

RESUMO: No presente artigo analisamos a peça *A cayumba*, de Carlos Gomes, em suas dimensões de historicidade e de autonomia.

UMA REFLEXÃO SOBRE O ESTÉTICO E O ONTOLÓGICO NA MÚSICA DE CARLOS GOMES

José Eduardo Costa Silva

INTRODUÇÃO

A partir da filosofia de Martin Heidegger (1889-1976), refletiremos sobre a relação arte-historicidade, no âmbito específico da peça *A cayumba* - dança dos negros para piano de Carlos Gomes (1836-1896). Trabalharemos com a noção de que, ao dialogarmos com a historicidade do objeto música, ampliamos as possibilidades de percepção desse objeto, indo além dos limites do Estético para alcançarmos o Ontológico.

Em um primeiro momento, examinaremos a situação originária da *historicidade* da música de Carlos Gomes, no processo histórico de reconhecimento da dimensão de autonomia da arte. Em seguida, no intuito de discursarmos sobre essa dimensão, trabalharemos alguns conceitos estratégicos do pensamento heideggeriano, com os quais esperamos transitar entre as abordagens fenomenológica e hermenêutica da peça.

Até o final do século XVIII, a atividade musical do Ocidente esteve orientada para a cotidianidade. Praticava-se tanto na Europa quanto na América Colonial uma música que visava promover a comunicação entre interioridade e exterioridade humanas, atendendo, com isso, as demandas de ordem social. O ambiente sócio-ideológico, no qual estabeleceriam-se os pressupostos para o *reconhecimento de uma arte autônoma*, era ainda incipiente.

Se desejamos prosseguir na discussão que iniciamos, é preciso, de imediato, refletirmos **uma primeira vez** sobre o que consideramos *arte autônoma*. Para que algo seja autônomo, ele o será em relação a alguma coisa. No caso da arte, a autonomia se estabelecerá em relação ao tempo de seu acontecimento, embora abrigue em si conceitos derivados dos complexos de significação dados pela historicidade. Acontecendo isso, pelo menos supostamente, estará a arte livre para relacionar-se diretamente com os nossos sentidos.

Dissemos *supostamente* porque colocamos em dúvida a possibilidade do *ser autônomo* em plenitude. Pois se o *ser-arte* do objeto arte impõe uma relação de percepção, a autonomia dessa relação só será estabelecida a partir do momento em que os participantes dela forem autônomos - objeto e sujeito que percebe. Em outras palavras, não bastou a autonomização do objeto em relação à temporalidade de seu acontecimento para o *reconhecimento de uma arte autônoma*, já que a qualidade de "*ser relacionado à*" é inerente ao *ser-arte*. Foi preciso, historicamente, ocorrer a autonomização do sujeito.

A autonomização do sujeito deu-se concomitante à subjetivação do pensamento. Esse

movimento está explicitado na filosofia de Immanuel Kant (1724-1804). Referimo-nos à inversão da posição do pensamento humano em relação ao mundo, pela qual o homem des- exterioriza os fundamentos de sua existência e submete exterioridade e interioridade à razão.

É a partir dessa trajetória de inflexão do pensamento que o sujeito passa a compreender-se enquanto constituinte dos complexos de significação, *reconhecendo*, por isso, o caráter de autonomia do objeto arte. Portanto, entendemos o *reconhecimento da dimensão de autonomia da arte* na situação da subjetivação do pensamento. E justamente por reconhecer na arte sua dimensão de autonomia, pôde o sujeito fazê-la expressão de subjetividade.

Essa situação consolida-se cronologicamente no século XIX. É o tempo do homem subjetivado, romântico, *histórico*, ao qual pertence uma atividade musical que visa expressar a subjetividade. Pode parecer paradoxal que o desejo de expressar subjetividade pertença ao homem histórico. Mas, se por um lado, o advento da historização humana foi um instrumento de consolidação da identidade coletiva, por outro, ele permitiu o diálogo do EU subjetivado, com a totalidade a qual ele via-se associado, delimitando espaço para o EU.

Assim, a idéia de identidade coletiva, que expressou-se historicamente nas formas do *Estado* e da *Nacionalidade*, transmigrou para o universo da interioridade humana. Isso explica a associação entre *Romantismo Musical* e *Nacionalismo*. Salientamos, no entanto, que o ser-nacionalista não se apresenta como condição essencial para o *ser-romântico*; a base dessa relação está no desejo primeiro de expressão da subjetividade.

