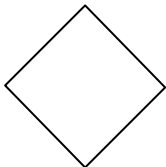


Referencialismo e ideologia



Fernando Martinho*

1. O referencialismo como corrente estética: o problema

A compreensão do fenómeno artístico foi desde sempre uma preocupação dos filósofos e intelectuais de todos os tempos. A nossa cultura Ocidental descende em linha directa da tradição Grega, e é a cultura Grega a primeira a manifestar um grande interesse pelo fenómeno musical. Datam do séc. V a. C. os estudos de Pitágoras acerca das leis que regem os sons. A Antiguidade Clássica é rica em exemplos que atestam esse interesse da cultura Grega em relação à arte em geral, e à música em particular.

O problema com que nos deparamos é desde logo – O que é a música? – questão que de imediato nos leva à necessidade de definir a natureza da música. Das várias correntes que se debruçam sobre este assunto, escolhemos o Referencialismo, por ser aquela que nos abre uma perspectiva para o assunto que queremos abordar, que é a interacção da arte e da música em particular, com a ideologia.

2. Caracterização do referencialismo

Segundo a teoria referencialista a música é uma linguagem. *The debate about the nature of musical meaning has a long history. While it seems obvious that music does convey some sort of meanings, it has proved extraordinary difficult to specify what these are, or how they are communicated to people. (...)*

* Docente da ESEL

millions of people find the experience of music pleasurable. But how does it produce its effects? (Martin, 1995:25)

Uma reflexão acerca da natureza da música é um assunto a que os autores, desde a Antiguidade Clássica se têm dedicado. Numa perspectiva global, há três pontos comuns que têm atravessado os séculos, e que servem de base ao sistema de crenças referencialista.

?? A Música é uma linguagem.

?? A Música contém uma mensagem.

?? A Música desperta em nós emoções e sentimentos.

Em cada época, estas questões foram abordadas pelos diversos autores, de acordo com condicionalismos diferentes. No entanto, há traços comuns entre eles, e este entendimento da música tem-se reflectido em práticas sociais e políticas específicas.

a) Antiguidade clássica/ Platão

Platão fez um estudo detalhado da música como linguagem. Estudou e ordenou os chamados modos Gregos, numa tentativa de organizar uma gramática musical. De acordo com a sua teoria, havia modos, ou ordenações de sons, mais adequados para exprimir determinados sentimentos do que outros. Ele considerava que a música tinha uma mensagem com o poder de despertar as nossas emoções e sentimentos mais profundos. Devia haver portanto uma escolha criteriosa dos sentimentos que deveriam ser despertados, na medida em que isso afectava directamente a moral dos seus concidadãos. O tipo de música usada pelo público em geral devia ser severamente limitado, para que a moral dos seus concidadãos não fosse afectada e enfraquecida pela audição de melodias voluptuosas.

b) Leon Tolstoi

Mais recentemente esta posição foi reafirmada por Tolstoi. A teoria de Tolstoi é talvez o mais pormenorizado manifesto do Referencialismo. *For Tolstoi the function of art is to transmit specific emotions from the artist to the recipient in the most direct and most powerful way the artist can devise. If the artist can transmit an emotion which is individual, that is, which is a particular, precise, concrete emotion, if the emotion is transmitted clearly and unambiguously, so there is no question about what the recipient should feel, and*

if the artist sincerely feels the emotion himself and has the need to express it, the work of art is likely to be a good one. (...) But in addition to transmitting a specific emotion and doing it well, the quality of the art work also depends on the desirability of the particular emotion transmitted. (Reimer, 1989).

No pensamento de Tolstoi há dois aspectos a considerar:

?? A música transmite emoções do artista para o ‘recipient’, isto é o receptor.

?? A qualidade de uma obra mede-se pelo tipo de emoções que desperta

O primeiro ponto tem a ver com a capacidade que a música possui, como linguagem, de transportar emoções implícitas.

