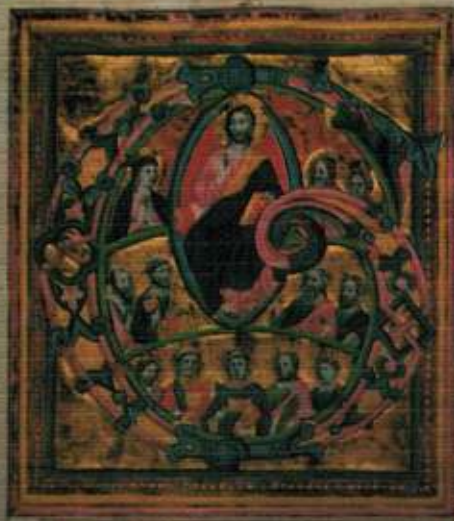


O PODER OCULTO DA MÚSICA

A transformação do homem pela energia da música



HODE
FIDUS
OMES

in domi no diem festum

celebrantes sub hono

re factorum omni um

DAVID TAME

CULTRIX

Outras obras de interesse:

CORRESPONDÊNCIA
DAS ARTES *

Étienne Souriau

O PODER DO PENSAMENTO
DINÂMICO

Robert J. O'Reilly

VIVA O POSITIVO/ABAIXO O
NEGATIVO

Paul J. Centi

O PODER DO PENSAMENTO
POSITIVO

Norman Vicent Peale

PENSAMENTO POSITIVO
PARA O NOSSO TEMPO

Norman Vicent Peale

O PODER DO PENSAMENTO
POSITIVO PARA

A JUVENTUDE

Norman Vicent Peale

A REDE DO PENSAMENTO

Krishnamurti

A DIVINA MELODIA

Bhagwan Shree Rajneesh

* Co-edição com a EDUSP

CAPA: *Gaudeamus om(n)es in Domino diem festum celebrantes sub honore sanctorum omnium*: Alegremo-nos todos no Senhor ao celebrar o dia da festa em honra de todos os santos (iluminura de um missal de meados do século XIV, British Museum, Londres).

DAVID TAME

O PODER OCULTO DA MÚSICA

Um estudo da influência da música sobre o homem
e sobre a sociedade, desde o tempo das antigas
civilizações até o presente.

Tradução

OCTAVIO MENDES CAJADO



EDITORA CULTRIX

São Paulo

Título do original:
The Secret Power of Music
The Transformation of Self and Society Through
Musical Energy

Copyright © 1984 David Tame

Edição

2-3-4-5-6-7-8-9

Ano

-87-88-89-90-91-92-93

Direitos reservados

EDITORA CULTRIX LTDA.

Rua Dr. Mário Vicente, 374 - 04270 São Paulo, SP - Fone: 63-3141

Impresso nas oficinas gráficas da Editora Pensamento.

ao sétimo anjo
às duas oliveiras
e a quantos cantarão a nova canção

O bom é uma coisa; o voluptuosamente agradável é outra. Os dois diferem em suas metas, mas ambos estão prontos para a ação. Abençoados são os que escolhem o bom; os que escolhem o voluptuosamente agradável erram o alvo.

Tanto o bom quanto o agradável se apresentam aos homens. Depois de examiná-los, os sábios distinguem um do outro. O sábio prefere o bom ao agradável; o tolo, levado pelos desejos da carne, prefere o agradável ao bom.

— *Katha Upanishad*

— Умне речење

то пост
то стварање и то је једно исто жеље да ствара и стварање
да стварање је то и једно исто жеље да ствара и стварање
једно и исто жеље да ствара и стварање
једно и исто жеље да ствара и стварање

једно и исто жеље да ствара и стварање
једно и исто жеље да ствара и стварање
једно и исто жеље да ствара и стварање
једно и исто жеље да ствара и стварање

и је једно исто жеље да ствара и стварање
једно и исто жеље да ствара и стварање
једно и исто жеље да ствара и стварање

Índice

Agradecimentos	11
Abertura: A Música e Sua Energia	13
A Música é uma Energia	
<i>A música como molde para a sociedade – O som, a música e a sabedoria dos antigos – O lado oculto da música – A vibração fundamental – A música e o século XX – A música e o materialismo</i>	
1. A Sabedoria Antiga: a Música na China	34
<i>A música e a moralidade – A música e a espiritualidade – O OM na China – A astrologia e os doze tons cósmicos – O som em cima e o som embaixo – O misticismo da música – A música e a magia prática – A música e o T'ai Chi – O conceito do Logos na música chinesa – Dos tempos e dos ciclos; da música e dos modos – O Huang Chung como embasamento da civilização – A busca eterna – Rigidez contra inovação: o dilema crucial – O misticismo da música e do número – Modo = estado de espírito – As origens lendárias da música clássica chinesa – A era histórica – A perda do Logos – O emprego do som na China moderna</i>	
2. O Século XX: A "Nova Música"	76
<i>O idealismo da música anterior ao século XX – A revolução da técnica – A revolução para o materialismo – Debussy aponta o - ou um - caminho – O impressionismo contra o expressionismo – Os serialistas – Entram os comandos – Igor Stravinsky – Ballet Mécanique, e depois – A música</i>	

engaiolada (caged) – Um visitante de Sírio – O espetáculo de B. F. Skinner, ou música para irritar – Novos progressos na arte – A música de computador – A corajosa exploração retroativa – Avaliando a vanguarda – Qual é o propósito da música? – Derrubem Beethoven; derrubem o homem – Poltronas vazias – Tradicionalistas do século XX

3. Avaliação: A Música, o Homem e a Sociedade 146
A música e o corpo físico – A música e as plantas: algumas descobertas preliminares – A música, o espírito e a emoção – A música codificadora – A música comunicadora e multiplicadora de estados de consciência – Os motivos da música – Musicoterapia: o remédio universal? – A música e a estrutura da sociedade – O lado tonal da Revolução Americana.
4. A Sabedoria Antiga: A Música na Índia 184
OM – A base mística da música e da fala – Música e espiritualidade – O nome e a forma – A música indiana e sua apreciação – O raga – A música e a civilização indianas
5. O Século XX; O Jazz e os Blues – Sua Natureza e Origem 202
Os anarquistas tonais através dos séculos – Raízes – Resistência – “Meu pai me embala com um balanço firme” (O conteúdo lírico dos blues) – “Chega” o jazz – Os efeitos da música – os produtos do ritmo do jazz: na era do proto-rock – A era moderna – Acerca do rock
6. Avaliação: A Física do OM 223
O OM e a unidade dos mitos da criação – “E Deus disse...” O Gênese egípcio – O verbo feito carne – O Gênese agora; – A obra de Ernst Chladni e Hans Jenny – A canção do átomo – A extensão vocal do cantor único – O misticismo da cor – A iminência do verbo – Razões e proporções harmônicas na natureza – Princípios harmônicos na psicologia natural do homem – Para uma grandiosa teoria de campo unificada da física – A astrologia como a música das esferas – A comitiva dos planetas – Singularidades infra-sônicas, ultra-sônicas e acústicas – Conclusão.

Apêndice do 6. O Mistério da Coma de Pitágoras	271
Coda: A Sabedoria Antiga Revisitada: O Ponto de Vista Esotérico Moderno	278
<i>Retorna a gnose – Os músicos redescobrem os mundos interiores – Cyril Scott, "O pai da música britânica moderna" – Os esotéricos redescobrem a música – A ciência do verbo falado – A ciência do verbo na antiga Inglaterra – O círculo abençoado do AUM</i>	
Para Ler e (Ouvir!)	314
<i>Sobre Beethoven – Sobre música de rock – Do Farol Culminante – Da autoria de Cyril Scott – Outros livros úteis</i>	
Notas de Referência	320
Índice Analítico	327

Prata e Prata 313

Prata e Prata 314

Prata e Prata - O Prata e Prata - O Prata e Prata
Prata e Prata - O Prata e Prata - O Prata e Prata
Prata e Prata - O Prata e Prata - O Prata e Prata 314

Prata e Prata
Prata e Prata - O Prata e Prata - O Prata e Prata
Prata e Prata - O Prata e Prata - O Prata e Prata
Prata e Prata - O Prata e Prata - O Prata e Prata
Prata e Prata - O Prata e Prata - O Prata e Prata 318

Prata e Prata - O Prata e Prata - O Prata e Prata

Prata e Prata - O Prata e Prata - O Prata e Prata 319

Agradecimentos

O autor agradece a permissão de George Allen & Unwin (Editores) Ltd para citar trechos de *Twentieth Century Music* de autoria de Peter Yates; a de Aquarian Press para citar trechos de *Music, Its Secret Influence Throughout the Ages* de autoria de Cyril Scott; a de Macmillan Publishers Ltd para reproduzir as duas tabelas, "As Oito Classes Tradicionais de Instrumentos Musicais Chineses" e "As Cinco Notas e Suas Correspondências Simbólicas" da edição de 1954 do *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, organizado por Eric Blom; e a de Elizabeth Clare Prophet para utilizar extratos de *The Chela and the Path* e *The Science of the Spoken Word*, ambos publicados pela Summit University Press.

Agradeço outrossim profundamente a Fidelio as muitas sugestões úteis e o apoio.

Abertura: A Música e Sua Energia

O nosso tema não é a música como arte abstrata, senão a música como força que interessa a quantos a ouvem. A música — não apenas como entretenimento, mas como *energia* literal.

Sempre que estivermos no campo audível da música, sua influência atuará constantemente sobre nós — acelerando ou retardando, regulando ou desregulando as batidas do coração; relaxando ou irritando os nervos; influenciando na pressão sangüínea, na digestão e no ritmo da respiração. Acredita-se que é vasto o seu efeito sobre as emoções e desejos do homem, e os pesquisadores estão apenas começando a suspeitar-lhe da extensão da influência até sobre os processos puramente intelectuais e mentais.

Além disso, influir no caráter do indivíduo é o mesmo que alterar o átomo ou unidade básica — a pessoa — com a qual se constrói toda a sociedade. Em outras palavras, a música também pode representar um papel muito mais importante no determinar o caráter e a direção da civilização do que a maioria das pessoas, até agora, propendeu a crer. Os poderes da música são multifacetados, às vezes misteriosamente potentes e, até agora, não de todo compreendidos. Podem ser usados ou abusados. Desprezamos o emprego consciente, construtivo, desses poderes em nosso próprio prejuízo. Ignoramos-os para nosso próprio perigo.

Conquanto pouco se reflita hoje em dia sobre o significado ou a função da música dentro da sociedade, as civilizações de outrora eram, de ordinário, muito cômicas do poder da música. Isto foi especialmente verdadeiro na era pré-cristã. Com efeito, quanto mais olhamos para trás no tempo, tanto mais se nos deparam pessoas que tinham consciência dos poderes inerentes ao âmago de toda música e de todo som.

Tem sido fácil para o homem moderno, nascido e educado numa sociedade impregnada da filosofia do materialismo e do reducionismo, cair na armadilha de ter a música na conta de um aspecto não-essencial

e até periférico da vida humana. E, no entanto, um ponto de vista dessa natureza teria sido considerado pelos filósofos da antiguidade não só irracional, *mas também, fundamentalmente, suicida*. Porque, desde a China antiga até o Egito, desde a Índia até a idade áurea da Grécia, encontramos o mesmo: a crença de que há algo imensamente fundamental na música; algo que, criam os antigos, lhe dava o poder de fazer evoluir ou degradar completamente a alma do indivíduo — e, por esse modo, fazer ou desfazer civilizações inteiras.

Algo imensamente fundamental na música...

Era exatamente a isso que se dirigia Pitágoras na pesquisa através da qual descobriu que toda a música pode ser reduzida a números e relações matemáticas — e que o universo inteiro e todos os fenômenos dentro dele também podem ser explicados nos mesmos termos dos *mesmos* números e relações matemáticas especiais encontrados na música.

A compreensão pitagórica da música era muito mais do que apenas materialista, acadêmica, e esse tipo de compreensão é lamentavelmente raro hoje em dia. Não obstante, descobrimos alguma coisa dessa chama sempre jovem da sabedoria eterna preservada na pequena minoria de músicos que ainda agora aliam o conhecimento acadêmico e a experiência prática da música a um genuíno e sério desenvolvimento espiritual interior.

