

Mário Vieira de Carvalho

C|E|S|E|M


Edições Colibri

ESCUTAR A LITERATURA

UNIVERSOS SONOROS DA ESCRITA



ESCUTAR A LITERATURA
UNIVERSOS SONOROS DA ESCRITA

Colecção: **ESTUDOS MUSICOLÓGICOS**

Coordenação: Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical
(C.E.S.E.M.) da Faculdade de Ciências Sociais
e Humanas – Universidade Nova de Lisboa

Direcção: Prof. Doutor Manuel Pedro Ferreira

1. *Música, Estética e Sociedade nos Escritos de Jorge Peixinho*
Cristina dos Anjos Raminhos Delgado Teixeira
2. *Constança Capdeville – Entre o Teatro e a Música*
Maria João Serrão
3. *Interpretação Musical: Teoria e Praxis*
Coordenação de Francisco Monteiro e Ângelo Martingo
4. *Investigação em Psicologia da Música – Estudos Críticos*
Coordenação de Helena Rodrigues e Christopher Johnson
5. *Medieval Sacred Chant: from Japan to Portugal*
/ Canto sacro medieval: do Japão a Portugal
Coordenação de / Edited by Manuel Pedro Ferreira
6. *Expression, Truth and Authenticity:*
On Adorno's Theory of Music and Musical Performance
Editado por Mário Vieira de Carvalho
7. *Mozart, Marcos Portugal e o seu tempo /*
Mozart, Marcos Portugal and their time
Coordenação de / Edited by David Cranmer
8. *Ópera & Caricatura. O Teatro de S. Carlos*
na obra de Rafael Bordalo Pinheiro (vol. I e II)
Luzia Rocha
9. *Mémoires... Miroirs*
Conferências do Simpósio Internacional Jorge Peixinho
Coordenação de Paulo de Assis
10. *Marcos Portugal – uma reavaliação*
Coordenação de David Cranmer
11. *Olhares sobre a música em Portugal no século XIX:*
ópera, virtuosismo e música doméstica
Luísa Cymbron
12. *Escutar a Literatura. Universos Sonoros da Escrita*
Mário Vieira de Carvalho

Esta colecção é apoiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia através do financiamento plurianual de unidades de investigação.
(PEst-OE/EAT/UI0693/2014)

Mário Vieira de Carvalho

ESCUTAR A LITERATURA
UNIVERSOS SONOROS DA ESCRITA

Edições Colibri

•

Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical
Universidade Nova de Lisboa

Biblioteca Nacional de Portugal
– *Catálogo na Publicação*

CARVALHO, Mário Vieira de, 1943-

Escutar a literatura : universos sonoros da escrita.

– (Estudos musicológicos ; 12)

ISBN 978-989-689-427-6

CDU 78

Título: Escutar a Literatura. Universos Sonoros da Escrita

Autor: Mário Vieira de Carvalho

Edições: Edições Colibri/ Centro de Estudos de Sociologia
e Estética Musical – Universidade Nova de Lisboa

Ilustração da capa: “L’issue Lumineuse”, © Vieira da Silva, ADAGP/SPA, 2014

Foto do Autor: Paulo Filipe Monteiro

Capa: Raquel Ferreira

Depósito legal n.º 378 933/14

Lisboa, Outubro de 2014

ÍNDICE

Apresentação	7
I – Música e dialética da escuta	9
As origens da comunicação humana	10
Sintomas contextuais e sintomas expressivos na comunicação musical	17
A irrupção do significacional na música e a sua superação	21
A <i>música autónoma</i> na atualidade	25
II – Música, ópera e literatura romântica: intertextualidades	29
A ópera e a esfera pública	29
A ópera na literatura	35
A modinha e a “musica de salla”	42
Imagens sonoras na poesia	44
A literatura romântica na música	56
III – A cultura da escuta na novelística de Garrett:	
<i>Viagens na minha terra</i>	65
Escutar e ser escutado na semântica da interação	66
A voz e a construção do género	71
Música de cena	74
Cultura da escuta e experiência musical	81
Conclusão	89

IV – O som e a escuta na emergência do estilo queirosiano:	
<i>O Crime do Padre Amaro</i>	93
Escutar o silêncio	94
Fragmento, montagem, <i>Flânerie</i>	102
Citação e <i>gesto de mostrar</i>	107
Música, quotidiano e estilos de vida	127
V – A música e a escuta em <i>Os Teclados</i>, de Teolinda Gersão	139
Música como <i>Harmonia Mundi</i> e música como dominação	140
Afinidades entre música e escrita	144
VI – A teoria crítica latente no romance	
<i>A noite das mulheres cantoras</i> de Lídia Jorge	149
A “Noite Perfeita”	150
O paradigma do inconciliável	152
Música para ser vista	156
<i>The African Lady</i>	159
Arte e reconhecimento social	165
A autoanálise da narradora	168
A estetização da mercadoria e a des-estetização da arte	177
Origem dos ensaios reunidos neste volume	187
Índice onomástico	189

APRESENTAÇÃO

A *cultura da escuta* não se limita ao âmbito comumente aceite como musical (a música, nos seus mais diversos géneros e formas), abrange também todas as outras manifestações sonantes que povoam o mundo e a vida: sejam sons da natureza, sejam sons artificiais, resultantes do engenho humano (do “processo civilizacional”). Sons, aqui entendidos no sentido mais lato possível, abstraindo da distinção cultural e instável entre *som* e *ruído*. A *cultura da escuta* implica ainda o que está para além do som, os contextos de interação para os quais ele nos remete, as interpelações que nos faz, a atenção que nos suscita (quer para o aceitar, quer para o recusar), ou até a aparente indiferença com que o percebemos.

A dialética entre estética e anestética está sempre presente na nossa relação com o som, a qual nesse sentido não é muito diferente da nossa relação com a imagem (ou dimensão visual da existência). Inerente às estratégias de comunicação é não só a dicotomia visível/invisível mas também a dicotomia audível/inaudível, o que em ambos os casos tem enorme relevância social. O que se ouve, tal como o que se vê, não é objetivamente definível. Depende decisivamente do que se quer ouvir ou ver, ou do poder que se tem para determinar o audível ou o visível. Tornar audível ou inaudível não é socialmente menos relevante do que tornar visível ou invisível. Pelo contrário: nas relações entre ser humano e natureza, do ser humano consigo próprio e na interação com os outros, a escuta teve sempre um papel determinante. Antagonismos, conflitos, luta pelo reconhecimento têm-se travado no campo da cultura da escuta. Isso vale também para a “sociedade do espetáculo”, apesar de nesta prevalecer aparentemente a cultura da imagem.

A interpenetração de ambas as dimensões tem sido comprovada pela recente investigação biológica e antropológica, como resulta dos trabalhos de Michael Tomasello, que demonstram a origem da comunicação humana no *gesto de apontar*: este precede, dá origem e é

inseparável daquilo a que chamamos linguagem, a qual não é redutível ao seus substrato fonético, morfologia e sintaxe. O sentido não é imamente à fala: depende do contexto de interação em que a fala ocorre. O *gesto de apontar* acompanha sempre, de uma maneira ou de outra, o nosso linguajar e *coproduz* o sentido.

Os ensaios reunidos neste volume partem destas questões mais fundamentais (abordadas no primeiro capítulo – *Música e dialética da escuta*) para a indagação do papel que elas assumem na literatura. Percorrem-se várias constelações de entrecruzamento entre literatura e música (mormente no capítulo dedicado à época romântica), mas sobretudo perscruta-se o papel que as referências ao universo sonoro desempenham na ficção: nuns casos, contribuindo para estruturar o discurso ou encenar personagens e situações (capítulos dedicados respetivamente às *Viagens na minha terra*, de Garrett, e a *O Crime do Padre Amaro*, de Eça de Queirós); noutros casos, tornando-se elas mesmas tema, objeto ou matéria principais do romance (capítulos dedicados a *Os Teclados*, de Teolinda Gersão, e *A noite das mulheres cantoras*, de Lídia Jorge).

Eminentemente sociológico é o resultado final: não tanto pelo método da análise, mas mais pela força ou pela energia dos próprios testemunhos literários. É deles que a sociologia emana. É deles que emana a *chance* de verdade: literatura, poesia, ficção – numa palavra, *arte* – como *teoria crítica*.

Cascais, Agosto de 2012

O Autor

I – MÚSICA E DIALÉTICA DA ESCUTA

Neste trabalho, parto de uma reflexão crítica sobre as infraestruturas da comunicação musical, relacionando-as com a investigação recente acerca das origens da comunicação humana.

Na minha perspetiva, a comunicação musical, ora pode subsumir-se ou incorporar-se em sistemas de comunicação mais abrangentes, com autorreferencialidade e autorregulação específicas – neste caso, a música apresenta-se-nos apenas como um elemento ou um segmento entre outros que regem o sistema (por exemplo, o da liturgia ou outros rituais) –, ora pode constituir-se ela própria, enquanto tal, como sistema autorreferencial e autorregulado, e já não subordinado ou subalterno relativamente a outros sistemas de comunicação.

Esta última variante surge gradualmente na cultura europeia desde a *invenção* da notação e da composição e culmina com uma mudança de paradigma na estrutura e na função da comunicação musical – processo que ocorre em meados do século XVIII em conexão estrutural com o desenvolvimento da economia de mercado e da esfera pública burguesa.

Fazer música e ouvir música não perdem, desse modo, o seu caráter de ação ou comunicação sociais, nem deixam de se relacionar com sistemas de comunicação “extramusicais”. O que acontece é a emergência de um novo *sistema autorreferencial* – o musical –, no qual o processo da significação ou produção de sentido se torna crescentemente *autorregulado*.

Como qualquer sistema autorreferencial, a música assim dita *autónoma*, ao desenvolver a sua autorregulação específica, *traduz* no seu próprio código os *inputs* que recebe de outros sistemas autónomos de comunicação em que as sociedades mais complexas se diferenciam funcionalmente. Ou seja: a produção de sentido ou a significação musicais deixam de ser ditadas heteronomamente, por códigos de outros sistemas sociocomunicativos, como, por exemplo, o da religião ou o da esfera pública representativa da sociedade da corte.

Particularmente relevantes desde a constituição da música como sistema autorreferencial são as suas interações com a esfera da educação – esfera em que a música passa a desempenhar um papel tanto ou mais importante do que as outras artes, a filosofia ou a ciência. A *música autónoma* abre-se a todos os aspetos da experiência social e humana, que passam a ser potencialmente objeto da música e duma cultura da escuta, isto é, podem ser *traduzidos* em termos musicais tal como o podem ser em termos filosóficos, científicos, políticos, religiosos, etc. A música coloca-se no mesmo plano destas outras modalidades de comunicar, agir, exprimir, conhecer, com as quais pode, aliás, manter um diálogo mais ou menos profundo ou intenso (o leque de conexões estruturais entre sistemas ou subsistemas em que a sociedade se organiza é muito amplo e variado).

Partilhar experiência humana e social através da *música em si* corresponde a uma nova função, e não a uma ausência desta. Contudo, o desenvolvimento histórico da economia de mercado, que contribuiu decisivamente para a constituição da música como sistema de comunicação autónomo, parece estar a levar, cada vez mais, nos nossos dias – dialeticamente – à liquidação deste.

As origens da comunicação humana

Que há de comum entre o canto gregoriano na missa, a música vocal e/ou instrumental numa corte do antigo regime, as encomendações das almas no ritual fúnebre duma comunidade rural, as cantigas de romaria numa festa popular, um canto de trabalho, uma serenata cantada à namorada com acompanhamento de guitarra, uma tarantela dançada até à exaustão? Os exemplos seriam inumeráveis, quer recuando na história, quer olhando à nossa volta para a grande variedade da experiência musical – para situações em que aquilo a que chamamos música (cantar ou tanger instrumentos, muitas vezes marchando ou dançando) surge como parte integrante de um todo holístico, do qual aquela não é propriamente destringível. Desde os tempos mais remotos, segundo os vestígios arqueológicos, parece não ter havido comunidades humanas que não tenham explorado a comunicação através do som, utilizando para o efeito não só a voz, mas também instrumentos para o efeito fabricados.

Muitas especulações tem havido quanto ao papel da comunicação sonora na antropogénese. Rousseau é um dos filósofos que dão priori-

dade à expressão sonora, ao lado da gestual, na comunicação humana. Gesto e som eram – para Rousseau – o “dicionário da simples natureza”, um tipo de comunicação dir-se-ia analógica, que teria precedido o processo evolucionário de invenção da palavra, da atribuição arbitrária (ou digital) de correspondências entre sons vocais e objetos por estes designados, isto é, anterior à emergência da linguagem articulada, com a sua gramática, a sua morfologia e a sua sintaxe.¹

Dir-se-ia que a hipótese de Rousseau, que em todo o caso defende a maior proximidade à natureza da linguagem gestual, é em parte confirmada na obra de Michel Tomasello, *Origins of Human Communication*, publicada em 2008, onde o autor sintetiza as conclusões a que tem chegado ao longo de anos de observação e experimentação com grandes símios, confrontando-as com a investigação em curso sobre a comunicação com recém-nascidos ou crianças com poucos meses de idade. Segundo as investigações de Tomasello, é no gesto – no gesto de apontar, no gesto de mostrar – que reside o fundamento originário da comunicação humana.²

Tomasello opõe-se, pois, àqueles que vêem antecedentes da comunicação falada nas vocalizações dos símios ou que, como Georg Knepler (1982), abordam a antropogénese como um processo ao longo do qual um único sistema de comunicação acústica se subdividiu em dois: fala e música. Tomasello conclui das suas observações que as vocalizações dos grandes símios são de natureza filogenética e se mantêm inalteradas, mesmo quando eles são submetidos a um contacto intensivo com os humanos, ao passo que os gestos são do domínio da ontogénese, susceptíveis de aprendizagem cultural.³ É essa aprendizagem que está, por sua vez, inscrita evolucionariamente na infraestrutura psicológica oculta, altamente complexa, da intencionalidade partilhada, exclusiva da espécie humana, no âmbito da qual os

¹ A teoria de Rousseau exigiria uma discussão mais aprofundada. Sobre os debates em torno de música e linguagem no século XVIII, ver Vieira de Carvalho (1995).

² Tomasello (2008: 4) lembra, a propósito, Wittgenstein: “Aquilo a que chamamos significação tem de ser relacionado com a primitiva linguagem dos gestos” (*What we call meaning must be connected with the primitive language of gestures*).

³ A produção de um som na ausência de um estado emocional apropriado é uma tarefa quase impossível para um chimpanzé. Dir-se-ia, seguindo Kaden (1984), que o som nunca se transforma em “signo convencional” através da sua autonomização do contexto (neste caso, expressivo).

humanos usam os seus gestos para construir um *modelo cooperativo de comunicação*. Este é o ponto que, segundo Tomasello, marca a diferença entre os grande símios e os humanos: os símios *apontam*, mas *não cooperam* no gesto de apontar; os humanos *apontam* e *cooperam* indissociavelmente.

O fundacional na comunicação humana não está, pois, segundo Tomasello, no código ou nas convenções, mas sim noutras formas em que se manifesta a intencionalidade partilhada e o propósito cooperativo: nos gestos naturais de apontar e mimar. Os gestos humanos emergiram evolucionariamente a partir dos gestos dos símios e abriram caminho à completa convencionalização das linguagens humanas.

Do ponto de vista psicológico-funcional, Tomasello indica dois tipos básicos de comunicação baseados no gesto de apontar e/ou mimar:

- *Dirigir a atenção* do recetor espacialmente para algo no meio-ambiente imediatamente percecionado (gesto deítico, usado pelas crianças desde a mais tenra idade);
- *Dirigir a imaginação* do recetor para algo não presente no meio-ambiente imediatamente percecionado, através da simulação comportamental de uma ação, relação ou objeto (isto é, por via icónica ou da pantomima): induz-se o recetor a imaginar um referente ausente do campo da perceção ou ações que não estão a ocorrer nesse momento.

Enquanto os grandes símios solicitam coisas usando sinais ritualizados, compreendem intenções e perceções, raciocinam na prática sobre elas, os humanos somam a essas competências mais duas componentes: novos motivos de ajuda e partilha; nova aptidão para imitar ações (incluindo a aptidão para reverter o papel [*role reversal*]), dando origem a gestos icónicos e convenções comunicativas (Tomasello, 2008: 106). É a *recursividade* da comunicação humana, já enfatizada por Grice (citado por Tomasello), que transforma tudo:

- transforma ajuda e partilha em expectativas mútuas ou até normas de cooperação;
- transforma a compreensão de objetivos e intenções em objetivos e intenções da comunicação (Grice);
- transforma o raciocínio prático em raciocínio cooperativo;
- transforma sinais imitados em convenções bidirecionais partilhadas.

O “valor acrescentado” tanto no apontar como no mimar vem da referida infraestrutura psicológica oculta na comunicação humana: a infraestrutura de intencionalidade partilhada, isto é, o modelo cooperativo de comunicação. Eis o ponto em que insiste Tomasello. Outros primatas não estruturam a sua comunicação da mesma forma com intenções conjuntas, atenção conjunta, motivos cooperativos mutuamente assumidos e convenções comunicativas. Antes se limitam a tentar prever ou manipular diretamente objetivos, percepções e ações individuais dos outros. Mas já as crianças começam a estruturar a sua comunicação gestual cooperativamente mesmo antes da linguagem, e fazem-no em *sincronia evolvante* (evolucionária) com a emergência das suas faculdades mais gerais de intencionalidade partilhada, tal como esta se manifesta noutras atividades colaborativas (Tomasello, 2008: 107). Em suma: a aquisição de convenções linguísticas depende crucialmente de faculdades e motivações sociocognitivas desenvolvidas originariamente na comunicação gestual (gestos de apontar e icónicos).

O propósito da minha indagação é refletir sobre a comunicação musical a partir destes resultados a que chegou Tomasello, seguindo um percurso crítico que passa pelos modelos tipificados por Christian Kaden na sua *Musiksoziologie* (Sociologia da Música), publicada em 1984.

Kaden identificou três níveis relevantes respetivamente de *representação* e de *descodificação* na comunicação musical:

- o nível da transformação do *medium* acústico;
- o nível da *representação do todo pela parte* através das transformações operadas no *medium*;
- o nível da *representação por substituição*, isto é, o nível da convencionalização dessas transformações do *medium*, conferindo-lhes a função de signos acústicos.

Estes três níveis coexistem na comunicação falada:

- sem alterações do *medium* acústico produzidas e percebidas pelos interlocutores, as palavras não são pronunciadas nem ouvidas (primeiro nível);
- as palavras, elas próprias, são signos acústicos convencionais, que representam por substituição as coisas que designam (terceiro nível);

- finalmente, o código linguístico assenta numa infraestrutura não linguística de compreensão intencional e de terreno concetual comum que é, de facto, logicamente primário (cf. Wittgenstein, citado por Tomasello, 2008: 58), e isso leva-nos também ao segundo nível, o da *representação do todo pela parte*, na medida em que a fala dos interlocutores é indissociável dos seus próprios comportamentos expressivos e do contexto pressuposto (terreno comum) da comunicação.

No entanto, e como Kaden já pôs em evidência, a hierarquia da relevância destes três níveis entre si é muito diferente respetivamente na comunicação falada e na comunicação musical. Nas condições correntes de fala, no quotidiano, raramente as alterações do *medium* acústico são (consideradas em si mesmas) objeto de representação ou de descodificação. Por exemplo, num concurso para locutor radiofónico, é testada a voz dos candidatos, e, portanto, o que conta são os estados do *medium* e não a mensagem ou os signos linguísticos veiculados. Mas fora de situações deste tipo, os níveis que prevalecem na comunicação falada são o terceiro – o da representação por substituição ou signo convencional – e o segundo – representação do todo pela parte.

Já na música se dá, e desde tempos ancestrais, uma verdadeira inversão da hierarquia. A representação por transformação e a descodificação de sintomas de transformação ganha aí enorme importância sociológica: determinam se o instrumento que se pretende vender ou adquirir tem ou não a sonoridade adequada, se a voz é adequada à admissão num coro e qual é a sua tessitura, se o músico entou com exatidão a altura dos sons que lhe competem numa prática mágica ou se merece a morte imediata por ter falhado e desse modo suscitado a ira dos deuses.⁴ Em *A Tragédia da Rua das Flores*, de Eça de Queirós, num serão em casa de Madame de Molineux, em que se canta ópera e

⁴ “Dado que qualquer desvio de uma fórmula já consolidada na prática liquidava o seu efeito mágico e podia suscitar a ira dos poderes sobrenaturais, a rigorosa fixação dos padrões das alturas tornava-se no sentido próprio do termo uma ‘questão vital’, e cantar ‘mal’ um crime a ser expiado – não raro castigado com a morte imediata do culpado – e daí a extraordinária força conferida aos intervalos estereotipados mal eram por qualquer razão canonizados” (Max Weber, citado por Vieira de Carvalho, 2009b: 10-11).

um dos convidados é um *primo uomo* do S. Carlos, a anfitriã é cumalada de elogios, quando ela própria faz demonstração dos seus dotes vocais: “Tem uma fortuna na garganta!” – comenta um dos presentes. É uma situação típica de descodificação de sintomas de transformação. A lisonja significava que a amadora burguesa tinha voz para fazer carreira profissional como *prima donna*. A história da música está cheia de casos reais similares, de Farinelli a Pavarotti. Tudo começou para eles com a matéria-prima vocal, isto é, a representação e a descodificação de sintomas de transformação. Coisa que, por contraste, não tem obviamente qualquer relevância para o maior ou menor êxito noutras profissões.

Originariamente a música nasce ligada ao *mondo vivido* (*Lebenswelt*), não está separada deste nem organizada num sistema autónomo independente das funções mais imediatas do quotidiano. Cantar e tanger instrumentos, normalmente em associação com a dança, são, por exemplo, práticas comuns em cerimoniais mágicos ou de culto, largamente documentadas na iconografia e noutros testemunhos histórico-arqueológicos ou – ainda hoje – pela observação direta de estudiosos de culturas tradicionais europeias ou extraeuropeias. Em tais situações, ou noutras equiparáveis – rituais fúnebres, festivos, etc. – a que poderíamos chamar, por comodidade, situações etnográficas, o modelo de comunicação musical é fundamentalmente o da representação do todo pela parte (do lado do produtor) e da descodificação de sintomas contextuais (do lado do recetor). Estamos em cheio no já referido segundo nível de comunicação.

Neste caso, e como bem acentua Kaden, há uma ligação orgânica de ambos, tanto do produtor como do recetor, ao todo representado no processo musical. Os elementos da comunidade são todos simultaneamente emissores e recetores, pois todos estão envolvidos ativamente no ritual. Há casos em que só alguns é que tocam, cantam e dançam, e outros casos em que a comunicação musical é generalizada. Mas todos os procedimentos estão organicamente estruturados, quer os especificamente musicais, quer os não musicais, e remetem uns para os outros numa rede de retroações que mutuamente se condicionam (*estrutura de comunicação coloquial*). Se nos concentrarmos nos eventos sonoros a que chamamos música, então qualquer elemento envolvido na comunicação, ao fazer música, está a *apontar* de uma forma implícita para o contexto a que ela se encontra organicamente ligada (p. ex. ritual fúnebre). E qualquer outro elemento da comunidade, faça ou não faça música, está também cooperativamente a partilhar

a mesma intenção, ou, nas palavras de Kaden, a descodificar os eventos sonoros como sintomas contextuais desse mesmo ritual. Quanto ao observador de segunda ordem, o etnógrafo que estuda de fora a cultura, esse faz operações de inferência que lhe permitem igualmente identificar os elementos sonoros que apontam para ritual fúnebre daqueles observados noutras situações.

Chegamos assim precisamente ao ponto que pretendo: o de que a música – quando considerada neste nível de comunicação – constitui uma forma de interação na qual a infraestrutura psicologicofuncional descrita por Tomasello é imediata e explicitamente exteriorizada. Não está somente subjacente, como na linguagem falada. Consiste, ela própria, no *gesto de apontar* ou de *mostrar* e na *recursividade*, no modelo cooperativo que pressupõe um contexto ou terreno cultural comum. Fazer música, nessas situações, é comunicar através do gesto de apontar ou de mostrar, um gesto que não é só visual, é também sonoro.

E, tal como no modelo de Tomasello, a *performance* musical, nesses casos, pode não *apontar* apenas para os referentes presentes no contexto, mas também dirigir a imaginação dos recetores para referentes ausentes, por exemplo, espíritos ou deuses que são convocados pelo ritual para proteger o defunto. Além disso, não ativa somente as fontes de informação que remetem para o ritual de que a música faz parte; antes *aponta* também para os estados emocionais ou expressivos dos próprios músicos. As carpideiras representam sonoramente tanto o luto da comunidade como o seu próprio luto como membros dessa comunidade. Ao exprimirem esse seu luto interior, elas suscitam do lado do recetor uma experiência emocional equivalente. Todos se põem de acordo quanto às emoções exteriorizadas. A representação *do todo pela parte* abrange aqui, pois, igualmente, a representação de experiências emocionais. O *gesto de apontar* e o *modelo cooperativo* incluem, assim, tanto o horizonte contextual (o ritual, e o sobrenatural para que este eventualmente remete), como o horizonte emocional-expressivo dos participantes. Suscitam do lado do recetor a descodificação de *sintomas contextuais* e de *sintomas expressivos*.

Entretanto, a relevância social do momento da representação por transformação ou da descodificação de sintomas de transformação não deixa de estar presente. Se alguma divisão de competências ou divisão do trabalho começa a instalar-se e há membros da comunidade que assumem predominantemente a tarefa de cantar ou tanger instrumentos, então é porque lhes são reconhecidos dotes ou dons que foram revelando, treinando e que acabam por lhes conferir essa notoriedade

musical. As transformações operadas no *medium* acústico e as faculdades e destrezas para o efeito requeridas começam a tornar-se inseparáveis. Aqueles que ganham fama de exímios tendem a profissionalizar-se e passam a ser preferencialmente solicitados para as mais diversas celebrações. O virtuosismo técnico autonomiza-se da função.

Sintomas contextuais e sintomas expressivos na comunicação musical

A separação entre sistema e mundo vivido (*Lebenswelt*) de que fala Habermas na *Teoria do Agir Comunicacional* (1981) ajuda-nos a compreender esse momento em que começa a emergir um sistema musical com fronteiras funcionais bem definidas em relação ao todo social, dotado de autorreferencialidade e de autorregulação (como diríamos usando categorias de Luhmann). Esse sistema ou campo musical emergente, onde os atores disputam entre si um determinado tipo de capital simbólico (Bourdieu), externaliza-se relativamente ao *mundo vivido*, gera a bem dizer um segmento de mercado, onde a transmissão artesanal de saberes e destrezas ou, mais tarde, uma rede cada vez mais complexa de ensino da música, treino e práticas vocais e instrumentais, registo, notação e cópia de música notada, construção de instrumentos, etc., interage com solicitações também cada vez mais diferenciadas que chegam das cortes senhoriais, das igrejas e conventos, de instituições civis ou militares.

No entanto – e considerando, para simplificar, apenas a história europeia –, embora este processo se acentue a partir do Renascimento, certo é que até meados do século XVIII não podemos ainda dar por concluído o processo de constituição da música como sistema de comunicação autónomo. Já existe um mercado musical em expansão, expresso na densificação da rede de instituições de formação, na grande circulação de músicos e de música copiada e impressa, na diversificação das oportunidades de emprego artístico na corte, igrejas, teatros, etc., mas toda a atividade musical continua subsumida nas funções do quotidiano para as quais ela é requerida, por exemplo: a função litúrgica na igreja; a função teatral na ópera; a função recreativa e a função de prestígio na corte, as quais podem, aliás, absorver as duas anteriores. Por exemplo, na corte de João V, os *castratti* contratados em Itália para a Capela Real, eram requeridos em Mafra e na Patriarcal em Lisboa para a função litúrgica, entendida simultanea-

mente como função de representação pública por excelência do esplendor do Poder Real; mas cabia-lhes também, na corte, preencher com o género da *commedia per musica* as necessidades de divertimento em privado do círculo em torno da Rainha. Simultaneamente, a companhia mista (homens e mulheres) dos Paghetti oferecia espetáculos públicos de *opera seria* italiana, cuja eficácia ou funcionalidade pressuposta (*vorgestellte Wirkung*, Luhmann) era, porém, a de mero divertimento e, por isso pagava tributo ao Hospital-de-Todos-os-Santos e não era frequentada oficialmente pela família real (o rei só lá ia “incógnito”); o mesmo valia para o teatro de bonifrates do Bairro Alto, onde se representavam as óperas do Judeu, mas que aparentemente nunca era visitado pela família real. O teatro de ópera como local privilegiado do cerimonial de representação do Poder e o seu repertório típico – as óperas ditas sérias com libreto de Metastasio – só chegam a Portugal com José I, logo a partir de 1752, mas sobretudo a partir de 1755, com a construção da faustosa Ópera do Tejo (isto é, mais ou menos com um século de desfasamento em relação às cortes do despotismo esclarecido dos países centro-europeus).⁵

Não menos relevante era ainda nas cortes europeias, desde, pelo menos o Renascimento, a prática da música pelos próprios cortesãos elemento essencial das maneiras ou etiqueta. No livro *Da Ensino e Educação do Rei*, D. Jerónimo Osório, após demorada avaliação dos prós e contras da educação musical, acaba por recomendá-la, não só ao rei mas também toda a nobreza: “é que, dentro da justa medida, reprime o descomedimento do ânimo e instrui maravilhosamente na moderação, mas quando se cultiva para além do que é justo, aos poucos amolenta o ânimo e desvia a nobreza do cumprimento da sua obrigação” (Osório, 1571 [2005]: p. 205). Binchois, na corte de Filipe de Borgonha, ou Domenico Scarlatti, na corte de João V, são exemplos de compositores célebres contratados para organizar a música na corte, incluindo a educação dos príncipes, num quadro de interação sociocomunicativa onde o refinamento das maneiras e a função de

⁵ Na época de João V, a *opera seria* de Metastasio, já tinha sido representada em Lisboa, mas num teatro público, Academia da Trindade, e sem ser associada ao cerimonial da corte. Os espetáculos, em que participavam cantoras, estavam sujeitos, como qualquer outro divertimento público, ao pagamento de um tributo que revertia para obras de caridade, neste caso o Hospital de Todos-os-Santos (cf. Vieira de Carvalho, 1989).

prestígio se entrecruzavam. Um quadro de Van Eyck que dá testemunho dos eventos ocorridos num só dia da corte do Duque de Borgonha, mostra o importante papel que ali assumia a música: além da caça e da ceia, havia os momentos da dança acompanhada por vários instrumentos e o canto polifônico entoado pelos próprios cortesãos, sob a direção de Binchois.⁶

Através de profissionais altamente especializados – compositores, intérpretes vocais e instrumentais, não raro de renome internacional – a música reentrava, pois, nas funções do cotidiano e era por elas reabsorvida. A ligação orgânica a essas funções restabelecia-se, não obstante os músicos ou parte deles se terem profissionalizado e terem sido expressamente contratados para o efeito.

A Orquestra de Mannheim – considerada modelo inatingível de perfeição técnica por Mozart – e, em geral, grande parte da música instrumental do mesmo Mozart subsumiam-se no cerimonial da corte como elementos a bem dizer decorativos das *conversations amusantes* dos cortesãos, enquanto estes jogavam, comiam ou se passeavam nos salões ou nos jardins. É essa *heteronomia* que se torna cada vez mais insuportável precisamente para artistas como Mozart. Adorno lembra a propósito o reparo de Wagner, segundo o qual o “ruído da loiça” dos banquetes ainda transparecia em alguma música do próprio Mozart.⁷

Por sua vez, William Beckford, durante a sua estada em Lisboa, em 1787, dá-nos um excelente exemplo de uma situação equivalente na música religiosa:

Fui aos Mártires ouvir as famosas matinas de [Davide] Perez e a missa de defuntos de Jommelli executada por todos os principais músicos da Capela Real, para repouso das almas dos seus antepassados. Tão majestosa e comovedora música foi coisa que eu nunca ouvi e que talvez nunca mais ouça, porque a chama do entusiasmo religioso está a apagar-se em quase toda a Europa e ameaça extinguir-se totalmente dentro de poucos anos. Como ainda arde em Lisboa, consegue produzir em nossos dias a mais impressionante expressão musical. Todas as figuras da orquestra parecem compenetradas do espírito daquelas terríveis palavras

⁶ Ver imagens e comentário de Heinrich Bessler em Bowles (1977).

⁷ Cf. Theodor W. Adorno (1998a: XIV, 97), “Kritik des Musikanten” [1956], in: *Dissonanzen*.

que Perez e Jommelli musicaram com uma tão tremenda sublimidade. Mas não só a música, até o sério porte dos executantes e dos sacerdotes que oficiavam, bem como, na verdade, de toda a congregação, era de molde a transmitir um solene e religioso terror do mundo de além-campa. A esplêndida decoração da igreja fora substituída por paramentos de luto, as tribunas estavam forradas de preto e um véu ouro e púrpura cobria o altar-mor. [...] Durante alguns minutos reinou um tremendo silêncio e depois o solene ofício de finados. Os cantores empalideciam quanto cantavam Timor mortis me conturbat. [Ferracuti e Totti saíram-se admiravelmente, em especial nas patéticas súplicas do divino furor.] Depois do Requiem, a missa solene de Jomelli em comemoração dos defuntos, que principia com um movimento imitativo do dobrar dos sinos [...], fecha com o Libera me, Domine, de morte aeternae, que me faz estremecer todos os nervos do corpo e me impressionou tão profundamente que rompi a chorar. Os joelhos batiam-me um de encontro ao outro, um suor frio humedecia-me a testa. (Beckford, 1983: 177).

Também aqui a música não é ela própria autorreferencial, antes se subsume na autorreferência e na autorregulação do sistema de comunicação da religião. É certo que o texto litúrgico lhe está subjacente, mas o que verdadeiramente conta é o poder da música – do gesto musical – de *dirigir a atenção* para os referentes presentes (luto, ritual fúnebre) e a *imaginação* para os referentes ausentes: o terror da morte, o além-túmulo. É essa ligação orgânica da música ao contexto que permite a representação e descodificação de *sintomas de transformação* (incluindo faculdades e destrezas), *sintomas contextuais* e *expressivos*, que remetem, todos, para uma intensa experiência religiosa. A música é aqui o agente principal do modelo de comunicação cooperativo. E é-o, sem dúvida, através do gesto de *apontar* ou de *mostrar*. Está tão profundamente inserida no mundo vivido – num ato de culto – que é deste verdadeiramente inseparável. A avaliar pela descrição de Beckford, todos os participantes no ofício divino, incluindo os músicos profissionais, partilham de sentimentos reais de contrição e temor religiosos. Não estamos no plano do *como se*, mas sim no plano do *ser*: não há separação entre *arte* e *vida*.⁸

⁸ Ver sobre esta diferença Christian Kaden (2004: 40-66; 2006: 120-136).

Gesto de apontar gritando, ou chorando, manifestando alegria ou tristeza, desespero ou indignação, enfim, gesto de apontar nas mais diversas situações emocionais e contextuais, eis de onde será plausível derivar evolucionariamente a variedade das possibilidades miméticas oferecidas por sons vocais e instrumentais, ritmos, timbres, agógicas, etc., depois organizados e classificados em sistemas musicais desde a mais remota Antiguidade. A noção de *ethos*, que aparece com Dâmon de Atenas, estabelece correspondências de certos padrões ou modos de alturas dos sons e de certos padrões rítmicos ou métricos com modelos de comportamento social. Em *A República* e *As Leis*, Platão extrai daí importantes consequências para a educação dos cidadãos. Distingue entre as práticas musicais associadas a comportamentos considerados nocivos e aquelas que ligam os indivíduos em comunhão coletiva nos mais elevados padrões de comportamento moral e *político* (no sentido originário do termo: relativo à *polis*). No seu enunciado, a *mimesis* torna-se um momento constitutivo explícito da comunicação.

A irrupção do significacional na música e a sua superação

O conceito de *ethos*, indissociável da *mimesis*,⁹ assenta num jogo de correspondências que se subordina aos valores que ditam a organização da *polis*, como parte integrante duma ordem cósmica ou natural tutelada pelos deuses. Embora algumas dessas correspondências (por exemplo, entre modos ou ritmos e determinados contextos funcionais) sejam convencionalizadas, o processo histórico da irrupção do significacional na comunicação musical (da convencionalização de signos musicais) só se inicia verdadeiramente com o Renascimento, quando a música se afasta das disciplinas matemáticas do *quadrivium* (aritmética, geometria, astronomia) e passa a articular-se com as do antigo *trivium* (gramática, retórica, dialética): ou seja, quando a música começa a ser teorizada como linguagem, fazendo emergir a categoria do *musicus poeticus*. A exemplo da arte da oratória, desenvolve-se a partir de então toda uma retórica musical, com os seus catálogos de afetos e os dispositivos tonais-rítmicos e agógicos que permitem ao compositor e intérpretes sugerir-lhes e produzir sobre a audiência o efeito desejado. Em obras como a de Davide Perez ou de Jommelli, referidas na des-

⁹ Ver, a este respeito, Mário Vieira de Carvalho (2011).

criação de Beckford, essa retórica musical está tão presente como poderia estar num sermão do Padre António Vieira. As emoções experimentadas pelos intérpretes e por um ouvinte especialmente sensível como seria o caso de Beckford não teriam a mesma intensidade se os compositores em questão, quais grandes oradores, não fossem exímios em manipulá-las.

A convencionalização sígnica, que ganha cada vez maior relevo na música europeia desde meados do século XVI, reitera os contextos funcionais subjacentes às práticas musicais nas diferentes esferas da vida social e é, por sua vez, intensificada por esse seu *uso contextual* reiterado. Mas só chegamos verdadeiramente ao momento a que Kaden chama o da *representação por substituição* – ao *signo* musical propriamente dito – quando os sintomas contextuais e expressivos se autonomizam do contexto, isto é, quando o terreno comum de que fala Tomasello, e que permite aos parceiros de comunicação porem-se acordo através do *gesto de apontar*, desaparece do horizonte material da interação. A mudança de paradigma ocorre no século XVIII, com o desenvolvimento da esfera pública burguesa, a emergência da sala de concertos e a reforma iluminista do teatro. Música instrumental e ópera são retirados da esfera recreativa e representativa, a própria música religiosa separa-se da liturgia.¹⁰ Tanto na sala de concertos como na ópera radicaliza-se a *estrutura de comunicação apresentacional*: a separação entre palco e sala, entre a prática ou fruição artísticas e o quotidiano, entre *arte e vida*.

A autonomia do sistema artístico corresponde, na música, precisamente à perda da *ligação orgânica* entre a *performance* musical e determinadas situações contextuais ou expressivas. O que passa a dominar nas estratégias de comunicação é, por um lado, a representação e a descodificação de faculdades e destrezas dos compositores e intérpretes, as quais remetem para a noção de “obra” e para a realização desta como “objeto sonoro”, e, por outro lado, a decifração das mensagens veiculadas pelos signos musicais. Enquanto “aparência sensível da ideia”, como diria Hegel, a música pressupõe, do lado do compositor e/ou intérprete, a capacidade de evocar (por meio de signos musicais convencionais), sentimentos, ideias, imagens, contextos,

¹⁰ Por exemplo, o *Requiem à memória de Camões*, de João Domingos Bomtempo, é realizado pela primeira vez em Paris, em 1819, num salão, e não num templo, perante um círculo de exilados portugueses.

para os quais nada na sala de concertos *aponta*, e do lado do recetor, a competência para fazer o percurso inverso – o percurso da “aparição sensível” (como diria Hegel) para *a ideia* (os referentes imaginados) – sem dispor de outro apoio para as suas inferências senão a cultura ou a informação de que ele já é portador antes de assistir ao concerto. Kaden fala de uma competência icónica de base empírica – a competência para comparar processos musicais com processos da natureza ou comportamentos expressivos que nos são familiares – e daquilo a que poderíamos chamar uma competência cultural em sentido mais lato: aquela que permite captar a *gênese histórica do signo* que se autonomizou do contexto, p. ex. os signos de marcha militar, marcha fúnebre, dança, canção de embalar, serenata, ritual religioso, etc., inscritos na composição musical.

A sala de concertos como “lugar de realização da música autónoma” (Heister, 1883) – sobretudo da música instrumental autónoma – favorece ainda uma nova atitude na composição, *performance* e escuta musicais, a qual se traduz na superação da retórica e da classificação cartesiana das paixões da alma. Uma emergente consciência do eu burguesa manifesta-se na crescente psicologização das formas musicais, na sua dramatização como processo dialético, no qual as surpresas, os contrastes, os sentimentos indefiníveis e contraditórios se resolvem num *telos* – numa síntese conclusiva. A metáfora de um drama sem palavras, associada a essas formas que se subsumem na categoria genérica de forma-sonata, capta uma outra dimensão da música expressamente destinada à escuta e desligada de qualquer outra função: a busca do que está para além das palavras, ou seja, a busca do indizível, do absoluto, do transcendente. É no próprio momento em que a música se autonomiza de contextos funcionais e se convencionaliza como linguagem sígnica que ela dialeticamente nega a significação. Perante as formas de sonata de compositores como Haydn, Mozart, Beethoven, entre outros, os poetas românticos alemães vêm na música *a arte por excelência* precisamente por transcender o conceito, por ter a faculdade de exprimir *o inexprimível*.¹¹

Nesse sentido, compor, interpretar, escutar aproximam-se de uma indagação epistemológica, de uma empresa de autoconhecimento e de

¹¹ Cf. Dahlhaus (1978), Kaden (1984: 140-170), Iriarte (1987) e Gil / Vieira de Carvalho (2005).

conhecimento do real. Nas suas lições sobre *Metafísica*, publicadas postumamente em 1998, Theodor W. Adorno (1988b) sugere que a filosofia deve parar de negar o que constitui a sua essência: o seu princípio e o seu fim na arte. Arte como essência da filosofia – eis precisamente o novo paradigma da *música autónoma*, do qual o próprio Beethoven se faz porta-voz, quando terá comentado para os excelentes músicos que reclamavam contra a pretensa inexequibilidade dos seus últimos quartetos: “Julgais que cuido das vossas miseráveis cordas, quando o espírito me fala?”¹²

Adorno, aliás, na sua crítica da “regressão da escuta”¹³ suscitada pelos *mass media* ou até por certas tendências da pedagogia musical em meados do século XX, pressupõe precisamente esta mudança de paradigma, que coincide com uma mudança de estatuto do artista – de “artista artesanal” para “artista livre” (categorias de Norbert Elias, 1991) – e com a separação da música de outros sistemas funcionais, que não aquele em que ela própria a partir de então se constitui: um sistema funcionalmente autónomo, autorreferencial e autorregulado, que interage em plano de igualdade com outros sistemas de comunicação, e não numa posição subalterna ou subordinada.

Quando Adorno define a partitura como “espírito sedimentado”, é essa “espiritualização” ou “intelectualização” da *música autónoma* que ele tem em mente.¹⁴ Na arte, diz Adorno, “o que é mais do que arte realiza-se só através desta, através da concretização da sua exigência imanente, e não na medida em que ela amaina a vela e se subsume em finalidades que lhe são exteriores. O seu supra-estético é mediado esteticamente.” E acrescenta: toda a música que, “desde a era da Revolução Francesa participou, no conteúdo e na forma [*Gehalt und Gestaltung*] da ideia de liberdade, pressupôs a emancipação de finalidades [*Zwecke*] heterónomas” (Adorno, 1998a: XIV, 71).

O supra-estético, que só a arte autónoma pode mediar, remete para um tipo de experiência cuja chave – o próprio Adorno (2009: 141, 144) deixa transparecê-lo – se encontra no *Fedro* de Platão. Ela

¹² “Glaubt Er, daß ich an Seine elende Geige denke, wenn der Geist zu mir spricht?” (o tratamento cerimonioso “Er” corresponde à nossa segunda pessoa do plural).

¹³ Theodor W. Adorno (1998a: XIV, 14-66), “Über den Fetischcharakter in der Musik”, in: *Dissonanzen*.

¹⁴ Ver a este respeito Vieira de Carvalho (2009a).

decorre do “motivo da dor e da saudade que comove os humanos perante o Belo”, uma “comoção perante o Belo que é apresentada [...] como uma das formas da loucura que é ainda mais sábia do que a habitual sabedoria da razão” (*Weisheit der Vernunft*). Se a ciência é suspeita de ideologia – ou seja, se cede à razão instrumental, que se nega a si própria – então a arte aparece a esta luz como uma forma de conhecimento em que, a bem dizer, a verdade é *alucinada* (escapa tanto ao domínio do racional como do significacional).¹⁵

Adorno recoloca, pois, o impulso mimético no centro da comunicação artística. É esse impulso que leva o compositor à transformação do material sonoro, e que cabe ao intérprete reconstruir, recriar, fazer seu e ao ouvinte captar durante a realização da obra. A arte só acontece quando todos os parceiros da comunicação transcendem o plano da análise estrutural (racional ou significacional), ainda que dela precisem dialeticamente como etapa para assimilação do “gesto global” da obra. “Impulso mimético”, “gesto global da obra” são expressões de Adorno que nos reconduzem, afinal, à infraestrutura básica cooperativa da comunicação humana segundo Tomasello: ao *gesto de apontar*. Ao contrário de Lévi-Strauss e de outros estruturalistas, que procuram reconduzir a comunicação musical à comunicação linguística e surpreender na música níveis de articulação similares ao da linguagem falada, Adorno vê na *música autónoma* e na arte em geral precisamente a *chance* de escapar ao significacional, de resistir à ideologia ou falsa consciência que se inscreve insidiosamente em toda a comunicação discursiva. Trata-se de experienciar a música como *chance* de verdade, isto é, fugindo ao engano dos significados, à “prisão da linguagem”.¹⁶

A *música autónoma* na atualidade

Como já se referiu, a *música autónoma* surge no século XVIII em países do centro e do norte da Europa, com especial relevo nos Esta-

¹⁵ Quanto ao conceito de *alucinação* neste sentido remeto para Fernando Gil, cf. Mário Vieira de Carvalho, “O engano dos significados ou a prisão da linguagem: Da poética musical de Eichendorff à poética musical de Adorno”, in Gil / Vieira de Carvalho (2005: 53-111).

¹⁶ Cf. Mário Vieira de Carvalho, *ibidem*. Para Adorno, “fazer falar” a obra de arte, captar a sua “eloquência” é tarefa da filosofia. Não se trata de descodificá-la como linguagem.

dos germânicos, em França e na Grã-Bretanha. O mercado de bens culturais nesses países e o papel que nele adquiriu a música já tinha enorme expansão em meados do século XVIII. Refiro-me à rede de editoras de música, de escolas e outras instituições de formação, de grupos profissionais e amadores, de salas de concertos públicas, de tratados teóricos, de publicações periódicas onde as obras musicais impressas eram desde logo objeto de recensões críticas, etc. etc. Em contraposição à esfera pública representativa da corte, desenvolveu-se, assim, nesses países, uma esfera pública burguesa ou cívica (estou a usar a terminologia de Habermas), que se torna hegemónica e que viria a incentivar poderosamente o debate e a interação sociocomunicativa também em torno de questões artísticas e musicais. O novo paradigma de comunicação musical não seria possível sem essas mudanças estruturais da esfera pública. Algo de semelhante só começa a surgir, por exemplo, em Portugal, na viragem para o século XX e a consolidar-se após a implantação da República.

Como expressão cultural tipicamente europeia, a *música autónoma*, que, note-se de passagem, extrai todas as consequências de outra presumível especificidade europeia (a invenção da “composição” musical por volta do século X), expandiu-se gradualmente para outros continentes e culturas. Ao mesmo tempo, já na nossa época, com a globalização, assiste-se a uma fragmentação da esfera pública, onde coexistem tantas manifestações musicais quanto o multiculturalismo das nossas sociedades o admite. A diversidade das expressões musicais pulula à nossa volta, mormente através da internet e dos meios de comunicação de massas. O mercado dos bens culturais que, no século XVIII, favoreceu a emergência da *música autónoma*, tornou-se uma ameaça para a sua sobrevivência logo nas primeiras décadas do século XX. Os “usos da música” permitidos pela sua reprodutibilidade técnica – pela rádio e TV, antigos LPs, CDs e agora pelos suportes digitais – expõem-na às mais variadas e imprevistas formas de apropriação, o que se, para Adorno, podia fazer regredir a escuta, para Benjamin, abria um novo campo de possibilidades emancipatórias. Tenho de deixar, por agora, de lado a discussão, mas devo notar que um dos fenómenos que se generalizou com a reprodutibilidade técnica foi a de fazer escutar manifestações musicais, quer da tradição europeia, quer extraeuropeia, ligadas a antigos e atuais rituais de culto ou a outros contextos funcionais da vida quotidiana, como se fossem *música autónoma*.

Certo é que, sem políticas públicas e sem mecenato, a *música autónoma* das salas de concertos de tradição europeia, as suas institui-

ções, os seus atores e agentes, não teriam resistido à pressão dos mercados. Sobreviverá a *música autónoma*, esse resquício de uma cultura burguesa, no século XXI?

Poderá vir o tempo em que seja necessário declará-la “património mundial”, protegido pela UNESCO...

Referências

- Adorno, Theodor W. (1998a), *Gesammelte Schriften*, Darmstadt, WBG.
- Adorno, Theodor W. (1998b), *Metaphysik. Begriffe und Probleme*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. (2001), *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* (ed. Henri Lonitz), Frankfurt: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. (2009), *Ästhetik (1958/59)*, ed. Eberhard Ortland, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Beckford, William (1834), *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha* (Introdução e notas de Boyd Alexander, tradução e prefácio de João Gaspar Simões), Lisboa, Biblioteca Nacional, 1983.
- Bourdieu, Pierre (1987), *O Poder Simbólico*, Lisboa, Difel.
- Bowles, Edmund (1977), *Musikgeschichte in Bildern. Musikleben im 15. Jahrhundert*, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik.
- Dahlhaus, Carl (1978), *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel, DTV/Bärenreiter.
- Eça de Queirós, J. M. [1878], *A Tragédia da Rua das Flores* (eds. João Medina / A. Campos Matos), Lisboa, Moraes, 1980.
- Elias, Norbert (1991), *Mozart: Zur Soziologie eines Genies*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Gil, Fernando, e Vieira de Carvalho, Mário (2005), *A 4 mãos – Schumann, Eichendorff e outras notas*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Habermas, Jürgen (1962), *Strukturwandel der Öffentlichkeit – Untersuchung zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Habermas, Jürgen (1981), *Theorie des kommunikativen Handelns*, 2 vols., Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Heister, Hanns-Werner (1983), *Das Konzert. Theorie einer Kulturform*, 2 vols., Wilhelmshaven, Heinrichshofen.
- Iriarte, Rita (1987), *Música e Literatura no Romantismo Alemão*, Lisboa, a páginas tantas.
- Kaden, Christian (1984), *Musiksoziologie*, Berlin, Deutscher Verlag für Neue Musik.
- Kaden, Christian (2004), *Das Unerhörte und das Unhörbare: Was Musik Ist, Was Musik Sein Kann*, Kassel, Bärenreiter.
- Kaden, Christian (2006), “Das ANDERE als kosmologische Regulationsinstanz in der Musik”, in: *Soziale Horizonte von Musik – Ein kommentiertes*

- Lesebuch zur Musiksoziologie* (eds. Christian Kaden and Karsten Mackensen), Kassel usw.: Bärenreiter (2006: 120-136).
- Knepler, Georg (1982), *Geschichte als Weg zum Musikverständnis*, Leipzig, Reclam, 2.^a ed.
- Luhmann, Niklas (1980), “Interaktion in Oberschichten: Zur Transformation ihrer Semantik im 17. und 18. Jahrhundert”, in: *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft* (por N. Luhmann), Frankfurt a. M., Suhrkamp (1993: I, 72-161).
- Luhmann, Niklas (1984), *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas (1995), *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Osório, D. Jerónimo [1571], *Da Ensinança e Educação do Rei* (ed. A. Guimarães Pinto), Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005.
- Tomasello, Michael (2008), *Origins of Human Communication*, Cambridge, Massachusetts / London, England, Bradford/ MIT Press.
- Vieira de Carvalho, Mário (1989), “Trevas e Luzes na Ópera de Portugal Setecentista”, in: do mesmo, *Razão e sentimento na comunicação musical. Estudos sobre a Dialéctica do Iluminismo*, Lisboa, Relógio d’Água, 1999: 141-157.
- Vieira de Carvalho, Mário (1995) “*Nature et naturel* dans la polémique sur l’opéra au XVIIIème siècle”, in: *Le Parole della Musica*, vol. II: *Studi sulla Lingua della Critica del Teatro per Musica in onore di Gianfranco Folena* (ed. Maria Teresa Muraro), Florence, Leo S. Olschki, 1995: 95-146. (Versão portuguesa in: M. Vieira de Carvalho, *Razão e sentimento na comunicação musical. Estudos sobre a Dialéctica do Iluminismo*, Lisboa, Relógio d’Água, 1999: 72-119.
- Vieira de Carvalho, Mário (2005), “O engano dos significados ou a prisão da linguagem: Da poética musical de Eichendorff à poética musical de Adorno”, in: *A 4 mãos – Schumann, Eichendorff e outras notas* (por Fernando Gil / Mário Vieira de Carvalho), Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pp. 53-111.
- Vieira de Carvalho, Mário (2009a), “Meaning, Mimesis, Idiom: On Adorno’s Theory of Musical Performance”, in: *Expression, Truth, Authenticity: On Adorno’s Theory of Music and Musical performance* (ed. M. Vieira de Carvalho), Lisboa, Edições Colibri, pp. 83-94.
- Vieira de Carvalho, Mário (2009b), “A construção do objecto da sociologia da música”, in *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa* (publicação preliminar *on line*):[http://www.acadciencias.pt/files/Memórias/Mário%20Vieira%20de%20Carvalho/mvcarvalho_26_03_2009\(1\).pdf](http://www.acadciencias.pt/files/Memórias/Mário%20Vieira%20de%20Carvalho/mvcarvalho_26_03_2009(1).pdf)
- Vieira de Carvalho, Mário (2011), “Para a História da Teoria Musical: Da Antiguidade Oriental às Fontes Árabes Medievais”, in: obra coletiva de homenagem ao Prof. Dr. António Dias Farinha, Lisboa, 2011 (em preparação).
- Weber, Max (1921) *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, Tübingen, J. C. B. Mohr, 1972.

