

Capítulo 1 – A DUALIDADE DA MÚSICA: ENTRE SACRA E PROFANA
(ADENOT, Pauline. *Le musiciens d'orchestre symphonique. De la vocation au désenchantement*. Paris, L'Harmattan, 2008, pp.235-282)

Tradução de Marcos Câmara de Castro

Em todas as sociedades, a música é carregada de significações que ela não possui intrinsecamente. Supõe-se que ela veicula todos os tipos de emoções e teria assim a capacidade de agir sobre os indivíduos.

A primeira grande força social a ter considerado o poder da música no ocidente foi a religião, em todas as suas acepções. Sempre que se aborda o fato religioso, aparece a dualidade do sacro e do profano: o fato musical pode então ser classificado como sacro ou profano e assiste-se a essa classificação em toda a história cristã. O fato musical adquire conseqüentemente uma dimensão religiosa mais ou menos oculta.

Podemos assim formular a hipótese de que a ambivalência do olhar da religião para a música influenciou o olhar social sobre os instrumentistas, considerando-os alternadamente como atraentes ou assustadores. Mas antes de qualquer reflexão, é preciso determinar a influência da religião sobre o fato musical e sobre seus atores instrumentistas a fim de validar nossa hipótese.

I – Música e religião

Ao longo de todo este livro, revelamos muitos termos que fazem parte do vocabulário dos instrumentistas e que, correspondentemente, também fazem parte do vocabulário religioso: *paixão, vocação, dom, sofrimento, abnegação, consagrar¹ tempo a seu instrumento*, termos aos quais se junta a palavra *trítone*, do solfejo (o *diabolus in musica*) etc.

¹ Isto é, tornar sagrado, talvez até prestar-lhe alguma forma de culto (N de A).

O campo religioso pode nos levar judiciosamente a reler cada concerto como uma cerimônia religiosa, com coros, a liturgia, os instrumentistas tais como fieis officiantes, o maestro como o grande Celebrante etc. A analogia não é sem fundamento. O termo *concerto* tem uma etimologia latina que significa “projetar em comum”. Seu uso era outrora cosmológico e filosófico e indicava o acordo entre a multiplicidade na unidade. Hoje, em sua acepção musical, o concerto é uma “sessão musical”² e no seu uso corrente, designa sempre o acordo, o conjunto harmonioso³. Se o público de um concerto musical vem de fato assistir e escutar um conjunto harmonioso, ele espera também a emoção considerada como dada, da mesma maneira que os fieis ao longo de uma missa⁴. Para muitos espectadores, o objetivo principal do instrumentista é lhe proporcionar uma certa emoção e é justamente isso que esperam dele. Esta emoção tem um duplo sentido e uma dupla função. O espectador espera sentir uma emoção da ordem da alegria, da tristeza ou ainda da melancolia que o fará vibrar ao mesmo tempo na alma e no corpo e criará uma ruptura com o cotidiano. O concerto torna-se assim um momento singular, único. Mas essa emoção é também da páura, do medo, da espera por vezes dissimulada do acidente de um instrumentista, de uma nota falsa, de um exercício fracassado de estilo⁵.

Essa emoção do espetáculo ao vivo só pode ser produzida porque o concerto oferece uma escuta única, incomparável a qualquer outra forma de transmissão musical como o disco: o concerto introduz uma ruptura que permite um certo

² Dictionnaire *Le Robert*, Paris, 1993 (N de A).

³ N d T:... (concertare/concerare...)

⁴ Notemos que a missa também é chamada de “serviço”, mesmo nome que dão os instrumentistas às suas prestações numa orquestra.

⁵ “O solista é colocado na situação de executar uma acrobacia sem rede de segurança (nem o compositor, nem a orquestra e seu maestro não podem vir em seu socorro). Como no circo, é importante frisar, o público é apreciador de saltos perigosos que deveriam normalmente fracassar, mas que se realizam milagrosamente, por graça e força (aos quais pode-se se identificar, no momento ou mais tarde, comentando sobre o ato). Vale tudo, saltos perigosos de uma nota a outra, atravessar como numa corrida o espaço entre as notas, até os extremos da tessitura, passando pela repetição de notas em rajada, os trinados na velocidade da broca do dentista” In WILLENER (Alfred). *Pour une sociologie de l'interprétation musicale – le cas du “concerto pour trompette » de Haydn*, Éditions Payot Lausanne, Lausanne, 1990, p.48-49 (N d A).

recolhimento, assemelhando-se fortemente a um sentimento religioso e que favoriza a emergência da emoção.

A constatação de uma certa analogia entre o campo musical e o campo religioso conduz-nos a perceber um paradoxo. O vocabulário musical adota termos religiosos mesmo quando a música foi tida durante muito tempo como herética pela religião católica, como veremos mais adiante. Ora é fato que a música e os músicos são objeto de uma aliança histórica com a religião, colocada sob o signo da dominação e da subordinação, e é talvez nessa aliança que devemos buscar a origem da dicotomia da percepção social dos músicos.

a) O vocabulário religioso dos instrumentistas

As declarações dos instrumentistas são frequentemente carregadas de um caráter religioso pelos termos que eles empregam e as entrevistas que realizamos com um certo número deles não são isentas disso: eles fazem apelo frequente a esse domínio de crença para tentar ilustrar o caráter inexplicável, senão inexplicado, de certos aspectos de sua profissão. Um dos nossos entrevistados faz apelo ao mistério entendido no sentido religioso para explicar o dom de certos instrumentistas. Na entrevista, sente-se a dificuldade de falar se não de religião, ao menos de esoterismo; contudo a primeira lhe serve de pista de explicação:

“Para dizer a verdade, eu não sei, porque há mesmo coisas que se pode, se pode colocar no mistério de tudo isso”.

Sob a mesma temática, uma outra entrevistada evocará claramente a religião para explicar a comunhão dos instrumentistas quando tocam juntos, a capacidade de a música unir e permitir aos indivíduos por vezes muito diferentes de obter uma coerência artística em seu trabalho:

“É mística essa história, as religiões, elas dizem que somos todos irmãos mas é num sentido profundo que somos todos irmãos”.

Pensando assim, a música permitiria atingir a profundidade do ser e da humanidade de cada um, no sentido religioso. Além do mais, certos instrumentistas lembram da importância da música nas cerimônias eminentemente religiosas tais

como casamentos ou funerais, hoje ainda fortemente cristianizados nas sociedades contemporâneas: se a fé tende a se enfraquecer, o rito, em si, perdura. Nesse sentido, os instrumentistas são detentores da emoção religiosa e vêm somar à sacralidade da erimônia: eles provocam as emoções, canalizam-nas e restituem-nas. Além disso, notemos que o casamento, assim como o funeral, é um rito de passagem na religião católica, acompanhado pela música. Assim que os instrumentistas dizem passar uma mensagem ou mais frequentemente passar emoções através de sua arte, é também o indivíduo que eles fazem passar de um mundo a outro, seja pelo êxtase, na entrada na sociedade pelo casamento ou no Reino dos Céus pelo funeral. Os instrumentistas são “passadores”, em última análise, quer queiram quer não.

Notemos por fim que os instrumentistas operam por vezes uma analogia religiosa inconsciente com sua própria existência, analogia que não reside tanto nas palavras quanto nas ideias que vêm revelar o inconsciente coletivo do mundo musical. Assim um dos entrevistados afirma, a propósito dos instrumentistas que não entram no CNSMD⁶:

“É que traziam uma estrela sobre as costas, uma estrela ruim”.

Esta frase é para nós particularmente interessante, encontramos nela uma tripla referência religiosa, carregada de significações sobre o inconsciente coletivo dos instrumentistas.

Examinemo-la em detalhe: trazer uma estrela é uma referência, uma analogia que nos permitiremos fazer com a estrela que portava a comunidade judia durante a segunda guerra mundial. É uma imagem extremamente forte que evoca uma marca social excludente, condenada e condenável: carregar uma estrela exclui emblematicamente tanto porque marca a diferença mas também porque assusta; é o medo do Outro, daquele que é diferente. É aqui uma exclusão muito clara da comunidade musical.

⁶ Conservatoire National Supérieur de Musique et Dance (NdT).

“Sobre as costas” é por contraste um abuso de linguagem: porta-se a cruz sobre costas mas não uma estrela, mas o que conta aqui, depois de tudo, essa imagem do Cristo carregando a Cruz, símbolo da vergonha, da culpabilidade e de todos os erros humanos que Ele vai expiar pelo sofrimento. Essa é também uma imagem de morte: aqui podemos entender como a morte profissional do instrumentista que vai expiar seu erro e sua falta de talento pelo sofrimento e pela exclusão da vida profissional.

Por fim, “uma estrela ruim” pode assim ser entendida num sentido religioso. Teologicamente, na religião cristã, a estrela é aquela dos Reis Magos guiados até a majedoura do Cristo, segundo o Evangelho de São Mateus; é a estrela do destinado. Ora, na linguagem corrente, a estrela é também uma referência ao destino: ter uma estrela ruim ou uma estrela boa é considerado uma influência positiva ou negativa. Para esses instrumentistas que não entram no CNSMD, o destino é doravante selado: a vida profissional já é vista como um fracasso.

A metáfora religiosa tem aqui um peso enorme que vem reforçar a proposição da condenação do CNSMD ao mesmo tempo que as referências religiosas são do mais alto interesse para ilustrar nossa assertiva.

b) A analogia entre música e religião

A fim de melhor identificar a dimensão religiosa de nosso assunto e de validar nossa hipótese de analogia entre a música, a orquestra e o fato religioso, vamos nos apoiar na obra de Émile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*⁷. Trata-se aqui de determinar se a orquestra e seus membros assim como as relações que estabelecem com nossa sociedade contemporânea têm características religiosas, seguindo a definição que dá Durkheim de religião.

