe à Micaëla tornar-se também mãe. Lacan (1989) relembra que, segundo se observa na teoria analítica, essa seria justamente a possibilidade de conquistar um determinante identitário, para a mulher. Ser mãe permitiria, então, a princípio, que a mulher alcançasse a posição de quem fala. Não só a posição de quem tem direito à fala, mas também a de quem pode ser escutada.

Se é verdade que não deixamos de escutar Micaëla e sua pura voz, é também verdadeiro que ela representa, como personagem, uma parte da história que é mormente submetida. Submetida a regras e leis externas, de boa conduta, que por fim acabam sendo ignoradas por Don José. Colocar Micaëla ao lado de Carmen – e a multidão que acompanha a segunda – explicita a diferença entre mulheres que são como são, e a mulher que se deveria ser. Por fim, sendo não completa, é Carmen quem conquista o amor de Don José.

A ária de Micaëla acontece bem ao estilo das grandes óperas, contrastando com a forma mais participativa das músicas de Carmen. No terceiro ato, Don José se vê obrigado a sair do destacamento militar após uma briga com seu superior, juntando-se a Carmen e seus outros companheiros ciganos. Num rochedo, acima de uma aldeia, eles seguem carregando um contrabando. Micaëla encontra o local: está à procura de Don José para resgatá-lo da vida errante. A cena, até então ocupada pelo coro contrabandista juntamente com Carmen e Don José, se esvazia. Sozinha no palco, Micaëla canta seu medo e sua solidão, numa oração. São mais de cinco minutos de ária, com uma melodia que chega a uma nota “si” bastante aguda.

Para que cante, Micaëla precisa de uma pausa na ação. Sendo a promessa de uma vida virtuosa para Don José, Micaëla é a repetição de uma experiência materna aprisionadora da identidade masculina e, ao mesmo tempo, dependente do masculino para que exista. Mãe dos

filhos de Don José, “dona” (LACAN, 1989, p.2805) de seu homem, Micaëla apontava um futuro já delineado e certo, redentor, para aquele ex-militar. Don José acaba cedendo, seguindo com Micaëla. Convém perceber que o único argumento que realmente faz Don José seguir com ela é o fato de que fica sabendo que sua própria mãe está adoentada. É a última cartada da mulher fálica: sua mãe precisa de você, está no leito de morte, quer perdoá-lo.

Ao trazer o canto solo de Micaëla, Bizet traz da ária sua característica exemplar, centralista, mas de uma maneira bastante única. Colocada ao lado de tanta ação e participação, a ária acaba sendo tediosa, esgarçando seus cinco minutos e fazendo-os parecerem eternos. Redenção eterna, conquistada ao final, exigindo o fim da ação para que possa exprimir-se, repetição sempre do mesmo, numa vida-clone das vidas que já existiram. Carmen resiste a esse imperativo até o fim, mesmo quando se vê diante da morte.

A morte de Carmen não é sua redenção. É, antes, resultado de uma manobra ardilosa, um golpe do masculino invejoso, diante da liberdade feminina. Carmen canta a liberdade de uma multidão nômade.

2.2 Uma outra habanera: Carmen, do Serviço de Psicologia Aplicada

Seguimos falando dos encontros com Carmen¹¹, paciente do estágio em clínica transdisciplinar da UFF. Pretendemos não silenciar uma série de riscos que sentimos nessa mudança de tom: o narrador – homem – conta uma experiência clínica em que se discute o feminino, usando-se da memória como num *flashback*, correndo o risco de comportar-se masculinizador como Mérimée. Para além disso, a narrativa ainda tenta dar relevo a elementos que criem sentido com o que viemos desenvolvendo em nosso texto até aqui, permitindo-se trocas de cena repentinas, ganhando ritmos e acordos diversos, sem preocupações maiores com uma linearidade.

Carmen do Serviço de Psicologia Aplicada da UFF não nos serve como um caso exemplar. Fosse a clínica fruto de um exercício de exemplificação, estaríamos tratando de uma pedagogia da vida, o que não nos interessa. Pretendemos fazer sua história caber ao lado das Carmen que já pudemos trazer: visitaremos estéticas de um feminino.

*

Como já pude começar a dizer acima, as sessões com Carmen aconteceram no estágio

11 Nome fictício. Atendi Carmen de meados de 2008 até o fim de 2010, desde os últimos anos da graduação em psicologia até o início desse tempo de pesquisa no mestrado.

em clínica transdisciplinar, no Serviço de Psicologia Aplicada da UFF. Carmen estava há praticamente dez anos sendo atendida no serviço. Foi por um encaminhamento construído na supervisão coletiva que passei a atendê-la. Na supervisão, considerávamos a relação conturbada de Carmen com o masculino e o desdém em relação ao trabalho dos estagiários, que ela considerava muito novos – com pouca idade – e, portanto, com pouca experiência de vida. Entre os estagiários iniciantes, eu era o mais velho, tinha então 29 anos. Uma das apostas do encaminhamento construído, então, passava a ser essa: a de que a questão da idade e da experiência de vida poderia aparecer nos atendimentos. Ao mesmo tempo, apostávamos que as questões com o masculino poderiam se atualizar no atendimento com um homem.

O primeiro encontro com Carmen foi surpreendente. E também o segundo, o terceiro encontro; encontrar com Carmen sempre foi surpreendente. A surpresa girava em torno da morte, mas também em torno da vida. Vida e morte basculavam numa velocidade infinita, causando surpresa. Uma morte vívida, uma vida mortífera que ganhava muitas formas, muitas sinas.

Carmen denominava sua vida de “fardo”. Narrou-me, desde nossa primeira sessão e por outras tantas vezes, a origem de seu fardo e predisse o fim dele: sua vida terminaria em menos de dois anos, quando completaria a mesma idade com que sua mãe havia morrido. A morte da mãe de Carmen marcava também o início do fardo. O início de sua história confundia-se, assim, com o seu fim, criando patamares de saída e chegada centralizadores em sua experiência, relacionados à morte de sua mãe, patamares dos quais Carmen não podia fugir. Seguir aquela direção linear era previsível e assujeitador, silenciando quaisquer outras alternativas para seu viver.

Em minha cabeça, os cálculos do tempo por vir foram instantâneos: se as coisas seguissem como esperado, estaríamos ainda juntos na data em que seu fim estava prescrito. O medo, entretanto, silenciou o matemático em mim, deixando as sessões seguirem sem que essa questão fosse posta em pauta, tanto nos encontros com Carmen quanto nas supervisões coletivas do estágio.

A mãe de Carmen havia morrido por volta dos 42 anos, acometida por um câncer de mama, quando Carmen tinha cerca de 14 anos. Em nossas sessões, a cena narrada era à beira do leito no hospital: o seu último encontro com a mãe acamada. Carmen sentia ali, comigo, o que lembrava: “Eu não sabia o que fazer, eu não podia ajudá-la”. O pedido de sua mãe deixava de ser um pedido de ajuda, pois Carmen, aos 14 anos, não poderia ajudá-la a se curar. Era, antes, a entrega de um fardo: que Carmen cuidasse de seus irmãos como se fosse sua própria mãe.