Poucos discordarão de que uma pessoa nessas condições é a muito amada personalidade musical chamada Yehudi Menuhin. E encontramos um brilho profundo e realmente pitagórico de intuição nas sentenças iniciais de seu livro, *Tema e variações*.¹ Aqui, o grande violinista contemporâneo expressa o significado interior das artes tonais em termos tão explicitamente verdadeiros e, no entanto, tão onívoros em sua verdade, que inspiram grande quantidade de cuidadosas reflexões:

A música cria ordem a partir do caos; pois o ritmo impõe unanimidade ao divergente, a melodia impõe continuidade ao descolado e a harmonia impõe compatibilidade ao incongruente.

Destarte, a confusão rende-se à ordem e o ruído à música, e, à medida que nós, através da música, alcançamos a maior ordem universal, que repousa sobre relações fundamentais de proporção geométrica e matemática, o tempo meramente recebe uma direção e é dado poder à multiplicação dos elementos e propósito à associação fortuita.

Poderíamos parar por aqui. Quase não precisamos ir mais adiante. As palavras de Yehudi Menuhin dão-nos uma explicação plena modular

da concepção que tinha o mundo antigo do poder da música; do porquê e do como acreditavam os antigos que a música pode afetar o homem e a civilização, convencidos que estavam de que o indivíduo é capaz de interiorizar a música, influenciando, por assim dizer, no ritmo dos pensamentos do homem, na melodia das suas emoções e na harmonia de sua saúde corporal e estilo de movimento. De todos esses modos, supunha-se que a música determinava o tipo dos nossos pensamentos e atos.

Como na música, assim na vida — esse axioma eterno contém o conceito central sobre o qual civilizações inteiras fundaram quase todos os aspectos da sua sociedade. E sobre esse mesmo conceito germinal, gerações de reis, sacerdotes e filósofos basearam todo o trabalho da longa duração de suas vidas.

Como na música, assim na vida.

Axioma segundo o qual se afeiçoam e moldam a consciência e toda a civilização, de acordo com o estilo ou estilos existentes de música. Conceito esmagador, sem dúvida! Quando ponderamos nas suas implicações, a saber, que a música magnetiza a sociedade adequando-a consigo mesma...

Seria realmente exato que a música tende a moldar-nos os pensamentos e os padrões de comportamento, de conformidade com seus próprios padrões íntimos de ritmo, melodia, moral e estado d'alma? A nossa mente volta-se, de pronto, para exemplos específicos: os estilos de música que conhecemos, e a sociedade ou a subcultura que se encontra em torno deles. Que dizer da música de hoje? Da sociedade de hoje? Está visto que o axioma acima, a revelar-se válido, é importantíssimo para a civilização moderna.

A MÚSICA COMO MOLDE PARA A SOCIEDADE

Todas as vezes que o homem moderno, em qualquer momento de sua vida, ouve música, conhece *realmente* o significado e a implicação do que está fazendo? Por certo que não, afirmam os antigos filósofos. Tomemos a China por exemplo:

Todos os anos, no segundo mês, poderia encontrar-se o imperador Shun jornadeando para o Leste, a fim de passar revista ao seu reino e certificar-se de que tudo estava em ordem no imenso território. Entretanto, não o fazia verificando os livros de contabilidade das diferentes regiões. Nem observando o modo de vida da população, nem rece-

bendo petições dos súditos. E tampouco entrevistando os funcionários regionais em posição de mando. Não, não empregava nenhum desses métodos. Pois na China antiga se supunha haver um método muito mais revelador, acurado e científico de averiguar o estado da nação. De acordo com o antigo texto chinês, *Shu King*, o imperador Shi Shun percorria os diferentes territórios e... *experimentava as alturas exatas das suas notas musicais*.

De volta ao palácio, se desejasse controlar a eficiência do governo central, que fazia ele? Buscava pareceres de entendidos em traçar normas de viver? Examinava a economia, ou o estado da opinião pública?

O imperador não desconhecia nenhum dos métodos acima e, em determinadas ocasiões, é possível que recorresse a todos eles. Mas, o mais importante, cria ele, era ouvir e verificar as cinco notas da antiga escala musical chinesa. Mandava vir à sua presença os oito tipos de instrumentos musicais conhecidos na China e ordenava que fossem tocados por músicos. Em seguida, ouvia as canções populares locais e as árias cantadas na própria corte, verificando se toda essa música estava em perfeita correspondência com os cinco tons.

Superstição primitiva? O imperador Shun, por certo, não acreditava nisso. Consoante a filosofia dos antigos chineses, a música era a base de *tudo*. Eles acreditavam, em particular, que todas as civilizações se afeiçoam e moldam de acordo com o tipo de música que nelas se executa. A música de uma civilização era melancólica, romântica? Nesse caso, o próprio povo seria romântico. Era vigorosa e militar? Então, os vizinhos dessa nação devem se acautelar. Além disso, uma civilização permanecia estável e inalterada enquanto a sua música permanecesse inalterada. Mas mudar o estilo da música ouvida pelo povo levaria inevitavelmente a uma mudança do próprio estilo de vida.

Se o imperador Shun, em todas as suas andanças pelo reino, descobrisse que os instrumentos dos diferentes territórios estavam afinados de maneira diferente, chegaria à conclusão, que ele já teria previsto, de que os territórios logo começariam a diferir uns dos outros (se já não tivessem começado). Poderiam até perder a unidade e principiar a degladiar-se, a menos que a afinação fosse imediatamente corrigida e uniformizada em todos os lugares. E se a música que ele ouvisse executada nas aldeias tivesse desatado a tornar-se vulgar e imoral, não duvidaria o imperador de que a própria imoralidade se estenderia pela nação, a menos que se fizesse alguma coisa para corrigir a música.

Chegou até nós um relato vivo do tempo de Confúcio, que mostra a importância muito real e prática que os sábios da China emprestavam à música. Um presente de músicos femininos foi enviado pelo povo de Ts'e ao reino de Loo. O próprio Confúcio protestou junto a Ke Huan, governador de Loo, alegando que esses músicos estrangeiros não deveriam ser recebidos, para que a sua música, alienígena e possivelmente sensual, não viesse a exercer influência sobre os músicos nativos do reino. Acreditava Confúcio que, se a música do reino fosse alterada, a própria sociedade se alteraria, e não para melhor. Infelizmente, não sabemos hoje como terminou o episódio e que efeito produziu sobre o reino a música estrangeira. Mas sabemos que, a despeito dos protestos do lendário filósofo moralista, Ke Huan recebeu as mulheres músicas, e não houve recepções na corte durante três dias, enquanto o imperador e seu governo aproveitavam a oportunidade para ver e ouvir as exóticas executantes estrangeiras. Tudo bem quanto ao senso de responsabilidade do governo para com o reino! Mas e Confúcio? O famoso filósofo mostrou-se absolutamente intransigente no caso. O mesmo nível de importância que os políticos de hoje atribuíam a assuntos *militares* ou *econômicos*, atribuíam Confúcio à *música* do reino. Seguro de suas convicções morais, ele estava firmemente preparado para sustentá-las a todo transe. Recusando-se a ouvir a música, saiu furioso da corte em sinal de protesto. Ouvira a música estrangeira e vira as palavras escritas na parede. Ele *sabía*.

E que era exatamente o que ele sabia? Como todos os demais grandes filósofos de sua terra, Confúcio supunha haver na música uma significação oculta que fazia dela uma das coisas mais importantes da vida, que possuía tremenda energia em potencial para o bem ou para o mal. E nós descobrimos as mesmas crenças básicas tocantes à música em quase todas as civilizações avançadas da antiguidade. Acontecia o mesmo na Mesopotâmia. E o mesmo também em culturas tão distantes uma da outra quanto a Índia e a Grécia. Os vários povos do passado concordavam de forma impressionante em seus pontos de vista sobre a música. Nenhum deles a concebia tal como hoje se concebe, como sendo apenas uma forma intangível de arte de escassa importância prática.

Ao invés disso, afirmavam ser a música uma *força* tangível que pode ser aplicada com o fim de criar a mudança, para melhor ou para pior, no caráter do indivíduo; e, o que era mais importante, na sociedade como um todo. De fato, se bem que ainda possamos ouvir hoje pessoas que falam na "magia da música", os antigos empregavam a frase muito mais literalmente, pois julgavam-na capaz de provocar mudanças até na matéria.

O SOM, A MÚSICA E A SABEDORIA DOS ANTIGOS

Exemplo famoso da magia tonal é a história da destruição das muralhas de Jericó, levada a cabo por Josué. De acordo com a narrativa bíblica,² Jericó, cidade em que o mal campeava, desenfreado, cerrara as portas e preparava-se para resistir ao assédio do virtuoso Josué e suas forças. Mas quando Josué chegou perto da cidade, topou com um homem estranho, que se intitulava capitão das hostes do Senhor, e que lhe ensinou a maneira de destruir os poderosos muros de Jericó com o emprego do som produzido em seqüências de sete. Seguindo-lhe as instruções, as legiões de Josué marcharam ao redor da cidade, capitaneados por sete sacerdotes que sopravam sete trombetas de chifres de carneiros. Ao restante dos seus homens ordenou Josué que permanecessem absolutamente silenciosos, sem pronunciar uma palavra. Um dia, eles rodearam a cidade. No dia seguinte, tornaram a rodeá-la. E de novo no outro dia. E repetiram o processo num total de sete dias. No sétimo dia, porém, circundaram a cidade sete vezes, quando Josué disse à sua gente que gritasse, juntando seus gritos ao som das trombetas. E assim foi feito — e as muralhas de Jericó, diz o relato, aluíram e a cidade foi tomada de assalto e conquistada.

Naturalmente, dirão talvez nossos modernos amigos imbuídos de materialismo, a história, com certeza, não passa de superstição; mera lenda.

— Só que há uma coisa: desenterradas as ruínas da antiga Jericó, verificou-se que, segundo tudo indica, em determinado momento, os muros se desmancharam, caindo de *dentro para fora*.

Mas ainda assim, diz-nos o estudioso moderno das coisas antigas, há de haver, obviamente, alguma explicação perfeitamente natural.

— Sim, replicamos nós, uma explicação *natural*. É claro que há de ter sido natural. E no entanto — para compreender o relato em toda a sua plenitude, talvez devêssemos esperar mais alguns progressos da ciência no campo da acústica...

Se bem que os povos antigos acreditassem, sem dúvida, que o som fosse capaz de tais façanhas espetaculares, também se preocupavam com os efeitos mais comuns do som e da música sobre a alma humana e sobre a sociedade. Se a música de uma civilização estivesse nas mãos dos maus ou dos ignorantes, criam os antigos que ela só poderia levar a civilização à ruína inevitável. Nas mãos dos iluminados, todavia, era a música um instrumento de beleza e poder, capaz de conduzir toda uma raça a uma idade áurea de paz, prosperidade e fraternidade.

Para as principais civilizações da antiguidade, o som organizado inteligentemente representava a mais elevada de todas as artes, e a música — a produção inteligente do som através de instrumentos musicais e das cordas vocais — a mais importante das ciências, o caminho mais poderoso da iluminação religiosa e a base de um governo estável e harmonioso. Acima de qualquer outra coisa, no entanto, os grandes pensadores da antiguidade destacavam o vigoroso efeito da música sobre o caráter do homem. E, visto que ela parecia exercer tamanho poder no determinar a moral do povo, a música era um assunto que nenhum dos grandes filósofos morais poderia ignorar. Aristóteles, por exemplo, escreveu que:

...emoções de toda espécie são produzidas pela melodia e pelo ritmo; através da música, por conseguinte, o homem se acostuma a experimentar as emoções certas; tem a música, portanto, o poder de formar o caráter, e os vários tipos de música, baseados nos vários modos, distinguem-se pelos seus efeitos sobre o caráter — um, por exemplo, operando na direção da melancolia, outro na da efeminação; um incentivando a renúncia, outro o domínio de si, um terceiro o entusiasmo, e assim por diante, através da série.³

Tanto Platão como Aristóteles discutem os efeitos morais da música em várias de suas obras principais.