Em sua obra, Durkheim constrói sua teoria do nascimento do fato religioso a partir do estudo dos povos australianos que têm um sistema totêmico, sistema que é totalmente estranho a qualquer ideia de divindade, o que não é sem interesse para

⁷ As formas elementares da vida religiosa (NdT).

nossa comparação com a orquestra. As forças às quais se dirigem os ritos desses povos são de uma outra ordem.

Para Émile Durkheim, a religião é “*um aspecto essencial e permanente da humanidade*”⁸ na medida em que ela contribuiu para formar o espírito humano; a religião precede a filosofia e as ciências e provavelmente criou-as. As categorias de nosso entendimento seriam então nascidas do pensamento religioso. Durkheim sublinha o fato de que a religião é assim coisa eminentemente social e a define como:

*“Uma religião é um sistema solidário de crenças e práticas relativas às coisas sagradas, isto é separadas, proibidas, crenças e práticas que unem numa mesma comunidade moral, chamada Igreja, todos aqueles que a aderem”*⁹

Justamente porque a religião é, assim como a música, um fenômeno social que podemos operar uma comparação com o fenômeno musical: assim como a religião, as representações da música são representações coletivas, reveladoras de realidades coletivas, não necessariamente objetivas. Os concertos, certamente comparáveis aos ritos, como veremos, recriam certas representações sociais ao celebrarem-nas. Assim nossa análise nos conduzirá talvez a determinar as representações musicais e os fatos musicais não como uma religião, mas preferencialmente como a expressão de um pensamento religioso.

1 – A Igreja da música

A religião é um sistema complexo de mtos, dogmas, ritos e cerimônias. O fenômeno religioso compreende duas categorias: as crenças que são opiniões ou representações e os ritos que são modos de ação determinados. A noção de religião ultrapassa portanto largamente o conceito de divindade, na medida em que existem ritos sem deus(es) e ritos dos quais derivam o(s) deus(es) propriamente ditos.

Todas as crenças religiosas têm como característica comum a divisão das coisas reais ou imaginárias em dois gêneros bem distintos: o sacro e o profano. Mais ainda do

⁸ DURKHEIM (Émile), *Les formes élémentaires de la vie religieuse – Le système totémique en Australie*, Éditions Le Livre de Poche, Paris, 1991, p.40 (NdA).

⁹ DURKHEIM (Émile), *op. cit.*, p.108-109 (NdA).

que dois gêneros distintos, o sacro e o profano respondem a uma homogeneidade absoluta: um e outro excluem-se radicalmente. As proibições protegem, isolam as coisas sagradas e se aplicam às coisas profanas que devem ser mantidas à distância. As crenças religiosas dizem sobre a natureza das coisas sagradas e suas relações entre si ou com as coisas profanas.

As coisas sagradas são múltiplas, e isso em toda religião por mais unitária que seja, Durkheim sublinha que o próprio cristianismo sob sua forma católica reconhece uma multiplicidade de coisas sagradas: além da tripla personalidade divina que ao mesmo tempo é uma, o cristianismo reconhece como sagrados os anjos, a Virgem Maria, os Santos etc.

Para serem eficazes, as crenças religiosas devem ser coletivas, pertencer ao grupo enquanto pessoa social e fazer unidade com ele. Os membros dessa coletividade devem aderir a elas e realizar os ritos que lhe são solidários. Or, segundo Durkheim,

“Uma sociedade cujos membros são unidos porque representam para si e da mesma maneira o mundo sagrado e suas relações com o mundo profano, e porque traduzem esta representação comum em práticas idênticas, é o que se chama uma Igreja. Ora, nós não encontramos, na história, religião sem Igreja”¹⁰.

Pode parecer abusivo comparar a comunidade formada pela orquestra a uma Igreja. Ela no entanto corresponde à definição que lhe dá Durkheim: os instrumentistas compartilham da mesma fé – e eles empregam esse termo – na Música, nos valores que lhe atribuem e que segundo eles ela veicula. A Música é para eles a primeira entre as coisas sagradas em seu sistema de valores, nos limites precisos de suas vidas, bem entendido. Eles todos mantêm então a mesma relação entre as coisas sacras e profanas, e suas práticas são correspondentes. Eles formam então justamente uma Igreja, mas uma Igreja de um tipo particular que tem características da música: ela é limitada no tempo, circunscrita a um local e não reproduzível de maneira idêntica. Ela não existe senão quando os instrumentistas se encontram e façam-na existir. A música, como a religião, é uma coisa eminentemente coletiva e não ganha sentido senão quando é colocada em ação.

¹⁰ DURKHEIM (Émile), *op. cit.*, p.103 (NdA).

Vamos doravante tentar mostrar a semelhança entre a orquestra e as tribos que foram o objeto de estudo de Durkheim sobre religião. Nossa proposta é de demonstrar a pertinência da analogia entre essas tribos unidas por uma religião e a orquestra, cujos membros são unidos pela música. A analogia religiosa não é certamente por acaso; ela interessa nossa proposta no mais alto grau já que é a influência da religião sobre os executantes da música e sobre sua percepção endógena e exógena que nos interessa.

2 – A semelhança do clã e do naipe (pupitre) da orquestra: o totem

Nas tribos australianas estudadas por Durkheim, o agrupamento fundamental da comunidade é o clã. No contexto de nosso estudo, se a orquestra pode ser assimilada a uma comunidade religiosa, então deveríamos encontrar um equivalente da noção de clã e trata-se do naipe. É a unidade mais próxima daquilo que Durkheim denomina “clã” e que será nosso ponto de referência teórica para efetuar nossa comparação.

Nas tribos australianas, os indivíduos que compõem o clã, e que são portanto coletivamente designados pelo mesmo nome, sentem-se unidos por uma laço de parentesco e consideram-se como uma família. Ora é bem o caso dos instrumentistas de um naipe: além do mais fala-se de família do naipe. Pelo simples fato de tocar o mesmo instrumento, atribuem-se-lhes o mesmo nome (os violinos, as flautas etc) que eles acabam por integrar como seu e que os unem aos outros membros do naipe.

Uma outra analogia entre o clã e o naipe redide no fato de que o clã não tem base geográfica e que não forma por isso menos unidade. Assim, existem diferentes naites de um mesmo instrumento em diferentes orquestras situadas em diferentes cidades sobre o território nacional. Nem por isso formam menos unidade, mesmo se essa unidade não se materialize necessariamente: eles tocam o mesmo instrumento, têm as mesmas práticas e se reconhecem com fazendo parte de uma mesma família de naipe. São unidos por seu totem, seu símbolo comum, o instrumento. Nossa proposta é então coerente com aquela de Durkheim, ainda mais se consideramos o totem pode ser um objeto e não necessariamente um ser vivo. Nas tribos australianas,

o nome que designa coletivamente os indivíduos de um mesmo clã é o totem. Ele simboliza o clã, é aquele de cada um de seus membros, ao mesmo tempo que lhe pertence. Numa orquestra, é o instrumento que designa o naipe, que é seu totem. O naipe leva seu nome, ao mesmo tempo em que pertence a cada instrumentista que mantém uma relação muito privilegiada com ele.

Duas características dos totem nas tribos australianas chamam ainda nossa atenção em sua pertinência com nossa proposta: o modo de atribuição do totem e seu caráter sagrado.

Distinguem-se assim duas circunstâncias de atribuição do totem na infância. O totem pode ser adquirido na infância, por via paterna ou materna e reencontramos aqui a influência fundamental dos pais na escolha do instrumento da criança, que atualiza a ilusão dessa escolha; que corresponde mais a uma imposição social do que a uma escolha realmente consciente.

O totem atribuído pode também ser aquele de um ancestral místico que teria vindo fecundar a mãe. É então um indígio externo à família que vai influenciar o destino social da criança. Or, é bem um dos modos de aquisição do instrumento. Como vimos, certos instrumentistas relatam que a escolha de seu instrumento é devida à influência de uma pessoa exterior a seu núcleo familiar, amigo da família, professor encontrado por acaso etc. Há aqui inegavelmente uma analogia entre a atribuição do totem e do instrumento para a criança.

Além do mais, nas tribos australianas, cada membro do clã é investido de um caráter sagrado porque nele coexistem o indivíduo e o músico (portanto o instrumento). E isso pode explicar a crença generalizada no mundo musical que um instrumentista se parece e tem o caráter de seu instrumento. Estamos aqui exatamente dentro da crença totêmica, como nos explica Durkheim: o membro de um clã leva o nome do totem e a identidade do nome implica e supõe, para ele, a natureza de identidade.

Enfim, Durkheim nos ensina que no contexto do totemismo, é preciso considerar a tribo em seu conjunto para compreender corretamente a religião que une seus membros. Cada clã tem certamente seu próprio culto autônomo mas ligado a todos os outros cultos de todos os outros clãs e é este sistema complexo que forma a religião totêmica. Da mesma maneira, não se compreende a orquestra senão vista em sua totalidade, considerando cada naipe, o funcionamento de cada naipe e sua relação com os outros, já que todos estão ligados para fazer funcionar o conjunto.

3 – O simbolismo

A analogia entre música e religião revela-se igualmente pela presença do simbolismo num e noutra domínio.

Segundo Émile Durkheim, a religião totêmica em vigor nas tribos que ele estudou é a religião de uma força anônima e impessoal que se encontra em cada um dos fieis sem jamais se confundir com eles, como a música que se encontra em cada um dos instrumentistas sem por isso se confundir com um só. Essa força é independente, precede-os e lhes sobrevive. Ela é na realidade o “deus” de cada culto totêmico, como a música ou o objeto musical é o deus de cada naipe. É por isso que Durkheim afirma que o totem – assim como nosso instrumento musical –

“não é senão a forma material sob a qual é representada nas imaginações essa substância imaterial, essa energia difusa através de todo tipo de seres heterogêneos, que é, só, o objeto de culto verdadeiro”¹¹.

