

# Antero e o futuro da música

por

Mário Santiago de Carvalho  
(Universidade de Coimbra)

Quem de entre o público que em 24 de Fevereiro de 1979 escutava pela primeira vez a versão “integral” da segunda ópera de Alban Berg, *Lulu*, julgaria estar perante a última ópera, isto é, o fim da ópera enquanto tal?<sup>1</sup> Significativamente, dirigida então por Pierre Boulez, – incompleta (1929-35), a obra conheceu várias apresentações (1937 em Zurique, 1963 em Santa Fe) – e com a soprano Teresa Stratas no papel principal, o sucesso imenso (recordemos o Prémio Gramophone em 1979) de tão atribulada restituição composicional inscrevia-se na crise da tonalidade – Schoenberg foi um dos compositores que pensou poder terminar a orquestração –, inscrevia-se, portanto, no tema do “esgotamento da música”. Eis-nos perante um tópico recorrente e relevante em quase todos os géneros musicais, indiciando sobremaneira a dificuldade da analítica do presente e a constância do motivo da criatividade. Atente-se, a este respeito, no filme de Stephen S. Taylor, *The End of New Music* (2007) que acompanha de forma propositadamente intimista três jovens compositores (Judd Greenstein, David T. Little, e Missy Mazzoli) e dois agrupamentos (Newspeak e Now Ensemble). Todos estes intérpretes se mostram apostados na redefinição do que a música *deve* ser, e já agora também *onde* deve acontecer, sobretudo num tempo em que a produção musical, na sua última deriva, a da vazão para a rua (após ter saído, primeiro, da cidade, e depois, paulatinamente, da igreja, do palácio e da sala de concertos), também dominada pela técnica (electrónica em particular), aporta finalmente ao terreno ainda não cartografado, da utopia e da ucronia<sup>2</sup>, isto não obstante podermos já reconhecer na desvinculação

---

<sup>1</sup> Cf. J.-J. Nattiez, “Tonal/Atonal”, in *Enciclopédia Einaudi* 3, trad., Lisboa 1984, p. 354. Poder-se-á ler a apreciação assaz elogiosa de Th. W. Adorno sobre a ópera *Lulu*, in *The Philosophy of Modern Music*, trad., London 1987, p. 108.

<sup>2</sup> Para uma crítica mais geral à utopia, vd. o nosso “Transparência e Utopia. Para uma Arqueologia crítica da Utopia (na esteira de Agostinho de Hipona): ‘E, na minha carne, verei Deus’”, in M<sup>a</sup> de F. Silva (coord.), *Utopias e Distopias*, Coimbra 2009, pp. 173-183.

da tradição, na reprodução e na massificação técnicas três das mais sensíveis escalas de um tal território.

Como sabe qualquer leitor pelo menos curioso de Hegel, um tópico afim não deixou de ser relevante em muitos outros domínios, sendo talvez o mais premente porque próximo, ou pelo menos mais vulgarizado, o do fim da história. Nos anos 90 Francis Fukuyama via no capitalismo e na democracia burguesa o coroamento da história da humanidade. Uma vez caídos o fascismo e o socialismo – continuava o polémico autor – a humanidade atingira o ponto culminante da sua evolução, o que o triunfo da democracia liberal ocidental, como modelo ou solução final do governo dos povos, poderia, enfim, atestar<sup>3</sup>. Tal como no caso da música o prognóstico não seria confirmado.

Num âmbito mais vasto, e sem dúvida alguma mais fundamental ou radical, agregado ao tema da “morte da metafísica”, G. Vattimo falava da “morte ou ocaso da arte”<sup>4</sup>. O tópico havia apenas comparecido primeiramente em Kant<sup>5</sup> e em Nietzsche, este abordando o “crepúsculo da arte” e a realização trágica da impotência crescente de o Homem poder responder às suas verdadeiras questões. Porque não avançou com nenhuma explicação especulativa “pensada a partir da metafísica” (como dirá mais tarde Heidegger, um tão seu atento leitor), Nietzsche inscreveu esse problema na temática da derrelicção da vontade<sup>6</sup>. Combinando em si a rara qualidade de filósofo *porque* músico<sup>7</sup>, o autor de *A Origem da Tragédia* (1872), de *O Caso Wagner* (1888) e de *Nietzsche contra Wagner* (1888/89, mas publicado apenas em 1895), não deixou porém de encarnar um programa de “alegria” musical – “é preciso mediterraneanizar a música” anunciava *n’O Caso Wagner* – à sua maneira profetizando o futuro

---

<sup>3</sup> Cf. F. Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, London 1992; veja-se em contraste, J.-F. Lyotard, *A condição pós-moderna*, trad., Lisboa 2003; G. Vattimo, *O fim da modernidade. Nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*, trad., São Paulo 1996.

<sup>4</sup> Cf. C. João Correia, “Hegel e o problema da ‘fim da arte’. Reflexões sobre a Modernidade e a Condição Pós-Moderna”, in AA.VV., *Razão e Liberdade. Homenagem a Manuel José do Carmo Ferreira*, Lisboa 2010, p. 1243.

<sup>5</sup> Cf. K. Axelos, “A questão do fim da arte e a poeticidade do mundo”, *Caderno de Filosofias* 2 (1980), p. 99.