Carlos Gomes é um compositor romântico e, como tal, orienta-se fundamentalmente pela noção de expressão da subjetividade. Romântico, também, porque o seu *fazer musical* participa da estilística do século XIX, em toda a multiplicidade que essa venha a apresentar, inclusive na intenção de identificar-se ao nacional. Mas em que medida a música de Carlos Gomes configura-se em sua dimensão de autonomia, a ponto de a percebemos como arte, independentemente da temporalidade em que ela se apresenta? Guardemos esta questão.

II

A música é produto de potencialidades do ser do homem. Elas concretizam-se por meio de atividades técnicas e especulativas - atividades essas determinantes da *historicidade*. Logo, a música tem o poder de representar a historicidade. Quando, por exemplo, nos relacionamos com uma peça, dialogamos com a sua historicidade. No entanto, ao nos colocarmos dis-postos ao ser que está *velado* por ela, uma outra dimensão temporal aparece: o *ser historial*.

Este conceito - *historial* - é uma porta de entrada para o pensamento heideggeriano. Por ele compreendemos a coexistência das três dimensões da *temporalidade do ser*: passado, presente e futuro. É no horizonte do historial, segundo Heidegger, que o ser se des-vela e cumpre o seu destino de ser *ser*. Se percebemos o desvelamento do ser na obra de arte, somos conduzidos pelo Estético ao Ontológico. Trabalharemos melhor essa idéia.

No texto *A origem da obra de arte*, Heidegger principia por investigar a dupla

essencialidade dos objetos, isto é, o fato de serem eles, ao mesmo tempo, *coisa e obra*. Estrategicamente, o filósofo pergunta-se sobre a *coiseidade da coisa*, apostando que a existência de um *ente*, denominado *ser instrumento*, situado entre o *ser coisa* e o *ser obra*, nos impeça de atingir a essencialidade da própria coisa. Em outras palavras - quando diante de um objeto, atingimos imediatamente o significado de seu *ser instrumento*, ou seja, de sua instrumentalidade e não aquilo que ele, o objeto, é em si.

Decorre que Heidegger anota uma distinção fundamental entre os objetos não-artisticos e os artísticos. Nos primeiros, os materiais que lhe dão o caráter de coisa são absorvidos pelos complexos de significação, o que não acontece completamente com os segundos. Temos, por exemplo, que quando observamos uma mesa, atentamos ao seu significado imediato de *ser mesa em sua instrumentalidade*, para depois, se necessário, refletirmos sobre a matéria da qual ela é feita. Entretanto, ao ouvirmos uma música, nos atemos imediatamente aos significados inerentes do fato dela ser coisa feita de som e silêncio - e ser obra. Infere-se, pois, uma primeira qualidade da arte: A arte possui o poder de revelar que as coisas não esgotam-se em sua instrumentalidade. É por isso que Heidegger compreende arte como espaço possível de manifestação da *verdade do ser*, demolindo a idéia presente no *senso comum*, e em parte da filosofia tradicional, de que a arte pertence à esfera do ficcional e do falso.

Na visão de Heidegger, a concepção aristotélico-tomista, que define coisa como matéria-informada, fundamenta erroneamente todos os termos estéticos. Nesta concepção está implícita a idéia de que a forma informa a matéria conforme um servir inerente à coisa configurada. Ou seja, por ser determinada a servir (*ser em instrumentalidade*) é que a matéria será informada dessa ou daquela maneira. Ao par *matéria-forma*, Heidegger contrapõe o par *terra-mundo*, que evidencia o caráter de linguagem autônoma - a *morada do ser* - do objeto arte. Reparem que, através do pensamento Heideggeriano, redimensionamos a discussão sobre a autonomia da arte. Quando, uma primeira vez, investimos nesse tema, o fizemos sob a perspectiva histórica, não historial - sendo que por tal perspectiva, não nos foi possível perceber o mecanismo que nos propicia dissociar o *ser-arte* do *ser-significação* e nos leva, conseqüentemente a diferir *arte de estilo*. Voltemos, então, ao par *terra-mundo*.