II – MÚSICA, ÓPERA E LITERATURA ROMÂNTICA: INTERTEXTUALIDADES

Eu abro mão das glórias prometidas ao nobre colega, que, pouco há, pediu subsídio para o teatro do Porto. Dêem-lho. Desenrolem a onda aurífera do Pactolo do nosso tesouro até Braga. Quem pede subsídio para o teatro bracarense? A equidade reclama-o. O meu círculo também quer um teatro. Teatro e subsídio para todo o lugarejo onde morar um contribuinte. Estamos em vida fictícia como país independente. Somos como o sapateiro que se veste de príncipe no Entrudo. Pois bem! Comédia geral! Seja Portugal um teatro desde Monção ao cabo da Roca! Peço uma companhia italiana para a minha terra. Os meus constituintes querem provar o sabor das delícias que têm estipiadas em Lisboa. Se eu não posso, Sr. Presidente, levar-lhes a boa nova de que vão ter estradas que os liguem à sua nação, seja-me permitida a glória de lhes levar a Lucrecia Bórgia, a incestuosa e envenenadora Lucrecia, que os há-de edificar e converter à civilização. (V, 864.)

Assim conclui Calisto Elói (em *A Queda de um Anjo*, de Camilo Castelo Branco) o discurso indignado que profere na Câmara, a propósito do subsídio aos teatros. Recém-chegado à capital, e levado “como à força” ao Teatro de São Carlos (TSC), mal queria crer que o Estado, ou seja, os contribuintes, estivessem pagando “para estas cantilenas do teatro de Lisboa!” (V, 860.) Como era possível, “num país pobríssimo”, que “a veia da nação exangue” sofresse cada ano “a sangria de algumas dúzias de contos para sustentar comediantes, farsistas, funâmbulos e dançarinas impudicas”? (V, 861.)

A ópera e a esfera pública

O deputado da facção “legitimista” ou ultramontana parecia fazer-se eco do obscurantismo de antanho, que remontava à época do estabelecimento da Inquisição em Portugal e se manifestava institucio-

nalmente (desde uma Providência de Filipe II, de 1588) na tributação das receitas teatrais em benefício de obras de caridade – um princípio que ganhara nova atualidade, em época de *viradeira*, com a relação entre a construção do Real Teatro de São Carlos e a sua justificação como fonte de receitas para a Casa Pia. Reportando-se embora a 1865, o discurso de Calisto Elói podia ter sido subscrito por aqueles mesmos deputados vintistas da Comissão da Fazenda do Soberano Congresso que, logo após a revolução, tinham assumido a ideologia do antigo regime e negado o subsídio do Estado aos teatros, por os considerarem “perniciosos á moral, á religião e á politica”. Opondo-se concretamente à proposta de subsídio ao Real Teatro de São Carlos – vinda da facção da burguesia comercial e cosmopolita, a que pertencia, entre outras, a família Quintela –, a Comissão classificava-o como um “estabelecimento de puro luxo, só com o unico fim de entreter ociosos” (Parecer de 9 de Janeiro de 1822).

É com uma tal ideia de teatro enquanto “vício” e mero “divertimento” que rompe a Revolução de Setembro. Em 1836, retoma-se – com outro vigor, no plano legislativo – o discurso iluminista já esboçado e homologado pela Coroa em 1771, em época de despotismo esclarecido, quando um grupo de grandes negociantes (entre os quais, de novo, Quintela) criara uma sociedade para a sustentação dos teatros públicos e os apresentara como “Escóla, onde os Póvos aprendem as maximas sãs da Politica, da Moral, do Amor da Patria, do Valor, do Zelo, da Fidelidade, com que devem servir os seus Soberanos”. Para os negociantes de 1771, tal como para Garrett, autor da Reforma setembrista, o teatro significava “civilização”, podia e devia assumir uma função educativa (e não meramente recreativa ou representativa), “desterrando insensivelmente alguns restos de barbaridade” deixados pelos “seculos infelices da ignorancia”.

A indignação de Calisto Elói, em meados de Oitocentos, no apogeu da Regeneração, constituía, porém, a contraprova de que também o projeto teatral de Garrett ficara no papel – mormente quando considerado do ponto de vista da sua efetiva repercussão sociocomunicativa. Calisto Elói, no fundo, limitava-se a repetir o que já causara escândalo ao próprio Garrett, quando este, a propósito das óperas do Judeu e dos “esplendores” joaninos, se refere ao dinheiro que o “pobre povo [...] suava para as operas italianas, para castrados...” (Garrett, II, 1321). A diferença entre o obscurantismo de um e o engajamento do outro na *Aufklärung* (que é como quem diz, na “promoção da humanidade” através da ilustração) está na alternativa que Garrett contrapõe:

o que se gastava com óperas italianas e castrados (ou seja, em divertimento e prestígio do poder) dava para “quatro teatros nacionais” (entendidos como instituições educativas, inseparáveis e complementares do ensino e da educação em geral). Retirando o teatro dos casos de polícia (onde cabia apenas como um entre muitos outros divertimentos públicos) e submetendo-o à tutela de uma Inspeção Geral dos Teatros ao mesmo tempo que criava um Teatro Nacional e Normal, Garrett dera início a uma nova era. Tratava-se de transpor para Portugal o mesmo programa iluminista burguês que, designadamente na Alemanha, na França, na Inglaterra e, é claro, também na Itália, revolucionara as instituições teatrais, tanto no plano da estrutura de comunicação (princípio do *art caché* e da *identificação* ou *Einfühlung*, que são apanágio do drama burguês) como no plano do seu comportamento funcional (relação com os ideais de igualdade, liberdade e fraternidade que a Enciclopédia resumia na definição de *vertu* como *identification de nous mêmes avec nos semblables* e que através do teatro bem como da arte em geral deveriam ser postos *à la portée de tout le monde*). O decisivo na mudança não era tanto, porém, o “conteúdo” das peças, a sua “lição” moral ou política, as ideias que veiculavam, mas mais a articulação entre uma determinada *estrutura* e uma determinada *função* da comunicação teatral. O “conteúdo” aparentemente “novo” – em consonância com o projeto da burguesia esclarecida – desaparecia inteiramente num contexto de receção em que a referida articulação não se concretizasse. O modelo de identificação e a sua incidência educativa supunham nomeadamente, no teatro, a rotura com o *modelo coloquial*, isto é, com as estratégias de comunicação baseadas na *exibição do eu* no palco e na sala (as pessoas do ator e do espectador no centro do espetáculo, ação e personagens representadas banidas do horizonte da receção), contrapondo-lhe o *modelo apresentacional*: aperfeiçoamento do palco ilusionista, “desaparecimento” dos atores nas personagens, receção do espetáculo como um todo, espectadores esquecidos de si (concentrados no drama representado), enfim, a edificação da *quarta parede*. O que havia de Normal (normativo) no Teatro sonhado por Garrett (tendo como pano de fundo as ideias dos reformadores iluministas do teatro como Diderot, Rousseau, Lessing e, mormente desde 1750, Goldoni), era precisamente apurar a *praxis* da representação dos atores (no sentido do *art caché*, ou da *aparência do natural*), em ordem a suscitar por parte do espectador um determinado tipo de *feed back* ou *retroação*: a identificação com as personagens e situações representadas. Tal era o *pressuposto estrutural* da transferência do

teatro (e da ópera) da esfera *recreativa* para a esfera da *função educativa* (Vieira de Carvalho, 1993, 1999a; 1999b; 1999c).

Também na ópera o novo modelo de comunicação conduziu não só a transformações na estrutura do libreto e da música, mas também da *praxis* de representação. Acresce que, nos países em que os teatros de corte importavam a ópera italiana, a burguesia iluminada passara a exigir e a impor, nomeadamente, o estabelecimento de óperas nacionais, alternativas à ópera italiana da corte. Na Áustria, o National-singspiel é inaugurado por José II em Viena, em 1781. No Teatro de Weimar (a partir de 1791) Goethe faz representar alternadamente dramas declamados e ópera ou *Singspiel* em alemão (originais ou traduções). Na viragem do século XVIII para o século XIX, nos estados alemães, a própria corte de Berlim é obrigada a deixar a ópera italiana e a adoptar a alemã no exercício da função representativa ou de prestígio que cabia tradicionalmente aos antigos teatros de corte. Este momento de consagração oficial de um Teatro de Ópera Nacional, colocando-o no primeiro lugar da hierarquia protocolar do Estado (como hoje se diria), tem sido assinalado ultimamente na musicologia alemã como momento do triunfo pleno da nova cultura burguesa. Entretanto, na Inglaterra, todo o século XVIII é marcado pela afirmação crescente de ópera ou teatro musical em língua inglesa. Quanto à França, desde Luís XIV que na Academia Real de Música se cantava exclusivamente em língua francesa, princípio que se mantém no Grand Opéra, ao longo do século XIX. O Opéra Comique, fundado em 1715, desde logo com subvenção do Estado, dá origem a um repertório específico em língua francesa com repercussões importantes no desenvolvimento de outras tradicionais nacionais, que o adotam em traduções ou o decalam em obras originais (caso do *Singspiel* alemão). De resto, é em França que culmina o debate em torno da ideia de *natureza* ou *natural* na ópera, conduzindo em meados do século XVIII, durante a chamada *Querelle des Bouffons*, a uma mudança de paradigma de que Rousseau se fará porta-voz num corpo de princípios teóricos. O postulado fundamental dessa teoria – postulado que está no cerne do novo modelo de comunicação, articulando *estrutura e função*, supondo a interdependência entre a estética e *praxis* da *produção* e o comportamento ou *retroação* do público – é o de que, também na ópera, *a melhor arte é a que se faz esquecer a si própria* (ou seja, aquela que intensifica a tal ponto a empatia do espectador com as personagens e a ação representadas que nem se “repara” nela). É uma tal mudança de paradigma na comunicação, e não uma

mera querela entre os estilos francês e italiano, que está no centro do debate – um debate cuja profundidade e dimensão só seriam possíveis no âmbito duma esfera pública burguesa tão poderosa como já o era a que se desenvolvera em França em meados do século XVIII, sem comparação com a debilidade estrutural da opinião pública em Portugal pelo menos até meados do século XIX (Vieira de Carvalho, 1993; 1999a; 1999b; 1999c; cf. Habermas, 1962).

Ao omitir na reforma de 1836 a questão da Ópera Nacional, no contexto de uma tradição em que o Real Teatro de São Carlos ou “Teatro Italiano” era o “teatro da corte”, onde se realizavam as récitas de gala comemorativas de qualquer acontecimento importante da vida nacional (desde a abertura das Cortes aos casamentos ou aniversários reais), Garrett abriu caminho à crise do projeto institucional que acalentava. Em vez de ser o Teatro Nacional a assumir a função “normativa”, impondo um novo paradigma de comunicação e fazendo-o repercutir em toda a vida teatral, é o Teatro de São Carlos que continua a “dar o tom” (mesmo depois da inauguração do novo edifício do “Teatro Nacional e Normal” em 1846). A estrutura *coloquial* do antigo teatro da corte, onde todos tinham um papel ativo na representação do seu papel, inclusive os espectadores, não só não é afetada como até se intensifica e generaliza, levando àquela situação, largamente documentada em fontes do século XIX, que Eça de Queirós resumiria num texto muito citado de *As Farpas* (1871): “vai-se ao teatro para *estar...*” O que significa, de resto, a concomitância com uma atitude de redução da ópera a *música de ópera* e a *bel canto*, isto é, com um tipo de receção fragmentária voltado para as destrezas do compositor e intérpretes, exatamente no sentido contrário ao do programa iluminista burguês, que visava a atenção ao drama como um todo (condição *sine qua non* da função educativa). Que recorda o próprio Garrett, nas *Viajens na minha terra*, quando se refere ao São Carlos? – “...os martírios que sofreu o ouvido com os berros da prima-dona, as desafinações do tenor... a enfadonha orquestra...” (Garrett, 1963: I, 163).

Debates no Parlamento como o protagonizado por Calisto Elói sucedem-se desde os anos 40 do século XIX, e o tema é recorrente: o avultado subsídio do Estado para o Teatro Italiano, enquanto o Teatro Nacional vegeta à míngua de recursos. Eça de Queirós, como antes Garrett, mas mais contundente do que este, extrai daí todas as consequências no já referido texto de *As Farpas*:

O Teatro de São Carlos [TSC] o que é? O que faz? Não aumenta decerto o nosso património literário. Faz apenas a popularização

da velha escola italiana de música sensualista, arte de que nada resulta para o País...

O TSC não forma bons actores nacionais. Bem ao contrário! É uma fábrica de reputação para os estrangeiros...

O TSC não constitui um elemento de civilização, mas de decadência...

O TSC não dá participação a todo o País da sua arte. Bem ao contrário, é um teatro exclusivo, dum público limitado, escolhido, sempre igual...

O Governo comete o contra-senso de subsidiar um teatro estrangeiro que é de luxo, e deixa ao abandono o teatro nacional que é de necessidade. O luxo que se sustente pelo luxo. São Carlos sem subsídio que eleve os seus preços. Camarotes a três ou quatro libras, cadeiras a libra. Se ninguém quiser, que se feche São Carlos. São algumas árias a menos num palco, e alguma economia a mais nas famílias. O teatro nacional que tenha um subsídio, se torne uma escola, um centro de arte, um elemento de cultura. Só isto é o senso, a verdade, a dignidade. (cit. in Mário Vieira de Carvalho, 1993: 128.)

Tal era o estado da reforma teatral em 1871, cem anos depois do Alvará em que José I homologara o seu primeiro esboço, na formulação dos grandes negociantes da Lisboa pombalina! Por quê o falhanço? O próprio Garrett dera já a resposta – uma resposta sociológica que tocava no problema da *ideologia*: enquanto, por exemplo, em Inglaterra, a “democracia”, “cônsncia da sua força”, não queria “doirar-se com o esplendor da nobreza, mas aniquilá-la”, em Portugal “a democracia invadiu o guarda-roupa do feudalismo”, ou seja, “a classe média que invade tudo quer aliar-se à nobreza” (I, 651s.). Os Quintelas, beneficiários da política pombalina de promoção de uma burguesia nacional (drasticamente debilitada desde meados do século XVI), eram o melhor exemplo disso: sob a capa de um discurso iluminista, o que eles buscavam no teatro em 1771 era sobretudo um espaço de *sociabilidade*. Voltariam a empenhar-se nesse mesmo modelo de comunicação em 1792, quando das “negociações” para a construção do Real Teatro de São Carlos, o qual não aparece como alternativa ao teatro da corte, mas sim como um “teatro da corte para a burguesia”. Em 1805, Quintela é feito barão; o filho, grande capitalista e principal financiador de Pedro IV, é feito Conde de Farrobo após a vitória liberal (1834) e torna-se no mais ilustre representante da nobreza. Entretanto, construíra o Teatro das Laranjeiras em 1820 (anexo ao seu palá-

cio), promovendo récitas de ópera por amadores em que ele próprio participava como ator (seguidas de banquete e baile). Após 1834, o próprio rei as frequenta, passando a convidado de honra do teatro privado do antigo grande negociante – numa situação inversa à do grande negociante da era pombalina, honrado com o privilégio de ser admitido no teatro da corte (Ópera do Tejo). Empresário do Teatro de São Carlos entre 1836 e 1838, cargo que o leva à ruína (numa atitude de magnanimidade típica do grande aristocrata, mas não do “espírito do capitalismo”, segundo Max Weber), o Conde de Farrobo sucederá, finalmente, a Garrett no cargo de Inspetor-Geral dos Teatros...

A ópera na literatura

Nestas circunstâncias, não admira que as fontes literárias e jornalísticas da “sociedade romântica” em Portugal estejam longe de poder comprovar, no seio das classes elevadas que frequentavam os teatros de ópera em Lisboa e no Porto, a eficácia sociocomunicativa que Lotman detetou na vida teatral russa da mesma época, em consequência da efetiva assimilação do programa da *Aufklärung*. Lotman define-a como “apagamento do factor semiótico no comportamento”, querendo significar com isso que num campo de relações sociais marcado por comportamentos altamente convencionais, as pessoas buscavam no teatro “o mundo dos sentimentos autênticos” (por via da identificação emocional com as personagens que agiam em cena). Em Portugal, porém, no teatro das classes elevadas da época romântica, a estrutura de comunicação *coloquial* prevalecia sobre a *apresentacional*, promovia a exacerbação do factor semiótico no comportamento (por via da *exibição do eu em retroação cumulativa no palco e na sala*, que anulava a *quarta parede*, contrariando a ilusão e a identificação). Eis o que está, sem dúvida, na origem de uma curiosa contradição: é que se, por um lado, a ópera interfere nos processos e conteúdos narrativos da literatura portuguesa romântica, já a repercussão da literatura romântica em óperas de compositores portugueses perde toda a relevância do ponto de vista do acolhimento que o público lhes concede.

Garrett, frequentador habitual do São Carlos e certamente de teatros de ópera estrangeiros (nos anos de exílio e da embaixada em Bruxelas), crítico de teatro e ópera em *O Portuguez* e *O Portuguez Constitucional*, interveniente nas polémicas suscitadas por rivalidades entre prima-donas, fundador e redator do jornal *Entre-Acto* (1837), cujas

páginas são sobretudo dedicadas ao São Carlos, revela nitidamente em alguns dos seus dramas e romances o poder de sugestão exercido pela ópera. Na verdade, quando, por vezes, sai da posição típica do espectador, para nesta considerar o drama no seu todo – como acontece em algumas páginas do *Entre-Acto* – põe a descoberto essa outra dimensão, que é a da relação potencial entre a ópera e o imaginário do dramaturgo e do romancista. Quem escreve *O Arco de Sant’Ana* – “um rapaz” que “chegou agora do Teatro de São Carlos” (I, 218) – traz certamente na cabeça umas tantas cenas de ópera e parece sensível às metáforas musicais. Tudo leva a crer que, por exemplo, o episódio da revolta popular, onde Meyerbeer é, aliás, citado, tenha na ópera uma das suas fontes mais diretas:

O meio horrível meio burlesco estandarte, vinha rodeado de uma multidão de gaiatos, que eram como os tipples daquele coro infernal, as requintas daquela orquestra diabólica [...]. De vez em quando a solta massa desta ladainha de chufas e maldições se reunia e concentrava numa trova, grosseira sim mas feia de arte, e que bem mostrava não ser inteiramente espontânea aquela demonstração popular, senão que já tinha sua direcção e contra-regra. [...]

E aqui um martelar de arames e latões capaz de encher as medidas, de saciar a sede destes metais, bem pouco preciosos, que devora as entranhas do nosso amigo Meyerbeer, cujo tímpano escaldado e gretado, creio que já nem o carrilhão de Mafra era capaz de fazer vibrar.

Atrás dos gaiatos, cantores destas loas, marchavam, como de razão, os menestréis caldeireiros. Estes, como digo, acompanhavam e fundamentavam com seus instrumentos a música vocal da revolta.

Bem sabes, amigo leitor, que nós não fazemos revoluções, contra-revoluções ou coisa que o valha, sem hino. Somos uma nação harmónica, essencialmente harmónica, harmónica a ponto que, tanto mais se acha tudo em desarmonia e desacordo entre nós, tanto mais precisamos de nos mover ao som e compasso de patrióticas cadências. (I, 321s.)

A completar este quadro, que mais parece a descrição de uma cena de massas do *grand opéra* de Auber ou Meyerbeer, nem sequer falta “o hino intercalado” – outro necessário elemento de *couleur locale* exigido pela dramaturgia musical da época e que podia ser inte-

grado *ipsis verbis* num libreto de ópera. Mais exemplos de relevância da dimensão sonora são a referência às “ladainhas na sé” ou a cena da bruxa, com a canção bailada intercalada (I, 287), que também configuram situações de *couleur locale* com equivalentes em libretos da época. De resto, páginas inteiras da *Dona Branca*, tais como a alternância entre coro e voz (II, 485), o hino de saudosa despedida das virgens (II, 467), o hino monacal (II, 486), a procissão (II, 487), bem como, no *Alfageme de Santarém*, a cena da canção intercalada, com coro (II, 1177), constituem potencialmente fragmentos de libreto de ópera, à espera de quem os ponha em música. Há ainda as referências ocasionais a figuras históricas, também conhecidas como personagens de ópera, e que podem ter sido suscitadas precisamente por via músico-teatral, como no caso da alusão a Nabucodonosor (I, 389) (o *Nabucco* de Verdi foi estreado no Teatro de São Carlos em 1843) ou mesmo a Benvenuto Cellini (I, 444) (aqui interpostamente, pela atualidade que o tema poderá ter adquirido com a estreia da ópera de Berlioz, em 1838). Noutros casos – como, por exemplo, ao referir-se ao quotidiano da mulher romântica – Garrett testemunha a influência exercida pelas óperas mais frequentemente levadas à cena no São Carlos e cujos “números” famosos circulavam nos salões em reduções para piano: “hermeticamente fechado o piano, em torno do qual revoam saudosos os antigos ecos da ‘Jovem Lilia abandonada’ – abafados pelos da ‘Casta Diva’ [da *Norma*, de Bellini] – esquecidos pelo final da Lucrecia [*Lucrecia Borgia* de Donizetti] ou por outro que tal final de ópera” (I, 646).

O próprio Garrett não teria escapado, aliás, à sedução desses finais operáticos, em prejuízo duma dramaturgia mais consentânea com o teatro declamado, como lhe censura António Arroyo (1917), referindo-se às últimas cenas do *Frei Luís de Sousa*, que mais não seriam do que o decalque de um final concertante à maneira de *A Favorita* de Donizetti, estreada com grande êxito no São Carlos em 1842...

De resto, o que avulta como receção da ópera na nossa literatura romântica é precisamente o teatro como salão, prolongamento dos salões das casas particulares, isto é, as estreitas relações entre palco e sala – os tais mecanismos de *exibição do eu* que transferem o teatro do palco para o quotidiano. Os atores são indistintamente cantores e espectadores. A ação tem os mesmos ingredientes da ópera (o amor, o adultério, o ciúme...). Mas o espetáculo representa-se na sala, e não no palco:

O amor indiscreto cegara a baronesa e desvairara o barítono. No teatro [de São João], entre a frisa 3 e o proscênio, havia correntes magnéticas que evidenciavam o namoro da Rabaçal com o Bartolucci. Ele nas árias de amor, se não punha os olhos na batuta, era nela. A baronesa, nesses transportes de paixão, inclinava-se no peitoral da frisa, com muito despejo sentimental, num descaramento de ternura. Binóculos dos camarotes e da superior assestavam-se nos dous; havia risos, cochichava-se ao ouvido; senhoras casadas, cheias de virtudes antigas, espreitavam a baronesa de esguelha, pelos rendilhados dos leques. (A Corja, VIII, p. 634.)

Outro exemplo, das *Memórias de um doido*, de António Pedro Lopes de Mendonça, um romance que também é pródigo em referências ao teatro de ópera como cenário da ação e à repercussão da recepção fragmentária da “música de ópera” no quotidiano:

Eu estava com os olhos fitos no espectáculo [Otelo, de Rossini]; eu queria devorar aquelas notas palpitantes, aquelas doces harmonias da paixão, e, todavia, via o seu olhar dirigir-se de vez em quando para ele, via-os, a ambos, estranhos a tudo quanto se passava e enlevados numa contemplação mútua! (p. 254).

Fonseca Benevides (1883, 1902) testemunhou situações semelhantes no Teatro de São Carlos, as quais, como resultado inevitável da observação das estratégias de comunicação dominantes, passam para a ficção de Camilo e, mais assiduamente ainda, para a de Eça de Queirós (uma das fontes literárias mais importantes para o estudo da ópera na “sociedade romântica”) (Vieira de Carvalho, 1999c). A participação de cantores de ópera nos salões, um fator de prestígio para as famílias anfitriãs (também assinalado por Benevides), aproxima, do mesmo modo, *sociologicamente*, o salão dos Rabaçais (em *A Corja*) do salão de Genoveva (em *A Tragédia da Rua das Flores*). Sendo a música, como ensinava Garrett, um “ornamento da educação” (I, 769), a prática musical amadora disseminava-se cada vez mais entre o público da ópera. Por isso, nos salões da “sociedade romântica” de Lisboa ou do Porto, os cantores de ópera assumiam não tanto o papel de profissionais que ali iam apresentar-se de novo para um público passivo (*Darbietungsmusik*, música *apresentacional*), mas mais o papel de animadores de formas de *Umgangsmusik* (música *coloquial*, abolindo a fronteira rígida entre artistas e público). De resto, os profissionais assumiam, muitas vezes, paralelamente, a função de profes-

sores de canto dos amadores (uma outra dimensão das estreitas relações entre palco e sala), enquanto estes se organizavam em sociedades filarmónicas, onde chegavam a representar óperas para os amigos e familiares, numa variante, mais modesta, da praticada no teatro privado do Conde de Farrobo. Tal o contexto a que se reportam as páginas dedicadas por Camilo ao salão dos Rabaçais:

A baronesa, muito aplicada na sua paixão pelo piano, conseguira, em dous anos, tocar com muita robustez e furor incorrecto, trechos da Lúcia, de I duo [sic] Foscari e do Nabuco. Frequentava a Filarmónica assiduamente [...]. O barão, inopinadamente, fez-se filarmónico. Descobriram-lhe que ele tinha voz de baixo profundo, um dia, que se pôs a cantar uma ária do Nabuco, quando a baronesa tocava... Daí por diante berrava todas as noites a ária do Nabuco, soletrava os versos do libreto com auxílio do sogro e convidava amigos para o ouvirem. O comendador Aguiar achava-o um barítono muito regular, e dizia à orelha do barão de S. Torquato que o seu desgraçado amigo, se não estava doudo, era um asno acabado. [...]

O salão dos Rabaçais principiava a ser muito concorrido de amadores [...]. Da companhia lírica, a Girodani, o Bisaccia, um tenor deplorável, o Segri e o Bartolucci, que cantava árias do Rigoletto, e se ofereceu ao barão para o leccionar no canto depois de o ouvir particularmente, mais pasmado que condoído da audácia do homem.

Soirées cantantes regularizaram-se às segundas-feiras em casa dos Rabaçais. Bartolucci em todas as noites feriadadas concorria; um dia por outro, ia disciplinar a voz selvagem do barão, abemolando-lhe as notas, ensinando-lhe artifícios da garganta [...]. As notas ululadas rolavam repercutidas nos espaços aéreos do palacete sonoro, e chegavam farfalhando em catadupas ao pátio. Transeuntos quedavam-se espantados e suspeitavam que houvesse doudo na casa.

A baronesa assistia àquelas orgias glóticas do marido. Um lirismo macabro. (VIII, p. 631s.)

Pela hierarquia implícita que estabelecia entre quem aprendia música para estar nos camarotes e quem a cultivava para exercício profissional nos palcos, a definição garrettiana da música como “ornamento da educação” tinha um enorme alcance sociológico. Nela ecoava a ideologia que se enraizara na Europa medieval por via da

recepção da filosofia de Aristóteles, segundo a qual era reservado aos homens livres o conhecimento necessário para apreciar a música (conhecimento que podia envolver, mas não tinha por objeto, o exercício instrumental), cabendo aos escravos a tarefa de a executar com pleno domínio técnico. Aparentemente, tal ideologia tinha recrudescido nos países católicos, na sequência da Contra-Reforma, por contraste com a revalorização das profissões musicais (como dignas profissões burguesas) que entretanto ocorria nos países onde se implantara o luteranismo, com a sua “moral do trabalho” e todo um corpo de princípios ligado, segundo Max Weber, ao “espírito do capitalismo”. A razão pela qual Garrett restringe as atividades que considerava próprias de uma mulher (ele estava a pensar, evidentemente, na mulher das classes elevadas) era, no fundo, a mesma que o levava a considerar a música mero “ornamento” da educação. “A mulher nem é só para remendar meias, nem nasceu para frequentar a palestra, o foro ou a tribuna”, afirma Garrett, que apontava como exemplo negativo a figura da literata: “a mulher não deve ser uma Stael: as suas grandes obras são outras”. Ao concluir que, nesta matéria da educação da mulher, “falta a Portugal o que em França e Inglaterra já sobeja por excessivo” (I, 766), Garrett fazia uma comparação que punha em confronto contextos ideológicos bem diversos. Na música, o contraste – sobretudo com os povos do Norte – ressalta do relatório de Luís Augusto Palmeirim, na qualidade de Diretor do Conservatório (1878), onde se lê que só o frequentavam (com, vista, portanto, ao exercício profissional da música), filhos de “operários, funcionários subalternos e artistas”. Não podia haver, pois, confusão, entre o exercício profissional de quem pisava o palco para ganhar a vida (uma espécie de “servidão”, própria das classes subalternas), e o exercício amador de quem ia ao teatro exclusivamente para se sentar nos camarotes, levando consigo os “ornamentos” da sua educação. Confirmam-no, em Portugal, tanto o momento de “promoção social” da grande diva (que, pelo casamento, é obrigada a trocar o palco pelos camarotes) como aquele em que não é consentida à filha-família a “despromoção social” que consistiria em pisar o palco como cantora profissional. Confirmam-no ainda o desprezo com que o público brindava os artistas profissionais portugueses que ousavam enfrentá-lo no palco do São Carlos (não faltam exemplos nas fontes do século XIX) e a arrogância que logo se manifestava quando alguém se esquecia do seu estatuto social e pisava o risco (Benevides também menciona alguns casos). Os amores da Rabaçal com o barítono, em *A Corja*,

valem, só por si, como testemunho de toda esta constelação social e ideológica:

– [...] *É preciso reformar os seus costumes domésticos. [...] Deixe-se de músicas e de músicos, deixe-se de asneiras... [...] Bem sei que gosta de música; também eu; mas uma cousa é gostarmos de música e outra cousa é os músicos gostarem das nossas famílias. [...] Eu achava que você devia deixar lá isso das cantilenas aos cómicos e a outros sujeitórios da vadiagem que não têm que fazer e andam por aí com as goelas abertas a fazerem triste figura pelas casas [...]. O borra-botas do Bartolucci, quando canta, prega os olhos no seu camarote, e a Senhora Baronesa também prega os olhos nele...*” (VIII, 634s.)

“A estação lírica estava a terminar. O barítono tinha sofrido algumas pateadas demonstrativas de indignação de uma parte da plateia, não pelos defeitos da garganta – que ele cantava cada noite mais afinado – mas por outras causas sujeitas à alçada da Moral das torrinhas e da inferior (VIII, 661.)

...essa canalha que tem pateado o Bartolucci porque eu não dei cavaco a nenhum desses pelintras e o dei a ele! (VIII, 666)

Contudo, desde que as fronteiras sociais não fossem violadas, a comparação dos talentos do amador com os do profissional celebrado servia para fazer ressaltar ainda mais as prendas de uma educação refinada. Tal como a Genoveva da *Tragédia da Rua das Flores* também a Joaquina Eduarda de *A Sereia* tinha “uma fortuna na garganta”. Aqui Camilo projeta no século precedente, por volta de 1762 (ano da inauguração do Teatro Italiano do Porto, na Calçada do Corpo da Guarda), o que se tornará típico da “sociedade romântica”: celebrar no salão os dotes dos amadores como “ornamentos da educação”, mantendo-se claras as fronteiras relativamente ao exercício profissional da música. Eles até podiam ser “superiores” aos profissionais, mas estava fora de questão trocarem os salões (ou os camarotes) pelo palco:

Joaquina Eduarda cantou: apresentaram-lhe duas árias do ‘Il trascurato’ [opera buffa com que se inaugurara o referido teatro]¹. Leu-as magistralmente, cantou-as de modo que, sem encarecimento, a reputaram superior à Giuntini no apaixonado das notas

¹ Libreto de Carlo Goldoni, música de Vincenzo Legrenzio Ciampi.

maviosas, e na força com que expedia as graves. Foi o encanto da noite, dos olhos, e dos corações a prendada menina. (V, 19.)

A modinha e a “musica de salla”

Francisco Bernardo Lima, num texto inserido na *Gazeta Literaria* (Porto, 1762) que pode ser considerado a primeira crítica musical dada à estampa em Portugal – aliás, sem continuidade imediata, já que testemunhos semelhantes só reaparecem por volta de 1830 – parece fazer-se eco da célebre *querelle des bouffons*, suscitada pela representação na Ópera de Paris da *Serva Padrona* de Pergolesi, na realização de uma companhia de *bouffons* italianos (1752). Na verdade, ao referir-se à representação de *Il Trascurato*, um *dramma giocoso* levado à cena por uma companhia italiana na inauguração do Teatro Público do Porto (já atrás mencionado), Lima ilustra, ele próprio, a mudança de paradigma que então se verifica um pouco por toda a Europa, na sequência da polémica quase centenária que culminara precisamente no sem número de opúsculos, folhetos e panfletos publicados em Paris entre 1752 e 1754. Lima critica nos artistas italianos do Porto aqueles defeitos que Rousseau, entre outros, caracterizava como sendo o oposto do ideal de *naturalidade* consubstanciado na música de Pergolesi e na *praxis* de representação italiana. Em vez de “musica expressiva”, que “movesse o coração”, os cantores italianos do Porto usavam “da arte de economizar o alento unicamente para executar depois passagens difíceis”, isto é, para presentear o público com “musica artificial”, a qual nunca poderia “penetrar até ao íntimo da alma”. Desta maneira, Lima – tal como, aliás, nas suas cartas de Roma (cerca de 1752-53), o abade António da Costa – convergia com uma nova atitude (dir-se-ia pré-romântica) que marcaria a cultura músico-teatral na Europa durante a segunda metade do século XVIII, mas que, em alguns dos seus desenvolvimentos, permaneceria ainda por muito tempo estranha aos sistemas sociocomunicativos dominantes em Portugal. Eis o que também abrange o repertório de concerto: entre nós, o modelo de identificação burguês nem mesmo em plena época romântica aparece claramente associado, como noutros países, à sala de concertos pública “como lugar de realização da música autónoma” (Heister, 1983). Na viragem do século XVIII para o século XIX ter-se-ia confinado às *modinhas* (melodias vocais, em geral com acompanhamento de tecla), cuja circulação intensa nos salões e casas

particulares é atestada, p. ex., pelo periódico *Jornal das Modinhas* (1792-95) e por abundantes testemunhos de viajantes. Contudo, a sentimentalidade que se libertava dessas peças – integrando elementos provenientes de diferentes tradições (italiana, centro-europeia e até afro-brasileira) – devia-se menos à textura musical do que ao estilo de execução vocal e histriónica dos intérpretes (Cruz, 1991). De resto, continuará a ser sobretudo nos salões, no contexto de um modelo de comunicação genuinamente *coloquial* protagonizado por músicos amadores, com ou sem concurso de músicos profissionais, que a sentimentalidade romântica terá existência musical no quotidiano da burguesia portuguesa oitocentista, por intermédio de um repertório constituído em grande parte por árias ou duetos de óperas (recorde-se, a propósito, mais uma vez, “o salão dos Rabaçais” em *A Corja*, ou o de Genoveva em *A Tragédia da Rua das Flores*). A própria imprensa da época observa a fixação no aspecto melódico ou *trauteável* da música, a qual, por oposição ao que poderia ser designado como sua substância harmónica, levava o “publico” a desinteressar-se das “symphonias”. Só “ouvidos habituados” sabiam “distinguir” a melodia que havia nestas e “avaliar-lhe o merecimento” – apreciar, enfim, simultaneamente, o que vinha da “inspiração” (melodia) e o que era “efeito da arte” (harmonia) (cf. *Panorama*, 1839: 206). Sendo certo que, na hierarquia dos “diversos generos de composição de musica”, a “musica de salla” era “inferior” à “musica sagrada” e à “musica dramatica” (por esta ordem), não havia propriamente um lugar onde meter a “symphonia”, definida como uma “especie de musica composta para orchestra” – isto é, um “genero á parte”, mais importante do que o que poderia entender-se por “musica de concerto” e onde tinham o “primeiro lugar Haydn, Mozart e Beethoven” (*idem*: 251). Seja como for, não faltam os indícios, fornecidos por fontes da época, quanto à estrutura de comunicação que modelava as restantes: essa era, sem dúvida, a da “musica de salla”.

A “salla” ou o *salão* transferia-se para o teatro e até para a igreja, enquanto as tentativas incipientes de introduzir a “musica de concerto”, mesmo quando temporariamente vingavam, estavam longe de representar um corte ou uma rotura com esse modelo. É elucidativo que periódicos como o *Passa-tempo musical* (início do século XIX) ou o *Semanario Harmonico* (1836-38) fossem essencialmente constituídos por transcrições livres de trechos de óperas, intituladas justamente *modinhas*. Esta assimilação da ópera pela perspectiva da *modinha*, repercutia-se, por sua vez, na estrutura de comunicação do teatro

de ópera, o salão por excelência, contribuindo para acentuar a receção da ópera como *música de ópera*, ou melhor, como repositório potencial de *modinhas*, tanto mais apreciado quanto mais reconhecíveis elas se tornassem. Entretanto, também não era senão através do *filtro* da “musica de salla” que a “musica dramatica” invadia as igrejas: o que nestas se transformava em “musica sagrada” era precisamente o que da ópera ficava em voga como *modinha*. A sugestão de Garrett (*Entre-Acto*, n.º 1, 1837: 5 ss.) no sentido de se substituir Rossini, nas igrejas, pelas “harmonias religiosas” do “hino matutino” dos *Puritani* de Bellini, em cena no Teatro de S. Carlos, confirma-o paradoxalmente: como se a salvação da “musica sagrada” estivesse em reconduzir-se, ao menos, àquilo que na ópera, é *couleur locale* de cerimónia litúrgica ou, por outras palavras, *imitação* da verdadeira e original “musica sagrada”. Quanto ao género sinfónico, a sua redução a “musica de salla” manifesta-se, por exemplo, na forma como, em 1879, o periódico musical lisboeta *La Grande Soirée, Publication semanale dédiée aux jeunes Demoiselles par une Sociéte de Musiciens*, apresenta a *Marcha turca*, originalmente o andamento final, *alla turca*, da *Sonata em lá maior* KV. 331, para piano, de Mozart: a bem dizer como sucedâneo para piano, apto a entrar nos salões, da peça “executada nos concertos classicos de Lisboa pela grande orchestra 24 Junho” sob a direcção de Barbieri. Ou seja, ao mesmo tempo que se omitia a categoria de *sonata*, faziam-se arranjos para “musica de concerto” do que pudesse cair no goto como *modinha* e circular como “musica de salla”. Serve de contraprova o sarau em que o Cruges ataca a “sonata pateta” perante uma audiência desatenta, barulhenta e frívola (*Os Maias*).²

Imagens sonoras na poesia

Tal contexto, aqui apenas levemente esboçado, não pode deixar de ter-se repercutido nas relações entre a música e a literatura romântica portuguesa. Se é certo que os processos interculturais trouxeram para esta última muito do espírito que animou as suas congéneres em

² Sobre o desenvolvimento da atividade de concertos públicos em Lisboa e, em geral, sobre a cultura musical e músico-teatral em Lisboa no século XIX, cf. estudos publicados ulteriormente à redacção deste texto por Maria José Artiaga (2007), Luís Miguel Santos (2010), Rui Magno Pinto (2010) e Luísa Cymbron (2012).

França, na Inglaterra e na Alemanha, certo é também que está longe de haver uma convergência entre o tipo de vivência musical que as alimenta e aquele a que os escritores portugueses têm acesso no seu quotidiano. Uma coisa é, por exemplo, a *linguagem do indizível* exaltada por Wackenroder, Tieck, Novalis ou Hoffmann, ao descobrirem a *música absoluta* de Mozart ou Beethoven, outra coisa a forma como um tal imaginário é recebido lá onde Mozart e Beethoven pouco mais são do que nomes e os concertos públicos não constituem ainda, apesar de várias tentativas nesse sentido, um modelo de comunicação estável.

Feitas estas prevenções, trata-se de abrir aqui apenas algumas pistas a uma investigação que importa encetar sistematicamente: a da receção da música na literatura romântica portuguesa e a da receção da literatura romântica na música portuguesa.

Em relação ao primeiro ponto, e começando pelos pré-românticos, é de salientar a extraordinária relevância que as representações sonoras adquirem na obra poética da Marquesa de Alorna – uma relevância porventura sem paralelo nos escritores portugueses da sua época e mesmo de todo o século XIX. Elas aparecem a cada passo, num caleidoscópio de imagens que transcende largamente a referência precisa a tal ou tal situação musical:

Os passaros entoam novo canto (1844: I, 12);
...ladros taes que os montes abalassem (I, 22);
Ouve o asperrimo som desta cadêa (I, 11).

Mais frequente ainda é, porém, a identificação entre o musical e o poético através de metáforas que recorrem a certos instrumentos ou práticas instrumentais. Como seria de esperar, abundam as referências à “lyra”, aliás celebrada como símbolo da própria poesia na “Ode à minha lyra” (II, 137). Exemplos:

Lancei longe de mim a lyra amada... (I, 24)
Ferruginosa a lyra descançavas... (I, 215)
Apesar do Destino, empunho a lyra... (II, 3)

*...A minha empenada lyra,
 Que há muito, se algum som forma,
 melancolica suspira ...* (II, 66)

*...e então suspira
suavemente amor ao som da lyra (I, 74).*

Logicamente, é também do universo musical que provêm os recursos “técnicos” e as propriedades expressivas do estro poético que com a lyra se confunde:

Nas lyras há também nova harmonia... (I, 12)

*O brando som nas cordas expirava,
Que á lyra frouxa o pranto de voz priva (I, 32)*

Corro os tres tetracordos sobre a lyra (I, 48)

*A lyra, a um tom mais baixo costumada,
Se torna, de temor, desafinada (I, 107).*

*E vai unindo á lyra sonora
A voz suave, a voz harmoniosa (I, 127).*

*Ah! consente Pastora, ah Lize amada,
Que a mão tremula aplique á tua lyra;
Talvez que por ser teu este instrumento
Modere de algum modo o meu tormento (I, 127s.).*

...Mas que entoas, lyra frouxa? (I, 179)

Não teças sobre a lyra terno canto...(I, 196)

*Dormia a minha lyra; eis que vibradas
Por milagroso influxo de teus versos,
As cordas frouxas vigor novo tomam... (II, 76)*

*São, Filinto, reliquias do teu estro
Que me aquecem da lyra as doces cordas (II, 93)*

Tempera noutro som essa áurea lyra... (II, 178)

*Nunca manchei com vil lisonja o plectro
...Nem fiz punhal da lyra... (II, 189)*

*...a mão incerta na lyra
As cordas deixa quebradas... (II, 241)*

*Falla-me Apollo ás idéas,
Tu fallas-me ao coração;
Quando a lyra assim me entregas
Minha alma dita a canção.*

*Porém a lyra conhece
O poder da tua mão;
Quando sabe que a não tocas
Perde a sua afinação (II, 304).*

*Apollo irado em pessoa
Tirou-me a lyra da mão,
Dizendo:– Tu desafinas,
Não tocas o coração (II, 305).*

Deixai-me ir levantando o tom da lyra... (III, 29).

A essência musical da comunicação poética – uma comunicação definida como sendo articulada em sons, e não em palavras, porventura no sentido da já referida *linguagem do inexprimível* – chega mesmo a emergir ocasionalmente, ainda que negada do mesmo passo:

*A dor que hoje me rasga o peito afflictivo
É quem fere também a fraca lyra;
E os frouxos sons, que terna te repito,
São menos sons do que ais de quem suspira (I, 207).*

Que a dor ou qualquer outro afeto ou estado emocional possa ser semantizado em puro som, eis o que se infere ainda das numerosas metáforas associadas à flauta, tanto mais que – ao contrário do que acontece com a lira – quem a toca não pode cantar ao mesmo tempo. Não é por acaso que a expressão “dizer o som” (que bem podia ser sinónimo de *dizer o indizível*) aparece associada à flauta, uma flauta eólica:

*Espera que ali deixo pendurada
No tronco a minha flauta, um vento brando
Vindo alegre agitá-la – Tirce amada –
Fará que diga o som de quando em quando (I, 122).*

Outros exemplos:

Não toco a flauta, versos já não canto (I, 31)
Co' a flauta agreste os beiços comprimindo (I, 48)

Lancei mão da flauta branda,
Que os ternos sons amorosos
Para quatro partes manda (I, 58).

Na rude flauta os versos modulados
Deram conforto aos damnos meus pesados (I, 85).

Abre um som, terna flauta...
E o Deos motor do brando sentimento
Te afine agora, magico instrumento (I, 95)

Que mal podes cantar, flauta, uns taes damnos!... (I, 97)

Na flauta entoarei minha cantiga.
...Me ouvireis modular nos sons mais varios... (I, 131 s.).

Á sombra amena
Os beiços trilhe a flauta numerosa,
Abra Alcipe a suave cantilena (I, 214).

A flauta tanto pode ser, pois, “agreste” e “rude”, como “terna” e “branda” e “doce” (I, 187); pode estar “seca”, e carecer, para se tornar branda, do “licor puro e doce da Castalia” (I, 118); pode ter a qualidade duma “fraca voz” (I, 215), mas pode também ser “sonorosa”, tal como a “lyra” (I, 127; II, 178) ou “as aves” (I, 299); pode ser posta à prova a ponto de mal poder cantar “uns taes damnos”... Assim, ao contrário da trombeta, que anuncia a guerra ou a morte (I, 95; I, 216; II, 160), a flauta é “numerosa”, modula “nos sons mais varios”: já não é, pois, somente a “frauta rude” (Camões) do “canto pastoril” (I, 135), nem apenas o ícone de doçura, perfeitamente tipificado, da música barroca. Donde talvez não seja arriscado inferir a tendência à conceitualização duma flexibilidade expressiva idêntica à que se desenvolve na música instrumental da segunda metade do século XVIII, com o chamado estilo *empfindsam* ou sensitivo, que se demarca da tipificação ou classificação (necessariamente finita) de afetos e das convenções tonais-rítmicas e instrumentais que lhes correspondiam. Ou seja:

à multiplicidade de sentimentos que se entrecruzavam na experiência íntima devia corresponder uma música capaz de reconstruir essa multiplicidade no plano da expressão e da recepção – uma atitude ou um programa que não andava longe da proposta de Alcipe:

*Ao som de harmoniosos instrumentos,
No peito, que é de pérolas ornado,
Criarás mil suaves sentimentos... (I, 30).*

Carl Philipp Emanuel Bach só retiraria o adjetivo “suaves”, se quisesse fazer de tais versos o lema do seu magistério artístico, pois que eles nada omitiam do que lhe era essencial como compositor e intérprete: os instrumentos, a harmonia, o peito que com a ajuda de ambos se revela em mil sentimentos. O próprio pormenor das pérolas contribuiria para acentuar o novo paradigma de comunicação, pois que um “peito de pérolas ornado” que é capaz de criar “mil sentimentos” não é senão um peito *empfindsam* que se libertou das convenções de casta ou de condição.

Neste sentido, compreender-se-á que Garrett, nas *Viagens na minha terra*, não exclua a flauta, mas sim tão só a lira – a lira de Orfeu (1963: I, 28) e, em geral dos árcades – do arsenal de instrumentos musicais românticos:

De alguma beleza sei eu cujos olhos [...] hoje inspirariam miríades de canções descabeladas e vaporosas, choradas na harpa ou gemidas no alaúde. Contanto que não seja a lira, que é clássico, todo o instrumento, inclusivamente a bandurra, é igual diante da lei romântica (Garrett, I, 25).

À parte este postulado, as referências musicais escasseiam na obra de Garrett. No entanto, é à música – sem dúvida, à sua vivência da música romântica, fosse a puramente instrumental, fosse a vocal – que vai buscar a metáfora decisiva para completar o retrato de Joanhina:

Os olhos, porém... – singular capricho da natureza, que, no meio de toda esta harmonia, quis lançar uma nota de admirável discórdância! Como poderoso e ousado maestro, que, no meio das frases mais clássicas e deduzidas da sua composição, atira de repente com um som agudo e estrídulo, que ninguém espera e que parece lançar a anarquia no meio do ritmo musical!... os diletantes arrepiam-se, os

professores benzem-se; mas aqueles cujos ouvidos lhes levam ao coração a música, e não à cabeça, esses estremeçam de admiração e entusiasmo... Os olhos de Joaninha eram verdes... (Garrett, I, 58).

Levar ao coração a música, estremecer de admiração e entusiasmo ao ouvi-la – esquecer, na vivência da emoção, a arte que a produziu, pois “tanto melhor se imita a natureza quanto menos a arte aparece” (Garrett, in: *O Portuguez*, 4/4/1827) – eis o princípio do já referido modelo de identificação que começa a transferir-se da religião para a arte em meados do século XVIII (Jauss) e que está na origem do desenvolvimento da forma-sonata e da expressividade musical romântica, na qual, na verdade, não há *pathos* (e, portanto, arrebatamento ou transporte do recetor) sem *dissonância*. Quando e onde terá Garrett vibrado assim com a música: nos períodos de exílio? durante a embaixada em Bruxelas? Certo é que as recordações musicais que lhe ficam da capital portuguesa não são muito exaltantes: se tem saudades das *soirées* sociais, é apesar de elas serem “maçantes”, “de piano obrigado, com dueto das manas, polca das primas e casino das tias velhas”; e se o teatro lhe faz falta, é porque já não se lembra “dos martírios que sofreu o ouvido com os berros da prima-dona, as desafinações do tenor, ou com o enfadonho ressonar daquela adormecida orquestra de S. Carlos” (Garrett, I, 163).

Herculano abandona igualmente a lira dos árcades, mas substitui-a pela harpa. Além do título, não faltam em *A Harpa do Crente* os momentos em que a harpa ocupa o lugar que Alcipe reservava à lira, à flauta e, por vezes, também a outros instrumentos. Ao mesmo tempo, também o poeta passa a trovador, numa aproximação àquele imaginário romântico que fará de *Tannhäuser* – um trovador medieval, com a sua harpa – um dos primeiros heróis wagnerianos, dilacerado entre a exaltação católica (semelhante à da *Harpa do Crente*) e os “cantos dissolutos” que dedica a Vénus. É claro que nem Wagner, nem muito menos o *Tannhäuser*, ainda por compor, podiam ser conhecidos de Herculano, mas o parentesco, decorrente obviamente de fontes comuns, é indesmentível:

*Deus inspirava então os trovadores
Do seu povo querido... Agora o genio é morto
Para o Senhor, e os cantos dissolutos
Do lodoso folgado os ares rompem...*
(“Semana Sancta”, in: *Poesias*, 1878: 23).