Música e moral. Haverá, na realidade, uma conexão entre elas? A idéia de que a música exerce influência — e uma influência poderosa — sobre o caráter do homem persistiu em ampla escala para além do tempo de Cristo, através da Idade Média e da Renascença, até o último século. O conceito de que a música influi no caráter foi a grande força inspiradora das vidas criativas dos grandes compositores clássicos e românticos. Pelo que sabemos dos seus caracteres, é claro que cada um deles, motivado por um sincero desejo de servir e espiritualizar a humanidade, via a própria música como um dos meios mais poderosos de influir na consciência e na direção da raça humana. As guerras e os políticos vão e vêm, mas a música subsiste indefinidamente, e nunca deixa de interessar a mente e o coração de quantos a ouvem.

Como afirmou Andrew Fletcher, escritor e orador, no Parlamento escocês de 1704; “conheci um homem muito sábio, o qual acreditava que, se a alguém fosse dado compor todas as baladas, não lhe seria preciso preocupar-se com quem faria as leis de uma nação”.

Por aí se vê, portanto, com facilidade, que o tema da música e de suas possíveis influências psicológicas e societárias pode ser tudo, menos

um tema abstrato, teórico. Se for possível empregar a música para exercer robustos influxos de natureza negativa ou benéfica sobre nós, bem será que a conheçamos melhor! Que prejuízo certas espécies de música já não terão imposto às nossas personalidades sem que nos tenhamos dado conta disso? Que oportunidades nos restam de eleger o gênero correto de música e usá-lo doravante a fim de acelerar nossa própria evolução mental e espiritual? É evidente que essas perguntas se revestem de grande importância para cada um de nós. Virtualmente, todos ouvimos música de uma forma ou de outra. Quando falamos do "homem" ou do "ouvinte" nas páginas seguintes, também nos referimos a vocês e a mim! Poucos poderão afirmar-se livres de qualquer influência que a música é capaz de exercer, direta ou indiretamente.

... A aceitarmos o ponto de vista dos antigos, talvez *ninguém* possa dizer-se livre. Pois, além dos efeitos mais diretos da música sobre o homem — os efeitos psicológicos de suas melodias e ritmos audíveis —, há que levar em conta também o seu segundo poder, mais extenso e mais potente. Um poder místico, uma força inaudível e invisível, apenas compreensível em termos da filosofia antiga e de sua base distintamente não-materialista.

O LADO OCULTO DA MÚSICA

Uma noite, em Londres, fui a uma audição dos Concertos de Brandeburgo de Bach. Sentando-me, troquei algumas palavras com meu companheiro e me deleitei olhando ao redor pelo maravilhoso Royal Festival Hall, à proporção que ele principiava a encher-se. Mas, quando os músicos apareceram, inclinaram-se diante da platéia e puseram-se a afinar seus instrumentos; comecei a percebê-la vagamente. *Alguma coisa muito diferente e única* estava escondida ali. Não podia ser vista nem ouvida, mas eu lhe sentia a presença, e ela parecia estar se aproximando!

E quando os músicos se prepararam para dar início ao concerto e o público silenciou, essa *alguma coisa* desconhecida saturou o ar com um poder crepitante, prenhe, de que ninguém mais parecia haver se apercebido.

E, logo, *literalmente a partir da primeira nota*, o momento eterno se achou sobre mim. Apesar disso, eu já estava muito longe de poder refletir conscientemente sobre ele, pois a experiência, totalmente avassaladora e oníabrangente, não deixava espaço nenhum para qualquer

outra atividade mental a não *ser* as percepções para as quais minha mente parecia haver-se aberto.

Dir-se-ia que o meu corpo principiasse a viver de luz; meu coração era um fogo que flamejava, consumindo-me as impurezas da alma. Minhas percepções estavam abertas como se sempre tivessem estado, até então, firmemente cerradas. Eu nunca ouvira música daquela maneira! O que ouvira muitas vezes, até aquele momento, como sons abstratos, agora eram *Som* — entrelaçamento tangível, vivo, de uma filigrana de precisão matemática, que eu quase podia pegar e tocar e, virtualmente, ver à medida que fluía do primeiro violino. Todas as notas pendiam suspensas do ar, eternas e imaculadas, imunes a todas as capacidades de descrição verbal. Meu corpo se congelou numa rigidez semelhante à coma, enquanto minha mente se ligava ao acorde seguinte. Por vários e longos minutos perdi o conhecimento de mim mesmo. A pura beleza de tudo aquilo era indiscutível. Desde o primeiro compasso, lágrimas silenciosas fluíam de meus olhos fitos, sempre abertos.

O Quinto Concerto de Brandenburgo estreara o sarau e, no instante em que a visão sublime se diria prestes a dissipar-se, começou o solo único de cravo. Mais uma vez fui arrebatado para além de mim mesmo, e vi a música de um modo nunca dantes percebido. Os longos arpejos de fuga trilavam através do ar como ondas visíveis emanadas de uma essência divina, uma atrás da outra, enchendo toda a sala e passando, através das paredes, para a cidade. Não posso dizer que eu *visse* as ondas musicais, pois o processo não me envolvia os olhos; apesar disso, de um modo ou de outro, eu as *vi*. *Eu vi a música!*

Quando os outros instrumentos tornaram a entrar com inenarrável beleza, ainda mais se reforçou a impressão de ondas emanadas de uma *bondade* tangível. Dir-se-ia que a música possuísse uma *energia* definida e muito real, que se irradiava para além da sala em todas as direções. Minha consciência parecia abranger toda a cidade. Por alguns momentos tive a impressão de estar olhando de um ponto de vista que me revelava toda a extensão urbana; não só a cidade visível, física, mas também as forças subjacentes, causativas, que a afeiçoavam e moldavam. Ocorreu-me a compreensão de que aquela música, ao irradiar-se, agia, de certo modo, como força de sustentação e robustecimento para toda a área circundante.

Quando me voltou a consciência do corpo, sentado na poltrona no Royal Festival Hall, ficou-me a impressão de que o concerto, de certo modo, era uma luz brilhante no meio de um grande e caótico mar de

trevas. As trevas ameaçavam avançar sobre a chama e extingui-la para sempre. Nunca me esquecerei desta sensação: uma sensação que não era de medo, senão da mais profunda e grave preocupação; da vasta importância da música que eu estava ouvindo, da mais profunda gratidão pela oportunidade de experimentá-la, e de que ela devia ser, a todo custo, preservada para a humanidade do futuro.

Durante séculos, as experiências místicas têm sido tema de debates entre os filósofos, mas, até o dia de hoje, ainda não se chegou a um consenso geral acerca da realidade de tais experiências. São elas menos reais, igualmente reais ou mais reais do que a nossa experiência habitual da vida cotidiana? Julgue cada qual por si mesmo. Entretanto, é interessante saber que experiências visionárias e místicas têm proporcionado a inspiração inicial de muitas das maiores invenções do mundo e de grandes progressos científicos; até as dos gigantes do espírito humano, como Albert Einstein e Nikola Tesla.

Cumprе observar que, segundo os relatos de tais experiências, feitos por outros, a não ser que tenhamos a estatura de um Ramakrishna ou de um São João da Cruz, elas ocorrem às pessoas quando estas menos as esperam — e depois se vão, sendo aparentemente impossível recapturá-las ou chamá-las de volta. Inconstantes e loucas como se tivessem mentes próprias; pois nossas mesmas imperfeições nos impedem de incorporar tais experiências numa base permanente. Ou, como o diriam os místicos: a visão da realidade transcendente é permanente e eterna, e nós é que insistimos em ser inconstantes e loucos em nossa relação com o Supremo.

Os cristãos podem estar certos quando falam da graça divina. Aos que andam em busca da verdade, parece ser amiúde concedido como que um período de “lua-de-mel” espiritual. Todos os tipos de experiências e revelações lhes acodem nos primeiros dias da busca e, nessa ocasião, tudo se passa como se Toda a Verdade já lhes pertencesse. Mas depois se acaba a lua-de-mel, e as pessoas verificam que lhes foi facultada uma visão da meta, como se fosse um incentivo para dirigirem-se a ela. Por uns poucos meses, ou um ano, retirou-se o véu dos buscadores, mas apenas como temporário ato de graça, outorgado pelo destino. E agora lhes cabe a obrigação de reclamar a visão e o conhecimento através dos seus esforços desajudados. A verdade nos foi concedida temporariamente, mas só para podermos ser estimulados a encontrar o nosso próprio caminho ao longo da extensa e difícil vereda que conduz à sua habitação permanente.

Olhando agora para trás, vejo que a minha experiência daquela noite foi um dos principais pontos de partida que finalmente resultou no desenvolvimento deste livro. Só mais tarde descobri quão estreitamente se achava a ocorrência daquela noite ligada à concepção que tinham os antigos da música e do seu poder inato.

A VIBRAÇÃO FUNDAMENTAL

Nos tempos antigos, reputava-se o próprio som, a verdadeira base de toda a música, intimamente relacionado com as não-físicas e sagradas dimensões ou planos de existência. Por quê? Porque se considerava o som audível um reflexo terreno de uma atividade vibratória, que se verificava além do mundo físico, mais fundamental e mais próxima do âmago das coisas do que qualquer som. Inaudível ao ouvido humano, a Vibração Cósmica era a origem e a base de toda a matéria e energia existentes no universo.

Em sua forma mais pura e menos diferenciada, o Som Cósmico era conhecido dos hindus como OM. Todavia, assim como a luz branca pura se diferencia nas cores do arco-íris, assim se acreditava que a Vibração Fundamental se diferenciava em certo número de vibrações superfísicas melhor definidas. Supunha-se que tais diferentes frequências ou Tons Cósmicos estivessem presentes em diferentes combinações por todo o universo. Não só estavam presentes em todas as substâncias e formas, em distintas combinações vibratórias, mas também *eram* as próprias substâncias e formas. Segundo a combinação dos Tons Cósmicos presentes em determinada área de espaço, assim era a natureza da substância naquele espaço determinado.

E, desse modo, nos vemos projetando luz sobre a crença amplamente difundida de que toda matéria se compõe de uma substância ou energia básica. Consoante os grandes pensadores de antanho, tal energia era Vibração. Nos tempos modernos, as ciências físicas estão voltando agora ao ponto de partida original. Mais uma vez, a ciência começa a suspeitar de que a matéria é toda composta de um algo fundamental, e de que as frequências ou ritmos desse algo determinam a natureza específica de cada objeto e átomo.

Os antigos egípcios chamavam às energias vibratórias universais o Verbo ou Verbos dos seus deuses; para os pitagoristas da Grécia elas eram

a Música das Esferas; e os antigos chineses as conheciam como as energias celestes da perfeita harmonia. De acordo com os antigos, eram os Tons Cósmicos, como diferenciações do OM, as forças mais poderosas do universo, por *serem* eles o universo — a fonte da própria Criação.

E aqui reside a vasta importância de todos os sons audíveis, terrenos, produzidos pela execução da música ou pela expressão do discurso. Pois se julgava o som audível um “reflexo”, no mundo da matéria, dos Tons Cósmicos. Supunha-se, naqueles dias, que o som audível propriamente dito, que hoje parece tão normal, continha em si algo da enorme força Criativa, Preservativa e Destrutiva, dos Tons Cósmicos. Encarava-se o próprio fenômeno do som com grande reverência. O que soubesse fazê-lo, liberava as energias sagradas com o emprego do som audível e, por esse modo, possuía grande poder. E, de fato, não se exigia necessariamente nenhum conhecimento específico, pois se acreditava na liberação de alguma coisa das pujantes energias da Vibração Fundamental quando quer e onde quer que se produzisse um som audível. A natureza do som audível determinava-lhe o efeito oculto.

Por isso o papel da música na civilização não poderia ter sido considerado mais vitalmente importante. A longo prazo, o poder do som como força utilizável para o bem ou para o mal veio a ser reputado sem igual. E como forma específica e concentrada de produção de sons, a música era de suma importância, pois tirava sua energia do Alto para operar a mudança no mundo de baixo.