O segundo ponto leva-nos a deslocar a nossa atenção para o tipo de emoções que são despertadas. Não é a qualidade da obra em si que interessa, mas sim o facto de as emoções que desperta serem desejáveis. Julga-se uma obra de arte, em função de critérios não artísticos. Nesta perspectiva, emoções desejáveis são aquelas que se inscrevem dentro de uma ética cristã, isto é, a arte é subsidiária de um conjunto de valores e crenças, que utilizam a arte em seu benefício.

c) «The social realism»

O exemplo mais claro do Referencialismo é a Teoria Comunista da Arte, denominada ‘Socialist Realism’. *This view (...) regards art as a servant of social and political needs. The function of art is to further the cause of the state by unfluencing attitudes toward social problems and by illuminating the needs of the state and the proper actions to be taken to fulfil those needs. (...) According to Socialist Realism, and for any referential theory, the factor of value in art is the nonartistic goodness of the art work’s message.* (Reimer, 1989:18).

De acordo com esta teoria, se numa obra de arte não for identificável uma mensagem, então estaremos perante uma obra com mero carácter decorativo, e até mesmo decadente e inútil. Se for possível encontrar uma mensagem, então essa mensagem deve estar de acordo com os princípios vectores da actuação do Estado. Vamos transcrever parte do ‘Estatuto dos Escritores da União Soviética’.

Socialist Realism is the fundamental method of Soviet Literature and criticism(and of all art): it demands of the artist a true, historically concrete representation of reality in its revolutionary development. Further, it ought to contribute to the ideological transformation of the workers in the spirit of

socialism. (Reimer, 1989:18). O artista torna-se assim como que um funcionário do Estado. Ele é tolerado, na medida em que se torna útil à difusão dos ideais, de cuja aceitação o Estado depende. Se o artista não ajudar a promover esses valores, ele torna-se inútil e a sua obra olhada com desconfiança. O exemplo paradigmático desta situação, foi a vida e obra de Shostakovich.

O que torna interessante esta teoria, é o de uma forma clara, expor a relação entre a ideologia política e a arte. E insisto, clara, porque não se tratou meramente de mais uma teoria, mas sim de uma organizada e sistemática prática, alicerçada na teoria exposta, que nos permite observar privilegiadamente a tortuosa relação entre ideologia política e arte. De acordo com os condicionalismos próprios de cada país, noutras épocas e noutros países se fez e continua a fazer actualmente o mesmo, sem no entanto adquirir o grau de pureza e clareza do “Socialist Realism.” É isso que justifica uma especial atenção a esta corrente.

d) A teoria de Deryck Cooke

Como os outros referencialistas, para Deryck Cooke a música é uma linguagem e como qualquer linguagem o seu sentido pode ser especificado. Esta concepção vai levá-lo a uma busca do sentido dessa linguagem. *‘Notes, like words, have emotional connotations,’ writes Cooke (1959:33), and his basic thesis is that music is a language which expresses our unconscious emotions.* (Martin, 1995:34).

A tese de Cooke não é nova, mas ele vai mais longe que os outros ao tentar demonstrar a relação entre os sons e o tipo de emoções que eles despertam. Tomando como exemplo excertos de peças e autores diferentes, Cooke, partindo de uma análise musical detalhada, tenta encontrar a técnica comum a todos eles que permitam despertar no ouvinte as emoções desejadas pelo compositor. É um paradigma do método do autor, a comparação entre uma frase musical de Verdi, e outra de Wagner, que conduz Cooke ao seguinte comentário. *From the expressive point of view, of course, the phrase is superbly right in both cases- a rising minor progression, as we have said, expresses an outward- going feeling of pain, and our phrases take in both the tragic minor third and the anguished minor sixth, placing much emphasis on the latter. (...) Many subtle psychological connexions between the two cases might be established, but as always, the exact situation is irrelevant to the musical expression, which is concentrated entirely on the painful emotion of anguish.* (Cooke, 1959:114).