A sina de Carmen: ser sua mãe, ser mãe. Foi aprendendo e exercendo o ofício de sua mãe – costureira –, que Carmen iniciou o cumprimento de sua responsabilidade infinita. No momento em que começamos nossas sessões juntos, esse era seu principal incômodo: Carmen somente conseguia colocação no mercado de trabalho como costureira, ocupação que desgostava profundamente e que havia aprendido por falta de opção, para ajudar a criar seus irmãos, após a morte de sua mãe. Ela alegava distribuir muitos currículos, sem obter sucesso, para vagas em sua ocupação de interesse – auxiliar em enfermagem.

Carmen seguia longos minutos narrando o que intuía serem os motivos de seu insucesso: ela era velha demais aos seus 40 anos, tinha estudado de menos por falta de oportunidade, estava presa à crueldade do sistema capitalista e ao desemprego estrutural. Irremediavelmente fixada em convicções assujeitadoras que continham larvas de realidade, Carmen sentia-se repetindo sempre o mesmo, impossibilitada de qualquer mudança alegre.

Outros muitos elementos compunham essas histórias de Carmen. Ainda apontaremos a seguir sua relação com seus irmãos e com seu filho e sua relação com a igreja católica e com o PT. Por fim, contaremos o que aconteceu à época em que completou 42 anos.

Carmen sentia-se mãe de seus irmãos. O trabalho com a estagiária que a atendia antes do encaminhamento para mim havia culminado com a construção de um muro de tijolos que separava em definitivo a casa de Carmen da casa de seus irmãos e irmãs. O quintal das casas, anteriormente, era espaço comum, compartilhado, o que gerava muita ansiedade em Carmen, que dizia não conseguir viver sem “tomar conta” da vida de seus irmãos adultos. Construído o muro, entretanto, os problemas de Carmen continuavam sem solução: os sons, as histórias, as conversas teimavam em passar pelo muro e chegavam até ela, incomodando-a sobremaneira. Carmen continuava a saber dos problemas que seus irmãos tinham com os filhos, continuava a ouvir o funk que seus sobrinhos gostavam.

O muro não isolava Carmen, que se via obrigada a continuar sua vida como mãe de todos. Desempregada, sem suportar a ideia de trabalhar como costureira, e esgotada com as invasões familiares através do muro não isolante, Carmen mudou-se para um apartamento que tinha comprado há algum tempo e que ficava num prédio invadido, de construção não finalizada, ocupado por diversas famílias. Longe de sua família, ela descobriu o prazer de ser recebida como visita por seus irmãos. Porém, Carmen se referia ao apartamento em que agora morava como “esconderijo”, mantendo o nome “minha casa” para sua antiga moradia, ao lado de seus irmãos.

Sendo visita em sua própria casa, escondida num apartamento inacabado, Carmen suportava, ao menos um pouco mais, o relacionamento com seus irmãos, sentia-se menos

invasora e também menos invadida. Foi morando no apartamento não finalizado que Carmen tomou fôlego para procurar um trabalho na área que a interessava, enquanto fazia uns “bicos” como costureira. Após alguns meses, Carmen já trabalhava como acompanhante de uma idosa. Foi nessa época que as histórias do primeiro emprego como auxiliar de enfermagem começaram a aparecer.

Carmen havia trabalhado como acompanhante de uma senhora até o momento de sua morte. As cenas narradas vinham sempre associadas à cena de Carmen no hospital com sua mãe. Carmen me explicava – primeiramente com muita dificuldade e depois com bastante desenvoltura – que trabalhar como auxiliar em enfermagem era poder ajudar alguém da forma que não pôde ajudar sua própria mãe. Essa explicação acabou ganhando grande destaque durante o nosso trabalho, havia ali a percepção de uma finitude dentro da condição que o fardo parecia tornar infinita. Nessa época, mesmo se sentindo ainda um tanto frágil, Carmen retornava a sua casa. Um ano depois, ela havia vendido o apartamento, para ficar mais “folgada”.

Se, por um lado, as questões relativas ao trabalho e ao dinheiro davam uma “folga” à Carmen, por outro lado retornavam para os encontros as questões com sua família. Carmen falava de uma sensação de fracasso em relação a seus irmãos. Dizia ter tentado cuidar deles como sua mãe havia ordenado, mas não conseguia controlá-los. O cuidado materno confundia-se em sua história com controle. Contava muitas histórias de fracasso, como a de quando chegou a acolher em sua casa um de seus irmãos, envolvido com drogas.

Acolher não seria exatamente meu verbo de escolha: Carmen trancava o irmão em sua casa quando saía para trabalhar, supondo que assim conseguiria cuidar dele, conseguiria controlá-lo. Depois de uns meses morando com seu irmão, encontrou cocaína em uma gaveta de sua casa: seu irmão continuava envolvido com drogas, apesar das medidas tão extremas que vinha tomando em relação a ele. Carmen encarregou-se de levá-lo para outro município, para morar com seu pai. Mesmo conseguindo dar um encaminhamento para o que viveu, ela se sentia falhando miseravelmente.

Minhas falas durante as sessões, contagiadas pelo encontro com Carmen, acabavam gerando um desconforto que nos fazia confundir ali também, num primeiro plano, o cuidado e o controle. Carmen, que nas primeiras sessões me passava uma estranha sensação de familiaridade, de maternagem, agora passava a ser minha filha e eu, sua mãe. Uma mãe um tanto megera, a qual Carmen respondia com uma boca enorme, cheia de dentes de desdém, e uma pergunta cíclica, com ar de deboche: “Posso fumar? Olha, eu vou fumar, tá? Sei que não pode aqui, que é fechado, mas eu vou. Ai, não vai me responder? Posso fumar? Olha, eu vou

fumar..”

Ao sacar seu cigarro sem efetivamente acendê-lo, Carmen solicitava permissão para fumar, colocando e tirando o cigarro apagado da boca, sem decisão possível. O rosto que pedia permissão era de um desdém mortífero, cadavérico. Carmen algumas vezes se punha a falar do cigarro, da morte que ele representava, do câncer na boca e nos pulmões que se desenvolveriam por causa de seu mau hábito. Pedia-me abertamente que eu lhe dissesse não, deixando-me numa situação em que qualquer resposta reproduziria a sina materna de cuidar controlando.

Àquela época, somente escorregávamos de sentido quando, de mãe, eu passava a ser filho de Carmen. E estar na posição de filho de Carmen foi muito difícil para mim, exigiu muito trabalho em supervisão. Na relação como filho homem de Carmen, sentia-me feminino. E feminino num sentido bastante assujeitador, a princípio. Carmen aparecia masculina, imponente, deixando-me na posição de impotência e submissão. Foi enquanto eu experimentava essa fragilidade que Carmen passou a falar de seu filho, fruto de um casamento já terminado.

Aos nove anos, o filho de Carmen havia pedido de presente um diário. Aquilo não era coisa de homem, “ele não podia ter pedido uma bola?” – ria-se, nervosa, enquanto narrava. Carmen comprou então uma agenda, que prestava a seus interesses por dois motivos: era mais masculina que um diário, além de não ter cadeados, o que facilitava seu ofício de mãe controladora. Após algum tempo de uso, a agenda foi confiscada por Carmen, que disse em sessão ter lido coisas que não podia relatar: “coisas horrorosas na cabeça de um menino de nove anos!”. O tema dos escritos de seu filho eram o amor por outros garotos de seu convívio. Sem sua agenda, confrontado por sua mãe, o filho de Carmen respondeu que se sentia homossexual. Carmen quase nunca suportava falar a palavra “homossexual” e muitas vezes acabava chorando por isso. Tratava a questão da homossexualidade de seu filho por “aquilo do meu filho que você já sabe”.

