

TENSÃO E RESOLUÇÃO: A DINÂMICA SONORA E O ESPÍRITO DA MODERNIDADE

Gerson Luís Trombetta¹

Resumo: O trabalho investiga como se caracterizam as sonoridades que deram “corpo” à idéia de tempo como “flecha” (tempo do progresso), essencial para a consolidação do espírito da modernidade. Na música, especialmente, o ideal de progresso (tempo “flecha”) aparece através da dinâmica “tensão-resolução”, característico de composições tonais. Esta dinâmica representa a confiança que a razão pode resolver as ameaças e tensões que o tempo cria, exemplificadas pela dissonância. Diferentemente do arcaico, o espírito moderno admite em sua concepção de tempo a ameaça e a tensão, mas somente na medida em que pode resolvê-las.

Palavras-chave: Tempo. Música. Modernidade.

Abstract: This paper investigates the characteristics of the sounds that “materialized” the concept of time as “arrow” (progress time), which is essential to the consolidation of the spirit of the modern era. Especially in music the ideal of progress (“arrow” time) is present in the “tension-resolution” dynamic, which is a characteristic of tonal compositions. This dynamic represents the trust that reason can solve the threats and tensions created by time, exemplified by dissonance. The spirit of the modern era, contrasting with the archaic one, permits the existence of threat and tension in its conception of time, but only if it is possible to solve them.

Key words: Time. Music. Modern Era.

1. Primeiro movimento: música como linguagem

Assumir a idéia que a música é portadora de elementos que sintetizam a mentalidade de certa época histórica implica considerá-la como pertencente a um fenômeno mais amplo, denominado linguagem. Implica também distingui-la das linguagens não musicais. Normalmente utilizamos o termo linguagem para designar atividades de fala vinculadas a um sistema de sentido. A essa linguagem podemos denominar de *verbal*. A linguagem verbal tem em comum com a linguagem musical a característica de ser sonora, distinta de outras linguagens baseadas, por exemplo, na percepção visual, tais como a linguagem gráfica, pictórica, cinematográfica, de sinais, etc. Para Schurmann (1989, p.9), “no domínio geral da *linguagem*, portanto, se localizaria um campo específico das *linguagens sonoras*, um âmbito

¹ Doutor em Filosofia, professor do Curso de Filosofia e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Passo Fundo/RS. E-mail: gersont@upf.br

no qual caberia distinguir entre *linguagem verbal* e a *musical*” (grifos do autor). A linguagem musical, assim, poderia ser definida como um sistema (linguagem) sonoro não verbal.

A inclusão da música no conceito de linguagem, para muitos, é insustentável ou, ao menos, bastante polêmica. Para Langer (2004, p.103-104), por exemplo, “a linguagem, na acepção estrita, é essencialmente discursiva”, o que a difere do simbolismo sem-palavras, que é “não-discursivo e intraduzível, não admite definições dentro de seu próprio sistema e não pode transmitir diretamente generalidades”. Como a música não consegue reunir um “corpo de significados” mutuamente relacionáveis, como num discurso, não poderia ser considerada uma linguagem. Numa direção diferente da tese de Langer, as discussões ligadas à comunicação social apontam para a idéia que efeitos importantes de comunicação ocorrem na ausência de verbalização, o que poderia incluir também a música.

As intenções do presente trabalho não atingem o propósito de examinar a fundo os aspectos lingüísticos da música ou a sua vinculação a sistemas de sentido fixos. Interessa aqui, principalmente verificar como a expressão musical (de modo especial a ocorrida a partir do final da Idade Média até o Romantismo) “encarna” a idéia do tempo diacrônico (tempo da ruptura ou “tempo-flecha”) e se articula dialeticamente com o desenvolvimento do pensamento humano em sentido amplo e com os contextos específicos².

2. Segundo movimento: o *diabolus in musica* e o surgimento do sujeito moderno

As contradições geradas no interior do canto gregoriano³ vão gerar, no final da Idade Média, o rompimento com o sistema modal⁴. A música a que o cantochão corresponde desenvolve-se no plano das alturas (frequência), negando o ritmo recorrente e as estruturas simétricas da canção popular, para fluir sobre as sílabas sonoras. O seu caráter passa a ser estático, em oposição às músicas do transe. O transe é dinâmico, gerado a partir do movimento do corpo e da anulação progressiva da mente; o êxtase, por sua vez, é estático,

². Esse modo de examinar o sentido da música (e da arte) tem, obviamente, influência do que Peter Burke (2004) denomina de história cultural clássica. Apesar de não se tratar de nenhum exercício de ortodoxia, a investigação também se ampara na noção hegeliana de “espírito da época” (*Zeitgeist*) de modo especial como aparece em suas “Lições de Estética” (“Vorlesungen über die Ästhetik”).