Cooke tentou de facto fundamentar o seu ponto de vista, e comentando essa tarefa Fubini observou. *El libro recientemente aparecido del musicólogo norteamericano Derick Cooke, titulado, El language de la música, representa um enésimo e quizá demasiado ambicioso intento de resolver el problema que nos ocupa. Pese a todo, el examen de este estudio es del máximo interés, ya que puede deparar el tema idóneo para una útil discusion. Cooke se sitúa en la órbita de los estudiosos que muestran una fe inquebrantable en la capacidad expresiva de la música; pero, aun siendo así, tiene el mérito de intentar justificar su fe, intento olvidado com demasiada frecuencia por los contenidistas.* (Fubini, 1994:54).

No entanto, Fubini não deixa de descrever os limites da doutrina de Cooke. *Para Cooke, la música tonal y las leyes de la armonía representan la única posibilidad auténtica que se ha brindado a la música.* (Fubini, 1994:54).

O mesmo limite foi também apontado por Peter Martin. *Cooke makes it clear that he is concerned with tonal European music in its 'harmonic' period (1959:47), which he dates as 'roughly between 1400 and the present day' (1959:50). This musical system is based on the rational elaboration of properties of the harmonic series, so far as this is possible; it is the music that sounds normal, even natural, to western ears.* (Martin, 1995:34).

Mas a crítica principal que se faz ao trabalho de Cooke, pode também dirigir-se ao Referencialismo em geral, e é talvez uma das bases deste sistema de pensamento: o tomar como ponto de partida que a música é uma linguagem. *The third preliminary problem arises from Cooke's view of music as a language, in which patterns of notes, like patterns of words, have inherent meanings. The difficulty here is that words do not have inherent meanings. The same sounds, uttered in the context of different language, can mean quite different thing; indeed the same sounds regularly mean different things within a language(is the Sea Symphony in C? Let me see...) As the experience of listening to speakers of foreign language makes clear, we must learn how to hear the words and how to use them in order, literally, to make sense: their meaning is not inherent, though we can come to understand it. Such elementary considerations, I suggest, cast some doubt on Cooke's claim that music is to be understood as a language, in that they reveal his own understanding of the nature of language to be unsatisfactory.* (Martin, 1995:39).

Utilizar a metáfora de que as notas musicais são como as palavras, e que se articulam num discurso coerente é um passo arriscado. Toma como um dado adquirido a natureza da linguagem. Não podemos tomar como certo, algo extremamente controverso como é a natureza da linguagem falada. E mesmo que em relação à natureza da linguagem falada houvesse opinião consensual,

isso não iria significar obrigatoriamente que a metáfora que relaciona a linguagem falada com a música funcionasse automaticamente. Não podemos fundar um sistema de crenças numa metáfora.

As Tia DeNora has argued, neither ordinary language nor musical communication can be understood as a system by which an unambiguous message passes from a transmitter to a receiver (Martin, 1995:40). De acordo com esta autora, o significado ou sentido da música depende de ‘interpretive procedures’ of the listener.

Há outro aspecto importante na teoria de Cooke, realçado por Martin (1995). (...) *Cooke’s position seems defensible only if it is accepted that western tonal music is a higher, or more developed form, than other musical systems.* Martin, 1995:40). Para Cooke a música segue leis naturais e não culturais. *The conventions and institutions of western music are not natural, in the sense that they correspond to the fundamental laws of nature: plenty of societies have developed sophisticated musical culture quite unlike those of the west.* Martin, P. (1995:41). A música é também uma questão cultural que é por consequência socialmente determinada. Este aspecto é ignorado na teoria de Cooke. A teoria de Cooke é no entanto extremamente interessante. É necessário estabelecer os limites dentro dos quais esta teoria pode operar. Encontrar esse limites é a tarefa que estamos a tentar fazer. Em relação à obra de Cooke, Fubini observou. *No se sustrae a críticas bien fundadas la forma em que plantea Cooke este estudio. Ante todo, su validez se alla en estrecha connexion com la conception según la qual la relacion entre la série armónica y el sistema tonal es natural y no histórico; de esta manera, Cooke obstaculiza la comprensión de otras classes de música* (Fubini, 1994:54). O sistema tonal tem uma dimensão histórica, não podemos pretender que ele tenha uma validade universal e muito menos um objectivo em direcção ao qual todos os povos civilizados caminham. Isso impede-nos de aceitar a música de outras culturas, sendo uma premissa de uma atitude de colonialismo cultural.