A estratégia de Carmen – que repetia incontáveis vezes acreditar que os sentimentos de seu filho eram só uma fase de sua vida – foi inseri-lo numa comunidade católica próxima a sua casa, para demovê-lo da ideia de gostar de meninos. O filho de Carmen, porém, continuava seguindo caminhos que ela desaprovava. Impedido de ter aulas de dança por motivos financeiros, procurou uma academia por conta própria e conseguiu bolsa integral, confrontando sua mãe, que não considerava dança uma atividade para homens. Aos 15 anos, arranjou um namorado. Em casa, não ouvia funk e gostava de cantoras *pop* internacionais, como Mariah Carey e Whitney Houston. Paradoxalmente, Carmen, nessas horas, se entristecia

pelo filho diferente de seus sobrinhos que ela desaprovava por ouvirem o funk. Na igreja, o filho de Carmen passou a ser o coreógrafo nas liturgias. Ele seguia vivendo, a despeito dos planos que ela impunha para sua vida. Carmen sentia tanto raiva quanto orgulho das conquistas de seu filho.

Sentindo-me como mãe de Carmen ou como seu filho homem feminino, seguíamos os encontros visitando as questões que Carmen tinha com sua família. Para além disso, em nossas sessões, também apareciam alguns outros fios mais soltos, religiosos e políticos, que diziam respeito a histórias que não combinavam muito bem com o fardo de Carmen, mas que não se deixavam calar em meio àquela experiência feminina. Vozes que se misturavam a uma voz principal assujeitada e que borravam seus contornos.

Carmen gostava de ouvir Gonzaguinha, sentia falta do partido a que era filiada desde a criação, o PT, e do qual se afastou por conta de seu casamento, que durou alguns anos e terminou pouco depois do nascimento de seu filho. Ela lembrava dos anos de militância política, vividos dentro do movimento jovem da igreja católica, no início dos anos 1980. A lembrança dessa época vinha, não raramente, acompanhada de espanto. Muita coisa havia mudado.

Disposta a reatar com um passado, Carmen foi à procura de um antigo amigo de seu tempo de militância política, agora vereador eleito em sua cidade, na esperança de que ele lhe conseguisse uma posição melhor de trabalho. Também foi a um comício de um candidato de seu partido, ao qual teve acesso lendo notícias pelos murais da UFF. Novos espantos. Carmen não se sentia mais atraída pela política da forma que já fora um dia. Sua vida havia mudado e isso soava como novidade para ela, mais uma vez. O espanto vinha não só com as lembranças de um tempo distante, mas ratificadas agora pela experiência.

Mais atenta às mudanças em sua vida, que não paravam de acontecer, Carmen e eu passamos por momentos de muita alegria em nossas sessões. Ela agora ousava planejar seu futuro e se animava a buscar cursos que lhe ajudassem a aperfeiçoar seu trabalho como acompanhante de idosos. Nesse tempo, Carmen pôde inclusive viajar com seu filho, tirar umas férias, o que era muito diferente do que até ali tínhamos experimentado. A confiança de que as mudanças na vida de Carmen agora podiam se expressar, criando sentido em sua vida, fazia-me até pensar que estávamos próximos do fim – entendido como alta – de nossos encontros.

O tempo passava, entretanto, sem que nos déssemos conta de que não estávamos podendo tocar num assunto delicado. Carmen, apesar de poder experienciar tantas mudanças em sua vida, ainda carregava um resto de seu fardo. Seu fim inevitável aos 42 anos se

aproximava, correndo por fora das nossas sessões, ou talvez tão dentro delas, que nos silenciávamos, certos do fim irremediável. Uma certeza inquestionável não permitia que esse assunto fosse tema de nossos encontros, fazendo com que a sina de Carmen ficasse impenetrável para nós. O retorno da sina às sessões aconteceu em galopes.

Carmen, sempre presente nos encontros, pediu um tempo de pausa para cuidar de seus dentes. Faria uma cirurgia na gengiva. Perguntei a ela por quanto tempo se ausentaria. Ela me respondeu que precisava de um mês. Espantei-me, achei muito tempo, questionei por que tanto. Carmen, sem se explicar muito, disse que assim lhe tinha falado o dentista e que ela não achava muito tempo, concordava com ele.

Concordei também.

Um mês se passou, liguei para Carmen. Sua fala estava frouxa, assoprada; ela precisava de mais duas semanas. Passado o tempo, me liguei para confirmar a sessão, aflita.

O reencontro com Carmen foi surpreendente, mais uma vez. O formato de seu rosto havia mudado drasticamente e em seu sorriso não havia mais dentes de desdém. Carmen salivava muito e ainda falava um pouco assoprado. Tinha um guardanapo em suas mãos que usava para apertar sua boca, como se ela pudesse saltar a qualquer momento.

Havia arrancado todos os dentes e colocado dentaduras.

A violência que sofrera por uma estética padrão fazia com que seu rosto, claramente mais delicado, tomasse feições assustadoras novamente. Carmen chorava seus dentes perdidos, chorava a experiência bruta de se adaptar a dentes postiços, chorava uma possibilidade de câncer.

Câncer na mama, como o de sua mãe.

A preocupação com o cigarro, com sua boca, com o câncer que o cigarro poderia trazer, se mostrava enganadora. Uma Carmen frágil, no meio daquele sofrimento, começava a aparecer. Ela sentia, por fim, que havia mudanças que eram brutais demais, que podiam ser evitadas. Sentia também muito medo, chorava muito com medo de morrer, de completar seu fardo e confirmar sua sina. A biópsia do caroço que havia em sua mama só aconteceria na semana seguinte. Optamos por aumentar o número de encontros.

Passamos um natal e um *réveillon* na espera do resultado. Ela tinha certeza que estava doente. Eu guardava certa tranquilidade, apesar da tensão que fazia o tempo passar em outra velocidade. O resultado, por fim, deu negativo. O nódulo não era perigoso. Na sessão seguinte, Carmen retornava com alívio às novas questões que se punham em sua vida, ainda mais livre de seu fardo e de sua sina.

ENTREATO - NOTAS SOBRE COMPOSIÇÃO E CORPO

As luzes da cena se apagam, e o que agora ouvimos nos parece um ensaio para o ato vindouro. Este pequeno entreato traz provocações breves, notas de nossas inspirações. Esses trechos nos suscitam transpor o encontro entre tantas Carmen para outro plano de entendimento, plano que nos ajude a pensar como se dá certo contágio na clínica – como elementos díspares se compõem em unidades de sentido –, para que possamos seguir, no terceiro ato, compondo melodias clínicas. Neste momento, passamos a pensar a ideia de composição.