³. Atribui-se a Gregório, O Grande, que foi papa entre 590 e 604, a composição do corpo de cantos litúrgicos que veio a receber seu nome. Algumas versões dão conta que o Papa Gregório redigiu tais composições a partir de um ditado do Espírito Santo, manifesto sob a forma de uma pomba branca (CROSBY, 1999, p. 138).

⁴. A distinção entre mundo modal e mundo tonal se baseia, aqui, no texto “O som e o sentido”, de José Miguel Wisnik. Como não pretendemos esgotar detalhes técnicos, mas apenas apanhar o espírito geral do desenvolvimento da música, tomamos a liberdade de resumir as descrições e abreviar ao máximo os detalhes técnicos. No texto de Wisnik, evidentemente, a exposição é muito mais precisa.

deixando o corpo imóvel e cooptando a energia mental. Daí decorre, na música gregoriana, a negação de qualquer pulsação.

As composições gregorianas representam, assim, o território de luta entre a elevação ascética e a sedução sensível do ouvido⁵. Nele, toda e qualquer dissonância é sufocada. Nesse território, as polifonias complexas não eram muito bem vindas. Em 1322 o Papa João XXII emitiu a primeira proclamação papal a versar exclusivamente sobre a música, a *Dacta sanctorum patrum*. Sua ira era dirigida às inovações da *ars nova* e ao fato de as músicas dos ofícios religiosos se encontrar “contaminada” por semibreves e mínimas e “pervertida” por melodias seculares. Segundo ele, as vozes polifônicas ficavam correndo de um lado para o outro, excitando o ouvido ao invés de acalmá-lo, e a devoção, objetivo primordial do culto, estava sendo substituída pela lascívia (CROSBY, 1999, p. 153).

No contexto da sonoridade gregoriana, o trítone, figura representante da dissonância, é, simplesmente, coibido, em nome da harmonia e da “calma” da polifonia medieval. O trítone corresponde à quarta aumentada – intervalo de três sons que temos, por exemplo, entre o Fá e o Si ou entre o Dó e o Fá sustenido. Na Idade Média era conhecido como *diabolus in musica*. A dissonância que o trítone representa não poderia “materializar-se” uma vez que, na cosmovisão medieval, indicaria “falha cósmica”, a figura do mal, do imperfeito, do diabo. No contexto medieval não há nada a fazer com o trítone a não ser evitá-lo a todo custo. Nas outras tradições modais, o trítone não recebia uma tão grande importância (negativa), pois permanecia “afogado” no interior dos ritmos pulsantes.

A polifonia que se desenvolve na Idade Média ao longo dos séculos IX a XV, marcada pela trama simultaneizada das vozes, vai suscitar um problema concreto: como lidar com o desvio, o acidente, a dissonância? Segundo Wisnik (1999), podemos encontrar aqui o elemento desencadeador de uma nova época musical: o mundo tonal. É o mundo da “vingança do trítone”, do “pacto com o diabo”. O negado – a dissonância – ressurge como elemento gerador de um novo sistema baseado nas trocas entre tensão e repouso (resolução). A aceitação do trítone (*diabolus in musica*) como componente do tecido musical só é possível na medida em que vem acompanhado pela promessa de sua resolução. A tensão criada pelo trítone e a eficácia estética demonstrada pelo compositor ao resolver tal tensão acaba por tornar-se um símbolo de poder e de autonomia conquistados pelo homem moderno. Tal homem, que agora tem seus medos diminuídos com relação às forças sobrenaturais, encontra

⁵ . Elementos ambíguos e ambivalentes já serviram como operadores hermenêuticos de diversos trabalhos sobre a Idade Média. Destaca-se, de modo especial, o livro “Uma história do corpo na Idade Média”, de Jacques Le Goff e Nicolas Truong onde se investiga as tensões entre o que os autores chamam de Quaresma (jejum, abstinência) e Carnaval (gula, prazer, banquete).

as condições racionais de – como sugere a idéia de pacto – negociar com elas. É pertinente registrar que, quando o pensamento moderno estava dando seus primeiros passos, as histórias de “pacto com o diabo” passam a aparecer com frequência, primeiro na tradição oral e depois em textos literários. São as histórias protagonizadas pela figura lendária do Fausto, que começam a surgir no século dezesseis em múltiplos relatos e narrativas, como na obra dramática de Christopher Marlowe, “História Trágica do Doutor Fausto”, publicada em 1592⁶.