Como diz o musicólogo Julius Portnoy, em muitas épocas passadas da história, o mundo inteiro acreditava “que, onde quer que reinem deuses, sejam eles um ou muitos, o caráter físico da música se baseia, com efeito, na mecânica e se explica pela matemática, mas sua origem está nos céus”.⁴ O fato notável consiste em que em quase todas as partes que consideramos em todo o mundo antigo (e até em algumas partes da terra nos dias de hoje) descobrimos a mesma concepção: *a música libera, no mundo material, uma energia fundamental, superfísica, que vem de fora do mundo da experiência cotidiana*. Nos rituais falados ou cantados de muitas religiões há, também, um conceito semelhante: *a voz do sacerdote no reino do tempo e do espaço transforma-se num veículo através do qual manifesta suas forças a Voz energizante do Criador*.

O papel da música e a entoação religiosa e litúrgica consistiam em liberar na terra uma forma de energia cósmica capaz de manter a civilização em consonância com os céus. Cuidava-se que, sem essas ativi-

dades, todos poderiam perder sua afinação com a harmonia do universo, e as consequências seriam catastróficas. Julgava-se até o som sagrado capaz de prevenir cataclismos naturais como terremotos; ao passo que, por outro lado, se acreditava que o uso mau ou ignorante do som contribuía vigorosamente para tais cataclismos. Cria-se, no entanto, que, em seu emprego bom e benéfico, a música desempenhava um papel de mediação entre o céu e a terra — como um “canal de comunicação” entre o homem e Deus, entre Deus e o homem, e uma chave para a liberação das energias do Supremo no plano terreno.

A MÚSICA E O SÉCULO XX

Com o passar dos séculos perderam-se ou se esqueceram os pormenores do antigo misticismo da música. A crença em que a música representava um papel no determinar a natureza moral do homem assumiu um fundamento lógico mais terreno. Sem embargo disso, prevaleceu o conceito básico, como *na música assim na vida*, até cem anos atrás. Só durante o século presente se abandonou e perdeu quase de todo a crença na música como força capaz de mudar o indivíduo e a sociedade. Isso quer dizer que, na relativa falta de importância que o homem do século XX atribui à música, a nossa civilização subsiste virtualmente só. Se isto é ou não o resultado da maior sabedoria e progresso do homem moderno, ou se é o resultado de uma visão supermaterialista do mundo e de uma ignorância especial, continua a ser uma questão controvertida.

Entretanto, nem todos os homens dos tempos modernos ignoram as possíveis relações entre a música e a civilização. Cito, por exemplo, trechos dos escritos de Cyril Scott, eminente compositor do século XX, da escola impressionista. Num livro alicerçado na mesma tese, a saber, que a música afeiçoa a consciência e a sociedade, Scott expressou sua crença em que:

... onde quer que tenha prevalecido a maior variedade dos estilos musicais, o apego à tradição e ao costume tem sido proporcionalmente menos marcado; e onde os estilos musicais são limitados, como, por exemplo, na China, o apego — e até o culto — à tradição prepondera em grau acentuado. Estamos plenamente cónscios de que, ao afirmá-lo, parecemos conferir peso à noção predominante de que os estilos de música são apenas o resultado e a expressão

de civilizações e sentimentos nacionais — o que quer dizer que a civilização vem primeiro, e suas espécies características de música vêm depois. Um exame da história, todavia, prova que a verdade é precisamente o contrário: uma inovação no estilo musical tem sido invariavelmente seguida de uma inovação na política e na moral. E, o que é mais ... ao declínio da música [no Egito e na Grécia] seguiu-se o completo declínio das próprias civilizações egípcia e grega.⁵

Mais uma vez, não podemos deixar de notar a importância possivelmente vital de todo este assunto. Quando Cyril Scott escreve que “uma inovação no estilo musical tem sido invariavelmente seguida de uma inovação na política e na moral”, pensamos imediatamente nas vastas ondas de mudança moral e política que varreram o mundo ocidental desde o início da década de 1960. Parece virtualmente indiscutível que essas ondas de mudança começaram com o aparecimento em cena de uma subcultura e de um estilo de vida novos entre os jovens — decididamente inspirados pelas novas formas de música popular surgidas na ocasião e nelas estribados. E no exemplo moderno da relação entre a música e a civilização é difícil discordar de Scott em que a música veio primeiro e as mudanças culturais vieram depois; e não vice-versa.

Podemos, então, admitir que a música tem uma força que age sobre o mundo à sua volta; uma força que exhibe, ao mesmo tempo, um aspecto físico (audível) e um aspecto místico?

A música, por certo, é muito física, e nada tem de abstrata nem de insubstancial. As vibrações aéreas do seu som não são apenas reais e mensuráveis, mas também capazes de despedaçar um vidro. A música e outras formas de som provocam todos os tipos de ressonâncias vibratórias em objetos à distância. A pesquisa contemporânea acerca dos sons numa frequência inferior à captável pelo ouvido humano dá a entender que sons emitidos por peças de máquinas à distância podem causar náuseas ou dores de cabeça. Parece que as vibrações subsônicas que precedem os terremotos, chegando, não raro, muitas horas antes do próprio cataclismo, produzem efeitos semelhantes sobre seres humanos e animais. O ritmo também pode ser uma forma demasiado real. A experiência militar nos ensina, há séculos, que, quando soldados que estão marchando em uníssono precisam atravessar uma ponte, o oficial comandante deve ordenar-lhes que desacertem o passo, pois o efeito do ritmo cadenciado da marcha “direita esquerda, direita esquerda”, mais de uma vez redundou na destruição de tais construções (e em baixas, antes mesmo do primeiro contato com o inimigo!).

E da música decorrem outros poderes superfísicos? Eis aí uma das principais perguntas a que devemos tentar responder. Se bem a opinião moderna respondesse, sem vacilar, com um "não" categórico, pecaríamos por imprudência se lhe aceitássemos a resposta antes de examinar a validade do próprio ponto de vista moderno. Nesse sentido, é possível apontar para um enorme (e potencialmente perigoso) paradoxo: em que pese à falta geral de preocupação com a natureza e o efeito reais da música, a última metade do século XX assistiu a uma imensa explosão e proliferação da disponibilidade e da variedade da arte tonal. Hoje em dia, o ouvinte pode escolher entre um número vastamente maior de estilos musicais do que em qualquer outra época da história. Encontram-se à sua disposição gravações e até execuções ao vivo dentro de uma gama tão extensa de opções quanto a que vai de Mozart ao *gamelan* de Bali; ou a que vai dos experimentalistas eletrônicos a Frank Sinatra ou ainda a que vai do *raga* indiano ao *rock punk*.

Musicalmente, portanto, notabiliza-se o século XX pela espantosa variedade de sons disponíveis. Mais ainda: um desenvolvimento igualmente único do século XX é a facilidade com que ora se podem adquirir os sons da música. Não nos esqueçamos: há um século, só era possível ouvir uma sinfonia de Beethoven quando dúzias de músicos experimentados se reuniam para ensaiá-la e executá-la ao vivo. Uma limitação dificilmente concebível nos dias atuais, quando o mesmo concerto pode ser escutado numa fita-cassete ou no rádio, ainda que nos encontremos, por acaso, empenhados numa expedição transpolar. Praticamente, a mesma experiência auditiva de um concerto ao vivo está hoje ao nosso alcance mediante o simples apertar de um botão. É verdade que nada substituirá plenamente a execução ao vivo, mas a alta-fidelidade e os vídeo-cassetes com som Dolby podem chegar muito perto disso. E atualmente, se decidirmos ouvir a Nona Sinfonia de Beethoven, poderemos escolher entre a execução de 1978 do maestro X e a gravação clássica de 1954 do maestro Y. Podemos até ouvi-la repetida como fundo musical quando vamos para o trabalho de todos os dias — idéia de todo estranha (e que possivelmente teria parecido pouco agradável) às platéias do século XIX.

Sim — o surpreendente paradoxo! Nunca a música foi tão facilmente acessível, tão diversa, tão continuamente despejada nas ruas da cidade e nas ondas do ar — e, não obstante, nunca a teorização ou o conhecimento real, prático, da natureza e dos efeitos da música se achou em tão acentuado declínio. É verdade que os pesquisadores dos sons se orgu-

lham de mostrar seus gráficos e exposições da onda senoidal, mas isso não nos diz mais sobre a verdadeira natureza da música do que a idade e as peculiaridades pessoais de um homem nos dizem sobre o seu caráter e a sua maneira de encarar a vida. Não será chegado o momento, pelo menos, de nos determos e reunirmos nossos pensamentos por um instante? Mas não, não há tempo! Deixem teorizar os amantes das teorizações — estamos com muita pressa: há tanta *música* para escutar! Uns poucos segundos gastos na sintonização de um receptor de rádio traz-nos aos ouvidos a música de muitas nações e culturas diferentes (e note-se que é possível comprar o aparelho de rádio por um preço que até um garoto de escola pode pagar). De mais a mais, a música incidental toca em fundo, quase de contínuo, durante boa parte das produções de cinema e televisão. No transcorrer dos anúncios de televisão utiliza-se a trilha sonora com cuidado microscópico e a intensidade a fim de extrair, em cruzeiros, o máximo efeito dos poucos segundos de tempo pagos à emissora de televisão pelo anunciante.

Com efeito, o homem ocidental médio frequentemente “ouve” (se nos for lícito o emprego da palavra) mais música durante o tempo que passa assistindo à televisão do que a ouve executada por si só e por amor a ela. Raro nos damos conta do quanto a música passou a ser parte de nossa vida. As investigações levadas a efeito nesse campo têm-nos mostrado que o adolescente americano comum ouve não menos do que três ou quatro horas de música *rock* todos os dias. Pouca gente no mundo moderno deixa de ouvir certo número de horas de música por dia. Na verdade, a maior parte dela não é sequer “ouvida”; apesar disso, até a música de fundo, de que a nossa mente consciente não toma conhecimento, nos afeta do mesmo modo o ritmo cardíaco e as emoções. (Um pensamento de arrepiar: um filme de longa-metragem de duas horas, que use extensamente em seu transcurso música incidental, pode passar sem darmos tento conscientemente da presença de uma nota sequer. E, no entanto, o fundo musical de um filme cinematográfico é quase sempre, basicamente, música de *jazz*.)

Só podemos concluir, é claro, que a música é um fenômeno sociológico importantíssimo. Mas, insisto, precisamos perguntar a nós mesmos: precisa e cientificamente, que é a música? Que é ela, além de uma coleção de sons organizados? Ou seja, qual é a sua função na sociedade? Qual é o seu efeito sobre o espírito e o caráter do homem? Alguém sabe?

Na busca de respostas, passamos revista à literatura do nosso mundo moderno. E descobrimos que houve, no correr do século XX, investigações sobre a natureza e o efeito da música. Enfocou-se o problema de diversos pontos de vista — o filosófico, o sociológico, o psicológico e o acústico/físico. O número desses estudos, no entanto, tem sido surpreendentemente limitado. E o que mais surpreende ainda é a exigüidade do seu alcance. Além disso, dificilmente se poderá dizer que as respostas, por limitadas que tenham sido, sejam conhecidas do executante comum de música ou do seu público, senão que ficaram encerradas num estreito círculo de acadêmicos especializados. No todo, o conhecimento ou teoria moderna acerca da natureza da música não é muito inspirado nem iluminativo. Em suma, estaríamos mais próximos da verdade se disséssemos que qualquer reflexão ou investigação significativa sobre a natureza e o efeito da música, nos tempos modernos, prima pela ausência.

A MÚSICA E O MATERIALISMO

A existir *alguma* concepção moderna da natureza da música, que podemos dizer para descrevê-la? Apenas que se pensa que as artes tonais se baseiam na geração inteligente de vibrações do ar, servindo tais vibrações, de um modo qualquer, para comunicar vários estados de espíritos subjetivos ou experiências. *Se, contudo, olharmos mais profundamente, chegaremos à conclusão de que a própria concepção da natureza da música feita por uma sociedade é condicionada pelo ponto de vista filosófico geral sobre o qual se assenta a sociedade.* Isso é muito importante porque levanta objeções, desde o início, à concepção do século XX do que é e do que faz a música.