O instrumento de música é uma representação material do objeto musical e os instrumentistas lhe dão uma atenção bem particular: frequentemente há como que uma fusão entre o instrumentista e o instrumento, um considerado como prolongamento do outro. Alguns de nossos instrumentistas nos contaram de suas extremas dificuldades em se separar de seus instrumentos, mesmo durante as férias; outros falam da necessidade do contato físico, quase carnal, com ele.

Durkheim nos ensina ainda que o totem é uma fonte de vida moral para o clã: os indivíduos que têm o mesmo totem reconhecem para si deveres uns para os outros.

¹¹ DURKHEIM (Émile), *op. cit.*, p.337 (NdA).

Eles são moralmente ligados uns aos outros e são esses deveres que formam o parentesco. O princípio é o mesmo no naipe e mais genericamente no mundo da música: os instrumentistas que tocam o mesmo instrumento parecem às vezes se reconhecerem como um laço de parentesco, parentesco aliás que não se realiza senão pelo instrumento; eles se admitem assim um dever de assistência na hora dos concertos ou dos ensaios, por exemplo, ou também de conselhos tanto sobre a técnica instrumental quanto sobre a mecânica do instrumento se há necessidade etc, tudo isso pelo simples fato de que eles julgam fazer parte da mesma família em virtude de seu instrumento. Esse sentimento permite manter a unidade do naipe. Sem que esse princípio moral seja tão forte nos naipes da orquestra quanto no clã, esse sentimento de afinidade e de pertencimento é suficientemente forte em todo caso para formar uma unidade e uma solidariedade, sentimento que encontrou sua expressão em algumas anedotas que nos relataram nossos instrumentistas. Um deles assim nos contou como, depois de um acidente, ele se encontrou temporariamente na impossibilidade de manter fisicamente seu posto, e como os instrumentistas de seu naipe dividiram seu trabalho durante os concertos, assegurando assim seu posto com discrição. É quase um princípio de solidariedade familiar que está aqui em funcionamento.

Assim, na orquestra, o que pode ser considerado como uma força religiosa – a música – é pensado sob a forma do totem – o instrumento – pela lei do contágio¹², isto é, os sentimentos despertados em nós por uma coisa imaterial se comunicam com símbolo que a representa. A coisa e seu símbolo são ligados; o segundo, material, permite-nos de pensar a primeira, imaterial. O instrumento representa a Música e isso justifica seu culto¹³. É seu emblema, seu símbolo, aquilo que permite aos instrumentistas sentir a música se incarnar. Ora o emblema é fundamentalmente uma fonte da vida religiosa.

Os símbolos são necessários para manter em alerta o pensamento religioso: para perdurar, ele deve se inscrever entre os símbolos materiais que tenham a

¹² Cf. Elias (NdT)

¹³ Que se pense no mito do Stradivarius para os violinistas, objeto de verdadeiro culto (NdA).

capacidade de durar e que vão mantê-lo nas consciências a sua simples visão (é também a função do concerto que reafirma periodicamente a existência da comunidade). As marcas sobre o corpo são assim uma forma de simbolismo que permite lembrar o outro e de ser lembrado da pertinência a um grupo, como o fazem as marcas corporais em alguns instrumentistas, a mais visível entre elas se encontra no pescoço dos violinistas. Da qual eles são frequentemente orgulhosos porque ela mostra sua pertinência a um grupo e eles percebem-na com muito valorizante. Essa marca tem além do mais duplo emprego porque permite também de revelar seu trabalho: quanto mais a marca é visível, mais ela demonstra seu profissionalismo, testemunhando sua atividade enquanto membro do grupo.

4 – A autoridade incarnada

Segundo Durkheim, a força coletiva de uma sociedade não é sempre exterior a seus membros: ela pode se incarnar momentaneamente em um grupo ou um indivíduo que é então transportado por ela e fora de seu estado normal. A comunidade se incarna então e é bem isso que se produz durante certos concertos, quando são representações extraordinárias que marcam os espíritos dos instrumentistas. O maestro e a orquestra se transportam mutuamente para um estado que pertence ao transe, como veremos adiante. Este estado pode ser considerado como a manifestação da força coletiva, da sociedade incarnada em resumo.

Um de nossos entrevistados evoca assim o dom que se recebe em certos concertos fora do comum, tipo de concerto difícil de definir mas que parece ser muito raro: são

“concertos extraordinários”, “emocionais”, “isso que acontece muito raramente enfim”, mas que provocam um “bem estar fabuloso”.

Mas para isso, é preciso estar pronto para receber:

“quando você está pronto para escutar. Pronto a...receber...receber...”,
“que você esteja pronto para receber, que sejam palavras...”

Estamos aqui na ética da recepção e sente-se a manifestação de um aspecto religioso nos termos dos instrumentistas: estar pronto para receber supõe uma certa

iniciação mas também que se espera alguma coisa. E os termos empregados para definir esta recepção impalpável não deixam de evocar uma certa euforia: esses concertos são como uma droga, provocando este “bem estar fabuloso” que – talvez – seria o motor; é nesses momentos que eles estimam fazer “um belo ofício”. Esses poucos e intensos instantes justificariam todas as penas e sacrifícios presentes e por vir, inclusive os concertos menos bons, esses momentos “que passam”, “que delizem” e que se suportam aguardando o momento de graça que provocará um próximo concerto. Um dos entrevistados dirá mais claramente:

“Há duas categorias: o momento, o concerto inexecutível e o momento que vai passar, quer dizer que... [...]. Ah sim, a gente fez isso, putz, nem me lembro mais. O grande momento, ele está lá [aponta para sua cabeça]. E permanecerá lá”.

Note-se que todos os instrumentistas concordam em dizer que “o lado mágico do concerto” não pode acontecer senão numa tripla relação: o público, o maestro e finalmente a orquestra, para alguns com a Música como quarto elemento, que eles elevam à condição de entidade. O encontro desses elementos provoca uma “centelha” que só tem lugar na comunhão, mas – e todos estão de acordo sobre este ponto – com a condição *sine qua non* que o maestro seja excepcional: é ele o vetor entre a música, os instrumentistas e o público; ele é o ponto de convergência e de difusão entre esses dois polos que são os instrumentistas de um lado e o público do outro. Ele detém a música, a possui e a capacidade de retransmiti-la a uns e a outros.

De uma maneira mais prosaica, podemos supor que os concertos extraordinários ocorrem sempre que o maestro possua realmente seu *métier* e que tenha uma verdadeira intenção musical e artística quando da execução da obra. Ele deu um sentido à obra musical, que vai transmitir ao público por intermédio da orquestra. Esta última não pode ser sublimada se o maestro não tem projeto artístico e não o conduza em direção a um objetivo preciso. Podemos desde logo partir da hipótese que o público percebe a osmose artística assim criada entre o maestro, a orquestra e a obra, e que esta osmose vem sublimar sua própria recepção.

Esses diferentes tipos de recepção são observáveis no fim das apresentações, logo que vêm os aplausos: sua duração e sua intensidade, acompanhados ou não de gritos de entusiasmo, permitem-nos de mensurar o caráter extraordinário do concerto e o grau de adequação entre o público, o maestro e a orquestra. Todo o cerimonial do concerto é um ritual que, por vezes, quando as condições são reunidas, quando o maestro/ministrante está inspirado, vem a se transformar num momento inesquecível e euforizante que não nos deixa de lembrar de uma certa forma de transe¹⁴.

A comunhão musical (outro termo que poderíamos compreender de maneira religiosa) é uma experiência frequentemente considerada pelos instrumentistas como sendo quase mística e podendo reunir seres totalmente diferentes na comunhão da música, que aumenta em muito a experiência singular de uma realidade cotidiana. Essa ilusão permite esquecer as barreiras sociais que coloca o mundo da música dita séria, expressão da sociedade em seu conjunto.

5 – O rito do concerto

Os ritos são uma das características fundamentais das religiões que permitem ao grupo se reafirmar periodicamente. Eles dependem das crenças mas agem também sobre elas. O concerto enquanto rito é também para a orquestra a ocasião de reafirmar sua existência e sua comunhão de pensamento.

Todo rito tem um duplo aspecto, um positivo, outro negativo. O rito negativo realiza um ato de separação entre o sagrado e o profano, formulando então as proibições, os tabus¹⁵. A proibição religiosa vem da autoridade que inspira a coisa sagrada faz com que não se possa lhe faltar respeito. Há assim dois tipos de proibições religiosas: de uma parte as proibições *de contato*, que são tabus primários dos quais derivam todos os outros e que mantêm o profano fora de todo contato com o sagrado; de outra parte as proibições *de olhar* que subtraem as coisas sagradas do olhar dos

¹⁴ Note-se que encontramos frequentemente tais referências na literatura musical. Como Dominique Saudinos, sobre Manuel Rosenthal: “*É num estado segundo, próximo talvez de uma espécie de êxtase místico, que Manuell Rosenthal dirigiu essa orquestra e a fez se superar*”. In Saudinos (Dominique), *Manuel Rosenthal – uma vida, op. cit.*, p.20-21 (NdA).

¹⁵ O termo tabu vem das línguas melanésias e é utilizado para designar a instituição em virtude da qual certas coisas são retiradas do uso comum (NdA).

profanos. Uma das proibições de contato que se pode observar bem facilmente no mundo da música é aquele do instrumento. A vontade de tocar um instrumento é bem difundida ao mesmo tempo que o gesto não é assim tão fácil. Há bem aqui alguma coisa da ordem do sagrado, da coisa sagrada e da consciência de que poder tocar um objeto sagrado revela privilégio. Por outro lado, uma das proibições do olhar consiste no fato de jamais revelar ao público todo o trabalho preparatório do concerto que são, por exemplo, os ensaios. Eles são um aspecto da vida musical que o público que se supõe que o público não vislumbra e que lhe é na maior parte do tempo cuidadosamente escondido, sobretudo naquilo que diz respeito à preparação dos solistas concertistas.