Schuback (1999, p.7) usa o termo “com-posição” para traduzir a palavra alemã *Gesetz*, que mais usualmente seria entendida em português como “lei” ou “preceito”. A autora opta por traduzir a palavra alemã por sua separação etimológica *Ge-* e *setzen*, que poderia livremente traduzir-se na expressão “colocar reunido” ou “pôr com”. Cabe nessa expressão de Schuback, a nosso ver, um mérito primoroso e o perigo de um equívoco.

Num determinado plano de entendimento, ao falar das formas, concordamos e endossamos que compor é mesmo “com-pôr” ou “posicionar com”, reunir diferentes. No caso da música, reunir notas musicais em sequência, fazendo uma melodia. Ou também empilhar melodias e montar acordes – duas ou mais notas soando ao mesmo tempo – criando acordes sonoros que poderíamos denominar de paisagens musicais. Falamos aqui de dois eixos que, nesse patamar de sentido, se coordenam na música. Mencionávamos esses eixos em nosso passeio pela Itália em sua Renascença tardia, com Monteverdi: um eixo horizontal, que também chamamos melódico, e um eixo vertical, como eixo harmônico (Figura 2).

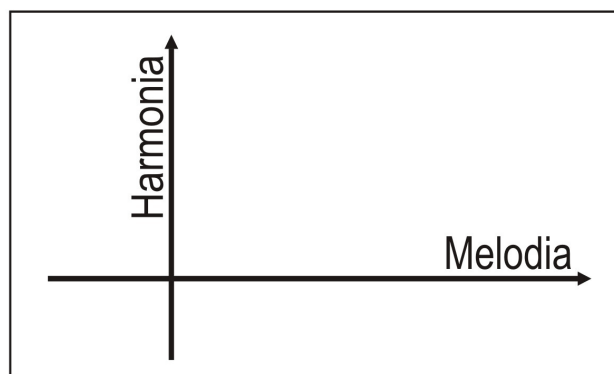


Figura 2: Eixos da música. Um eixo horizontal na música, das melodias, que se dá por sucessão das notas musicais. Um eixo vertical na música, das harmonias, que se dá por simultaneidade sonora.

Dimensionada dessa maneira, nossa compreensão acerca da composição fala de tempo e espaço tomados separadamente. O eixo melódico seria mormente temporal, enquanto o eixo harmônico seria espacial. Se tomássemos de empréstimo os termos usados no estudo da linguística saussuriana, o estudo das melodias se confundiria com o estudo dos sintagmas e o estudo das harmonias com o estudo da sincronia. No nosso texto, optaremos por desconfigurar os termos usados por Saussure, mesmo sabendo que ainda assim eles não nos são suficientes. Usaremos outro termo saussuriano para designar o estudo do eixo horizontal da com-posição musical: ao invés de sintagma, preferimos usar o termo diacronia. A seguir, passaremos a explicar o porquê de sugerirmos essa mudança terminológica e tentaremos nos aproximar de efeitos que essa troca provoca.

Saussure (1970) valoriza um estudo sincrônico da linguística, ou seja, ele se interessa por estudar os fenômenos e funções da língua e da linguagem que ocorrem exatamente ao mesmo tempo. Os sintagmas incluem-se no campo da sincronia. Num estudo sintagmático, cada nota musical – pensada como elemento melódico – seria tomada em uma relação de oposição aos outros elementos próximos a ela, “na cadeia da fala” (Saussure, 1970, p.142), que no nosso caso é uma melodia. Essa oposição entre elementos encadeados permitiria então aferir um valor para cada elemento da melodia; valor que, por fim, validaria o sistema melódico ele mesmo. Assim, poderíamos, por exemplo, atribuir valor à nota fá como: a) quarto grau da escala tonal dó-ré-mi-fá-sol-lá-si; ou b) elemento repousante da melodia, na música dó-ré-mi-fá, fá-fá.

Nosso exemplo marca duas possíveis funções que a nota fá conquista, ao colocar-se lado a lado com outras notas musicais numa melodia: só podemos valorar o som do fá tomando as séries que essa nota-elemento musical monta com os outros sons-elementos. O valor depende de um sintagma, depende da posição que a nota musical ocupa na sequência que a doa um sentido. O valor de cada melodia, portanto, vai se dando, sob esse domínio de análise, pela relação de oposição linear entre seus elementos constituintes, na presença de uma “série efetiva”. (Saussure, 1970, p.143)

Retornamos ao ponto em que forçávamos os conceitos de sincronia e diacronia de Saussure. Confundíamos propositalmente o estudo melódico (ou horizontal) com o estudo do tempo e logo em seguida éramos obrigados a trazer dois elementos saussurianos que são pensados em regimes diferentes de importância e inteligibilidade: a diacronia e os sintagmas, que Saussure estuda no campo da sincronia. Queremos radicalizar a proposta de que o que se dá “através do tempo” é sim diacrônico – como apontam evidentemente os radicais gregos que compõem esse termo – e que o estudo dos sintagmas seria antes a tentativa de retirar do

espaço a variação temporal, facilitando por um lado o estudo das formas e das relações entre os elementos desses sistemas, mas liquidando, por outro lado, com a possibilidade de compreender e acessar outro plano, que se opõe abstratamente a esse plano das formas, um plano da composicionalidade.

É nesse ponto que a expressão com-posição de Schuback se torna perigosa em sua grande vocação ao equívoco. Pensada como um sistema estruturado, a composição é mesmo *pôr* elementos *com* elementos, em séries verticais e horizontais, como apontávamos. Mas tal organização do conhecimento pode querer fazer sumir ou fazer sumir efetivamente um plano da experiência que ultrapassa em muito essa explicação. Plano esse que intentamos afirmar como aquele que confere composicionalidade à composição.

Em Monteverdi, apontávamos com a *Seconda Pratica* para forças de um movimento que, no barroco, ficou conhecido como *Affektenlehre*. Como dissemos, nos parece que o esforço era o de transmitir afetos de maneira determinada, provocar deliberadamente uma emoção na plateia. O embrião de uma doutrina dos afetos aparecia, no Renascimento tardio, como uma tentativa de dar forma – através de um método – para algo que escapava aos compositores em suas composições. Ao porem elementos com elementos em sequência, ao com-porem, havia algo em suas composições que afetava a quem as escutava. A tentativa de criar um método para musicalizar os afetos vinha junto com uma intuição acerca da materialidade do som musical: a música não representava afetos, apesar de que podia provocá-los.

Àquela época, a experiência composicional passava por um momento em que o esforço era por performatizar uma passagem entre um plano de com-posição das notas musicais em sequência para um plano de composicionalidade da composição, plano esse que explicitasse a capacidade de uma composição compor unidades a partir de elementos díspares que se conectam, a partir de uma continuidade material entre o som da música e a plateia.

O tempo, que em Saussure era cronológico, de um termo a outro e que devia ser artificialmente afastado dos estudos da linguística, ganhava, com essas experiências prebarrocas, tão anteriores, outro estatuto: deixava de ser uma mudança de tempos para se tornar um tempo de mudanças. Passava a ser um tempo do acontecimento, “num já-aí e um ainda-não-aí, um tarde-demais e um cedo-demais simultâneos, um algo que ao mesmo tempo vai se passar e acaba de se passar”. (Deleuze e Guattari, 1997, pp.48-49) O tempo deixava de ser a lacuna que separa dois termos, sendo agora a temporalidade de um corpo sonoro melódico e harmônico que contém todo o tempo de si, provocando afetos.