A noção (ou falta de noção) moderna do fenômeno da música, em resumo, é o resultado inevitável da atual visão materialista-reducionista do mundo. Nessa visão do mundo, a música é inevitavelmente descrita em função do seu aspecto mais tangível e mensurável: o de consistir em vibrações do ar. Outrossim, de acordo com a mesma visão do mundo, os próprios seres humanos — executantes e ouvintes da música — são meras máquinas biológicas, que evoluíram mercê de um acaso feliz, não possuem nenhum propósito final de existência, e cujos pensamentos e emoções nada mais são do que processos bioquímicos automaticamente produzidos como reflexos condicionados ao mundo que os rodeia. Para

o materialista, portanto, disso se segue, naturalmente, que as pessoas executam ou ouvem música, primeiro que tudo, porque experiências passadas as “programaram” para fazê-lo. E nos seus instantes mais generosos o materialista pode admitir, relutante, que tais experiências passadas consistiam em “sensações de prazer”; que o primeiro movimento da Nona Sinfonia de Beethoven, atingindo esta ou/e aquela freqüência vibratória despeja, de um modo ou de outro, substâncias químicas estimulativas no cérebro biomecânico do ouvinte. Digamo-lo sem rebuços, a filosofia materialista da música parece escassamente suficiente. Entretanto, subsiste o fato de que a maioria dos próprios músicos contemporâneos concebe a música dessa maneira — como “som” (seja isso o que for...) que entretém e dá prazer ao cérebro do *Homo sapiens*.

Qual é o resultado desse ponto de vista materialista sobre a música de hoje? Uma multidão de formas musicais — e todas, virtualmente, na melhor das hipóteses, são a música do humanismo materialista. Um século no qual, em grande parte, a música perdeu o seu caminho (pois que direção pode ser tomada quando nada no universo possui algum sentido ou propósito final?).

E, no entanto...

Faz, talvez, umas duas décadas que vem surgindo, ao longe, no mundo, o princípio de uma nova consciência. Não só na música, mas em muitas áreas da vida, nota-se, no seio de certa minoria, uma ressurgência do interesse pelas questões do espírito. Pessoas jovens e não tão jovens são vistas, a miúdo, rejeitando completamente a visão materialista do mundo. Procuram, em vez disso, adotar uma visão mística, e tendem a fazê-lo com inabalável dedicação. Alguns falam da nova Era de Aquário, na qual, segundo se afirma, a religião se tornará mais científica, no melhor sentido, e a ciência mais religiosa. Seja qual for a sua causa, é indubitável que existe um novo movimento entre alguns no rumo do altruísmo, da esperança, da fraternidade e do interesse pela auto-evolução.

O que, a meu ver, porém, se tornará claro nas páginas seguintes é que, a despeito de toda a nossa rejeição da filosofia do materialismo, deixamos de rejeitar a *música* do materialismo. Quase todas as formas de música do século XX são totalmente destituídas de genuíno valor espiritual regenerativo. É bem possível que os antigos tivessem razão quando acreditavam que os padrões da música afetam os padrões da vida; e, a ser assim, não tem lógica um movimento profundo, que leva a mira em voltar à espiritualidade, consentir em continuar sujeito à música de indivíduos

de uma disposição de espírito inteiramente diversa. As mentes desses executantes são grosseiras e vulgares. Segui-las, quando se aspira a subir, é o mesmo que tentar escalar uma montanha rolando-lhe pela encosta abaixo.

A visão não-materialista do mundo exige uma filosofia não-materialista da música. E de uma filosofia dessa natureza, a seu tempo e hora, nascerá inevitavelmente uma nova música do espírito.

A alternativa é horrível demais para contemplar-se. Das décadas que passaram, vem-nos um aviso sobre os perigos dos tipos errados de música — um aviso partido do próprio Henry David Thoreau, que escreveu da sua cabana de troncos:

Até a música pode ser inebriante. Causas dessa natureza, aparentemente sem importância, destruíram a Grécia e Roma, e destruirão a Inglaterra e a América.

A reação do homem moderno ao aviso de Thoreau será, provavelmente, deste gênero: "Oh, mas isso é levar as coisas um pouco longe demais, não é mesmo?" *Entretanto, é, precisamente, absolutamente neste ponto, que o homem do século XX se afasta do ponto de vista sustentado, virtualmente, por todas as cabeças pensantes desde os tempos antigos até o século XIX...*

É possível que a maior fraqueza da visão materialista moderna do mundo seja a sua incapacidade de perceber as causas dos efeitos. Aqui, dentre todos os lugares, é que os filósofos da China, da Índia, do Egito e da Grécia antiga merecem o nosso mais profundo respeito, visto que se pode dizer que eles se *especializaram* em ver a causa e o âmago das coisas. E, decerto, teriam concordado com Thoreau em que a música pode destruir a civilização. Explicaram, com minudências, o tipo de música que deveria prevalecer em ordem a manter a estabilidade e o bem-estar do Estado, bem como a felicidade, a prosperidade e o progresso espiritual de cada cidadão. Ademais, indicaram, da mesma maneira circunstanciada, o tipo de música que deveria ser rigorosamente evitado em razão dos seus efeitos destrutivos e degenerativos sobre o homem e a nação.

Por causa da importância do que os antigos têm para dizer-nos, dois capítulos deste livro lhes são totalmente dedicados, a saber, os classificados como capítulos sobre "A Sabedoria Antiga". Dos dois, o Capítulo 1 trata da música e da filosofia da música da China antiga, e o

Capítulo 4, da música da Índia e da sua base mística. Seguindo-se a cada um desses capítulos encontramos, por amor do contraste, um capítulo sobre a música da nossa própria era. O Capítulo 2 investiga a música séria do século XX — a “nova música” como é freqüentemente denominada; e o Capítulo 5 revela a origem e os possíveis efeitos do jazz. Além destes, o livro também inclui dois capítulos classificados como de “Avaliação” e levam esse mesmo subtítulo. Cada um deles tenta avaliar a validade ou a falta de validade da noção sobre o poder da música. Possui a música um poder ou poderes capazes de produzir efeitos objetivos sobre o mundo circunjacente? Que provas existem que legitimam a crença dos sábios e filósofos de antanho? A distinção que se faz entre os dois capítulos é a seguinte: o Capítulo 3, “A Música, o Homem e a Sociedade”, avalia a evidência existente em apoio da proclamada influência sobre a matéria animada e, em particular, sobre o próprio homem. O Capítulo 6, “A Física do OM”, analisa a evidência existente em apoio da idéia de que a música influi não só sobre a vida, mas até sobre a matéria inanimada. Poderão todas as coisas ser destruídas, modificadas, criadas ou recriadas pelo poder do som?

O que acima fica dito, portanto, é um esboço geral deste livro; e nós começamos com os ensinamentos dos sábios da antigüidade. Não que nos seja necessário aceitar de maneira absoluta toda e qualquer noção dos antigos sobre a música como fato objetivo; bastar-nos-á manter o espírito aberto.

Ao aproximar-nos, contudo, do tema do misticismo tonal dos tempos antigos, devemos também fazê-lo com humildade. Afinal de contas, podemos acaso mostrar-nos arrogantes com os grandes músicos espirituais do passado, vivendo como vivemos num período que não tem, virtualmente, nenhuma filosofia própria da música; e num século que permitiu à sua própria música degenerar a ponto de julgar aceitável o que tem, incluindo letras como esta:

Right now!

Ahhhhhhh!

I am an anti-Christ

I know what I want

And I know how to get it

*I wanna destroy passers by
For I wanna be – anarchy*

*"Anarchy in the UK" – Sex Pistols**

Os antigos, portanto, talvez tenham ainda uma ou duas coisas para ensinar-nos. E visto que já mergulhamos no assunto da música da China, seja a China aquela a que primeiro voltamos...

Quase três mil anos antes do nascimento de Cristo, numa época em que a música do homem europeu talvez não fosse mais do que o bater de ossos sobre troncos secos, o povo da China já estava de posse de uma complexa e fascinante filosofia da música que hoje se conhece. De onde veio esse sistema fechado de mistérios musicais, ou de que momento se desenvolveu, não se sabe. Podemos dizer apenas que a tradição da música clássica chinesa é tão antiga que suas origens perduram agora no domínio da lenda, perdidas além das névoas que limitam o horizonte do olhar do historiador moderno.

A MÚSICA E A MORALIDADE

No caso da China, a regra de que o quanto mais recuamos na história tanto mais sagrada e vital é a importância que vemos atribuída ao instrumento do próprio som, é verdadeira. Conforme o ponto de vista dos antigos chineses, as notas de toda música constituem uma espécie de poder transcendente. Um trecho de música era uma fórmula de energia. Cada trecho distinto de música qualificava o sagrado poder do som de maneiras diferentes. Cada composição exercia influências específicas sobre o homem, a paisagem e o mundo. As influências musicais particulares de uma peça musical dependiam de fatores como o ritmo, os padrões melódicos e a combinação dos instrumentos usados. A semelhança de certas notas de natureza, a própria música, como fenômeno, não tinha precedentes.

* Agora!/Ahhhhhh!/Sou um anticristo/Sei o que quero/E sei como consegui-lo/
Quero destruir os transeuntes/Pois quero ser anarquia/"Anarquia no Reino Unido"
– Sex Pistols

1

A Sabedoria Antiga: A Música na China

Quase três mil anos antes do nascimento de Cristo, numa época em que a música do homem europeu talvez não fosse mais do que o bater de ossos sobre troncos ocos, o povo da China já estava de posse da mais complexa e fascinante filosofia da música que hoje se conhece. De onde veio esse sistema fechado de misticismo musical, ou de que maneira se desenvolveu, não se sabe. Podemos dizer apenas que a tradição da música clássica chinesa é tão antiga que suas origens pertencem agora ao domínio da lenda, perdidas além das névoas que limitam a extensão do olhar do historiador moderno.

A MÚSICA E A MORALIDADE

No caso da China, a regra de que o quanto mais recuamos na história tanto mais sagrada e vital é a importância que vemos atribuída ao fenómeno do próprio som, é verdadeira. Conforme o ponto de vista dos antigos chineses, as notas de toda música continham uma essência de poder transcendente. Um trecho de música era uma fórmula de energia. Cada trecho distinto de música qualificava o sagrado poder do som de maneiras diferentes. Cada composição exercia influências específicas sobre o homem, a civilização e o mundo. As influências místicas particulares de uma peça musical dependiam de fatores como o ritmo, os padrões melódicos e a combinação dos instrumentos usados. À semelhança de outras forças da natureza, a própria música, como fenómeno, não tinha predisposição para produzir efeitos benéficos ou destrutivos. Compreendiam os chineses que o poder da música era uma energia livre, que o homem poderia usar bem ou mal, a seu talante.

Acima de tudo foi esse fato que levou os filósofos chineses a dirigirem muito da sua atenção à música do seu país. Pois, para que todos os cidadãos estivessem livres dos perigos do uso indevido da música e do seu poder, e para que a todos aproveitasse o seu uso otimamente benéfico,urgia ter-se a certeza de que só se executava a música correta. Acreditavam eles que o objetivo da música nunca deveria ser o mero entretenimento, visto que o lado escuro da natureza do homem poderia, afinal de contas, ser tão prontamente entretido pelo lado mau e imoral da música quanto pela música correta. Conseqüentemente, a toda música caberia transmitir verdades eternas e influir no caráter do homem visando a torná-lo melhor. Com efeito, a própria palavra usada na China para significar música (*Yüo*) é representada pelo mesmo símbolo gráfico empregado para designar a serenidade (*lo*).⁶ Os escritos da China antiga chegados até nós não nos deixam dúvida alguma quanto a ser a música considerada capaz de dirigir e influenciar a natureza emocional do homem. A música poderia até afetar diretamente a saúde do corpo físico. (Cantar bem, reza um texto, não só difunde a influência moral, mas também fortalece a espinha.)

Entretanto, o efeito da música reputado superior aos outros e o mais importante de todos era o seu efeito moral.