Na teoria de Durkheim, o rito negativo tem duas proibições fundamentais. A primeira instaura que a vida religiosa e a vida profana não podem coexistir num mesmo lugar. É preciso então instituir localizações tais como templos e santuários a fim de excluir o profano ou ainda, no caso que nos interessa, as salas de concerto ou festivais. Isso é ainda mais exato no contexto da música dita séria: ela tem isso de particular de não se executar em qualquer lugar, em quaisquer circunstâncias; de uma certa maneira, ela mantém o profano à distância, não por suas qualidades intrínsecas, mas em razão das representações sociais que lhe são associadas e que lhe conferem algo de sagrado. É pouco comum, por exemplo, encontrar conjuntos, mesmo de efetivo reduzido, tocando a música dita séria na rua como na Festa da Música em Paris. Ora, é fácil de observar a multidão que podem provocar esses raros grupos nessa mesma Festa: além do aspecto estético e artístico que possam possuir, há incontestavelmente algo de inabitual e incongruente ouvir tal música em plena rua; é a penetração do sagrado no mundo do profano. Mas a festa sendo também um evento social que permite inverter durante um tempo limitado a norma de uma sociedade, trata-se de um dos únicos tempos sociais durante os quais a música dita séria pode penetrar o mundo profano.

A segunda proibição instaura que a vida religiosa e a vida profana não podem coexistir na mesma unidade de tempo. É preciso então, da mesma forma que para os locais, instituir um tempo reservado ao sagrado em que são totalmente excluídas as

ocupações profanas. O concerto é assim um tempo de ruptura com a vida cotidiana, ele instaura uma temporalidade particular segundo o ritmo da apresentação. Mesmo as regras de comportamento a adotar antes, durante e depois do concerto excluem toda o contágio com o profano: observação do silêncio, regulamentação dos aplausos, discricção durante a execução de uma obra etc. Essas regras diferentes que só valem durante o tempo da apresentação instauram o tempo particular do concerto em ruptura com o tempo passado ou futuro.

Os ritos ainda conferem poderes eficazes e não se pode haver engajamento numa cerimônia sem uma iniciação anterior que introduza no mundo sagrado, por meio do jejum, do retiro, do silêncio etc. Essa iniciação é tanto válida para o público quanto para os instrumentistas. A iniciação do público se faz no tempo que precede a apresentação musical: o espectador entra na sala, instala-se, observa outros espectadores, prepara-se para fazer silêncio falando justamente mutio com aqueles que o acompanham, desdobra e lê eventualmente o programa, que por convenção tácita não tem o direito de fazer depois, pigarreia etc.

A iniciação é diferente para os instrumentistas e não faz parte do mesmo tempo social pois que ela tem lugar no tempo de sua formação. Ela é feita de sacrifícios e frequentemente de dores físicas, revelando a importância do ascetismo. Toda proibição tem de fato um caráter ascético e toda religião contém o ascetismo pelo menos em germe, na medida em que a prática da ascese, que causa necessariamente a dor, frequentemente entendida como um estado de graça que é preciso buscar e suscitar ainda que artificialmente para obter os poderes e privilégios que ele pode dar, transforma o indivíduo que se eleva então por cima dos outros homens. A dor teria assim um poder santificador e geraria forças excepcionais; que se imaginem simplesmente a Paixão de Cristo e as crenças que a cercam. O ascetismo serve assim a outros fins que não os religiosos: a sociedade também reivindica uma superação da dor, entendida em sentido geral, para que os indivíduos possam cumprir seu dever com ela¹⁶. O ascetismo tem essa mesma importância no mundo musical e

¹⁶ Segundo Durkheim, as crenças sobre a dor não são sem fundamento: *“O culto positivo só é então possível se o homem se dedica à renúncia, à abnegação, ao distanciamento de si e, por consequência, ao*

notadamente na escolaridade dos instrumentistas: se consideramos de fato sua escolaridade como uma iniciação às cerimônias do sagrado que seriam os concertos, o ascetismo que os instrumentistas demonstram ao longo desses anos ganha um novo sentido. Tratar-se-á então de uma preparação em vista de sua entronização, uma empreitada de separação de vários anos do mundo profano para melhor se integrar ao mundo sagrado: separando os estudantes do mundo não musical, as diversas instituições musicais os isolam para não lhes dar senão o objetivo da música, a introspecção e o centramento sobre si mesmos que lhes permitirão se tornarem bons instrumentistas e de integrar assim o mundo profissional. Em suma, essa preparação ascética permite que se preparem para a carreira solista, à solidão e à ascese exagerada que ela exige.

Por outro lado, as dores evocadas por Durkheim ao longo dessa preparação não deixam de nos lembrar as dores vividas pelos instrumentistas ao longo de seus anos de formação e que são frequentemente vistas como um mal necessário, uma outra iniciação ao mundo sagrado: as dores físicas foram por muito tempo, e são talvez ainda o sinal do trabalho convenientemente realizado; da mesma maneira, certos instrumentos provocam dores (nos dedos, no punho, no pescoço) que são muito consideradas como signos distintivos valorizadores que marcam o ascetismo daqueles que as sofrem. Como os membros das tribos australianas têm como modelo grandes ascetas, os instrumentistas têm como modelo os grandes solistas ou os grandes nomes da história da música cuja vida é frequentemente romantizada (é o caso de Beethoven, Schumann, Ravel ou ainda Ysaye, Menuhin ou Gould) e que, desse fato, lhes dão um

sofrimento. É preciso que ele não a reduza: nem mesmo pode cumprir seus deveres alegremente se não os amar em algum grau. Mas para isso, é indispensável que seja exercido e é a isso que tendem as práticas ascéticas. As dores que elas impõem não são pois crueldades arbitrarias e estereis; é uma escola necessária onde o homem se forma e mergulha, onde ele adquire as qualidades de desinteresse e resitência sem as quais não há religião. Mesmo, para que esse resultado seja obtido, é bom que o ideal ascético venha se incarnar eminentemente em personagens particulares que é, por assim dizer, a especialidade de representar, quase com excesso, este aspecto da vida ritual; porque eles são como outros tantos modelos vivos que incitam ao esforço. Tal é o papel histórico dos grandes ascetas. Quando se analisam em detalhe seus feitos e seus gestos, pergunta-se qual poderia ser sua utilidade. Fica-se chocado com o que há de excesso no desprezo que eles professam por tudo aquilo que atrai apaixonadamente os homens. Mas esses excessos são necessários para inculcar nos fieis um desgosto suficiente pela vida fácil e de prazeres comuns. É preciso que uma elite coloque o objetivo demasiadamente alto para que a massa não nivele por baixo. É preciso que alguns exagerem para que a média permaneça num nível conveniente". In DURKHEIM (Émile), op. cit., pp.536-537.

objetivo ascético quase impossível de alcançar (porque não revela necessariamente a realidade mas sobretudo o imaginário social). Esses modelos lhes conformtam na ideia que estão na via da consagração pois seguem aquilo que creem ser a mesma via que aquela desses grandes personagens.

O rito positivo revela uma outra lógica que o rito negativo e repousa sobre dois princípios. O primeiro entre eles é que aquilo que afeta a parte afeta o todo. No pensamento religioso, a parte vale pelo todo, ela tem mesmo poderes e as mesmas características (da mesma forma que um instrumentista de uma orquestra vale por todos os outros). Toda ação em direção ao indivíduo se transmite então a seus familiares, seus vizinhos etc, em suma aqueles a quem é solidário. É de novo a lei do contágio que já tínhamos encontrado. Esse contágio não deixa de nos lembrar da interdependência dos instrumentistas e sua comitiva familiar que se beneficia frequentemente de seu prestígio social pelo simples fato de fazer parte da mesma família.

O segundo princípio é que semelhante produz semelhante. A figuração de um ser ou de um estado produz este ser e este estado pela ação do rito positivo. Assim a cerimonia de uma apresentação musical acaba por produzir um real estado emotivo cerimonial nos oficiantes e no público.

A significação dos ritos positivos é antes de tudo moral e social. Eles são respeitados por causa da tradição, ela mesma eminentemente social. Trata-se de permanecer fiel ao passado e de preservar a fisionomia moral da coletividade. O rito positivo revifica os elementos mais essenciais da consciência coletiva e reanima o sentimento de unidade da coletividade.

O rito positivo tem além do mais um aspecto recreativo e estético, próximo das representações dramáticas ou musicais de nossa narrativa. Seu objetivo é bem similar: ele é estranho a todo fim utilitário, e não tem senão a finalidade de desprendimento. Os jogos e as principais formas da arte são nascidas da religião e tiveram por muito tempo esse caráter em razão do fato de que o culto é também uma recreação: as realidades que figuram as religiões só são possíveis se a imaginação dos indivíduos as

transfigura. A arte sublima também a religião e as forças religiosas ao representá-las, ao materializá-las. Da mesma maneira, a música tem o poder de criar e recriar emoções: hoje, vai-se a um concerto para que a emoção de uma obra seja criada, ou mesmo recriada, se já se a experimentou. Assim o público decide frequentemente sobre a qualidade de um concerto em função da emoção que ele sentiu ou não. É também o caso para os discos que os críticos julgam com frequência em função deste mesmo critério cuja responsabilidade atribuem aos instrumentistas.