Por *mundo* entendemos o campo de significados das manifestações humanas - *historicidade*. Ele é o lado luz da verdade, que deseja colocar o *ente arte a des-coberto*. *Terra* é a *physis*; a natureza em seu sentido primeiro, onde presentifica-se a intuição original do *ser*. É o lado obscuro que, ao retrair-se (*velar-se*), determina o *combate* com o mundo. Heidegger introduz a noção de *combate* entre *terra* e *mundo* para demarcar o campo em que se estabelece a *autonomia da obra* - o repousar-se dela em si mesma. Esse é o ponto. O repousar-se em si mesma como produto do movimento de *velamento e des-velamento do ser* - do ser entificado em significação, por um lado, do ser como intuição original de si mesmo, por outro. Um precisa do outro para acontecer como ser. O repousar-se em si mesma é o *outro*, pelo qual aprendemos a reconhecer a *mesmidade do mesmo* e, conseqüentemente, o *ser como identidade*.

Mas, e o sujeito? Ao recorrer à noção pré-socrática de *Alétheia* - *verdade enquanto*

des-velamento, Heidegger o faz na perspectiva de fazer retornar à história do pensamento ocidental o *ser que fora esquecido* no processo de entificação dessa história - esquecido no ato de fundação da filosofia que o objetificara na forma de *ente*, e também na posterior subjetivação do pensamento que instituiu, como critério para a verdade, a adequação dela à razão - *Adaequatio rei et intellectus*. Não desejava Heidegger desconstruir a idéia de subjetivação, mas apenas chamar-nos a atenção para algo que já estava presente em Kant: a *dimensão transcendental da subjetividade*, isto é, o *estar dis-posto para conhecer o ser*.

Destarte, Heidegger não minimiza a presença do sujeito na obra de arte pois sabe que esse, na condição de produtor do *ser-criado* ou na condição de contemplador, comparece com a dimensão transcendental de sua subjetividade - no *Dasein* - que é a abertura à compreensão do ser pelo homem. Por isso, artista e contemplador não são meros reféns da relação sentido-coisa, mas, não obstante, estão mergulhados na esfera do ontológico, testemunhando o *acontecimento da verdade do ser do ente arte*. E tal fato acontece a partir da mais simples manifestação do estar estético: a intuição.

O *acontecimento da verdade* na arte provém do *combate* permanente entre *terra e mundo*, que explicita a forma (*die gestalt*) da arte, entendida como força criadora - *poiesis*. O produto dessa força é o *ser-obra* que ultrapassa o limite do *ser-criado*, ligado diretamente ao artista e à *historicidade*. Logo, é a arte origem da obra, do artista e do contemplador. Ela participa da história dos encobrimentos e descobrimentos do *ser do ente*. Do *ser* que na Antigüidade nos fora revelado como *idéia e composto matéria-forma*, para na Idade Média ser *ente criador e ente criatura* e, finalmente, na Modernidade, acontecer como *sujeito e identidade*.

Examinadas a situação originária da historicidade da música de Carlos Gomes, assim como os elementos de discussão de sua dimensão autônoma, passemos a apreciação da peça *A cayumba* - dança dos negros para piano.

III

A CAYUMBA - DANÇA DOS NEGROS PARA PIANO (1857)

O título da peça é *referencial*, e nos remete à idéia do popular e do negro. A associação entre popular e negro no Brasil é óbvia e encontra fundamento não apenas na organização sócio-econômica, como está cristalizada no imaginário social. Dissemos, no entanto, *referencial*; não *descritivo*, pois a intenção de adequação entre linguagem e coisa representada não evidencia-se na peça de Carlos Gomes. Esta parece ser uma característica constante no conjunto de obras do compositor: a ausência de uma pretensão descritiva em sua linguagem. *A cayumba* - dança dos negros para piano - discursa, pois, sobre o imaginário.

Logo, uma suposta negritude na *Cayumba* deve-se à expectativa que o título cria e também à rítmica binária, que, dentro do contexto da tradição musical brasileira, está presente na maioria das danças populares. Participa ainda dessa intenção referencial a indicação de

andamento *tempo de chula*, uma alusão direta à dança-canção que gozou de popularidade no Brasil do século XIX¹.

A produção musical de Carlos Gomes esteve orientada, principalmente, para dois gêneros: o operístico e a música de salão. A peça que apreciamos pertence ao segundo. Globalmente, ela possui morfologia curta e soa, de imediato, como uma *unidade monoestrutural contínua*. Este sentido de continuidade forma-se como resultado de uma organização interna fortemente articulada por alguns princípios de construção. Primeiro, a predominância da tonalidade de Sol Maior. Todos os eventos tendem para o centro tonal de Sol, mesmo quando, momentaneamente, ocorre modulação. Tal predominância, acrescentada à presença constante dos motivos (a) e (b), indicados na partitura (que segue com o texto), compõe os significados resolutivos que permanecem na nossa memória como impressão sintética do fenômeno sonoro.