A partir do Renascimento, então, as características tonais passam a ocupar espaços cada vez mais hegemônicos. O rompimento com o mundo modal representa uma mudança ocorrida no valor mesmo das obras de arte. Na medida em que estas se emancipam do uso ritualístico, aumentam as ocasiões para sua exposição. O valor de culto, que fundava o sentido da arte, passa a ser substituído pelo valor de exibição. Cada vez mais a arte é feita na perspectiva de ser exposta e não mais de ser acessada exclusivamente pelos iniciados⁷. O valor de exibição se consolida na mesma medida que os processos de produção da obra passam a ser amplamente racionalizados e sistematizados e os materiais, incluindo o som e o espaço, passam a ser metrificados⁸. Na música, o compositor passa a dispor do campo sonoro de acordo com sua vontade racionalmente mediada, levando à afirmação da sua capacidade de controle⁹. A hierarquização dos tons e o estabelecimento de uma gramática musical oferecem ao sujeito (compositor) as condições técnicas para dominar¹⁰ o espaço sonoro e transpor em música todos os seus temas.

⁶ . É importante registrar que a história mais conhecida de Fausto é a de Goethe, escrita em pleno período romântico das artes (a primeira parte é publicada em 1808) e que pode ser associada ao programa filosófico geral do idealismo alemão por colocar a figura do sujeito, de modo especial o seu caráter de ser livre, no centro da narrativa dramática e das preocupações teóricas.

⁷ . Sobre este aspecto ver o ensaio “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”, de Walter Benjamin.

⁸ . Sobre isso ver “A mensuração da realidade: a quantificação e a sociedade ocidental 1250-1600”, de Alfred W. Crosby, de modo especial a parte II: “Riscando o fósforo: a visualização”.

⁹ . Sobre como a idéia de domínio e controle se torna programática não apenas no contexto artístico e musical, mas em todas as esferas da cultura, inclusive nos comportamentos mais íntimos, pode-se consultar o clássico trabalho de Norbert Elias, “O processo civilizador: uma história dos costumes”, referenciado no final.

¹⁰ . A idéia de domínio e de controle que acompanha a produção artística e a ciência moderna vai fazer eco também no modo como se dá a relação com o tempo. A sofisticação dos relógios mecânicos é uma forma bastante eficiente de tornar o tempo mais controlado, moldando-o aos interesses do mundo econômico e das rotinas do trabalho. A esse respeito pode-se consultar os trabalhos de G. J. Whitrow, indicados nas referências.

3. Terceiro movimento: a dinâmica “tensão-resolução”, o “tempo-flecha” e o progresso *in musica*

“Ciência e poder do homem coincidem, uma vez que, sendo a causa ignorada, frustra-se o efeito” (Francis Bacon, *Novum Organum*, Aforismo III)

Na música tonal, além da efetivação de um sistema de composição com regras claras, os jogos de tensão-resolução passam a atravessar todo o tecido musical. Com a presença dos momentos de tensão, a música ganha dinâmica narrativa e incorpora a idéia de progresso. Tal idéia encontra na imagem da ciência moderna a o seu impulso mais determinante mais perfeita. Para Rossi (2000, p. 49), tal imagem implica:

1. a convicção de que o saber científico é algo que aumenta e cresce, que atua mediante um processo para o qual contribuem, uma após outras, diferentes gerações;
2. a convicção de que esse processo, em qualquer uma de suas etapas ou de seus momentos, jamais é completo: ou seja, que não necessita de sucessivos acréscimos, revisões e integrações;
3. enfim, a convicção de que existe de certo modo uma tradição científica que tem características específicas (refiro-me aqui às instituições mais do que às teorias) e dentro da qual se colocam as contribuições individuais.

A fluidez do tempo do progresso, sempre na direção do qualitativamente superior, é representada de maneira bastante explícita na sonata, com uma estrutura constante de três movimentos, governados por um jogo narrativo que “conduz” o ouvinte “movimentando-o” para frente, através de tensões e repousos, na direção de uma resolução final¹¹.