<sup>6</sup> Cf. R. Sinnerbrink, “Heidegger and Nietzsche on the ‘End of Art’”, <http://www.docstoc.com/docs/21592595/Heidegger-and-Nietzsche-on-the-“End-of-Art”>

<sup>7</sup> Cf. G. Liébert, *Nietzsche et la musique*, Paris 1995, pp. 9-11.

desta arte, tal como o conhecemos na *Carmen* de Bizet (1875), na *Iberia* de Debussy (1910), sem esquecermos a *España* de Chabrier (1883) ou a *Rapsódia espanhola* de Ravel (1907). Tanto quanto o seu profetismo, interessa-nos a maneira como Nietzsche deu expressão dramática e ênfase à lógica interna dos princípios antitéticos do Romantismo – o da forma e o da expressão, o apolíneo e o dionisíaco, a verdade e a ficção, o compromisso e o jogo – testemunhando a latência da aparição ou mesmo do conceito de música como inesgotável princípio metafísico e cognoscitivo<sup>8</sup>.

Não na qualidade de músico, mas sobretudo na de filósofo e de poeta, por Antero de Quental também perpassou o tópico do fim da música, ou melhor do “futuro da música”, nele testemunhando igualmente uma antítese dramática embora distinta da de Nietzsche. Foi, em qualquer caso, em termos de “futuro” e não de “fim” que o nosso grande poeta preferiu intitular o artigo publicado no *Instituto* em 1866 e que hoje podemos ler no volume dedicado à Filosofia das suas *Obras Completas*, em boa hora organizado por Joel Serrão<sup>9</sup>. Mas pode dizer-se que Antero se mostrava um “leitor” delicado de Hegel, já que, em rigor, a interpretação do tema do “fim *de*” não podia ser levada à letra. “Só numa sociedade que tivesse alcançado a satisfação, escreveria Adorno, podia ser possível a morte da arte”<sup>10</sup>. Por isso, de uma maneira assaz fina, Antero divisava o “futuro” e não o “fim” da música, tópico este, aliás, que fazia moda nas publicações periódicas. Nem mesmo o grande Debussy, talvez pela sua música tão nova, conseguira escapar a uma pergunta jornalística, nesse mesmo sentido<sup>11</sup>. Mas o programa de Wagner sobre “a obra de arte do futuro” (1849), respeitante à ópera e ao drama (*Gesamtkunstwerk*), união de todos os géneros de arte era uma forma de enfrentar a decadência e a alienação das artes contemporâneas. Contemporâneo de Wagner e de Nietzsche, cada um a seu modo, ambos arautos da apoteose romântica, interessar-nos-á

<sup>8</sup> Cf. E. Fubini, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, trad., Madrid 1991, pp. 315-24.

<sup>9</sup> Antero de Quental, *Obras Completas. III – Filosofia*. Organização, introdução e notas de J. Serrão, Lisboa 1989, pp. 51-64; vd. também Antero de Quental. *Prosas da Época de Coimbra*, ed. crítica organizada por António Salgado Júnior, Lisboa 1973, pp. 262-78. Sobre Antero, deverá ver-se doravante o fundamental Fernando Catroga, *Antero de Quental: História, Socialismo, Política*, Lisboa 2002.

<sup>10</sup> Th. W. Adorno, *The Philosophy of Modern Music*, trad., London 1973, p. 15.

<sup>11</sup> Cf. P. Griffiths, *História Concisa de música ocidental*, trad., Lisboa, 2007, p. 201.

o modo como, na distante Coimbra, Antero propugnará o fim da música romântica e o advento da (sua) nova época, a nova música. E se, por esse confronto, a sua palavra sai periclitada (mas quem já não o assinalou?), gostaríamos de reler o seu libelo na tentativa de o enquadrarmos, quer na palavra e no horizonte possíveis de um extraordinário poeta e de um pensador inquieto, quer no cenário mais amplo da cultura da música, dimensão esta última habitualmente menos sopesada nos estudos anteriores.

Não será, talvez, preciso insistir. Como lembrou Martin Heidegger, com o anúncio do fim da arte nas *Lições sobre Estética* (1828-29), “a meditação mais abrangente, porque pensada a partir da metafísica, que o Ocidente possui acerca da essência da arte”<sup>12</sup>, nunca Hegel quis negar a possibilidade de surgirem novas correntes artísticas e novas obras de arte. Precisando mais, ainda não há muito, o filósofo norte-americano Arthur C. Danto, em *After the End of Art* (1997), ironizava que o fim da arte, longe de significar o seu fim, deixava perceber como a criação já não tinha que obedecer a uma agenda<sup>13</sup>. Começamos por dizê-lo, no princípio deste texto. Mais radicalmente, tratava-se, porém, na interpretação apenas possível que Heidegger fez de Hegel, de saber se “é a arte ainda um modo essencial e necessário como acontece a verdade que é decisiva para o nosso ser-aí histórico, ou já não o é?”<sup>14</sup> Dito de um modo mais prosaico: “...o que têm à vista todos os grandes pensadores da morte da arte, desde Hegel a Adorno, é o próprio destino histórico da arte e o modo ambíguo como a consciência se situa em relação a ela.”<sup>15</sup> Isto quer dizer que, também em Antero, alimentado nos *pressupostos* assaz genéricos da filosofia hegeliana da arte, o “futuro” da música conotava com inextrincáveis ambiguidades o fim de um modo histórico e o anúncio de um novo.

<sup>12</sup> M. Heidegger, *Caminhos de Floresta*, trad. de I. Borges-Duarte et al., Lisboa 2002, p. 86. Já para a interpretação de Heidegger sobre a morte da arte como um acontecimento e culminação (*Vollendung*) da metafísica entendida como técnica, vd. a obra supracitada de G. Vattimo.