Também contribui para a sensação de monoestruturalidade a distribuição simétrica das frases. Sua periodicidade forma-se na proporção exata de quatro compassos contra quatro, definindo as relações de antecedência e consequência do decurso tonal. A quadratura da peça facilita a dança.

Ao nos determos com mais atenção nas partes constitutivas da obra, verificamos que aquele sentido global de continuidade se enfraquece diante de uma nova percepção, que delimita quatro unidades estruturais básicas. Esta fica mais nítida à medida que avançamos, reflexivamente, rumo a uma compreensão das partes que estão indicadas na própria partitura.

Inicialmente, percebemos que os três primeiros compassos (ver partitura) constituem uma unidade estrutural de função introdutória, onde Carlos Gomes trabalha, de forma reiterativa, a dominante de Sol Maior. Daí resulta uma *expectativa de significado evidente* em relação ao início do decurso sonoro. Tal sensação é acentuada pelas indicações de expressão *súbito*, *fff*, *p*, e pela *fermata*, que incide sobre o último ré da unidade.

Entre os compassos 04 e 11, confirma-se a expectativa em torno da tonalidade de Sol Maior. Nessa unidade estrutural, delimitada por sinais de *ritornello*, o compositor apresenta temas formados a partir daqueles motivos (a) e (b). Ao gerar sentido no decurso sonoro, estes motivos abrem espaço para uma compreensão das quatro unidades básicas, estruturais da peça. Nos três últimos compassos, a sequência de dominantes individuais tem função ambígua: elas introduzem uma nova sequência musical e ao mesmo tempo preparam o retorno semântico em direção ao início do decurso. Salientamos que esse procedimento é comum a estilísticas clássica e romântica.

A unidade que configura-se entre os compassos 12 e 19 apresenta materiais sonoros derivados da anterior. Ela funciona como resposta às proposições antecedentes, possuindo função interpolativa. A tensão dos últimos quatro compassos assinala, mais uma vez, uma sequência de dominantes individuais que introduzem nova unidade à composição (c. 20/27). Esta recapitula o tema inicial com os materiais básicos das duas unidades anteriores.

A unidade seguinte (c. 28/35) apresenta novidade do ponto de vista melódico e tonal. Em Ré Maior, a melodia, que até então movera-se basicamente por graus conjuntos, passa a

¹ Dança e canção brasileira de origem portuguesa. No Brasil do século XIX, esteve relacionada ao lundu. A dança cedeu lugar à canção em forma binária, ritmos sincopados e acompanhamento de violão. No sul do Brasil, o termo designa fandango. Ver *Dicionário Grove de Música*, Rio de Janeiro, Zahar, 1984, p. 196.

constituir-se por saltos de quarta. Expressiva do ponto de vista da articulação, esta mudança evidencia o aparecimento de um novo bloco básico estrutural.

Até o momento, percebemos a presença de duas unidades estruturais básicas: a primeira, em Sol M, e a segunda, em Ré M. Adiante, entre os compassos 36 e 59, Carlos Gomes repete os materiais sonoros que foram apresentados na primeira unidade. Ela reintroduz este material na mesma tonalidade, em Sol M. A conclusão deste bloco coincide com o fim da peça. Segue a quarta seção em Dó M (c. 60/75), caracterizada pela articulação entre uma nova melodia em oitavas e um baixo mais denso, que quebra o ritmo anterior. A indicação *Dal segno* *ao fine* evidencia a função interpolativa deste bloco.

Chegamos, assim, à seguinte estruturação formal: **Introdução** - c. 01/03; **unidade a** - c.04/11; **unidade b** - c.12/19; **unidade a'** - c. 20/27; **unidade c** - c.28/35; **unidade a** - c.36/43; **unidade b** - c.44/51; **unidade a'** - c.52/59; **unidade d** - c.60/75. No entanto, devido as repetições das unidades **a**, **b** e **a'**, pode-se inferir uma outra mais sintética: **Introdução**; $a+b+a'=A$; $c=B$; $a+b+a'=A$; $d=C$. Concluímos, portanto, que *A cayumba* estrutura-se pela *Forma Rondó*.