A insignificância do humano e do poeta que lhe dá voz, confrontados com a imensidão do universo, é acentuada pela metáfora em que a harpa, instrumento singular e de sonoridade delicada, se opõe ao “concerto da noite” – referência implícita ao conceito de *musica mundana* (isto é, música ou harmonia das esferas) transmitido por Boécio à teoria da música ministrada no *quadrivium* dos “estudos gerais” medievais:

*...E aos cantos do Universo,
Ante milhões de estrelas, que recamam
O firmamento, ajuntará seu canto
Mesquinho trovador? – Que vale uma harpa
Mortal no meio da harmonia etherea,
No concerto da noite? Oh, no silencio... (ibid.: 37).*

Noutro contexto – definido pelo título “Tristezas do Desterro” – “o trovador errante” leva consigo a harpa para as “nevoas de céu setemprional” e, à semelhança de Alcipe, usa também aqui o exercício musical como metáfora do exercício poético:

*Harpa meridional...
...E aqui? És muda,
És muda, que essas cordas carcomiu-t’as
Este ar gelido e turvo, e qual o engenho
De teu dono, no viço da existencia,
Envelheceu, envelheceste, oh harpa! (p. 175).*

E tal como em Alcipe a flauta, também aqui a harpa se pode tornar eólica:

*Tu, pobresinha,
Se hoje, pendente em tronco de pinheiro,
Sem haver mão que te vibrasse as cordas,
Jazesses esquecida, ainda soaras
Com incerta harmonia. Às horas meigas...
placida a brisa...
passaria por ti, e te agitara,
e murmuraras som que respondera,
Trémulo, fraco, á flauta dos pastores... (ibid.: 175).*

Em “A Volta do Proscrito” o trovador alterna entre o uso da harpa (*ibid.*: 211) e o do alaúde: o fado “deu-m’o a mim: – para prantos m’o deu” (*ibid.*: 209). É uma exceção que confirma a regra da sua fixação num só instrumento, a harpa, como símbolo do estro poético. A flauta, por exemplo, é utilizada com outro valor semântico, numa posição dir-se-ia subalterna, ora enquanto instrumento de pastores (e não do poeta), como no exemplo acima (onde poderia considerar-se um elemento de *couleur locale*), ora enquanto simples imagem que pode ser usada ocasionalmente pelo poeta:

*Era bello esse tempo da vida
Em que esta harpa fallava de amores.
...Nesse tempo...
o sibillo da balla [era] harmonia
Semelhante á de flauta em distancia (ibid.: 221).*

Herculano usa, aliás, muitas vezes, as referências musicais justamente como imperativos de *couleur locale*, donde decorre, sómente por acréscimo, a função metafórica. Assim, em *A Harpa do Crente* abundam as situações contextualizadas da música litúrgica, onde não podem faltar o órgão e o coro:

*Uma toada
De orgam rompeu do côro. Assemelhava
O suspiro saudoso, e os ais de filha,
Que chora solitaria o pae...
Melodias depois soltou mais doces
O severo instrumento: e ergueu-se o canto,
O doloroso canto do propheta,
Da patria sobre o fado... (ibid.: 25)*

*...lá dentro na igreja,
Em côro alterno rompia
O canto lento dos monges,
Que ás vozes do orgam se unia:*

*Porém, como se em boca de archanjo
A trombeta final retumbasse...
Assim do orgam calou a harmonia (ibid.: 191 s.).*

A referência à trombeta do juízo final aparece aqui com uma função idêntica, aliás, extensiva também, noutro passo, aos sinos:

*Ao longe,
Do presbiteryo rustico mandava
O sino os simples sons pelas quebradas
Da cordilheira, annunciando o instante
Da Ave-Maria... (“A Cruz Mutilada”, *ibid.*: 127).*

Sinos, coro e órgão, são ainda associados à missa em “O Caçador Feroz” (*ibid.*: 302). Estes e outros exemplos de recurso à música como elemento de *cor local* contrastam com a tomada de posição do autor contra “as côres locais” que “viriam introduzir a confusão e a anarchia no imperio da critica” (cf. “Poesia: Imitação – Bello – Unidade”, in: *Opusculos*, IX, 1907: 39).

Antônio Feliciano de Castilho toma de Alcipe e Filinto a “lyra d’ oiro”, e também a flauta, como metáfora do estro poético (*Cartas de Ecco a Narciso*, 1821: 66, 94), mas também não deixa de usar outros instrumentos ou situações musicais como elementos de *cor local*: Alguns exemplos de *A Noite do Castello*:

*Quando apoz o combate a quente lança
A gotejar depunha, a mão tão fera
Da mandora nas cordas se ameigava
Para a casar co’os improvisos cantos... (1864: 20)*

*Taes do alaude o menestrel derrama
Torrentes de harmonia...
D’esta musica antiga, antiga dança... (*ibid.*: 25)*

*Bronzeo signal de morte! Os altos sinos
Da torre da capella estão dobrando...
lugrubres toadas... (*ibid.*: 26 s.)*

Para além de semelhantes ocorrências, o entusiasmo do poeta pela música, que lhe é atribuído pelo filho, Júlio de Castilho, não parece ter deixado grandes vestígios na sua obra literária. Momentos de *pathos* musical como aqueles que lhe teriam sido proporcionados, no convívio íntimo, pelos improvisos ao piano do compositor João Evangelista Pereira da Costa (que consagrava ao poeta mais do que “adoração”:

“fanatismo”) só se repercutem efetivamente na “Epístola ao compositor Borges” (in: *Excavações Poéticas*), onde se lê:

*A musica, essa harmonica linguagem,
Unica universal, e sempre clara,
Bem que diversa entre as nações diversas,
É a porteira que franqueia a intrada
Do incantado universo dos delirios:
Tudo é dominio seo, a vida, a morte,
Céo, terra, abysmo, sonhos, existencia,
A saudade, a esperança, o gôsto, as pennas;
Prothêo maravilhoso anima tudo... (1844: 232).*

Em todo o caso, deve-se talvez a Castilho, precisamente nessa epístola, a primeira formulação clara que conheço, em textos de românticos portugueses, da ideia de música como *linguagem do inexprimível* – à qual o poeta aspira:

*Entra em meo coração, sonda este abysmo,
Concebe quanto eu sinto, e expõe-n’o ao mundo;
Do que me vai cá dentro, um pouco apenas
Nos versos translusiu: mas se interessam
Mais que os vulcões do globo, os vulcões da alma,
O que a frase não pôde, exprima o canto (ibid.: 234).*

Entretanto, em toda a polémica do *Bom senso e bom gosto* (1865-66), segundo os textos coligidos por Maria José Marinho e Alberto Ferreira, quase não há referências musicais que sustentem ou de algum modo se articulem com o debate das ideias. Exceções são Barreto e Noronha e Eduardo Vidal, aliás apoiantes de Castilho. O primeiro menciona Wagner como pensador, mas no contexto de uma metáfora onde a música é de Thalberg (que visitara Lisboa em 1856): as suas páginas seriam “variações talbergicas de Schelling” (1985 ss.: III, 89 s.). O segundo, em abono do argumento de que “os primeiros alvares dos grandes homens são feitos de luz alheia”, dá o exemplo de Mozart, o qual só se teria libertado das “faixas” que o ligavam a Gluck ao escrever o *Don Juan* (*ibid.*: I, 541); e alude ainda a Beethoven e a Weber, este último citado como autor de *Euryanthe* e *Freischütz* (I, 542s.). Contudo, e a menos que Vidal fosse viajado ou conhecesse as obras através das reduções para piano (diretamente ou por interposta

peessoa), parece evidente o caráter *literário* de tais referências, pois elas não podiam fazer parte da sua experiência vivida: nem o *Don Juan*, que não era representado em Portugal desde 1839, nem as mencionadas óperas de Weber, que nunca haviam subido à cena em palcos portugueses (*Freischütz* será representado pela primeira vez no Teatro D. Afonso, no Porto, em 1890, numa versão em língua portuguesa, e no Teatro de São Carlos, em 1894, cantado em italiano; *Euryanthe* só o será em pleno século XX: Teatro de São Carlos, 1956). O que leva Vidal a valer-se desses nomes é, decerto, a autoridade da fonte literária a que foi buscá-los – provavelmente francesa, ou alemã por via francesa – e que lhes conferia, a bem dizer, a aura que o modelo de comunicação *coloquial* vigente no Teatro de São Carlos (o modelo da ópera como “musica de salla”) retirava às obras e aos compositores mais conhecidos nesse contexto, como podia ser o caso de Verdi, com o *Rigoletto*, a *Traviata* ou *Un ballo in maschera* (estreias em Portugal respectivamente em 1854, 1855 e 1860), ou o caso de Gounod e do seu recém-chegado *Fausto* (1865). Quanto aos protagonistas da polémica, residentes em Coimbra, esses teriam ainda mais dificuldade em colher, no efetivamente experienciado, uma tal aura da grande vivência musical ou músico-teatral que alimentava o imaginário romântico: Joaquim Vale, em resposta a Vidal, alude às “deliciosas noutes que [...] a Zarzuela de Medina, nos [tem] dado nestes quinze dias” (*ibid.*: I, 606).

Não menos tributários de fontes literárias serão, pois, também o texto de Antero *O Futuro da Música* e os escritos (plenos de referências musicais) de Eça de Queirós, todos publicados no mesmo ano de 1866, um em *O Instituto* de Coimbra, os outros na *Gazeta de Portugal*. Para além da conceção essencialmente hegeliana, que leva Antero a considerar a música “a arte romântica por excelência” – logo, por força das leis da história, destinada a desaparecer com o advento de uma nova era – é comum a ambos (como, aliás, o é a Hegel) precisamente o conceito de *música absoluta* do romantismo alemão, de que já Castilho se fizera eco nos versos acima referidos e que se expande agora em torrentes de prosa. Mas, fosse pelo repertório que lhes era acessível, fosse pelas condições sociocomunicativas da receção, não restava a ambos senão *imaginar* essa “arte romântica por excelência” que, lá fora (especialmente na Alemanha, que os fascinava tanto como ao Cruges), tinha por templo as grandes salas de concertos burguesas. Sabe-se que Antero não perdeu os Concertos Colonne. Estes, porém, realizaram-se em 1881. Até lá, tal como no caso de Eça (crónicas do

Districto de Evora, 1867), pouco se sabe ainda do que fosse, para eles, uma experiência possível da “symphonia” definida em *O Panorama*, algo que transcendesse os *pots-pourris* e adaptações de trechos de óperas que se ouviam no Passeio Público, tocados pelas charangas... Não é de menosprezar, ainda assim, o papel que terá tido na formação musical de ambos o compositor Augusto Machado (ao que parece, modelo do Cruges), trazido ao círculo de Antero e Eça por Batalha Reis.

A literatura romântica na música

Como refere Gomes de Amorim (II, 316), reportando-se a um número raro do *Entre-Acto*, diz Garrett que bastava a cada compositor “que entre nós se queira immortalizar” “percorrer a história do paiz”. No entanto, dado o tecido institucional legado pela sua reforma, os compositores que durante o século XIX corresponderam ao seu apelo tiveram de fazê-lo tratando “a história do paiz” sobre libretos escritos em língua italiana. As óperas extraídas dos dramas e romances de Garrett não escapam a esse princípio incontornável. Ei-las, por ordem cronológica: *Beatriz de Portugal* (Teatro de São João [TSJ], Porto, 1862), extraída de *Um Auto de Gil Vicente*, e *O Arco de Sant’Ana* (TSJ, 1867; TSC, 1868), ambas com música de Francisco de Sá Noronha; *D. Branca*, música de Alfredo Keil (TSC, 1888); *Fra Luigi di Sousa*, música de Freitas Gazul (TSC, 1891). Acrescente-se a esta lista um retorno a Garrett no século XX: *Mérove*, música de Joly Braga Santos, a primeira com libreto em língua portuguesa (TSC, 1959). Garrett, talvez por se repercutir mais intensamente na sua obra o imaginário da ópera, é, pois, de todos os nossos escritores românticos, aquele que mais alimentou a criação operática em Portugal. Alexandre Herculano escreveu diretamente um drama lírico em um ato, *Os Infantes em Ceuta*, posto em música (segundo o texto original português) por António Luiz Miró (Academia Filarmónica, 1844). Do *Eurico* foi extraído um libreto italiano, com música de Miguel Ângelo Pereira (TSC, 1870). Camilo inspirou um *Amor e Perdizione* a João Arroyo (TSC, 1907), mas a primeira adaptação músico-teatral em língua portuguesa do mesmo romance, com música de António Emiliano, só estrearia em 1991 (TSC). Entretanto, o seu conto *Como ela amava* está na origem do libreto de Henrique Lopes de Mendonça para *A Ser-rana*, de Alfredo Keil, estreada no TSC na temporada de 1898-1899,

como ponto culminante de um projeto nacional para a ópera abortado à nascença pela própria imposição da tradução para italiano. Também Jerónimo Corte Real contribuiu para a ópera com a sua obra *O Cerco de Diu*, considerado por Garrett (I, 493) um “notável monumento literário”. Não é claro se o libreto com o título *L’assedio di Diu* (música de Inocêncio dos Santos) corresponde à versão estreada no TSC em 1841, que poderá ter sido, por exceção, em língua portuguesa. Também Pinheiro Chagas contribuiu para o repertório músico-teatral com o seu romance de assunto brasileiro *A Virgem de Guaraciba*, em que se baseia a última ópera de Francisco de Sá Noronha, *Tagir* (cantada em italiano no TSJ, 1876). Tais são os momentos mais significativos da repercussão da nossa literatura romântica na ópera, um campo onde “a nossa pátria” não podia ser a língua portuguesa...

Esta só tinha direito de cidade nos géneros da ópera cómica, da opereta, ou da música de cena – géneros onde predominava o diálogo declamado como fio condutor da ação – e onde as companhias, em geral sem subsídio do Estado, sustentadas pelas receitas de bilheteira, eram constituídas, na sua maior parte, por atores do teatro declamado. Só aí, nesses géneros de música dramática considerados menores e tidos por mais populares ou voltados para a função recreativa é que havia teatro cantado em língua portuguesa. A “grande arte” músico-dramática para as elites – subsidiada com prodigalidade pelo Estado desde a reforma de 1836, por estar pretensamente ao serviço dum projeto educativo de dimensão nacional – tinha de ser em italiano...

Só recentemente começou a ser empreendido o levantamento exaustivo de toda esta produção, que remonta mormente ao início dos anos quarenta do século XIX, quando começa a ser encorajada no Teatro da Rua dos Condes pelo Inspetor-Geral dos Teatros, Conde de Farrobo. A título meramente exemplificativo mencionem-se – entre outros compositores, obras e respetivos autores literários – António Luiz Miró, *O Conselho dos Dez* (Silva Leal e Paulo Midosi); *A Velhice Namorada Sempre Leva Surriada* (Xavier Pereira da Silva); Angelo Frondoni, *O Beijo* (farsa de Silva Leal; *Gabriel e Lusbel ou o Taumaturgo Santo António* (Brás Martins); Francisco Sá Noronha, *Santa Iria* (A. C. Vasconcelos); *Um Filho Família* (Júlio César Machado); Alfredo Keil, música de cena para *A Morta* (H. Lopes de Mendonça). Entre os compositores que mais cultivaram estes géneros músico-teatrais conta-se Augusto Machado, cuja primeira ópera, *Laureanne* (Marselha, 1882), se baseia no romance de George Sand *Les Beaux Messieurs de Bois Doré*. Ligado ao grupo do cenáculo, chegou

a ter a colaboração direta de Batalha Reis e Antero na adaptação do texto para a opereta *O Degelo* (Teatro da Trindade, 1875) e, como se sabe, projetou, com Eça de Queirós, uma outra opereta, *A Morte do Diabo*, de que se conhecem apenas alguns esboços.³ Compôs ainda música nomeadamente para as seguintes obras: *O Sol de Narrava* (Augusto Ataíde), na qual incluiu (com outro texto) um fragmento de *A Morte do Diabo*; *O Tição Negro* e *O Espadachim do Outeiro* (H. Lopes de Mendonça); *Rosas de Todo o Ano* (Júlio Dantas); *Triste Viuvinha* (adaptação de João da Câmara). Mencione-se ainda Freitas Gazul, o mais produtivo de todos, autor de inúmeras operetas, mágicas e músicas de cena bem como de paródias de óperas do “grande repertório”.

Passando à receção da literatura romântica noutros géneros musicais há que assinalar a publicação de algumas coletâneas de canções para voz e piano. O compositor italiano Angelo Frondoni, que veio para Portugal em 1838, autor do *Hino do Minho* ou *Maria da Fonte*, acolhe numa *Antologia Musical* poemas de Emilia Augusta de Castilho, António Feliciano de Castilho, Mendes Leal, Garrett, Camões, A. Lima e J. Freire de Serpa. Júlio de Castilho atribui a João Evangelista Pereira da Costa a autoria da música para o poema do seu pai, *Os Sonhos*, cançoneta que teria tido grande voga, mas certo é que o mesmo texto aparece musicado nesta antologia de Frondoni. Numa segunda coletânea do mesmo, aparecem ainda duas canções sobre textos em língua portuguesa, uma delas de A. Lima.

Mais tarde, Gustavo Romanoff Salvini, cantor de origem russa que se torna professor de canto no Porto, publica uma coletânea de “quarenta melodias na língua portuguesa com a acompanhamento de Piano” intitulada *Cancioneiro Musical Portuguez* (com duas edições: 1865 e 1884). Num meio dominado pela influência da ópera italiana a tal ponto que os compositores portugueses eram obrigados a escrever as suas óperas sobre libretos em língua italiana, tratava-se – como resulta do prefácio – de provar que a língua portuguesa também era musical e de criar um repertório vocal que pudesse servir de base à formação de cantores. Os autores dos poemas musicados eram Alexandre Braga, Luís Augusto Palmeirim, Henrique Teixeira, Pedro Ivo,

³ Os esboços fragmentários de *A Morte do Diabo* foram recentemente descobertos (2010) por Irene Fialho no espólio de Augusto Machado (cf. Eça de Queirós, Batalha Reis e Augusto Machado, 2013).

João de Deus, Gonçalves Crespo, Garrett, S. Barbosa, Guerra Junqueiro, Camilo, João de Lemos, Ricardo Brown, José Thomaz de Carvalho e Bernardo Lucas. Entre as traduções, contava-se uma versão de “O Rei de Thule” por H. Teixeira.

A influência da *modinha* pairava ainda sobre este repertório. Só, mais tarde, na obra de Viana da Mota, é que se manifesta uma maior consciência das potencialidades semânticas do acompanhamento instrumental como linguagem autónoma. Contudo, e não obstante a adesão do compositor a um projeto de nacionalismo musical, a língua que aí prevalece é a alemã – a do seu modelo, o *Lied* – e não a portuguesa (mas compôs designadamente sobre textos de Garrett e Guerra Junqueiro).

A variante do *melodrama* – recitação com acompanhamento instrumental – parece ter tido também grande voga nos salões, como referem Óscar Lopes e António José Saraiva a propósito de *O Noivado do Sepulcro* de Soares de Passos (poema que corria igualmente na modalidade de canção). Dela chegou-nos, por exemplo, a obra de Emilio Lami, para piano, intitulada *Reverie para servir de acompanhamento a poesia de Bolhão Pato “Vaes Partir”* e publicada na *Gazeta Lisbonense*.

Outra variante de receção musical da poesia romântica – esta extravasando os salões e enformada por preocupações educativas – é a dos hinos e cânticos da autoria de Castilho (texto) e Francisco Norberto dos Santos Pinto (música), a qual, publicada em 1853 com o título *Estreias Poetico-Musicaes para o Anno LIII*, contemplava as mais diversas situações do dia-a-dia:

...para todos os trabalhos do campo, e da cidade; para as diversas quadras do anno, e da vida; para todas as situações da boa e má fortuna; cantos perfumados da natureza; cantos confidentes da Providencia; bafejados de esperança; repassados de gratidão, de indulgencia, de conformidade, e de amor. [Destinavam-se a circular nas escolas, nos locais de trabalho e na intimidade do lar], para que a triste da plebe possa entrar, um dia e cedo, na comunhão da arte, no goso dos prazeres delicados (prefácio de Castilho, pp. XIII, XXI).

Do valor da cantiga na educação popular tratará igualmente Eça de Queirós no *Districto de Évora* (1867). Aqui, porém, o que está em causa não é o “goso dos prazeres delicados”, mas sim o esclareci-

mento. Para Eça, a associação do texto à música era “um meio seguro e activo da propagação de uma ideia”; “comover” o povo era mais eficaz do que “as explicações profundas” e “as argumentações demoradas”; a canção, “um dos movimentos naturais da alma”, valia mais do que um panfleto (Eça de Queirós, 1867: I, 245). O ideário romântico do jovem Eça reconhecia-se, assim, na *Marselhesa*, onde sentia “toda a paixão revolucionária de 89” (Eça de Queirós, 1867: I, 243): daí lhe vinha a consciência do papel que a música podia desempenhar na intensificação do *modelo de identificação* e no relacionamento deste com o *engagement* emancipatório, revolucionário – o que teria o seu equivalente português mormente em 1890, com *A Portuguesa*, de Alfredo Keil (versos de Henrique Lopes de Mendonça).

Entretanto, importa notar que o estádio ainda incipiente da investigação musicológica relativa ao século XIX não permite avaliar toda a extensão em que a literatura romântica se repercutiu na música dos compositores portugueses da época. Nos géneros músico-teatrais, sabe-se que há uma produção abundante, embora praticamente também ainda por estudar. Mas, nos demais géneros, pouco ou nada se conhece que possa elucidar-nos a esse respeito. Não há ainda condições para fazer o levantamento dos textos musicados em canções por compositores como Miguel Ângelo Pereira, Francisco de Sá Noronha, Artur Napoleão, Freitas Gazul e Augusto Machado, entre outros – tarefa inseparável do estudo e catalogação globais dos seus respetivos espólios.

Entrando pelo século XX, Antero é, de longe, de entre os poetas românticos, o de maior repercussão musical. Aquele que descreve do futuro da música é quem mais fecunda a música do futuro. Escritor de cabeceira de Luís de Freitas Branco, acompanha-o ao longo da vida. *Depois de uma leitura de Antero de Quental* é o título de um dos poemas sinfónicos que Freitas Branco compõe em 1908, aos dezoito anos, e que surge a par de outros dois poemas sinfónicos (*Depois de uma leitura de Júlio Diniz* e *Depois de uma leitura de Guerra Junqueiro*) na tradição de uma forma musical que nascera em meados da década de 50, com Liszt, e que neste aparecia também ligada a sugestões literárias. No que poderia considerar-se o momento de assimilação mais paradoxal de *O Futuro da Música*, texto que marca, sem dúvida, algumas das coordenadas fundamentais do seu pensamento estético-musical desde cerca de 1920, faz do *Hino à Razão* uma canção (1934) e de *A Ideia* um ciclo de melodias para voz piano (primeira audição, em 1949, por Arminda Corrêa e Lopes-Graça). Põe ainda em

música *A Sulamita*, *Idílio* e *Sonho Oriental* (*Três melodias*, para canto e piano, 1934-41). Volta a Antero em 1952, com o poema sinfónico *Solemnia Verba*, sobre o soneto do mesmo título.

Jorge Croner de Vasconcelos antecipa-se a Luís de Freitas Branco, na composição de melodias anteriores para voz e piano, com a canção *No Turbilhão* (1927). Textos de Antero estão igualmente na origem de composições musicais de Cláudio Carneiro (*A Casa do Coração*, para voz e piano, 1937; ou voz e orquestra, 1942), Fernando Corrêa de Oliveira (dois ciclos para voz e piano: 1950, 1957) e Joly Braga Santos (*Acordando*, voz e piano, 1945; voz e orquestra, 1955).

Lopes-Graça dedica a Antero, antes de todos, um *ciclo* para voz e piano: a *Primeira Anteriana* (1928). Retoma o poeta numa *Segunda Anteriana* (1968-69). Mas o seu interesse pela poesia portuguesa do século XIX não fica por aqui. Compõe canções para voz piano a partir de Guerra Junqueiro (*Dois canções do 'Finis Patriae'*, 1950-51) e Garrett (*Barca bela*, 1957). Escreve música vocal de câmara e música coral sobre textos de Gomes Leal e, sobretudo, António Nobre. Finalmente, abre a sua segunda coletânea de *Canções heróicas*, editada em 1960, para assinalar o cinquentenário da República, com o “Canto do Livre” de Soares de Passos:

*Gema embora a terra inteira
Acurvada a iníquas leis;
Esta frente sobranceira
Jamais de rojo a vereis...*

É a exaltação romântica dos alvares da rebelião republicana a projetar-se numa canção de luta da resistência antifascista.

Referências

- Alorna, Marquesa de (1844), *Obras poeticas de D. Leonor d'Almeida Portugal Lorena e Lencastre, marquesa d'Alorna, condessa d'Assumar e d'Arynhausen, conhecida pelo nome de Alcipe*, 6 vols. Lisboa, Imprensa Nacional.
- Artiaga, Maria José (2007), *Continuity and Change in Three Decades of Portuguese Musical Life 1870-1900*, Ph. D. diss., Royal Holloway, University of London.
- Brito, Manuel Carlos, e David Cranmer (1990), *Crónicas da Vida Musical Portuguesa na primeira metade do século XIX*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

- Castelo Branco, Camilo (1982), *Obras Completas* (ed. Justino Mendes de Almeida), Porto, Lello e Irmão.
- Castilho, A. F. (1822), *A Primavera: collecção de poemetos*, Lisboa, Typ. De M. P. de Lacerda.
- Castilho, A. F. (1821), *Cartas de Ecco a Narciso...: seguidas de diferentes peças*, Lisboa, Empresa de História de Portugal, 1903.
- Castilho, A. F. (1844), *Obras*, Tomo I: *Excavações Poeticas*, Lisboa, Typographia Lusitana, Travessa do Abarracamento de Peniche.
- Castilho, A. F. (1864), *A Noite do Castello; Os ciúmes do Bardo: Poemas, seguidos da Confissão de Amelia traduzida de Madame Delphine Gay*, Tip. da Sociedade Franco-Portugueza.
- Castilho, A. F., e Santos Pinto, F. N. (1953), *Estreias Poetico-Musicas para o Anno LIII*, Lisboa, Typ. Universal.
- Castilho, Julio (1881), *Memorias de Castilho*, Lisboa, Typ. da Academia Real das Sciencias.
- Catálogo Geral da Música Portuguesa* (ed. Humberto d'Ávila), Lisboa, IPPC, 1980.
- Cruz, Gabriela Gomes da (1991), “A Modinha, o Quotidiano e a Tradição Musical Portuguesa em Finais do séc. XVIII”, in: *Revista Portuguesa de Musicologia*, 1 (1991): 67-74.
- Cymbron, Luísa (2012), *Olhares sobre a Música em Portugal no Século XIX: Ópera, Virtuosity e Música Dramática*, Lisboa: Colibri/CESEM.
- Eça de Queirós, José Maria (1866), *Prosas Bárbaras* (ed. H. Cidade Moura), Lisboa, Livros do Brasil. s. d.
- Eça de Queirós, José Maria (1867), *Crónicas do “Distrito de Évora”* (ed. H. Cidade Moura), 3 vols., Lisboa, Livros do Brasil, s. d.
- Eça de Queirós, J. M., Jaime Batalha Reis e Augusto Machado (2013) *A Morte do Diabo*, Edição Crítica de Irene Fialho, Mário Vieira de Carvalho e José Brandão, Lisboa, Caminho.
- Ferreira, Alberto, e Marinho, Maria José (1985-1989), *Bom senso e Bom Gosto: a questão coimbrã*, 4 vols., 2.^a ed., Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Freitas Morna, Fátima (1993), “Antero: música romântica”, in: *Antero de Quental e o destino de uma geração* (ed. Isabel Pires de Lima), Porto, Ed. Asa, 1993: 199-211.
- Garrett, J. S. L. Almeida (1963), *Obras de Almeida Garrett*, 2 vols., Porto, Lello e Irmão Editores.
- Herculano, Alexandre (1838), *A Harpa do Crente: Tentativas poéticas*, Lisboa, Tip. Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis.
- Herculano, Alexandre (1982-1987), *Opúsculos* (org., introd. e notas de Jorge Custódio e José Manuel Garcia), 6 vols., Lisboa, Presença.
- Iriarte, Rita (1987), *Música e Literatura no Romantismo Alemão*, Lisboa, a páginas tantas.

- Jauss, Hans-Robert (1977), *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, vol.I: *Versuche im Feld der ästhetischen Erfahrung*, Munique, Wilhelm Fink.
- Lopes de Mendonça, António (1859), *Memorias d'um doido: Romance Contemporaneo*, 2.^a ed., Tip. de Costa Sanches.
- Luiz de Freitas Branco, catálogo de exposição, Fundação Gulbenkian, 1975.
- Miranda, Gil (1992), *Jorge Croner de Vasconcelos – Vida e Obra*, Lisboa, Musicoteca.
- Nery, Rui Vieira, e P. Ferreira de Castro (1991), *História da Música (Sínteses da cultura portuguesa)*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Pinto, Rui Magno (2010), *Virtuosismo para instrumentário de sopro em Lisboa (1821-1870)*, Diss. Mestrado, Universidade Nova de Lisboa, FCSH.
- Quental, Antero de (1866), “O Futuro da Música”, in: *Filosofia (Obras Completas)*, ed. Joel Serrão, Lisboa, Ed. Comunicação, 1989: 51-64.
- Santos, Luís Miguel (2010), *A Ideologia do Progresso no Discurso de Ernesto Vieira e Júlio Neuparth (1880-1919)*, Diss. Mestrado, Universidade Nova de Lisboa, FCSH.
- Vieira de Carvalho, Mário (1989), *O essencial sobre Fernando Lopes-Graça*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Vieira de Carvalho, Mário (1993), “*Pensar é morrer*” ou *O Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Vieira de Carvalho, Mário (1999a), “*Denken ist Sterben*”. *Soziageschichte des Opernhauses Lissabon*, Kassel / Basel / London, etc.: Bärenreiter, 1999.
- Vieira de Carvalho, Mário (1999b), *Razão e sentimento na comunicação musical. Estudos sobre a Dialéctica do Iluminismo*, Lisboa, Relógio d'Água, 1999.
- Vieira de Carvalho, Mário (1999c), *Eça de Queirós e Offenbach: A ácida gargalhada de Mefistófeles*, Lisboa, Edições Colibri, 1999.
- Vieira de Carvalho, Mário (2006), *Pensar a música, mudar o mundo: Fernando Lopes-Graça*, Porto, Campo das Letras.

III – A *CULTURA DA ESCUTA* NA NOVELÍSTICA DE GARRETT: *VIAGENS NA MINHA TERRA*

A *cultura da audição* ou da *escuta*, que transcende a esfera estritamente musical, tem relevância filosófica. Wolfgang Iser (1993), por exemplo, ocupa-se da questão num ensaio de síntese, onde analisa a viragem para uma “cultura da audição” como alternativa à “cultura da visão”, dominante no pensamento europeu desde Heráclito e Platão e considerada indissociável de um modelo de civilização que assenta em relações de dominação sobre o ser humano e a natureza. O processo de reificação ou desumanização ligado a uma cultura centrada na imagem é também posto em evidência por Jameson (1991). E a ideia de que só uma *cultura da escuta* poderia reabilitar a interação socio-comunicativa, restituir-lhe o seu potencial crítico e emancipatório, está igualmente na origem da ópera de Luigi Nono, sem visualização da ação (sem representação cénica), intitulada *Prometeo, Tragedia dell’ascolto* (1985) – uma ópera onde o ouvir (a tragédia da escuta) é tematizada como essência do mito de Prometeu e da problemática da libertação. Foi o debate atual em torno deste tópico que me levou a interrogar-me sobre o alcance que uma *cultura da escuta* poderá ter na criação literária.

Em trabalhos anteriores, precedendo, aliás, a consciência desta derivação para uma *hermenêutica crítica da cultura* – que me foi suscitada agora pelo ensaio de Iser –, considerei a escuta somente na sua expressão musical. No presente estudo sobre a novelística de Garrett, incidindo especificamente em *Viagens na minha Terra*, as referências musicais serão, pelo contrário, subsumidas no conjunto das referências sonoras que percorrem a narrativa. Trata-se de detetar a presença da *escuta* nesse sentido mais lato, analisar as situações em que ela emerge e surpreender as funções que assume na construção da narrativa.

Escutar e ser escutado na semântica da interação

Há desde logo uma personagem – a avó de Joanhina – que, pelo facto de ter cegado, desenvolve uma hipersensibilidade auditiva que lhe permite “ver” aquilo que transcende o alcance do olhar da neta:

*...Mas que é? Olha, Joana; eu sinto passos na estrada; vê o que é.
– Não vejo ninguém.
– Mas ouço eu... Espera, é Frei Dinis; conheço-lhe os passos. (I, 60.)¹*

No quadro da interação ficcional, dir-se-ia que a velha aprendeu a analisar os comportamentos do *medium* acústico que a rodeia e a identificar *sintomas de transformação* desse *medium*. Primeiro, identifica esses sintomas como sendo de “passos na estrada”. Depois, vai mais longe e infere, a partir daí, quem se aproxima: não se trata apenas de ouvir “passos na estrada”, mas também de saber quem os dá. A *parte* leva-a ao *todo*: pelos passos conhece Frei Dinis, que se aproxima “abordado em seu pau tosco, arrastando as suas sandálias...”. O *sintoma de transformação* é *descodificado* como *sintoma expressivo*, isto é, como manifestação audível da personalidade de Frei Dinis.²

O confronto entre as faculdades de percepção respetivamente da neta e da avó reaparece mais adiante (cap. XVII, sublinhados meus):

No seu poiso ordinário, ao pé da porta da casa, Joanhina com os olhos estendidos, a velha com os ouvidos alerta, devoravam o espaço na direcção do nascente, esperando a cada momento, temendo a cada instante ver aparecer o conhecido vulto, ouvir o som familiar dos passos do frade. (I, 80.)

Volta-se à percepção auditiva dos passos de Frei Dinis noutra ocasião:

¹ Todas as citações seguem a edição em dois volumes das *Obras de Almeida Garrett*, Porto, Lello & Irmão – Editores, 1963.

² Sobre as categorias de teoria da comunicação utilizadas, cf. Kaden (1984) e, neste volume, capítulo I.

...o frade deu alguns passos trémulos para onde estavam os dois [Carlos e Georgina], arrastando a custo as soltas alpercatas, que davam um som baço e batido, e faziam – não sei porquê nem como – estremecer a quem as sentia. (Cap. XXXIV; I, 146.)

Aqui já não se trata da particular acuidade auditiva de uma personagem (“com aquele ouvido agudíssimo – penetrante vista dos cegos”, I, 83), mas sim da omnisciência do narrador, que faz intervir na composição do retrato de Frei Dinis determinadas componentes sonoras. Permanece como constante, nesse retrato, a manifestação sonora do seu andar arrastado, mas mudam o local da ação e as personagens. Em vez de terroso e ao ar livre, o piso é, agora, o lajeado (ou sobrado?) duma cela do Convento de São Francisco em Santarém, o que corresponde a uma *alteração do meio acústico*: por isso, o arrastar das “soltas alpercatas” do frade produz um “som baço e batido”. Por outro lado, em vez da velha e de Joaninha, são Carlos e Georgina quem o escuta: por isso, não reconhecem nesse andar arrastado um “som familiar”, embora se assustem com ele. Sintomas de *transformação do medium* (som “batido”), *descodificação icónica* desses sintomas (som “baço”, por analogia com a experiência visual – sinestesia) e *sintomas expressivos* (som que assusta, porque, afinal, através dele se chega ao todo, que é a personalidade terrível do frade) conjugam-se nesta cena para desvendar ou insinuar, através de elementos *sonoros*, antes mesmo de se iniciar o diálogo, a semântica da interação entre as personagens bem como o próprio contexto em que esta ocorre.

O retrato do frade tem, pois, uma forte dimensão sonora – dimensão que se manifesta não apenas no andar, mas também na voz ou na fala. Assim, na conversa tensa com Carlos, regressado recém-formado de Coimbra, o frade fala, a certo passo, “com uma voz cava e cavernosa, como de sepulcro” (cap. XVI; I, 78) – essa voz que faz estremecer, não raro, quem a escuta. Mais dois exemplos:

*Mas um dia chegou Frei Dinis à porta da casa do vale e disse:
– Deus seja nesta casa!
A velha estremeceu, mas tornou logo a si... (cap. XVI; I, 76).*

*Chegou rente delas sem o sentirem; e uma voz conhecida, porém mais cava e funda do que nunca a ouviram, pronunciou a fórmula da saudação costumada:
– Deus seja nesta casa!*

– *Ámen!* – responderam ambas maquinalmente, com um estremecção involuntário... (cap. XVII; I, 81).

Não admira, por isso, que o narrador utilize essas características vocais para sugerir a identidade de um dos três misteriosos homens que transportam, a desoras, para o convento das Claras, o cofre que contém as relíquias de S. Frei Gil:

O velho franciscano subiu com passo trémulo os degraus do altar, beijou o cofre que estava sobre ele, e voltando-se para a comunidade, que o contemplava em religioso silêncio, disse com uma voz cava, que parecia vir do sepulcro, mas acentuada e forte:

– *Irmãs, vimos entregar-vos este depósito precioso...* (cap.XL; I, 170s.).

Aqui, porém, as destinatárias da oração do frade não estremecem. Dando como pressuposto que não se trata apenas do ponto de vista do narrador sobre essa voz, mas também, e sobretudo, do efeito que, segundo o narrador, ela causa no auditório, então dir-se-ia que as freiras se confinam a dois níveis de descodificação: o de *sinomas de transformação* (voz “cava”, caracterizando a tessitura; voz “acentuada e forte”, caracterizando a intensidade) e o da *descodificação icónica* (voz “que parecia vir do sepulcro”, ou seja, que sugere a ideia de profundidade, escuridão, morte). E porque se confinam a esses dois níveis, não são elas, ouvindo o frade, quem pode inferir tratar-se de Frei Dinis, mas sim o leitor, lendo a narrativa e sabendo que tais características são *sinomas expressivos* de tal personagem. Só ao leitor é dado reconhecer com a sua “natural perspicácia”, pela voz (pela voz, tal como é descrita na narrativa), a personagem a que esta pertence. Lê-se no início do capítulo seguinte (XLI; I, 173):

Por certo, leitor amigo, no franciscano velho [...], reconheceu já a tua natural perspicácia ao nosso Frei Dinis, o frade por excelência, frade por teima e por acinte.

Pois esse era, não há dúvida.

Ocasionalmente, a voz de Frei Dinis pode variar em alguns dos seus traços distintivos – o que, no entanto, serve para reiterar a particular importância que a sua expressão vocal sempre assume na produção de sentido. É o que acontece na já referida cena com Georgina e Carlos:

Parou a pouca distância; e, tirando a voz fraca e ténue, mas vibrante e solene, do íntimo do peito, disse para Carlos:

– Tu maldisseste-me, filho, e eu venho perdoar-te [...].

Eram ditas em tal som estas vozes, vinham pronunciadas lá de dentro da alma com tal veemência, que lhes não articulavam os lábios: rompiam-nos elas, e saíam.

O soldado parecia desacadado, confuso e sem inteligência do que ouvia. Georgina, impassível até ali, rígida e inabalável com o seu amante, sentia comover-se agora daquela angústia do velho. É que partia pedras a dor que vinha naquelas falas sepulcrais, que tras-sudava daquele rosto cadavérico. (Cap. XXXIV; I, 147.)

Mais uma vez, ao descrever a voz, o narrador fá-lo na perspectiva do efeito que ela produz em certas personagens ou da forma como estas, retroagindo, descodificam o que ouvem. Georgina e Carlos identificam *sintomas de transformação* (quanto à intensidade: “voz fraca e ténue”) e *sintomas expressivos*, estes remetendo não tanto para o caráter do frade (para o que seriam as constantes desse caráter), mas mais para a situação emocional concreta em que ele se encontra naquele momento (voz “vibrante e solene”, palavras “ditas em tal som”, “pronunciadas lá de dentro da alma com tal veemência”...). Para os interlocutores do frade, conta pouco ou nada o sentido literal das palavras, o *significado* destas, que decorre do código convencional ou *digital* que é a língua. Todo o *pathos* do diálogo vem do *som* das palavras, da semântica gerada pela *analogia* entre a gestualidade sonora e a agitação emocional de quem as diz. O gesto de dizer, enquanto *sintoma expressivo*, é que evoca outras analogias – agora por via da *descodificação icónica*: analogia com a ideia de túmulo ou sepulcro, como traço permanente da personalidade do frade (“falas sepulcrais”); analogia com a ideia de rotura, como traço expressivo momentâneo (palavras que “rompiam” os lábios). Não é, aliás, por acaso que a voz do frade foge às suas características habituais sempre que ele *contrace-na* com Carlos: noutra ocasião, “o frade sufocava, e balbuciou, entre colérico e aterrado...”, “a sua voz tinha o som de súplica...” (cap. XVI; I, 77s.).

Em suma: nenhuma outra personagem das *Viagens* é tão *escutada* como Frei Dinis. Mas escutar Frei Dinis é escutar ideias ou princípios que não são partilhados, nem pelo narrador, que não esconde a sua posição crítica, nem por Carlos, *alter ego* do narrador e militante da causa liberal. A forte presença sonora do frade funciona, deste modo,

dialeticamente, como desconstrução ideológica do seu discurso: “falas sepulcrais”, “voz cava, como de sepulcro” são expressões que nos remetem para o obscurantismo atávico que continua a fazer frente ao espírito das luzes. Na voz de Frei Dinis *escuta-se* o terror da Inquisição – toda a carga de desumanização que o leva, em nome da religião ou da fachada moral por esta tutelada, a provocar a cegueira da mulher que amou, a manter em segredo a paternidade de Carlos, a castigar-se e a castigar aqueles a quem mais quer. Na descodificação icônica da voz como “sepulcral” o narrador insinua, pois, *obscurantista, inquisitorial* – isto é, desloca-a para a esfera dos *sintomas contextuais*, que transcendem os traços psicológicos ou expressivos da pessoa concreta e a transformam num paradigma de *cor local* (da confrontação político-ideológica entre liberais e absolutistas).

Tal vale também para Carlos:

As cenas tinham mudado: Frei Dinis parecia o pupilo; a sua voz tinha o som da súplica; já não tremia de ira, mas de ansiedade. Carlos, pelo contrário, falava no tom austero e grave de um homem que está forte na sua razão e que é generoso com a sua ofensa. As palavras do mancebo eram agras; via-se que ele o sentia e que procurava adoçá-las na inflexão que lhes dava. (Cap. XVI; I, 78.)

Assim, as inflexões de voz de Carlos, como *sintomas expressivos* do seu caráter (austeridade, gravidade, generosidade), vêm de quem “está forte na sua razão” – como o próprio narrador o está da sua, ao fazer considerações de natureza política ou moral –, mas, ao mesmo tempo, não quer ferir ou apoucar o seu interlocutor. É esse “adoçar” da voz (*descodificação icônica* das “inflexões” ou da *melodia da fala*) que mitiga a agrura do significado literal das palavras e se semantiza em traço de caráter. O que se *escuta* em Carlos – como quer o narrador – é, portanto, também um *sintoma contextual*: a *grandeza de coração* dos liberais, enquanto portadores daquela cultura iluminista burguesa (“forte na sua razão”) que se confrontava com o obscurantismo e que, desde Rousseau e Diderot, tanto teorizara sobre a *virtude* como *compaixão* e tanto contribuía para laicizar o *modelo de identificação* – transferindo-o da religião para a arte.

Por contraste com Frei Dinis, o “retrato completo” de Joaninha (Cap. XII; I, 58s.) é essencialmente visual. São raras as referências ao som da sua voz:

– Joaquina?

Uma voz doce, pura, mas vibrante, destas vozes que se ouvem rara vez, que retinem dentro da alma e que não esquecem nunca mais, respondeu de dentro:

– Senhora? Eu vou, minha avó; eu vou.

– Querida filha!... Como ela me ouviu logo! Deixa, deixa; vem quando puderes. É a meada que se me embarçou. (Cap. XI; I, 55.)

Ao declarar a voz de Joaquina destas “que se ouvem rara vez”, o narrador surpreende nela determinadas características tímbricas e de tessitura que a individualizam. Esses sintomas de transformação do *medium* acústico redundam, porém, em traços expressivos que fazem dela o oposto da voz – igualmente peculiar – do frade: é uma voz “doce, pura, mas vibrante”. Apesar de ser “doce” e “pura” (*descodificação icónica*, apelando à *unidade dos sentidos*: faz lembrar a doçura de um sabor e a limpidez de uma imagem cristalina) é também “vibrante”. Mas, ao contrário da voz do frade, que só se torna “vibrante” – só se *humaniza* – naquele particular momento de transporte emocional em que pede perdão a Carlos, a voz de Joaquina é *sempre* “vibrante”, ou seja, é um *sintoma expressivo* do seu caráter sensível ou mesmo apaixonado. De resto, a “doçura” e a “pureza” da voz são, afinal, também descodificáveis como atributos de caráter: sons que não enganam, que vão *do coração para o coração* e nele deixam a sua impressão indelével (“que retinem dentro da alma e que não esquecem nunca mais”). Quem emite tais sons, que tanto nos dizem sobre a sua vida interior, não pode deixar de ser igualmente sensível aos sons que recebe. Joaquina sabe descodificar aquilo que, no chamamento da avó, está, enquanto *sintoma expressivo*, para além do chamamento. A avó precisa menos da ajuda dela do que do afeto dela. É essa necessidade como de confirmar esse afeto que Joaquina *escuta*. E, por isso, “ouviu logo”.

A voz e a construção do género

É claro que, nos atributos respetivamente da voz de Joaquina e da voz de Carlos, estão implícitos os conceitos ou preconceitos do narrador quanto ao género. A descrição de tais propriedades sonoras também é, portanto – a este outro nível, que é o da construção das personagens em função do género – *sintoma contextual* da época em que escreveu o autor, traço da ideologia de que é portador.

Assim, por um lado, Carlos tem “a voz forte e cheia” (I, 97) e, numa situação que põe à prova o seu caráter, fala no “tom austero e grave” próprio “de *um homem* que está forte na sua razão” (sublinhado meu). E, se a sua voz se “adoça”, é ainda como sintoma de uma virtude *patriarcal*: a generosidade “com a sua ofensa”, como resultado de uma autoconsciência crítica ou de um autocontrolo mais ou menos *racionalizado* das próprias emoções (as suas palavras “eram agras; via-se que ele o sentia e que procurava adoçá-las...”). Pelo contrário, o que sobressai, afinal, nos atributos vocais das mulheres que ele ama ou amou, são qualidades paradigmáticas do próprio ideal feminino do narrador (e de Carlos): “pureza”, “doçura”, “graça”, “vibração”, “espiritualidade”. Os atributos vocais surgem, deste modo, como *ícones sonoros* dessas qualidades ideais, reconduzem-se – todos eles – a *sintomas expressivos*, isto é, a atributos de caráter. Não é só a voz, é a pessoa de Joanhina – a sua “ideal e espiritualíssima figura” (I, 59) – que é “pura”, “doce” e “vibrante”. Também em Georgina é o todo que se manifesta em cada uma das suas qualidades, incluindo a doçura da voz: ela “brilhava de toda a sua luz, em graça, em espírito, por um natural singelo e franco, por uma esquisita doçura de maneiras, de voz, de expressão, *de tudo*” (sublinhado meu) (cap. XLVIII; I, 200).

Idêntico recurso à metonímia transforma uma “risada” no oposto desse ideal feminino. Do retrato de uma “beleza” (que o narrador homodiegético diz conhecer e descreve) pouco ou nada resta “por certo ar a la moda, certo não sei quê de atrevido nos olhos, de deslavado na cara, e de descomposto nos ademanes”. Com isso, ela perdia “toda a graça e quase a própria formosura de que a dotara a natureza...” (cap. IV; I, 25):

Vede-me aqueles lábios de carmim. Há Maio florido que tão lindo botão de rosa apresente ao alvorecer da madrugada?... Mas olhai agora como o riso da malícia lho desfolha tão feiamente numa desconcertada risada...

A “desconcertada risada” vale como *sintoma expressivo* de “malícia” – o oposto óbvio da “pureza” e da “graça” que se adivinhava nas vozes de Joanhina e Georgina. Se a modéstia, na mulher, era “sempre virtude”, mas no homem podia tornar-se em “defeito inteiro” (I, 25), a “malícia” – pelo contrário – era vedada à mulher, mas consentida no homem. Na mulher, a “malícia” transformava um “anjo” num demónio (“anjo é a virgem modesta que traz no rosto debuxado

sempre um céu de virtudes...”, I, 25). Antes da “desconcertada risada...”

...Não havia moço nem velho, homem do mundo ou sábio de gabinete que não desse metade dos seus prazeres, dos seus livros, da sua vida, por um só beijo daquela boca. Agora talvez nem repetidos avances lhe façam obter um namorante de profissão e ofício... E há-de pagá-lo adiantado, e porque preço! (I, 26)

Contudo, se é o homem a reparar, sem dúvida *maliciosamente*, naquilo “que se adivinhava da perna” de Joanhinha – algo de “admirável” –, já tal malícia lhe fica bem. Tanto mais que é o próprio narrador homodiegético a revelá-la e a mostrar que, no final de contas, esse toque de erotismo é suficientemente refinado ou intelectualizado para nele não se esbater o que o seu olhar procura: uma “ideal e espiritualíssima figura...” (cap.XII; I, 59). Ou seja: na mulher, a risada maliciosa transfigurava-a em carnal – demonizava-a; enquanto, no homem, o seu olhar erótico, malicioso, podia, a bem dizer, *espiritualizar* o corpo feminino.

O ideal feminino do narrador já aparecera em contornos bem definidos nas suas “meditações” em torno do efeito da paixão, que era diferente no homem “que não é poeta” e na mulher: naquele, quando apaixonado, entrava sempre “o seu tanto de vil prosa humana”; esta, porém, sublimava-se, “toda ela” era “poesia”, não havendo nem mesmo “deleites sensuais que a façam descer ao positivo da existência prosaica” (I, 50). Um tal ideal não podia ter senão a natureza por cenário – ou ter na natureza o seu modelo. E desse cenário ou desse modelo faz parte o canto dos rouxinóis:

Estava eu nestas meditações, começou um rouxinol a mais linda e desgarrada cantiga que há muito tempo me lembra de ouvir.

Era ao pé da dita janela!

E respondeu-lhe logo outro do lado oposto; e travou-se entre ambos um desafio tão regular, em estrofes alternadas tão bem medidas, tão acentuadas e perfeitas, que eu fiquei todo dentro do meu romance, esqueci-me de tudo o mais.

[...] O arvoredado, a janela, os rouxinóis... àquela hora, o fim da tarde... que faltava para completar o romance?

Um vulto feminino que viesse sentar-se àquele balcão – vestido de branco – oh! branco por força... (I, 50)

Assim a arte, assim a mulher. Uma toma a natureza por modelo – um modelo inalcançável, já que não havia “cantiga mais linda” do que a dos rouxinóis, com as suas estrofes “tão bem medidas, tão acentuadas e perfeitas”. Quanto à outra, é a própria contemplação da natureza que reclama a sua presença: *só faltava* “um vulto feminino...”.

À imagem de “pureza” dessa mulher idealizada, pertencem, pois, tanto o branco de que “por força” se veste, como a voz, como ainda essa ligação à natureza que faz que lhe chamem a *menina dos rouxinóis*. A cantiga dos rouxinóis aparece assim como um *sintoma contextual* de Joaninha, um elemento sonoro de *cor local* que o narrador homodiegético usa para no-la apresentar como uma mulher *en état de nature* (para usar a expressão de Rousseau) – em oposição àquelas que, embora belas, se tornaram mundanas (“a la moda”) e maliciosas³.

Música de cena

Mas, se o canto dos rouxinóis é *sintoma contextual* de Joaninha (designadamente, para os soldados em campos opostos, “que lhe puseram o nome de *Menina dos rouxinóis*”), os “toques de alvorada e de retreta”, são, por seu lado, *sintomas contextuais* inequívocos de atividade militar, do estado de guerra civil que se estendeu ao vale de Santarém. Que ambos se possam pôr de acordo, eis o que é, por sua vez, *sintoma contextual* de paz ou de tréguas:

Tudo se afazia àquele estado: até os rouxinóis tinham voltado aos loureiros de ao pé da casa e, como que disciplinados, obedeciam aos toques de alvorada e de retreta, acompanhando-os de seu cantar animado e vibrante. (I, 89.)