<sup>13</sup> Cf. C. J. Correia, “Hegel...”, p. 1243; I. Murcia Serrano, “La muerte del arte. Una propuesta alternativa a la de Arthur C. Danto” *Estudios Filosóficos* 59 (2010) pp. 315-334; vd. A. C. Danto, *Após o fim da arte. A Arte contemporânea e os limites da História*, trad., São Paulo 2006; em português poderá ver-se ainda Hélder Gomes, *Relativismo axiológico e arte contemporânea. Marcel Duchamp, Arthur C. Danto Critérios de recepção crítica das obras de arte*, Porto 2004.

<sup>14</sup> M. Heidegger, *Caminhos de Floresta*, p. 87.

<sup>15</sup> L. R. dos Santos, “Antero e a Arte”, *Revista de História das Ideias* 13 (1991) pp. 145-48, aqui especialmente p. 153, p. 154: “A morte da arte diz a morte do absoluto, na última figura da sua incarnação, diz a experiência do deserto, diz a erosão do sentido da existência.”

Numa versão mais modesta da inspiração heideggeriana insistiram alguns intérpretes da estética anteriana, como António Pedro Pita<sup>16</sup> ou Leonel Ribeiro dos Santos. Segundo eles, *O futuro da música*, conglobava o tema do “esgotamento da expressividade estética” com o da “historicidade da experiência estética e da obra de arte”<sup>17</sup>, devendo-se, em consequência, ultrapassar os juízos menos positivos de Joaquim de Carvalho<sup>18</sup> e de Sant’Anna Dionísio<sup>19</sup>. Falava-se, portanto, em nome da filosofia, e também da filosofia de Antero obviamente, razão pela qual Joel Serrão, depois de considerar o artigo em causa como “o mais bem elaborado e o mais ambicioso dos escritos de índole filosófica que Antero, no período auroral de 1865-1866, deu a lume, interpretou o artigo do *Instituto* como “a raiz metodológica ou a *forma mentis* de escritos posteriores” do poeta<sup>20</sup>. Concretizando mais, Leonel dos Santos viu na *Filosofia do Futuro* uma “intuição juvenil” a ser desenvolvida nas *Tendências Gerais da Filosofia na Segunda Metade do Século XIX*<sup>21</sup>.

Não valerá a pena, pois, repisar o que já se sabe ou foi certamente observado, mas gostaríamos de reler o texto sob o prisma mais da filosofia da música, aspecto, como dissemos, desprezado, salvo erro, pela maioria dos intérpretes. Uma exceção, evidentemente, poderíamos encontrar, por exemplo, na síntese sobre a nossa história da música que Rui Vieira Nery e Paulo Ferreira de Castro escreveram, mas aí o texto de Antero que reproduzimos em nota, confina-se à ilustração de uma das “primeiras tentativas de uma aproximação teórica”, “não sistemática”, à música absoluta, lida nos termos de uma “transição entre os últi-

<sup>16</sup> Cf. A. P. Pita, “A filosofia da Arte de Antero” *Revista de História das Ideias* 13 (1991) pp. 121-23.

<sup>17</sup> Cf. sobretudo, A. P. Pita, “A filosofia da Arte de Antero” *Revista de História das Ideias* 13 (1991) p. 123, que escreve também: “O futuro da música não é, porém, o seu fim: é o esgotamento da sua expressividade”; *ibidem* p. 120; também L. R. dos Santos, “Antero e a Arte” *passim*.

<sup>18</sup> J. de Carvalho, *Estudos sobre a Cultura Portuguesa do Século XIX – I (Antheriana)*, Coimbra 1955, p. 85.

<sup>19</sup> J. A. S. Dionísio, Contra o pensamento de Antero sobre a origem e o fim da música, *Seara Nova* 539 (1937) pp. 247-49 (in *Tendências*, Lisboa 1934, pp. 281-290).

<sup>20</sup> J. Serrão, “Anotações e Comentários”, in *Antero de Quental. Obras Completas*. III, p. 193. Diga-se de passagem que o artigo de Antero recebeu também a atenção Câmara Reis (“Sobre Antero e a música”, *Seara Nova* 406-408 (1934), pp. 363-65) e de Maria Helena de Freitas (“Antero de Quental e a música”, *Diário de Notícias*, 5 de Julho 1956, pp. 7-8).

<sup>21</sup> Cf. L. R. dos Santos, “Antero e a Arte” p. 159.

mos prolongamentos do romantismo e o ideal positivista e naturalista”<sup>22</sup>. Apressemos-nos a lembrar que partindo de um terreno não muito alheio ao destes dois intérpretes, Enrico Fubini se limitava a interpretar o tema hegeliano da morte da arte como um “inexorável deslizamento para a filosofia”, vendo nisso uma profecia projectando-se nas vanguardas artísticas (musicais)<sup>23</sup>.

Embora a música, no século XIX, não seja só o tempo da revisitação do passado, como em Mendelssohn, mas também o da reinvenção, como em Berlioz, ou o da inovação (ouça-se a antecipação da atonalidade na *Sinfonia de Fausto* de F. Liszt), Antero pronuncia-se sobre a música enquanto analista da Modernidade (séculos XVI-XIX). Esta é a sua *pars destruens*. Percebendo aí uma “interna conflitualidade”<sup>24</sup> – irresistivelmente evocaríamos a brutal incompatibilidade entre o amor romântico e o impulso sexual, vivido na *Carmen* de Bizet (1875) –, a tese de Antero, em *O futuro da música*, é relativa ao anúncio de uma nova fase, a fase positiva, dominada pela faculdade analítica e crítica, pela razão e pelo seu produto que é a ciência. Numa primeira palavra, para já: o futuro da música é a ciência, podendo reter-se que uma tal locução se limita a dar eco somente literal ao anúncio de Hegel de 1818, mas só definitivamente publicado em 1835, sobre “o reconhecimento científico da arte” (*was die Kunst sei, wissenschaftlich zu erkennen*) ou sobre a necessidade da ciência da arte (*Die Wissenschaft der Kunst*), que alguns entre nós revêem, em arqueologia, “no filão de autores, como Platão na *República*, para quem o que está em causa na reflexão sobre o fim da arte, não é tan-