Mas é também o caso dos compositores, de quem se espera a criação de uma emoção ao criar uma obra. Um dos casos mais célebres de difícil recepção emocional é a recepção do público parisiense da estreia da *Sagração da primavera* de Igor Stravinsky. De fato, a *Sagração* foi dirigida do começo ao fim por Pierre Monteux, na sua estreia em 1913, em meio a vaias, assobios e voos de cadeiras: a coreografia de Nijinsky, o público sendo na maioria de assinantes, o tema pagão da obra, os trajes fazeno referência à Rússia pagã não foram certamente estranhos a esse escândalo. Mas sobretudo a dificuldade de colocar o ritmo no lugar para os instrumentistas e a sensação de “ruídos” desorganizados, a ausência aparente de motivos e de referências que perturbaram fortemente o público que não recebeu, nesse dia pelo menos, nenhuma emoção aceitável e rejeitou a obra de Stanvinsky.

Notemos ainda que o rito positivo não é senão recreativo. As forças morais que são expressas são reais pelo simples fato de que os adeptos pensam que elas são e é isso que as tornam eficazes. É portanto este o benefício do concerto: uma vez a comunidade reafirmada e as emoções exaltadas pela sensação de reunião com uma força superior que é a música, o cotidiano pode se retomar com ainda mais para todos os oficiantes e espectadores com este sentimento de ter vivido algo de particular e transcendente que não é nada mais nada menos do que a sublimação da comunidade e de seus membros. E para Durkheim, essa reafirmação que tende à sublimação é uma real necessidade para todas as sociedades.

Apoiando-nos sobre a obra de Durkheim, tentamos atualizar o parentesco dos fundamentos do pensamento religioso e de suas características com a comunidade da

orquestra tal como ela aparece hoje. As analogias são numerosas e só nos resta interrogar sobre as ligações que unem a música e a religião cristã, em particular. É um fato que ambas têm sido particularmente ligadas na História ocidental, unidas nas relações de atração e repulsão, de dominação perpetua da música e de seus executantes numa luta pelo Poder. Tudo nos leva a pensar, como veremos, que o poder da música sobre as almas tornou-a incontornável para os dominantes e que em todas as épocas de nossa história viram-se lutas para dominá-la, preservá-la justamente como atributo do Poder, colocando os executantes de música numa instabilidade, alternadamente e por vezes simultaneamente respeitados por seu saber “superior” e desprezados por serem apenas executantes.

Para apoiar nossa demonstração da analogia entre música e religião, vamos agora estudar o fenômeno do transe, eminentemente religioso mas claramente menos conotado pelo senso comum, cuja particularidade é de não poder se produzir [disparar/ *déclencher*] sem o concurso da música, um de seus componentes necessários e fundamentais.

c) O transe

O transe é um fenômeno que faz parte das cerimônias religiosas em inúmeras sociedades, inclusive na sociedade ocidental, e que é quase sempre produzido [disparado/ provocado/ *déclenché*] pela música. Este último ponto é fundamental: atribui-se assim aos instrumentistas o poder de provocar o transe, um estado psicológico e físico extraordinário, incontornável, próximo do fenômeno de possessão¹⁷, e percebido com frequência como demoníaco ou malicioso. O paralelo mais pertinente que podemos efetuar entre o transe nos povos em que ele é uma instituição e o fato musical ocidental situa-se no concerto. Vamos assim operar uma comparação entre o estado emocional¹⁸ de nossos instrumentistas na ocasião de um

¹⁷ NdA

¹⁸ NdA

concerto bem sucedido e os estados de transe devidos à música tais como foram descritos por Gilbert Rouget¹⁹ em sua obra *A música e o transe*.

O fenômeno do transe é muito difundido pelo mundo e por todo lugar é ligado e mesmo tido como o resultado direto da música e da dança. Ele não é além do mais exclusivo dos povos africanos estudado por Gilbert Rouget. Encontram-se traços dele na Paris do século XVII: Messner, o inventor do transe magnético que tem hoje numerosos adeptos na América Latina, estava convencido de que tocar árias emocionantes podia disparar os transe nos pacientes.

Bem mais longe no tempo, a Grécia Antiga conhecia bem esse fenômeno: o aulos²⁰ era então o instrumento do transe por excelência, ainda que outros instrumentos como a lira, o instrumento de Apolo, podiam ser considerados com as mesmas virtudes. Platão condenava então o aulos na *República*, no contexto de sua condenação geral dos instrumentos capazes de reproduzir diversas harmonias^{21,22}, por introduzir harmonias que necessitavam de mais notas do que os modos usuais. Ele se erguia da mesma maneira contra a sofisticação e a virtuosidade, que ele percebia como uma perversão possível das almas.

Na história ocidental, a Renascença foi a época do elogio do transe. Os intelectuais buscavam então descobrir o segredo da pretensa eficácia da música durante a Antiguidade grega. Os humanistas e seus reis consideravam de fato a música como responsável pela moralidade pública. Então intimamente ligada à poesia, a música era percebida como um fator fundamental da civilização, capaz de elevar a alma e de afinar os costumes. Para ilustrar nossa afirmação, destaquemos um trecho das *Cartas patentes* de Carlos IX, na ocasião da criação da Academia de Poesia e de Música em 1570:

“É muito importante para os costumes dos Cidadãos de uma cidade que a música corrente é usaul do País seja controlada

¹⁹ NdA

²⁰ NdA

²¹ NdA

²² NdT (*Harmonia*/FFLCH)

por certas leis, já que a maioria dos espíritos humanos se conformam e se comportam segundo o que ela é; de modo que onde a música é desordenada, ali certamente os costumes são depravados, e onde ela é bem ordenada, ali os homens são bem sábios [moriginez]”²³

Seguindo a doutrina de Estado, a Academia era capaz de purgar os ouvintes de sua barbárie original e os elevar a uma perfeição musical. É surpreendente constatar qua poder conferia-se então à música: pensavase que ela era capaz de ditar aos homens sua conduta. Não é difícil de imaginar que perigo ela podia representar para o Poder estabelecido, político ou religioso, em virtude das aptidões que ele lhe conferia, e a grande necessidade que ele tinha de controlá-la e a seus executantes.

“[A] música capaz de produzir o transe apenas pelo poder de sua ‘secreta energia’ como dizia Pontus de Tyard, ou pelo efeito das ‘relações ocultas’ dos modos com os ‘afetos’ da alma como escreveu Santo Agostinho [...], ou pelo jogo da lei dos números, ou pelas relações invisíveis com a harmonia do universo, ou por suas virtudes encantatórias, definitivamente música que age misteriosamente. Tal é em definitivo a teoria que subjaz em nossa história. É bem nisso que ela nos parece significativa [...]”²⁴.

A Renascença acreditava então no poder misterioso da música sobre as almas e mesmo considerava seus executantes como seus cúmplices: eles tinham assim a faculdade de influenciar as almas e de as corromper. Eles eram então potencialmente nefastos para o Poder e para o bom funcionamento da sociedade, se alguma vez a música viesse a ser contestadora. Podemos perceber que essas concepções são ainda atuais, mesmo se se exprimem de maneira mais subterrânea/ subreptícia: são hoje certas músicas populares tais como o rap que têm esse papel público de potencial perigo para a ordem social na medida em que se infiltram nas almas dos jovens que a ouvem, acompanhadas de uma imagem pouco lisonjeira desses artistas, já que são os cúmplices dessa música que eles personificam, e que esses mesmo jovens poderiam querer se identificar com eles. Isso é válido para outros tipos de música, de maneira

²³ NdA

²⁴ NdA

menos pronunciada, e sobretudo por seus executantes, sempre suspeitos de não querer se conformar com a ordem social²⁵.

O transe é geralmente concebido como permitindo uma melhor comunicação com os deuses ao mesmo tempo que aumenta o poder dos instrumentistas; eis uma ambiguidade e uma ambivalência fundamentais da música. A orquestra em funcionamento tem algo de próximo da cerimônia de transe tal como estudada por Gilbert Rouget em certas populações africanas. O maestro pode ser associado ao xamã que dirige a cerimônia, a orquestra é seu instrumento. É ao dirigi-la que ele entra em transe assim que os instrumentistas são possuídos: o transe lhes vem porque o coletivo, a força social é utilizada²⁶, característica geral da colocação do transe.

Durante aquilo que os instrumentistas chamam de um concerto bem sucedido, eles conseguem por vezes entrar num estado que apresenta semelhanças com o transe, isto é

“um estado de consciência que tem dois componentes, um psicofisiológico, outro cultural. A universalidade do transe significa que ele corresponde a uma disposição psicofisiológica inata da natureza humana, mais ou menos desenvolvida, bem entendido, segundo os indivíduos. A variabilidade de suas manifestações resulta da diversidade das culturas através das quais ele toma forma”²⁷.

Assim, se o transe está quase sempre em relação com a religião, ele pode contudo se produzir num contexto *a priori* profano – como uma sala de concerto.

Para nosso objetivo, é importante fazer uma distinção entre o transe e o êxtase a que o senso comum tende associá-lo. O transe que é, segundo nós, próximo do estado dos instrumentistas não é obtido senão num ambiente sonoro e em companhia de outros indivíduos. O êxtase, por outro lado, se obtém no silêncio e na imobilidade. Parece que o êxtase é o estado dos ouvintes/ espectadores da apresentação musical:

²⁵ Cf. Cook (1998), Hobsbawm (jazz e Era dos Extremos) (NdT).

²⁶ NdA

²⁷ NdA

“[...] é comum dizer, por exemplo, que tal quarteto de Mozart “nos mergulhou num êxtase”. Digamos simplesmente que há aqui inflação verbal ou abuso de linguagem. Esse êxtase, além disso, como se manifesta? Nem pelo ruído, nem pelo furor, seguramente, mas pelo grande desejo que ele faz nascer de prolongá-lo no silêncio. É comum que os aplausos, pelo contrário, colocam-lhe um fim. É então o transe que dissipa o êxtase”²⁸.