Em nosso entendimento, seguimos apontando, a composição musical como fenômeno

permite-se uma composicionalidade, que põe em xeque os estudos que tentam separar espaço e tempo. Mais que isso, no domínio da composicionalidade, a música se abre para composições intensivas, de continuidade polifônica entre corpos sonoros, que geram afetos. A experiência estética musical, colocada dessa maneira, não pode mais ser confundida com a apreensão íntima da obra de arte por um indivíduo e que gera um sentimento. Um corpo-música encontra um corpo-plateia e o que se passa nesse encontro de corpos produz como efeito um afeto alegre ou triste. Propomo-nos seguir experienciando composições clínicas sem silenciar sua composicionalidade. Antes, entretanto, ensaiaremos pensar um pouco mais sobre esses corpos sonoros que a lembrança de uma *Affektenlehre* nos fazia acessar, através de planos de composicionalidade.

Spinoza (2009), filósofo que viveu no século XVII – no mesmo momento em que a doutrina dos afetos passava a vigorar de maneira mais contundente –, demonstrou geometricamente sua Ética, na qual diz que há uma só substância, infinita, causa imanente não transitiva de todas as coisas, a que chama de Deus. Spinoza, então, passa a apontar de que maneira Deus se individualiza em diversos corpos, em “coisa extensa” (2009, p.51). Os corpos, sendo modos finitos de Deus, da mesma substância infinita, vão se individualizando por afinidade, por proximidade extensiva. Afinidades de repouso ou movimento, de lentidão ou agilidade.

Essa inspiração spinozista que acabamos de apresentar permite-nos afirmar que um corpo não é uma unidade elementar, mas um complexo de relações. É, portanto, uma junção de acordos entre elementos díspares que entram em determinada consonância, por um determinado tempo. Já há muito, em nosso texto, apontávamos que consonância é exatamente essa habilidade de criar acordos entre desiguais, permitindo-os soar juntos, de maneira agradável. E estamos certos de que soar junto é vibrar em conjunto, oscilar conjuntamente. O que confere unidade (identidade) a um corpo, sob essa perspectiva, é a capacidade que esse corpo tem de oscilar mais ou menos, mantendo sua consonância, mantendo determinadas proporções cinéticas entre junções de elementos díspares por um determinado tempo, o que, por fim, é idêntico ao que o efeito sonoro produz na matéria. Nessa direção, os sons são corpos e os corpos são sonoros.

Nos estudos da acústica, o som é uma propagação, um contágio da matéria. (MENEZES FILHO, 2004, pp.43-44) O som se produz a partir de uma compressão mecânica, produto de um encontro entre corpos. As mãos espalmando uma pele de atabaque, por exemplo. O som, então, age como um propulsor dessa compressão. Ou seja, o som leva adiante um encontro entre corpos, carregando através de outros tantos corpos a memória

desse encontro, permitindo uma propagação dessa memória pelo espaço-tempo.

Lembramos agora algumas contribuições de Nietzsche para nosso texto. Ao fim do primeiro ato, ele nos emprestava dois deuses inconciliáveis e codependentes, Apolo e Dionísio, expressões da natureza musical. Para Nietzsche (2010), inclusive, a natureza é música, pois não há nada que expresse mais verdadeiramente qualquer coisa que há do que uma música. Mas ele se explica: a música é a essência da vida exatamente porque uma música não fala de um sentimento ou de uma estória ou de uma época. Ela fala a muitos sentimentos, estórias e épocas, de maneira diferente para cada ouvinte. E não necessariamente para todos.

O canto a Dionísio, então, emprestava sentido aos avatares apolíneos, por criar uma multidão una-com-deus. A música – entendida como natureza – não era tão natural: exigia pertencimento, reinicialização dos esquemas sensíveis. Sob esse paradigma, a música seria a melhor representação dos sentimentos, estórias e épocas, sem representar nada em específico, por fim.

A música seria o som com sentido. O sentido se dando a cada caso, mas representando como mais nada aquilo a que empresta natureza. Sendo a música um som que ganha sentido, ela seria um agente do afeto. Assim, a música seria o som dotado de uma ferramenta poderosa, pois, ao carregar brotos de sentidos, o som ganha composicionalidade. A música ordena o som de tal forma que é possível ouvir, através dela, coisas que não são sonoras elas mesmas.

Por fim, a música propõe outro tipo de unidade, que é a diferença pura. Afinal, mais do que sentidos diferentes, o que a música gera é um embate entre o excesso e o verdadeiro. Para nós, a música é clínica, portanto, quando nos exige forçar os limites do verdadeiro diante do excesso que explicita em cada um de nós.

3º ATO - FAZENDO SOAR UM CORPO: ÁRIA-MULTIDÃO

Abraço no meu leito as milhores palavras,
E os suspiros que dou são violinos alheios;
Eu piso a terra como quem descobre a furto
Nas esquinas, nos táxis, nas camarinhas seus próprios beijos!

Mário de Andrade, em Eu Sou Trezentos...

No ato anterior, colocando Micaëla ao lado de Carmen, Bizet nos provocou percepções contrastantes. Apesar de não termos explicitado suficientemente naquele momento, já nos era possível reconhecer que aquelas percepções do feminino combinavam com elementos composicionais e da história da música que vínhamos elencando em nosso texto desde o primeiro ato. Neste ato, por conseguinte, nos propomos – não sem esforço – a seguir conectando elementos que já apareceram nos caminhos que fizemos até aqui, fortalecendo algumas conexões entre eles e marcando o aparecimento do que iremos chamar de ária-multidão.

Incluímos a seguir algumas conexões que nos ocorreram ao construirmos as muitas histórias de Carmen.

Micaëla, para nós, aproxima-se da Carmen do conto de Mérimée, já que ambas nos permitiram experimentar uma vida feminina subjugada a um fio condutor masculinizante. Essas mulheres não tinham o direito de narrar suas próprias histórias. Com Mérimée, Carmen aparecia na lembrança egoísta de dois narradores homens: um bandido e um arqueólogo. Micaëla, por sua vez, era fiel depositária de uma longa cadeia sucessória: sendo submissa ao masculino, precisava se casar, tornar-se mãe dos filhos de um filho de outra mãe, para ter direito à voz.

Alguns aspectos da vida de Carmen da UFF ligavam-se fortemente a essa experiência feminina dominada. Carregando o fardo de ser mãe de todos, Carmen da UFF aproximava-se um pouco das experiências de Micaëla e de Carmen de Mérimée, sentindo-se impossibilitada de narrar – de criar – mudanças em sua vida. Tornar-se mãe significava, em sua experiência, cuidar controlando. Ser mãe era transformar-se em avatar de um poder masculinizante. A mulher-mãe, sendo dona do seu homem, conquistaria, sob esse regime, direito à fala, obteria autoridade para narrar suas próprias histórias.

Porém, esse esquema sempre devolveria Carmen de Mérimée, Micaëla e Carmen da UFF a uma posição subjugada. Isso porque só acessavam a fala por um mecanismo masculino, fosse ele um interlocutor, narrador de suas histórias, ou a sina de tornar-se mulher fálica, mãe. Elas não podiam, sob essa perspectiva, viver como mulheres femininas. Ser

feminina também era ser não total, num sentido bastante submetido. Uma vontade totalitarista fazia o masculino figurar soberano, fosse ele experienciado por um homem ou por uma mulher.