---

<sup>22</sup> R.V. Nery & P.F. de Castro, *Histoire de la Musique*, Lisboa 1991, p. 140. Eis o único texto de Antero que os autores citam: “A música, só essa fada poderia achar essa linguagem de puros espíritos. Os seus dois caracteres mais salientes são feitos para reproduzirem inteiramente aquelas duas grandes expressões, a incerteza audaciosa e a mórbida melancolia. Esses dois caracteres são dum lado, o vago, a ilimitada liberdade que não imitando forma nenhuma determinada da natureza, mas só uma relação ideal pode por isso interpretar-se num sem-número de sentidos, subir, descer, oscilar entre mil sentimentos, e a todos satisfazer. Nenhuma expressão diria melhor o estado flutuante, incerto dos pensamentos, das crenças modernas, a cheia de ideias, de desejos desordenados, mas vagos, que transborda desses corações ambiciosos – por outro lado, a elevação extraordinária de seus gritos, o contraste da melodia e do choro, uma harmonia feita de suspiros, a medida que volta e se repete, como vão e tornam a vir as lembranças num coração saudoso, tudo isto acorda e desenvolve com uma força imensa o mal secreto das almas, a tristeza, os longos cismas, a melancolia enfim.” (A. de Quental, “O futuro da música” p. 57)

<sup>23</sup> E. Fubini, *La estética...* 486.

<sup>24</sup> A.P. Pita, “A filosofia da Arte de Antero” p. 121.

to a questão de postular a existência ou não de futuras criações artísticas, mas, antes, a dúvida sobre a sua função crucial que as mesmas poderão ter para o pensamento humano e para a cultura humana em geral”<sup>25</sup>. É possível considerar o problema sob outro ângulo. Distintamente da formulação estética iluminista, que organizava as artes numa indiferença recíproca no quadro duma hierarquia funcional, na formulação hierárquica hegeliana, neste ponto conspicuamente romântica, as artes vivem numa relação de tensão dialéctica superadora – sendo a poesia a verdadeira arte do Espírito –, opondo Hegel àquela indiferença a “convergência” de uma arte excluir sempre outra, não evidentemente em sentido histórico, mas num plano ideal e necessário<sup>26</sup>. É por esta dimensão que a música já não é tanto chamada a exprimir emoções, outrossim a revelar a identidade da alma, a simbolizar a interioridade abstraída dos seus conteúdos, a elevá-la acima de si mesma, num formalismo que o maior rival de Hegel, Schopenhauer, erguerá ainda mais, até ao ápice. Enquanto este chega a uma das mais bem conseguidas, ricas e profundas formulações do pensamento sobre a música, o período de que nos ocupamos é prolixo numa plêiade de escritores, músicos, poetas, eruditos e críticos – Schelling, Schlegel, Herder, Kahlert, Oersted, e naturalmente Beethoven, Hoffmann, Schumann, Berlioz, Weber, Liszt, além do referido Wagner – que criam assegurar poder ser a música a arte por excelência do período romântico e este, esteticamente falando, marca vibrante, ou seguramente mais do que uma “tendência geral” do século XIX. Não diz outra coisa Antero, afinal. Pensemos em Schelling, já retomando, seja o motivo boeciano da *musica mundana/musica humana/harmonia mundi*, com a ideia de que a música é o ritmo constitutivo originário da natureza e do próprio universo, seja a teologia medieval da anagogia, para a qual o inaudível é a sua essência, sendo Deus o que verdadeiramente se escuta nela<sup>27</sup>.

Reacção a esta preponderância adviria do positivismo – a segunda metade do século XIX assiste ao nascimento da *Musikwissenschaft*, entre nós posteriormente conhecida por musicologia – e, com ele, dá-se a introdução do motivo da evolução da música conforme às leis gerais da

---

<sup>25</sup> Cf. C.J. Correia, “Hegel...”, p. 1235.

<sup>26</sup> Cf. E. Fubini, *La estética...* p. 268.

<sup>27</sup> Cf. F. Gil & M.V. de Carvalho, *A Quatro Mãos. Schumann, Eichendorff e outras notas*, Lisboa 2005, p. 77.



evolução. Ao cair por terra o mito da idade do Ouro, ao entronizar-se a ideia da irreversibilidade da evolução, ao projectar-se para o futuro um olhar tão (ingenuamente) perscrutador quanto (apressadamente) universal, os últimos dias da vida de Antero coincidirão com as polémicas, acolhidas primeiro pela revista filosófica inglesa *Mind*, e onde haveriam de terçar armas Herbert Spencer (*Essay on the Origins of Music*), Edmund Gurney, Richard Wallaschek, e depois Charles Parry (*The Art of Music*)<sup>28</sup>. Enquanto Spencer defendia que a música passaria de uma homogeneidade indefinida e incoerente para uma heterogeneidade cada vez mais definida e coerente, Parry, ampliando esta mesma perspectiva evolucionista ao plano mais geral da história, esquematizava e simplificava todo este processo, ao mesmo tempo que lhe dava uma dada ordem ou coerência. A sua teoria dos três estádios na evolução da música – inconsciente e espontâneo, analítico e consciente, síntese dos anteriores pela descoberta da espontaneidade criativa – encarnava ao mesmo tempo o gosto pela historiografia de grandes períodos, pontuada, por um lado, pelo motivo dialéctico, por outro, pelo ideal iluminista e romântico da união originária da música e da poesia<sup>29</sup>.