Para concluir esta breve análise ao pensamento de Deryk Cooke escolhemos a seguinte citação. (...) *la tentativa de Cooke, además de ingenua, es ilusoria: sostener que cierto módulo armónico tenga un significado unívoco y predeterminado dentro de toda la historia de la música y que el propio músico pueda usarlo como um vocablo- del mismo modo que en el language común casa significa casa y árbol significa árbol-, es indiscutiblemente un error. Esta semanticidad contextual não excluye, sin embargo, certa constancia y persistencia en todo relativo a significados, verificables a posteriori, de vez en*

cuando, en ámbitos históricos y geográficos restringidos y bien delimitados. Fubini, 1994:62).

3) Referencialismo e educação musical

Para os referencialistas, o sentido e valor de uma obra de arte, é exterior à obra em si. *In music, the sounds should serve as a reminder of, or a clue to, or a sign of something extramusical . (...) to the degree that the non musical experience is an important or valuable one the music is itself important or valuable* (Reimer, 1989:17).

Na perspectiva referencialista, estudar música permite obter vantagens que ultrapassam e se situam fora do campo artístico. Reimer enumera as mais habituais: *Studying music makes one a better person in many ways: it improves learning skills, it imparts moral uplift, it fulfils a wide variety of social needs, it provides a healthy outlet for repressed emotions, it encourages self- discipline, it provides a challenge to focus efforts upon, it gives a basis for worthy use of leisure time, it improves health in countless ways; it is assumed to be, in short, a most effective way to make people better- non musically.* (Reimer,1989:22)

A influência dos pressupostos Referencialistas na pedagogia musical que atravessa todo o séc. XX é surpreendente. Talvez seja verdade que a arte possa servir finalidades não artísticas. No entanto não há provas concludentes que suportem a afirmação Referencialista ‘que os artistas ou os melómanos sejam melhores cidadãos, tenham um comportamento mais moral, sejam socialmente integrados e mais saudáveis’. O uso da arte como propaganda- seja para boas ou más causas- perverte a natureza do impulso artístico. Traduzir a experiência da arte em termos não artísticos- conceptuais ou emocionais- é violar o sentido mais profundo do impulso artístico. E justificar a educação artística a partir do que ela tem de menos importante, é perder aquilo que a arte tem realmente para oferecer.

Bibliografia

- COOKE, Deryk (1959) – *The language of Music*. Oxford University Press.
- ELLIOTT, David (1994) – Music, Education, and Musical Values. *21st World Conference of the International Society of Music Education Tampa*.
- FUBINI, E. (1994) – *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza Editorial, S A.
- HARGREAVES, David (1997) – *The Social Psychology of Music*. Oxford University Press.
- MARTIN, Peter (1995) – *Sounds and Society: themes in the sociology of music*. Manchester University Press.
- REIMER, Bennett (1997) – Should there be a universal philosophy of music education? *International Journal of Music Education*. 29, 4-21.
- REIMER, Bennett (1994) – Can We Understand Music of Foreign Cultures? *21st World Conference of the International Society of Music Education Tampa*.
- REIMER, Bennett (1989) – *A Philosophy of Music Education* (second edition) Prentice- Hall, Inc.
- WALKER, Robert (1996) – Music Education freed from colonialism: a new praxis. *International Journal of Music Education*. 27, 2-15.
- WALKER, Robert (1990) – *Musical Beliefs: Psychoacoustic, Mythical, and Educational Perspectives*. Teachers College Press.