Se é bem verdade que Carmen de Mérimée afasta-se um pouco de Micaëla e de Carmen da UFF, uma vez que o conto não tem qualquer relação com uma possível maternidade de Carmen, mesmo assim, sob o crivo do narrador homem, sua feminilidade precisava de uma redenção moralizante. Carmen somente encontraria sua redenção na celebração de uma missa por sua alma, encomendada por seu próprio assassino. Era preciso silenciar o feminino sedutor que emanava de Carmen de Mérimée, expressada pelos narradores como um tipo de feitiçaria. Uma mulher como Carmen só se submetia aos homens ao entregar-lhes o privilégio de narrarem sua história.

Micaëla, por sua vez, difere por ser colocada num entorno mais liberado, na ópera de Bizet. A figura masculinizante que a aprisiona é uma ausência presente, é a mãe de Don José. Mesmo num ambiente mais liberado, Micaëla se rende a seu futuro prescrito, trazendo elementos da mulher virginal – mulher que, aos olhos de seu homem, é como deveria ser. Uma trança nos cabelos, o rosto inocente, moça nova, temente a deus, honesta e de bons costumes, prendada, casta, preocupada com a família. Micaëla é a próxima da fila, numa linha sucessória de mulheres-mãe: adquirente obrigatória da voz masculina ordenadora que, de maneira paradoxal, soa absolutamente aguda. Agudeza irritante, na obra de Bizet: tediosa expressão de mulher, quando posta lado a lado com Carmen.

A possibilidade de cantar para si mesma dá outra camada de liberdade à Carmen de Bizet. Sem se submeter aos *flashbacks* do conto, sem precisar de uma redenção moralista, Carmen agora pode cantar durante a ação. O libreto da ópera retira o filtro da narrativa, trazendo uma Carmen que é como é, permitindo-nos acompanhar sua história sem um prejulgamento. Na nossa experiência com Carmen da UFF, houve lampejos dessa liberdade. Entretanto, uma memória repetitiva, um refrãozinho grudento, sempre igual, transformava a vida num fardo e submetia a experiência a uma só voz, solista: ser mãe. As histórias que esse refrão contava desdobravam-se em muitas estrofes: a sina de Carmen era ser sua mãe, mãe de seus irmãos, mãe de todos, usando-se do controle como cuidado, sem poder exercer uma profissão que lhe agradasse.

Para Carmen da UFF, esconder-se foi uma forma possível de retomar diferentemente os vínculos com sua família, liberando-se um pouco do imperativo assujeitador em sua vida. Sem conseguir proteger-se dos sons familiares, que invadiam sua casa à revelia da barreira física que havia construído, Carmen decidiu isolar-se num apartamento não concluído,

performatizando uma distância em relação a sua própria vida. Assim, escondida, podia visitar sua família, podia ser visita em sua própria casa. Essa folga de si permitia que ela reinicializasse, mesmo que minimamente, seus esquemas sensíveis. Entendemos que foi essa experiência de resistência a sua sina que permitiu a Carmen conseguir um trabalho como acompanhante de uma idosa, profissão que a interessava muito mais que a de costureira.

Uma mudança muito explícita de estatuto se dava entre um e outro modo de viver de Carmen da UFF. Os sons familiares repetiam a sina controladora, estrofes de um só e mesmo refrão: ser mãe. Tornar-se visita em sua própria casa, por outro lado, trazia algo completamente novo. Havia coisas na vida de Carmen que nem bem se conectavam a sua sina, e que agora também nos visitavam, saíam de seus esconderijos e apareciam dissonantes em nossas sessões. O som do refrão-solo familiar abafava muitas outras histórias que Carmen podia contar, queria contar. Foi experimentando uma multidão feminina nos nossos encontros, que outras histórias começaram a tomar forma, borrando os limites pré-definidos de uma vida fadada à morte.

Quando podíamos dar suporte a uma multidão feminina em nossos encontros, a ária mãe de Carmen da UFF deixava de ter raça ariana, mostrava-se menos totalitarista. Eram momentos felizes, de liberdade, como os de Carmen de Bizet. Devolvíamos, naqueles momentos, a multidão polifônica ao solo da ária. Fazíamos uma ária-multidão.

Retomaremos agora as percepções que Bizet nos causava ao colocar Micaëla e Carmen lado a lado. Após nossos últimos apontamentos, esperamos que já fique mais explícito que não falamos somente de duas personagens. A ópera de Bizet performatiza duas maneiras de fazer-se mulher, usando-se de elementos composicionais para conquistar esse feito. Mais do que duas formas distintas, Micaëla e Carmen apontam dois regimes afetivos diversos, duas políticas da percepção, que chamaremos, à princípio, de sobrecodificação e deslocalização.

Micaëla é avatar da tradição cançãoeira que renova suas forças no fim do Renascimento. Vimos essas transformações em mudança, em nosso primeiro ato, com Monteverdi. Ao simplificar as linhas melódicas compostas para vozes, Monteverdi se aproximou dos *Lieder* alemães a tal ponto que, ao fim de sua vida, compunha muito mais utilizando-se exclusivamente de sua *Seconda Pratica*. Ao mesmo tempo, a complexidade musical passava para uma orquestra, deixando uma só linha melódica para a voz, um canto solo. A música não religiosa, forçada a haver-se com o imperativo doutrinante e informacional que se impunha sobre o texto cantado, encontrava novo respiro com o estilo representativo, que acabou desembocando numa experiência de intimização.

O uso do canto solo nas obras de música representada permitia fazer cantarem personagens, que contavam suas histórias individuais. Assim, donzelas e bandidos, seres mágicos ou tolos apaixonados, reis, rainhas e arautos podiam agora ganhar voz. No entanto, ao mesmo tempo, a alma humana, aprisionada em figuras unívocas, empobrecia sua composicionalidade. Essa tradição musical desenvolveu-se, culminando nas árias das óperas. Os personagens de óperas, sem uma multidão iniciática que lhes emprestasse natureza, cantavam sagas íntimas em suas longas árias. O texto cantado por uma só voz, facilmente compreendido em seus aspectos linguageiros, repassava uma doutrina intimizante à plateia.

Essa intimização retirou a experiência dionisíaca da arte musical a tal ponto que o código individualista terminou sobrecodificado. O personagem e a história contada ficavam agora em segundo plano, permitindo à plateia, inclusive, confundir a virtude da donzela em perigo com o virtuosismo da cantora executante. Os elementos narrativos ficavam em segundo plano, fazendo destacarem-se os aspectos formais da composição.

Carmencita, por outro lado, recoloca no palco a experiência de cantar em conjunto sem a necessidade de cantar sempre igual, conquistada pela complexidade polifônica renascentista. Sua habanera deslocaliza-se numa dança. Carmen canta e o coro canta. Repetem-se, criam refrões. Seguimos Carmen passeando pela cena, dançamos, cantarolamos sua habanera, viramos coro. O coro contagia; é uma multidão dionisíaca. A multidão transformada em coro propõe uma reinicialização de nossos esquemas sensíveis, borrando qualquer determinação identitária prévia à experiência, transformando-nos num coro feminino não assujeitado, um feminino minoritário, de expressões singulares, excêntricas.