Ora, partilhando embora, criticamente, deste complexo cenário, Antero tem quiçá uma palavra muito sua. Ouçamo-la, porquanto estamos perante um pensador que não importa pensamento alheio sem fazer passar pelo crivo de uma condensação livre e independente o que chega do estrangeiro<sup>30</sup>. Porque falecido dezassete anos (1891) antes do tempo em que a história da música inaugurará o modernismo (1908), Antero não saberia que o futuro mais próximo da música passava expressamente pelo fim do sistema harmónico e pelo conseqüente serialismo, organizador da tendência da música atonal até à invenção das formas instrumentais substitutas das harmonias tonais<sup>31</sup>. Apesar de na sua juventude micaelense e

---

<sup>28</sup> Cf. E. Fubini, *La estética...* p. 338.

<sup>29</sup> Cf. E. Fubini, *La estética...* pp. 338-40.

<sup>30</sup> Cf. Vieira de Almeida, “Dispersão no pensamento filosófico português”, in Id., *Obra Filosófica II*, Lisboa 1987, p. 473.

<sup>31</sup> Como na pintura abstracta, na música o modernismo transferiu “a atenção do produto para o processo, para o como e porquê da composição. E o que é mais importante, ao reduzir ou remover a tendência da harmonia tonal de forçar a direcção, as técnicas modernistas permitiram aos compositores criar música na qual o tempo pode ser percebido de maneiras muito diferentes, frequentemente de várias maneiras em simultâneo: o tempo estacionário da harmonia imóvel, o



no seu estudo coimbrão, Antero de Quental ter podido quiçá escutar boa música – é-lhe reconhecida a predilecção, que aliás partilharia com H. Heine, por Meyerbeer (compositor judeu desprezado por Robert Schumann, Berlioz, mas sobretudo por Wagner, aliás injustamente<sup>32</sup>) e o apreço, perfeitamente compreensível, acrescentaria, pelo quarteto de cordas opus 131 em dó sustenido maior de Beethoven, entre outras criações<sup>33</sup> – não será muito difícil alvitrar-se que o seu conhecimento da arte dos sons não deveria ser profundo, independentemente de ser mais do que lícito afirmar-se que “afora a poesia, a arte dilecta de Antero era a música”<sup>34</sup>. Que tipo de audições lhe poderia dar o ambiente, ainda que invulgarmente musical, da sua ilha, e o sempre reservado clima coimbrão? Mesmo assim, num cultor da harmonia como Meyerbeer desaguavam ideais românticos conflituantes, tendo Heine visto no compositor a capacidade para transformar o singularismo em universalismo, ou o individualismo no social. Sobretudo não esqueçamos que Antero é contemporâneo de Eduard Hanslick (1825-1904), cuja impressionante obra estética musical só pôde ter nascido no tão vigoroso ambiente de Viena, assaz distante da modorra de Coimbra<sup>35</sup>. De relação com a poesia sim, e inquestiona-

---

tempo repetido do *ostinato*, a precipitação confusa das progressões de acordes que não fazem grande sentido em termos tradicionais, o tempo invertido dos eventos que se repetem em sentido contrário, o tempo duplo das velhas formas e géneros inesperadamente reinterpretados. Neste aspecto, o modernismo é compatível não só com a abstracção, mas com outro progresso desse período: a revelação por Einstein, em 1905, de que o tempo não é uma constante universal, podendo variar com a posição e movimento do ponto de vista – de que o tempo não é um, mas muitos.” (P. Griffiths, *História...* p. 211).

<sup>32</sup> Cf. Th. W. Adorno, *The Philosophy...* p. 173 considerando Wagner como herdeiro de Meyerbeer.

<sup>33</sup> Cf. Ruy Galvão de Carvalho, *Antero de Quental e a música*, Horta 1989, pp. 44-45, p. 54, pp. 46-47, p. 60, p. 71 e passim. Vd. também Alberto Rego, “Antero e Beethoven” *Estudos* 206 (1942), pp. 159-69. Recordemos que o opus 131 foi só apresentado pela primeira vez em 1828, por Schubert precisamente.

<sup>34</sup> R.G. de Carvalho, *Antero...* p. 47; Lúcio Craveiro da Silva, *Antero de Quental. Evolução do seu pensamento filosófico*, Braga 1959, pp. 137-38.

<sup>35</sup> Ao mestre de Capela e professor de música na Universidade, José Maurício (1752-1815), autor do *Método de Música*, para uso na Universidade (1806), atribui-se a organização de concertos de música de câmara de obras de Haydn e de Mozart (vd. R. V. Nery & P. F. de Castro, *Histoire de la Musique*, p. 132), mas, em vista do apreço anterior por Meyerbeer, deve citar-se seguramente a acção do conde de Farrobo, à frente do Teatro de São Carlos, onde, além daquele compositor, também fez representar Mozart e Donizetti (*ibidem* p. 136); cabe no entanto indicar que cerca de dezasseis anos antes de Antero ter escrito o artigo que ora nos interessa (contemporâneo aliás da audição do *Fausto* de Gounod em Lisboa), a grande ópera de Meyerbeer, *O Profe-*