Sugerida por este *concerto* de canto de rouxinóis e toques de clarim, a horas certas, a normalidade do estado de tréguas era, porém, perturbada se o sintoma sonoro não tivesse correspondência visual na

³ A bibliografia sobre a problemática do género na literatura e nas artes em geral é vastíssima. Ver balanço crítico do debate, nas suas incidências musicais in: Vieira de Carvalho (1998). Quanto à relação mulher-natureza e seus contextos ideológicos, ver ainda, entre outros, Rigby (1998).

presença efetiva de Joanhina. O contraste entre as duas situações (presença e ausência) torna-se um fator estruturante da narrativa:

Ali a viam as vedetas de ambos os exércitos; ali se acostumaram a vê-la com o nascer e o pôr do Sol; ali, muda e queda, horas esquecidas, escutava ela o vago cantar dos seus rouxinóis, talvez absorpta em mais vagos pensamentos ainda... (I, 89.)

Um dia, já quase posto o Sol, a tarde quente e serena – ou fosse que adormeceu ou que as suas meditações a distraíram –, o certo é que os rouxinóis gorjeavam há muito nos loureiros da janela, e Joanhina não voltava. (I, 90.)

Se o canto dos rouxinóis é *sintoma contextual* de Joanhina e ela está ausente, está criada a situação de tensão ou *dissonância* que precede o seu reencontro com Carlos. No entanto, nem todos os rouxinóis a esperam nos “loureiros de ao pé da casa”. Há um que não a larga e que, sozinho, vale pela banda sonora dum filme ou pela orquestra dum peça de teatro. Não é apenas um elemento de *cor local* indispensável à *encenação* da natureza em Joanhina e de Joanhina na natureza. É também discurso sonoro gerador de expectativa, *pathos*, agitação emocional – música idêntica àquela que, no teatro, é destinada a suscitar a empatia do espectador, a envolvê-lo na ação dramática. Nela não faltam as mudanças de andamento, os *accelerandi*, as variações de registo, as cadências, as pausas, que obedecem a um plano de matizes expressivos em tudo semelhante àquele de que se serviria um compositor de ópera ou música de cena na sua partitura:

... Joanhina não estava ali sem o seu mavioso companheiro. Do mais espesso da ramagem, que fazia sobrecéu àquele leito de verdura, saía uma torrente de melodias, vagas e ondulantes como a selva com o vento, fortes, bravas e admiráveis de irregularidades e invenção, como as bárbaras endeixas de um poeta selvagem das montanhas... Era um rouxinol, um dos queridos rouxinóis do vale, que ali ficara de vela e companhia à sua protectora, à menina do seu nome.

Com o aproximar dos soldados, o cochichar do curto diálogo [...], cessara por alguns momentos o delicioso canto da avezinha; mas, quando o oficial, postadas as sentinelas à distância, voltou pé ante pé e entrou cautelosamente para debaixo das árvores, já o rouxinol tinha tornado ao seu canto, e não o suspendeu outra vez

agora, antes redobrou de trilos e gorjeios, e do mais alto de sua voz agudíssima veio descaindo depois em uns suspiros tão magoados, tão sentidos, que não disseras senão que preludiava à mais terna e maviosa cena de amor que esse vale tivesse visto. (Cap.XX; I, 91s.)

O narrador – agora, heterodiegético – compõe, de facto, *musicalmente* a cena. E, na *cultura da escuta* que desse modo revela, a sua própria experiência de escutar as aves, o vento, a natureza, o meio envolvente, funde-se com a sua experiência de espectador de ópera e de teatro. O canto do rouxinol não é, pois, aqui tão só um daqueles *sintomas contextuais* que o narrador, ora homodiegético, ora heterodiegético, utiliza quase sempre como apontamentos de *cor local*, e que, de resto, têm também o seu equivalente musical nos palcos de ópera (mormente desde fins do século XVIII): por exemplo, as “seis horas da manhã a dar em São Paulo”, “o rodar grave mas pressuroso duma carroça d’ancien régime”, “o sino” a dar “o último rebate” (I, 12), o “som de imensas palmas” que acompanha os “atletas da Alhandra” que “correm a arcar” (I, 13), “o som retinido das coronhas no chão” (I, 95), “detonações... o assovio das balas” (I, 97), “a nau que salva”, anunciando a chegada do ministro da Marinha (I, 119), o “repicar incessante e apressurado dos sinos da Alcáçova” (I, 125), o “salmear baixo e sumido de vozes femininas” que “entram procionalmente” (I, 170), “o estalido do chicote, com que o cocheiro mais moderava do que excitava os seus cavalos...” (I, 193)⁴. E também não é apenas *sintoma contextual* da própria Joanhina, enquanto paradigma da mulher “pura”, idealizada. É também *ação musical*, onde se conjugam: a descrição de um cenário bucólico e idílico; a intensificação do efeito dramático de determinados eventos (presença e “cochichar” dos soldados, entrada do jovem oficial); a expressão do sentimento ou *pressentimento* por este experimentado; a sugestão ou antecipação – dirigida ao leitor/espectador – de que o mesmo não pode ser outro senão Carlos (o rouxinol “não suspendeu” outra vez o seu canto, “antes redobrou de trilos e gorjeios...”).

Tudo isso, assim do mesmo modo conjugado, se encontra no universo da ópera oitocentista. Garrett encena o reencontro de Carlos e

⁴ Sobre a categoria da cor local e a sua emergência na ópera oitocentista, cf. Becker (1976).

Joaninha como Wagner encenará o de Tristão e Isolda: em pleno arvoredo, na natureza – enquanto alternativa (inspirada em Rousseau) à sociedade e às suas normas. Só aí o amor podia irromper sensorialmente em liberdade, segundo o impulso *natural* condenado pela ordem social e moral vigente. Só aí Carlos e Joaninha podiam cair nos braços um do outro “num longo, longo abraço – com um longo, interminável beijo... longo, longo, e interminável como um primeiro beijo de amantes...”. Por um momento, não contam os preconceitos sociais que, logo depois, afligem Joaninha:

*Como estava eu aqui contigo?... E sós, sozinhos aqui, a esta hora!
Não deve ser isto... Valha-me deus! E que dirão? (I, 94.)*

E, tal como em Wagner, a *orquestra* de Garrett, que é o rouxinol, ao preludiar o encontro, sugere tanto a *ação exterior* e o cenário em que ela decorre, como a própria *ação interior*, psicológica, de que Carlos é protagonista e que, ao desvendar-lhe a identidade, suscita a identificação do leitor com a personagem e a situação. A analogia com Wagner é ainda particularmente relevante quanto à posição do narrador: em ambos os casos, as duas perspectivas de narração e a oscilação entre elas – uma a que poderíamos chamar *intraficcional*, assumida por diferentes personagens e/ou também (no caso da novelística) pelo chamado narrador homodiegético, e a outra, *extraficcional*, que corresponde ao chamado narrador heterodiegético – não têm a função de suscitar uma atitude distanciada do recetor, transformando-o em *observador*, antes são postas ao serviço do modelo de identificação, visando a *Gefühlsvverständnis* (*compreensão através do sentimento*, na expressão de Wagner). Se continuássemos, aliás, a buscar afinidades com o universo da ópera romântica, era ainda na mesma cena do encontro entre Tristão e Isolda que acharíamos a melhor analogia com a estrutura do diálogo aqui travado entre Carlos e Joaninha: falas entrecortadas, interjeições, exclamações, cuja entoação não carece de que o narrador a adjective. Ao contrário do que se passa no encontro de Frei Dinis com Carlos e Georgina, é o próprio leitor quem *escuta* agora nas palavras de ambos o que está para além da literalidade destas. É o leitor quem as interpreta – na gestualidade sonora que sugerem – como *sintomas expressivos* de um momento psicológico, um momento de apaixonada entrega.

Só um romancista e só um compositor profundamente ligados à tradição da verosimilhança como *tranche de vie* cultivada na teoria e

prática teatral desde Diderot, podiam *escutar* assim a tal ponto as personagens antes de lhes darem voz, um nas páginas dum livro, o outro nas duma partitura⁵. É certo que Donizetti ou Bellini, Auber ou Meyerbeer e, desde o início da década de quarenta, Verdi eram familiares a Garrett (Wagner, como é óbvio, não podia sê-lo) e que influenciaram (no sentido mais especificamente musical ou músico-teatral) a sua *cultura da escuta*. Contudo, e reconhecendo embora a atenção prestada aos elementos sonoros de *cor local* que abundam na ópera oitocentista, não terá sido tanto nesta, mas mais no próprio teatro declamado que o autor das *Viagens* colheu os seus modelos de *enenação sonora* da trama romanesca. A forma como um evento sonoro afeta aquilo a que, em teatro, se chama a *marcação*, está bem patente no seguinte passo (sublinhado meu):

– *Deus seja nesta casa!*
 – *Ámen!* – *responderam ambas maquinalmente, com um estremecção involuntário, e voltando de repente a cara para o lado donde vinha a voz.* (I, 81.)

Neste caso, o evento sonoro determina um movimento das personagens. A identificação da origem espacial do evento (*sintoma de transformação*) é prefigurada pelo narrador à imagem e semelhança de um acontecimento cénico. O leitor, por sua vez, visualiza a reação das personagens ao estímulo sonoro tal como ela ocorreria se fosse representada num palco.

Mais um exemplo (sublinhado meu):

...*Padre! Já vê que não podemos falar mais neste assunto. Eu parto amanhã para Lisboa.* – *Minha avó!* – *acrescentou Carlos,*

⁵ Não se trata aqui de considerar semelhantes o universo garrettiano e o universo wagneriano, nem de comparar as personagens de Tristão e Isolda às de Carlos e Joaninha. Trata-se apenas de mostrar como a filiação estético-ideológica de ambos na *Aufklärung* se manifesta em alguns motivos e estratégias de *composição* comuns, embora com roupagens e conteúdos diferentes. Já António Arroyo (1917) aproximou o projecto de reforma teatral de Garrett do projecto wagneriano, criticando Garrett por não ter sido tão consequente em levá-lo por diante quanto Wagner o fora (cf. Vieira de Carvalho, 1993; 1999a). Quanto às fontes iluministas burguesas do teatro de Wagner (em especial, Rousseau), ver Vieira de Carvalho (1988).

*mudando de voz e chamando para dentro – Minha avó!
A velha acudiu... (I, 78.)*

Noutra ocasião, lança-se mão de um artifício frequente no teatro, que é o de sugerir, através de um evento sonoro, algo que se passa no exterior do espaço em que as personagens contracenam. Numa linha de rigorosa encenação teatral, o “burburinho” das turbas, nas ruas de Santarém, *é apenas escutado*. O leitor, colocado numa posição semelhante à do espectador em frente do palco, só pode *ouvir* – mas não *ver* – o que lhe é apresentado como *sintoma contextual* da multidão que celebra o triunfo da causa liberal:

*Ao mesmo tempo, um som confuso, um tumulto vago e abafado de mil sons, que pareciam arredar-se, encontrando-se, tornando, indo e vindo, e dispersando-se para se tornar a unir, e tornando a dispersar-se enfim, reboava ao longe pela vila, estendia-se nas praças, concentrava-se nas ruas, e mandava àquela solitária e remota cela do convento uns ecos surdos, como os do mar, ao longe, quando se retira da praia no murmurar melancólico que precede um temporal de equinócio.
– Ouves esse burburinho confuso, Carlos? É a tua causa que triunfa... (I, 147.)*

De qualquer modo, situações semelhantes também eram frequentes na ópera – e esta parece ganhar, de novo, a primazia na conceção da sequência em que Joanhina e Carlos despertam abruptamente do seu idílio. O eixo da narrativa, que põe a claro a oposição entre *natureza* e *sociedade*, continua a organizar-se em torno de elementos sonoros:

...no vasto silêncio do vale distintamente se ouvia o doce murmúrio da voz de Joanhina...

*...Passavam, sem as ver e sem reflectir onde estavam, por entre as vedetas de ambos os campos..., e, ao mesmo tempo, de umas e outras lhes bradou a voz breve e estridente das sentinelas:
– Quem vem lá?
Estremeceram involuntariamente ambos com o som repentino de guerra e de alarma...*

Logo a seguir, os recursos da encenação sonora são ainda utilizados para levar a um ponto máximo de tensão esse conflito entre a

identificação idílica de ambos com a *natureza* (“que imagem não eram dos mais santos sentimentos da natureza...”) e os “falsos princípios em que se estorce continuamente o que os homens chamaram *sociedade!*”. Em contraste com a situação inicial de “doce murmúrio”, desenvolve-se um inquietante *crescendo* de gritos de sentinelas cada vez mais fortes, de sons de gatilhos e, por fim, de balas que assoviam – como se o narrador estivesse a pensar, por exemplo, nos *crescendi* rossinianos (neste caso, seriam os do *Guilherme Tell...*), em que a orquestra vai aumentando, não só de intensidade, mas também de volume, até esgotar todo o seu arsenal de cordas, madeiras, metais e percussão:

Joaninha abraçou-se ao primo; ele parou de repente e foi com a mão ao punho da espada.

– Quem vem lá? – tornaram a bradar as sentinelas.

– Ouves, Joana? – disse Carlos em voz baixa e sentida. – Ouves estes brados? É o grito da guerra, que nos manda separar; é o clamor cioso e vigilante dos partidos, que não tolera a nossa intimidade, que separa o irmão da irmã, o pai do filho!...

– Quem vem lá? – bradaram ainda mais forte as sentinelas; e ouviu-se aquele estridor baço e leve, que tão froixo é e tão forte impressão faz nos mais bravos ânimos... Era o som dos gatilhos, que se armavam nas espingardas.

O momento era supremo; o perigo iminente e já inevitável...

.....

Faiscaram de repente, como relâmpagos, um, dois, três... e as detonações que os seguiram, e o assovio das balas que vinham depós elas... (I, 95ss.)

O paralelo com o universo da ópera estende-se ainda, obviamente, à relação entre as personagens e os tipos vocais que lhes corresponderiam no palco musical. Não no sentido de uma influência conscientemente recebida por Garrett, mas sim no sentido de os tipos da ópera, tal como os da novelística, serem, eles próprios, alimentados pela mesma tradição cultural que *iconizou* convencionalmente timbres e tessituras vocais como atributos de outras tantas categorias de personagens. Joaninha seria, na ópera, um soprano do género lírico (uma *soubrette*), Carlos, obviamente, um tenor (mais lírico do que dramático), e Frei Dinis, um baixo que emparceria rigorosamente com o Comendador do *Don Giovanni* de Mozart ou com o Grande Inquisidor

do *Don Carlos* de Verdi. O facto de certos traços da presença sonora de Frei Dinis – a voz e o andar arrastado – lembrarem irresistivelmente a forma como Verdi caracteriza musicalmente o último na sua entrada em cena deve-se certamente a esse processo de convencionalização de ícones sonoros. Já na peça de Schiller a figura do Grande Inquisidor tinha de ser necessariamente interpretada no mesmíssimo registo: voz de baixo e andar arrastado.

Cultura da escuta e experiência musical

Seja como for, é plausível que Garrett, frequentador assíduo do São Carlos, cronista do *Entre-acto*, crítico atento à função da música de cena no teatro declamado, tenha assimilado – e transposto para a novelística – muitas das sugestões musicais que colheu na ópera. Se é pouco provável que as *soirées* “maçantes”, “de piano obrigado, com dueto das manas, polca das primas e casino das tias velhas” (I, 163) tenham contribuído para o familiarizar com outros géneros musicais para além de uma certa música de salão, não será de excluir algum contacto com o *Lied* ou canção de concerto, quanto mais não fosse durante os anos de exílio ou outros períodos de estada no estrangeiro. Com efeito, um momento há nas *Viagens* que bem pode ser lido como produto da intertextualidade com o célebre *Lied* de Schubert, *Gretchen am Spinnrocken* (“Margarida a fiar”) – pois que é no *Lied*, e não no original de Goethe, que a interrupção do movimento ocorre e é semantizada como manifestação de grande agitação interior. Nas *Viagens* muda-se da roca para a dobadoira, e não é Joanhinha, mas sim a avó quem protagoniza a situação:

O movimento bem visível da dobadoira era regular, e respondia ao movimento quase imperceptível das mãos da velha. Era regular o movimento, mas durava um minuto e parava; depois, ia seguindo outros dois, três minutos, tornava a parar; e nesta regularidade de intermitências se ia alternando, como o pulso de um que treme seções.

Mas a velha não tremia, antes se tinha muito direita e aprumada; o parar do seu labor era porque o trabalho interior do espírito dobrava, de vez em quando, de intensidade, e lhe suspendia todo o movimento externo. Mas a suspensão era curta e mesurada: reagia a vontade e a dobadoira tornava a andar. (I, 55.)

Suspensão “curta e mesurada”, é exatamente o que acontece no ponto culminante do *Lied* de Schubert, quando não apenas a voz, mas também a *iconização* do movimento da roca que cabe ao acompanhamento do piano se calam, em resultado dessa mesma dialética que faz corresponder o clímax da inquietação interior à suspensão de “todo o movimento externo”.

Em contrapartida, já parecerá um tanto arriscado – pelo menos, numa primeira aproximação – filiar o passo em que o narrador compara os olhos verdes de Joanhina a uma “dissonância” no conceito de *música absoluta* que surgira na literatura romântica, especialmente na Alemanha, desde a viragem do século – conceito que pressupunha o desenvolvimento e receção da música instrumental como linguagem autónoma e a tendência, que lhe era inerente, para a *psicologização* da composição e da execução musicais, intensificada com a evolução das *formas de sonata*⁶. Não obstante as tentativas de Bomtempo, o contexto português estava longe de satisfazer às condições que haviam favorecido, noutros meios europeus (como, por exemplo, também Paris e Londres), tais mudanças sociocomunicativas, associadas à expansão da esfera pública burguesa e à emergência da sala de concertos como lugar de realização da *música autónoma*. Uma vez mais, porém, deverá deixar-se em aberto a possibilidade de Garrett ter tido algum contacto com esse tipo de *cultura da escuta* durante as suas estadas no estrangeiro, ou mesmo, ocasionalmente, em concertos ou serões que se tivessem realizado em Lisboa, pois que os termos em que o narrador das *Viagens* aborda a questão apontam fortemente para a esfera da música instrumental autónoma (e não para a esfera da ópera) e para estratégias de descodificação que a concebem como *linguagem* dir-se-ia autossuficiente:

Os olhos, porém... – singular capricho da natureza, que, no meio de toda esta harmonia, quis lançar uma nota de admirável discórdância! Como poderoso e ousado maestro, que, no meio das frases mais clássicas e deduzidas da composição, atira de repente com um som agudo e estrídulo, que ninguém espera e que parece lançar a anarquia no meio do ritmo musical... os diletantes arripiam-se, os professores benzem-se: mas aqueles cujos ouvidos lhes levam ao

⁶ Sobre a ideia de música absoluta, cf. Dahlhaus (1978), Kaden (1984: 140-170) e Iriarte (1987).

coração a música, e não à cabeça, esses estremecem de admiração e entusiasmo... Os olhos de Joaquina eram verdes... (I, 58.)

A ideia de música subjacente a este trecho compreende, na verdade, os seguintes elementos: a) papel estruturante da harmonia, onde a “discordância” ou *dissonância* aparece como um contraste dramático; b) o coração, e não o intelecto, como destinatário da comunicação musical. Ambos os elementos desempenham um papel central nas mudanças estético-ideológicas entretanto experimentadas pela música europeia e relacionadas com a transição de uma cultura de corte para uma cultura burguesa.

O papel dos processos harmónicos no desenvolvimento de uma linguagem musical cada vez mais flexível acentua-se claramente desde meados do século XVIII, culminando (com as *formas de sonata*) na transposição do *drama* para a música instrumental autónoma (Rosen 1972). O próprio Bomtempo era, em Portugal, representante do *drama sem palavras* em que se transformara a música instrumental – suscitando, por isso mesmo, a estranheza de um público que nela procurava, sobretudo, mero entretenimento:

...nós as Constitucionais, como temos ouvidos mais delicados, os recusamos a ouvi-la [à música de Bomtempo]; e protestamos por todo o mal, que fizer a harmonia, de que sempre fomos, e seremos amodôras (Gazeta das Damas, 6 de Dezembro de 1922).

Em contraste com esta atitude do público, o narrador das *Viagens* parece, pelo contrário, valorizar “o mal” que um compositor podia fazer “à harmonia” – isto é, o gesto dramático da “discordância”, que tinha o seu equivalente nos olhos verdes de Joaquina...

Por outro lado, o debate entre a primazia do *espírito* e a do *coração* na comunicação musical é também central nas confrontações estético-ideológicas que têm lugar no século XVIII. A teorização em torno de uma música dirigida ao coração – *do coração para o coração* – é parte integrante desse processo de transformação estrutural e funcional da música instrumental, em oposição a uma cultura aristocrática que nela buscava, ora mero entretenimento, ora motivo para o exercício do espírito. Em tal debate, é frequente que os defensores da ideia de música como *linguagem do coração*, de Du Bos e Batteux a Rousseau, de Marpurg a Heinse, distingam a sua posição através do contraste com uma música apenas dirigida ao *ouvido*. Garrett parece

retomá-los, em contraste com as pretensas “Constitucionais” que, *aristocraticamente*, fecham os seus “ouvidos mais delicados” à música que incorpora esses novos ideais e não deixam que ela lhes chegue ao coração...

Uma outra metáfora musical, semelhante à anterior, está ainda mais próxima duma cultura *empfindsam* ou *sensitiva*:

Senti o que escrevi; senti muito mais do que escrevi. O que poderá haver é desacerto nas palavras, porque, em verdade, não sei explicar a impressão que me faz uma ruína neste estado [refere-se à degradação do património arquitetónico de Santarém]. Desafinam-me os nervos, vibram-me numa discordância e dissonância insuportável. (I, 176.)

Sentir o que se escreve, sentir o que se interpreta, fazer sentir ao outro com quem se comunica o que se sente – assim se manifestava na música europeia, desde cerca de 1750, uma crescente *consciência do eu* burguesa, em contraste com as estratégias de comunicação fortemente convencionalizadas ou semiotizadas da sociedade da corte. Porta-vozes desse programa são, entre outros, Carl Philipp Emanuel Bach, no seu tratado de teclado de 1753, ou Rousseau, quando, em 1752, no calor da *querelle des bouffons*, proclama que a *arte de sentir* é ainda mais preciosa do que a *arte de pensar*... A herança cartesiana dos afetos ou paixões classificados, tipificados, racionalizados, controlados, dava lugar à experiência dir-se-ia caótica das emoções, sujeita a contrastes inesperados e imprevisíveis, inapreensível pela *linguagem convencional* das palavras. Assim, também aqui, ao pensar autorreflexivamente sobre o ato de escrever, Garrett parece apontar para a ideia de música como *linguagem do inexprimível*, já que reconhece não ser capaz de se explicar, por palavras, e, para obviar a essa dificuldade, compara o seu estado de enervamento à categoria musical da “discordância e dissonância”.

Nos dois exemplos em que esta metáfora é utilizada, parece, pois, haver uma nítida aproximação, senão à ideia de *música absoluta*, pelo menos à posição estético-ideológica que a esta havia de conduzir – coisa que, de resto, não admira num doutrinador do *natural* em arte (e especialmente no teatro) como era Garrett, cujas reformas de 1836 visavam, a exemplo do que já se passava noutros países, a transferên-

cia para o teatro do *modelo de identificação* da religião e a consagração legal da sua *função educativa*, tutelada pelo Estado⁷.

Situações propriamente musicais, onde esse *modelo de identificação* é, a bem dizer, *verificado* pelo narrador, encontramos-las igualmente nas *Viagens*:

De alguma beleza sei eu cujos olhos... hoje inspirariam miríades de canções descabeladas e vaporosas, choradas na harpa ou gemidas no alaúde. Contanto que não seja lira, que é clássico, todo o instrumento, inclusivamente a bandurra, é igual diante da lei romântica. (I, 25.)

Cantavam assim as pobres das freiras; cantavam em latim, que elas mal entendiam, mas dizia-lhes o instinto do coração, dizia-lhes a tão excitável imaginação feminina que era chegada a hora de se cumprir, a seus olhos e sobre elas mesmas também, a tremenda profecia do salmo que entoavam.

Havia, pois, lágrimas naquelas vozes que assim cantavam; saíam da alma aqueles sons e na alma vibravam também com profunda e solene melancolia. (I, 170.)

No primeiro trecho, numa situação de amor profano (ou mundano), o narrador homodiegético fala-nos de canções “*choradas na harpa e gemidas no alaúde*”, de acordo com o que ele próprio chama “a lei romântica”. No segundo trecho, numa situação de *devotio* reli-

⁷ Seguindo o programa do iluminismo burguês (Rousseau, Diderot, Lessing), a reforma teatral de Garrett teve expressão legal, mas ficou muito aquém de se concretizar como *praxis* sociocomunicativa, na época romântica (cf. discussão in Vieira de Carvalho, 1993; 1999a). Note-se, a propósito, que é preciso distinguir entre dois modelos de iluminismo: o da sociedade da corte (*despotismo esclarecido*), que assenta no princípio do autocontrolo racional das emoções, na *razão fria*, inerente ao exercício da dominação sobre as pessoas e a natureza, e o emergente da esfera pública burguesa (*iluminismo burguês*), representado por autores como Rousseau, que ligam a *identificação emocional* à *virtude da compaixão*, considerando-a inerente à natureza humana. É a compreensão através do sentimento ou *razão apaixonada* (emocional) que estes últimos valorizam, inclusive nas dimensões estruturais e funcionais da comunicação artística. Para enquadrar tal problemática numa discussão mais aprofundada em torno desta mudança de paradigma comunicacional, cf. Vieira de Carvalho (1995a; 1995b; 1995c; 1999b; 2005; Gil e Vieira de Carvalho, 2005).

giosa, o narrador heterodiegético sublinha o “instinto do coração” que se manifesta através da música. As freiras *identificam-se* emocionalmente com o salmo, *exprimem-se* através dele e suscitam em quem as ouve os mesmos sentimentos, a “mesma profunda e solene melancolia”. Mas não são as palavras latinas do salmo, é a música enquanto tal, e só ela, que provoca “lágrimas naquelas vozes”: como se de *música absoluta* se tratasse...

Digna de discussão seria, no entanto, a questão de saber até que ponto é que uma tal aproximação de Garrett à música (aproximação baseada na descodificação de *sintomas expressivos* do discurso sonoro, abstraindo das palavras por ele veiculadas) teve a sua fonte mais na literatura do que na vivência direta de situações musicais – um pouco à semelhança do que acontecerá, mais tarde, com Eça de Queirós. Que o universo musical *realmente experienciado* por Garrett estava longe de corresponder ao *paradigma da receção sentimental-romântica da música instrumental* é o que parece resultar precisamente dos dois exemplos precedentes: um remete para a tradição da *modinha*, onde a expressividade decorria do estilo da interpretação vocal e instrumental, e não da densidade dramática da linguagem harmónica (esta, sim, característica da *música absoluta*); o outro remete para o contexto litúrgico e, nomeadamente, para um salmo que, quer fosse cantado em unísono, quer polifonicamente, também nada podia ter de comum com as *formas de sonata*.

A conjectura de que a receção do referido paradigma se deu por via literária é ainda reforçada pelo facto de o centro da vida musical portuguesa ser, na época, o Teatro de São Carlos (TSC), cujo modelo sociocomunicativo favorecia estratégias de *exibição do eu* num contexto de prestígio e *divertissement* (isto é, como exacerbação do “factor semiótico no comportamento”) e, por isso, mais propícias à *galanteria* do que à *Empfindsamkeit* (ou sentimentalidade)⁸. Ninguém ia ao São Carlos para levar a sério a ação dramática, assimilá-la como um todo e identificar-se emocionalmente com as personagens e situações. Antes se cultivava uma atitude distanciada, mais atenta aos sucessos da sala do que aos do palco, num quadro de retroações

⁸ Uma coisa era a sentimentalidade suscitada pela *performance* músico-teatral, outra coisa a encenação do ilusório na vida real. Sobre a distinção entre *Galanterie* e *Empfindsamkeit* enquanto estratégias de comunicação ou interação, cf. Havlová (1982).

cumulativas que transferia para o espectador o protagonismo da representação teatral⁹. Neste modelo de comunicação, o critério do ouvido – do “ouvido delicado” – contava mais do que o do *coração*. O próprio narrador homodiegético das *Viagens*, quando menciona o São Carlos, é para se colocar num plano semelhante ao das acima citadas “Constitucionais” (sublinhado meu):

...*Que se lembre alguém, na província, dos martírios que sofreu o ouvido com os berros da prima-dona, as desafinações do tenor, ou com o enfadonho ressonar daquela adormecida orquestra de S. Carlos.* (I, 163.)

Esta referência aparece a propósito de saudades – saudades de Lisboa, saudades do “verdadeiro prazer da sociedade”, saudades dessa *sociabilidade* que o São Carlos proporcionava e que valia bem o preço dos “berros da prima-dona”, das “desafinações do tenor” ou do “enfadonho ressonar da adormecida orquestra”. Saudades, pois, da vida galante, e não da grande experiência emocional, do arrebatamento, da exaltação que os espetáculos de ópera tivessem proporcionado ao narrador. Seria plausível que Garrett, caso tivesse sido marcado por uma experiência da ópera comparável, por exemplo, à de um E. T. A. Hoffmann, deixasse de a referir neste contexto?¹⁰ Eis o que parece

⁹ Neste sentido, a ilusão não vinha do palco, mas sim da interação empírica entre os espectadores, ou entre as pessoas dos atores (não as personagens) e os espectadores. No São Carlos, palco e sala formavam um todo: não se constituía ainda a *quarta parede*, condição da *ilusão perfeita* e da *identificação emocional*. É essa *educação sentimental*, que não passa pela assimilação do paradigma iluminista burguês, que Eça de Queirós observa na sua *crítica da cultura* e na sua ficção (cf. Vieira de Carvalho, 1993; 1999a; 1999c).

¹⁰ Em vão se procurará na obra de Garrett, e não apenas nas *Viagens*, a lembrança de uma experiência no São Carlos semelhante àquela que nos descreve, por exemplo, o crítico musical Adolph Bernhard Marx, nas suas memórias publicadas em 1865, referindo-se à ópera de Paer, *Camilla*, representada em Weimar, no início do século (experiência partilhada com os seus colegas do liceu): “Quando se aproximava finalmente o momento da libertação, se procurava em qual dos subterrâneos a infeliz inocente sucumbia à morte pela fome, e o coro [...] em acordes que ressoavam longamente, chamava pelo seu nome Camila! – durante muito tempo sem resposta, por fim conduzido por um débil ruído, então bem se podia ler nos nossos rostos, brancos de palidez, o mesmo medo que ameaçava fazer sucumbir todos quantos se encontravam no palco.” (cf. Marx, 1865: I, 64s.; citado in Vieira de Carvalho 1995c).

sugerir que, no São Carlos, a escuta da música parava no *ouvido*, não chegava ao *coração*...

Ao usar várias metáforas para qualificar sarcasticamente a prima-dona, o tenor e a orquestra, o narrador homodiegético das *Viagens* situa-se no plano da descodificação de *sintomas de transformação e de faculdades e destrezas* que supõe um amador de música cultivado ou *conhecedor*. Essas mesmas estratégias de descodificação de processos musicais, mas agora como ponto de partida para um terceiro nível – *descodificação de sintomas expressivos* – serve, noutro passo, para ironizar com os britânicos:

Como pode uma leal goela britânica, rascada pelos ácidos anárquicos daquelas vinagretas francesas, entoar devidamente o God save the King em um toast nacional! Como, sem Porto ou Madeira, sem Lisboa, sem Cartaxo, ousa um súbdito britânico erguer a voz, naquela harmoniosa desafinação insular, que lhe é própria e que faz parte do seu carácter nacional? – Faz; não se ria: o Inglês não canta senão quando bebe... aliás quando está bebido. Nisi potus ad arma ruisse. Inverta: Nisi potus in cantu prorumpisse... E pois, como há-de ele assim bebido erguer a voz naquele sublime e popular Rule Britannia! (I, 39.)

Garrett já não ironiza, porém, quando usa idênticas estratégias de descodificação para caracterizar o *romance em endechas* cantado pelo povo português. Aqui trata-se de uma escuta dir-se-ia *científica* – semelhante à de um etnomusicólogo –, que vale ainda hoje como um testemunho da maior importância para o estudo da tradição oral do romanceiro:

O povo, cantando, não separa os hemistíquios destes versos, como fazem os que os escrevem; e, ao contrário, nos romances da medida mais comum, o canto popular reparte distintamente cada membro de oito sílabas sobre si. (I, 134.)

Finalmente, há momentos nas *Viagens* em que as metáforas musicais são usadas, ironicamente, no exercício da crítica social e política:

...O pinhal da Azambuja mudou-se. Qual, de entre tantos Orfeus que a gente por aí vê e ouve, foi o que obrou a maravilha, isso é mais difícil de dizer. Eles são tantos, e cantam todos tão bem!

Quem sabe? Juntar-se-iam, fariam uma companhia por acções, e negociariam um empréstimo harmónico com que facilmente se obraria então o milagre. É como hoje se faz tudo... (I, 28.)

Que poeta canta tão alto que o oiçam as pedras brutas e os robres duros desta selva materialista a que os utilitários nos reduziram? Se exceptuarmos o débil clamor da imprensa liberal, já meio esganada da polícia, não se ouve no vasto silêncio deste ermo senão a voz dos barões, gritando contos de réis. (I, 63.)

A universidade não escapa a essa contundência das imagens sonoras:

...onde estão as universidades, e o que faz essa que há, senão dar o seu grauzito de bacharel em Leis e em Medicina? O que escreve ela, o que discute, que princípios tem, que doutrinas professa, quem sabe ou ouve dela senão algum eco tímido e acanhado do que noutra parte se faz ou diz? (I, 63.)

Conclusão

Da encenação sonora da ação ficcional à caracterização das personagens, da confissão íntima à análise objetiva, da *cor local* à metáfora, do lirismo romântico ao protesto político, da semântica do som na narrativa às homologias entre a própria narrativa e processos musicais, são múltiplos os planos e as funções através dos quais se revela, nas *Viagens na minha terra*, a *cultura da escuta* de Garrett. E, não poucas vezes – ora diretamente, através duma interpelação explícita, ora veladamente, apelando ao exercício, pelo leitor, de estratégias de descodificação adequadas –, ela supõe ou reconduz-se a uma *hermenêutica crítica da cultura*.

Ao mesmo tempo, porém, essa *cultura da escuta* deixa-nos entrever os limites das próprias referências musicais de Garrett bem como as condicionantes socioestruturais que os determinam. A crítica da ideologia e da sociedade em Garrett, que, por sua vez, nos desvenda a sua (dele) posição ideológica, ajuda-nos a compreender os défices ou omissões da experiência musical no seu *mundo vivido*, pondo em evidência a *falsa relação*, que na sua obra se manifesta, entre dois níveis de receção do ideário romântico: o literário e o musical.

Referências

- Arroyo, António (1917), *Singularidades da minha terra*, Porto, Renascença Portuguesa.
- Becker, Heinz (1976) (ed.), *Die "Couleur Locale" in der Oper des 19. Jahrhunderts*, Regensburg, Gustave Bosse.
- Dahlhaus, Carl (1978), *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel, DTV/Bärenreiter.
- Garrett, J. B. S. L. Almeida (1843), "Viagens na minha terra", *Obras Completas de Almeida Garrett*, Porto, Lello e Irmãos, 1963: I, 9-207.
- Gil, Fernando, e Vieira de Carvalho, Mário (2005), *A 4 mãos – Schumann, Eichendorff e outras notas*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Havlová, Magdalena (1982), *Galant-Empfindsame Kontrapunkte. Illustrationen zur Musiksoziologie des 18. Jahrhunderts*, diss., Berlin, Humboldt-Universität.
- Iriarte, Rita (1987) (ed.), *Música e Literatura no Romantismo Alemão*, Lisboa, a páginas tantas.
- Jameson, Fredric (1991), *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press.
- Kaden, Christian (1984), *Musiksoziologie*, Berlin, Verlag Neue Musik.
- Marx, Adolph Bernhard (1865), *Erinnerungen. Aus meinem Leben*, 2 vols., Berlin, Druck und Verlag von Otto Janke.
- Rigby, Kate (1998), "Women and Nature Revisited", in: *Arena Journal*, 12 (1998): 143-169.
- Rosen, Charles (1972), *The Classical Style. Haydn. Mozart. Beethoven*, New York, The Norton Library.
- Vieira de Carvalho, Mário (1988), "Auf der Spur von Rousseau in der Wagnerschen Dramaturgie", in: *Opern und Musikdramen Verdis und Wagners in Dresden*, Dresden, Schriftenreihe der Hochschule für Musik «Carl Maria von Weber», 12 (1988): 607-624; republicado em versão portuguesa in Vieira de Carvalho (1999b).
- Vieira de Carvalho, Mário (1993), "*Pensar é morrer*" ou *O Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Vieira de Carvalho, Mário (1995a), "From Opera to Soap Opera: On Civilizing Processes, the Dialectic of Enlightenment and Postmodernity", in: *Theory, Culture & Society*, XII/2 (1995): 41-61; republicado em versão portuguesa in Vieira de Carvalho (1999b).
- Vieira de Carvalho, Mário (1995b) "*Nature et naturel dans la polémique sur l'opéra au XVIIIème siècle*", in: *Le Parole della Musica*, vol.: II: *Studi sulla Lingua della Critica del Teatro per Musica in onore di Gianfranco Folena* (ed. Maria Teresa Muraro), Florença, Leo S. Olschki, 1995: 95-146; republicado em versão portuguesa in Vieira de Carvalho (1999b).

- Vieira de Carvalho, Mário (1995c), “Illusion und Selbstdarstellung – Zur Entwicklung der Kommunikationssysteme im Musiktheater”, in: *Vom Neuwerden des Alten – Über den Botschaftscharakter des musikalischen Theaters*, (Studien zur Wertungsforschung, vol. 29, ed. Otto Kolleritsch), Graz-Viena, Universal Edition, 1995: 141-149; republicado em versão portuguesa in: Vieira de Carvalho (1999b).
- Vieira de Carvalho, Mário (1998), “Mémoire d’une présence absente. Zur Kritik der Dichotomie zwischen Teleologie und Zuständigkeit in der Musik als geschlechtsbezogene Kategorien”, in: *Abschied in die Gegenwart – Teleologie und Zuständigkeit in der Musik* (Studien zur Wertungsforschung, vol. 35, ed. Otto Kolleritsch), Graz / Viena, Universal Edition, 1998: 121-148; republicado em versão portuguesa in: Vieira de Carvalho (1999b).
- Vieira de Carvalho, Mário (1999a), “Denken ist Sterben”. *Soziageschichte des Opernhauses Lissabon*, Kassel / Basel / London, etc.: Bärenreiter, 1999.
- Vieira de Carvalho, Mário (1999b), *Razão e sentimento na comunicação musical. Estudos sobre a Dialéctica do Iluminismo*, Lisboa, Relógio d’Água, 1999.
- Vieira de Carvalho, Mário (1999c), *Eça de Queirós e Offenbach: A ácida gargalhada de Mefistófeles*, Lisboa, Edições Colibri, 1999.
- Welsch, Wolfgang (1993), “Auf dem Weg zu einer Kultur des Hörens?”, in: do mesmo, *Grenzgänge der Ästhetik*, Stuttgart, Philipp Reclam, 1996: 231-259.

IV – O SOM E A ESCUTA NA EMERGÊNCIA DO ESTILO QUEIROSIANO: *O CRIME DE PADRE AMARO*

Na incursão que tenho vindo a fazer desde há uns anos – enquanto musicólogo – no terreno da literatura, derivei, muito recentemente, da indagação das referências musicais para a indagação do universo sonoro que ecoa na escrita. Foi na perspetiva dessa nova indagação de uma *cultura da escuta* em sentido mais lato que reli a recente edição crítica da segunda e terceira versão (respectivamente de 1876 e 1880) de *O Crime do Padre Amaro* (cf. Eça de Queirós, 2000). Procurei fazer o levantamento minucioso e sistemático das múltiplas imagens, situações, metáforas, enfim, dos dispositivos técnico-narrativos em que o som ou a escuta intervêm como elementos constitutivos e avaliar criticamente o papel mais ou menos estruturante, mais ou menos fundamental, que lhes cabe na construção do romance. Contam-se por muitas centenas (considerando as duas versões) as entradas que fui colecionando e classificando segundo diferentes critérios, designadamente:

- a) o da interação das personagens (estratégias de representação e descodificação respetivamente utilizadas);
- b) o da caracterização dos cenários em que decorre a ação ficcional (sintomas contextuais e de *cor local*);
- c) o da autorreflexividade da escrita (o tratamento do universo sonoro no romance como parte integrante de um determinado projeto estético).

É a partir desse inventário que melhor se poderá refletir sobre a génese da língua e do estilo queirosianos e discutir o alcance das modificações introduzidas na versão publicada em 1880. (As referências às páginas vão indicadas entre parêntesis, correspondendo os números pares à edição de 1876, e os números ímpares à edição de 1880).

Escutar o silêncio

Começo pelo grau zero do som – o silêncio – cuja ocorrência é numerosa em ambas as versões, e em ambas assume funções bastante diferenciadas. Como *sintoma expressivo*, manifesta-se com frequência na interação entre as personagens. Há os silêncios adjetivados: o silêncio “comovido” das velhas, em resposta a um piedoso comentário da Sr.^a D. Maria da Assunção sobre a entrevada (204-205); o “grande silêncio”, com que se inicia a partida do loto, quando o cónego começa a “tirar os números” (214-215); o silêncio “chocado” do Carlos da Botica, por o senhor cónego Dias, aguardando o regresso de Amélia da casa do sineiro, não lhe prestar atenção (767); o “silenciozinho desconsolado” da S. Joaneira, ao ser-lhe explicado pelo cónego que a “pequena” não iria com eles a banhos para a Vieira, mas sim com a “mana” para a Ricoça (837); o silêncio “repreensivo” (857), “intratável” (859) com que esta castiga Amélia; o silêncio “sombrio acabrunhado para o fundo da poltrona” com que Amélia recebe o senhor pároco na Ricoça, depois de lhe ter pedido que a deixasse “em paz com os seus pecados” (895); e, sobretudo, o silêncio “rancoroso” da Totó, a filha do sineiro (725) – essa “mudez, obstinada e rancorosa”, “tão maliciosa”, em que Amaro via “sintomas de loucura furiosa” (727, 745).

Há outros silêncios igualmente expressivos, mas que o narrador não adjetiva: o silêncio de Amaro a comer “o seu caldo”, no primeiro jantar em casa da S. Joaneira (124-125), ou a rapar “a cara com desespero”, quando o cónego o informa de que já lhe arranjou outra casa para habitar (347); ou, “com o cotovelo sobre a mesa, esfregando devagar a testa”, a preparar a melhor forma de propor às senhoras “que fosse Amélia a levar uma educação devota à triste paralítica” (717); ou ainda a escutar Dionísia, que lhe conta a “história da noite”, “as convulsões” a que tinha sucumbido Amélia (995). Há também os silêncios de Amélia, ora aterrada com a ideia de que João Eduardo “teria talvez fome” (644-645), ora incapaz de reagir quando Amaro, para a tranquilizar, argumentava com a loucura da Totó (749), ora ensimesmada “durante serões inteiros” em que “não descerrava os lábios” (778), ora enfurecendo Amaro, tomado pelo ciúme de João Eduardo (811). E se todos estes silêncios de Amélia, com exceção do primeiro, são introduzidos na versão de 1880, há um que é suprimido: à ideia do casamento com o escrevente, a reação de “lábios mudos” é substituída por indignação “com espalhafato” (794-795).

Não menos relevantes são os silêncios partilhados: o “chá silencioso”, o aperto de mãos silencioso entre Amaro e Amélia, os três padres “calados” a descerem as escadas da S. Joaneira – tudo, depois de Natário lhes ter revelado, em baixo, na saleta, as primeiras consequências da publicação do artigo no *Liberal* (475); o silêncio dos serões na Ricoça (859); o silêncio que sempre acompanhava as indesejadas visitas do coadjutor a casa de Amaro (877); o silêncio de Amaro e do cônego, apertando a mão “no escuro da escada” depois de tudo se ter arranjado para encobrir a gravidez de Amélia (838). Silêncios bem diferentes entre si e, acima de tudo, bem diferentes de outros através dos quais Amélia e Amaro comunicam, e que se intensificam ou se tornam mais explícitos como sintomas expressivos na versão de 1880:

Eles ficavam sós; mas não falavam; e então para encher o silêncio Amélia cantarolava baixo... (272) [versão de 1876]

Eles ficavam sós; não falavam, mas os seus olhos tinham um longo diálogo mudo, que os ia penetrando da mesma languidez dormente. Então Amélia cantarolava baixo... (273) [versão de 1880]

Noutro passo, introduzido na versão de 1880, o silêncio de ambos contrasta com o alarido com que se joga o loto:

...e até ao fim da noite foram marcando os seus cartões muito calados, com as faces acesas, sob a pressão brutal do mesmo desejo (649).

Na casa do sineiro, ora ficam “muito quedos, escutando, com medo da parálitica em baixo” (725), ora ainda “um momento calados, numa lassidão doce”, antes das despedidas (727). Mas o silêncio que marca o seu primeiro encontro na Ricoça é indício de que se sentem “separados pela distância dum deserto” (883).

São igualmente inúmeros os matizes do silêncio como *sintoma contextual* e elemento de *cor local*. Serve, desde logo, para marcar a diferença entre o *habitus* – como diria Bourdieu (1980: 87-109) – das classes elevadas e o meio pequeno-burguês ou o das chamadas classes populares. O “alto silêncio aristocrático” da casa da condessa (164-165) contrasta com o ambiente dos serões da S. Joaneira, que enchia “as chávenas de alto com grande ruído” e onde se sentia “o mastigar ruminado dos queixos” (208-209); contrasta igualmente com o “brio

estridente” com que a filha do tabelião tocava as mazurcas (256-257) e, de uma maneira geral, com os berros, os murros na mesa (604-605), o assoar estrondoso (152-153; 362-363), os formidáveis arrotos (318-319), com que operários, criadas ou padres pontuavam o seu quotidiano. Depois, há os silêncios que conferem *cor local* a determinados momentos ou situações: o “silêncio sonolento” ou das casas “adormecidas” (116-117), a “mudez de vila adormecida” (297) – silêncios que podem ter um timbre ou uma cor, consoante os estados do *medium* acústico e a forma como são interpretados pelo recetor: seja, por exemplo, Amaro, recém-chegado à casa da S. Joaneira. Ao abrir a vidraça do seu quarto...

A noite negra parecia alargar-se num silêncio côncavo (122). [Versão de 1876]

A noite estava muito negra. E havia sobre a cidade um silêncio côncavo, de abóbada (123). [Versão de 1880]

Ainda como sintoma contextual da noite ou do cair da noite, o silêncio pode tomar de empréstimo certos registos expressivos que refletem os estados psicológicos das personagens:

[Amélia, no casarão da Ricoça] *Não podia adormecer, sentindo ao pé a negrura daquelas antigas salas desabitadas e em redor o tenebroso silêncio dos campos (859).*

[Amaro] *...foi abrir o grande portão chapeado de ferro, olhar um momento o pátio, o barracão, a casa do sineiro... As névoas, as primeiras chuvas já davam àquele recanto da Sé o seu ar lúgubre de Inverno. Adiantou-se devagar, sob o silêncio triste dos altos contrafortes [...] (1003).*

Associado à escuridão, o silêncio-ambiente pode inspirar medo, ou mesmo terror – ora acompanhando a morte, como no caso de Amaro perante o cadáver da paralítica, ora indiciando-a, como no caso do abade Ferrão, presentindo a agonia de Amélia:

Toda casa [do sineiro] então ficou naquele silêncio, que a vizinhança do vasto edifício da Sé fazia parecer mais soturno [...]. E Amaro, tomado dum indefinido terror, mas preso ali por uma força superior da consciência sobressaltada, ia precipitando as orações... (845)

Então aquele silêncio da casa, onde só o som dos seus passos sobre o soalho da sala punha uma nota viva, começou a impressionar o velho [abade Ferrão] (979).

O papel do silêncio como sintoma contextual de desgraça ou morte é, de resto, acentuado – como resulta do confronto entre as duas versões – no episódio em que Amaro, na noite do parto, se dirige à casa onde Amélia se recolhera. Na versão de 1876, o que inquieta Amaro é o ruído – os gritos, o “gemer arquejante”, os “ais agudos, lancinantes”, que podiam ouvir-se lá fora e acordar os caseiros – e, por isso, “junto da porta do quarto com os punhos cerrados” diz “baixo, maquinalmente: – Cala-te! Cala-te!”. Na versão de 1880, pelo contrário, aquilo que o inquieta é o silêncio: o *silêncio da casa* “apagada e muda [...] naquela lúgubre noite de Dezembro”, e o *silêncio envolvente*, o “ar muito pesado” em que “nenhuma folhagem ramalhava” (962-963). Mais aterrador, para Amaro, é, porém, o silêncio da casa de Carlota, a *tecedeira de anjos*, quando a procura na tentativa vã de recuperar o filho (versão de 1880):

...aquela casa fechada e muda aterrava-o. Foi pôr o ouvido à fechadura, na esperança de ouvir um choro, uma rabuge de criança. Dentro pesava um silêncio de caverna abandonada (997).

Poderia mencionar muitas outras ocorrências do silêncio como sintoma contextual que interfere com os estados psicológicos das personagens. Em variadíssimos casos, o silêncio é então balizado ou acompanhado por elementos sonoros de *cor local* (piar de corujas, toque de recolher, toque das badaladas na Sé, etc.). No seminário, é, nomeadamente, o “silêncio regulamentado” pelo “toque de sineta” que dá a Amaro “uma tristeza, uma mágoa insondável” (1876) ou “uma tristeza lúgubre, aterrada” (1880), em contraste com “as esfolhadas cheias de cantigas e abraços” (146-147). Noutra ocasião, logo após a partida de Amélia para a Ricoça e da S. Joaneira para a Vieira, as oscilações do seu íntimo emergem de um contraste semelhante – desta vez, entre o *silêncio* do campo e o *silêncio* da cidade (contraste, aliás, introduzido na versão de 1880):

Ao pé da ponte, parou a olhar melancolicamente o rio que corria sobre a areia com uma sussurração monótona [...] Ali esteve, naquele silêncio que o calmava, fumando cigarros e atirando as

pontas para o rio, embebido numa tristeza vaga. Depois, ouvindo as onze, veio voltando para a cidade, passou pela Rua da Misericórdia num enternecimento de recordações [...]. Tudo tinha acabado agora! – E na Misericórdia, ao lado, o piar das corujas no silêncio dava-lhe uma sensação de ruína, de solidão e de fim eterno (843).

Em ambos os casos, o sintoma contextual intensifica ou faz ressoar estados psicológicos. Mas há situações em que se estabelece, para assim dizer, uma relação de contraponto entre o sentimento induzido pelo contexto sonoro e outros sentimentos ou disposições das personagens – por exemplo, entre o medo que o silêncio inspira e a pulsão do desejo:

Amélia estava toda atarantada. A negrura do pátio e o silêncio assustavam-na; mas parecia-lhe delicioso estar assim naquela escuridão, ao pé dele [Amaro], ignorada de todos (689).

Mas a mudez da igreja, deserta e adormecida numa luz fusca, amedrontava-a; parecia-lhe sentir na taciturnidade dos santos e das cruzes, uma repreensão ao seu pecado; imaginava que os olhos de vidro das imagens, as pupilas pintadas dos painéis se fixavam nela, com uma insistência cruel, e percebiam o arfar que no seu seio dava a esperança do prazer (723).