Esta forma implica uma estrutura articulada em três partes. Na primeira, a *exposição*, apresenta-se dois temas em oposição, que dão a impressão de individualidades contraditórias. Depois disso, segue o *desenvolvimento*, como deflagração dos conflitos decorrentes da contradição da primeira parte. Conforme Schurmann (1989, p. 170) é o momento da “luta dos contrários”. Finalmente, a dinâmica do desenvolvimento encaminha à terceira parte, chamada de *reexposição*. Na reexposição se tornam a apresentar os dois temas que, embora mantenham suas individualidades opostas, acabam por reconciliar-se numa mesma tonalidade.

A dinâmica da sonata é, assim, eminentemente dialética, pois encaminha a contradição (tensão) para uma síntese final (resolução):

¹¹ . Sobre a relação entre forma sonata, a dinâmica narrativa e a idéia de progresso, são particularmente esclarecedores os textos de Henry Barraud, “Para compreender as músicas de hoje”, p. 15 a 41, e de Maria de Lourdes Sekeff, “Curso e dis-curso do sistema musical (tonal)”. Pode-se ver também o trabalho de Luiz Roberto Lopez, “Sinfonias e Catedrais”.

Encontramo-nos aí, portanto, diante de uma forma eminentemente *dialética*, baseada numa contradição inicial entre *tese* e uma *antítese*, contradição esta que vem provocar a luta dos contrários. A consequência final dessa luta, entretanto, em lugar de apresentar-se como uma legítima *síntese*, acaba por assumir, de acordo com a ideologia burguesa, a forma de uma *reconciliação*, que consiste efetivamente não na *superação*, mas na *eliminação* da contradição tonal. (SCHURMANN, 1989, p. 170. Grifos do autor).

É no horizonte deste “espírito” que podemos verificar o ideal de progresso pressuposto numa concepção linear (“flecha”) de tempo. Referimo-nos certamente a um “paradigma” completamente diferente daquele em que estavam as sociedades arcaicas. O homem moderno parece ter perdido aquilo a que anteriormente chamamos “pavor da história”. O “tempo-flecha”, para a sociedade moderna, é condição para o progresso, e não para o fim definitivo, como pressupunha a mentalidade arcaica. Essa mudança de ponto de vista deve-se, sobretudo, à confiança de que os avanços, tanto econômicos quanto cognitivos, levam o homem a territórios qualitativamente superiores. Mesmo que não exista mais um “tempo sagrado” que prometa refúgio contra as desgraças da vida, há “poderes” conquistados que, conduzidos por meios racionais, prometem iluminar todos os recantos que antes inspiravam medo e temor.

Esse ideal de progresso aparece em muitas manifestações culturais na modernidade. Na música, por exemplo, o binômio “tensão e resolução”, característico de composições tonais, indica a confiança no fato de que a razão - aqui simbolizada pelo momento da resolução - pode fazer frente às ameaças e às tensões que o tempo desencadeia – exemplificadas nesse caso pela dissonância. Diferentemente do arcaico, o homem moderno admite em sua concepção de tempo a ameaça e a tensão – mas somente na medida em que pode resolvê-las. Para isso, conta com a capacidade que a razão tem de esclarecer o mundo e a si mesma.

Um das evidências da confiança na capacidade racional pode ser encontrada no depoimento de D’Alembert, onde procura definir a situação do espírito humano em meados do século XVIII:

Por muito pouca atenção que se preste, aos meados do século em que vivemos, aos acontecimentos que nos agitam ou que, pelo menos, nos ocupam, aos nossos costumes, às nossas obras e até as nossas conversas, é muito difícil passar despercebida a extraordinária mudança que, sob múltiplos aspectos, ocorreu em nossas idéias; mudança esta que, por sua rapidez parece prometer-nos uma ainda maior [...]. A ciência da natureza adquire a cada dia novas riquezas; a geometria, ao ampliar seus limites, transportou seu facho para as regiões da física que se encontravam mais perto dela; o verdadeiro sistema do mundo ficou conhecido, foi desenvolvido e aperfeiçoado. Desde a Terra até Saturno, desde a história dos céus à dos insetos, a ciência da natureza mudou de feições. (D’ALEMBERT apud CASSIRER, 1994. p. 19-20)

Outro aspecto a destacar na mentalidade moderna é a substituição da ênfase na coletividade pela ênfase na individualidade. Para os modernos, não se trata apenas de conceber a sociedade como uma individualidade, mas principalmente de perceber que já não há mais sentido em falar de uma “unidade primordial” que abrange todo o universo e à qual a sociedade, por meio de uma coletividade – uma das condições do ritual –, deve em menor escala reportar-se.