Os chineses estavam certos de que toda música vulgar e sensual exercia uma influência imoral sobre o ouvinte. Daí que toda música fosse estreitamente vigiada de modo que se pudesse verificar se ela tendia para a espiritualidade ou para a degradação e se, de um modo geral, o seu efeito propendia para o bem ou para o mal. Confúcio condenou diversos estilos que supunha moralmente perigosos. Afirmava ele: "A música de Cheng é lasciva e corruptora, a música de Sung é mole e efeminante, a música de Wei é repetitiva e tediosa, a música de Ch'i é dura e predispõe à arrogância."

Não podemos deixar de notar a importante diferença entre esta perspectiva de Confúcio e o ponto de vista costumeiro do século XX. Conquanto vários estilos de música também sejam hoje "lascivos", "mole", "repetitivos" ou "duros" em seu conteúdo, já não se dá nenhuma atenção verdadeira ao seu efeito sobre o caráter do ouvinte.

Do lado positivo, cria Confúcio que a boa música poderia ajudar a aprimorar o caráter do homem. Disse ele:

A música do homem de espírito nobre, suave e delicada, conserva um estado d'alma uniforme, anima e comove. Um homem assim não abriga o sofrimento nem o luto no coração; os movimentos violentos e temerários lhe são estranhos.

Mais do que isso: uma vez que os indivíduos são os materiais básicos de construção da sociedade, a música também poderia afetar nações inteiras, melhorando-as ou piorando-as. De acordo com Confúcio: "Se alguém desejar saber se um reino é bem ou mal governado, se a sua moral é boa ou má, examine a qualidade da sua música, que lhe fornecerá a resposta."

Em virtude do poder para o bem ou para o mal inerente às artes tonais, *o efeito moral da música era julgado tão importante pelos chineses que constituía o teste mais importante do seu valor*. Eis aí um pensamento para o dia de hoje para muitos músicos contemporâneos e seu público. Segundo os chineses, eram pouquíssimos os efeitos benéficos que a boa música não poderia proporcionar a uma civilização. Na antiga obra chinesa, *Yo Ki* ("Memorial da Música"), lemos: "sob o efeito da música, os cinco deveres sociais são sem mistura, os olhos e os ouvidos claros, o sangue e as energias vitais equilibradas, os hábitos reformados, os costumes aprimorados, o império respira uma paz completa."⁶

A MÚSICA E A ESPIRITUALIDADE

Inúmeras lendas chinesas atestam maiores, e até mágicas, possibilidades da música. Uma, por exemplo, nos conta como o mestre de música Wen de Cheng aprendeu a dominar os elementos. O Mestre Wen acompanhava o grande Mestre Hsiang em suas viagens. Durante três anos Mestre Wen arranhou as cordas da cítara, mas não lhes arrancou melodia alguma. Disse-lhe, então, Mestre Hsiang: "Deixe disso, vá para casa." Depondo o instrumento no chão, Mestre Wen suspirou e respondeu: "Não é que eu não possa produzir uma melodia. O que tenho em mente não se relaciona com cordas; não viso a tons. Enquanto não o tiver alcançado no coração não poderei expressá-lo no instrumento; portanto, não me atrevo a mover a mão e ferir as cordas. Dê-me, porém, um pouco de tempo e examine-me depois."

Volvido algum tempo, voltou e aproximou-se outra vez de Mestre Hsiang, que lhe perguntou: "E então? Como vai a sua execução?"

Era primavera, mas quando Mestre Wen dedilhou a corda *Shang* e acompanhou-lhe o dedilhar com o oitavo semitom, um vento frio se levantou e os arbustos e as árvores deram frutos. Agora era outono.

Mestre Wen dedilhou novamente uma corda, desta feita a corda *Chiao*, e acompanhou-a com o segundo semitom: ergueu-se uma brisa lânguida e quente, os arbustos e as árvores floresceram.

Era verão agora, mas ele feriu a corda *Yü* e fez que lhe respondesse o décimo primeiro semitom, o que provocou a queda da geada e da neve e o congelamento dos rios e dos lagos.

Quando o inverno chegou, tocou a corda *Chih* e acompanhou-a com o quinto semitom: rompeu o Sol e o gelo imediatamente se derreteu.

Finalmente, Mestre Wen de Cheng tangeu a corda *Kung* e o fez em uníssono com as outras quatro cordas: formosos ventos murmuraram, ergueram-se nuvens de boa fortuna, entrou a cair um doce orvalho e os mananciais das águas avolumaram-se, pujantes.

Está claro que não se deve tomar essa lenda pelo seu valor ostensivo. Os chineses criam, de fato, que a música influi nos fenômenos da natureza. Não acreditavam, todavia, se pudesse esperar que os tons do homem mortal fossem capazes de evocar, literalmente, uma estação depois da outra, como afirma a lenda de Mestre Wen de Cheng. Mas se atentarmos melhor para a história, sem esquecer a grande tendência do antigo espírito chinês a gravitar em torno de assuntos espirituais e a expressar-se em termos simbólicos, um significado mais profundo se erguerá, revelado, ante nossos olhos:

As quatro cordas externas da cítara e as quatro estações simbolizam a antiga concepção dos quatro aspectos do homem: sua mente abstrata, sua mente concreta, suas emoções e seu corpo físico. (Estes quatro vieram, mais tarde, a ser chamados pelos alquimistas da Europa, "Fogo, Ar, Água e Terra".) Mestre Wen não pode satisfazer ao seu guru, Mestre Hsiang, porque ainda não senhoreou os quatro aspectos do seu ser. Em razão disso, não lhe é dado executar música sublime. Mas afasta-se e só volta depois de haver atingido a plena florescência da espiritualidade do seu coração. Agora, Mestre Wen pode dedilhar as quatro cordas externas e provocar com elas um grande efeito. Da mesma forma, e muito mais significativamente, logrou o domínio total de seus processos mentais abstratos e concretos, da sua natureza emocional e física, e pode "tocá-los".

Qual é o resultado desse império sobre o espírito e o corpo? O resultado vital é que, ao tanger as quatro "cordas" externas (sua natureza quádrupla) em uníssono, ele aprendeu também a ferir a corda central *Kung* (correspondente ao Eu Superior ou natureza espiritual). Da base quadrilateral da pirâmide da vida, elevou-se ao próprio ápice da perfeição.

Alcançou o pleno domínio de si e, em vista disso, seu gênio interior manifesta-se agora desde o coração. Em vista disso também sua música atingiu os níveis necessários de grandeza exigidos pelo guru.

A moral aqui é dupla: em primeiro lugar, cumpre-nos dominar nossa natureza quádrupla antes de lograr o nosso pleno desenvolvimento. Em segundo lugar, somente depois de consegui-lo podemos executar a música que realmente vale a pena ser executada.

Outra narrativa lendária, tirada do *Shu King* (*Livro de odes*) descreve uma música tão sublime que invocava a presença dos grandes homens espirituais do passado que se haviam alçado ao céu, Kwei, o músico-chefe do imperador Shun, disse:

quando eles bateram de leve e com força na pedra ressoante, e feriram e varreram o *ch'in* e o *shé*, a fim de se afinarem com o canto, antepassados e progenitores desceram e visitaram-nos. Seus hóspedes ocuparam as cadeiras principais. E as hostes dos nobres virtuosamente cederam [os lugares uns aos outros]. No fundo da sala estavam as flautas e os tambores, que foram levados a soar em uníssono ou eram interrompidos pelas batidas ou pelo arrastar de pés dos lacaios, enquanto a flauta de Pã e o sino indicavam os intervalos.

Entretanto, nem mesmo na lenda o poder da música é sempre benigno. Um relato, por exemplo, fala de uma música inventada pelos demônios e pelos espíritos, que provocou uma tempestade, destruiu o terraço do palácio do príncipe Ping Kung e, em seguida, ocasionou a doença e a morte do príncipe.^{6,8}

O OM NA CHINA

Por que a importância, a importância vital, da música no sistema filosófico da China antiga? Porque se acreditava que a música encerrava, em seus tons, elementos da ordem celestial que governava o universo inteiro. Como os povos de outras civilizações antigas, criam os chineses que todo som audível, incluindo a música, era uma forma de manifestação de uma forma muito mais fundamental de Som superfísico. Esse Som Fundamental equivalia ao que os hindus denominam OM. No crer dos chineses, o Som Fundamental, posto que inaudível, se achava presente em

toda a parte como Vibração divina. De mais a mais, também se diferenciava em doze Sons ou Tons menores, cada um dos quais era uma emanção e um aspecto do Som Fundamental, porém mais próximo, em vibração, do mundo físico tangível. Cada um dos doze Tons Cósmicos se associava a uma das doze regiões zodiacais dos céus.

A ASTROLOGIA E OS DOZE TONS CÓSMICOS

Os doze Tons estavam na raiz da mais antiga concepção da astrologia registrada pelo homem. Isto é, concebia-se, originalmente, a astrologia baseada nesses doze Tons e nas influências que as suas frequências vibratórias exerciam sobre a terra. *Em todas as terras, nos tempos antigos, a astrologia começou como o estudo do Tom Cósmico.*

Em quase toda a parte do mundo civilizado prevaleceu esse conceito. Supunha-se a ordem perfeita dos céus governada pelos doze Tons. Os antigos, por conseguinte, começaram a considerar a mesma ordem celestial no mundo terreno. Fizeram-no de muitas maneiras, algumas das quais chegaram até o nosso tempo, embora a sua significação original esteja agora esquecida. Dois exemplos subsistentes do misticismo ligado ao número doze são, por exemplo, a divisão do ano em doze meses e a do dia em vinte e quatro horas. Nos tempos antigos, contudo, tais divisões não eram arbitrárias. Tampouco representavam mera homenagem supersticiosa aos céus. Eram antes, para os antigos, casos do sábio reconhecimento, por parte do homem, de fatos objetivos, científicos. Acreditava-se que os doze Tons se expressavam, de fato, individualmente, em maior ou menor grau de acordo com o mês do ano, a hora do dia, e assim por diante. Determinado Tom “soava” com maior destaque em certo mês e no transcorrer de certa hora do dia.

A filosofia chinesa está impregnada da idéia dos opostos — das duas forças opostas (posto que não necessariamente contrárias), espalhadas por toda a natureza, que se chamam *yang* (a força masculina, positiva) e *yin* (a força feminina, negativa). A ciência do século XX não pode deixar de concordar com esse conceito: em tudo se encontram duas forças opostas, desde a carga magnética e a estrutura das partículas subatômicas até os ciclos das fases da Lua, da noite e do dia, dos sexos, da vida e da morte. Em vista dessa base *yang-yin* da filosofia chinesa, não constitui surpresa para ninguém terem julgado os chineses que, entre os doze Tons

Cósmicos, havia seis de natureza *yang* e seis de natureza *yin*. Os seis Tons *yang* e os seis Tons *yin* eram responsáveis, entre si, pela criação e sustentação de tudo no universo.

O SOM EM CIMA E O SOM EMBAIXO

Concebia-se o som audível como manifestação, no nível físico, dos doze Tons. Em outras palavras, o som na terra era uma espécie de “meio-tom”, por assim dizer, das vibrações celestes. Esse fato estava implícito na razão por que os antigos atribuíam tão tremenda importância ao som deste mundo. Pois não somente os sons audíveis eram “meios-tons” dos Tons celestiais, *mas também se supunha que contivessem algo do poder sobrenatural dos Tons celestiais.* Assim como os Tons Cósmicos mantinham a harmonia e a ordem nos céus, assim a música deveria manter a ordem e a harmonia na terra. E para que isso acontecesse, bastava que a sua composição e execução proporcionassem um reflexo adequado da ordem, da harmonia e da melodia dos Tons Cósmicos. E que a música da terra dependesse ou não da qualidade e da natureza de sua composição e execução. (E que seria do músico que não compreendesse as raízes cósmicas da música? Muito simplesmente, não se daria conta da necessidade de afinar sua arte pelas regiões celestiais, nem seria capaz de fazê-lo.)