O silêncio-ambiente surge ainda, muitas vezes, explicitamente como condição sem a qual o som e a escuta não poderiam assumir uma função estrutural como dispositivos técnico-narrativos: é o silêncio do “casarão” da Ricoça que permite ao narrador descrever a morte de Amélia quase exclusivamente no registo da escuta. Renunciando à sua onisciência, que, qual realizador cinematográfico, lhe permitiria *dar a ver* ora o quarto de Amélia, ora o local onde se encontrava o abade Ferrão, o narrador prefere tão somente *dar a ouvir* – e fá-lo na perspectiva do abade,¹ a quem cabe descodificar os sintomas acústicos do drama que ali se desenrola:

...agora, aterrado, sentia no quarto de Amélia um ruído confuso de pés movendo-se vivamente no soalho, como numa luta. Mas nem

¹ Com isso, não deixa de ser um “narrador onnisciente”, como aliás o é em todo o romance. Sobre o “narrador onnisciente” e a sua “crise” em *Eça de Queirós*, ver Isabel Pires de Lima (1987: 90-100).

um ai, nem um grito. Recolheu à sala, e abrindo o seu Breviário começou a rezar. Sentiu os chinelos da Gertrudes passarem rapidamente, numa carreira. Ouviu uma porta a distância bater. Depois o arrastar no soalho de uma bacia de latão [...]. O abade a cada momento ia até meio do corredor: era o mesmo rumor de pés numa luta; outras vezes um silêncio tenebroso (979-981).

Este exercício da escuta, favorecido pelo silêncio-ambiente, tem, do mesmo modo, um papel de relevo na interação entre Amélia e Amaro e, mais especificamente, no processo da sua mútua sedução. Não é por acaso, aliás, que o narrador destina a Amaro, na casa da S. Joaneira, o quarto que fica exatamente por baixo do quarto de Amélia – uma distribuição de espaços que lhe permite refinar, por essa via (a via da escuta), as gradações psicológicas da aproximação entre ambos. Consideremos, em primeiro lugar, a perspectiva de Amaro:

...e então por cima, sobre o tecto, através das orações rituais que maquinalmente ia lendo, começou a sentir o tic-tic das botinas de Amélia e o ruído das saias engomadas que ela sacudia ao despir-se (132-133).

Descia, ia folhear o seu Breviário; mas a voz de Amélia falava em cima, o tic-tic das suas botinas batia o soalho... Adeus! A devoção caía como uma vela a que falta o vento... (274-275).

Amaro lia até tarde [os Cânticos a Jesus, “uma obrázinha beata [...] que dá à oração a linguagem da luxúria...”], um pouco perturbado por aqueles períodos sonoros, tímidos de desejo; e no silêncio, por vezes, sentia em cima ranger o leito de Amélia: o livro escorregava-lhe das mãos, encostava a cabeça às costas da poltrona, cerrava os olhos e parecia-lhe vê-la em colete diante do toucador desfazendo as tranças; ou, curvada, desapertando as ligas, e o decote da sua camisa entreaberta descobria os dois seios muito brancos. Erguia-se, cerrando os dentes, com uma decisão brutal de a possuir (282-283).

Entretanto, por ocasião do encontro fortuito noturno com Amaro, que tinha vindo à sala buscar água, é Amélia quem sente “por baixo passos nervosos pisarem o soalho: era Amaro que, com o capote aos ombros e em chinelas, fumava, excitado, pelo quarto” (221) – um indício, para Amélia, da disposição do pároco, que só é introduzido na

versão de 1880. Mas também no caso dela o exercício da escuta aparece ligado ao enamoramento (o que, de resto, é comum a ambas as versões, embora tenha, sem dúvida, uma elaboração mais refinada na última):

Desde os primeiros dias, apenas o ouvia pela manhã pedir de baixo o pequeno almoço, sentia uma alegria penetrar todo o seu ser sem razão, punha-se a cantarolar com uma volubilidade de pássaro (333).

...As faces abrasavam-se-lhe quando o ouvia tocar a campainha (333).

E com estes dois exemplos abandono o tópico do silêncio para poder levar em consideração, mais largamente, outras dimensões do universo sonoro do romance. O casebre do sineiro, com o seu dispositivo espacial e a introdução da personagem da paralítica na versão de 1880, predispõe, como a casa da S. Joaneira, para a exploração de interações semelhantes e permite ao narrador radicalizar o que já nesta emergência, dir-se-ia, como *voyeurisme* da escuta:

E subiam a escada, enquanto a paralítica, estendendo o pescoço sofregamente, os seguia, escutando o ranger dos degraus, com olhos chamejantes que lágrimas de raiva enevoavam (725).

... o cónego [Dias], com uma curiosidade lúbrica que lhe punha uma chama nos olhos mortiços, queria saber os detalhes torpes: – E ouve lá, Totozinha, tu que ouves? Ouves ranger a cama? (769)

...Disse-mo a Totó [dirá, por sua vez, o cónego a Amaro]. Fecham-se no quarto horas e horas! Até se ouve em baixo ranger a cama! É uma ignomínia! (773)

Inversamente, a raiva da Totó, escutada em cima, no quarto em que Amaro e Amélia se encontram, incomoda-os cada vez mais e tem sobretudo um efeito aterrador sobre Amélia:

[Amélia] decidiu então, daí por diante, subir para o quarto sem falar à Totó.

Foi pior. [...] ...ao entrar no quarto sentia vir de baixo uma risadinha seca, ou um ui! prolongado e uivado que a gelava...

Andava agora aterrada: viera-lhe a ideia que Deus estabelecera ali, ao lado do seu amor com o pároco, um demónio implacável para a escarnecer e apupar (747).

...quando eles entravam em pontas de pés e mordendo a respiração, os seus passos, por mais subtis, faziam ranger os velhos degraus da escada. E então a voz da Totó saía da alcova, uma voz rouca e áspera, berrando:

–Passa fora cão! Passa fora cão!...

[...] E a criatura uivava de dentro:

– Lá vão os cães! Lá vão os cães!

Eles refugiavam-se no quarto, aferrolhando-se por dentro, Mas aquela voz dum desolamento lúgubre, que lhes parecia vir dos Infernos, chegava-lhes ainda, perseguia-os:

– Estão a pegar-se os cães! Estão a pegar-se os cães! (747-749)

O som e a escuta tornam-se, pois, aqui – na versão de 1880 – dispositivos técnico-narrativos com uma importância verdadeiramente estrutural. Determinantes na interação, não só exprimem sentimentos ou disposições como afetam diretamente as personagens no seu íntimo e no seu relacionamento mútuo. Não é a imagem, mas sim a voz da Totó – uma voz que o narrador caracteriza precisamente nos seus matices tímbrico (rouca, áspera), dinâmico (berrando) e expressivo (“dum desolamento lúgubre”) – que perturba Amélia, que a faz tremer, atroando-lhe “sempre nos ouvidos e que sentia em sonhos” (749). É agora essa voz, e já não, como no início, a “mudez obstinada” que a faz interrogar-se sobre se “não andaria cometendo um pecado irremissível”, tanto mais que, embora Amaro lhe “assegurasse o perdão do Senhor”, ela “bem via, quando a Totó uivava, uma palidez cobrir o rosto do pároco, como correr-lhe no corpo um calefrio do Inferno entrevisto”:

E se Deus os desculpava – porque deixava assim o Demónio atirar-lhes, pela voz da paralítica, a injúria e o escárnio? (749)

É, por isso, “com o coração tremendo da voz da Totó que ia ouvir”, mas com “as entranhas abrasando-se no desejo do homem que a ia atirar para cima da enxerga” (749), que Amélia continua a frequentar a casa do sineiro. Mas quando a Totó, atacada pela tísica, cai na prostração, dá-se uma inversão do *voyeurisme* da escuta, como se

quem se deleitava na enxerga em cima retirasse um prazer suplementar de *se dar a ouvir* a quem, em baixo, agonizava. Antes, Amélia ainda se dava ao trabalho de “arrastar a mesa e as cadeiras, para a paralítica sentir em baixo, saber que tinha acabado a conferência” (727); e, se lhe escapava um “gritinho” (porque Amaro lhe mordera a orelha!), isso bastava para que os dois ficassem imediatamente “muito quedos, à escuta, com medo da paralítica” (725). Agora, porém, “já não entravam em pontas de pés, tentando esgueirar-se para o prazer, despercebidos da Totó”, antes “batiam com as portas” e “palravam forte”:

...e era então no quarto escuro um delírio de amor, enquanto em baixo, a tísica, sobre a Totó, ia fazendo “trás...trás...” (787)

Agora, que a voz da Totó emudecera, Amélia já não se queixava a Amaro de que nem lhe soubera bem “o prazer da manhã”... E dos seus terrores antigos restava apenas uma leve preocupação:

– Ai, filho! Até me parece pecado, nós aqui a gozarmos, e a pobre pequena lá em baixo a lutar com a morte...

Amaro encolhia os ombros. Que lhe haviam eles de fazer, se era a vontade de Deus?...

E Amélia, resignando-se à vontade de Deus em tudo, ia deixando cair as saias (777).

Com este exemplo introduzo outro tópico: as relações entre o *universo sonoro do romance* e a *ironia* e o *sarcasmo* queirosianos.

Fragmento, montagem, *Flânerie*

Não posso deixar de me deter um pouco nas noções de *fragmento* e *montagem*, que contribuem para iluminar alguns aspetos do estilo ou da estética do autor. Já noutra ocasião sugeri que a teoria do *flâneur* (inspirada em Walter Benjamin), que serviu de tema a uma coletânea de estudos literários publicada por Keith Tester (1994), podia alimentar uma leitura crítica da ficção de Eça de Queirós (cf. Vieira de Carvalho 1999c). Ora, o *flâneur* é um colecionador de *fragmentos* – fragmentos de experiência quotidiana que ele vai observando ao longo do seu deambular e que depois *justapõe* ou *monta*, neste caso, quando se lança na escrita do romance. Dir-se-ia que qualquer romancista deve algo à *flânerie*, a menos que seja sobretudo um memorialista e se

limite a reconstituir de uma forma holística personagens ou situações que conheceu ou viveu. Mas não será esse o caso de Eça de Queirós – como parece ter-se tornado evidente, pelo menos, desde o estudo sobre o espólio do escritor publicado por Carlos Reis e Maria do Rosário Milheiro em 1989. Eça de Queirós será mesmo, porventura, um caso paradigmático de artista-*flâneur*, que constrói a sua ficção a partir da montagem de fragmentos. Os exemplos que entretanto mencionei – onde se projeta a *cultura da escuta* do escritor, a sua capacidade de observação auditiva – já serviriam para demonstrá-lo, mas grande parte deles é ainda tributária de uma estética que se preocupa com a *dissimulação da oficina do escritor*: o desenvolvimento das personagens, a descrição das situações, o desenrolar dos acontecimentos é-nos transmitido num *continuum*. Contudo, esse efeito de *continuidade* decorre, afinal, apenas de nós não captarmos a *descontinuidade*, porque o escritor cuidadosamente no-la encobriu. Quando, porém, lemos a última página do romance, na versão de 1880, percebemos imediatamente que o autor não quis dissimular a *descontinuidade*, antes quis pô-la em evidência – deixando intencionalmente a descoberto a oficina do escritor – e quis retirar daí um determinado efeito, que pressupõe também um determinado tipo de leitor. Se não, vejamos: sabemos que acabava de ser erigida em Lisboa uma estátua de Camões; sabemos que Lisboa tinha locais onde as pessoas deambulavam e onde de alguma maneira se espelhava o quotidiano da capital; sabemos que existia uma classe política, que, naquela época, reproduzia o seu discurso no Parlamento, nos cafés, nos salões, no Passeio Público e nos camarotes da Ópera; e sabemos que havia um clero. Que faz Eça de Queirós? Reúne os fragmentos coligidos pela sua observação e põe um político a falar triunfalmente a dois padres, no Largo do Loreto, sob a estátua de Camões, contrapondo esse discurso a um quadro desolador do quotidiano da cidade e do estado do País. Produz, dessa maneira, aquilo a que se poderia chamar uma *imagem dialética*. O efeito é semelhante ao duma caricatura de Rafael Bordalo Pinheiro ou, se quisermos, duma fotomontagem de John Heartfield. A *montagem* está à mostra, quer-se à mostra, e, com isso, a verosimilhança não é reforçada – no sentido da subordinação a uma estética naturalista – antes é desconstruída. O leitor é estimulado a ter em conta dois planos: o da ação romanceada e o da oficina do escritor; o do envolvimento num universo romanesco e o da distância crítica que o obriga a ele, leitor, a produzir sentido.

A ironia e o sarcasmo queirosianos são inseparáveis deste processo, vivem da *colagem* ou da *montagem*. Em *O Crime do Padre Amaro*, onde já são abundantes os exemplos em que o processo é ativado, as mudanças introduzidas na versão de 1880 reforçam-no ainda mais enquanto dispositivo técnico-narrativo. E, como se pretende demonstrar com os exemplos que se seguem, há diferentes dimensões do universo sonoro que são agenciadas nesse jogo de *fragmentação* e *montagem*, diferentes registos narrativos em o que o sarcasmo e a ironia são gerados essencialmente por via da *cultura da escuta*. Logo o primeiro, que se reporta às circunstâncias da morte do pároco da Sé, José Miguéis, “conhecido pela sua voracidade” e alcunhado de “jibóia”, introduz um tipo de *montagem* que consiste em associar uma determinada situação ou um estado psicológico de cariz sentimental ou funesto a um fragmento musical de cariz exatamente oposto: alegre, trocista, dançante. Na versão de 1876, o pároco tinha “*estourado* depois de uma ceia enorme” (96); na versão de 1880, há uma pequena modificação – diz-se que “estourou, depois de uma ceia de peixe” – mas acrescenta-se logo a seguir algo que não constava do texto: “*estourou...* – à hora em que defronte, na casa do doutor Godinho que fazia anos, se polkava com alarido” (97). Não se trata, simplesmente, de estabelecer um contraste entre duas situações do quotidiano de Leiria que é objeto da narração. Vai-se mais longe e cria-se, deste modo, uma *imagem dialética* semelhante à que se produziria num teatro se a cena da morte do pároco fosse representada no palco e a *polka* soasse, ao mesmo tempo, no fosso da orquestra. Assim morre um pároco cuja memória desaparecerá, pouco depois, com “a carroça do estrume” que levava o cão morto que lhe pertencera (100-101).

Noutra ocasião, é um fragmento sonoro de *cor local*, aliás presente em ambas as versões – “os carros de bois rolando, com solavancos, sobre o largo lajeado da Sé” –, que contribui para intensificar o efeito sarcástico da descrição da missa dita pelo padre Amaro. Da versão de 1876 para a versão de 1880, a técnica de montagem é apurada pelo facto de o narrador eliminar uma referência ao sorriso do padre Amaro, quando, ao virar-se depois do – *Orate, fratres!* – se apercebia do contraste entre “a sua comoção mística” e a assembleia de fiéis que tinha à sua frente. Na versão de 1880, o contraste é exposto em toda a sua crueza – e a foto tende a tornar-se caricatura (como escreve Eça de Queirós, referindo-se à sua conceção do realismo, numa carta de 1878, à data em que trabalhava na versão de 1880):

Naquela parte da missa [após a recitação do Ofertório], por um antigo hábito de emoção mística, Amaro tinha um recolhimento sentido: com os braços abertos, voltava-se para a igreja, clamava, com largueza, a exortação universal à oração – Orate, frates! E as velhas encostadas aos pilares de pedra, com o aspecto idiota, a boca babosa, apertavam ainda mais as mãos contra o peito, donde pendiam grandes rosários negros. [...] Amaro consagrava o vinho, levantava a hóstia – Hoc est enim corpus meum! – elevando alto os braços para o Cristo cheio de chagas roxas sobre a sua cruz de pau preto; e no silêncio sentiam-se os carros de bois rolando, com solavancos, sobre o lajeado da Sé, à volta do mercado (267-269).

Um ruído que emerge na interação entre as personagens como traço sonoro do perfil comportamental de uma delas e, neste caso, ao mesmo tempo, como sintoma contextual do *habitus* em que decorre uma conversa pode ter igualmente um efeito caricatural, “expondo à gargalhada e ao ridículo” (expressões da referida carta de 1878) uma certa ideologia assumida. O narrador extrai do *continuum* do discurso ideológico um *fragmento* e justapõe, por *montagem*, a *citação* assim obtida a uma determinada prática social (trata-se de um trecho introduzido na versão de 1880):

O padre Amaro considerou com gravidade:

– É bom que haja quem tenha cabedais para legados pios, edificações de capelas...

– A propriedade devia estar nas mãos da Igreja, interrompeu o padre Natário com autoridade.

O cónego Dias arrotou com estrondo e acrescentou:

– Para o esplendor do culto e propagação da fé! (307)

Uma situação paralela – *colagem* de uma *citação* de discurso ideológico a um traço comportamental com relevância sonora, no contexto de um certo *habitus* (o do operariado) – surge no episódio (muito mais desenvolvido na versão de 1880) em que João Eduardo acamarada, na taverna do tio Osório, com Gustavo, o tipógrafo da *Voz do Distrito*, “que havia dois meses fora para Lisboa” e que “aspirara pertencer à Internacional” (593-595). A “simpatia” entre eles “provieram de conversas sobre religião, em que ambos exalavam o seu ódio ao clero e a sua admiração por Jesus Cristo” (593). O tipógrafo “achava todas essas histórias de mulheres ridículas”:

Em que se devia pensar não era em namoros: era em dar liberdade ao povo, livrar o trabalho das garras do capital, acabar com os monopólios, trabalhar para a república! Não se queria lamúria, queria-se acção, queria-se força! – e carregava no r da palavra – forrrça! – agitando os seus pulsos magríssimos de tísico sobre o grande prato de iscas que o moço trouxera (599).

Se, num caso, a ideologia não passa de um arrote, no outro ela não tem mais do que a força de um *r* na voz de um tipógrafo de Leiria com braços de tísico...

Há ainda dois momentos de *O Crime do Padre Amaro*, onde as diferenças entre as duas versões são significativas nesta mesma perspectiva de intensificação ora da ironia, ora do sarcasmo, através do recurso a uma *cultura da escuta*. Ambas têm a ver com a relação amorosa entre Amaro e Amélia.

Vejamos, em primeiro lugar, o episódio em que Amélia assiste enlevada à missa cantada em que Amaro é oficiante. Na versão de 1876, lê-se:

Ele também cantara e a sua voz parecia-lhe melhor que o gemer das rabecas, enchia-a de maior piedade divina do que o clamor do órgão.

Na versão de 1880, este modelo de comunicação, em que uma personagem se identifica emocionalmente com o estímulo sonoro recebido, levando, por sua vez, o leitor a imaginar-se no lugar dela, é desconstruído através da introdução de um elemento que cria, mais uma vez, uma *imagem dialética* e desloca o leitor para uma posição de observador distanciado e crítico, cúmplice da do narrador:

...aquela voz, com que ele lhe chamava filhinha, recitava agora as orações inefáveis, e parecia-lhe melhor que o gemer das rabecas, revolvia-a mais que os graves do órgão! (673)

O outro exemplo é o da carta de Amaro introduzida na versão de 1880 – uma carta cujo texto, a meu ver, pouco ou nada tem de verosímil, no sentido de uma estética naturalista preocupada com o *efeito de realidade*:

... também tu, minha Ameliazinha, tens inclinação por quem tanto te adora; pois que até outro dia, quando o Libano quinou com os seis primeiros números, e que todos fizeram tanta algazarra, tu apertaste-me a mão por baixo da mesa com tanta ternura que até me pareceu que o Céu se abria e que eu sentia os anjos entoarem o Hossana! (413)

Em ambos os exemplos, a ironia nasce da *montagem* entre o registo sacro e o registo erótico. A máscara da personagem descola-se do seu rosto naturalista, porque o narrador assim o quer e – com um *gesto de mostrar* semelhante ao do ator do teatro cómico – se *dissocia* das personagens: dá a sua *perspetiva* sobre elas, em vez de se dissimular por detrás delas.

Citação e gesto de mostrar

Os processos de fragmentação e montagem – que estão, por sua vez, na origem do efeito de estranheza (*Verfremdung*) ou distância crítica suscitados no leitor e são inseparáveis da ironia, do sarcasmo, da *foto* deformada em *caricatura* – ganham, pois, particular alcance na *perspetiva* da teoria do *flâneur*: eis o que me parece captar em Eça de Queirós – insisto – esse seu vaguear como *observador participante* (mas distanciado) pelo quotidiano do seu tempo, colecionando os fragmentos de experiência observados e montando-os, na sua escrita, em *imagens dialéticas* – na expressão de Walter Benjamin. O escritor *flâneur* suscita, por sua vez, um leitor *flanêur* – isto é, ele próprio particularmente ativo na sua tarefa de *observar* a escrita, confrontado, a cada passo, ora com a *perspetiva* do narrador e a oficina que ele deixa transparecer, ora com a ação narrada: um leitor, portanto, que não aceita o sentido como *dado*, antes se propõe questioná-lo, investigá-lo, reconstruí-lo, produzi-lo (cf. Vieira de Carvalho, 1994; 1995).

Tomemos um exemplo:

E depois era o mestre de Teologia Mística que falava, sorvendo o seu rapé, no dever de vencer a Natureza! E citando S. João de Damasco e S. Crisólogo, S. Cipriano e S. Jerónimo, explicava os anátemas dos santos contra a Mulher, a quem chamava, segundo as expressões da Igreja, Serpente, Dardo, Filha da Mentira, Porta do Inferno, Cabeça do Crime, Escorpião...

– *E como disse o nosso padre S. Jerónimo, – e assoava-se estrondosamente – Caminho de Iniquidades, iniquitas via!* (152-153).

Vários motivos se encontram aqui justapostos: a recordação das prédicas que Amaro ouvira no seminário; a relação com “o desejo da Mulher”, condenado pela Igreja e interdito aos sacerdotes; o discurso ideológico do clero; o *habitus* (cf. Bourdieu 1980) ou estilo de vida dos padres, dado através de dois breves apontamentos: *sorver rapé* e *assoar-se estrondosamente*. Cruzando, deste modo, o percurso psicológico da personagem Amaro com o quotidiano do seminário, o narrador cria, ao mesmo tempo, um complexo de remissões através do qual se insinua o ponto de vista do narrador – o lugar de onde ele observa o real. Em vez de dissimulado, esse ponto de vista é sugerido pelo *gesto de mostrar*, que não busca a reconstrução *naturalista* do quotidiano, antes põe em evidência o olhar crítico com que este é observado. O *gesto de mostrar* do narrador confronta o leitor com os *gestos citáveis* do quotidiano narrado e é daí que resulta o efeito de estranheza ou *Verfremdung* que percorre a ficção queirosiana.² *Sorver rapé* e *assoar-se estrondosamente* pertencem, sem dúvida, ao repertório de *gestos citáveis* que, tal como numa caricatura, expõem ao ridículo tal ou tal personagem, classe ou grupo social. Os fragmentos de discurso ideológico – neste caso, do clero – assim combinados, numa lógica de *montagem*, com os *gestos citáveis*, adquirem, eles próprios, o carácter de *citação*. Arrancados pelo *gesto de mostrar* ao *continuum* a que originariamente pertenciam tornam-se, no *contexto* narrativo para que foram transpostos, objeto do sarcasmo e da ironia.

A cultura da escuta desempenha nesta estratégia narrativa um papel determinante, que se acentua de toda a evidência na versão de 1880. *Sorver rapé* e *assoar-se estrondosamente* são, no exemplo dado, duas das ocorrências sonoras que emprestam o carácter de *citação* ao discurso dos padres, retirando-lhe credibilidade. Ambas figuram na versão de 1876. Contudo, é na versão de 1880 que o efeito sarcástico do mesmo dispositivo se torna mais contundente – e aqui, de novo, através da *montagem* de fragmentos do discurso ideológico dos padres de província com os *gestos citáveis* do seu *habitus* pouco polido, para não dizer grosseiro (indicador da sua origem social).

² Sobre *gestos citáveis* e, em geral, a teoria do teatro épico, ver Walter Benjamin (1931; 1939).

O ideário romântico, o seu culto do *pathos* ou do sentimentalismo também são expostos frequentemente a este processo de citação e montagem, através do qual se manifesta a ironia do narrador. “Uma coisa de sentimento para o sr. pároco fazer ideia” – é o pedido da sr.^a D. Joaquina Gansoso a Artur Couceiro, numa formulação que se mantém literalmente em ambas as versões. Mas, basta uma pequena mudança de qualificativos para que o universo naturalista dê lugar à ironia queirosiana. Aquilo que, na versão de 1876, era ainda o *continuum* da personagem e da *praxis* social observadas (“cantou com grande ternura”) é *fragmentado*, na versão de 1880, pela intromissão do olhar distanciado e mordaz do narrador (“cantou lugubrememente”):

Versão de 1876:

E então Artur, depois de ter conferenciado baixo com Amélia, trauteando o compasso, ergueu a sua voz arrastada, ligeiramente fanhosa, e cantou com grande ternura:

Adeus, meu anjo! Vou partir sem ti!

Era uma canção dos tempos românticos de 51, o Adeus!... (210)

Versão de 1880:

Artur pigarreou, cuspiu; e dando subitamente à face uma expressão dolorosa, ergueu a voz, cantou lugubrememente:

Adeus, meu anjo! Eu vou partir sem ti!

Era uma canção dos tempos românticos de 51, o Adeus!... (211)

Processos idênticos de fragmentação e montagem são ainda utilizados pelo narrador – especialmente o de 1880 – para expor, ora à ironia, ora ao sarcasmo, estados psicológicos das personagens ou determinadas estratégias de comunicação ou de interação. Momentos de exaltação sentimental (de *pathos* romântico), de gravidade moral ou de relevância social são justapostos a ocorrências que com eles radicalmente contrastam. O narrador contraria, desse modo, a tendência à identificação do leitor com as personagens e as situações, desloca-o para a mesma posição de observador distanciado e crítico que ele próprio assume enquanto narrador. Não raro, o contraste ou, melhor

dizendo, a *imagem dialética* resultante da justaposição dos fragmentos tem como um dos seus polos ou componentes uma manifestação sonora.

No banquete em casa do abade da Cortegaça, as *gargalhadas* dos padres são contrapostas ao “rosnar lamentoso” de um pedinte. O olhar sarcástico do narrador é aí completado por um dispositivo que virá a ser muito usado pelo autor nos seus “simpósios” com as personagens à mesa: a quebra do *continuum* da conversação sobre um tema sério ou grave pela intromissão de uma observação ou de um comentário imediatamente relacionados com o repasto:

Os padres engasgavam-se de riso. Já duas canecas de vinho estavam vazias: e o padre Brito desabotoara a batina, deixando ver a sua grossa camisola de lã da Covilhã, onde a marca da fábrica, feita de linha azul, era uma cruz sobre um coração.

Um pobre então viera à porta rosnar lamentosamente padre-nossos; e enquanto Gertrudes lhe metia no alforge metade duma broa, os padres falaram dos bandos de mendigos que agora percorriam as freguesias.

– Muita pobreza, por aqui, muita pobreza! dizia o bom abade. Ó Dias, mais este bocadinho da asa! (305)

Noutra situação, também introduzida na versão de 1880, é a “galhofa” de Amélia, cantarolando a *Chiquita*, que se contrapõe à aflição dos padres:

– É sério, é sério, murmurou lugubrememente o padre Amaro.

Estavam de pé no meio da saleta. Fora o vento uivava: a luz da vela agitada fazia alternadamente destacar e reentrar na sombra do quadro o osso frontal da caveira: e em cima Amélia cantarolava a Chiquita.

[...] Em cima decerto houve alguma graça, porque sentiram as risadas do escrevente.

Amaro rosou com rancor:

– Grande galhofa, lá em cima!...

[...]

– Pois meninos, não há que ver, estamos em calças pardas...

Da janela de cima, alumiada, saíam os sons do piano, nos acompanhamentos da Chiquita. O cônego soprava, agarrando fortemente o guarda-chuva contra o vento; ao lado Natário, cheio de fel, rilhava os dentes, encolhido no seu casacão; Amaro caminhava de cabeça caída, num abatimento de derrota; e enquanto os

três padres, assim agachados sob o guarda-chuva do cônego, iam chapinhando as poças pela rua tenebrosa, por trás a chuva penetrante e sonora ia-os ironicamente fustigando! (477)

Típico de uma ironia queirosiana que fustiga não é tanto, pois, “a chuva penetrante e sonora” a castigar os padres, mas mais aquela que se manifesta no efeito sarcástico provocado pelo *acompanhamento musical* (citação do quotidiano) que o narrador reserva para esta cena. Remetendo-nos para o universo do teatro cómico, tudo se passa – já o referi noutros trabalhos – como se a cena grave representada no palco tivesse a sua contrapartida no comentário dir-se-ia galhofeiro que vem do fosso da orquestra.

A mudança de Amaro da casa da S. Joaneira – ele “com um soluço na garganta”, Amélia “muito branca”, mordendo “o beicinho” – também não dispensa, na versão de 1880, a sua citação musical contrastante (insinuada pelo próprio título da canção: *Rei-chegou*, por oposição à situação de partida):

Enfim Amaro desceu: e o João Ruço que na sua chegada a Leiria lhe trouxera o baú para a Rua da Misericórdia, muito bêbado, cantarolando o Bendito – levava-lho agora para a Rua dos Sousas, bêbado também, mas trauteando o Rei-chegou. (355)

Entretanto, porém, Amaro desespera-se contra Amélia – e o motivo resulta precisamente de uma situação musical, coincidente com a sua partida da casa da S. Joaneira, situação que ele *descodifica* como sintoma expressivo da indiferença de Amélia. É essa descodificação em monólogo interior que serve ao narrador de 1880 para deixar entrever o ciúme de Amaro e, ao mesmo tempo, bem ao invés da versão de 1876, para lhe conferir subtilmente um toque de caricatura:

Desesperou-se então contra Amélia: acusou-a, com o punho fechado, das comodidades que perdera, da falta de mobília, da despesa que ia ter, da solidão que o regelava! Se fosse mulher de coração devia ter vindo ao seu quarto e dizer-lhe: “Senhor padre Amaro, para que sai de casa? Eu não estou zangada!” Porque enfim quem irritara o seu desejo? Ela, com as suas maneirinhas ternas, os seus olhinhos adocicados! Mas não, deixara-o emalar a roupa, descer a escada, sem uma palavra amiga, indo tocar com estrondo a valsa do Beijo! (355)

O mesmo tipo de contraste, embora noutro registo, resulta da justaposição de uma experiência erótica a um hino religioso, na carta de Amaro a Amélia, introduzida na versão de 1880. Em vez da preocupação *naturalista* da verosimilhança, o que aqui prevalece é, claramente, o propósito da caricatura. Mais uma vez, como já referi acima, é a música, como vinda do fosso da orquestra, que produz a *imagem dialética* geradora de distância irónica:

...apertaste-me a mão por baixo da mesa com tanta ternura, que até me pareceu que o Céu se abria e que eu sentia os anjos entoarem o Hossana! (413)

Efeito semelhante resulta da contraposição do “riso beato” de “senhoras em êxtase” à canção com que um bispo as entretinha – antevisão de uma vida de padre que agradava a Amaro (comum a ambas as versões):

Um dia tinha visto um bispo que fora padre na Baía, viajara, estivera em Roma, era muito jovial; e na sala, com as suas mãos ungidadas que cheiravam a água-de-colónia, apoiadas ao castão de ouro da bengala, todo rodeado de senhoras em êxtase e cheias dum riso beato, cantava, para as entreter, com a sua bela voz:

*Mulatinha da Baía,
Nascida no Capujá... (142-145)*

O efeito irónico da montagem em circunstâncias semelhantes é ainda explorado pelo narrador, em ambas as versões, a propósito das “imaginações vagas” de Amaro, adolescente, em Lisboa. Na versão de 1880, ressalta, aliás, o olhar *flâneur* que fragmenta – neste caso, “formas femininas”:

Versão de 1876:

...perdia-se em imaginações insondáveis, em cujo vago se moviam, em atitudes vagarosas, formas, peitos mimosos, braços brancos. Mas em baixo, na cozinha, a criada começava a lavar a loiça, cantando: era uma rapariga grossa, de encontros fortes e robusta. (144)

Versão de 1880:

...perdia-se em imaginações vagas, e de repente apareciam-lhe no fundo negro da noite formas femininas, por fragmentos, uma perna

com botinas de duraque e a meia muito branca, ou um braço roliço arregaçado até ao ombro... Mas em baixo, na cozinha, a criada começava a lavar a louça, cantando: era uma rapariga gorda, muito sardenta... (145)

Com maior ou menor incidência nos mecanismos de produção de ironia, outros eventos musicais há que poderiam a este propósito ser aqui mencionadas. Elas documentam, de qualquer modo, a atenção muito mais acurada que o narrador de 1880 presta a fragmentos do universo sonoro, na sua relação com a *praxis* social, para com eles compor personagens e situações. Assim, enquanto na versão de 1876 a visita de Amaro a casa da S. Joaneira, aquando dos preparativos do casamento de Amélia com João Eduardo, não aparece associada a qualquer evento musical, já na versão de 1880 é a música que passa a desempenhar o papel central na interação entre as personagens, criando uma rede de relações de comunicação, em que a descodificação *interiorizada* de sintomas e indícios se sobrepõe – enquanto motor da ação e indicador de estados psicológicos – aos comportamentos ou falas *exteriorizados* explicitamente pelas personagens:

Versão de 1876:

No dia seguinte Amaro estava na saleta, em baixo, com o cónego. A S. Joaneira entrou com o aspecto muito muito alegre:
 – *Ah! Estava aqui, sr. pároco! Sabe? o João Eduardo há-de ir amanhã falar consigo à Sé. É por causa dos papéis.*
Amaro teve um sobressalto:
 – *Que papéis? Do casamento?*
 – *Os papéis do casamento, disse a S. Joaneira. Um dia havia de ser, acrescentou ela rindo.*
Houve um silêncio. (466)

Versão de 1880:

Na segunda-feira não se conteve, foi à Rua da Misericórdia. A S. Joaneira estava em baixo na saleta com o cónego Dias. E apenas viu Amaro:
 – *Oh, senhor pároco! Bem aparecido! estava a falar em V. S.ª! Já estranhava não o vermos, agora que há alegria em casa.*
 – *Já sei, já sei, murmurou Amaro pálido.*
 – *Alguma vez havia de ser, disse o cónego jovialmente. Deus os faça felizes e lhes dê poucos filhos, que a carne está cara.*
Amaro sorriu – escutando em cima o piano.

Era Amélia que tocava como outrora a Valsa dos dois mundos; e João Eduardo, muito chegado a ela, voltava as folhas da música.

– Quem entrou, Ruça? gritou ela sentindo os passos da rapariga nas escadas.

– O senhor padre Amaro.

Um fluxo de sangue abrasou-lhe o rosto – e o coração batia-lhe tão forte, que ficou um momento com os dedos imóveis sobre o teclado. [...]

Terminou bruscamente a Valsa dos dois mundos, começou a cantar o Adeus:

Ai! Adeus! Acabaram-se os dias

Que ditoso vivi a teu lado!

A sua voz elevava-se, com uma ondulação ardente, – dirigindo o canto, através do soalho, ao coração do pároco, em baixo.

E o pároco, com a sua bengala entre os joelhos, sentado no canapé, devorava todos os tons da voz dela... (467-469)

O Adeus, que entretanto se tornara *Leitmotiv* da relação entre Amélia e Amaro, é aqui contraposto à *Valsa dos dois mundos*, que, por sua vez, na versão de 1880, passará a funcionar como *Leitmotiv* de João Eduardo e do seu interesse por Amélia. Daí a justaposição da *Valsa dos dois mundos*, tocada por Amélia, à conversa em que o cónego Dias e Amaro “cochicham” o seu plano de encobrimento da gravidez de Amélia: casá-la de imediato com João Eduardo. Não isenta obviamente de ironia (se pensarmos a música como acompanhamento efetivo do diálogo dos padres), essa referência à *Valsa* faz lembrar um processo wagneriano (aqui mais parodiado do que levado a sério): o equivalente da emergência de um *Leitmotiv*, na trama orquestral, que sugerisse ou aludisse à personagem ou situação para que remete o discurso das personagens:

Foi à noite, em baixo, na saleta da S. Joaneira, enquanto Amélia em cima, com a morte na alma, martelava a Valsa dos dois mundos, que os dois padres, muito chegados no canapé, de cigarro nos dentes, por debaixo do tenebroso painel onde a vaga mão do cenobita se estendia em garra sobre a caveira, cochicharam o seu plano: – antes de tudo era necessário achar João Eduardo, que desaparecera de Leiria... (793)

É o mesmo *Leitmotiv*, cantarolado por João Eduardo, que trai a presença deste, certa noite, na Ricoça:

E devorado dum ciúme negro [Amaro] principiou a rondar de noite a Ricoça; mas não viu nada; o casarão permanecia adormecido e apagado. Uma ocasião, porém, ao aproximar-se do muro do pomar, sentiu adiante no caminho que desce dos Poiais uma voz cantarolar sentimentalmente a Valsa dos dois mundos, e um ponto brilhante de charuto aceso adiantar-se na escuridão. Assustado, refugiou-se num casebre que se desmantelava em ruínas do outro lado da estrada. A voz calou-se; e Amaro, espreitando, viu então um vulto que parecia embrulhado num xale-manta claro, parado, contemplando as janelas da Ricoça. Um furor de ciúme apossou-se dele, e ia saltar e atacar o homem – quando o viu seguir tranquilamente ao comprido da estrada, de charuto alto, trauteando:

*Ouves ao longe retumbar na serra
O som do bronze que nos causa horror...*

Pela voz, pelo xale-manta, pelo andar tinha reconhecido João Eduardo. (899)

O *Leitmotiv* de João Eduardo reaparece ainda no momento de Amaro deixar Leiria. Ao contrário da versão de 1876, onde há um *continuum* psicológico de tom romântico intensificado pelo efeito cumulativo das diferentes componentes que se cruzam na narrativa, na versão de 1880 esse *continuum* é, de certo modo, fragmentado, porque a música que chega a Amaro da rua é agora a *Valsa dos dois mundos*, e esta, além do óbvio contraste com o seu estado psicológico, representa, não tanto a memória do que pudesse ter havido de feliz na sua relação com Amélia, mas mais a memória do que nela fora frustração e ciúme:

Versão de 1876:

Amaro recuou para dentro e rompeu a chorar com os cotovelos poisados sobre a mesa. O realejo, em baixo, continuava monotonamente o final da Norma, que ele ouvira tocar a Amélia tantas vezes no piano da sala de jantar. (1004)

Versão de 1880:

Fechou-se no quarto. A Escolástica, ainda choramingando, foi logo recolher, examinar as poucas roupas que estavam pelos

armários. Mas Amaro daí a pouco gritou por ela: diante da janela uma harpa e uma rabeca, em desafinação, tocavam a Valsa dos dois mundos.

– Dê um tostão a esses homens, disse o padre furioso. E diga-lhes que vão prò inferno... Que está aqui gente doente! (1005)

Noutros casos, o narrador explora a oposição entre ocorrências que se sucedem no tempo. O *continuum* da ação é então cortado subitamente e dá lugar a uma situação nova e divergente. Não raro, são elementos de *cor local*, como o bater das horas na Sé, que produzem o corte, funcionando como verdadeiros pontos de viragem na condução da narrativa. Serve de exemplo a primeira noite de Amaro na casa nova – um exemplo particularmente elucidativo a este respeito, sobretudo pelo facto de ser comum a ambas as versões a interrupção abrupta do monólogo interior do pároco por um acontecimento sonoro: num caso “o ruído seco da loiça que a Vicência lavava”, no outro o bater das dez horas na igreja. Em ambos os casos, trata-se de *sintomas contextuais* ou de *cor local* que têm o efeito de fazer mudar radicalmente o curso dos pensamentos de Amaro:

Versão de 1876:

E ele, ele bispo, na vasta escadaria hierárquica que sobe até ao Céu – estaria já muito para cima dos homens, perto de Cristo, na zona da luz que faz a face de Deus-Padre!

Perdia-se nestas exaltações: a melancolia, a saudade, a paixão tinham-lhe dado uma elevação de espírito e de pensamento, um grande idealismo! Pensava com eloquência, com talento. – Mas o ruído seco da loiça que a Vicência lavava vinha subitamente desconsolá-lo; o candeeiro dava má luz, as paredes do quarto, caídas e rachadas, tinham a fisionomia mendiga.

E estava só. Que faria ela àquela hora? pensava. Eram dez horas: – Costurava, decerto, na sala do jantar... (356)

Versão de 1880:

E ele, ele bispo, na vasta escadaria hierárquica que sobe até ao Céu – estaria já muito para cima dos homens, na zona da luz que faz a face de Deus-Padre! – E seria par do reino, e os padres da sua diocese tremeriam de o ver franzir a testa!

Na igreja, ao lado, bateram devagar dez horas.

Que faria ela àquela hora? pensava. Costurava, decerto, na sala de jantar... (357)

Assim, na versão de 1876, a viragem operada pelo acontecimento sonoro, como sintoma contextual da casa nova, consiste em chamar Amaro à triste realidade da existência “mendiga” – bem longe das suas fantasias de grandeza. Só depois, por referência à hora, é que o curso dos seus pensamentos deriva para Amélia. Entretanto, na versão de 1880, é o próprio bater das dez horas, “na igreja, ao lado”, que opera a viragem, tornando ainda mais abrupto o corte e mais imediato o efeito de montagem: ao sonho de grandeza e poder do pároco é imediatamente sobreposto o desejo irresistível de possuir Amélia.

Outro exemplo do bater das horas como ponto de viragem é o momento em que Carlos, o farmacêutico, depois de uma tirada contra os “ateus” e os “republicanos”, balançando-se “sobre a ponta das chinelas” e “lançando um grande gesto em redor, como se esperasse os aplausos dum conselho de distrito ou duma municipalidade em sessão”, fica subitamente privado do seu auditório, isto é, de D. Josefa:

Mas na Sé bateram então devagar as onze; e D. Josefa embrulhou-se à pressa no seu mantelete para ir buscar a pequena, coitada, que havia de estar farta de esperar. (555)

Assim – acompanhando D. Josefa à botica e o seu regresso à igreja ao bater das onze – resolve o narrador de 1880 a substituição da cena do confessionário, na versão de 1876. Se, nesta, a relação erótica entre Amaro e Amélia era, desde logo, explicitada (536-544), naquela nada se revela do que se passa na “confissão”; somente se assinala o desusado da sua duração. Entretanto, o bater das onze, ao mesmo tempo que delimita a duração da ação (D. Josefa, acompanhada de Amélia, tinha entrado às oito na igreja, às onze ainda a encontra no confessionário), acentua a ironia com que é narrada a autossatisfação de Carlos perante o seu próprio discurso.

Tendo captado na sua *flânerie* ou no seu deambular por Leiria o bater das horas como organizador do tempo, o narrador incorpora-o constantemente na narrativa e transforma-o num elemento estruturante da ação. Assim, em vez de referenciar o tempo de uma forma *imediate*, a bem dizer *do exterior* relativamente à ação narrada, configura-o quase sempre de uma forma *mediata*, através do efeito que a sua figuração palpável, auditiva – o bater das horas – provoca nas persona-

gens. O bater das horas como elemento de *cor local* transforma-se, desse modo, numa *variável endógena da interação* – substituindo-se à indicação do tempo dir-se-ia como *pressuposto* ou *variável exógenos* que importa precisar em certos momentos da narrativa:

Assim recomeçou a intimidade de Amaro na Rua da Misericórdia. Jantava cedo, depois lia o seu Breviário; e apenas na igreja batiam as sete horas [na versão de 1876: “Às sete horas ia”] embrulhava-se no seu capote e dava a volta pela Praça passando rente da botica [...] (380-381)

Na visita a casa do cónego Dias, que adoecera, é o bater das horas (em ambas as versões) que acelera a partida de Amélia, acompanhada por Amaro, proporcionando-se assim o seu primeiro encontro a sós:

[D. Josefa] ... *fizera uma promessa a Nossa Senhora da Saúde. Era a segunda aquele ano, por causa da dor do mano. E Nossa Senhora não lhe tinha faltado...*

– *Nunca falta a quem implora com fé, minha senhora, disse com unção o padre Amaro.*

O alto relógio de armário bateu então cavamente oito horas. [Na versão de 1876: “O relógio da parede bateu oito horas.”] Amélia falou outra vez no cuidado em que estava pela mamã... Demais a mais ia-se fazer tão tarde... (687)

A hora marcada para os encontros em casa do sineiro não podia deixar de ter particular importância na construção da narrativa. Mas é somente na versão de 1880 que Amélia espera pelo bater das horas, que assim passa de *variável exógena* a *variável endógena* da interação:

Versão de 1876:

Encontravam-se duas, três vezes por semana, pela manhã. Na véspera o padre Amaro prevenia o sineiro. E às nove horas ordinariamente Amélia saía de casa... (720)

Versão de 1880:

Encontravam-se todas as semanas, ora uma ora duas vezes... [...] E depois de vestida [Amélia] sentava-se, esperando as onze horas, muito séria, respondendo distraidamente às conversas da mãe, com uma cor nas faces, os olhos cravados nos ponteiros do

relógio: enfim a velha matraca gemia cavamente as onze horas, e ela, depois de uma olhadela ao espelho, saía, dando uma beijoca à mãe. (721)

Uma mudança semelhante entre as duas versões reporta-se à duração dos encontros em casa do sineiro. Em paralelo com a espera de Amélia pelo bater das horas que a levaria a Amaro, trata-se agora de acentuar que também o termo de cada encontro tinha hora marcada:

Versão de 1876:

Assim passavam uma hora, hora e meia... E depois cansados, os braços frouxos, num torpor, ficavam todos chegados um ao outro, numa imobilidade feliz. [...]

– Que horas serão? perguntava enfim Amélia.

Amaro não sabia. Ela então erguia-se... (726)

Versão de 1880:

Amélia só podia demorar-se até ao meio-dia. O padre Amaro por isso pendurava o seu cebolão no prego da candeia. Mas quando não ouviam as badaladas da torre, Amélia conhecia a hora pelo cantar dum galo vizinho.

– Devo ir, filho, murmurava toda cansada.

– Deixa lá... Estás sempre com a pressa... [...]

– Ai, são horas, dizia Amélia.

O padre queria detê-la; não se fartava de lhe beijar a orelhinha.

–Lambão! murmurava ela. Deixa-me!

Vestia-se à pressa no escuro do quarto... (727)

A introdução de um ponto de viragem na ação através de um acontecimento com relevância sonora marca igualmente o termo da confrontação entre Amaro e o cónego Dias, em que ambos acabam por selar um pacto de segredo quanto às relações amorosas clandestinas de que são respetivamente protagonistas. A versão de 1880, ao relacionar o toque das três badaladas com a hora de jantar do cónego, introduz um registo irónico, ausente da versão de 1876:

Versão de 1876:

– E disto à mãe, bico! Porque se disser à mãe alguma coisa, você comigo se há-de haver, padre-mestre. Tão certo como estar aqui,

pelas chagas de Cristo, que ali está naquela cruz, – ponho-me aí pela cidade a dizer a torto e a direito que o vi com a S. Joaneira. Mas começou a tocar para o coro. Eram três horas. (774)

Versão de 1880:

... Mas você, padre-mestre, tenha cuidado!... Nem uma palavra à S. Joaneira... Que não haja agora traição!

O cônego, com a mão sobre o peito, deu gravemente a sua palavra de honra de cavalheiro e de sacerdote que aquele segredo ficava para sempre sepultado no seu coração.

Então apertaram ainda uma outra vez afectuosamente a mão.

Mas a torre gemeu as três badaladas. Era a hora de jantar do cônego... (775)

Depois da partida de Amélia para a Ricoça e da S. Joaneira para a Vieira, na versão de 1880, é o bater das onze que interrompe os momentos de contemplação do pároco junto ao rio:

Versão de 1876:

Foi até ao rio [...]. Encostou-se à ponte, olhou [...]. O rio tinha escuridões tenebrosas e geladas.

Mas aqueles aspectos entristeciam-no. Voltou para a cidade. (842)

Versão de 1880:

Ao pé da ponte [Amaro] parou a olhar melancolicamente o rio [...]. Ali estive, naquele silêncio que o calmava, fumando cigarros e atirando as pontas para o rio, embebido numa tristeza vaga. Depois, ouvindo as onze, veio voltando para a cidade... (841-843)

Não obstante o diferente curso da narrativa – na versão de 1876 o pároco, depois de escapar à perseguição de João Eduardo, atira a criança à água, na de 1880 entrega-o à “tecedeira de anjos” –, o bater das horas na escuridão da noite figura em ambas como indicador do tempo *ouvido* pela personagem:

Versão de 1876:

Davam duas horas na Sé quando entrou em casa. (968)

Versão de 1880:

Muito tempo rondou a casa. [...] Depois, triste e fatigado, veio voltando para a cidade, quando batiam as dez badaladas na Sé. (969)

Ocorrências semelhantes, já frequentes na versão de 1876, multiplicam-se na versão de 1880, onde praticamente não se fala de horas senão com referência à presença sonora destas e à sua *escuta* pelas personagens. Alguns exemplos:

...Eram os pêssames na Rua da Misericórdia. [...] ... a sr.^a D. Maria da Assunção expectorava o seu catarro com um som choroso: e no silêncio ouviam tamancos bater o lajedo da rua, ou os quartos de hora no relógio da Misericórdia. (533)

[João Eduardo] Voltou para a Sé quando batiam as onze horas; e achou-se na Rua da Misericórdia, com o olhar cravado para a janela da sala de jantar, onde ainda havia luz... (563)

... João Eduardo entrou [no consultório do doutor Gouveia] e sentou-se a um canto. Tinha batido meio-dia, e a mulher estava-se queixando de ter esperado tanto... (577)

E João Eduardo ia seguir para os lados da Alameda – quando apareceram no terraço da igreja, da banda da sacristia, o padre Silvério e o padre Amaro, conversando, devagar.

Batia então um quarto no torre, e o padre Silvério parou a acertar o seu cebolão. Depois os dois padres observaram maliciosamente a janela da administração, de vidraças abertas, onde se via no escuro, o vulto do senhor administrador de binóculo cravado para a casa do Teles alfaiate. E desceram enfim a escadaria da Sé, rindo de ombro a ombro, divertidos com aquela paixão que escandalizava Leiria. (623)

Batia uma hora na torre quando o cônego, que vigiava a Praça pelo canto do olho, vendo passar Amélia, arremessou o jornal, saiu da botica sem dizer uma palavra e estugou o seu passo de obeso para casa do tio Esguelhas. (769)

Como elemento de *cor local*, o bater das horas pode interferir na ação, não somente enquanto ponto de viragem (por vezes, associado ao registo da montagem e da ironia), mas também enquanto fator de uma determinada atmosfera ou ambiente que se repercute no estado íntimo das personagens. O sintoma contextual, remetendo embora para circunstâncias de espaço e de tempo em que decorre a ação, transforma-se, do mesmo passo, em sintoma expressivo de uma disposição psicológica. Tal é o caso do “indefinido terror” experimentado por Amaro, de vela ao cadáver da Totó. Aqui, o bater das horas ganha um carácter “soturno” devido às suas características acústicas (o som vinha do “grosso bordão”) e à sua associação ao débil piar dum mocho – por um lado, em correspondência com a escuridão da noite e o silêncio que reinava na “vizinhança do vasto edifício da Sé” e, por outro lado, em contraste com “outras horas em que o sol banhava o pátio”. A oposição entre as duas situações é ainda reforçada – na perspetiva da *cultura da escuta* – pelos “soluços mal acalmados” do tio Esguelhas em contraste com a lembrança dos risos de Amélia e Amaro outrora:

Toda a casa ficou então naquele silêncio, que a vizinhança do vasto edifício da Sé fazia parecer mais soturno; só às vezes um mocho piava debilmente nos contrafortes, ou o grosso bordão batia os quartos. E Amaro, tomado de um indefinido terror, mas preso ali por uma força superior da consciência sobressaltada, ia precipitando as orações... Às vezes o livro caía-lhe sobre os joelhos; e então imóvel, sentindo por detrás a presença daquele cadáver coberto do lençol, recordava, num contraste amargo, outras horas em que o sol banhava o pátio, as andorinhas esvoaçavam, e ele e Amélia subiam rindo para aquele quarto onde agora, sobre a mesma cama, o tio Esguelhas dormitava com soluços mal acalmados... (845)

Nessas “outras horas em que o sol banhava o pátio”, o que Amélia ouvia – compare-se com um dos exemplos acima referidos – eram as mesmas badaladas da torre. Mas então, o facto de serem dadas pelo “grosso bordão” não era um *sintoma de transformação* relevante psicologicamente e, por isso, elas não eram qualificadas (nem implicitamente descodificadas pelas personagens) como “soturnas”; tinham, tal como o “cantar dum galo vizinho” (em oposição ao noturno piar do mocho), um carácter neutro enquanto variáveis endógenas de organização do tempo.