velmente da sua musicalidade também – como o evidenciam, melhor ou pior, as composições sobre os poemas anteriores de Frederico de Freitas, Luís de Freitas Branco ou Fernando Lopes Graça entre outros<sup>36</sup> – campo em que o autor das *Odes Modernas* está entre os maiores da nossa literatura, mas daí a encontrarem-se paralelos entre trechos musicais de Wagner ou Beethoven é o resultado de uma apologética imaginação, que nada aduz no sentido de devermos contar Antero entre os melhores conhecedores da música do seu tempo. Bastar-nos-ia contrapor os escassos compositores referidos em *O futuro da música*, Verdi (1813-1901), Mozart (1756-1791), Goudimel (c.1505-1572) e Palestrina (1526-1594)<sup>37</sup> e, relativamente à música, até ao século XVI, o facto de o poeta seguir a *Histoire de France* de Jules Michelet. E não será de somenos importância que na avaliação negativa da música moderna feita alegadamente por tão grande amante de Beethoven – compositor que apesar de tudo se mostrou até ao fim sempre tão positivo – Antero silenciase a música de Schubert na sua expressão do desânimo (v.g. *Winterreise*, 1827), do desalento, da angústia da paisagem e do homem no seu Inverno, estes sim tópicos sobremaneira sensíveis para o diagnóstico fatal da expressão artística musical, “a expressão por excelência da alma e pensamento modernos”<sup>38</sup>.

Não é também uma leitura filosófica da música em sentido estrito que norteia o grande poeta, mas já poderia sê-lo uma interpretação romântica da mesma – muito mais tarde propalada entre nós por Fidelino de Figueiredo – de “que toda a grande música encerra vivos anseios filosóficos”<sup>39</sup>. Apesar de tudo, inspirado na estética de Hyppolite Taine (*Philosophie de l'Art*), e designadamente na relação por este autor estabelecida entre mú-

---

ta, havia sido apresentada no São Carlos. Também José-Augusto França (*O Romantismo em Portugal. Estudo de Factos Socioculturais. II: Os anos da loucura*, trad., Lisboa s.d., p. 434) dá notícia das cinco temporadas em que *Roberto il Diavolo*, de Meyerbeer, foi levado à cena. Seja como for, além de Lisboa talvez só o Porto (Teatro de São João) pudesse rivalizar na audição mais frequente de obras musicais, haja em vista o incremento na passagem de instrumentistas estrangeiros (Sigismund Thalberg e Franz Liszt v.g.), a partir de meados do século (R. V. Nery & P. F. de Castro, *Histoire...*, p. 138).

<sup>36</sup> Cf. R.G. de Carvalho, *Antero...* p. 107.

<sup>37</sup> A. de Quental, “O futuro da música” pp. 57-58.

<sup>38</sup> L.R. dos Santos, “Antero e a Arte” p. 145. Este autor vê aqui “uma interessante modulação do tema hegeliano da *consiência infeliz*” (p. 146).

<sup>39</sup> F. de Figueiredo, *Música e Pensamento (Quatro Ensaios marginais e um Prólogo)*, Lisboa 1954, p. 63.

sica e sociedade (pensemos de novo em Meyerbeer diletantemente interpretado por Heine), Antero escreve (à maneira romântica, temos de o repetir<sup>40</sup>) que “a história da música (...) seria a mais completa história do espírito humano nos últimos três séculos”<sup>41</sup>. Sublinhe-se depois a descoberta quase “em tempo real” (como agora sói dizer-se) da obra de Taine a marcar este texto de 1866 e a fidelidade de Antero a esse autor quando ainda em 1872, nas *Considerações sobre a filosofia da história literária portuguesa*, faz seus *ipsis verbis* os três elementos em torno dos quais deve gravitar a interpretação *científica* da literatura: “race” (raça), “milieu” (meio social) e “moment” (momento histórico)<sup>42</sup>. Em Taine predomina a história, mas talvez mais a de Herder do que a de Hegel, sendo precisamente nesta distinta perspectiva histórica que deve ser lida a *Philosophie de l’Art*, i.e., como um exercício de descrição naturalista do Homem<sup>43</sup>.

E eis-nos assim frente ao que literalmente deve explicar na evolução espiritual de Antero, a “Aufhebung” que representa a passagem da música à ciência. Ela particulariza-se histórico-filosoficamente pelo “alargamento” do legado positivista comteano à própria metafísica, “segundo o espírito do hegelianismo”. O próprio Antero é sobre isso claro ao escrever textualmente o seguinte, embora em nota, que vale a pena reproduzir, e tem-no sido repetidamente:

“Não creio que o positivismo um tanto estreito de A. Comte, Littré e da última escola francesa, nos dê completa a filosofia do futuro. Mas se o alargarmos, segundo o espírito do hegelianismo, a ponto de caber nele a meta-

<sup>40</sup> Cf. E. Fubini, *La estética...*, pp. 267-312.

<sup>41</sup> A. de Quental, “O futuro da música” p. 57.

<sup>42</sup> A. de Quental, “Considerações sobre a filosofia da história literária portuguesa”, in *Prosas* II, Coimbra 1926, p. 209: “Considerava-se há cem anos ainda a obra literária como criação meramente individual, determinada apenas pelo sentimento pessoal, o génio, as disposições do poeta: não se via a relação estreita que há entre a inspiração do indivíduo e o pensamento da época, a raça, o meio social e o momento histórico.” Valerá a pena, contudo, recordar que a ideia a estruturar *Os mestres cantores de Nuremberga* de Richard Wagner corporiza a palavra de J. G. Herder sobre *Das Volk*, do artista como voz da nação, da tradição, da própria raça.