Isto vem explicado no texto chinês intitulado *A primavera e o outono*, de Lǚ Bu Ve:

As origens da música jazem num momento muito recuado do tempo. Ela surge da proporção e tem raízes em Deus. Deus dá origem aos dois pólos: os dois pólos dão origem aos poderes das trevas e da luz. Os poderes das trevas e da luz sofrem mudança; um ascende às alturas, o outro mergulha nas profundezas; arfando e encapelando-se, combinam-se para formar corpos. Se estiverem divididos, unir-se-ão de novo; se estiverem unidos dividir-se-ão outra vez. Este é o modo eterno do céu. O céu e a terra estão empenhados num ciclo. Todo fim é seguido de um novo começo; todo extremo é seguido de um retorno. Tudo se coordena com tudo o mais. O Sol, a Lua e as estrelas movem-se em parte rapidamente, em parte lentamente. O Sol e a Lua não concordam sobre o tempo de que precisam para completar o seu caminho. As quatro estações sucedem-se umas às outras. Trazem o calor e o frio, a brevidade e a extensão, a suavidade e a dureza. Aquilo de que vem todos os seres e em que tem sua origem é Deus; aquilo por que eles se formam e aprimoram é a dualidade da treva e da luz. Tanto que começam a mexer-se,

os germes da semente coagulam-se numa forma. A forma corpórea pertence ao mundo do espaço, e tudo o que é do espaço tem um som. O som nasce da harmonia. A harmonia nasce da ligação. A harmonia e a ligação são as raízes de que surgiu a música, estabelecida pelos antigos reis.

Quando o mundo está em paz, quando todas as coisas descansam, quando todos obedecem aos superiores através de todas as mudanças da vida, a música pode ser levada à perfeição. A música aperfeiçoada tem seus efeitos. Quando os desejos e emoções não seguem caminhos falsos, a música pode aperfeiçoar-se. A música aperfeiçoada tem sua causa. Nasce do equilíbrio. O equilíbrio nasce da justiça. A justiça nasce do verdadeiro propósito do mundo. *Por conseguinte, só se pode falar de música com quem tenha conhecido o verdadeiro propósito do mundo. [o grifo é meu].*

A execução da música muitas vezes se concertava com a cerimônia mística. Cada uma das duas — a música e a cerimônia — era avaliada pelos seus elementos de harmonização, que afinavam o homem pelos céus. Cada uma delas ajudava o ser humano — seus pensamentos, sentimentos e atos físicos — a ajustar-se aos ritmos e às harmonias do universo. Escreveu Confúcio que a cerimônia estabelecia a maneira correta do movimento físico do homem, ao passo que a música lhe aprimorava o espírito e as emoções. No texto antigo, *Li chi*, via-se a harmonia e a sagrada proporção do céu entrando na terra pela mediação, respectivamente, da música e do ritual.

A música é a harmonia do céu e da terra, ao mesmo passo que os ritos são a medida do céu e da terra. Através da harmonia todas as coisas se tornam conhecidas; através da medida todas as coisas se classificam apropriadamente. A música vem do céu; os ritos são afeiçoados por propósitos terrenos.

A meta do músico consistia em manifestar, no meio do som audível, uma música que expressasse a concordância com a ordem celeste. E para consegui-lo fazia-se mister não só proficiência artística, mas também conhecimentos e disciplina científica muito precisa. Isso era assim por ser tão íntima a relação entre a música da terra e a concepção chinesa da ordem universal. *Nada* na música clássica chinesa se deixava ao acaso ou se executava de maneira arbitrária. (Como estremeceriam os sábios chineses ouvindo muita coisa do que passa por música hoje em dia!) Da concepção chinesa de que os padrões da vida acompanham os padrões da música, seguia-se, lógico, uma consequência: as notas fortuitas ou arbitrárias tenderiam a precipitar o caos e a anarquia no seio da sociedade em geral.

Finalmente, pretendia-se, de um modo ideal, que cada nota invocasse forças cósmicas específicas. Nesse sentido, a música clássica chinesa não poderá ser compreendida se for enfocada pelo método ocidental normal de análise musical.

Bem poderá o futuro doutor em pesquisas tentar avaliar os ritmos da antiga música chinesa, suas formas e estruturas. Na realidade, porém, é-nos tão difícil captar o âmago e a intenção final da música dessa maneira quanto assimilar *Guerra e paz* analisando a frequência com que lhe aparece no texto cada letra do alfabeto. Como disse alguém:

Que importa a estrutura das vagas que sustentam um objetivo útil? O importante é que o objetivo não se perca!⁹

Como dissemos, cada um dos doze Tons celestiais correspondia a um mês astrológico do ano, durante o qual se julgava que o Tom soava de maneira mais conspícua em toda a extensão da Terra. Os primeiros seis meses do ano expressavam os seis Tons *yang*; os segundos seis meses, do meado do verão até o solstício de inverno, expressavam os Tons *yin*. O músico executava a sua música numa tonalidade associada ao mês zodiacal corrente. Cada uma das doze notas, ou *liü*, do sistema musical chinês correspondia a um dos meses. A nota de cada mês era, em som audível, o reflexo terreno ou “meio-tom” do Tom celestial do mês. Portanto, cada mês do ano possuía seu próprio-*liü* tônico e dominante, com o qual cumpria executar toda música cerimonial daquele período.

Para o espírito chinês, era evidente por si mesmo e indisputável que o Estado perfeito só se poderia manter se se ajustasse à ordem celestial. Por conseguinte, as funções do Estado também se achavam associadas a um tom. O fazê-lo — manter-se em harmoniosa afinação com os princípios que governavam o universo — trazia para o Estado as bênçãos da preservação indefinida. A perda dessa afinação com a ordem celeste, contudo, reduzia inevitavelmente qualquer nação a um estado de imperfeição e impermanência. Os princípios celestes eram eternos e tudo o que estivesse em harmonia com eles perduraria. A sublevação e o declínio nacionais sempre ocorriam porque tal nação não se achava em harmonia com os princípios universais da ordem divina. Em particular, os principais funcionários da nação deveriam estar similarmente ajustados em suas personalidades e compreensão espiritual. Deveriam ser, literalmente, a corporificação dos Tons cósmicos. Cada uma das funções de imperador,

imperatriz, ministro, etc., por conseguinte, possuía o seu próprio tom especial, sintonizado com determinado Tom cósmico. A tonalidade em que se executava a música de um rito recebia também, portanto, a influência do tom da função oficiante.⁶ A música harmoniosa passou a ser a realização na Terra da Vontade do Alto. Por sua adequação aos princípios do céu, a música da Terra poderia obrigar, pela lei da ressonância harmônica, as energias do céu a se incorporarem nos chefes do Estado.¹⁰

O MISTICISMO DA MÚSICA

Entretanto, apesar de toda a atenção dada aos pormenores da música terrena, os chineses não esqueciam a Origem Una de todos os Tons Cósmicos e de todos os sons da Terra. A Vibração Cósmica Fundamental, não diferenciada, era um conceito central da filosofia chinesa. Foi essa Vibração Una, que, emanando de Deus, veio a ser os dois — *yang* e *yin* — sobre os quais se baseou toda a Criação. Acreditava-se que a Vibração Una, origem de toda matéria, energia e ser, era o Verbo enunciado do Supremo. Visto que cada um dos doze Tons Cósmicos não passava de um aspecto — uma duodécima parte — da Vibração Una, achavam os chineses que, literalmente, cada nota musical, reflexo de um dos doze Tons, era também uma manifestação terrena do Grande Tom Uno. Cada nota de música, na verdade, executava-se como uma celebração, uma homenagem e uma invocação do Tom-Pai.

E uma vez que *toda e qualquer som* derivava dessa Vibração, os *próprios* sons da música, por si sós, independentemente de sua combinação com outros tons neste ou naquele padrão melódico, eram muito reverenciados pelos sábios-músicos. Para compreender uma coisa dessas, forçoso é que o músico moderno ocidental ou o simples amante da música instile em si mesmo um jeito muito diferente de ver as coisas. Tendemos a assumir uma atitude ocidental um tanto quanto arraigada diante da apreciação musical, mas, se quisermos chegar a perceber realmente o significado que tinha a música para o espírito chinês, precisamos voltar ao princípio. Precisamos, primeiro que tudo, ajustar e focar de novo as faculdades com que ouvimos e apreciamos a música. *Hoje em dia, via de regra, não atentamos de modo algum para as notas da música.*

Estranha afirmação! E, todavia, verdadeira. Não tendemos a prestar atenção às *próprias notas*. Tudo o que ouvimos e assimilamos são as

combinações de certo número de notas em forma de melodia. Precisamente como nossos olhos, no estilo da *gestalt*, olham para a forma e o sentido totais de um desenho, e raro focalizam, com exclusividade, linhas ou marcas individuais, com exclusão de todas as outras, assim, nossos ouvidos se acostumaram a organizar notas musicais em padrões e formas globais. Pouca atenção se dispensa às qualidades de cada som.

Os músicos profissionais referem-se, às vezes, a esse fato dizendo que, na música de hoje, não prestamos atenção às notas, mas tão-somente aos intervalos — às diferenças de altura entre as notas. A tendência vigorosa é para ouvir apenas a corrente melódica, como um erguer-se e um cair de diferenças de altura. Nisso, as notas propriamente ditas não têm a menor importância, a não ser como pontos na partitura que determinam o rumo que há de seguir a linha melódica, para cima ou para baixo. As notas, portanto, são muito parecidas, nesse sentido, com os pontos da matemática ou da geometria. Indicam uma posição, mas não ocupam área nenhuma; assim como, na matemática, uma linha liga os pontos uns aos outros de forma abstrata, assim também, teoricamente, essa linha não tem largura e não ocupa área alguma.

Não era assim, porém, que os antigos chineses consideravam as notas musicais! Para eles, *as próprias notas individuais tinham realidade, vida e vibração*. Não eram pontos abstratos no quadro-negro do matemático, senão pontos grandes, radiantes, prenhos de sentimentos e de sentido esotérico. No espírito moderno e no antigo, estrutura mística de consciência, encontramos, pois, tendências para duas maneiras muito distintas de nos concentrarmos na música e assimilá-la.

Convém continuarmos a discurrir um pouco mais sobre este assunto. Dois enfoques diferentes da experiência da arte tonal: o concreto e o místico; o objetivo e o subjetivo. Num, o ouvinte recua, avalia a estrutura da peça (é Lá-si-lá-si-lá ou Lá-si-lá₁-si-lá₁?), e observa a originalidade das harmonias na fuga final. No outro, o peregrino tonal mergulha nas notas, tenta alcançar-lhes a Fonte, *transformar-se* nelas. Não se trata de um enfoque estar certo e o outro errado; cada qual é válido à sua maneira. O que podemos denominar enfoque concreto predominou, obviamente, no Oeste por certo número de séculos. É interessante notar que, em sua ascensão para a proeminência em todo o correr das eras barroca e clássica na Europa, ele correu paralelamente à ascensão simultânea da ciência objetiva e do domínio cada vez maior do mundo concreto por parte do homem. Assim como o homem ocidental começou a classificar os fenô-

menos da Natureza e a fazer experiências com eles, assim também surgiu uma música que era uma ciência, em que se analisava cuidadosamente cada um dos seus componentes e se considerava com o mesmo cuidado cada nota composta. Por fim, à semelhança da fórmula científica ou do processo experimental, trechos de música passaram a ser totalmente compostos de antemão, não sendo permitido aos executantes alterarem uma única nota, para que a obra inteira não se subvertesse.

E no Oriente? O espírito oriental sempre tendeu a dirigir sua atenção, não *para dentro* do mundo, senão *para além* dele. Da mesma forma, a música oriental. Cada ritmo é uma prece, cada melodia uma contemplação. Nessa busca de Deus, o homem oriental descobriu a divindade e a realidade no componente fundamental de toda a arte tonal — a nota individual.

Por causa da importância que os antigos atribuíam a cada nota como entidade por si mesma, a música da China, da Índia, do Egito e de outras terras desenvolveu, no transcorrer dos séculos, vasta coleção de maneiras diferentes com que a mesma nota pode ser tocada. De fato, não é esta ainda a diferença mais imediatamente notável entre a música do Ocidente e a do Oriente? Em nossa própria música, uma nota é uma nota (dó, dó menor, etc.), e tudo é muito simples. No Oriente, porém, o músico tem o indistigável, mas a princípio indefinível, modo oriental de ferir cada nota, o que lhe dá à música oriental o seu sabor distinto.