Entretanto, na agonia de Amélia – toda ela narrada (na versão de 1880) do ponto de vista da escuta de indícios ou sintomas sonoros, que são descodificados pelo abade Ferrão num quarto vizinho –, o bater das horas num relógio de parede é outro exemplo da circularidade entre *sintoma contextual* e *sintoma expressivo*. Para além da passagem do tempo, assinala o cansaço, a ansiedade e mesmo o temor crescentes do abade – estes intensificados, aliás, pelas características físicas do relógio, descritas pelo narrador:

O abade tornou a ficar só, esperando. Tudo dormia na Ricoça. D. Josefa, os caseiros, a quinta, os campos em redor. Na sala, um relógio de parede, enorme e sinistro, que tinha no mostrador a carranca do Sol e em cima sobre o caixilho a figura esculpida em pau duma coruja pensativa, um móvel de castelo antigo, bateu a meia-noite, depois uma hora.

[...] O medonho relógio, com a sua coruja pensativa, bateu as duas horas, depois as três... O abade, agora, cedia a espaços a uma fadiga de velho, cerrando um momento as pálpebras... (981-983)

O mesmo tipo de circularidade está implícito na utilização do bater das horas como metáfora da incomodidade que a indesejada presença e as tentativas do coadjutor para encetar um diálogo causavam a Amaro:

O padre Amaro acabara de jantar, e fumava, com os olhos no tecto, para não ver o carão chupado do coadjutor que havia meia hora ali estava, imóvel e espectral, fazendo cada dez minutos uma pergunta que caía no silêncio da sala como os quartos melancólicos que dá de noite um relógio de catedral. (876)

Funções idênticas às do bater das horas são atribuídas pelo narrador – mormente o de 1880 – aos toques de campainha de porta. Ora são pontos de viragem da ação, ora fatores e (ou) sintomas de uma disposição psicológica, ora ambas as coisas simultaneamente. Na noite da chegada de Amaro a Leiria, em casa da S. Joaneira, é o toque da campainha, interrompendo a conversa com ela e com o cónego, que anuncia Amélia (o que se verifica em ambas as versões):

*– Tem Vossa Senhoria muita razão, atalhou ela. Mas eu! Credo!... A salvação da minha alma antes de tudo!
A campainha em baixo, então, retiniu fortemente.
– Há-de ser a pequena, disse a S. Joaneira. Abre, Ruça! (130-131)*

No processo de enamoramento, o efeito provocado pelo toque de campainha emerge como um dos sintomas da paixão de Amélia por Amaro, parecendo ser ainda mais intenso na versão de 1880:

Versão de 1876:

Quando Amaro saía, ia ao quarto dele, compunha-lhe a travesseirinha, alisava o cabelo com o seu pente. Palpitava quando o ouvia tocar a campainha. (332)

Versão de 1880:

Quando Amaro saía, ia ao quarto dele, beijava a travesseirinha, guardava os cabelos curtos que tinham ficado nos dentes do pente. As faces abrasavam-se-lhe quando o ouvia tocar a campainha. (333)

Já depois de Amaro ter mudado para a casa nova, o efeito do toque de campainha, como elemento de *cor local* e sintoma contextual da chegada de alguém (que pode ser Amaro), torna-se ainda mais perturbador para Amélia. É através do contraste entre a expectativa gerada pelo toque e a frustração dessa expectativa que o narrador de 1880 apura os traços psicológicos e dá toda a medida do envolvimento emocional de Amélia. Note-se, de resto, que também a frustração da expectativa tem origem em acontecimentos sonoros que Amélia descodifica como indícios respectivamente da chegada de João Eduardo ou das Gansosas:

Todas as noites Amélia, ao ouvir tocar a campainha, tinha uma palpitação tão forte no coração que ficava como sufocada um momento. Depois, os botins de João Eduardo rangiam na escada, ou ela conhecia os passos fofos das galochas das Gansosas: apoiava-se então às costas da cadeira, cerrando os olhos, como na fadiga duma desesperança repetida. (367)

Este trecho introduzido na versão de 1880 é uma das modificações que torna mais equilibrada ou simétrica a caracterização do estado de paixão ou desejo de ambas as personagens, porventura não tão desenvolvida com respeito a Amélia na versão anterior. Seja como for, já na versão de 1876 o toque da campainha é aproveitado pelo narrador como variável endógena através da qual se manifesta o estado emocional de Amaro – designadamente, quando este, depois da

mudança para a casa nova, se dirige a casa da S. Joaneira para a habitual visita ao serão. Mas, não é senão na versão de 1880 que se opera, desse modo, explicitamente um contraste entre dois estados emocionais: o do desejo e o do medo de que este se frustrar. Registe-se ainda que, talvez para acentuar o efeito do simples tocar da campainha (independentemente da ênfase ou duração do toque), o narrador de 1880 se limita a qualificá-lo de “agudo”, suprimindo “retinido”:

Versão de 1876:

Logo ao começo da Rua da Misericórdia, ordinariamente, via a janela da sala do jantar alumiada; e ao toque agudo e retinido da campainha sentia uma ansiedade, um vago receio. Se já tivessem desconfiado! Se ela tivesse saído! (380)

Versão de 1880:

Mal [Amaro] avistava a janela da sala de jantar alumiada, todos os seus desejos se erguiam; mas ao toque agudo da campainha sentia às vezes um susto indefinido de achar a mãe já desconfiada ou Amélia mais fria... (381)

Também a João Eduardo é atribuído pelo narrador de 1880 um toque da campainha com relevância estrutural na narrativa – desta vez, como sintoma expressivo do desespero e da indignação do escrevente, turvado pelo álcool depois do jantar com Gustavo, o tipógrafo. Omissos na versão de 1876, a passagem pela casa da S. Joaneira e o furor com que repica a campainha preparam – neste caso, no sentido do reforço da verosimilhança – a sua agressão ao padre Amaro, que ocorre imediatamente a seguir, quando João Eduardo desemboca “no largo, diante da fachada da igreja”:

João Eduardo, só, abalou logo para a Rua da Misericórdia. Ao chegar à porta da S. Joaneira, apagou com cuidado o cigarro na sola do sapato, e deu um puxão tremendo ao cordão da campainha. [...] Aproximou-se de novo e bateu devagarinho a aldrava. Depois repicou com furor a campainha. Ninguém apareceu: então, indignado, partiu para os lados da Sé. (621)

Noutra ocasião, como ponto de viragem, o toque da campainha provoca um “sobressalto” em casa da S. Joaneira, sem dúvida premo-

nitório do que vai seguir-se: a revelação pelo padre Natário das consequências nefastas do *Comunicado* publicado no jornal:

...E a S. Joaneira contemplava-os [a Amélia e a João Eduardo] babosa, enquanto o cónego dormitava já, e o padre Amaro, abandonado a um canto como outrora o escrevente, ia folheando o velho álbum.

Mas um brusco repique da campainha veio sobressaltá-los a todos: passos rápidos galgaram a escada, pararam em baixo na saleta: e a Ruça apareceu dizendo “que era o senhor padre Natário, que não desejava subir, e queria dar uma palavra ao senhor cónego”.

[...] Amélia fechou logo o piano – e a S. Joaneira pousando a meia foi em bicos de pés escutar ao alto da escada: fora ventava forte, e para os lados da Praça afastava-se o toque de retreta. (471)

A razão do “sobressalto” é aqui, a bem dizer, confirmada por outro indício sonoro: “passos rápidos galgaram a escada”. A escuta completa ainda o desenho da cena, não tanto pela curiosidade da S. Joaneira em ouvir o que se passa na saleta, mas mais pelas indicações dadas pelo narrador quanto ao que se ouve vindo de fora, da rua (sintomas contextuais do estado do tempo e, através de um elemento de *cor local*, da hora tardia da inesperada visita).

O “sobressalto” causado por outro repique de campainha tem igualmente o seu quê de premonitório, e talvez por isso foi introduzido na versão de 1880. Em casa do cónego espera-se a S. Joaneira, mas, apesar disso, é com sobressalto que se ouve a campainha – “um forte repique” – apurando-se depois que ela está incomodada e não pode vir. Entretanto, na versão de 1880, a disputa entre o cónego Dias e Amaro sobre as cortesias na missa é apenas pontuada pelo “bater da campainha”, enquanto outras referências sonoras de *cor local*, da versão de 1876, desaparecem:

Versão de 1876:

Tinha crescido o frio e tinham mandado vir uma braseira. Já anoitecia e sentiam-se na rua ainda os rumores de tamancos, descantes de guitarra e ao longe foguetes tardios.

– É beber, é beber, dizia o cónego. E depois salta o cafezinho bem quente, mana Josefa!

Mas bateram à campainha.

– *Quem será? disse a velha.*

Teresa, a criada, entrou com um xale e uma manta de lã:

– *Aqui está isto que vem de casa da menina Amélia. A senhora manda muitos recados, que não pode vir, que se achou incomodada.* (680)

Versão de 1880:

– *Você não deixa de ter razão... Eu foi para o ouvir... Faz-me honra cá o discípulo, acrescentou piscando o olho a Amélia. Pois é beber, é beber! Depois salta o cafezinho bem quente, mana Josefa! Mas um forte repique à campainha sobressaltou-os.*

– *É a S. Joaneira, disse D. Josefa.*

A Gertrudes entrou com um xale e uma manta de lã:

– *Aqui está isto que vem de casa da menina Amélia. A senhora manda muitos recados, que não pode vir, que se achou incomodada.* (681)

Em suma: atentos aos pormenores do quotidiano, por vezes aparentemente os mais insignificantes, é com eles que ambos os narradores – o de 1876 e, mais acentuadamente ainda, o de 1880 – *montam* a trama romanesca. As ocorrências aqui analisadas estão longe de esgotar o manancial das referências sonoras que comprovam a importância da *cultura da escuta* na oficina do escritor. Trata-se de referências bastante diferenciadas quanto às funções que desempenham na narrativa e quanto aos diferentes planos em que se manifestam e que, por isso, justificam a continuação duma indagação sistemática (são imensas, por exemplo, as que dizem respeito à voz das personagens e seus matizes de entoação).

Música, quotidiano e estilos de vida

O universo sonoro de *O Crime do Padre Amaro* é, como já se mostrou, povoado de música. E, quer na segunda, quer na terceira versão, essas alusões ou eventos musicais desempenham funções estruturais na narrativa:

- a) contribuem para caraterizar ambientes sociais, estilos de vida, idiossincrasias (o *habitus*, no sentido de Bourdieu, 1980: 87-109);

- b) ligam-se a contextos sociofuncionais sagrados ou profanos, reforçando a *cor local*;
- c) tornam-se atributos de certas personagens, da sua prática social, do seu caráter;
- d) emergem na semântica da interação como sintomas expressivos;
- e) funcionam ainda como dispositivos geradores de ironia, nomeadamente através dos processos de fragmentação e montagem (mais salientes na versão de 1880).

Nestas diferentes dimensões, que se articulam umas com as outras, numa rede de referências cruzadas que bem testemunha a “estética do pormenor” queirosiana – em que insiste Carlos Reis –, a música desdobra-se em múltiplas facetas: o tipo de repertório; as peças ou fragmentos musicais singularmente considerados; os instrumentos e as vozes; as faculdades e destrezas dos executantes; as práticas de execução; a interação comunicacional, entre quem canta ou toca e quem escuta; e ainda, em tudo isso, o balanço entre o ponto de vista intraficcional (o papel da música na ação narrada tal como se manifesta através dos seus protagonistas) e o ponto de vista do narrador, quando este – a bem dizer, do exterior – deixa entrever os seus próprios critérios de descodificação como ouvinte ou recetor (cf. a este respeito Vieira de Carvalho, 1999d).

Proponho-me abordar agora apenas alguns aspectos das duas primeiras dimensões.

A cada estrato social a sua música. Assim, no meio aristocrático ou aristocrático-burguês – fosse na quinta da marquesa de Alegros em Carcavelos, fosse na casa da condessa de Ribamar, em Lisboa – a música que alimenta o imaginário das personagens, mas que é sobretudo apresentada como parte integrante das suas “estratégias de distinção”, são as árias de ópera ou árias de concerto da tradição clássico-romântica.

O Teatro de São Carlos torna-se aí a referência central de um quotidiano em que a ópera serve sobretudo a sociabilidade e a *exibição do eu*, enquanto exacerbação das convenções comportamentais e dos sinais exteriores de poder e riqueza (cf. Vieira de Carvalho, 1993; 1999; 1999c). Naquela “quinta de alamedas aristocráticas onde os pavões gritavam”, as filhas da marquiza de Alegros, como “não

tinham S. Carlos, as visitas e a Aline [a modista], recebiam os padres e cochichavam sobre a virtude dos santos” (136-137). E o narrador acrescenta: “Deus era o seu luxo de Verão”, deixando, pois, subentendido que o S. Carlos seria um *luxo de Inverno*. Este mesmo paralelo entre a religião e a ópera, entre a Sé (de Leiria) e S. Carlos, reaparece mais tarde a propósito de Amélia – acentuando o que ambos os sistemas sociocomunicativos tinham de comum: o predomínio do aspecto mundano ou exterior sobre a vivência ou assimilação íntimas da arte ou da religião. O que Amélia “amava agora na religião e na Igreja era o aparato, a festa – as belas missas cantadas ao órgão [...], os uníssonos que rompem briosamente no coro das aleluias. Tomava a Sé como a sua Ópera: Deus era o seu luxo” (255). Na terceira versão, de 1880, de onde extraí este trecho, o narrador não se limita, pois, a comparar uma missa cantada com uma ópera – como acontece na segunda versão, de 1876 (254) –, antes reforça o paralelo institucional, ou seja, a semelhança das estratégias de comunicação na Sé como local de culto e na Ópera (agora escrita com letra maiúscula) como local de arte. O S. Carlos está aqui naturalmente implícito, quase como paradigma de uma “existência superior”, de que tem saudades Gouveia Ledesma, secretário-geral do governo civil do distrito de Leiria, ou com o qual sonham provincianas como Amélia e Amparo. Em todos os casos o que sobressai é o *habitus* ou *estilo de vida* ligado à frequência do S. Carlos, e não propriamente o interesse despertado pela *arte*, pelas obras levadas à cena:

[Gouveia Ledesma] *Levantava-se tarde; e nessa manhã, de robe-de-chambre à mesa do almoço, partia os seus ovos quentes, lendo com saudade no jornal a narração apaixonada duma pateada em S. Carlos...* (431)

Esse *estilo de vida* é posto em evidência *a contrario* pelo escândalo que ele suscita na D. Josefa Dias, irmã do cónego – numa conversa com a Amparo a propósito do mesmo Gouveia Ledesma (e note-se que ambos os trechos foram introduzidos na versão de 1880):

– *Ai, era um escândalo! Que nunca houvera em Leiria autoridades assim! O secretário-geral era um desaforo com a Novais... Que se podia esperar de homens sem religião, educados em Lisboa, que, segundo D. Josefa, estava predestinada a perecer como Gomorra pelo fogo do Céu? – A Amparo cosia com a cabeça baixa, envergonhada talvez diante daquela indignação piedosa, dos*

desejos culpados que a roíam de ver o Passeio Público e de ouvir os cantores em S. Carlos (543-545).

O paralelo institucional entre a Igreja e a Ópera como sintoma de um *habitus*, de um gosto “superior”, onde tanto a *devotio* religiosa como a artística são aparentemente relegadas para segundo plano, reapparece numa conversa entre Amaro e a condessa de Ribamar, na qual participa igualmente um “rapaz loiro”, “rechonchudo”, que dizia sempre “yes! yes!”. Para a condessa, não era “na cidade, nos cativeiros do luxo”, mas sim na aldeia, que ainda se encontrava “muita fé” (versão de 1880: “alguma fé”). Por isso, ela preferia rezar “na pequena capela antiga” de Carcavelos. O rapaz não concordava e dizia que “se o obrigassem a ouvir missa numa capelinha, até lhe parecia que perdia a fé!... Não compreendia, por exemplo, a religião sem música... Era lá possível uma festa religiosa sem uma boa voz de contralto!?” – Tal o texto da versão de 1880, onde a referência à “boa voz de contralto” substitui uma referência mais genérica a “boas vozes”, reforçando – com uma ponta de ironia – o perfil do *conhecedor*, treinado no *habitus* culto (176-177). A própria condessa revela, porém, logo a seguir, a sua pertença a esse *habitus*, ao discutir as vozes dos cantores, reificadas no seu “valor de troca” – em tudo se assemelhando a ópera em S. Carlos e a missa cantada nos Inglesinhos no plano da receção:

– [...] *É outra coisa! Tem cachet! Ó prima, lembra-se daquele tenor... Como se chamava ele? O Vidalti. Lembra-se do Vidalti, na Quinta-feira de Endoenças, nos Inglesinhos? O Tantum ergo?*

– *Eu preferia-o no Baile de máscaras, disse a condessa.*

– *Olhe que não sei, prima, olhe que não sei! (178-179).*

Do *habitus* culto também faz parte o piano – mas não principalmente em relação com a frequência de concertos públicos. A aparente raridade desse tipo de eventos musicais é dada indiretamente pela referência ao “pianista do ano passado”, com quem Amaro se parecia (segundo Teresa e a condessa), e cujo nome, “o Jalette”, sugere a sua origem francesa, por oposição ao cantor, de origem italiana – em perfeita consonância com as esferas de influência então reconhecidamente dominantes em Portugal, no domínio respetivamente da música instrumental e da música vocal. Mais importante é, porém, a presença do piano e de um determinado tipo de repertório nesse quotidiano aristocrático ou aristocrático-burguês, do qual o narrador, nos dá –

pela perspectiva de Amaro – um quadro onde tudo parece comprovar a teoria de Bourdieu. Teresa erguera-se “arrastando a sua soberba cauda”, sentara-se ao piano, tocara um fragmento do *Rigoletto*; pouco depois, cantará ao piano uma “antiga ária inglesa de Haydn” – ambas as peças de carácter melancólico (183, 187):

Amaro estava enlevado. Aquela sala rica com as suas alvuras de nuvem, o piano apaixonado, o colo de Teresa que ele via sob a negra transparência da gaze, as suas tranças de deusa, os tranquilos arvoredos de jardim fidalgo davam-lhe vagamente a ideia duma existência superior, de romance, passada sobre alcatifas preciosas, em coupés acolchoados, com árias de óperas, melancolias de bom gosto e amores dum gozo raro (183).

O contraste – de óbvio efeito irónico – entre o *estilo de vida* aristocrático e o *estilo de vida* pequeno-burguês emerge imediatamente neste contexto através da relação que se estabelece, no espírito de Amaro, entre aquela experiência de uma “existência superior” e o seu quotidiano em casa da tia:

Enterrado na elasticidade da causeuse, sentindo a música chorar aristocraticamente, lembrava-lhe a sala de jantar da tia e o seu cheiro de refogado: e era como o mendigo que prova um creme fino, e, assustado, demora o seu prazer – pensando que vai voltar à dureza das côdeas secas e à poeira dos caminhos (183).

Esse contraste entre *estilos de vida* é reforçado por outros aspetos que o narrador tem o cuidado de precisar: por exemplo, a frequência do teatro – e já não exatamente da ópera – como sintoma de ascensão social. A tia de Amaro, “filha dum pobre empregado público”, tinha aceitado casar com um merceeiro – “um homem grosso e estúpido” – “para sair da casa do pai, onde a mesa era escassa, ela devia fazer as camas e nunca ia ao teatro” (pormenor este – “nunca ia ao teatro” – introduzido na versão de 1880). Agora, porém, “passava os seus dias lendo romances, as análises dos teatros nos jornais, vestida de seda, coberta de pó de arroz, o cabelo em cachos, esperando a hora em que passava debaixo das janelas, puxando os punhos, o Cardoso, galã da Trindade”. Não eram, pois, nem o Vidalti, nem o Jalette, que constituíam referências para a tia, mas sim o “galã da Trindade” – pormenor introduzido na versão de 1880 que indicia, não só o tipo de teatro que

ela frequentava – aquele que era levado à cena no Teatro da Trindade, e não no S. Carlos – mas também o que a motivava a ler as análises dos jornais (140-141).

Em Leiria, a Sr.^a D. Maria da Assunção “tinha um camarote” e leva a S. Joaneira e Amélia ao espetáculo de uma companhia ambulante de *zarzuela*. Também aí a frequência do teatro como sintoma de prestígio social e a *exibição do eu* de atores e espectadores em retroação cumulativa (modelo de comunicação *coloquial*) parecem estar – tal como no S. Carlos – no centro do espetáculo. O que muda é o meio, pequeno-burguês e provinciano, onde – pelo menos, para a S. Joaneira e Amélia – o teatro é um acontecimento raro:

Falava-se muito da contralto, a Gamacho. A Sr.^a D. Maria da Assunção tinha um camarote [na versão de 1876: “tinha alugado um camarote”], levou a S. Joaneira e Amélia – que duas noites antes estivera costurando, com uma pressa comovida, um vestido de cassa todo florido de laços de seda azul. João Eduardo na plateia – enquanto a Gamacho, empastada de pó-de-arroz sob a sua mantilha valenciana, vibrando com uma graça decrépita o leque de lentejoulas, garganteava malaguenhas agudas – não se fartou de contemplar, de desejar Amélia. À saída veio cumprimentá-la... [...]:

- *Então gostou da Gamacho, sr. João Eduardo?*
- *A falar-lhe verdade nem sequer reparei nela.*
- *Então que fez?*
- *Olhei para si, respondeu ele resolutamente (259-261).*

A diferença entre frequentar a ópera em S. Carlos e frequentar o teatro declamado ou a zarzuela tem a sua correspondência na diferença do repertório e das práticas musicais na esfera privada respetivamente do meio aristocrático-burguês e do meio pequeno-burguês. A filha do tabelião não toca árias de óperas, nem velhas árias inglesas, repassadas de melancolia e ouvidas em silêncio; toca uma mazurca francesa “com brio estridente” depois do chá, enquanto o pai, “o gordalhufo Nunes, de colete branco”, ia “pela sala exclamando, entusiasmado, com a sua voz de grilo: – É tirar pares, é tirar pares!” (257). Amélia, por sua vez, nos serões da S. Joaneira, canta e toca ao piano *polkas*, valsas e sobretudo um repertório de canções portuguesas que se tinham vulgarizado: por exemplo, o *Adeus!*. Quando ainda aprendia piano com o Tio Cegonha, a sr.^a D. Maria da Assunção estranhava

que o mestre lhe não ensinasse o *Trovador* (referia-se, obviamente à ópera de Verdi). Mas o Tio Cegonha só conhecia “a música clássica, árias ingênuas e doces de Lully, motivos de minuets, motetes floridos e piedosos de doces tempos freiráticos” (233).

Nos serões em casa da S. Joaneira também intervém como músico-amador Artur Couceiro, ora cantando acompanhado ao piano por Amélia, ora “repenicando” a sua guitarra. Numa ocasião, pedem a Artur “uma coisa de sentimento”:

Artur pigarreou, cuspihou; e dando subitamente à face uma expressão dolorosa, ergueu a voz, cantou lugubrememente [a ironia de “lugubrememente” ressalta por comparação com versão de 1876, onde se lia “cantou com grande ternura”]:

Adeus, meu anjo! Eu vou partir sem ti!

[...]

– Muito bonito, muito bonito! murmuravam.

Artur cantava enternecido, o olhar vago; mas nos intervalos, durante o acompanhamento, sorria em redor – e na sua boca cheia de sombra viam-se os restos de dentes podres.

[...] Mas Artur, com a mão sobre o peito, a outra erguida no ar, num gesto desolado e veemente, soltou a última estrofe:

E um dia, enfim, deste viver fatal, Repousarei na escuridão da campa!

– Bravo! Bravo! exclamaram.

E o cónego Dias comentou baixo ao pároco:

– Ah! Para coisas de sentimento não há outro (211-213).

Enquanto o piano era um instrumento comum ao meio aristocrático e ao meio pequeno-burguês – o que diferia eram somente o repertório e as estratégias de comunicação –, a guitarra nunca aparece ligada à prática musical das classes mais elevadas. E se o piano era o instrumento das meninas, já a guitarra é sempre atributo das destrezas musicais masculinas.

Artur Couceiro harpeja “a guitarra, cantarolando *O descrido!*” (219), improvisa “um *fadinho* à viola” em saudação a Amaro (379), copia, “para estudar à guitarra, uma canção da *Grinalda*” (483). Amélia, ao recordar-se da sua infância, lembrava-se de “um capitão Cou-

ceiro, de caçadores, que tinha os dedos negros do cigarro e trazia sempre a sua viola” para os serões em casa da mãe:

...pela frincha do quarto ela via luz, ouvia as vozes: depois fazia-se um silêncio, e o capitão, repenicando a guitarra, cantava o lundum da Figueira (227).

Também Agostinho, estudante de Direito que cortejava Amélia na Vieira, “sabia tocar guitarra” (241), e o poema à *Morena* de Leiria que um dia lhe recita é acompanhado por um sargento do 6 de caçadores, que toma logo a guitarra (243). À guitarra podia juntar-se a flauta: no seu isolamento, na Ricoça, Amélia recorda com saudade “a hora do chá, dos *quin*os alegres, quando os rapazes da cidade vão em rancho pelas casas amigas, com uma viola ou uma flauta, improvisando *soirées*” (859). Agostinho Pinheiro, redator da *Voz do Distrito*, tinha “os dedos queimados”, que “terminavam em unhas muito compridas – porque tocava guitarra” (403). O próprio João Eduardo, de visita à redação do jornal, tem um momento musical, à guitarra, que o narrador sonoriza com onomatopéias:

João Eduardo estirava-se no canapé de palhinha, ou indo buscar a um canto a velha guitarra de Agostinho repenicava o fado corrido. O jornalista no entanto, com a testa apoiada a um punho, produzia laboriosamente: “a coisa não lhe saía catita”: e como nem o fadinho o inspirava, erguia-se, ia a um armário engolir um copinho de genebra que gargarejava nas fauces estanhadas, espreguiçava-se escancaradamente, acendia o cigarro, e aproveitando o acompanhamento cantarolava roucamente:

*Ora foi o fado tirano
Que me levou à má vida,*

E a guitarra: dir-lin, din, din, dir-lin, din, don.

*Na vida do negro fado
Ai! Que me traz assim perdida...*

*Isto trazia-lhe sempre as recordações de Lisboa, porque terminava por dizer, com ódio:
– Que pocilga de terra esta! (405)*

Este quadro, onde o gosto musical e as maneiras pouco polidas convergem na caracterização de um *estilo de vida*, é completado com a evocação daquilo que fazia Agostinho ter saudades de Lisboa – de certo modo, o polo oposto das noites em S. Carlos:

Não se podia consolar de viver em Leiria, de não poder beber o seu quartilho na taberna do tio João, à Mouraria, com a Ana Alfaiata ou com o Bigodinho – ouvindo o João das Biscas de cigarro ao canto da boca, o olho choroso meio fechado pelo fumo do tabaco, fazer chorar a guitarra, dizendo a morte de Sofia! (407)

Não tanto como prática sociocomunicativa dotada de relativa autonomia e inerente a um certo *habitus*, mas mais como elemento de *cor local*, ligado a certos contextos funcionais ou comportamentos do quotidiano, a música surge ainda em outras situações. No episódio da casa de pasto – muito mais desenvolvido na versão de 1880, onde também são introduzidas as referências musicais – a “indiferença pela Fraternidade dos Povos”, manifestada pelo tio Osório, “que juntara alguns vinténs” e “tinha horror a tumultos”, choca Gustavo, o tipógrafo, que lhe responde trauteando a *Marselhesa* enquanto enchia “os copos de alto” (597-599); mais tarde, depois de se despedir de João Eduardo, desaparece “à esquina da rua, de chapéu para a nuca, trauteando o *Hino do trabalho*” (621). Em contrapartida, no jantar oferecido pelo abade da Cortegaça, ao arroz-doce, depois de servido o vinho do Porto de 1815, o Libaninho entoava “em voz de falsete” (correspondendo ao seu caráter efeminado) o hino de Pio IX... (317); e logo a seguir, durante o passeio, uma canção regional, que o narrador cita em fragmentos, entrecortando o diálogo travado entre os padres:

...O Brito, ao lado de Amaro, jurava que havia de beber o sangue ao morgado da Cumeada.

– Prudência, colega Brito, prudência, dizia Amaro chupando o cigarro.

E o Brito, com passadas de carretão rosnava:

– Hei-de comer-lhe os fígados!

O Libaninho atrás, só, cantarolava em falsete:

– Passarinho trigueiro,

Salta cá fora...

Adiante de todos ia o padre Natário: levava a capa no braço, arrastando pelo chão; a batina desabotoada por trás deixava ver o forro imundo do colete; e as suas pernas escanifradas, com as meias pretas de lã cheias de passagens, faziam bordos que o atiravam contra o silvado.

E no entanto Brito, com grandes bafos de vinho, roncava:

– Eu só me contentava em agarrar num cajado e correr tudo! Tudo!

– E gesticulava com um gesto imenso que abrangia o mundo.

– Tem as asas quebradas,

Não pode agora...

gania atrás o Libaninho.

Mas pararam de repente: Natário adiante gritava com uma voz furiosa:

– Seu burro, você não vê? Sua besta!

Era à volta do atalho. Tropeçara com um velho que conduzia uma ovelha; ia caindo; e ameaçava-o com o punho fechado numa raiva avinhada (321).

Mais adiante é Amélia quem – no contexto de um encontro de acaso com Amaro, junto à quinta da sr.^a D. Maria da Assunção – se põe a cantarolar uma quadra popular (mais um fragmento introduzido na versão de 1880):

[Amaro] Traçou a capa, saltou; mas escorregou nas ervas húmidas – e imediatamente Amélia, debruçando-se, rindo muito, com grandes acenos de mãos:

– E agora adeus, senhor pároco, que eu vou ter com a D. Maria. Aí fica preso na fazenda. Para cima não pode o senhor pular, pela cancela não pode o senhor passar! É o senhor pároco que está preso...

– Ó menina Amélia! Ó menina Amélia!

Ela cantarolava-lhe, escarnecendo:

Fico sozinha à varanda

Que o meu bem está na prisão!

Aquelas maneirinhas excitavam o padre – e com os braços erguidos, a voz cálida:

– Salte, salte! (329)

Vários destes exemplos – e há muitas outras situações equivalentes que, por agora, deixo de lado, desde logo aquelas em que a música se associa à liturgia – podiam e deviam ser analisados mais detidamente enquanto dispositivos técnico-narrativos com diferentes implicações na produção de sentido. Nuns casos, o fragmento musical gera a ironia, através de um processo de montagem com outros elementos narrativos. Noutros casos, vale como sintoma expressivo, que atua cumulativamente com outros elementos na semântica da interação entre as personagens – como acontece neste último exemplo. O cantar de Amélia como sintoma expressivo da sedução que sobre ela exerce Amaro contribui decisivamente para a tensão emocional que o leva depois a “apertá-la brutalmente” e a beijá-la “com furor no pescoço”, ao contrário da versão anterior, onde Amaro lhe dera “um beijo rápido, ao de leve, quase ao pé da boca” (330-331).

Mais significativo ainda como sintoma expressivo – que cabe ao leitor descodificar – é o facto de Amaro, pouco antes, no fim do passeio com os outros padres, partir para a cidade cantarolando o *Adeus!* – o que faz “traçando alegremente a capa”, precisa o narrador. Na versão de 1876, Amaro, apenas “caminhava depressa, com a capa traçada, cantarolando baixo” (320-321). A referência ao *Adeus!* introduzida pelo narrador de 1880, em ligação com a alegria do pároco – que contradiz, aliás, o conteúdo expressivo da canção – constitui, porém, uma mudança de grande alcance, pois que confere àquela música, a partir desse preciso momento, a função de *Leitmotiv* da sua paixão por Amélia. O padre Amaro traça alegremente a capa, porque parte para a cidade a pensar em Amélia: eis o que nos é revelado ou insinuado pelo facto de ele cantarolar o *Adeus!*.

A função do *Adeus!* como *Leitmotiv* da paixão por Amélia é, porém, inseparável do motivo da *despedida* – da despedida do irremediavelmente perdido e irrecuperável, da despedida como *luto* – que atravessa todo o romance e se manifesta justamente através de vários fragmentos musicais.

Referências

- Benjamin, Walter (1931), “Was ist das epische Theater? (I)”, in: Benjamin (1991): II. 2, 519-531.
- Benjamin, Walter (1939), “Was ist das epische Theater? (II)”, in: Benjamin (1991): II. 2, 532-539.

- Benjamin, Walter (1940), “Über den Begriff der Geschichte”, in: Benjamin (1991): I.2, 691-704.
- Benjamin, Walter (1991) *Gesammelte Schriften* (ed. by Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser), 6 vols., Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (1980), *Le sens pratique*, Paris, Minuit.
- Eça de Queirós, José Maria (1876/1880), *O Crime do Padre Amaro* (2.^a e 3.^a versões) (eds. Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha), Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2000.
- Pires de Lima, Isabel (1987), *As máscaras do desengano: Para uma abordagem sociológica de “Os Maias” de Eça de Queirós*, Lisboa, Caminho.
- Reis, Carlos / Milheiro, Maria do Rosário (1989), *A construção da narrativa queirosiana*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Tester, Keith (1994) (ed.), *The Flâneur*, Londres, Routledge.
- Vieira de Carvalho, Mário (1993), “*Pensar é morrer*” ou *O Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Vieira de Carvalho, Mário (1994), “Roman als Offenbachiade – Ein Beispiel von Intertextualität zwischen Musik und Literatur”, in: *Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung, Freiburg im Breisgau 1993* (ed. Hermann Danuser), Kassel etc., Bärenreiter-Verlag, 1999: II, 222-226; republicado em versão portuguesa in Vieira de Carvalho (1999c).
- Vieira de Carvalho, Mário (1995), “A música e o cosmopolitismo da capital: Uma aproximação a Eça de Queirós em diálogo com Walter Benjamin”, in: *150 Anos com Eça de Queirós. Anais do III Encontro Internacional de Queirosianos* (eds. Elza Miné e Benilde Justo Caniano), São Paulo, USP – Centro de Estudos Portugueses, 1997: 427-437 (republicado in: Vieira de Carvalho 1999c).
- Vieira de Carvalho, Mário (1999a), “*Denken ist Sterben*”. *Soziageschichte des Opernhauses Lissabon*, Kassel / Basel / London, etc.: Bärenreiter, 1999.
- Vieira de Carvalho, Mário (1999b), *Razão e sentimento na comunicação musical. Estudos sobre a Dialéctica do Iluminismo*, Lisboa, Relógio d’Água, 1999.
- Vieira de Carvalho, Mário (1999c), *Eça de Queirós e Offenbach: A ácida gargalhada de Mefistófeles*, Lisboa, Edições Colibri, 1999.
- Vieira de Carvalho, Mário (1999d) “A cultura da escuta na novelística de Garrett: *Viagens na minha terra*”, in: *Leituras. Revista da Biblioteca Nacional*, S. 3, n.º 4 (1999): 125-146 (republicado no presente volume, capítulo III).

V – A MÚSICA E A ESCUTA EM *OS TECLADOS*, DE TEOLINDA GERSÃO

Esta narrativa de Teolinda Gersão é sobre a cultura da escuta, o que nos reconduz a uma questão que tem vindo a ganhar algum relevo no debate filosófico. Wolfgang Iser, por exemplo, num artigo recente com o título *Auf dem Weg zu einer Kultur des Hörens?*, fala-nos do primado da cultura da visão na civilização europeia, desde Heráclito e Platão, e analisa as teses que postulam a relação entre essa cultura da visão e os mecanismos de dominação sobre a natureza e o ser humano: uma relação tanto mais atual quanto é certo ser hoje o nosso quotidiano profundamente marcado por uma cultura da imagem, onde esta, a imagem – como já Guy Debord, em *A Sociedade do Espectáculo*, ou mais recentemente Fredric Jameson, na sua obra polémica *Pós-modernismo, ou A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*, tinham posto em evidência – é ao mesmo tempo sintoma e instrumento de reificação em todos os domínios da vida: nas relações sociais, de trabalho, políticas, afetivas; na arte, na ciência, na comunicação, no amor – e inevitavelmente (porque o tema se tornou outra vez, para nós, mais atual do que nunca) – também nas questões da guerra e da paz. Pensemos, por exemplo, no olhar predador que *possui* um corpo, reificando-o num algo destinado a ser consumido. Não posso deixar de recordar aqui, a este propósito, uma encenação de Harry Kupfer, para o *Parsifal* de Wagner, na *Staatsoper* de Berlim (*Unter den Linden*), onde o engodo da sedução já não vinha de mulheres propriamente ditas, mas sim de bocados dos corpos delas distribuídos por dezenas de aparelhos de televisão espalhados pela cena (ali um seio, acolá uns lábios, mais além uma perna...): uma forma de canibalismo centrado na visão que não é, afinal, muito diferente daquele que permite à tecnologia mais avançada – baseada precisamente na ótica – fazer coincidir o fragmento do real escolhido para alvo com a imagem computadorizada desse fragmento implantada no míssil.

De facto, não é a escuta que orienta os mísseis, mas sim a visão. Se o racismo começa na visão, na distinção da cor da pele ou de diferentes padrões de beleza visual, também a guerra começa e acaba numa cultura da imagem: testa-se no efeito visual produzido pela explosão das bombas (ainda que a explosão seja audível). Pelo contrário: o que faz do amor, amor, distinguindo-o de um mero exercício de dominação, talvez seja a escuta do outro; e quando se trata de paz, ela parece igualmente impossível sem diálogo e sem escuta. Esta questão tornou-se tão central para o compositor italiano Luigi Nono no início da década de 80 que, valendo-se da colaboração do filósofo, também veneziano, Massimo Cacciari, escreveu uma ópera sobre o mito de Prometeu que é uma ópera só para ouvir, uma ópera sem imagens visuais, a que deu o subtítulo de “tragédia da escuta” – como se todos os sonhos de emancipação ou libertação do ser humano se reconduzissem, afinal, à problemática da escuta...

Escutar-se, escutar os outros, escutar o mundo, a natureza, o universo, o cosmos, escutá-los como música, escutá-los na música, transformar o olhar em escuta, a visão em audição, escutar só interiormente uma música lida ou imaginada – mas também falar-nos de uma escuta que se nega a si própria, de um ouvir que se fecha à audição: tudo isto constitui, afinal, o pano de fundo da narrativa *Os Teclados* de Teolinda Gersão.

Música como *Harmonia Mundi* e música como dominação

É por este equívoco (uma cultura da escuta que se nega a si própria) que começa a narrativa. Para o tio Octávio, Beethoven está no cimo da escada, enquanto Mozart nem sequer chega ao primeiro degrau. Mas Júlia, a criança, reza por Mozart, “ama Mozart em segredo” (para retomar palavras de Eça de Queirós, que confessava exatamente a mesma divergência relativamente aos seus colegas do *Cenáculo*). O tio Octávio cria à sua volta um universo dir-se-ia concentracionário, e a sua forma de escutar a música, de escutar Beethoven, redundava na negação da escuta – porque é a negação da abertura aos outros, do diálogo, da compaixão. “O tio não ouvia, não queria ouvir mais nada”: neste caso, não ouvia os soluços da tia, implorando-lhe que o outro tio, o tio Eurico, o tio louco, não fosse internado. *Totalitariamente*, o tio Octávio não escutava nada nem ninguém, senão Beethoven! E muito menos estava disposto a tolerar que o

incomodassem durante a audição. A sua escuta de Beethoven fazia-o surdo à música.

Júlia, porém, aprendera com Mozart a “saber ouvir” – e “saber ouvir” era o contrário de tudo aquilo que o tio Octávio representava: não era nem dominação sobre os outros, nem sobre a natureza:

Era verdade que Mozart parecia fácil, por vezes dir-se-ia uma música de nada, quase à toa. Mas quem soubesse ouvir perceberia o que estava para lá da superfície, e esta apenas dissimulava sem realmente esconder, como um pedaço de vidro transparente. Podia ser, por exemplo, um acorde aparentemente banal, duas notas depois, a primeira muito breve, a segunda à distância de uma quarta da primeira. E depois tudo seguia com a mesma simplicidade, como se não pudesse ser de outro modo – qualquer pessoa, dir-se-ia que qualquer pessoa podia ter inventado aquela frase, até ela própria, e no entanto a frase remetia subitamente para outro contexto: alguma coisa se anunciava naquelas pequenas notas que qualquer criança podia tocar. Mas aí estava, Mozart não desprezava ninguém e aprendia até com os pássaros – era verdade, sim, Mozart aprendera muito com os pássaros, ela nunca os ouvia cantar sem pensar nisso.

E Júlia descobre:

Ouvir era um segredo. Ela ouvia muitas coisas, alguma impossíveis. Por exemplo, bastava-lhe olhar a pauta para ouvir a música lá escrita. [...] Mas isso era um segredo. Jamais o diria a alguém, muito menos ao tio Octávio, que dava pontapés na porta quando achava que ela errava o compasso e gritava batendo com os pés: Não não não não não!

Às vezes ela saía, logo a seguir, caminhava na rua, tocando apenas mentalmente, para não se deixar interromper. Andava pelo meio das casas e ouvia, ouvia, e ninguém dava pontapés na porta nem gritava...

Enquanto, para o tio Octávio, ouvir era alhear-se (alienar-se) de tudo quanto o rodeava, era ignorar o mundo e a vida, para Júlia, ouvir “era uma atenção absoluta às coisas”, era “deixar o mundo entrar em si”:

Tudo ficava suspenso, no vazio. E depois o som acontecia: a chuva, o vento, o mar. O vento nas folhas, no caminha de terra, nos telhados, na chuva... (p. 14)

Ouvir era deixar o mundo entrar em si. Ficava sem defesa, escutando. O som seguia o seu curso e ela deixava de existir separadamente, tornava-se parte do que acontecia. O que também era um risco. Quase de morte, pensava às vezes. Porque a música, de algum modo, estilhaçava-a. fazia-a sair de si mesma e arrastava-a para um estádio indiferenciado, não humano, contra o qual a música finalmente triunfava...

De resto, em convergência com as reflexões de Wolfgang Welsch, que advoga, não a escuta como uma alternativa à visão, mas sim o equilíbrio entre ambas como alternativa a uma cultura inteiramente dominada pela imagem, Júlia achava que “ouvir não era separado de ver, sentir, ou entender. Nem se podia ouvir, de cada vez, uma coisa isolada, sem dar conta de que havia em volta um contexto...”

Mas, através de Júlia, a narradora dá testemunho da sua própria cultura musical, da sua familiaridade com a audição e a prática da música, do seu conhecimento do teclado e dos seus segredos e da forma como relaciona tudo isso com uma cultura da escuta num sentido mais lato.

Assim, ao longo da narrativa, as reflexões de Júlia levam-na naturalmente a formular hipóteses sobre aquilo a que o musicólogo austríaco Georg Knepler (1986) chama os elementos *mimogénicos*, *biogénicos* e *logogénicos* na formação dos sistemas musicais. O lado mimético reconhece-se na definição de música como “as muitas vozes das coisas”, “vozes de Bach, jogando umas com as outras, cruzando-se, convergindo, divergindo”, “puro jogo, como o do mar e das ondas”, pois que “assim o mundo era feito” e tudo o que havia para ouvir no mundo – o próprio silêncio – “podia ser também uma forma de música” (p. 15).

Da biogénese da música fala-se noutro passo:

E o ritmo, vinha de onde? Do corpo, talvez, do coração batendo. Mas havia um momento em que se soltava do corpo e se tornava uma coisa separada... (p. 29)

Também a dimensão logogénica é a florada:

...a música tinha sempre de recomeçar, de acontecer de novo, para que o caos não se instalasse.... [...] Ouvir era talvez isso: tomar parte na luta entre a medida e o caos (p. 16).

...os livros aconteciam no tempo. Como a música. Os romances, sobretudo. Eram, como a música, uma forma de medir e de organizar o tempo (p. 54).

Contudo, esta última dimensão pode sobrepor-se às anteriores e, a bem dizer, absorvê-las. Também para Stravinsky a música era uma *ordem*, mais precisamente uma “ordem entre a pessoa e o tempo”. E, por exemplo, Lopes-Graça considerava o compositor um organizador do caos das suas ideias e emoções, o que já nos remete, em todo o caso, para uma estética da expressão (ao contrário de Stravinsky, que ligava a sua definição à ideia de que a música, *pela sua essência*, nada podia exprimir).

A conceção da música como uma ordem cosmológico-racional domina a teoria de todas as culturas da antiguidade e é consagrada no *quadrivium* medieval, onde a música aparecia ao lado da astronomia, da aritmética e da geometria. Boécio distinguia três espécies de música: a mundana, a humana e a instrumental. Mas a última, a instrumental, a única que se ouvia, não era senão o equivalente sonoro da mundana – a que correspondia às proporções do cosmos – e da humana – a que correspondia às proporções do ser humano. A missão da música instrumental era do domínio do *ethos*: pôr o ser humano em harmonia consigo próprio e com as proporções da natureza – ou, na formulação da escolástica medieval, configurar na ordem sonora a *anagogia* ou tendência à perfeição (Deus) que se manifestava tanto na alma humana como no cosmos. Neste mesmo sentido, para Júlia, a música contrariava a ideia de que no mundo nada tivesse a ver com nada: “Na música tudo estava ligado a tudo, a música era a arte de ligar. Nenhuma nota era isolada...”. Por isso, a música era a prova de que “havia harmonia no mundo, mesmo que ela não fosse sensível, nem visível...” E interrogava-se: “O trabalho sobre o teclado não era, justamente, deixá-la transparecer?” (p. 60). Ou: “Havia matemática no universo e a música era a sua forma audível e palpável?” (pp. 66-67). A resposta de Júlia era afirmativa – como se intuisse, ao tocar, a noção de *anagogia*, isto é, a música como via para a *Perfeição*, ou revelação desta:

Quando tocava era o universo que pulsava através do seu corpo, ela era uma boneca mecânica, com que o universo brincava? Quando julgava tocar livremente, era às leis de uma mecânica cósmica que obedecia? [...] Quanto mais mecânica mais livre, porque mais próxima do pulsar do mundo. O mecanismo incluía a

emoção e a beleza em estado puro: Também a Primavera era mecânica, o abrir das flores e o bater das ondas (pp. 66-67).

Aqui Júlia parece estar mais do que nunca próxima, e conscientemente, daquela definição leibniziana de música (contemporânea da concepção mecânica do universo) que retoma na ideia da *Harmonia Mundi* as homologias entre a música mundana, humana e instrumental de Boécio: “a música é um exercício aritmético de uma alma que não sabe que calcula”.

De resto, o texto explicita a ideia dos Antigos, para a qual se remete: Pitágoras, Platão, Kepler (p. 76). Isto é, a música como “matemática pura”, e que, por isso mesmo, situando-se no domínio do *ethos*, “curava as almas, porque as fazia regressar à origem”. Com efeito, no sentido também tornado explícito da *anagogia* medieval, “atravessar as esferas era despojar-se, purificar-se, ficar igual a um deus” (p. 77).

Afinidades entre música e escrita

Talvez seja esta insistência na dimensão cosmológico-racional, privilegiando na música a relação entre *ordem* e *ethos*, por oposição à relação entre *linguagem* e *pathos* – nascida, com o *musicus poeticus* seiscentista, da ligação da música à gramática, à retórica e à dialética, disciplinas do antigo *trivium* – que leva Teolinda Gersão, enquanto narradora, através dos ecos de uma personagem feminina que lida com *o outro teclado* (o do computador), a estabelecer afinidades estruturais entre a música e a escrita. Os romances eram semelhantes à música, não apenas como “forma de medir e de organizar o tempo”, mas ainda a outros títulos: “a do outro teclado” que escrevia romances “procurava alguma coisa que não era da ordem das palavras, algo talvez comparável à música, embora não equivalente” (p. 52). O comparável seria, talvez, *o indizível da música absoluta*, tal como a entendia Novalis ou como E. T. A. Hoffmann a entrevia na *ordem* de uma peça polifônica de Palestrina. Mas havia mais: na escrita havia “como na música uma liberdade e um determinismo – a última frase de um romance, por exemplo, estava já contida na primeira”:

Era sempre o tom que decidia tudo. Uma vez encontrado, tornava-se uma chave. Uma clave. Nos verdadeiros romances o essencial era, até certo ponto, previsível (p. 52).

Previsibilidade era, pois, para “a do outro teclado”, o que havia de comum entre um romance e a música – mas não uma música qualquer. O universo musical em que se movem ambas – Júlia e “a do outro teclado” – é o da música tonal e o da forma-sonata, música em que “era sempre o tom que decidia tudo”, como em Mozart ou Beethoven. Mas, neste diálogo, em que Júlia sabe da outra por uma entrevista de jornal, ecoam outros eus: o eu da narradora quando jovem e o eu da narradora à data em que escreve *Teclados*. E o diálogo passa a ser entre a pianista potencial, agarrada ao teclado do piano, e a romancista em que aquela se tornou, que “vivía debruçada sobre um teclado”:

Piano e teclado eram apenas instrumentos, dizia a mulher, o tempo encarregava-se de substituir um pelo outro. O teclado permitia maior velocidade do que a caneta, uma vez que ambas as mãos participavam e se podiam usar todos os dedos. O que lhe parecia um ganho, não em termos de menor perda: reduzia-se de algum modo a distância entre o cérebro e a mão, a imediação era maior, tanto mais que a leveza do teclado do computador, ao contrário da pré-histórica máquina de escrever, quase não exigia esforço. Por isso aquele teclado lhe parecia mais satisfatório, mas em último caso, ele não existia. Era ilusório pensar que se escrevia com as mãos, ou se tocava com as mãos: também o teclado do piano era uma transparência (pp. 53-54).

O mesmo sentirá também Júlia, ao tocar no *Bechstein* da mãe de Lúcia, “como se, por um momento, no lugar das suas, fossem as mãos da outra [“a do outro teclado”] que via refletidas” (p. 70). Num mundo onde tudo era “fragmentário”, “zombificado”, regido pelos “valores de troca” (p. 56), num mundo em que as pessoas “estavam desligadas” e “eram quando muito acidentes na paisagem” (p. 60), tanto o romance como a música – a arte, enfim – eram necessários precisamente para deixar “transparecer”. Mas deixar transparecer o quê? Para Júlia, a *Harmonia Mundi*. Para “a do outro teclado”, a transparência era apenas uma quase improbabilidade: podia “passar a vida tentando atravessar o teclado” (p. 56).

Contudo, enquanto para “a do outro teclado” esse era “o seu modo de estar”, que o saber-se sozinha ou louca não alteraria (p. 56), para Júlia, “o trabalho sobre o teclado”, que era uma paixão a que sacrificara as unhas, o cabelo e namorados, podia suscitar-lhe um sen-

timento de revolta. A exemplo da mãe de Lúcia, que deixara de tocar para passar a estar “apenas ocupada em ser feliz” e cujo piano se transformara num objeto meramente decorativo (p. 63), queria-se agora igual às outras mulheres, “porque isso lhe parecia o máximo de felicidade possível” (p. 64).

É então que o conhecimento dum novo instrumento – a clavinova –, que permitia tocar com auscultadores, “sem ninguém ouvir” (p. 65), lhe restitui o gosto pelo teclado e a dota dessa “cultura da escuta” que a leva a sentir na música “o pulsar do mundo”: estar sozinha, “desligada” de tudo e de todos, para finalmente *ouvir* que tudo está ligado e que existe uma ordem? *Ouvir* na música, ou através dela, aquilo que “a do outro teclado”, embora comparando o romance à música, negava existir?

Em Júlia há, pois, como uma iniciação na escuta. E é essa iniciação que a faz ouvir – ouvir mesmo, e não “ouvir sem ouvir” – a explicação sobre o “número” dada pelo professor de matemática – “uma chave, uma fórmula que abria o universo”:

Havia relação entre a estrutura do cosmos e a da música. A primeira música era a de cada planeta. O movimento dos planetas era música, a música era o princípio de tudo, a expressão de poderes superiores que governavam o mundo. Cada corpo celeste possuía uma nota e um acorde específico, o conjunto traduzia a harmonia do universo. Aqui em baixo, na terra, só o ouvido subtil a podia alcançar: através de tudo o que existia, podia ouvir-se, com esse ouvido interior, a harmonia superior que governava o mundo. (p. 72)

Júlia aprenderia ainda mais sobre o “número” na música e no mundo, se tivesse lido o livro prometido pelo professor de matemática, que imaginara como amante. Mas não encontra o livro, nem o professor, que morrera. Quando volta a sentar-se para tocar, interroga-se: “tocar para um público, isso significava exactamente o quê?” Por um lado, Júlia acredita que “o que acontecesse seria fruto do empenho e da participação de todos”, como se *tocar* fosse partir “para o desconhecido” e *ouvir* fosse acompanhá-la nessa viagem (pp. 93-94). Por outro lado, admite que “a do outro teclado” pudesse ter razão: que “as pessoas não formavam comunidades”, que “cada um estava só”, que “o mundo era apenas um mercado”. Em todo o caso, mesmo aceitando “o nada, o mundo vazio” ou o trabalho sobre o teclado apenas como

“a transcendência que restava”, Júlia, “olhando em volta as cadeiras desertas”, senta-se e toca.