Quando Carmen e Manuelita se desentendem, o coro das cigareiras não toma partido de uma ou de outra definitivamente. Pelo contrário, a briga das duas se estende a todas as suas companheiras, que invadem a praça de Sevilha, sem decisão possível. Há aquelas que apoiam Carmen e também as que defendem Manuelita, mas quem as assiste não consegue distinguir quais se manifestam em favor de uma ou de outra. Uma multidão, nesse sentido, permitindo que se borrem as determinações identitárias, retira o peso moralizante e judicativo da experiência, liberando o viver para devir.

A performance que Bizet monta quando Carmen canta sua habanera juntamente com um coro faz lembrar a polifonia dos madrigalistas renascentistas. Cabe-nos então recordar que as partes instrumentais das canções operísticas têm sua proveniência em outras tantas vozes humanas que precisaram se calar, isolando-se no fossos de palco dos teatros, em partes instrumentais. A complexidade musical, que passou para a orquestra, nesse sentido, seria também expressão de uma multidão.

O que queremos dizer, na verdade, é que Bizet performatiza duas percepções, mas elas não se fecham em si mesmas. Ou seja, mesmo quando Micaëla canta sua ária, uma multidão sonora está presente através dos instrumentos, emprestando camadas de afeto que vão muito além de sua fala, para quem a escuta. E Carmen, por sua vez, pode falhar miseravelmente ao nos convocar para participarmos de uma multidão-coro, tornando-se de maneira irremediável uma mulher fatal, como aparece com Mérimée.

Bizet, ao usar o coro como multidão polifônica, acaba nos chamando a atenção para que consideremos os sons da orquestra, enfiada em um buraco escuro sob o palco, invisibilizada. Nessa direção, sua técnica composicional acaba recuperando os instrumentos como agentes da polifonia, faz-nos lembrar de que sua complexidade sonora foi conquistada anteriormente por vozes humanas que cantavam juntas. Esses outros sons, então, podem voltar a conceder espessura à interpretação musical, emprestando composicionalidade às melodias cantadas.



Figura 3: Aria, 1979-1983. Escultura. Aço Pintado, de Alexander Liberman (Rússia, ✱1912 - †1999). Exposição permanente do *Frederik Meijer Gardens and Sculpture Park*.

Gostamos do resultado imagético da escultura de Liberman (Figura 3). Parece-nos que

ali, a despeito de uma unidade vermelha, Aria deixa entrecortarem-se verticalidades e horizontalidades, apontando para a grande multidão de vozes que compõem o que, num certo ápice, comparece como um solo.

Nos momentos em que escutávamos Carmen da UFF como se ouve a Micaëla, sobrecodificávamos a experiência, entendendo sua fala como expressão unívoca de sua intimidade, submetida a esquemas prévios inquestionáveis e bem delineados. Esses esquemas, centrípetos, haviam imputado na vida de Carmen da UFF um fardo e uma sina, restringiam sua existência a funções pré-definidas e assujeitadoras: ser mãe. Era preciso um esforço que resgatasse uma multidão capaz de subtrair o centralismo acachapante.

Um esforço como esse, cromático, permitia-nos reinicializar nossos esquemas sensíveis, emprestando à fala de Carmen da UFF uma deslocalização amor al, sem patamares de saída ou chegada prévios à experiência. Assim, quando conseguíamos apagar momentaneamente seu destino canceroso inexorável, podíamos viver ali, juntos, momentos alegres. Algo da experiência fugia ao texto obrigatório a que Carmen da UFF se submetia, podendo voltar a ganhar sentido quando resgatávamos certa composicionalidade, numa multidão feminina.

Essa foi nossa aposta: mesmo que muitas vezes ouvíssemos uma fala isolada, como a princípio soaria a ária de Micaëla, Carmen da UFF não falava sozinha. Uma multidão iniciática emprestava espessura afetiva a sua ária quando expressões do feminino multiplicavam-se nela, no terapeuta, em seu filho, em sua mãe, em suas falas. Apostamos, durante as sessões, numa passagem da ária à multidão.

Ária-multidão, como a habanera de Carmen de Bizet.

EPÍLOGO

Mas cessa, como uma brisa
Esquece a forma aos seus ais;
E agora não há mais música
Do que a dos pinheirais.

Fernando Pessoa, em Canção

De muitas vozes, a uma voz, a muitas vozes em uma voz. Da polifonia, à ária, a uma ária-multidão. Nosso percurso, neste texto feito de histórias possíveis de vida, permite-se um fim, apesar de que não termina exatamente. Ele pausa. Um respiro, momento de dar o texto ao mundo, para que seja lido, para que provoque e seja provocado. Estamos certos de que escrever mais não aumentaria, hoje, a inteligibilidade do que pretendíamos dizer. Com histórias possíveis de vida, colocamos lado a lado algumas estéticas que a experiência sensível foi ganhando na música e na nossa prática. Fizemos uma ópera clínica.

Explicar a piada não é muito o nosso estilo, pois costuma restringir a escuta e tirar parte da graça. Entendemos que nosso texto ganhará potência, entretanto, se pudermos elencar algumas chaves de leitura que foram ganhando força ou mesmo foram sendo construídas durante o processo de escrita deste trabalho. Esperamos que elas não sufoquem as notas dissonantes deste texto-acorde.

Afinal, o que – disso tudo que pudemos dizer – toma forma em nossa experiência? Como toma forma?

A certeza de que a complexidade polifônica ainda está presente, mesmo quando somente uma voz fala. Ária-multidão.

O esforço reiterado de reinicialização dos nossos esquemas sensíveis, quando uma pequena modulação desconstrói os domínios supostamente conhecidos. Cromatismos de Gesualdo.

Uma resistência à manualização da prática clínica, sedutora em seu convite a um centralismo calmante e “inocente”. *Obra de Arte Total*, de Wagner.

Uma política afetiva mista, que suporta a tensão paradoxal entre os avatares da sensibilidade e os contágios compartilhados. *Arte apolínea e dionisíaca*.

A aproximação entre a clínica e o trágico da vida, amoral, levando a uma conquista da saúde durante a ação e não num fim prometido redentor. *Carmen*, de Bizet.

Nossas respostas, mesmo parciais, nos enchem de alegria. Foi bom ter dito isso tudo. Acreditamos que, com esse texto, pudemos reafirmar nossa aposta numa clínica transdisciplinar: clínica de composições estético-artísticas, cuidados ético-trágicos e contágios político-afetivos.

– Muito obrigada! – diz uma vida cheia de dentes postiços, enquanto continua seguindo sua cançãozinha.

REFERÊNCIAS

<<http://www.cpdn.org/>> Último acesso em 10/05/2012.

<<http://www.meijergardens.org/>> Último acesso em 10/06/2012.

Aria. In: Encyclopædia Britannica Online. Disponível em <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/34102/aria/>> Último acesso em 18/10/2010.

BARROS, F. M. O Pensamento Musical de Nietzsche, Volume 1. Volume 9 de Signos Musicais. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

BENNETT, R. Uma breve história da música. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986 (a).