A descrição apresentada resulta de uma apreensão fenomenológica, fruto da aproximação estética entre a objetividade da peça e a nossa subjetividade. Esta objetividade dos fenômenos depende do universo histórico que delimita, para nós, os seus sentidos. Do ponto de vista da *historicidade*, podemos afirmar, de acordo com as análises que procedemos anteriormente, que *A cayumba* participa de uma determinada situação cultural onde se inserem o *Sistema Tonal* e seus estilos. Enquanto sujeitos de uma relação estética, apreendemos *significação* daquela *historicidade* porque, de alguma forma, estamos relacionados àquela situação cultural.

Deste modo, podemos encontrar procedimentos análogos entre aqueles de *A cayumba*, de Carlos Gomes, e de outras peças musicais assinadas por outros compositores. A percepção desta analogia pressupõe uma orientação do *fazer musical* segundo uma tradição comum a todos. Basicamente, esta origem histórica permite ao compositor estabelecer racionalmente, em suas composições, relações de causa e efeito que emprestam decursividade ao discurso musical.

No entanto, diante de uma *situação hipotética*, na qual um *ouvinte hipotético* não participe da situação cultural que originou a peça, poderia ele proceder significação? Retornemos agora à idéia de *combate entre terra e mundo*, refazendo o percurso do pensamento de Heidegger.

Segundo aquele filósofo, a tensão (*combate*) que se estabelece na esfera do objeto, entre campo de significação (*mundo*) e materialidade (*terra*), possibilita a presentificação da obra em sua dimensão de autonomia. Isto é, ao revelar-se para o sujeito nas qualidades de *ser coisa* e *ser obra*, ela ganha um *traço* de distinção em relação ao próprio sujeito. A concepção deste *traço* permitirá, então, a projeção de *A cayumba*, do universo da temporalidade histórica para o universo da temporalidade historial - movimento que alimenta a história dos velamentos e desvelamentos do *ser*.

A cayumba - dança dos negros para piano possui o caráter de coisa, e apresenta, por

isso, as qualidades de ser composta por uma *matéria*, que também é uma *coisa*, e de derivar-se de uma intenção de *fazer* algo (*ser criado*). A matéria (*physis*) da Cayumba é o som-silêncio e ela traz a intuição essencial de seu *ser*. Ela é o lado *terra* da trama *poiética*, aquele que insiste em não deixar-se obscurizar pelo lado *mundo*. Este faz-se representar pelas significações provenientes da *historicidade*, que, por sua vez, objetifica-se pela *technè*².

Do *combate* entre terra e mundo, ou seja, da tensão que se estabelece entre a matéria som-silêncio e o campo de significação derivado dos procedimentos de composição do sistema tonal (historicizados, portanto), provém o repousar-se em si mesma da peça. Neste momento, *A cayumba* surge para nós dentro do *traço*, o qual delimita seu campo de autonomia em relação à temporalidade.

Dissemos autonomia porque:

- a - A matéria som-silêncio, ao não ser inteiramente absorvida pelos complexos de significação do sujeito da relação estética, denuncia o caráter de coisidade da coisa peça, dando-nos consciência, por isso, da existência do ser-instrumento;
- b - A significabilidade, que na peça *A cayumba* fundamenta-se no hábito de proceder relações de causalidade, ao travar combate com a matéria som-silêncio, denuncia-se em relação aos complexos de significação do sujeito. Ela ganha, então, um espaço objetivo de autonomia em relação à temporalidade histórica;
- c - O co-pertencimento entre coisidade e significabilidade faz com que a qualidade de ser-obra ultrapasse a qualidade de ser-criado. Este espaço de autonomia possibilita, então, o acontecimento da poesia na música de Carlos Gomes.

Considerando esta explicação, podemos responder àquela pergunta acima: Como poderia um determinado *ouvinte hipotético* proceder significação? *A cayumba*, em sua dimensão de autonomia, apresenta-se para ele enquanto objeto de *outridade* (entificado), e como tal, é ela espaço privilegiado de *acontecimento da verdade do ser em sua multiplicidade*. Partindo desta relação, o sujeito deverá comparecer com a *dimensão transcendental de sua subjetividade* para, com este ente, proceder à ação reflexiva de significação.