A figura que melhor ilustra esse ponto de vista é o burguês. Desprovido da crença numa “unidade primordial”, ele entende, primeiramente, que não há aquilo a que os arcaicos chamavam o “ato primordial” para ser “repetido” e, por conseguinte, “acessado” num ritual; e, posteriormente, que também não há algo como um “ritual” que “repete” ou “recomeça” o “ato primordial” a fim de que o tempo em que os fatos aconteceram – o “tempo profano” – possa se reverter. A ideologia burguesa¹² preocupa-se em se prover de bens e propriedades com vistas a um futuro¹³, um futuro que promete ser mais feliz, onde o investimento promete retorno. E é por ter “vistas a um futuro” – por ser causa e consequência de um modelo de sociedade que concebe linearmente o tempo e, conseqüentemente, tem consciência da irreversibilidade dos acontecimentos – que ele se preocupa em prover-se de bens e propriedades. O burguês sabe que suas ações são consumadas pelo tempo – sabe que não poderá recomeçar um ciclo toda a vez que “repetir o ato primordial da criação”; precisa, portanto, apostar suas “fichas” na felicidade prometida pelo futuro, tempo onde o investimento deverá ter retorno.

O otimismo no progresso, chancelado pela capacidade da razão em resolver tensões e simbolizado pelo mundo tonal, será posto sob intensa crítica, musicalmente falando, ainda no final do século XIX. Mas é no início do século XX, com o dodecafonismo de Arnold Schönberg que abolindo a resolução, prolongando a tensão e sabotando a expectativa do ouvinte, que essa crítica fica bastante explícita. Desenvolver essa hipótese, porém, não está ao alcance desse artigo.

¹² . Sobre o conceito (adotado aqui) de ideologia, que se molda esteticamente, pode-se consultar o trabalho de Nicos Hadjinicolaou “História da arte e movimentos sociais”, principalmente p. 25 e 26.

¹³ . A respeito do *ethos* que leva o burguês a consolidar rotinas, racionalizando e calculando o tempo, remetemos ao clássico “A ética protestante e o espírito do capitalismo”, de Max Weber.

Referências Bibliográficas

- BARRAUD, Henry. *Para compreender as músicas de hoje*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 9-34. (Coleção Os Pensadores).
- BACON, Francis. *Novum Organum*. 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Os Pensadores).
- BURKE, Peter. *What is cultural history?* Cambridge: Polity Press, 2004.
- CASSIRER, Ernst. *A filosofia do Iluminismo*. 2.ed. Campinas: UNICAMP, 1994.
- CROSBY, Alfred. *A mensuração da realidade: a quantificação e a sociedade ocidental 1250-1600*. São Paulo: Editora UNESP, 1999.
- DOMINGUES, Ivan. *O fio e a trama: reflexões sobre o tempo e a história*. São Paulo: Iluminuras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: uma história dos costumes* (Vol. 1). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- GOETHE, Johan Wolfgang von. *Fausto*. Trad. de Jenny Klabin Segall. Belo Horizonte: Vila Rica, 1991.
- HADJINICOLAOU, Nicos. *História da arte e movimentos sociais*. Lisboa: Edições 70, 1979.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Ästhetik*. Frankfurt: Suhrkamp, 1994. 3 v.
- LANGER, Susanne K. *Filosofia em nova chave*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. *Uma história do corpo na Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- LOPEZ, Luiz Roberto. *Sinfonias e catedrais: representação da história na arte*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1995.
- ROSSI, Paolo. *Naufraágios sem espectador: a idéia de progresso*. São Paulo: UNESP, 2000.
- SEKEFF, Maria de Lourdes. *Curso e dis-curso do sistema musical (tonal)*. São Paulo: Annablume, 1996.
- SCHURMANN, Ernest. *A música como linguagem: uma abordagem histórica*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Lisboa: Editorial Presença, 1990.
- WISNIK, José Miguel; ZISKIND, Hélio. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- WHITROW, G. J. *O que é o tempo: uma visão clássica sobre a natureza do tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- _____. *Time in history: views of time from prehistory to the present day*. Oxford: Oxford University Press, 1989.