Os espectadores de um concerto seriam assim hipnotizados e submetidos aos instrumentistas, como possuídos. Não se trata só de sensibilidade externa que está em jogo para os ouvintes: a música penetra também o corpo, ela age sobre ele. A música tem um impacto físico sobre o ouvinte e modifica sensorialmente sua consciência de ser. O exemplo mais edificante é aquele das músicas populares amplificadas que buscam muito claramente este impacto físico, dando nascença a efeitos sonoros jamais alcançados porque impossíveis de alcançar de outra maneira do que a amplificação²⁹. Vê-se bem aqui o aspecto subversivo que pode ser revestida a escuta musical e como se pode vir a qualificar certas músicas de imorais.

O impacto da música sobre o corpo, a perturbação provocada pela ação de um fenômeno exterior sobre o ser e sobre o espírito pode fazer pensar que o indivíduo está possuído, ou pelo menos privado de seus meios. Este fenômeno é universal porque a música é universal e compreende-se melhor o medo da religião católica face à música, ela justamente que prega o espírito puro, a separação do corpo. A música e seus executantes são concorrentes diretos para a possessão das almas.

O indivíduo que entra em transe responderia a cinco características³⁰. Primeiro, o indivíduo em transe não está evidentemente em seu estado ordinário. Parece que é o caso dos instrumentistas tomados por um concerto que eles consideram extraordinário: eles demonstram uma extrema concentração, às vezes levemente tensos pela emoção, obnublados por aquilo que estão tocando e pelo maestro, grande xamã do transe.

²⁸ NdA

²⁹ NdA

³⁰ NdA

A segunda característica é que a relação com o mundo exterior é pelo menos perturbada: a extrema concentração que demonstram os instrumentistas lhes corta efetivamente daquilo que se passa fora da música. Eles se dizem com frequência como que possuídos pela música, indiferentes àquilo que os cerca.

O indivíduo em transe seria além do mais incauto de certos problemas neurofisiológicos, que se podem reparar nos instrumentistas por leves tremedeiras de emoção ou também por grandes gestos expressivos que eles não fariam necessariamente em outra situação de concerto. Le vado pela música e pelo impulso (*élan*) coletivo, o corpo torna-se o instrumento expressivo da possessão do transe.

As faculdades do indivíduo em transe são consideradas, realmente ou de maneira imaginária, como aumentadas. Ora nossos instrumentistas têm frequentemente o sentimento de serem melhores assim que se sentem levados pela música de orquestra, de serem mais expressivos musicalmente mas também subitamente melhores tecnicamente. Passagens árduas normalmente “funcionam” de repente, cada instrumentista tem essa experiência um dia ou outro.

Enfim, o “aumento” das faculdades do indivíduo são observáveis de fora: o público tem frequentemente consciência disso que se passa em cena na medida em que ele também é tocado pelo estado de transe dos instrumentistas e do maestro. É isso que ele exprime com bastante frequência sem saber sempre que fala de “um bom concerto”. Ele pode perceber que a orquestra está de repente melhor, como que levada pela música e pelo maestro.

Notemos contudo que a possessão e o transe só são possíveis se a música tocada faz parte do contexto de referência e à cultura daquele que é possuído. Só se pode ser afetado por aquilo que é familiar, sobretudo em razão do fato de que a música desempenha o papel de detonador e que esse sinal é socialmente e culturalmente codificado: podemos assim reencontrar esse tipo de comportamento nos dias atuais nos momentos de histeria coletiva de grupo de fãs quando veem seu

ídolo³¹ musical. A música provoca então o transe mais por uma ação moral, porque socialmente e culturalmente definida, do que realmente fisiológica; nada prova que ela possa provocar por ela mesma, por suas propriedades intrínsecas, um fenômeno de transe.

O fenômeno do transe está intimamente ligado ao fato religioso enquanto expressão de uma possessão e possui da mesma forma que a música uma dualidade intrínseca: ele pode ser provocado por boas ou más razões, invocar um deus ou um demônio. Ora, na medida em que são percebidos como aqueles que detonam o transe, os instrumentistas são de novo suspeitos de duplicidade. O poder que se lhes atribui é grande e são igualmente temidos.

É surpreendente constatar que ainda hoje, música e transe sejam associados, mais ou menos positivamente segundo o contexto no qual estão presentes (festa *rave* ou sala de concerto). Em função desses critérios, o transe pode conduzir à beatitude ou àquilo que é por vezes considerado como selvageria.

2 – O lugar ambivalente da música na sociedade: dos fundamentos da Grécia Antiga às Revoluções da cristandade

A música, seja qual for a cultura e a sociedade, tem sempre sido associada originalmente ao culto, que seja de espíritos, totens ou deuses. No mundo cristão da Idade Média, a religião católica bem cedo desviou o uso estético e mágico da música para submetê-la a seu próprio culto e assim racionalisá-la. A música fazendo parte, de maneira universal, da vida social e cultural, a religião teve que disciplinar esta atividade humana aparentemente incontornável, de uma parte submetendo-a a seu culto, e de outra parte utilizando-a como uma arma de conjuração do mal, sob qualquer forma que seja. É aqui que a dicotomia da percepção da música no seio das religiões, e notadamente no seio da religião católica, encontra sua origem, dicotomia que perdura ainda até hoje: de um lado a música é uma arma contra o demônio, e de

³¹ NdA

um outro lado ela Ihe é uma aliada já que tem um poder que pode ser nefasto sobre as almas.

Se se busca a origem da aliança do mal e da música na religião cristã, percebe-se que bem antes da Bíblia, a mitologia da Grécia Antiga, nos fundamentos de nossas sociedades ocidentais, dá-nos numerosos exemplos de música a serviço do mal: Pan, o deus antigo, que inventa a flauta ou o *chalumeau*³²; as sereias, cujas vozes ou cujos instrumentos enfeitiçavam os pobres viajantes; o 'satiro Marsias, que lança um desafio a Apolo, o tocador de lira. Ele perdeu a disputa musical que se sucedeu e foi então esfolado vivo³³. Depois, na própria Bíblia, como veremos mais em detalhe adiante, encontramos notadamente Nemrod, filho de Cham, o gigante caçador que tocava sua trompa etc. O fato de que a música e os músicos estejam assim presentes nos mitos gregos e cristãos mostra que a música é um fato social muito importante nessas civilizações. Mas, por outro lado, o fato de que ela possa ser atributo dos deuses da mesma forma que de seus oponentes revela a origem da dupla percepção social da música e dos músicos. Podemos levantar a hipótese que esse duplo emprego da música é devido a sua especificidade, isto é, que ela é considerada como mutio expressiva ao mesmo tempo que não diz nada intrinsecamente; mas se Ihe atribuimos uma mensagem, ela se torna um excelente suporte de divulgação.

A sociedade da Grécia Antiga lançou de certa maneira as bases das relações nas quais o mundo cristão ocidental iria se inspirar para suas próprias relações com a música e seus executantes durante mais de vinte séculos e que estão na origem da problemática que ocupa nossos tão contemporâneos músicos de orquestra.

Vamos determinar quais são as bases lançadas na Antiguidade na relação que as sociedades têm com a música, e depois veremos como essa bases foram transmitidas no mundo ocidental cristão e como delas se apropriaram.

a) A Antiguidade

³² Precursor da clarineta (NdA e NdT)

³³ NdA

Na Grécia Antiga³⁴, a música impregnava toda a civilização, a vida privada, os atos essenciais da vida pública, religiosa e política, todas as classes sociais confundidas. Ela era praticada como um prazer, para o divertimento individual, e era ouvida e admirada como uma arte sublime com os virtuosos.

A música era então um verdadeiro lugar social: nos banquetes tão presentes no mundo grego, o cidadão devia saber cantar e tocar um pouco de lira. Ia-se aos teatros para escutar um virtuose e a maior alegria musical era assistir ao confronto que opunha a cada quatro anos a elite dos intérpretes, cantores e instrumentistas, solistas ou com um coro, nos grandes santuários. Em todas as vilas, grandes ou pequenas, assistia-se a conferências de músicos itinerantes e os grandes mestres mantinham escolas nas quais se ia para receber o ensinamento tão cobiçado.

Os Romanos, que acabaram por ser contaminados por essa mania, deixaram numerosos traços escritos, desenhados e arqueológicos, notadamente sobre os instrumentistas solistas de grande renome, descritos como personagens de destaque [*hauts en couleurs*], dotados de fortes personalidades e cuja carreira brilhante marcou data nos anais musicais da época. Só se pode assinalar a analogia com a mania que suscitam hoje ainda nossos tão contemporâneos solistas. Parece mesmo que a fascinação pelo talento individual e único tem suas origens na Antiguidade grega.

Os músicos da Antiguidade não ocupavam todos as mesmas funções e nem se beneficiavam portanto do mesmo reconhecimento social. Os pequenos ofícios da música formavam a maioria da população musical constituída de gente pequena: seu status e seu lugar na sociedade podiam ser variáveis mas permaneciam no entanto modestos comparativamente aos virtuosos, vedetes aduladas e levando uma vida faustosa no meio dos grandes desse mundo. Os músicos de pequenos ofícios da música não podem ser considerados como artistas no sentido moderno do termo nem como intérpretes, mas sim como artesões, indivíduos que possuíam um *savoir-faire* de onde obtinham sua sobrevivência. Esse indivíduos alugavam seus serviços, tidos principalmente como “úteis”, noção que, note-se, desapareceu completamente de

³⁴ NdA

nossas concepções ocidentais modernas. A música hoje não tem mais nada de útil; ela deve ser divertimento ou culturalmente enriquecedora, isto é de classe [*classante*]. Sem possuir um status prestigioso, esses músicos tinham contudo um lugar reconhecido como necessário no seio da sociedade, o que não é realmente o caso hoje, criando um certo malestar nos músicos modernos que se consideram por vezes, eles mesmos, como inúteis.