Será este um final previsível ou um final contingente? Será este o final de uma narrativa realmente *tonal* – mais precisamente, de uma narrativa em *forma-sonata*, teleológica, como as sinfonias de Beethoven – ou de uma narrativa que antes se diria *atonal*, sem forma pré-determinada, imprevisível, como a *musique informelle* do pós-serialismo? A autora da narrativa chama-lhe isso mesmo – *narrativa* –, enquanto “a do outro teclado”, fala de romance, na sua comparação da escrita ficcional com a música tonal. O que poderia levar-nos à presunção de que a narradora-autora é um terceiro eu que se revê em traços ou *memórias* dos outros dois (Júlia e “a do outro teclado”), mas que, ao mesmo tempo, deles se distancia, em busca de algo de diferente. Do *romance* para a *narrativa* – tal como a autora de *Os Teclados* lhe dá vida – ganha-se em experimentação, perde-se em previsibilidade.

Teríamos, pois, aqui um exemplo daquele tipo de narrativa fragmentária, não-linear e não-teleológica a que Teresa de Lauretis (1984) chama tipicamente feminina. Não ia tão longe “a do outro teclado”, que teorizava sobre a previsibilidade do romance; nem Júlia, que preferia Mozart, mas cuja escuta ainda perseguia um *telos* – o da perfeição. Só o terceiro eu – o da autora-narradora – parece abrir-se à escrita que começa por surpreender a própria autora no ato de escrever – tal como um compositor pós-serial, aberto à escuta do desconhecido, se deixa surpreender pelo material sonoro em transformação... Porque escutar o outro, a alteridade que até pode haver dentro de nós, não é compatível com um percurso estabelecido *a priori*, pré-determinado, imposto, forçado. Esse era o universo do tio Octávio e do seu Beethoven – o mais teleológico de todos os compositores e, por isso mesmo, aquele que – para feministas como (McClary, 1991) – mais rotundamente incorpora na música a ordem patriarcal... (cf. Vieira de Carvalho, 1998).

Referências

- De Lauretis, Teresa (1984), *Alice Doesn't*, Blommington, Indiana University Press.
- Gersão, Teolinda (1999), *Os Teclados*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- Knepler, Georg (1986), “System und Detail”, in: *Musicologica Austriaca*, 6 (1986): 59-67.

- McClary, Susan (1991), *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*, Minnesota/Londres, The University of Minnesota Press.
- Vieira de Carvalho, Mário (1998), «*Mémoire d'une présence absente*. Zur Kritik der Dichotomie zwischen Teleologie und Zuständlichkeit in der Musik als geschlechtsbezogene Kategorien», in: *Abschied in die Gegenwart: Teleologie und Zuständlichkeit in der Musik (Studien zur Wertungsforschung*, vol. 35, ed. Otto Kolleritsch), Graz/Viena, Universal Edition, 1998: 121-148; versão portuguesa in: Vieira de Carvalho, Mário, *Razão e sentimento na comunicação musical. Estudos sobre a Dialéctica do Iluminismo*, Lisboa Relógio d'Água, 1999.
- Welsch, Wolfgang (1993), «Auf dem Weg zu einer Kultur des Hörens?», *Grenzgänge der Ästhetik*, Stuttgart, Philipp Reclam, 1996: 231-259.

VI – A TEORIA CRÍTICA LATENTE NO ROMANCE *A NOITE DAS MULHERES CANTORAS* DE LÍDIA JORGE

O objeto desta minha comunicação é o romance de Lídia Jorge, *A noite das mulheres cantoras*, publicado em 2011. A minha intenção não é fazer uma análise literária, mas sim discutir algumas questões nele levantadas – sociais, políticas, estéticas – que me parecem particularmente relevantes para o tema deste Congresso: “A Teoria Crítica Revisitada”. Neste caso, é Lídia Jorge quem revisita a Teoria Crítica através da ficção, assumindo-me eu aqui apenas enquanto leitor que responde à interpelação da obra. Ao enunciar e pôr à discussão os eixos ou tópicos críticos nela achados, talvez se presuma que eu não concedo ao material a mesma pertinência para a reflexão filosófica ou sociológica que concederia a protocolos duma pesquisa de campo em que a autora se colocasse na posição de investigadora. E, de facto, não concedo, pois entendo que o material pretensamente ficcional não é *menos*, mas sim, pelo contrário, *mais* relevante para a produção de conhecimento e, nomeadamente para uma teoria crítica, do que aquele que tivesse sido obtido no âmbito de um inquérito sociológico ou antropológico. O ângulo da ficção, que é o ângulo artístico, capta aquilo que o rigor da ciência social – *a priori* garantido pelo método – jamais alcançaria. Rompe os limites da experiência humana que lhe são traçados pelas convenções da pesquisa científica, permite que ela se manifeste como experiência não-mediada, cultivando a inspiração, o intuitivo ou o *Einfall* como diria Adorno (2008), e daí o seu extraordinário potencial. Para Adorno, de resto, a *chance* de verdade da ciência reside precisamente nessa faculdade de ela suspender o método e proceder como na arte, recuperando a capacidade primária de experiência (*Erfahrung*). Há que reconhecer, enfim, que a objetividade da ficção se impõe à ficção da objetividade.¹

¹ Neste mesmo sentido se pode falar da ficção queirosiana, como fonte para a

A discussão da obra e do material que o romance oferece à nossa reflexão seria, decerto, mais produtiva se todos tivessem podido lê-la. Julgo, porém, que, através da abordagem dos motivos condutores, das personagens-chave e dos momentos cruciais em que se apoia a minha indagação, será possível aceder simultaneamente à trama romanesca que lhes está subjacente.

A “Noite Perfeita”

O cenário inicial é o de um *reality show*. No palco, Gisela Batista é a estrela. O animador entrevista-a sobre um êxito musical de havia vinte anos:

Recostada na poltrona em forma de barca, a maestrina descreveu-nos como cinco raparigas magníficas, com histórias e naturalidades distintas, atraídas em simultâneo desde várias partes de África pelo som de um piano. Cinco raparigas nascidas e criadas em regiões diferentes, e no entanto todas igualmente enlevadas pela mesma música. Fora o som de um belo Yamaha de cauda, um instrumento esquecido no interior de uma garagem diante do Tejo, fora o seu teclado que nos havia chamado, uma a uma, movendo a dentadura mágica, noite e dia, sem parar. Um belo espécime brilhando como uma pérola negra no meio do entulho, sem qualquer mão que o tocasse. Um piano executando por si mesmo uma partitura cujas últimas notas só se teriam extinguido no momento em que nós as cinco, vindo por caminhos diferentes, nos havíamos reunido à volta do instrumento. Passado todo aquele tempo, ela ainda se lembrava, como se tivesse acontecido naquela mesma manhã, do momento em que a última vocalista a chegar à garagem se tinha encostado ao corpo do piano, dizendo – “Aqui estamos nós. Eu vim caminhando por cima do Oceano...” (p. 17).

Quem narra o evento está sentada na plateia. É Solange de Matos, uma das cinco, a narradora autodiegética do romance. Continuo a citar:

Apresentadas por Gisela Batista como descendentes dos pedaços de um velho império perdido que ainda fazia doer por aqui e por ali tivemos de nos levantar para agradecer o aplauso. O aplauso que ia bater no palmómetro, o palmómetro que enviava a mensagem mensurada às lâmpadas da barca, as lâmpadas que se acendiam, apagavam e voltavam a acender, fazendo justiça ao desembaraço da concorrente, e a incandescência das lâmpadas que por sua vez se transformavam em grandes números vermelhos. Uma concorrente tremenda. O animador não sabia o que dizer, estava deslumbrado. O animador regressava ao assunto – “Um piano, noite e dia, a convocar cinco raparigas dispersas pela Terra?”

“Sim, a chamá-las, a uni-las, atraídas por uma ária interminável, executada por mão invisível...”

“Lindíssimo!” – Comentou o rapaz movendo-se, também ele, com a agilidade de um peixe, nas águas do império minuto (pp. 17-18).

A certo passo, as atenções recaíram sobre “a voz gravada de Madalena Micaia, a nossa voz mais grave, a voz verdadeiramente poderosa”, que “terminou a última frase do refrão, acompanhada pelo trauteio de Gisela Batista e pelo coro do público”. Madalena Micaia era a única das cinco que não estava presente, e o animador instava Gisela Batista a explicar porquê:

... a voz do grupo, a nossa voz, só não se encontrava naquele recinto porque havia muito tempo que tinha regressado ao seu continente de origem. Gisela até acabou por dizer – «o chamamento da terra pode muito. Você sabe disso não sabe?»

E disse mais.

Disse que a dona daquela bela voz jazzística vivia agora nos arredores de uma cidadezinha de África, num lugar sem água, sem luz, sem telefone, sem electricidade, sem antibióticos, sem alimentação condigna, sem nada desta vida, maleitas antigas e modernas a grassarem por toda a parte, e só por essa razão ela não se encontrava naquele palco. Vivía lá longe, distante de tudo. Então como chamá-la? Como dizer-lhe vem, toma um avião, estamos à tua espera? Vem que não te arrependerás? Uma sala de mil lugares quer aplaudir-te? Como? Sim, como anunciar-lhe aquela noite que a esperava? Se a operadora telefónica nem funcionava daqui para lá? – Explicou Gisela Batista, pondo em evidência a impossibilidade de a voz se encontrar, naquele mesmo instante, ali, no lugar onde de facto devia estar. O tempo voava. E o rapaz entretém,

muito entristecido, clamou por que se aplaudisse a ausente, rodeada de peste e sida, lá numa escura cidadezinha distante, feita de latas, papelão e cascas de árvore (p. 21).

Estes fragmentos extraídos de “Noite Perfeita”, uma espécie de prólogo com a data de 16 de Novembro de 2009 e subscrito como *O Conto de Solange*, colocam-nos no mundo do espetáculo mediático. O mesmo mundo que, havia vinte anos, reunira as cinco jovens na produção de um *Long-Playing*. Essa espécie de prólogo e o epílogo são contíguos e contínuos: situam-nos no tempo atual – o tempo da narração. O *continuum* é fraturado por vinte capítulos que se metem de permeio e onde se reconstrói, peça a peça, como num *puzzle*, uma outra verdade. Ou melhor: outras verdades, cada qual legitimada pelo seu mundo, pelos mundos divergentes, conflituais, não raro inconciliáveis que se confrontam, cruzam, sobrepõem; que se negam e desconstroem reciprocamente; que se desfazem e refazem em imagens dialéticas, num processo inconcluso de produção de sentido.

O paradigma do inconciliável

Esses mundos e verdades contraditórios começam numa recordação de infância que se torna o paradigma do inconciliável:

Eu tinha quatro anos e lembro-me, vagamente, de uma fila de meia dúzia de homens em calções, sentados no chão do pátio, com as pálpebras descidas sobre umas páginas. Uma toada de leitura em coro como se estivessem a rezar uma ladainha. [...] Num domingo de manhã, um dos apanhadores do chá surgiu entre portas com uma folha impressa nas mãos pedindo que lhe ensinasse a ler o x. O aluno trazia a algibeira da camisa abaulada e o papel nas mãos. O meu pai mandou-o avançar até junto à mesa. Era o aluno dilecto. [...] Mostrou a folha onde estava escrita uma certa frase – Expulsá-los-emos até à sua última pegada. [...] O meu pai leu em silêncio, depois soletrou em voz alta, sílaba a sílaba, sublinhando o ex. E o rapaz repetiu – Expulsá-los-emos. [...] Expulsá-los-emos, repetia o aluno dilecto, muito agradecido. (pp. 49-50)

[...] ... lembro-me da nossa saída em fuga pela estrada do Gurué afora, e do camião de caixa aberta onde transportávamos as malas cobertas por um oleado verde. Lembro-me que, à saída do Gurué o meu pai descobriu que não fugíamos sozinhos, que o aluno dilecto

se tinha instalado entre o oleado e as malas. Lembro-me de ver o meu pai saltar da cabina, de se dirigir à carroçaria e de expulsar o aluno que não sabia ler o x. Lembro-me de retomarmos o caminho e de vermos que duas mãos continuavam penduradas no taipal traseiro. Lembro-me de o meu pai pisar com a ponta das suas botas os dedos do aluno dilecto, de as mãos do aluno resistirem ao impacto das solas, de o meu pai reentrar na cabina e pegar na catana que levávamos sob o assento, disposto a cortar as mãos do aluno dilecto agarradas ao taipal, e depois, só me lembro de ver, através do óculo, um homem a correr no meio da estrada atrás do nosso camião, e de a sua figura ir minguando, até que se fez uma curva e o homem e a estrada desapareceram (pp. 50-51).

Esta recordação traumática, como paradigma do inconciliável, surge qual *ritornello* em pontos cruciais do romance. Marca, desde logo, a oposição entre o mundo de Murilo Cardoso, o estudante de Sociologia, e o mundo de Gisela Batista. Murilo é um dos hóspedes da mesma pensão em que habita a colega de Faculdade, Solange, e não esconde a sua inclinação por ela: “Murilo costumava falar meias horas seguidas a meu lado sem que eu ouvisse metade das suas palavras” – diz Solange (p. 33). E de que falava ele?

Em oitenta e sete, Murilo ocupava todo o seu tempo a escrever uma tese cujo tema pronunciava vezes sem conta, tema que também era título – A Grande Mentira do Ocidente. [...] Comprava dois e três jornais e sublinhava-os com gritos de júbilo, demonstrando os truques de propaganda dos países que se diziam livres. Na sua óptica, até a palavra liberdade, na sua implicação estelar de irradiação ilimitada, incluía uma mentira. Se eu olhasse bem, todos os títulos e manchetes não passavam de grossas mentiras. [...] Não era propriamente veneno, mas tudo o que o homem dos jornais vendia estava envenenado (pp. 65-66). ... [Era] a grande mentira comunicacional do Ocidente (p. 99). «Do casamento entre o Reagan e a Thatcher [diz Murilo] resultou uma cria muito feia que só vai mostrar as garras lá para o ano dois mil. Nem o Polanski seria capaz de imaginar um filhote assim, com semelhança focinho...» (p. 105). «É preciso separar as águas, separar o chão, é preciso prolongar o Muro de Berlim à volta da Terra» [nas palavras de um amigo de Murilo que o aponta como “um verdadeiro soldado da paz”] (p. 192).

Por isso, a reação de Murilo ao universo de Gisela Batista era de repugnância:

Ainda estou a ver Murilo a observar os dois singles, a examinar um deles, a virá-lo, a retirar a redondela de vinil de dentro do encarte, a ler em voz alta, fingindo soletrar o que lia, e a sublinhar em silêncio, apontando com o dedo, o título e a autoria – EmCantos, Pela Cantora Mimi Batista. Estou a ver Murilo a devolver os pequenos discos a Nani Alcides com a repugnância de quem atira um animal morto para o meio de um monturo. E não ficou por aí. Murilo reconheceu nas duas raparigas as cantoras que interpretavam Vivaldi e Puccini, e não escondeu o seu desapontamento por vê-las envolvidas com uma artista de terceira categoria como deveria ser aquela Mimi Batista (p. 47).

A certezas como as de Murilo respondia Solange com as “imagens contraditórias” que “carregava ao ombro”. Em momentos como aquele, a lembrança da catana nas mãos do pai, prestes a cortar as mãos do aluno dileto, não a largava. Tinha-se “incorporado” no seu corpo, ficara “atada a ele, presa por nervos e ligamentos, como uma perna, um braço ou um órgão”:

Como ele [Murilo] haveria de relativizar os factos se caminhasse como eu com duas imagens contraditórias ao ombro. [...] Como poderia eu expor semelhante questão a uma pessoa tomada de tantas certezas como Murilo Cardoso? (p. 52).

Mas Murilo não desistia:

[Referia-se a Gisela Batista] como uma devassa, pintando-a como uma cantora de cabaré ardilosa, capaz de ir desencantar jovens sopranos às salas do Conservatório para tentar limpar o seu percurso mundano e ganhar a credibilidade que não merecia. ... [eu] imaginava ir ao encontro de uma pessoa estroina, com olhos pisados e bafo a vinho. Droga, talvez umas pitadas de droga, talvez um cheiro a prostituição e cama. Um mistério de sujidade que, na minha curta experiência de dezanove anos, eu sabia existir mas não deslindar. Supunha uma qualquer actividade obscura, sem disciplina nem regras, um deboche. (pp. 53-54).

Murilo enganava-se. Na garagem da casa do Restelo, onde se realizavam os ensaios, o primeiro contacto revelara em Gisela Batista uma pessoa que inspirava “temor reverencial”:

Mas porque exercia um poder tão extraordinário aquela mulher, sentada no banco dum piano, trajada com uma indumentária asséptica? Porque emanava da sua figura uma força de sedução tão imperiosa, tão inexplicável? (p. 59).

É que, ao contrário de Solange – eis o que esta então fica a saber –, Gisela Batista tinha um *telos*, queria “uma coisa bem concreta, bem identificável, uma coisa bem deste mundo”. E definia-a qual vestal, que a tudo parecia renunciar para realizar tal missão:

«Sabes o que queremos?» – A vestal olhava-me nos olhos. «Queremos encantar. Queremos vencer encantando, seduzindo. [...] Queremos encantar pessoas, milhares, milhões de pessoas. [...] Queremos entrar-lhes pelos ouvidos, pelos olhos, pelos nervos, pelo corpo todo. Entendes? [...] Queremos o mundo. Queremos fazer amor com o mundo, entregando-lhe a nossa música e recebendo em troca tudo o que o mundo tem para nos dar (pp. 60-61).

Em vez de entregue ao desleixo e ao deboche, Gisela Batista revelar-se-ia, afinal, uma verdadeira encarnação da racionalidade instrumental. Geria todos os pormenores da produção com a razão fria do plano e do cálculo. Exigia exercícios vocais diários, avaliados com precisão cronométrica (p. 71),² controlava o peso das cantoras através duma balança colocada no estúdio (pp. 112, 126-127, 173), e, por fim, impôs um compromisso de castidade absoluta a todas as envolvidas no projeto:

[Gisela] concluía que era preciso acabar com os arroubos emocionais ali dentro. Todos e de qualquer espécie. E talvez mais. Talvez fosse necessário acabar em definitivo com todas as histórias de amor, tanto ali dentro quanto lá fora. Contra si própria

² *Gisela, sempre a olhar para o relógio, acendeu uma vela, colocou-se na sua frente e mandou-me expirar de modo a fazer a chama inclinar-se até à horizontal, tomando o cuidado de nunca a extinguir. A cada expiração, ela contava até dez (p. 71).*

falava. [...] Disse que todos os nossos sonhos teriam de estar colocados nas pautas que estavam pousadas no tampo do piano. daquelas folhas saíam os nossos sonhos e a elas os nossos sonhos deveriam regressar (p. 134).

Gisela era implacável no controlo deste compromisso. Não tolerava a mínima suspeita de desvio. Obrigava as cantoras a repetir em voz alta as frases da renúncia quase tocando as raías do “suplício” (pp. 165-166). Solange admirava a sua eficácia:

Aquela impressão de que havia qualquer coisa de brutal na sua pessoa desvanecia-se sob a forte imagem da sua eficácia (p. 72).

Murilo, o especialista em “mentira comunicacional”, tinha errado redondamente no diagnóstico: não captara nem o perfil de Gisela, nem o sentido da decisão de Solange. Para ele, Solange era “a prova de que a irracionalidade anda à solta e não escolhe sexo nem idade” (p. 99), mas, afinal, nunca a racionalidade dominara tanto a vida de Solange. Nunca uma estudante “que faltava às aulas”, como ela (p. 141), fora tão radicalmente chamada a autodisciplinar-se, a controlar os seus próprios impulsos e emoções, a recalcar a libido:

...sabemos que estamos a passar ao juramento de que nos manteremos concentradas, guardando a nossa libido dentro de um saco bem atado de modo a emprestar essa força explosiva às nossas canções pop-swing, conforme está combinado. Porque nesse dia arrasaremos todos. Arrasaremos tudo. Vejam alto, vejam longe, vejam mesmo à distância, uma enchente em Tóquio, outra em Nova Iorque (p. 183).

Música para ser vista

Numa fase inicial, Gisela e as suas colaboradoras trabalhavam sozinhas. Solange fornecia as letras, Gisela aceitava-as ou sugeria modificações, definia os contornos melódico-harmónicos e só depois é que a presença do maestro Francisco Capilé era requerida, para adaptar “a estrutura melódica, em função das alterações da letra”:

Muito atarefado, o artista precisava de um intervalo para se concentrar. Finalmente debruçava-se para o piano, e depois de mar-

telar durante algum tempo e encontrar soluções que nos pareciam razoáveis, avisava de que nada do que fizera era gratuito. O dedo que tocava piano também sabia estalar no ar o som do dinheiro. Virava-se só para Gisela como se nós ali não estivéssemos – «Minha amiga» – dizia ele. «Tudo isto tem um preço e não é baixo!» (pp. 81-82).

A complexidade do projeto aumentara após a visita de surpresa aos ensaios de três homens da produção, três profissionais da indústria discográfica: além do Capilé, o Julião Machado e o Saldanha. A sua avaliação do *objeto*, a partir de oito dos treze “temas” previstos, era positiva, “diziam-se maravilhados”. Mas, para Julião Machado, havia um “problema de fundo”: o lançamento do *Long-Playing* tinha de ser “acompanhado de uma boa actuação, numa boa sala de espectáculos, muitas salas, salas aqui, ali e além, salas por toda a parte”, e isso exigia uma mudança do conceito:

Segundo o Julião, nós precisávamos de movimento, de alegria, não havia dança nas nossas interpretações, não podíamos apenas sacudir os ombros e abanar o traseiro como avestruzes no deserto, paradas no mesmo lugar, anca para aqui, anca para ali, desencontradas. Era preciso sacudir os traseiros ao mesmo tempo. Requebrá-los em conjunto como se fossem um só. O mundo tinha mudado, e o que nos propunha era mais antigo do que o cancan francês, com o qual deveríamos aprender alguma coisa na arte de ocupar o palco. Embora adaptado à nova realidade, o princípio era o mesmo. Música para ver. Música para impressionar, sentir e ouvir, uma sensação conjunta que pouco ou nada tinha a ver com afinação mas com expressividade. Não estava propriamente a pedir-nos que nos puséssemos nuas enfeitadas com uma flor na orelha e uma malinha na mão, mas ele achava que era necessária uma outra história, que cinco mulheres no palco teriam de parecer um belo rebanho, a música terá de surgir como uma bela barulheira, com ritmo fundo, uma boa cama de som, e a impressão geral teria de ser de uma euforia muito mais próxima do efeito de uma bebedeira do que doutra coisa qualquer (pp. 86-87).

Julião assumia-se, não como “homem do dinheiro”, mas sim como “pessoa da arte”, que “não pode ter contemplações” e que, como “um oráculo, tem de falar verdade, mesmo quando está errado”. “Cada vez mais vestido de vermelho e negro”, dizia:

A arte é acima de tudo verdade, e só se alcança um bom desempenho lidando com a verdade (p. 87).

Em que consistia essa verdade, Julião não explicava. Seria o “belo rebanho”, a “bela barulheira”, a “boa cama de som” ou o “efeito de bebedeira”? No entanto, deixava escapar o critério decisivo, subjacente à sua avaliação – o da competitividade do mercado:

Não nos podíamos esquecer que, àquela hora, uns trinta ou quarenta grupos portugueses ensaiavam como nós, cada um em sua garagem, e todos com a mesma ambição. E, pelo mundo fora, nem se falava. Em cada canto da Terra, havia uma garagem com música e uns tipos aos saltos lá dentro (pp. 87-88).

O juízo de Julião tinha como consequência, como ele próprio anunciava, a necessidade de “mais tempo, mais entrega, mais dedicação, mais custos”. Desde logo:

Era preciso um coreógrafo que pegasse em nós e começasse por nos dar uma valente sova nos corpos lerdos que ele estava a ver na sua frente (p. 87).

Após um primeiro choque, que leva Gisela Batista às lágrimas, tudo se arranja. O nome da Casa do Paralelo, no Restelo, em recuperação – assim se chamava a casa da garagem em que decorriam os ensaios – era uma “homenagem às terras de Cuanza-Sul” (Paralelo Dez), às “roças de café arábico que haviam feito o seu proprietário próspero, nos anos cinquenta”: o senhor Simon, da empresa *Simon & Associados* (pp. 230-231), putativo pai de Gisela. O senhor Simon nada negava a Gisela: nem o coreógrafo vindo expressamente de Amsterdão, João de Lucena, que passara pela Juilliard School, pela Companhia de Martha Graham e dançara com o próprio Misha Baryshnikov (pp. 111-115); nem o “espelho enorme”, “a toda a largura da zona do ensaio”, de uma só peça – um espelho no valor exorbitante de setenta mil escudos – que transformaria a garagem num verdadeiro estúdio coreográfico (pp. 94-96).

Em consequência de tais investimentos, a racionalização da produção e a disciplina exigida às intérpretes redobram. Gisela tinha incorporado as noções de Julião Machado. Solange, por sua vez, talvez por reminiscência de um princípio medieval, reconhecia nesse homem da produção a autoridade de “quem sabe da arte”:

Quem sabe da arte vê sempre mais longe do que quem a faz, e era o seu caso, ele sabia (p. 177).

Mas, aqui não se tratava, como na fórmula de Guido d'Arezzo,³ de colocar a teoria acima da *praxis* musical, mas sim de subordinar todo o processo musical ao critério do *gate keeper*. Aqui, a arte que estava em causa era a arte da produção musical como indústria, cujos objetos tinham de obedecer a determinados critérios *standardizados* e ser devidamente embalados e promovidos por uma adequada estratégia de *marketing*.

Gisela estava disposta a levar às últimas consequências essas noções. E por isso fora dela que partira a ideia da balança, como instrumento de vigilância da massa corporal, para controlar dia-a-dia os progressos das vocalistas:

Ela chamava-nos até junto do piano e dizia-nos, nomeando-nos uma a uma, como se fôssemos colegas de dez anos – «Metam isto na vossa cabeça. Vamos interpretar música para ser vista» (p. 126).

The African Lady

Racionalizar o corpo, racionalizar o tempo, disciplinar as emoções, renunciar à libido e submeter-se ao estrito calendário imposto pela produção, eis o que era exigido às cinco mulheres. Mas nem todas lidavam da mesma maneira com a *ratio* inerente ao sistema de produção. Era o caso de Madalena Micaia, a rapariga negra que “tinha vindo das praias do Índico, e andara de terra em terra pela costa de África até chegar a Lisboa dez anos antes” (p. 164). No restaurante em que trabalhava, chamavam-lhe *The African Lady*. Carregada de sacos de plástico, desculpando-se com “a montanha de pessoas de família” que tinha em casa, chegava sempre atrasada, quer ao trabalho, quer aos ensaios. Gisela Batista exasperava-se. Nem a compensação

³ Princípio formulado por Guido d'Arezzo (991 ?-1050): *Musorum et cantorum magna est distantia: isti docunt, illi sciunt quae componit musica; nam qui fecit, quod non sapit, definitur bestia* (“Grande é a distância entre os músicos e os cantores: estes executam, aqueles sabem aquilo em que consiste a música; quem faz o que não sabe é definido animal”) – cit. in: Ehrenfort (2010: 181).

monetária que Gisela lhe arranjava para deixar de ter horário completo no restaurante (pp. 147-148) a fizera ser pontual. Pelo contrário, chegava ainda mais atrasada e “desdenhava do calendário” – cada um já tinha o seu “no fundo do coração” (p. 171). Gisela preocupava-se, inquiria-a quanto ao pacto de castidade:

«Eu, santo Deus! Mas que pergunta...» E enumerou pelos dedos – Vendo bem, morava na Amadora, chegava às onze ao restaurante, saía às duas e meia, dirigia-se para o ensaio, abalava dali às horas que todos sabiam, e aos fins de semana regressava ao restaurante e só de lá saía às três da madrugada. Até já nem ia cantar Gospel na associação do seu bairro. Acaso tinha tempo para pensar em vagabundos? (p. 164).

Mas, no dia em que Madalena “juntou a cara ao calendário”, “contando as semanas e as quinzenas, uma e outra vez”, permanecendo “junto da parede, a falar em voz alta, como se o calendário estivesse a mostrar-lhe sinais sub-liminares” (p. 173), Gisela compreendeu: Madalena Micaia estava grávida. O parto estava previsto para quinze dias antes da gravação – dizia Madalena Micaia –, mas até ia anteceder, “por causa da lua cheia”:

Gisela, porém, virou a cara morena bem escura da African Lady para si, olhou-a nos olhos, e esbofeteou-a. Diante de nós, a cara de Madalena Micaia andava de um lado para o outro como se fosse um pêndulo imparável. Gisela gritava de fôlego perdido – «Sua selvagem, não volte cá mais. Você mentiu, você gozou-me, você andou a fingir como uma traidora e uma galdéria. [...] Não, não, não volte cá mais» (pp. 174-175).

O inconciliável tinha aqui uma óbvia origem cultural. “Selvagem” – dizia Gisela. “Como podemos viver ao ritmo dos primitivos?” – interrogavam-se os homens da produção (p. 176). Julião Machado completava o quadro:

...tinha a pior impressão do compromisso africano. [...] Os africanos [...] continuavam a ser primitivos, estivessem onde estivessem, continuavam a encontrar no nascer e no pôr do sol, no zénite e nas luas cheias, as suas verdadeiras agendas de bolso (pp. 177-178).

Se Madalena Micaia não se regia por calendários ou agendas, certo é que muito menos fazia música por pautas:

«Calma, Madalena Micaia» – Dizia Gisela, agitando a folha de música na sua frente, e impondo-lhe uma página pautada a que a rapariga africana não ligava importância nenhuma. [...] «Não te controlas, será?» (p. 75).

O contraste com Gisela e o sistema de produção que ela personificava era abismal:

[Gisela] Disse que todos os nossos sonhos teriam de estar colocados nas pautas que estavam pousadas sobre a tampa do piano. [...] Só existiria o entusiasmo que pudesse provir da música que estava inscrita naquelas folhas. Fora da vida proveniente de lá, não haveria mais vida (p. 134).

A situação ilustra a tese de Adorno quanto à notação musical como instrumento de repressão da liberdade expressiva, como “cicatriz de violência” legada pela civilização europeia.⁴ Mas que dizer de todo o sistema altamente racionalizado, muito mais tarde montado pelo mercado da indústria discográfica – todas as outras “pautas” entretanto entrelaçadas umas nas outras pelas quais se regia a produção do LP? Solange não deixa de se interrogar sobre o paradoxo de fazer música sob tais condições:

Como era possível que a música fosse uma arte tão libertadora, de tal forma unida ao impulso de liberdade que ambas se confundiam, e entre nós a música, o canto e a dança se tivessem tornado motivo de uma tensão quase intolerável? (p. 137).

Madalena Micaia era a única, ainda assim, que resistia, escapava originariamente ao sistema e, ao fazer música, ao cantar, continuava “unida ao impulso de liberdade”:

[Madalena Micaia] fechou os olhos e soltou um som grave, um som harmonioso que subia e descia na escala, sem intervalo, exibindo uma extensão formidável, uma potência de voz quase intimidante,

⁴ Adorno (2001: 226s.). Cf. ainda Vieira de Carvalho (2005: 226; 2009: 86).

quase estentórea. Quando terminou, a rapariga riu muito – «Olhe que não me chamam só The African Lady, Mimi. Ali as irmãs Alcides chamam-me outros nomes feios, até me chamam Mahalia Jackson da Amadora...» [...] [A rapariga] movia-se com todo o à-vontade, falava cheia de satisfação, ria-se diante do estrado, envolvendo nessa alegria o corpo todo (p. 73).

[Madalena Micaia] tinha uma bela voz, quente e profunda, aveludada, dramática, uma voz que apetecia deixar isolar e desprender, deixar ouvir a solo, uma voz que voava acima de nós, quando se levantava e abafava por completo o fluxo lírico das irmãs Alcides, transformando tudo em puro ruído de fundo (p. 75).

Madalena Micaia pousava os seus pertences atrás do reposteiro do fundo, punha-se a entoar aquele Aleluiah! Aleluiah! [...] juntava-se a nós, nós iniciávamos a cantoria, e era a voz dela que incendiava o estúdio. [...] Micaia chegava tarde, mas recompensava (pp. 171-172).

Enquanto Madalena Micaia cantava também com o corpo, Gisela Batista tinha uma voz “sem substância carnal”, não conseguia elevá-la “acima de um trauteio normal”. Sem “o suporte de um bom amparo, jamais cantaria só”. Nos dois *singles* que tinha gravado, a sua voz era um produto artificial: “fora almofadada por bons coros e amparada por outras ajudas” (p. 76). Quanto às irmãs Alcides, “uma soprano ligeiro e uma *mezzo* de belo timbre argentado”, essas “procuravam desmantelar o formato de precisão para que haviam trabalhado durante doze anos das suas vidas”, “regressar ao tom natural”, “aproximar-se do canto lasso das amadoras de música” (p. 75). Solange, por fim, limitava-se a “murmurar” uns sons, sem perceber bem qual o seu papel vocal no conjunto, mas descobrindo-o logo depois: formar com a voz de Gisela Batista “um fundo baço contínuo, uma espécie de coro surdo, sobre o qual as outras vozes se desenhavam” (p. 76). Madalena Micaia era, em suma, a única que aliava um virtuosismo vocal dir-se-ia inato à autenticidade expressiva – o único momento de *verdade* no LP em processo de produção. Por isso Solange dizia que “apetecia deixar isolar e desprender” a voz de Madalena Micaia, deixá-la “voar” acima do “ruído de fundo” – ruído de fundo esse que pode ser aqui tomado num sentido muito mais lato, isto é, abrangendo todas as “almofadas” usadas na fabricação e embalagem do produto, desde os *clichés* introduzidos pelo maestro Capilé aos demais artifícios tecnológicos, mediáticos e publicitários da “música para ser vista”.

Perder o vestígio ou traço de autenticidade que Madalena Micaia conferia ao LP punha fatalmente em risco a empresa. Sem “a voz do grupo” que “estava grávida” (p. 196), o projeto ia “por água abaixo” (p. 174). Os burocratas da produção reconheciam paradoxalmente a mais-valia desse momento de liberdade que escapava ao seu controle ou se manifestava apesar deles. Por isso, Micaia é chamada de volta. Mas havia que racionalizar o ciclo da natureza, dominá-lo, configurá-lo segundo o plano da produção, que não podia falhar. Condição *sine qua non* da viabilidade do projeto era agora garantir a antecipação dos trabalhos de parto. À crença na lua cheia contrapunha Gisela Batista a crença na medicina:

«Escute bem. Você tem aí um endereço. Você apanha um táxi, dirige-se para esse endereço e leva consigo esse dinheiro. Você entra na porta indicada. Entra e está lá uma pessoa que se chama doutora Aguiar. Você pergunta pela doutora Aguiar e diz que vai da minha parte, que ela, nessa altura, já sabe que você precisa de entrar em trabalho de parto. Não esteja a olhar para mim, African Lady. Você tem um compromisso, você não precisa nada de esperar pela lua cheia» (p. 198).

Quando Madalena Micaia volta aos ensaios após dez dias de ausência, cheirava “a leite e a sangue”, que tresandava: “A rapariga fede. Não se pode estar ao pé dela» (p. 219).

...eram duas e meia da tarde, Madalena tomaria um duche quente ou morno, conforme preferisse, e depois de bem seca, juntava-se a nós, já lavada, perfumada, limpinha. Se o bebé tinha duas garrafas de leite, ela poderia ficar até ao fim do ensaio, pois naquele dia precisavam de percorrer o repertório inteiro (p. 220).

No final do ensaio, Madalena é encontrada morta, esvaída em líquidos, na casa de banho. Gisela telefona para a doutora Aguiar. Nada se ouve da conversa:

Ouviu-se só, a determinado momento, Gisela pousar o telefone e dizer-nos –«Inacreditável, não querem tomar conta do caso. Inacreditável, dizem que a criança não nasceu há dez dias, mas há três. Dizem-me de lá que não quis provocar. Dizem-me que quem a matou fui eu. Minhas queridas, estão a dizer que fui eu. Tudo isto é inacreditável...»

Perguntei – «Mas nunca chegou a telefonar a essa pessoa chamada Aguiar?»

«Não, nunca telefonei, eu tinha passado para a mão da Madalena um montão de dinheiro, depois ela mesma telefonou a dizer que já tinha nascido a criança. Afinal, não tinha nascido, afinal só veio a nascer há três dias» (p. 223).

A *ratio* que mantinha o rigoroso controlo da produção era a mesma que devia gerir as consequências da catástrofe como parte integrante da mesma produção. O *telos* que levava Gisela e os seus colaboradores àquele ponto não podia ser posto em causa por um mero acidente de percurso, ainda que tão grave. Quem resolve tudo é, mais uma vez, o Sr. Simon. Trata-se de remover o corpo de Madalena Micaia sem deixar rasto. Só Gisela e Solange o testemunham. Enrolado num reposteiro e numa carpete, é transportado, juntamente com várias peças de mobiliário, numa carrinha de *Simon&Associados*:

Ao sair pela porta, a carpete enrolada com o objecto lá dentro, parecia uma jibóia que tivesse ficado empançada com a sua presa (p. 227).

Nesse momento, o *ritornello* da recordação traumática – o paradigma do inconciliável – não podia deixar de ocorrer a Solange:

Passado tanto tempo, estupidamente, eu sentia uma pena sem medida tanto pelo meu pai como pelo aluno que não sabia ler o x, e em vez de chorar por Madalena Micaia, soluçava pelo meu pai (p. 231).

Ninguém sabe que destino foi dado ao corpo de Madalena Micaia. Nunca ninguém perguntou por ela. Nunca se soube o que acontecera ao filho. Mas o *Long-Playing* acabou por ser lançado e o espetáculo teve lugar no Coliseu. Gisela diria “que infelizmente Madalena Micaia, a voz que tão bem se destacava nos solos, se tinha cansado de nós” (p. 228). E na celebração do triunfo, vinte anos depois, dirá – como vimos no “prólogo” – que ela tinha regressado ao seu continente de origem: “o chamamento da terra pode muito”.

Arte e reconhecimento social

Gisela era um génio da “mentira comunicacional”, e o *Long-Playing*, o seu produto por excelência. Na sua narrativa, o “teclado que nos havia chamado, uma a uma, movendo a dentadura mágica, noite e dia, sem parar”, ou a “ária interminável, executada por mão invisível...”, sugerem a metáfora da *autopoiesis*: música que se faz a si própria, de geração espontânea, qual segunda natureza. Uma metáfora que descreve também com precisão o segredo do êxito do “disco sentimental”: dissimular sob a aparência duma “organicidade” natural toda a complexa e altamente racionalizada cadeia de produção, os recursos técnicos e a manipulação do material que permitiram o seu fabrico.

O paradigma do inconciliável tem aqui a sua manifestação mais radical. Enquanto Madalena Micaia paga com a morte a autenticidade e a espontaneidade com que se entrega à música, com que se deixa conduzir pelo impulso mimético, pelas pulsões do inconsciente, por aqueles níveis profundos da mente que, segundo Gregory Bateson, são também aqueles em que se localizam as faculdades e destrezas, Gisela Batista constrói a sua efémera fama mediática sobre a razão fria (a *unaided consciouness*)⁵ e o artifício ilusionista. A morte duma é o preço de um minuto de glória (“império minuto”) da outra. Tomadas como figuras alegóricas, representam respetivamente o confronto entre Natureza e Civilização, a “dialética da razão”.⁶

Gisela elege a música como *medium* da sua luta pelo reconhecimento: ambiciona que o seu talento de *maestrina* seja reconhecido dir-se-ia à escala planetária.⁷ Mas parte duma posição de poder para realizar essa sua fantasia: ela detém os meios de produção que lhe permitem “assalariar” todos quantos podem servir o seu desígnio. Tem o piano de cauda e tem a garagem, que se transforma em estúdio. Tem o dinheiro do Sr. Simon. Tem, além disso, os conhecimentos, a educação, a pose e a retórica⁸ que lhe conferem autoridade e suscitam

⁵ Cf. Bateson (1999: 446).

⁶ Cf. Adorno / Horkheimer (1944).

⁷ Sobre o conceito de reconhecimento social, seus *media* e categorias, cf. Honneth (1994), em especial pp. 148-225.

⁸ *Eu só me perguntava onde iria Gisela buscar aqueles discursos tão sólidos. Em que colégios teria estudado? Era uma formação adquirida na África do Sul? Num*

“temor reverencial”. Só não tem voz. Das suas destrezas pianísticas também conhecemos pouco: faz “tan-tan”, martela as teclas “como se batesse numa bigorna” (p. 56). Presume-se que se limita a comprar a fantasia do seu talento através dos meios humanos e materiais agenciados – inclusive o apoio de profissionais experientes da indústria discográfica. Contudo, em nome da sua fantasia, que ela habilmente encena como fantasia do coletivo das cinco vocalistas, submete-as a condições de trabalho que as condicionam no mais íntimo do seu ser: elas têm de sacrificar a felicidade supostamente medíocre da sua “vida quotidiana” à prometida “vida heroica” do êxito mediático.⁹ Perante Gisela Batista, todas são, de certo modo, trabalhadoras alienadas – no sentido próprio do termo (“trabalho alienado”). Mesmo Gisela Batista só pode realizar-se, alienando-se, pois, como resulta das últimas pinceladas de retoque no seu perfil, ela própria se deixou absorver “por essa força obscura que vai à frente, sozinha” e não é senão a “engrenagem” que faz do poder pelo poder o *medium* privilegiado de reconhecimento. Se assim é, então a própria música, a “arte”, o *Long-Playing* são desmascarados com meros dispositivos instrumentais de reprodução de poder que a arrastam: pois, enquanto tais, esgotam-se no “império minuto” do universo mediático.

As quatro mulheres brancas do grupo têm em comum pertencerem a famílias de regressados que prosperaram em terras de África. Todas elas e as suas famílias foram, de algum modo, beneficiárias da dominação colonial: o pai de Gisela, como vimos, fizera fortuna com as roças de café no Cuanza-Sul; a família das irmãs Alcides tivera alguma ligação ao negócio de diamantes no Huambo; quanto ao pai de Solange, regente agrícola, dirigira uma plantação de chá no Gurué.

Em contrapartida, da família da negra do grupo, Madalena Micaia, nada se sabe, a não ser que era numerosa. Era uma família de imigrantes, outrora servindo nas ex-colónias e agora buscando oportunidades de emprego na antiga metrópole. As jovens brancas podiam estudar, faltar às aulas ou dedicar-se às suas atividades diletantes, e havia uma mistura de tudo isso nos seus respetivos perfis. Têm o respaldo da economia familiar que lhes proporciona essa liberdade, isto

colégio de Montréal onde se ensinasse um método para o discurso? O raciocínio que acabava de expor, no vão da garagem aberta, apresentava-se-nos indestrutível como uma emanção radioactiva (p. 255).

⁹ Sobre “heroic life” e “everyday life”, cf. Featherstone (1995).

é, um leque alargado de meios de “libertação de individualidade” (Honneth, 1994: 135). Madalena Micaia, porém, luta pela sua sobrevivência e a da família. A colaboração musical que lhe havia sido proposta é um complemento do trabalho no restaurante, se não um sacrifício extra que lhe permitiria melhorar temporariamente a sua situação económica. Em contraste com Gisela Batista, ela nunca leva a sério aquele projeto artístico como um projeto de vida. É uma tarefa transitória, um “biscate” a que recorre sobretudo por necessidade.

Enquanto os vínculos, inclusive hierárquicos, entre as irmãs Alcides, Solange e Gisela Batista têm, ainda assim, por base uma solidariedade de grupo de tipo associativo, o vínculo entre Gisela e Madalena Micaia transpõe, das ex-colónias para a antiga metrópole, a relação antagonística entre patroa e empregada, na sua dupla dimensão social e rática. Gisela Batista exerce sobre Madalena Micaia a autoridade inquestionável da senhora para com a empregada, habituada a dar ordens, a ser obedecida e até a punir com sevícias corporais – comportamento a que hoje chamaríamos de “violência doméstica”, mas outrora comum na relação senhor-criados e que, por isso, Madalena Micaia aceita como sendo natural, inerente à ordem das coisas. Isto é, a violência da dominação colonial reproduz-se nas relações entre Gisela (bem como o aparelho de produção no seu todo) e Madalena Micaia. A própria Solange, embora faça o elogio das qualidades vocais e musicais de Madalena Micaia, não lhe dá, enquanto pessoa, a mesma *visibilidade* que dá às outras.¹⁰ São numerosos e pormenorizados os elementos biográficos e familiares, psicológicos, íntimos, relativos a estas e às suas famílias, mas em vão os procuramos quando se trata de Madalena Micaia. Como poderia, porém, a narradora autodiegética aceder-lhes, se nem ela, nem as irmãs Alcides, nem Gisela tinham intimidade com Madalena Micaia, se não trocavam confidências com ela, não partilhavam com ela nem os carros, nem os cafés, nem a universidade, nem os bairros onde moravam, nem os amigos? Se já nas ex-colónias elas e gente como Madalena Micaia pertenciam a *habitus* completamente diferentes?¹¹

Em consequência disso, o reconhecimento social de Madalena Micaia, no seio do grupo, é reduzido à expressão mínima. Dir-se-ia

¹⁰ Sobre o conceito de *visibilidade* social, cf. Honneth (2003).

¹¹ Sobre o conceito de *habitus*, cf. Bourdieu (1979).

mesmo que lhe é negado em todas as dimensões – de amizade, solidariedade, integridade individual, igualdade, dignidade, integridade física – até que a sua despersonalização se extrema na privação da própria personalidade jurídica. Madalena Micaia acaba como uma não-pessoa, sem ter direito sequer a que o seu corpo seja entregue à família e dignamente sepultado, em conformidade com as crenças e os costumes da sua cultura. Ninguém lhe canta um *Gospel*.

A ordem das coisas, a ideologia da dominação, ganha toda a sua insidiosa força precisamente na medida em que é adotada como segunda natureza pelos dominados. Sabemo-lo da história e da atualidade quando nos colocamos na posição de observadores de segunda ordem (isto é, na perspectiva do metadiscurso). Madalena Micaia acha natural não só ser esbofeteada pela *maestrina*/empresária como também parir de um “vagabundo”, sem que daí nasça, além do filho, uma relação afetiva de mútuo reconhecimento entre os pais. Entrega-se a alguém, a mando das urgências da libido – tão espontaneamente, presume-se, como quando faz música com a voz e com o corpo – mas, em troca, não espera do parceiro nem respeito, nem amor. No fundo, sabe que não tem parceiro, assim como também se desconhecem os seus amigos. Não chega a haver para ela nem amor que gere autoconfiança, nem valores de solidariedade que gerem autoestima, nem estatuto cívico que gere autorrespeito.¹² As relações intersubjetivas em que está envolvida, em vez de favorecerem a “libertação” da sua “individualidade”, anulam-na.¹³ Paradoxalmente, ganha *visibilidade* mediática como “a voz” do grupo na exata medida em que é anulada como pessoa.

A autoanálise da narradora

Como narradora autodiegética, Solange tem uma posição privilegiada que lhe permite mudar de perspectiva, combinando a observação de primeira ordem com a observação de segunda ordem e a auto-observação, que é também uma variante da observação de segunda

¹² Sobre estas categorias, cf. Honneth (1994: 211).

¹³ Sobre o processo social de “libertação da individualidade” (*Befreiung von Individualität*) cf. Honneth (1994: 114-147).

ordem.¹⁴ Predomina naturalmente esta última, o que faz da narrativa de Solange um meticuloso protocolo de autoanálise.

Através dele, Solange, coloca-se numa relação simétrica para com a rapariga negra: torna-se cada vez mais *visível* como pessoa. Solange regista as transformações que ocorrem em si própria através da interação com os outros, o processo intersubjetivo de formação da personalidade, as estações de autorreconhecimento e de conquista gradual do reconhecimento social. Entre os momentos marcantes desse processo (para além do recorrente trauma da infância), contam-se:

- a) A aceitação do convite para colaborar no *Long Playing*;
- b) A primeira experiência de trabalho de equipa;
- c) A recusa do amor de Murilo;
- d) A relação amorosa com João de Lucena;
- e) O despertar sexual;
- f) A desconstrução do mito de Gisela Batista;
- g) O reencontro com João de Lucena.

Passemos rapidamente em revista estes momentos.

a) Aceitação do convite para colaborar no *Long Playing*

O convite parte das irmãs Alcides, que ela “bem conhecia dos corredores da Universidade Nova, e dos bancos do *Anfiteatro Um*”, duas pessoas com quem ela mantinha “uma ligação invisível, unilateral, como costuma acontecer entre o artista e o público” (p. 37). Solange ficara impressionada com a dignidade da reação delas às vaias do público durante um recital que tinham dado no *Anfiteatro Um* a convite da Associação de Estudantes. Tinha-as colocado num pedestal:

...as suas figuras surgiram naquele ambiente de tal modo deslocadas, que ao segundo vocalizo, de ridículas, se tornaram comoventes. [...] O seu canto, diante daquela população juvenil deserdada da música, havia acordado o processo de criação das lendas negras. [...] um estudante tinha retirado o boné da cabeça e berrado a plenos pulmões – «Vão cantar para o Huambo. Lá no

¹⁴ Sobre as categorias sociocibernéticas de “observação”, cf. Luhmann (1995: 92-164; 2002: 79-112).

meio dos garimpeiros é que vocês estavam bem...» [...] O desencontro era impressionante. [...] fui tomada por uma emoção estranha quando, no final da última tentativa de levarem a récita até ao fim, as vi descer do estrado, muito direitas, muito solenes, a olharem em frente, na direcção de um ponto invisível que deveria ser a dignidade. [...] chorava de vergonha de todos nós na pessoa das sopranos... E a admiração que eu nutria pelas irmãs fez-se tão elevada, que as suas figuras chegaram a ocupar o lugar vazio destinado aos seres inacessíveis, aquele pedestal que sempre temos preparado para preencher pela beleza, e raramente encontramos objectos à altura de semelhante culto (pp. 40-41).

Essa “ligação invisível” guardava-a Solange consigo até que ela própria é notada pelas irmãs Alcides num jantar de retornados, no restaurante *Ritornello*, a que vai a pedido e em representação do pai. Na sequência do encontro, propõem-lhe que escreva *lyrics* para o LP de Gisela Batista, “uma coisa solta, desprendida, uma coisa fantástica, como as da Donna Summer” (p. 45):

Desejavam actuar para públicos mais vastos [...] queriam partir para esse novo mundo [...], para esse outro lugar onde amplificadores do tamanho de prédios emprestavam uma nova vida à música (p. 45).

[...] «Queremos cantar para as pessoas de agora, as pessoas vivas que encontramos nas ruas, todos os dias. Pessoas normais, como eu, como tu, como nós. Compreendes?» (p. 46).

O convite é um choque para Solange e o seu primeiro impulso é recusá-lo.¹⁵ O pedestal desfizera-se: “acabava de perder as irmãs Alcides”, que tanto a “havam emocionado” (p. 46). Mas, a interferência de Murilo altera radicalmente a sua disposição:

¹⁵ *Desapontada, eu encontrava-me colada ao banco [...] (p. 45).*

Via-se que existia entre nós um desencontro profundo.

Grande lástima. Eu acabava de perder as irmãs Alcides que tanto me haviam emocionado. [...] Desejava [...] que aquele sobressalto passasse, que ambas se calassem, deslizando pelo pátio adiante sem deixarem rasto. E eu sem deixar rasto nelas (p. 46).

...Murilo havia surgido, espalhando mais uma vez a sua segura, e tinha querido decidir por mim. Murilo e a sua sombra recortada no solo reforçavam o meu desejo de contradição (p. 47).