Bizet Carmen. Bumbry - Vickers. Freni - Diaz. Wiener Philharmoniker. (Ópera, DVD) Direção: Herbert Von Karajan. 1967. Alemanha: 163min, son., color.

CACHOPO, J. P. *Carmen / Bizet in breve*. In: Carmen, Georges Bizet, Lisboa, TNSC: Junho de 2011. Programa da Temporada Lírica 2010-2011.

CÂMARA, J. B. Apontamentos de História Eclesiástica. Petrópolis: Vozes, 1957, 3a. ed.

Carlo Gesualdo. In: Encyclopædia Britannica Online. Disponível em <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/232163/Carlo-Gesualdo-principe-di-Venosa-conte-di-Conza>> Último acesso em 12/07/2012.

CARPENTIER, A. O Orfeu de Monteverdi. In: O músico em mim. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CHASIN, I. Música Serva d'Alma: Claudio Monteverdi: ad voce umanissima. São Paulo: Perspectiva; João Pessoa, Universidade Federal da Paraíba, 2009.

_____. O canto dos afetos: um dizer humanista. Coleção Estudos. São Paulo: Perspectiva, 2004.

Claudio Monteverdi. In: Encyclopædia Britannica Online. Disponível em <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/390820/Claudio-Monteverdi/4980/The-Gonzaga-court>> Último acesso em 19/07/2012

CRITON, P. A propósito de um curso do dia 20 de março de 1984. O ritornelo e o galope. In: ALLIEZ, É. Gilles Deleuze: uma Vida Filosófica. São Paulo: Ed. 34, 2000. pp.495-504.

Death for Five Voices. Título Original: Tod für fünf Stimmen. (Documentário, TV) Direção: Werner Herzog. 1995. Alemanha: 59min, son., color.

DELEUZE, G. Espinosa: filosofia prática. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. O que é a filosofia?. Trad. de PRADO JR., B.; MUÑOZ, A. A. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000.

_____. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, v.4. Trad. de ROLNIK, S. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DIBBERN, M. Carmen: a performance guide: a word-by-word translation into English, transcription into IPA, and annotated guide to the dialogue and recitative versions of Bizet's Carmen. Vox musicae series; no.4. Hilldale, NY: Pendragon Press, 2000.

Doctrine of the Affections. In: Encyclopædia Britannica Online. Disponível em <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/7687/doctrine-of-the-affections/>> Último acesso em 18/10/2010.

DOURADO, H. A. Dicionário de termos e expressões da música. São Paulo: Ed. 34, 2004.

FOUCAULT, M. Nietzsche, a genealogia e a história. In: Microfísica do poder. São Paulo: Graal, 2007.

_____. As Palavras e as Coisas. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GOUVEA, R. A. dos S. Nietzsche e ópera em O nascimento da Tragédia. ÍTACA. Revista de pós-graduação em filosofia IFCS-UFRJ. n.7, 2007. Disponível em <<http://revistaitaca.org/versoes/vers07-07/241-252.pdf>>. Último acesso em 02/07/2012.

GUATTARI, F. A Transversalidade. In: Psicanálise e Transversalidade: ensaios de análise institucional. São Paulo: Ed. Idéias & Letras, 2004.

_____. Caosmose, um novo paradigma estético. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2006.

GROUT, D. J., WILLIAMS, H. W. A Short History of Opera. Classical music reference library. New York: Columbia University Press, 2003. 4ª ed.

iDicionário Aulete. Disponível em <<http://aulete.uol.com.br/>>. Último acesso em 21/09/2011.

KIEFER, B. Elementos da linguagem musical. Porto Alegre: Movimento/Brasília/Instituto Nacional do Livro - MEC, 1973.

LACAN, J. Seminário 20. A ún. Classe 6. Dios y el goce de La Mujer [La barrada]. 20 de Febrero de 1973. In: Psikolibro. El Seminario de Jacques Lacan. Buenos Aires: Paidós, 1989. Versão digital. pp.2801 a 2806.

MACLEISH, K., MACLEISH, V., SILVEIRA, E., ALVES, E. F., HORTA, L. P. Guia do Ouvinte de Música Clássica. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

MARTINEZ, J. L. Composição & Representação. In: SEKEFF, M. L.; ZAMPRONHA, E. S. (orgs.) Arte e cultura III: estudos transdisciplinares. São Paulo: Annablume, 2004.

MED, B. Teoria da Música. Brasília: MusiMed, 1996.

MENEZES FILHO, F. A Acústica Musical em Palavras e Sons. Cotia, SP: Atelie Editorial, 2004.

MÉRIMÉE, P. Carmen. Trad. de PEIXOTO, F. B., São Paulo: FTD, 1999.

NIETZSCHE, F. W. O Caso Wagner: um problema para músicos. Trad. de SOUZA, P. C., São Paulo: Companhia das Letras, 2009. 2ª reimpressão.

_____. O Nascimento da tragédia. Trad. de GUINSBURG, J., São Paulo: Companhia das Letras, 1992, 2ª ed.

_____. Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo. Trad. de SOUZA, P. C., São Paulo: Companhia das Letras, 2009, 2ª reimpressão.

PASSOS, E.; BENEVIDES, R. Passagens da clínica. In: MACIEL, A., KUPERMANN, D.; TEDESCO, S. (orgs.) Polifonias: Clínica, Política e Criação. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria Ltda., 2006, pp.89-100.

_____. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (orgs.) *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção da subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2009, pp.17-31.

_____. A Construção do Plano da Clínica e o Conceito de transdisciplinaridade. In: *Psicologia: Teoria e Pesquisa*. Jan-Abr 2000, v.16, n.1, pp.71-79.

RANCIÈRE, J. Existe uma estética deleuzeana? In: ALLIEZ, É. Gilles Deleuze: uma Vida Filosófica. São Paulo: Ed. 34, 2000. pp.505-516.

RINGER, M. Opera's first master: the musical dramas of Claudio Monteverdi. New Jersey: Hal Leonard Corporation, 2006.

SAUSSURE, F. Curso de Linguística Geral. São Paulo: Editora Cultrix, 1970.

SCHAEFER, E. *Catholic Music Through the Ages: Balancing the Needs of a Worshipping Church*. Chicago: Liturgy Training Publications, 2008.

SCHUBACK, M. S. C.; CAESAR, R. *A doutrina dos sons de Goethe a caminho da música nova de Webern*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

SEIGEL, J. *Paris boémia: cultura, política e os limites da vida burguesa. 1830-1930*. Porto Alegre: L&PM, 1992.

SIMONDON, G. *L'individuation psychique et collective: a la lumière des notions de Forme, Information, Potentiel et Métaestabilité*. Paris: Éditions Aubier, 1989. Tradução livre de ARAGON, L. E. (arquivo pessoal)

SPINOZA, B. de. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. Tradução de TADEU, T.

The Baroque Ideal. In: SMITH, T. A. *Sojourn: Soli Deo Gloria*, 1996. Disponível em <<http://jan.ucc.nau.edu/~tas3/idealindex.html>>. Último acesso em 14/02/2011.

WAGNER, R. *Opera and Drama*. Londres: New Temple Press, 1913. Tradução de EVANS, E.

WISNIK, J. M. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.