A sociedade grega da Antiguidade contava também com músicos itinerantes, categoria sobre a qual tem-se muito pouca informação. Parece que eram personagens de condição modesta, tocando apenas o *barbiton*³⁵, um acessório indispensável nas festas dionisíacas, e o aulos, instrumento bastante comum na época e que servia também muito bem para os dias festivos, cerimônias fúnebres ou ainda para animar [*rythmer*] as festas de vilarejos ou cerimônias sacrificiais. Esses músicos são nossos músicos autônomos modernos [*cachetonneurs*], itinerantes à sua maneira de uma orquestra a outra, de um engajamento a outro e muito frequentemente de uma cidade a outra.

Os *sinfoniai* são uma outra categoria de músicos, acompanhados, eles, de dançarinos e que iam de uma cidade a outra segundo seus contratos de trabalho. Ao contrário de nossas orquestras modernas, parece que esses conjuntos não tinham nome fixo e que o número de seus membros podia variar de dois a mais de uma dezena. Esses grupos eram contudo claramente menos importantes em todos os sentidos do termo que as poderosas associações de “tecnitas dionisíacos” da Grécia e do império romano. A principal diferença entre esses dois tipos de associações é que os primeiros eram puramente profanos. Fazer parte dos *sinfoniai* era uma garantia de estar juridicamente protegido de ter trabalho regularmente. A contrapartida era a perda total da iniciativa e da liberdade de escolha: é totalmente impossível recusar um trabalho e obrigatório se dobrar ao chefe que era ao mesmo tempo o agente e o diretor artístico do grupo, funcionamento que se parece muito claramente ao das orquestras modernas.

³⁵ Instrumento de cordas, parecido um pouco com a lira (NdA).

A última categoria de músicos e de longe a mais prestigiosa é aquela dos virtuosos. Durante toda a Antiguidade, os virtuosos concentraram qualitativamente toda a vida musical, no seio de uma cultura que privilegiava a excelência do indivíduo. A competição entre os virtuosos pela glória e pelo renome era então particularmente feroz e os concursos que podiam permitir de amealhar verdadeiras fortunas movia a massa de amadores apressados por encontrar os artistas. Os virtuosos apareciam vestidos com suas roupas de gala, signo distintivo de sua profissão e emblema de uma arte exercida à perfeição, como é hoje a vestimenta cerimonial preta e branca dos instrumentistas. Ainda uma vez, notemos a importância do símbolo no mundo da música: além de um espetáculo musical, os virtuosos davam, como nos dias de hoje, um espetáculo visual onde a roupa era o símbolo e o sinal distintivo.

Na Antiguidade, todo homem livre devia seguir um curso de música, a quarta prioridade, depois de ler, escrever e contar. Isso nos diz muito sobre a importância da música nas classes favorecidas da Grécia Antiga. Contudo, todos os pensadores como Platão ou Aristóteles condenavam um ensino que levasse demasiadamente à virtuosidade, reservada aos profissionais³⁶. Tratava-se “unicamente” de dedicar-se na direção de uma certa perfeição estética e moral, sobretudo não se dedicar profissionalização que viria perturbar a ordem estabelecida. Reconhece-se assim um poder incontestável à música, poder que se exprimiria sobre as almas e sobre o comportamento dos indivíduos, constituindo assim uma ameaça ao Estado. Controlando a música e seu ensino, e reservando a profissionalização a poucos, tratava-se de bem proteger a ordem estabelecida, de preservar o Poder em seu lugar. Seguindo a mesma ideia, Platão afirmava na *República* que toda introdução de um novo gênero de música podia paralelamente perturbar as leis do Estado e que era preciso então se proteger³⁷: ao atribuir um tal poder à música, havia efetivamente tudo a temer as inovações musicais e as consequências que elas pudessem ter sobre as almas. Trata-se portanto para esses pensadores de proibir um tipo de música, de construção musical e de tentar impedir qualquer mudança pelo interesse do Estado e

³⁶ Os profissionais da música eram com muita frequência músicos de pai para filho (NdA).

³⁷ NdA

sua preservação. Isso não nos deixa de lembrar o papel da música dita séria de nossos dias que é o apanágio das classes dominantes: essas classes conhecem essa música, sua construção, sua difusão e mesmo prescrevem-lhe as regras. A música dita séria é a única “reconhecida” como legítima pelas classes dominantes e nisso, parece-nos que os projetos de Platão são ainda atuais³⁸.

Além do mais, na Antiguidade, a música tendo uma função, como nos caso dos hinos por exemplo: ela era portadora desse símbolo e da manutenção desse símbolo. Ora, na medida em que a música não diz nada em si, tocar essa música num outro lugar e num outro momento viria a traí-la mas a trair o símbolo que a sociedade tinha atribuído a ela. Ela se tornava então uma arma de dissidência, que Platão já percebia, dissidência provavelmente ainda muito atual.

Assim a música era já considerada na Antiguidade como podendo perturbar a ordem estabelecida, ao mesmo tempo se lhe conferia um tão grande poder uma vez que, de uma certa maneira, esperava-se que ela pudesse mantê-lo. A dupla acepção do poder da música começa a aparecer já aqui.

Da mesma forma que o ensino superior da música hoje, o respeito devotado ao mestre de música na Antiguidade era da ordem do temor, ou mesmo do terror. Respeitava-se a competência, a experiência e a idade. Laços muito fortes se estabeleciam com muita frequência entre o mestre e o discípulo, lembrando o mitológico centauro Chiron que ensina a lira a Aquiles. Geralmente, o mestre se esforçava para que seus discípulos o imitassem na maestria da execução, o uso do mesmo repertório e a adoção de escolhas estéticas e estilísticas idênticas. É portanto por um procedimento de imitação e através da ideologia da transmissão do dom que se chegava à virtuosidade e à arte, exatamente ainda da mesma maneira que hoje.

O repertório dos futuros instrumentistas era de um nível médio, longe das obras extremamente difíceis de aprender para fazer parte da elite do mundo musical grego. É surpreendente constatar a semelhança entre o mundo musical da Antiguidade

³⁸ Cf. Onfray (NdT).

e nosso mundo contemporâneo: o solista era de longe o mais considerado e respeitado dos músicos na Grécia Antiga e era extremamente tentador avançar em direção dessa profissão. Longe de uma ideologia de democratização da música e da negação oficial da noção de dom, a Antiguidade reservava essa carreira a uma elite que não se imagina por quais procedimentos ela obtinha sua eleição.

Havia sobre isso uma diferença muito grande na Grécia entre os amadores e os profissionais, que desapareceu completamente de nossa civilização: uns e outros não seguiam os mesmo cursos, não recebiam portanto mesmo ensinamento e nem a mesma técnica. Os amadores não estavam absolutamente em condição de tocar da mesma maneira que os profissionais. A distinção entre os amadores e os profissionais era assim muito marcada e tinha por consequência primeira que o público podia ter uma noção exata das proezas realizadas pelos virtuosos³⁹; porque não tinham recebido a mesma formação que eles mensuravam a dificuldade e a maestria do exercício dos virtuosos. Isso é interessante para nossa proposição na medida em que essa distinção não existe mais em nossos dias: amadores e profissionais recebem a mesma formação de início, nas mesmas estruturas, com os mesmos mestres. Os amadores têm frequentemente o sentimento que a distinção é tênue entre aqueles que se tornam profissionais e eles mesmos que poderiam ou não também terem se tornado. Ora, este estado de fato não contribui para o reconhecimento social dos instrumentistas profissionais, já que o próprio fato de que eles tenham um ofício que precisa de uma aprendizagem particular é contestado nas representações sociais. Este fato é ilustrado pelas numerosos anedotas relatadas pela maioria dos instrumentistas, face aos interlocutores que sublinham que, eles também tocaram um instrumento na infância, tentando assim se colocar no mesmo nível de capacidade dos profissionais, desfavorizando/ desprezando [*péjorant*] sua formação e seu profissionalismo.

Na Antiguidade, a maior parte dos músicos tocavam de ouvido, demonstrando assim que a formação musical não devia ser muito desenvolvida no solfejo como seria esperado. A maior parte só conhecia o nome das notas e as estruturas musicais básicas

³⁹ Cf. Chailley (NdT).

suficientes para que eles se concentrassem na técnica e no repertório a fim de vencer os concursos musicais⁴⁰. Toda uma outra coisa revelava a filosofia. Ora, justamente a partir do século IV, os filósofos se queixavam do que os instrumentistas queriam agradar, sem outros saberes que os utilitários. Os teóricos musicais não eram formados senão nas escolas de filosofia, ao mesmo tempo que os jovens virtuosos se abstinham totalmente de aprender o sistema de notação erudita, ensinada unicamente aos futuros notadores, os únicos capazes de escrever uma partitura.

Parece que encontramos aqui uma preocupação bem contemporânea: a preocupação de agradar. Alguns de nossos entrevistados fizeram essa observação, nós já sublinhamos, que não é necessariamente inexata. A preocupação em agradar responde a uma necessidade de reconhecimento social que passa, primeiro e antes de tudo, pelo reconhecimento do público. Em resumo, um instrumentista não existe se não é reconhecido pelo público, se não é procurado e solicitado. A maior parte entre eles considera além disso que a música não tem sentido se não é compartilhada⁴¹; ora, eles são os intermediários dessa partilha, de maneira que sua atividade não tem sentido se eles não tem a ocasião de compartilhá-la: é a função do concerto. Só o público pode dar ao instrumentista a ocasião de se produzir, e assim conferir um sentido à sua atividade. É provavelmente nessa interpretação que é preciso ler a problemática tão contemporânea do “desejo de agradar”, mais que já suscitava debate na Antiguidade.