<sup>43</sup> Compreende-se assim que Leonel R. dos Santos, ao lembrar que “a tese hegeliana da *mor-te da arte* e da sua necessária superação pela filosofia (...) vertida na tese da superação da arte pela ciência positiva, de que resultará ou uma nova arte realista, ou mesmo o desaparecimento inevitável da arte”, tenha visto na reapropriação anterior de tal tese “todo um programa de uma poética do realismo e naturalismo” (L.R. dos Santos, “Antero e a Arte” p. 147 e p. 148, respectivamente).

física excluída por A. Comte (tendência que já se nota em Taine, Renan e Vacherot e no positivismo inglês de que é chefe Stuart Mill) nesse caso tenho para mim que a filosofia assentará numa base tão sólida, que não será muito aventurar dizer que está achada e definitivamente constituída a filosofia do futuro.”<sup>44</sup>

Que afinal não estava nem achada nem constituída “a filosofia do futuro”, testemunhá-lo-á a própria evolução espiritual de Antero. Tem-se visto a sua segunda fase como de “fé na ciência, na democracia, no progresso e na história” (alargando, como dissemos, o positivismo ao hegelianismo)<sup>45</sup> perante uma fase anterior em que a arte havia “intensamente celebrada como agente e ingrediente essencial da acção de transformação global da sociedade” (combinando classicismo, romantismo, idealismo e humanismo). Ora, a “maturidade intelectual” e a “serenidade sentimental” do Poeta, numa síntese do hegelianismo, leibnizianismo e kantismo, e onde sobressai a filosofia de E. Hartmann, exposta “sob a forma de uma grandiosa visão moral do mundo humano e natural, de inegável acento místico e religioso”<sup>46</sup> se não pode ser desligada da sua palavra sobre o futuro da música também não deve sobrevalorizar essa mesma palavra, mas nem por isso a pode escamotear.

A superação – repetimos: Antero escreve vagamente “alargamento” – do positivismo comteano estrito pela metafísica, entrevista pelo poeta, “segundo o espírito do hegelianismo” – mas em rigor, em Taine, tratava-se mais de um positivismo sociológico que frente ao sistema das artes de Hegel inscreve a música nas artes de simples relação<sup>47</sup> – há-de explicar, talvez, as referências alusivas de Antero aos quatro compositores su-

<sup>44</sup> A. de Quental, “O futuro da música” p. 62

<sup>45</sup> L.R. dos Santos, “Antero e a Arte” p. 159: “Antero percebeu, desde 1866, que a ‘filosofia do futuro’ poderia bem ser a síntese dessas duas matrizes de pensamento, e é esta intuição juvenil que vai desenvolver ainda nas *Tendências*. A concepção anterior da arte é nesta fase dominada pela consciência do seu carácter epocal e finito, e pelo reconhecimento de que o mundo futuro não pode ser organizado pela arte, mas pela ciência. A morte da arte, reconhecida como um destino histórico, é vivida pelo poeta com um cada vez mais indisfarçável sentimento de melancolia.” (o sublinhado é do autor).

<sup>46</sup> L.R. dos Santos, “Antero e a Arte” p. 159, pp. 158-160 em geral.

<sup>47</sup> Cf. em português, breve apresentação de Taine in R. Bayer, *História da Estética*, trad., Lisboa 1979, pp. 271-76; mas é acessível uma obra in <http://books.google.pt/books> (acedido em Fevereiro de 2010).

praticados, mas sobretudo é ali onde radicará o taxativo diagnóstico que ora nos interessa: “A música clássica morreu: ficou a romântica, isto é, a música reduzida exclusivamente à paixão e ao vago.”<sup>48</sup> Se o “vago” e o “sentimento” são os dois “caracteres dominantes” da música de que o poeta se despede numa página belíssima sem lamentações<sup>49</sup> – “o vulto demudado da *fisionomia social* diz-nos claramente que o velho espírito (...) começa já esfriando”<sup>50</sup> –, a palavra do poeta é impressivamente sobre o futuro! Ora, mais do que à luz da revolução pregada pelo dodecafonismo – fórmula intelectual e científica, abstracta, mais a de Webern do que a de Schoenberg, com afinidades com a revolução einsteiniana da relatividade restrita<sup>51</sup> – poderia à partida sobressair uma determinada sintonia da palavra anterior com o rápido desenvolvimento adquirido pelas ciências durante a segunda metade do século XIX que deixaram rasto também na investigação sobre a arte dos sons (pense-se designadamen-

<sup>48</sup> A. de Quental, “O futuro da música” p. 59. Retenhamos antes os doze valores do romantismo musical, enumerados por Lewis Rowell (*Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos*, trad., Barcelona 2005, pp. 118-20): o desordenado, o intenso, o dinâmico, o íntimo, a emoção, o contínuo, a cor, o exótico, o ambíguo ou ambivalente, o único, o primitivo e o orgânico.

<sup>49</sup> A. de Quental, “O futuro da música” p. 63: “O vago das notas, dos compassos, sem tipo na natureza, e por outro lado o grito, o gemido, fazem da música a última forma com que se exprime um estado de crenças definidas, sentimentos precisos e conscienciosos, contentamento e repouso. É a arte romântica por excelência; a voz eterna do lirismo e da fantasia dolorosa. Com os fantásticos ideais e para eles nasceu; com eles tem de morrer. Companheira fiel do espírito tumultuoso da transformação social, será o seu último gemido o extremo ai exalado pela moribunda alma antiga. O seu excesso de hoje é uma crise: agita-se para morrer. A última música será um gemido sobre a campa de uma idade finda. O futuro precisa duma voz mais enérgica e menos quebrada pelos soluços para revelar o grave e forte pensamento que nutrir a sua alma de herói.”

<sup>50</sup> A. de Quental, “O futuro da música” p. 60. O sublinhado é nosso.