Dentro desta relação, que abarca a obra em sua multiplicidade de sentidos, poderá surgir uma abertura para a percepção da obra em sua infinitude - um renovar constante de significação. E os signos dela, que poderiam ser os mesmos de uma outra peça qualquer, serão sempre os signos dela, em seu constante renovar, pois ao instituírem-se como obra, conquistam: para si *identidade*.

A cayumba, então, mostra-nos, à *maneira dela*, o que é uma relação de causa e efeito, uma sucessão de antecedência e consequência, um processo de articulação por dominantes individuais, uma dança de negros para piano, e até mesmo o som proveniente do piano; pois ela institui mundos de significação a partir de si mesma.

E quanto ao compositor Carlos Gomes? Se participava ele de um desejo coletivo de expressão de subjetividade, é porque o *ser como subjetividade* já havia se expressado na história do pensamento. E o compositor ouviu o chamado desse ser na obra-linguagem. Mas para isso, para ouvir esse chamado, ele teve que residir na linguagem-obra. Portanto, não foi *A cayumba*

² Devemos aqui ressaltar a diferença de abrangência entre os termos *poiesis* e *technè*. O primeiro atribui "procedimentos de significação" ao fazer arte. Já o segundo, designa o fazer arte em sua materialidade e finalidade (telos) estética.

somente um produto da subjetividade do compositor; a obra também produziu a subjetividade-identidade dele. Por isso, o chamamos artista.

CONCLUSÃO

A apreciação fenomenológica da obra *A cayumba* - dança dos negros para piano nos colocou diante dos significados provenientes da historicidade dela. No entanto, tais significados estavam acompanhados da intuição original do ser que se manifestara na matéria som-silêncio, fazendo-nos perceber a dimensão de autonomia da obra. Este fato propiciou a experiência do ser, mergulhando-nos na esfera do Ontológico. A peça de Carlos Gomes constitui-se, portanto, de linguagem instituidora de mundos de significação, os quais poderão revelar, por meio de uma leitura hermenêutica, a inesgotabilidade de nossa própria relação com a obra. Dessa forma, uma compreensão de *A cayumba*, a partir de conceitos cristalizados pela nossa cultura, tais como universal/nacional, torna-se secundária. Vale mais o colocar-se diante dela, da peça.

ACORDÃO

dança dos negros para piano

Ao amigo E. Maneille

A. CARLOS GOMES

Andante

f subito

fff *roll* *f*

A tempo de chula

B

f

p

12

p

20

crece

p

f

ben tirado

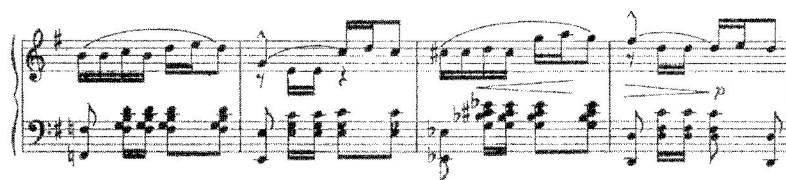
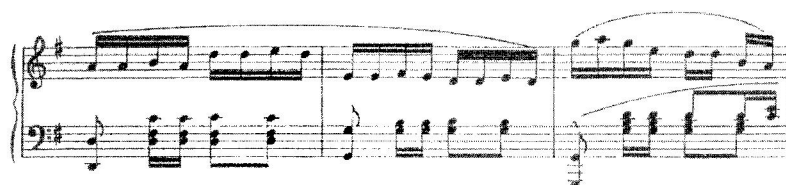
p

mf

marcado

subito

sempre



60

FIM *stac.*

o baixo bem marcado

C

lido

2da * *2da* * *2da* * *2da* *

subito

sfz *f somaro* *stac.*

2da *

f

Dal $\frac{3}{4}$ al fine

subito *sfz*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Tradução, apresentação, e notas de Maria José R. Campos. [s.l.]: Philip Reclam, 1960.
- _____. **Conferências e escritos filosóficos**. Tradução, apresentação e notas de Ernildo Stein. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Col. Os Pensadores).
- KOELLREUTTER, H. J. **Terminologia de uma nova estética da música**. Porto Alegre: Movimento, 1990.
- MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- MEYER, Leonard B. **Emotion and Meaning in Music**. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1956.
- OSBORNE, Harold. **Estética e teoria da arte**. São Paulo: Cultrix, 1970.