A decisão de Solange é, pois, um decisão contra Murilo. Trata-se de um momento marcante de conquista e afirmação ostensiva da sua autonomia individual.

b) A primeira experiência de trabalho de equipa

No primeiro ensaio, Solange vê no projeto do LP uma oportunidade de realização pessoal, não só para ela, mas para todas as participantes envolvidas – uma espécie de redenção individual e coletiva das frustrações e da dilaceração que o mundo colonial e o seu desmoroamento haviam introduzido nas suas vidas:

Aquele esforço ordenado comovia-me. Eu não dizia nada. Se dissesse uma palavra que fosse, fora do meu sussurro estrangulado, ter-me-ia desfeito em lágrimas. Lágrimas de emoção por ter encontrado, dentro daquela garagem, gente da minha raça, gente que tudo aquilo que desejava em abstracto procurava alcançar no concreto, nem que para tanto fosse necessário espancar o corpo e a alma. [...] Nessa tarde, os episódios da travessia desde África várias vezes me visitaram, desde o Expulsá-los-emos até ao camião conduzido pelo meu pai e um homem correndo atrás, sem hipótese de nos alcançar (p. 77).

Por outro lado, sentia-se ainda apenas “uma espectadora aprendiz”, e não uma “companheira de pleno direito”; “não conhecia os laços que atavam aquele grupo” (p. 78). Este é o ponto de partida de um processo de autoconfiança e autoestima crescentes que as relações intersubjetivas no seio do grupo lhe irão, apesar de tudo, proporcionar.

c) A recusa do amor de Murilo

Entretanto a tensão entre Solange e Murilo mantém-se e agrava-se: “Era incorrigível o Murilo, ou então era incorrigível o amor de Murilo” (p. 141), que via na união deles uma missão de mais largo alcance. Sobretudo, era claro, no seu enunciado, a relação de subordinação, a tutela que ele se propunha exercer sobre Solange:

«Querida Solange, se pensares em mim, também vais pensar no mundo e na transformação do mundo. Comigo a teu lado, tu sabes que nunca te deixarei perder em projetos vãos. [...] em vez de estares preparada para assistires ao desmantelamento da ordem do Ocidente, vives metida na sua lógica entregando-te a essa gente que te aliena a existência...» (p. 142).

Solange esquivava-se aos avanços de Murilo alegando o compromisso de castidade – “nem um simples devaneio” – que lhe fora imposto por Gisela Batista (p. 143), e não cede à proposta de Murilo de lhe franquear o acesso ao quarto:

Eu não durmo durante essa noite a avaliar as razões pelas quais não deixei o Murilo entrar no meu quarto (p. 144).

Fossem quais fossem as razões que então lhe tivessem ocorrido, a mais importante de todas era certamente a de ter sido capaz de tomar uma decisão soberana sobre o curso da sua vida – decisão na qual estava implícita uma outra, de não menor alcance: não se deixar submeter à tutela de outrem.

Contraditoriamente, Solange submetia-se, por essa altura, à tutela de Gisela Batista. Mas inicia simultaneamente o processo de subversão dessa relação, o qual só terá o seu pleno desenlace vinte anos mais tarde.

d) A relação amorosa com João de Lucena

Como letrista, Solange cultivava o impulso mimético, deixa que as palavras lhe venham da esfera da subjetividade que escapa ao plano e ao cálculo:

*... a toda a largura da avenida estava escrita, acima da cumeeira dos prédios, uma palavra – Afortunada.
A palavra ia e vinha sozinha... [...] Ali mesmo, pus-me a escrever sobre uma folha de papel uma frase antiga... «Afortunada, afortunada, tem fortuna e não quer nada...» Muito antigo. Amarrotei a folha e enviei-a com um piparote para o canteiro do plátano. [...] Pensei que aquilo que lá estava escrito poderia ser nada, e no entanto, uma vez perdido, pareceria um tesouro. Corri na direcção do papelote...[...] e vi que estava intacto – Afortunada, afortunada, tem fortuna e não quer nada. Mas não estavam só essas palavras,*

não, alguém por mim tinha escrito – «Tem amor, não tem amante / Tem morada não tem casa / Tem fortuna e não quer nada». Uma mão divina tinha escrito o meu texto divino. Eu só precisava de tornar visível o que estava escrito de forma invisível (pp. 152-153).

A espontaneidade e a autenticidade expressivas, a prevalência dos “processos primários” no sentido freudiano do termo (Bateson, 1999: 135), de que Solange é autoconsciente, na auto-observação das suas faculdades e destrezas, aproximam-na de Madalena Micaia tanto quanto a afastam de Gisela Batista:

[as palavras] viviam em mim com naturalidade e saíam-me pelos dedos com a simplicidade com que a saliva sai da boca, a bílis do fígado. Era uma secreção biológica, uma substância carnal (p. 141).

Não admira, por isso, que também Solange tenha violado o pacto de renúncia à libido:

O amor. Quem não fizer essa experiência da ordem do absoluto nunca ficará a saber como nasceram as flores. Lembro-me dessa primeira noite em que fui visitada pelo aceno do amor (p. 162).

E mais adiante:

Em breve as minhas mãos estavam dentro das mãos nodosas de João de Lucena, e todo o seu corpo deveria ser nodoso, pois quando ele me fazia encostar ao seu peito, eu sentia uma carapaça de músculos. O formato de uma armadura romana (p. 162).

Subjacente aos versos de *Afortunada* e de outras canções para o *Long-Playing* está manifestamente a sua relação com João de Lucena:

Gisela não sabe quanto eu amo, e como amo, João de Lucena. Se ela soubesse que eu amo aquele que entra pela porta da sua garagem para nos fazer dançar, magnífico como um deus, irrequieto como um fauno. Aquele por quem todas as cantoras, incluindo Gisela, se enamoraram (p. 184).

Solange não revela o segredo. No momento crucial em que desejaria atirar-se aos pés de Gisela, num gesto de lealdade, prevalece de novo o paradigma do inconciliável, o *ritornello* que a acompanhava desde a infância:

Porque não me atiro aos seus pés e não lhe conto o que se está a passar? Porquê? Não me atiro só porque não posso. Não valeria a pena. Sempre haverá duas mãos agarradas ao taipal de um camião que o condutor em fuga conduz, à frente da guerra. Já percebi que viver é atraiçoar. Sobreviver implica trair. Devo aprender com Madalena Micaia (p. 184).

Lá fora, porém, Solange exhibe João de Lucena, e – como ela própria escreve – exhibe-o perante Murilo “com uma insensibilidade de crime”:

*[Lucena] Abraçou-me pelo pescoço, beijou-me a nuca e levou-me consigo para o nosso poiso. Enquanto Murilo ficava sentado à mesa, ruminando desgraças com o seu companheiro de exílio. A pança da sua pasta, cheia de libelos contra as mentiras, ocupava a cadeira onde eu me havia sentado. Porque não sabia Murilo Cardoso ser um homem feliz?
Eu sabia ser feliz (p. 193).*

O amor mutuamente assumido como *medium* de autoestima e de reconhecimento social está aqui bem plasmado.

e) O despertar sexual

“Insensibilidade de crime”, no sentido próprio do termo, mais bem se aplicaria à monumental “mentira comunicacional” de Gisela Batista sobre o LP e a voz de eleição da Mahalia Jackson da Amadora, que era o seu grande trunfo. Mas há duas outras “mentiras comunicacionais” que Solange descobre inesperadamente durante uma festa, na casa de campo do tio de José Alexandre, um amigo de João de Lucena. Por um lado, ficamos a saber que o Sr. Simon, a quem Gisela Batista chamava pai, era padrasto e amante dela:

«Dorme com ele. Roubou-o à mãe e mesmo antes de a mãe morrer, já dormia com ele. Nabokov em Lolita, inspirou-se neste caso...» (p. 275).

Por outro lado, Solange é confrontada com a revelação de que João de Lucena era homossexual – algo de que Solange não suspeitava, mas que, em retrospectiva, fazia todo o sentido para ela. Quem a esclarece é o tio “lúbrico” de José Alexandre. O inconciliável irrompera na sua própria vida afetiva.

O efeito de tais revelações é explosivo. Nessa mesma noite, enquanto José Alexandre e João de Lucena se juntam com outros à volta de um telescópio para perscrutar as estrelas, Solange, que outrora tomara a decisão soberana de se negar a Murilo, toma também agora a decisão soberana de se entregar ao tio “lúbrico” – uma decisão aparentemente fria e calculada, separando amor e sexo. Reconhece o “problema” deixado em aberto pelo namorado e aceita a oferta de solução feita pelo tio, frontal e explicitamente:

Era muito estúpido, mas pela janela do amplo quarto do fundo, fundo, entravam as verdadeiras estrelas a céu aberto (p. 279).

[...] Foi o tio quem veio provocar todo aquele sururu que nos fazia regressar amplamente esclarecidos. O tio, o bom tio, o revelador, aquele que permitiu que a ordem se restabelecesse. Pelo meu lado, tudo corria bem. É verdade que ainda no dia anterior eu tinha só dezanove anos, e passadas vinte e quatro horas, tinha cem. Como o tempo passa! (pp. 283-284).

f) A desconstrução do mito de Gisela Batista

A máscara de Gisela Batista não cai facilmente. Solange só aprende verdadeiramente a conhecê-la e a combatê-la vinte anos mais tarde, à data em que inicia a sua narrativa, *O Conto de Solange*:

Agora estou ciente que Gisela não pretendeu dominar ninguém, nem as irmãs Alcides, nem Madalena Micaia, nem o Senhor Simon, nem ele, nem eu, como durante muito tempo julguei. Gisela pretende atingir o próprio domínio, conhecer o poder, o caminho para o poder, pretende fazer parte dessa força obscura que vai à frente, sozinha, como a ponta de um diamante cego, rasgando o mundo na mira de um triunfo, seja lá isso o que for. Só por essa razão é tão perigosa. Parece desconhecer que tudo, mesmo que sejam as armas e os feitos do poder pelo poder, tudo um dia será esquecido. Ela desconhece que entrou na engrenagem que mais rapidamente faz esquecer. [...] Aprendi a combatê-la (p. 316).

g) O reencontro com João de Lucena

O tio de José Alexandre e Solange mantêm “um relacionamento prolongado, ao longo de anos e anos” até à morte dele num acidente, com outra ao lado (p. 312). Mas esse relacionamento não invalida o enamoramento mútuo de Solange e João de Lucena. Convocado expressamente de Amesterdão, este ressurgente na “Noite Perfeita” vinte e um anos depois, como figura-mistério no *reality show* de Gisela Batista e “voa” imediatamente na direção de Solange:

«Ainda te lembras de mim?» E o nosso abraço, o nosso rodopio, a nossa deslocação dançando até à porta, e a chuva de brilhos e de letras a passar sobre as costas das nossas roupas projectadas... (p. 26).

Tinham passado todos esses anos e o tema *Onde vamos morar* do *Long-Playing* adquiria agora o seu pleno sentido. Com o cirurgião inglês e o brasileiro que o acompanhavam, Lucena vai habitar o rés-do-chão da Praça das Flores por baixo do apartamento de Solange. Separa-os apenas o soalho, através do qual Mahler, Tchaikovsky e o álbum *Afortunada* ecoam frequentemente no primeiro andar:

...se acaso me chamar, até que poderei descer, não ficando lá muito tempo. Está visto que o importante se encontra dito. A menos que se acrescente que passamos pela Terra, e vivemos mergulhados no fluxo do mesmo tempo. Talvez essa coincidência seja a maior intimidade que se possa ter neste mundo. E essa tivemo-la nós (p. 317).

Todas estas estações no processo de libertação da individualidade de Solange mostram exemplarmente que a subjetividade é um devir, “jamais previamente fixado”, o qual só pode constituir-se através da “relação mimética com os outros ou com uma alteridade”. A chamada “natureza interior” não se revela “na introspeção de costas para o mundo”, antes se manifesta em “constelações” que emergem da “interação entre o sujeito e o seu meio-ambiente” e que permitem a “experiência da auto-diferenciação” como “momento constitutivo da liberdade.”¹⁶ É também aprendendo a lidar com estratégias de mascaramento e estratégias de ironia, umas iludindo, as outras deixando entrever a

¹⁶ Juliane Rebentisch (2012: 324-325).

duplicidade de público e privado, “papel social” e “subjetividade”,¹⁷ que Solange se torna soberana como ator social, capaz de tomar posição crítica sobre o mundo que a rodeia e intervir na sua transformação. Depois de ter embarcado na ilusão do “império minuto”, Solange acaba por reconhecer a “mentira comunicacional” que ele representa, e é já somente em registo irónico que ela autocelebra com João de Lucena, num rodopio, perante os projetores, a intimidade ilusória de outrora: um registo irónico que continua a prevalecer na relação de contiguidade na casa em que habitam e, sobretudo, na ardilosa gestão do seu relacionamento com Gisela Batista, definitivamente “desmascarada”.

A estetização da mercadoria e a des-estetização da arte

Se os documentos da cultura são documentos da barbárie – como escreveu Walter Benjamin¹⁸ – então Lídia Jorge exemplifica como numa parábola o funcionamento do mecanismo: um mecanismo semelhante ao do efeito produzido pelo piano Yamaha de um quarto de cauda – “tão novo que o seu polimento funcionava como um espelho” (p. 63). Com efeito, quanto mais polida é a superfície da mercadoria tanto mais esta convida o sujeito espectador (ou consumidor) a refletir-se nela como num espelho. Esse é o feitiço de que falava Marx, o processo de ocultação que desliga o objeto tanto do trabalho humano que lhe deu origem como da função a que se destina. O efeito de “fantasmagoria” que daí resulta, e que hoje, através dos *spots* publicitários nos *mass media*, está a ser explorado até às últimas consequências, é inseparável do processo da estetização da mercadoria.¹⁹ Mas manifesta-se também no processo paralelo de “des-estetização da arte”

¹⁷ Sobre “ilusão” ou “mascaramento” (*Täuschung*) e “ironia”, cf. Rebentisch (2012: 273-295).

¹⁸ Cf. edição crítica das “teses sobre história”, in Benjamin (2010: 34): *Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein* (conforme a redação do *Handexemplar* do autor, localizado recentemente por Giorgio Agamben no espólio da viúva de Georges Bataille e que coincide com a redação publicada nos *Gesammelte Schriften*); *Tout cela ne témoigne <pas> de la culture sans témoigner, en même temps, de la barbarie* (conforme o manuscrito da versão francesa, *ibid.*: 63-64). Esta ideia encontra-se estabilizada desde os primeiros esboços do texto.

¹⁹ Sobre a “estética da mercadoria” ver debate extensivo em Drügh / Metz / Weyand (2011).

(*Entkunstung der Kunst*) decorrente da reificação da arte como mercadoria (Adorno, 1970: 33). São processos simultâneos e cumulativos que parecem comprovar a fórmula de Benjamin, segundo a qual “o conceito da cultura” não é senão “o supremo desenvolvimento da fantasmagoria”.²⁰ Na narrativa de Lídia Jorge, a produção do LP de Gisela Batista situa-se numa zona de fronteira onde é difícil distinguir entre *arte como mercadoria* e *mercadoria estetizada*. Trata-se essencialmente de fabricar um produto com determinadas características que permitam também a sua embalagem segundo requisitos preestabelecidos e um certo tipo de reclame publicitário, pois o êxito de mercado só será antecipadamente garantido através da integração planeada de todas essas componentes. Daí que, para além dos diversos recursos técnicos e “almofadas”, fosse também preciso cuidar da imagem ou credibilidade extrínseca do produto, o que pressupunha a falsificação dos seus elementos: por exemplo, Solange tem de renunciar à autoria de algumas das letras, a qual passa a ser atribuída ao maestro Capilé e a heterónomos masculinos.²¹ “Uma banda de cinco mulheres” precisava de “um suporte masculino de retaguarda bem forte”; “cinco mulheres no palco, um exército de homens por detrás” (p. 210).

Quer encaremos o produto como mercadoria estetizada, quer como arte reificada, o objetivo visado é o referido *efeito de espelho* tal como é descrito por Adorno:

*O que as obras de arte reificadas já não dizem substitui-o o observador pelo eco estandardizado de si próprio que ele ouve nelas. Este mecanismo é acionado pela indústria cultural e por ela explorado.*²²

²⁰ Encontramos o conceito de “fantasmagoria” em Marx, Adorno e Benjamin. Cf. Buck-Morss (1992) e Adorno (1952). Nos esboços e apontamentos de Benjamin que serviram de base às “teses sobre história” aparece a fórmula: *Der Begriff der Kultur als die höchste Entfaltung der Phantasmagorie* (“O conceito de cultura como desenvolvimento supremo da fantasmagoria”) (cf. Benjamin, 2010: 131) – fórmula que tem uma óbvia relação com a ideia de que os “documentos da cultura” são simultaneamente “documentos da barbárie” e que fundamenta a própria necessidade de uma crítica da cultura.

²¹ Na “Noite Perfeita”, vinte anos depois, Gisela Batista revela a identidade da autora de todas as letras do LP, envolvendo-a na celebração: «*Só agora posso dizer a verdade. Foi ela...*» *Designou-me com o braço* (p. 18).

²² Adorno (1970: 33): *Was die verdinglichten Kunstwerke nicht mehr sagen, ersetzt der Betrachter durch das standardisierte Echo seiner selbst, das er aus ihnen vernimmt.*

[A indústria cultural] *planeia a necessidade de felicidade e explora-a. A indústria cultural tem o seu momento de verdade ao satisfazer uma necessidade substancial que nasce do crescente falhanço da sociedade; mas pelo tipo de satisfação proporcionada torna-se absolutamente falsa.*²³

Note-se que Adorno não coloca o consumidor/espectador/ouvinte numa posição passiva, mas sim numa posição *ativa*. Este *apropria-se* do objeto para nele ver refletido o eco de si próprio. A relação assimétrica do universo mediático ou da indústria cultural tem este efeito dialético: colocar aparentemente o destinatário numa posição passiva, mas para suscitar a sua participação ativa, pois que, sem atividade do espectador, não há consumo, e sem consumo, não há mercado.

Mercado e consumo não suscitam comportamentos unívocos. Axel Honneth, na sua recente obra *O Direito da Liberdade – Princípios de uma Moral Democrática* (2011), sublinha o lado emancipatório da cultura de consumo, que não é de hoje, antes remonta já à Inglaterra do século XVIII onde aparece ligada à noção de *comfortable*, levando a uma diversificação da oferta de artefactos cobiçados. Honneth cita a propósito o “Sistema das Necessidades” (*System der Bedürfnisse*) da *Filosofia do Direito* de Hegel e defende o ponto de vista de que

*com o estabelecimento gradual da economia de mercado surge mais uma dimensão da nova forma de liberdade individual, a qual, enquanto sistema de práticas até então desconhecidas, vai co-determinar decisivamente a partir daí a cultura das sociedades modernas: através das possibilidades de compra individual que lhes são abertas pelo mercado de bens, as pessoas aprendem a proceder como consumidores que, por via do prazer da procura de mercadorias e da satisfação proporcionada pela sua aquisição, são livres de formar a sua vontade pessoal e, desse modo, a sua identidade.*²⁴

Diesen Mechanismus setzt die Kulturindustrie in Gang und exploitiert ihn.

²³ Adorno (1970: 461): ... *die Kulturindustrie [...] plant das Glücksbedürfnis ein und exploitiert es. Kulturindustrie hat ihr Wahrheitsmoment daran, daß sie einem substantiellen, aus de[r] gesellschaftlich fortschreitenden Versagung hervorgehenden Bedürfnis genügt; aber durch ihre Art Gewährung wird sie zum absolut Unwahren.*

²⁴ Honneth (2011: 362): ...*mit der sich allmählich etablierenden Marktwirtschaft eine*

Aquilo que o mercado e o consumo, mormente como *media* de formação da identidade e, portanto, de reconhecimento social, proporcionam de emancipatório depende, pois, essencialmente das estratégias de apropriação. O *efeito de espelho* significa que a *mercadoria estetizada* ou a *arte reificada* “duplicam aquilo que já é” – como diz Adorno noutra ocasião (Adorno, 2008: 207-208). Ou seja: o consumidor apropria-se ativamente delas, mas só se encontra a si próprio e ao mundo tal como este se lhe apresenta segundo configurações de um e de outro já *standardizadas* pela aparente ordem das coisas. Não há nada a decifrar, nada a interpretar, nada a descobrir, também nada a mudar. Tal é o comportamento das pessoas comuns, daqueles que as irmãs Alcides, na primeira conversa sobre o assunto com Solange, designam de “toda a gente”:

Queriam utilizar uma linguagem compreendida por toda a gente, sem implicar qualquer esforço de decifração. Desejavam actuar para públicos mais vastos, pessoas que não tivessem vergonha de dançar na cadeira desde que empurradas por uma boa sacudidela de som. Bem sabiam como era. Em determinadas situações, bastavam duas, três, batidas, duas, três explosões de som, para se fazer mover um mar de gente, um oceano de público (p. 45).

Decerto, a música enquanto arte não se reduz ao sistema de comunicação das salas de concertos da tradição dita clássica da música europeia, em que os espectadores estão imóveis e silenciosos, como se deixassem o corpo lá fora, tal como é suposto deixá-lo lá fora quando assistem (no culto católico) ao ofício divino. Mas esse *feed back* ou “retroação fraca” – essa aparente imobilidade comportamental exterior – constitutiva da autorregulação do sistema de comunicação, não significa que eles se coloquem necessariamente numa atitude *passiva*. Pelo contrário: isso pode ser a condição para uma intensa resposta emocional, intelectual ou, melhor ainda, holística (envolvendo o

weitere Dimension dere neuen Form von individueller Freiheit entsteht, die als ein System von bislang unbekanntem Praktiken die Kultur der modernen Gesellschaften von nun an entscheidend mitbestimmen wird: Die Subjekte lernen sich mittels der ihnen durch den Gütermarkt eröffneten Möglichkeiten zum individuellen Einkauf als Kosumenten zu verstehen, die frei darin sind, ihren persönlichen Willen und damit ihre Identität auf dem Weg der lustvollen Suche nach und des befriedigenden Erwerbs von Waren zu formen.

potencial de experiência do espectador nas suas várias dimensões per-
ceptivas, apenas com exceção dos movimentos corporais), isto é, pode
ser condição para uma resposta que é, afinal, ativa, embora íntima. O
que parece “retroação fraca” é, na verdade, “retroação forte”. Em
contrapartida, o modelo “das duas, três, batidas” que fazem “mover
um mar de gente” – isto é, que provocam uma “retroação forte” cor-
poral e sonora – aparentemente ativa – pode corresponder a um fraco
envolvimento individual, a uma redução considerável do potencial de
experiência do espectador. Em vez de ser estimulado a uma intensa
experiência individual o espectador pode apenas deixar-se arrastar –
passivamente – pela massa em movimento na qual a sua identidade
desaparece.

Tem, pois, razão Jacques Rancière (2008) quando questiona, em
O espectador emancipado, a dicotomia tradicional ativo/passivo. A
estratégia de apropriação ativa do objeto “mercadoria” ou do objeto
“arte reificada”, ou da mistura indistinta de ambos, nada nos diz sobre
o caráter mais ou menos emancipatório da comunicação. Em que dife-
rem então os padrões de consumo de massas daquilo que, em alterna-
tiva, poderíamos considerar uma *cultura da escuta* emancipada e/ou
emancipatória? Na narrativa de Lídia Jorge, a declaração acima referi-
da das irmãs Alcides toca, a meu ver, no ponto crucial, que é resumido
por Adorno nos seguintes termos:

*Complexidade, em si mesma, nem é boa nem má: a sua razão ou
desrazão depende daquilo que se trata de realizar artisticamente.
Contudo, a atual incapacidade das massas de compreender o
complicado, herança da sua exclusão da educação, é hoje reforça-
da pela indústria cultural que a marca, bem como pela própria
automatização no processo de trabalho. [...] O ódio ao complicado
em si mesmo, hoje generalizado, é um sintoma de regressão
planeada na educação. Quanto menos as massas forem capazes e
menos desejarem assumir o esforço da compreensão, tanto mais
elas serão impiedosamente degradadas a meras máquinas
registadoras daquilo que os escritórios lhes servem de alimento.
Na exigência de simplicidade, aparentemente amiga das massas,
revela-se o desavergonhado desprezo por elas, a maliciosa-
-cómoda crença no seu primitivismo inato...²⁵*

²⁵ Adorno (1953: 59): *Kompliziertheit an sich ist weder schlecht noch gut: ihr Recht*

Paradoxalmente, como vimos, a complexidade do processo e do aparelho de produção de LPs, como o de Gisela Batista, tão exemplarmente evidenciada no romance, tem toda ela por objetivo a sua completa dissimulação do lado da recepção: recursos humanos e materiais imensos postos inteiramente ao serviço duma falsa “simplicidade” servida ao recetor. Tanto investimento intelectual, organizacional, técnico, emocional, tanto planeamento e cálculo, tanto trabalho e disciplina para alcançar, afinal, o quê? – A produção de “músicas foleiras”, como reconhece o próprio Julião Machado (p. 171), o homem da indústria discográfica, que assim é o primeiro a denunciar como mercadoria aquilo a que ele antes chamara “arte” e “verdade”.

Eis onde residiria, enfim, a contradição mais flagrante da indústria cultural como veículo fantasmagórico por excelência da reprodução do sistema de dominação – um momento exemplar da dialética da razão: invenção, criatividade, pesquisa, racionalidade, em suma, humanidade, mobilizadas para a produção de dispositivos destinados a liquidá-las.

Numa obra recente, Juliane Rebentisch (2012: 17) reconduz-nos a Platão para mostrar como um certo tipo de comunicação estética se pode transformar em modelo de relacionamento social, culminando na substituição de “relações sociais por relações estéticas”. A “encenação de comunidade” – duma comunidade ilusória – torna-se então uma “força política decisiva”, como bem o compreenderam os regimes totalitários, exímios nas estratégias de “estetização da política”. Mas os regimes democráticos não lhes ficaram atrás e parecem comprovar hoje, como nunca antes, a tese de Platão quanto ao papel da *mimesis* na comunicação de massas. Rebentisch remete-nos, a propósito, para o sociólogo francês Gabriel Tarde, que no início do século XX, se ocupou desse fenómeno:

oder Unrecht hängt von der künstlerisch zu realisierende Sache ab. Die gegenwärtige Unfähigkeit der Massen jedoch, Kompliziertes zu verstehen, Erbschaft ihres Ausgeschlossenenseins von der Bildung, wird heute von der Kulturindustrie verstärkt, die sie prägt, und von ihrer eigenen Mechanisierung im Arbeitsprozeß. [...] Der heute allgegenwärtige Haß gegen das Komplizierte an sich ist ein Symptom gesteuerter Rückbildung. Je weniger die Massen fähig und willens sind, die Anstrengung des Verstehens auf sich zu nehmen, um so unbarmherziger werden sie zu bloßen Registraturapparaten dessen herabgesetzt, womit die Büros sie füttern. In der scheinbar massenfreundlichen Forderung des Einfachen verrät sich unverschämte Geringschätzung der Massen, der hämisch-behagliche Glaube an ihre naturgegebene Primitivität...

... o indivíduo heterogêneo juntamente com a sua competência para julgar [perdem-se] na massa. [...] Pois a massa, não julga, excita-se. [...] Como o sociólogo Gabriel Tarde observou a respeito das massas modernas, é o poder da retroação afetiva da massa que transporta os indivíduos ao ponto de submergir a sua [deles] respetiva individualidade. Através deste processo a excitação da massa tende a tornar-se autônoma relativamente à sua causa originária. Em vez desta, o que ressalta é o prazer da massa na sua auto-intensificada excitação.²⁶

Rebentisch acrescenta que, independentemente da situação, o que parecia à partida irreconciliável unifica-se: “abertura máxima através da afetividade intensificada e clausura máxima através da auto-referência”.²⁷

Tudo se passa, diria eu, como se o modelo de comunicação artística baseado na empatia – isto é, por um lado, na retroação forte mimética para a representação ilusionista ou fantasmagórica, e, por outro lado, nas retroações cumulativas dos espectadores uns para os outros, que os transformam, por sua vez, numa comunidade ilusória – servisse de modelo para a comunicação política, onde se verifica a mesma dupla transferência: a) do mundo do sujeito para o mundo ilusório encenado pelo líder; b) da individualidade do sujeito para a *performance* de massas – processos recursivos que mutuamente se reforçam.

A replicação em cadeia deste processo pelos *mass media*, onde é até refinado pelas tecnologias de *marketing* e publicidade invasivas do quotidiano numa dimensão outrora impensável, gera a contradição observada por Kondylis (2007): a de se experienciar como individual

²⁶ Rebentisch (2012: 77-78): ... *die heterogene Einzelnen samt ihrer Urteilsfähigkeit [untergehen] in der Masse. [...] Denn die Masse urteilt nicht; sie erregt sich. Die Masse isoliert und übersteigert das Moment der mimetischen Entäußerung des Subjekts, indem es dieses Moment an die anderen Mitglieder koppelt, so dass sich die Mitglieder einer Masse wechselseitig mit ihrer Affektivität anstecken. Wie der Soziologe Gabriel Tarde im Blick auf die modernen Massen herausgearbeitet hat, ist es die Kraft der massenhaften affektiven Rückkopplung, die den Einzelne derart in den Bann zieht, dass sie seine Individualität schließlich überschwemmt. Die Erregung der Masse verselbständigt sich durch diesen Prozess tendenziell gegenüber ihren ursprünglichen Anlass. Was stattdessen in den Vordergrund tritt, ist der Genuß der Masse an ihrer sich selbst verstärkenden Erregbarkeit.*

²⁷ Cf. Stäheli (2009) cit. in Rebentisch (2012: 78).

o que não é senão estandardização de massas. O efeito de espelho suscitado pelo feitiço da mercadoria é a operação que completa a circularidade imanente ao sistema.

Como romper essa circularidade? Benjamin e Brecht reelaboraram a preferência de Platão pelo *epos*, radicalizando-a no princípio da “continuidade estilhaçada”. Assim como era preciso estilhaçar a continuidade da história (rompendo com o materialismo histórico), assim também era preciso estilhaçar a continuidade do discurso, a continuidade do texto e a continuidade da *mimesis*. Só o *continuum* estilhaçado da comunicação, na arte, como na política, podia proporcionar uma *chance* de libertação.²⁸ Comunicação estilhaçada: ou seja reentrada na observação de primeira ordem – interrompendo-a – da distinção operada pela observação de segunda ordem: a observação da observação, esta última envolvendo também a auto-observação. Descrito numa terminologia cibernética, tal é o alcance da operação a que Brecht se referia quando dizia pretender deslocar o espectador para a posição de observador: uma operação de rotura introduzindo o balanço entre “identificação” e “estranhamento” (*Verfremdung*). Também quanto a este ponto a narrativa de Lídia Jorge encerra, em estado latente, uma teoria crítica.

Referências

- Adorno, Theodor W. (1952), “Versuch über Wagner”, in: Adorno (1998): XIII, 7-148.
- Adorno, Theodor W. (1953), “Die gegängelte Musik”, in: Adorno (1998): XIV, 51-66.
- Adorno, Theodor W. (1970), “Ästhetische Theorie”, in: Adorno (1998): VII.
- Adorno, Theodor W. (1998), *Gesammelte Schriften*, ed. Rolf Tiedemann, 20 vols., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Adorno, Theodor W. (2001), *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* (ed. Henri Lonitz), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. (2008), *Philosophische Elemente eine Theorie der Gesellschaft* (eds. Tobias ten Brink e Marc Phillip Nogueira), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

²⁸ A respeito da “continuidade estilhaçada”, da “dialéctica do olhar” e “dialéctica da escuta”, especialmente em Walter Benjamin, cf. Hall (2010) e Vieira de Carvalho (1999b; 2007).

- Adorno, Theodor W. / Horkheimer, Max, “Dialektik der Aufklärung” (1944), in: Adorno (1998): III.
- Bateson, Gregory (1999), *Steps to an Ecology of Mind*, Chicago / Londres: The University of Chicago Press.
- Benjamin, Walter (2010), *Über den Begriff der Geschichte*, ed. crítica de Gérard Raullet (*Werke und Nachlaß – Kritische Gesamtausgabe*, vol. 19), Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (1979), *La Distinction. Critique Sociale du Jugement*, Paris: Minuit.
- Buck-Morss, Susan (1992), “Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin’s Artwork Essay Reconsidered”, *October* 62 (1992): 3-41.
- Drügh, Heinz / Metz, Christian / Weyand, Björn (2011) (eds.), *Warenästhetik. Neue Perspektiven auf Konsum, Kultur und Kunst*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Ehrenfort, Karl-Heinrich (2010), *Geschichte der musikalischen Bildung. Eine Kultur-, Sozial- und Ideengeschichte*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Featherstone, Mike (1995), “The Heroic Life and Everyday Life”, in: do mesmo, *Undoing Culture: Globalization, Postmodernism and Identity*, London: Sage (1995): 54-71.
- Hall, Mirko M. ‘Dialectical Sonority: Walter Benjamin’s Acoustics of Profane Illumination’. *Telos* 152 (2010), 83–102.
- Honneth, Axel (1994), *Kampf um Anerkennung. Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte*, 2.^a ed., Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Honneth, Axel (2003), *Unsichtbarkeit. Stationen einer Theorie der Intersubjektivität*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Honneth, Axel (2011), *Das Recht der Freiheit. Grundriß einer demokratischen Sittlichkeit*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Jorge, Lúcia (2011), *A noite das mulheres cantoras*, Lisboa: D. Quixote.
- Kondylis, Panajotis (2007), *Der Niedergang der bürgerlichen Denk- und Lebensform*, 2.^a ed., Berlin: Akademie Verlag.
- Luhmann, Niklas (1995), *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas (2002), *Theories of Distinction. Rediscribing the Description of Modernity*, ed. by William Rasch, Stanford: Stanford University Press.
- Rancière, Jacques (2008), *Le spectateur émancipé*, Paris: La fabrique éditions.
- Rebentisch, Juliane (2012), *Die Kunst der Freiheit. Zur Dialektik demokratischer Existenz*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Stäheli, Urs (2009), “Übersteigerte Nachahmung – Tardes Massentheorie”, in: Christian Borch / Urs Stäheli, eds., *Soziologie der Nachahmung und des Begehrens. Materialien zu Gabriel Tarde*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp (2009): 397-416.
- Vieira de Carvalho, Mário (1993), *“Pensar é morrer”, ou o Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

- Vieira de Carvalho, Mário (1999a), *Eça de Queirós e Offenbach: A ácida gargalhada de Mefistófeles*, Lisboa: Colibri.
- Vieira de Carvalho, Mário (1999b), “Towards Dialectic Listening: Quotation and Montage in the work of Luigi Nono”. *Contemporary Music Review* 18/2 (1999), 37–85.
- Vieira de Carvalho, Mário (2005), “A partitura como espírito sedimentado”, in: *Theoria Estética* (ed. Rodrigo Duarte, Virginia Figueiredo e Imaculada Kangussu), Porto Alegre: Escritos, 2005, pp. 203-224.
- Vieira de Carvalho, Mário (2007), *A Tragédia da Escuta. Luigi Nono e a música do século XX*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Vieira de Carvalho, Mário (2009), “Meaning, Mimesis, Idiom: On Adorno’s Theory of Musical Performance”, in: *Expression, Truth and Authenticity: On Adorno’s Theory of Music and Musical Performance* (ed. M. Vieira de Carvalho), Lisboa: Colibri, 2009, pp. 83-94.

ORIGEM DOS ENSAIOS REUNIDOS NESTE VOLUME

Os ensaios reunidos neste volume resultam de comunicações apresentadas em colóquios ou congressos e/ou dispersos por revistas da especialidade ou publicações coletivas. Escritos entre 1996 e 2012, grande parte deles não se encontrava até agora disponível em versão impressa. Todos foram sujeitos a revisão.

Música e Dialética da Escuta

Apresentado originariamente com este título no *VIII Encontro de Sociologia dos Açores – Transições Sociais na Modernidade*, Universidade dos Açores, 13-14 de Dezembro de 2010. Este mesmo texto serviu de base ao ensaio “Musical Autonomy as a Referential System”, publicado in: *Music and its Referential Systems* (ed. Matjaž Barbo e Thomas Hochradner), Viena, Hollitzer Wissenschaftsverlag, 2011: 7-23. A versão portuguesa permaneceu até agora inédita.

Música, ópera e literatura romântica: intertextualidades

Reelaboração das entradas “Música” e “Ópera” para o *Dicionário do Romantismo Literário Português* (ed. Helena Carvalhão Buescu), Lisboa, Caminho, 1997: 329-336; 383-390.

A cultura da escuta na novelística de Garrett: “Viagens na minha terra”

Publicado originariamente in: *Leituras. Revista da Biblioteca Nacional*, Série 3, n.º 4 (1999): 125-146.

O som e a escuta na emergência do estilo queiroiano: “O Crime do Padre Amaro”

Reelaboração a partir de três trabalhos distintos:

“Fragmento e montagem na ficção de Eça de Queirós: o universo sonoro”, publicado in: *Actas do Congresso de Estudos Queirosianos – IV Encontro Internacional de Estudos Queirosianos* (6 – 8 de Setembro de 2000) (ed. Carlos Reis), Coimbra, Universidade de Coimbra / Almedina, 2002: I, 75-89;

“Música e quotidiano em *O Crime do Padre Amaro*”, comunicação ao *Congresso de Estudos Queirosianos – Eça de Queirós: De Évora para o mundo*, Universidade de Évora, 11 – 12 de Setembro de 2000;

“*Flânerie* e cultura da escuta na emergência do estilo queirosiano: *O Crime do Padre Amaro*”, comunicação ao *Seminário de Estudos Queirosianos*, Paris, Sorbonne, Maio de 2000 (coordenação de Isabel Pires de Lima), Lisboa, Instituto Camões.

A música e a escuta em “Os Teclados” de Teolinda Gersão

Publicado originariamente in: *Saberes no Tempo – Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas* (Homenagem a Henriqueta da Costa Campos, eds. Maria Helena Mateus e Clara Nunes Correia), Lisboa, Colibri, 2002: 599-605.

A teoria crítica latente no romance “A noite das mulheres cantoras” de Lídia Jorge

Versão desenvolvida da comunicação ao Congresso Internacional *Critical Theory Revisited / A Teoria Crítica Revisitada* (coordenação de Marta Nunes da Costa), Universidade do Minho, 21-22 de Junho de 2012.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

Adorno, Theodor W., 19, 24, 25, 26, 27, 28,
149, 161, 165, 179, 180, 181, 184, 185
Agamben, Giorgio, 177
Alorna, Marquesa de, 45, 61
Aristóteles, 40
Arroyo, António, 37, 78
Arroyo, João, 56
Artiaga, Maria José, 44, 61
Atáide, Augusto, 58
Auber, Daniel François Esprit, 36, 78

B

Bach, Carl Philipp Emanuel, 49, 84
Bach, Johann Sebastian, 142
Barbieri, F. A., 44
Barbosa, S., 59
Barreto e Noronha, J. F. C, 54
Baryshnikov, Misha, 158
Bataille, Georges, 177
Batalha Reis, Jaime, 56, 58, 62
Bateson, Gregory, 165, 173, 185
Batteux, Charles, 83
Becker, Heinz, 76, 90
Beckford, William, 19, 20, 22, 27
Beethoven, Ludwig van, 23, 24, 43, 45, 54,
90, 140, 145, 147
Bellini, Vincenzo, 37, 44, 78
Benjamin, Walter, 26, 102, 107, 108, 137,
138, 177, 178, 184, 185
Berlioz, Hector, 37
Bessler, Heinrich, 19
Binchois, Gilles, 18
Boécio, 51, 143, 144
Bomtempo, João Domingos, 22, 82, 83
Bordalo Pinheiro, Rafael, 103
Bourdieu, Pierre, 17, 27, 95, 108, 127, 131,
138, 167, 185
Bowles, Edmund, 19, 27

Braga, Alexandre, 58
Brás Martins, 57
Brecht, Bertolt, 184
Buck-Morss, Susan, 178, 185

C

Cacciari, Massimo, 140
Câmara, João da, 31, 58
Camões, Luís de, 22, 48, 58, 103
Campos, Henriqueta da Costa, 188
Carneyro, Cláudio, 61
Carvalho, José Thomaz de, 59
Castelo Branco, Camilo, 29, 62
Castilho, António Feliciano de, 53, 58
Castilho, Emilia Augusta de, 58
Castilho, Júlio de, 53, 58
Cellini, Benvenuto, 37
Ciampi, Vincenzo Legrenzio, 41
Colonne, Édouard, 55
Corrêa, Arminda, 60
Corrêa de Oliveira, Fernando, 61
Correia, Clara Nunes, 188
Corte Real, Jerónimo, 57
Costa, Marta Nunes da, 188
Cranmer, David, 62
Croner de Vasconcelos, Jorge, 61, 63
Cruz, Gabriela Gomes da, 62
Cymbron, Luísa, 44, 62

D

Dahlhaus, Carl, 23, 27, 82, 90
Dâmon de Atenas, 21
Dantas, Júlio, 58
De Lauretis, Teresa, 149
Débord, Guy, 139
Deus, João de, 59
Diderot, Dennis, 31, 70, 78, 85
Diniz, Júlio, 60
Donizetti, Gaetano, 37, 78
Drügh, Heinz, 177, 185
Du Bos, Abbé, 83

E

Eça de Queirós, José Maria, 8, 14, 27, 33,
38, 55, 58, 59, 62, 63, 86, 87, 91, 93, 98,
102, 104, 107, 138, 140, 186, 188
Ehrenfort, Karl-Heinrich, 159, 185
Elias, Norbert, 24

F

Farrobo, Conde de, 34, 39, 57
 Featherstone, Mike, 164, 185
 Ferracuti, Ansano, 20
 Ferreira de Castro, Paulo, 63
 Ferreira, Alberto, 54
 Filipe de Borgonha, 18
 Filipe II, 30
 Fonseca Benevides, Francisco da, 38
 Freire de Serpa, e J., 58
 Freitas Branco, Luís de, 60, 61, 63
 Freitas Gazul, Francisco, 56, 58, 60
 Freitas Morna, Fátima, 62
 Frondoni, Angelo, 57, 58

G

Garrett, J. S. L. Almeida, 5, 8, 30, 33, 34,
 35, 37, 38, 40, 44, 49, 50, 56, 58, 59, 61,
 62, 65, 66, 76, 77, 78, 80, 81, 82, 83, 84,
 85, 86, 87, 88, 89, 90, 138, 187
 Gersão, Teolinda, 6, 8, 139, 140, 145, 147,
 188
 Gil, Fernando, 25, 28
 Gluck, Christoph Willibald, 54
 Goethe, Johann Wolfgang, 35, 81
 Goldoni, Carlo, 31, 41
 Gomes de Amorim, Francisco, 56
 Gomes Leal, António, 61
 Gonçalves Crespo, António C., 59
 Gounod, Charles, 55
 Graham, Martha, 158
 Grice, H. Paul, 12
 Guerra Junqueiro, 59, 60, 61

H

Habermas, Jürgen, 17, 26, 27, 33
 Hall, Mirko M., 184, 185
 Havlová, Magdalena, 86, 90
 Haydn, Joseph, 23, 43, 90, 131
 Heartfield, John, 103
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 22, 55,
 179
 Heinse, Wilhelm, 83
 Heister, Hanns-Werner, 23, 27, 42
 Heráclito, 65, 139
 Herculano, Alexandre, 50, 52, 56, 62, 63
 Hoffmann, E. T. A., 45, 87, 144
 Honneth, Axel, 165, 167, 168, 179, 185
 Horkheimer, Max., 165, 185

I

Iriarte, Rita, 23, 27, 63, 82, 90
 Ivo, Pedro, 58

J

Jameson, Fredric, 65, 90, 139
 Jauss, Hans-Robert, 50, 63
 João V, 17, 18
 Joly Braga Santos, José Manuel, 56, 61
 Jomelli, Niccolò, 20
 Jorge, Lúcia, 6, 8, 149, 177, 181, 184, 188
 José I, 18, 32, 34
 José II, Imperador, 32

K

Kaden, Christian, 11, 13, 14, 15, 20, 22, 23,
 27, 28, 66, 82, 90
 Keil, Alfredo, 56, 57, 60
 Kepler, Johannes, 144
 Knepler, Georg, 11, 28, 142, 147
 Kondylis, Panajotis, 183, 185
 Kupfer, Harry, 139

L

Lami, Emilio, 59
 Lemos, João de, 59
 Lessing, Gotthold Ephraim, 31, 85
 Lévi-Strauss, Claude, 25
 Lima, A., 58
 Lima, Francisco Bernardo, 42
 Liszt, Franz, 60
 Lopes de Mendonça, António Pedro, 38
 Lopes de Mendonça, Henrique, 56, 60
 Lopes, Óscar, 59
 Lopes-Graça, Fernando, 61, 63, 143
 Lotman, Iuri, 35
 Lucas, Bernardo, 59
 Luhmann, Niklas, 17, 18, 28, 169, 185

M

Machado, Augusto, 56, 57, 58, 60, 62
 Machado, Júlio César, 57
 Mahler, Gustav, 176
 Marinho, Maria José, 54
 Marpurg, Friedrich Wilhelm, 83
 Marx, Adolph Bernhard, 87, 90
 Mateus, Maria Helena, 188
 McClary, Susan, 147, 148
 Mendes Leal, José da Silva, 58

Metastasio, Pietro, 18
 Metz, Christian, 177, 185
 Meyerbeer, Giacomo, 36, 78
 Midosi, Paulo, 57
 Milheiro, Maria do Rosário, 103, 138
 Miranda, Gil, 63
 Miró, António Luiz, 57, 58
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 19, 23, 27, 43,
 44, 45, 54, 80, 90, 140, 141, 145, 147

N

Napoleão, Artur, 60
 Nery, Rui Vieira, 63
 Nobre, António, 61
 Nono, Luigi, 65, 140, 186
 Novalis, G. Ph. Friedrich, 45, 144

O

Osório, D. Jerónimo, 18

P

Paer, Ferdinando, 87
 Paghetti, (Família), 18
 Palestrina, G. Pierluigi, 144
 Palmeirim, Luís Augusto, 40, 58
 Pedro IV, 34
 Pereira da Costa, João Evangelista, 53, 58
 Pereira da Silva, Xavier, 57
 Pereira, Miguel Ângelo, 56, 61
 Perez, Davide, 21
 Pergolesi, Giovanni Battista, 42
 Pinheiro Chagas, Manuel, 57
 Pinto, Rui Magno, 42, 63
 Pires de Lima, Isabel, 62, 98, 138, 188
 Pitágoras, 148
 Platão, 21, 24, 65, 139, 144, 182, 184

Q

Quental, Antero de, 60, 62, 63
 Quintela, João Pedro, 30, 34

R

Rancière, Jacques, 181, 185
 Reagan, Ronald, 153
 Rebentisch, Juliane, 176, 177, 181, 183, 185
 Reis, Carlos, 103, 128, 138, 188
 Rigby, Kate, 74, 90
 Rosen, Charles, 83, 90
 Rossini, Gioachino, 38, 44
 Rousseau, Jean-Jacques, 10, 11, 31, 32, 42,
 70, 74, 77, 78, 83, 84, 85, 90

S

Sá Noronha, Francisco de, 56, 57, 60
 Salvini, Gustavo Romanoff, 58
 Sand, George, 57
 Santos Pinto, Francisco Norberto dos, 59,
 62
 Santos, Inocêncio dos, 57
 Santos, Luís Miguel, 44
 Saraiva, António José, 59
 Scarlatti, Domenico, 18
 Schiller, Friedrich, 81
 Schubert, Franz, 81, 82
 Soares de Passos, António Augusto, 59, 61
 Stäheli, Urs, 183, 185
 Stravinsky, Igor, 143

T

Tarde, Gabriel, 182, 183, 186
 Tchaikovsky, Piotr Illitch, 176
 Teixeira, Henrique, 58
 Tester, Keith, 102, 138
 Thalberg, Sigismond, 54
 Thatcher, Margareth, 153
 Tieck, Ludwig, 45
 Tomasello, Michael, 7, 11, 12, 13, 14, 16,
 22, 25, 28
 Totti, Joze, 20

V

Vale, Joaquim, 55
 Van Eyck, Jan, 19
 Verdi, Giuseppe, 37, 55, 78, 81, 133
 Viana da Mota, José, 59
 Vidal, Eduardo, 54
 Vieira de Carvalho, Mário, 3, 4, 11, 14, 18,
 21, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 32, 33, 34, 38,
 62, 63, 74, 78, 85, 87, 90, 91, 102, 107,
 128, 129, 138, 147, 148, 150, 161, 184, 186
 Vieira, Padre António, 22

W

Wackenroder, Wilhelm H., 45
 Wagner, Richard, 19, 50, 52, 77, 78, 139,
 184
 Weber, Carl Maria von, 90
 Weber, Max, 14, 35, 40
 Welsch, Wolfgang, 65, 91, 139, 142, 148
 Weyand, Björn, 177, 185
 Wittgenstein, Ludwig, 11, 14

Do Autor

Para um dossier Gulbenkian. Lisboa: Estampa, 1974.

A música e a luta ideológica. Lisboa: Estampa, 1976.

Estes sons, esta linguagem. Lisboa: Estampa, 1978.

O essencial sobre Fernando Lopes-Graça. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1989.

'Pensar é morrer' ou O Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do século XVIII aos nossos dias. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1993.

Razão e sentimento na comunicação musical. Estudos sobre a Dialéctica do Iluminismo. Lisboa: Relógio d'Água, 1999.

Eça de Queirós e Offenbach – A ácida gargalhada de Mefistófeles. Lisboa: Edições Colibri, 1999.

Denken ist Sterben. Sozialgeschichte des Opernhauses Lissabon. Kassel, etc.: Bärenreiter, 1999.

Por lo imposible andamos. A ópera como teatro de Gil Vicente a Stockhausen. Porto: Âmbar, 2005.

Pensar a música, mudar o mundo: Fernando Lopes-Graça. Porto: Campo das Letras, 2006.

A tragédia da escuta - Luigi Nono e a música do século XX. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2007.

Co-autoria com Fernando Gil: *A 4 mãos – Schumann, Eichendorff e outras notas.* Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005.

Coordenação: *Expression, Truth, Authenticity: On Adorno's Theory of Music and Musical performance.* Lisboa: Edições Colibri, 2009.

Com José Machado Pais e Joaquim Pais de Brito, coordenação: *Sonoridades Luso-Afro-Brasileiras.* Lisboa: ICS, 2004.

Com Irene Fialho e José Brandão, coordenação: *A Morte do Diabo, de Eça de Queirós com Jaime Batalha Reis & Augusto Machado.* Lisboa: Caminho, 2013.

COLIBRI – ARTES GRÁFICAS

Rua Major João Luís de Moura, Famões Park
– ARMAZEM AB – 1685 - 650 Famões
TELEFONE | (+351) **21 931 74 99**
www.edi-colibri.pt | colibri@edi-colibri.pt



Mário Vieira de Carvalho - Professor Catedrático (jubilado) de Sociologia da Música da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Fundador e Presidente da Direção do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM). Sócio-Correspondente da Academia das Ciências de Lisboa. Membro da Direção da Academia

Europeia de Teatro Lírico (Viena). Exerceu as funções de Presidente da Comissão Científica do Departamento de Ciências Musicais; Presidente do Conselho Científico da FCSH; Vice-Reitor da UNL; Secretário de Estado da Cultura do XVII Governo Constitucional. Autor de mais de uma centena de publicações científicas, incluindo 14 livros, e de inúmeros textos de intervenção cultural ou política publicados na imprensa desde 1967 (grande parte destes em resultado da sua atividade durante largos anos como crítico musical e jornalista). URL: HYPERLINK "<https://sites.google.com/site/mariovieiradecarvalho/home>"

Este livro é sobre a *cultura da escuta* na literatura portuguesa. Objeto de análise são não só as relações de *intertextualidade* entre música e literatura, mas também a relevância do universo sonoro em sentido lato na escrita literária. A *cultura da escuta* implica ainda o que está para além do som: os contextos de interação para os quais ele nos remete, as interpelações que nos faz, a atenção que nos suscita, ou até a aparente indiferença com que o percebemos. Tornar *audível* ou *inaudível* não é socialmente menos relevante do que tornar *visível* ou *invisível*. Pelo contrário: nas relações intersubjetivas, bem como entre ser humano e natureza, ou do sujeito consigo próprio, a *escuta* teve sempre um papel determinante.