<sup>51</sup> Falamos acima de uma procura do absoluto significando “a exigência de uma arte completamente ‘liberta’ do homem” (H. Sedlmayr, *A revolução da arte moderna*, trad., Lisboa, s.d., p. 71) ou “liberta do material musical” numa emancipação do compositor e dos seus sons (Th. W. Adorno, *The Philosophy...* p. 52). Não fora este movimento – ele que ainda não se esgotou, posto que não aprendemos todos nós ainda que “a tonalidade não é mais do que um caso particular de organização do discurso musical” – e estaríamos hoje impossibilitados de falar de “música científica”, num Iannis Xenakis ou num Pierre Barbaud, precisamente enquanto oportunidade para se fazer da música uma disciplina passível de poder contar com os modelos matemáticos, tal como, do discurso musical, uma organização baseada numa teoria logicamente fundamentada. Não é menos ligada ao mito científico a palavra de Stockhausen, lembrada por E. Fubini (*La estética...* 493), falando da sua relação à música recorrendo à analogia com o trabalho do biólogo.

te em Helmholtz)<sup>52</sup>. Contudo, a sua palavra sobre o *novum*, o que há-de vir, “os lineamentos do futuro”<sup>53</sup> é, por um lado, incompatível com uma mera sintonia, tal como a acima registada e está, por outro lado, longe de se poder aplicar exclusivamente à tese do “alargamento” metafísico em que a maturidade do Poeta se inscreve. O “modo de ver sistemático do mundo e do homem, novo”, “um modo de ser completo do espírito, como que uma humanidade nova. Uma grande, uma imensa ideia sintética”<sup>54</sup> cuja forma será, em abstracto, “uma filosofia, uma política, *uma arte*”<sup>55</sup> são motivos incompatíveis com a mera tendência de Taine, Renan e Vacherot. Ao interrogar-se explicitamente se a música pode ser afinal essa arte, Antero imagina a “fisionomia do espírito humano” com traços que são o “contrário” da música – entenda-se bem: da música romântica<sup>56</sup> – a saber: “rigorosa adaptação à realidade, uma determinada fixidez de ideias e de classificações, um equilíbrio sensato entre os desejos e as possibilidades de realização, um predomínio (...) de prudência e de razão”, o “repouso dos sentimentos”, uma “paixão razoável” e um “entusiasmo medido”, “uma confiança maior e uma crença descansada nas leis do universo”, “a alegria e a serenidade”, enfim, “a ordem nas coisas divinas e humanas”<sup>57</sup>. Após a música clássica e a música romântica a música que há-de vir será marcada por uma nova síntese equilibradora e Antero escreve que o “molde” da nova sociedade está “nas mãos da ciência”: “A análise, a reflexão, a ciência, eis aí o verbo novo.”<sup>58</sup> E explicando mais: da intuição passou-se à reflexão (positiva e naturalista); do sentimento, à razão<sup>59</sup>. Por isso, sem génios de “algum profeta sobre-humano”, “a origi-

<sup>52</sup> Cf. E. Fubini, *La estética...* p. 352 ; mormente da musicologia que este autor diz (p. 355) ter “significado, acima de tudo, um ideal de cientificidade, uma aspiração a um maior rigor nos estudos musicais; o que constitui, sem dúvida, um dos aspectos mais positivos de todo o movimento, aliás não limitado à música.”

<sup>53</sup> A. de Quental, “O futuro da música” p. 60.

<sup>54</sup> A. de Quental, “O futuro da música” p. 60.

<sup>55</sup> A. de Quental, “O futuro da música” p. 61. O sublinhado é nosso.

<sup>56</sup> A. de Quental, “O futuro da música” p. 63: “É a arte romântica por excelência; a voz eterna do lirismo e da fantasia dolorosa. Com os fantásticos ideais e para eles nasceu; com eles tem de morrer. (...) O seu excesso de hoje é uma crise: agita-se para morrer. A última música será um gemido sobre a campa de uma idade finda.”

<sup>57</sup> Cf. A. de Quental, “O futuro da música” pp. 62-63.

<sup>58</sup> A. de Quental, “O futuro da música” p. 61.

<sup>59</sup> Cf. A. de Quental, “O futuro da música” p. 61.

nalidade da obra que se prepara” requer o “esforço da nossa atenção”, o peso da inteligência, um “conhecimento profundo e rigoroso das realidades, da natureza e da alma”. Concluindo-se que este movimento “por sua natureza se vê não poder ser subordinado senão à cousa razoável e positiva por excelência, a ciência”<sup>60</sup>.

Antero de Quental é bem explícito quanto ao horizonte do advir que compartilha ciência e arte<sup>61</sup>. Sobretudo o sentido do seu pensamento pode radicar nessa partilha mútua e esse seria o anúncio da música nova, a música do futuro. À luz do mero enquadramento que aqui nos propusemos tracejar, quiçá de maneira demasiado impressionista, o motivo dessa “arte especialmente própria” peculiarmente encarnada na evolução do Poeta não poderia deixar de ser a música interpretada ainda romanticamente, quer dizer, enquanto ritmo de uma espiritualidade percebida (nas palavras de um seu soneto) “na esfera do invisível, do intangível (...) onde voa e paira o espírito impassível.” Talvez apenas assim se capte, afinal a descoberta que qualquer grande poeta, como Antero chegará a ser, sempre presente: a de que a única linguagem que vale a pena escutar é a que brota genuinamente do limite de toda a linguagem – o que só acontece na *plena* significação da linguagem.

---

<sup>60</sup> A. de Quental, “O futuro da música” p. 61.

<sup>61</sup> A. de Quental, “O futuro da música” p. 62: “...é força também que haja uma arte especialmente própria”.