Ao contrário do que ocorre nos concursos modernos⁴², na Antiguidade são os virtuosos confirmados que participam, colocando seu título em jogo ao longo de toda sua carreira⁴³. Nisso podemos de novo fazer uma analogia com o esporte: os concursos iam com frequência até o esgotamento e os artistas colocavam permanentemente em questão suas competências. Da mesma maneira, havia circuitos de concursos a se

⁴⁰ Cf. Karajan contando sobre a cantora que não lia notas, ou quando ensinou para um canto *O cavaleiro da rosa*, também de memória etc. Cf. Kiri Te Kanawa... (NdT).

⁴¹ Cf. Borges & Música (NdT).

⁴² Cf. Menger (sobre concursos, escândalos purificadores etc) [NdT].

⁴³ Cf. *E la nave va* (NdT)

realizar cada ano, tendo como objetivo evidentemente realizar um *grand slam*, como no tênis moderno por exemplo.

Os concursos eram então eventos extremamente sérios, nos quais reinava um grande respeito pela música – ou pela competição – através do solista: tréguas militares podiam ser proclamadas em todo o mundo grego por ocasião dessas competições, permitindo aos competidores como aos peregrinos o poder de comparecerem com toda segurança, e demonstrando assim que a música fazia parte dos fundamentos da sociedade.

A ambivalência do status dos instrumentistas é ainda comprovado pelo fato que o júri dos concursos podia decidir a qualquer momento interromper um artista se ele estivesse tocando nem que fosse um pouco mal: o pior entre eles corria o risco do chicote. As humilhações eram realmente públicas e os instrumentistas podiam ser vaiados, receber assobios, risos, *quodlibets* e outros projéteis diversos. O regulamento do concurso era bem estrito até os mínimos detalhes e nada estipulava que devia ser declarado um vencedor se o júri considerasse que os concorrentes não estavam à altura. Esse último ponto é revelador da importância da competição e da performance, acima mesmo do aspecto artístico dos concursos, a exemplo, segundo nossos instrumentistas, de nossos modernos concursos.

Na Antiguidade, o mundo da música era além do mais um mundo de homens. Quando as mulheres eram musicistas, a música não senão parte de sua atividade: elas eram na verdade cortesãs, cuja a sorte e cuja condição podiam ser muito variáveis.

Música e gênero feminino associados remetia então à imagem da depravação, da corrupção das almas e dos costumes. Parece que era de muito mau gosto que uma mulher fizesse profissão de musicista: nenhuma mulher casada era aceita nos concursos, regra editada e seguida desde o século V aC até o fim da Antiguidade tardia⁴⁴. As moças que se apresentavam no concurso eram necessariamente solteiras e

⁴⁴ Entre o começo da era cristã e a dominação árabe no século VII dC (NdA).

se apresentavam sempre com instrumentos de cordas, jamais sopros (símbolo da profissão de cortesã).

Isso é interessante para nossa proposta e pode vir a esclarecer alguns elementos contemporâneos da vida musical. Na Antiguidade, o aulos era o símbolo da profissão de cortesã e todo esse imaginário sugestivo impedia as mulheres honestas de tocá-lo. Ora, é interessante de constatar que de nossos dias, o mundo da música conta com muito poucas mulheres nos instrumentos de sopro (exceto a flauta transversal, mas porque se toca horizontalmente, paralelamente aos ombros) que chegam a um nível profissional e sobretudo que conseguem viver disso. Parece bem que o inconsciente coletivo reteve essas antigas representações.

Teriam sido contudo as lendas sobre certas musicistas que teriam enfrentado as proibições principalmente por suas condições físicas excepcionais. Na Grécia Antiga, os instrumentistas de sopro tinham a reputação, já se poderia dizer, de serem sólidos glutões e bebedores de álcool. Os gregos estavam então convencidos que o poder do fôlego era ligado ao apetite. Entre eles, uma mulher, Aglaís, construiu uma reputação que pertence à lenda na medida em que nenhum testemunho histórico atesta sua existência. Anne Bélis relata um texto de Ateneu que evoca justamente Aglaís, sem no entanto nomeá-la:

“Houve também uma mulher que tocava no trompete a ária de procissão para a primeira grande parada em Alexandria. Ela usava uma peruca e uma pluma na cabeça, como atesta Poseidipos em seus Epigramas. Ela mesma comia 12 libras de carne, quatro rações de pão e podia beber meio litro de vinho”⁴⁵.

Aqui ainda, não é a qualidade da mulher enquanto tal que é destacada mas sua semelhança com os homens que, se ela realmente existiu, a permitiu exercer seu ofício. Anne Bélis aproxima muito justamente a lenda de Aglaís à das Amazonas, guerreiras lendárias que pintores e escultores antigos representaram com muita frequência representadas com suas armas em vista do combate, chamadas ao som do

⁴⁵ NdA.

trompete por uma entre elas. A analogia com as representações de nossos instrumentistas de orquestra é mais uma vez impressionante: como já constatamos ao longo deste livro, ainda hoje as mulheres tocando certos instrumentos socialmente marcados como masculinos, como os metais, são consideradas como rapazes defeituosos – que ao mesmo tempo não questiona nem a imagem masculina nem a imagem feminina já que essas mulheres não são realmente nem um nem outro – ou suspeitas de terem usado seus charmes para obter certas posições. A mulher no mundo musical é sempre suspeita ou de incompetência ou de duplicidade – que ela é sensual ou pelo contrário que ele não pareça ser uma mulher – para atingir seus objetivos. Ora, as representações antigas, que são mais provavelmente lendárias, oferecem uma semelhança singular: a mulher é autorizada a desafiar a proibição porque ela é mais próxima do homem, em sua constituição, do que da mulher. Assim, o que parece ser uma exceção à regra da feminilidade associada aos instrumentos de sopro vem na realidade fortalecê-la e mesmo reforçá-la.

A imagem negativa da musicista parece também encontrar sua origem na Antiguidade e nas atividades que acompanhavam o exercício deste ofício. Com certeza, essa imagem é hoje menos presente e houve uma democratização incontestável no acesso das mulheres a diversos instrumentos. Contudo a nomenclatura das orquestras nos mostra bem que o acesso à profissão não é inteiramente livre, que as mulheres devem contar com a imagem que é mais ou menos um inconveniente em relação a certos instrumentos e mais geralmente na profissão. Podemos formular a hipótese de que essas representações da mulher musicista nasceram na Antiguidade e que elas encontraram modalidades de transmissão no inconsciente coletivo ao longo de toda história do mundo ocidental.

Seja como for, a representação da mulher no meio musical que fizemos emergir não faz que reforçar a imagem maligna da música e de seus executantes: uma mulher respeitável não era em nenhum caso, na Grécia Antiga, uma musicista de ofício. Ela podia tocar um instrumento para seu próprio divertimento, mas ainda era preciso que fosse um instrumento de corda (como nossos tão burgueses piano e violino) e não de

sopro. As mulheres que viviam do ofício de instrumentista eram cortesãs⁴⁶, contratadas para alegrar banquetes ou festas que reuniam homens. A demanda por esse tipo de cortesã era muito forte, a ponto de que a constituição de Atenas tinha textos para regulamentar a demanda⁴⁷. Este fato vem reforçar nossa hipótese da transmissão dessas representações ao longo da história ocidental: o que foi oficialmente reconhecido e mesmo editado em lei transmite-se bem mais facilmente às gerações seguintes.

A Antiguidade grega lançou assim as bases de nossa relação com a música e é surpreendente constatar a grande atualidade de algumas dessas representações. Se a música fazia parte de toda boa educação, o instrumentista fazia parte da classe dominada dessa sociedade, a menos que fosse um solista. O reconhecimento social passava então por esse único status e é forçoso constatar que é o caso de hoje ainda. Da mesma maneira, as mulheres eram proscritas do mundo profissional e particularmente dos instrumentos de sopro, exceto se tivessem paralelamente uma atividade de cortesãs. A associação é no mínimo surpreendente mas nós a reencontraremos nos séculos seguintes, e temos aqui uma pista de explicação das dificuldades de acesso a certos instrumentos por certas nossas modernas instrumentistas mulheres. Notemos por fim que se a Antiguidade não associa claramente a música à religião, ela a considera contudo a primeira responsável pela ordem social, ou pelo menos a crê capaz de perturbá-la. Ora, nos séculos seguintes, a religião se fará garantia da ordem social e portará um olhar similar sobre a música e seus supostos poderes sobre o indivíduo.

Essas diversas representações são transmitidas e expressas nas relações entre música e religião dos primeiros séculos cristãos até a Idade Média, sociedades diretamente saídas da Antiguidade grega, prolongando e validando a ambivalência do olhar social sobre a música.

b) O início da era cristã e a Idade Média

⁴⁶ NdA.

⁴⁷ NdA

Nas sociedades cristãs primitivas, o músico ocupava um papel particular: atribuía-se-lhe então a capacidade de entrar em contato com o mundo sobrenatural. Se a sociedade tentava evitá-la no tempo normal em razão mesmo desse poder desconcertante, ela podia ter necessidade dela e de sua faculdade de intervir nos espíritos por ocasião de cerimônias religiosas que obtinham sua eficácia justamente da música. Porque se lhe conferiam poderes particulares, o músico era um perigo potencial para a sociedade, perigo que era melhor manter longe de seus membros; mas em virtude desses mesmos poderes, a sociedade tinha necessidade dele para exercer sua dimensão religiosa. É uma verdadeira dicotomia que se encontra hoje ainda no inconsciente coletivo e que parece ter sido fundadora das representações sociais dos músicos.

(continua)