Cada tom da música ocidental, como os pontos abstratos da geometria, pode ser escrito como uma nota assaz direta na folha da partitura. Até no papel podemos ver, de ordinário, com exatidão, como se pretende que a nota soe: como uma certa altura executada por determinado instrumento e sustentada por determinado período. No Oriente, todavia, a nota individual herda uma variedade muito maior de possibilidades. A mesma nota, até no mesmo instrumento, pode ser tocada numa pasmosa quantidade de formas diferentes.

Em seu livro sobre o alaúde chinês, R. H. van Gulik explica:

Para compreender e apreciar essa música, o ouvido precisa aprender a distinguir matizes sutis: a mesma nota, produzida numa corda diferente, tem uma cor diferente; a mesma corda, tangida pelo dedo indicador ou pelo dedo médio da mão direita, tem um timbre diferente. A técnica por meio da qual se levam a efeito essas variações de timbre é extremamente complicada: só do vibrato existem nada menos do que vinte e seis variedades. A impressão produzida por uma nota é seguida de outra, de outra mais. Há, dessarte, uma sugestão

compulsiva, inevitável, de um estado de espírito, uma atmosfera, que incute no ouvinte o movimento d'alma que inspirou o compositor.¹¹

Afirma-se freqüentemente que, enquanto se pode dizer que a arte tonal ocidental possui quatro dimensões — o ritmo, a melodia, a harmonia e o timbre —, a música oriental carece, em larga escala, da terceira dessas dimensões, a harmonia. Sem embargo disso, poder-se-ia defender o ponto de vista de que os orientais, em que pese a essa carência, possuem também uma arte de quatro dimensões: a inumerável quantidade de opções com que se pode tocar cada nota não tem paralelo no Ocidente, e merece ser considerada uma dimensão musical por direito próprio.

A dimensão do timbre (isto é, dos diferentes instrumentos e do seu som característico) também é muito desenvolvida no Oriente. Isso aumenta ainda mais a variedade de sons que podem ser produzidos até com a mesma nota. Uma nota executada numa flauta é uma experiência acústica muitíssimo diferente para nós do que a mesma nota tocada numa harpa, por exemplo, ou num tambor! A cintilante coleção de timbres variados — e que soam, não raro, de modo muito estranho — representa outra característica imediatamente observável na música chinesa e em outras músicas asiáticas.

No caso dos chineses, entretanto, é fascinante descobrir que o seu profundo e complexo sistema filosófico e a mística significação que viam na música conduziram a evolução de muitos instrumentos musicais por um caminho assaz inusitado...

Em quase todas as outras culturas existentes na Terra, os instrumentos destinam-se a executar as caudais fluentes de padrões melódicos virtualmente inerentes a toda música. Os mesmos instrumentos, não raro, são capazes de executar melodias inteiras, do princípio ao fim, tão vastas são as suas capacidades. Encontramos na China, porém, um enfoque fundamentalmente diverso. O importante era usar o tom terreno como auxiliar para atingir espiritualmente, para dentro e para cima, a Fonte de todos os tons e de toda a Criação. Por conseguinte, a tendência da sua música era expressar *tons simples* como manifestações claras, não diferenciadas, do Tom Cósmico vivo e iminente, que se espalhava pelo universo inteiro.

Em tais circunstâncias, o que é que vemos? Que na orquestra chinesa, grande parte dos instrumentos se constituía de sinos, pedras singulares e chapas de metal para serem percutidos. Os instrumentos de cordas

obedeciam a princípio semelhante. Os instrumentos de cordas ocidentais, como o violino ou o violão, têm trastos nos quais se pode tocar uma melodia inteira — até mesmo numa corda só. Na China, todavia, preponderava a corda sem trastos, como na harpa, onde cada beliscar da corda soava como única e pura emanção de Deus. Nem no caso dos instrumentos de sopro se afastavam os chineses da ênfase que davam aos tons singulares. Em lugar de consistir num tubo com orifícios ou algum outro mecanismo para variar a altura, os instrumentos de sopro chineses consistiam em feiras de tubos juntados uns aos outros, de modo que cada tubo produzia sua própria e singular diferenciação da Vibração Cósmica. De ordinário, os tubos eram doze: um para cada um dos doze Tons celestiais e seus equivalentes audíveis. (Também se usava a flauta de Pã, obviamente baseada no mesmo princípio, porém em miniatura.)

Pode parecer, do que acima fica dito, que a música resultante era dura, nula, sem melodia. Mas nada mais distante da verdade. Como vimos, poderiam tocar-se notas singulares de todas as maneiras possíveis, estendidas e enriquecidas de matizes sutis. Além disso, as execuções orquestrais punham ante os olhos de todos a maravilhosa habilidade dos executantes em fundir a sucessão de notas dos diferentes instrumentos numa melodia estreitamente coerente e fluente. Isto é, as melodias eram menos amiúde executadas pelos mesmos instrumentos do princípio ao fim do que construídas com as notas de instrumentos distintos. (A prática não é de todo desconhecida na música ocidental, e denomina-se música “aberta” ou entrecortada. A ela se referiu Beethoven ao tratar do seu divino *Quarteto para Cordas em Dó Sustenido Menor*, op. 131, quando escreveu que ele continha “uma nova maneira de escrever a voz”. Casos notáveis também aparecem na suíte *Os Planetas* de Holst.) Tais melodias “abertas”, porém, eram menos a exceção do que a regra na China antiga e ainda subsistem, até certo ponto, na música folclórica chinesa da era moderna. O efeito sobre o ouvinte, sem dúvida, é de expansão do espírito. Somente alargando e aguçando a consciência poderemos assimilar a melodia plena e sua beleza. Com efeito, já que nenhum instrumento é capaz de reivindicar a posse da melodia enquanto ela voa de um instrumento para outro com cintilante rapidez, dir-se-ia que a própria música se emancipa dos instrumentos terrenos. Espírito independente, paira no alto e fala através do meio instrumental que lhe apraz.

A MÚSICA E A MAGIA PRÁTICA

Os imperadores chineses empregavam surpreendentemente inúmeros músicos. A Dinastia T'ang, por exemplo (618-907d. C.), sustentava nada menos do que catorze orquestras da corte, cada uma das quais *se compunha de um número que oscilava entre quinhentos e setecentos executantes*. Que diriam os eleitores de hoje de um emprego tão grandioso e "desnecessário" dos fundos públicos? Apesar disso, segundo os antigos, manter tantos músicos estava longe de ser desnecessário ou supérfluo mas, ao contrário, era o supra-sumo da sabedoria. Pois se acreditava que a energia invocada pelos padrões tonais divinamente afinados dessas orquestras da corte exercia uma influência de alcance incalculável em todos os negócios da nação — negócios tão cruciais e abrangentes quanto os da economia, dos padrões sociais do comportamento, da agricultura e assim por diante.

Durante o império da Dinastia T'ang só uma orquestra regular chegou a ter nada menos do que 1346 músicos. Não admira que se tratasse de uma orquestra destinada a tocar *ao ar livre*. Para acomodá-la na Royal Albert Hall de Londres teria sido preciso colocar os músicos nas filas das poltronas e o público, limitado, no palco! Mas desse número imenso de executantes se depreende que se sabia ser mística a verdadeira função da orquestra, uma vez que tais quantidades são totalmente desnecessárias para quaisquer finalidades de execução de peças musicais que visem ao entretenimento. Qual era, então, a verdadeira função pretendida da orquestra? Simplesmente que, quanto maior fosse ela, tanto maior seria o volume de som produzido. E quanto maior fosse o som, bem como o número de espíritos ativamente envolvidos na sua produção, tanto maior seria a proporção de energia cósmica invocada e transmitida. Dessa maneira, ocorria um vasto transbordamento com o qual toda a região se fortalecia e iluminava espiritualmente.

Registraram os historiadores chineses que, para os solstícios e outras festividades importantes, a Dinastia T'ang também juntava uma orquestra composta, segundo se afirmava, de nada menos do que *dez mil* músicos. É manifesto, portanto, que estamos aqui lidando com uma visão da função da música muitíssimo diversa da que prepondera entre os ocidentais. No caso de inúmeras salas de música modernas, dez mil executantes preencheriam três ou quatro vezes a capacidade da plateia *para o público*. Em confronto com o que se passa entre nós, podemos dizer que se dava

na China muito maior destaque à *participação* do que à audição passiva. E isso porque, à semelhança de lavradores que fazem suas colheitas ou soldados que defendem sua pátria, acreditava-se que os músicos e sua música, sem reserva alguma, funcionavam de um modo muito prático e extramusical. O som era *poder*; a música, *energia*.

A MÚSICA E O T'AI CHI

Toda música se baseia em números e proporções. Por exemplo, existem doze notas na escala cromática moderna, sete das quais são maiores e cinco menores. Princípios matemáticos determinam as relações harmônicas entre elas. Por mais estranho que possa parecer, quando nisso concentramos a atenção, não podemos deixar de comentar que, para o músico ocidental comum, os números e relações da música continuam sendo exatamente isso, e nada mais. Ele não lhes percebe nenhum significado especial. E o que é ainda mais surpreendente: nem sequer o procura, pois estando a sua consciência inteiramente presa ao mundo das aparências, realmente não vê o mato por causa das árvores. Aprende na escola os rudimentos dos números e das relações inerentes à música e, a partir desse momento, nem por um instante pensa em perguntar: Por quê?

O espírito chinês antigo, no entanto, sempre se interessava mais pelas causas do mundo de efeitos exteriores do que pelo próprio mundo. Supunha-se na China que a matemática da música englobava as proporções e princípios sagrados, cósmicos, que governavam toda a Criação. E de todos os números, o um e o dois eram os mais fundamentais. O número um era o número da unidade e o número de Deus, o Grande Um. Notas individuais e execuções individuais constituíam sempre representações de Deus. O número dois representava a primeira diferenciação do Um nas polaridades opostas do *yang* e do *yin*, ou do *T'ai chi*. O conceito de duas forças equilibradas, interativas, é a coluna vertebral de todo o sistema da antiga filosofia chinesa. Tudo no universo, incluindo a música, consistia em distintas combinações das duas forças fundamentais. Supunha-se que uma orquestra, por exemplo, mantinha um equilíbrio igual entre o *yang* e o *yin* quando a metade dos executantes era masculina e a outra metade feminina. Além disso, certos meses do ano eram *yang* e outros *yin*; e entre os meses *yang*, por exemplo, alguns eram mais *yang*

do que os outros. Por isso mesmo, a música deveria ser executada cada mês num tom que partilhasse do equilíbrio entre o *yang* e o *yin* daquele mês. Classificavam-se, às vezes, as peças de música segundo fossem mais ou menos *yang* ou *yin*. Os compassos iniciais da Quinta Sinfonia de Beethoven teriam sido classificados como muito *yang* (masculinos, ativos e positivos), ao passo que a "Ave-Maria" de Bach/Gounod como muito *yin*.

A Quinta de Beethoven há de ser, seguramente, $\equiv$. Ou até $\equiv$. Pois assim se escreviam os diferentes equilíbrios entre *yang* e *yin*. O princípio do *yang* era simbolizado por uma linha inteira, não-quebrada — e *yin* por uma linha quebrada --. De acordo com a concepção cósmica dos chineses, essas duas forças opostas, combinando-se, davam origem à Trindade. E o conceito da Trindade estava longe de ser vago e abstrato: ao invés disso, todos os fenômenos e manifestações triplas do universo eram consideradas um aspecto do Três-em-Um. Na música, a Trindade se manifestava onde quer que ocorressem e sempre que ocorressem tercilhos, um ritmo em três, ou qualquer número de executantes que fosse um múltiplo de três.

Escrevendo as linhas quebradas e inteiras para o *yin* e o *yang* em séries de três, os chineses conseguiam representar na escrita o equilíbrio interior entre *yin* e *yang* que predominava na natureza tripla de todos os fenômenos. Ao todo, há um total de oito sinais possíveis, como $\equiv$ e $\equiv$. Supunha-se que esses oito sinais (conhecidos como *kua*) simbolizavam as oito permutações e combinações básicas da existência. Daí que o número oito também assumisse um significado místico na música.

Isso conduzia a outro modo com que os chineses buscavam espelhar a ordem celeste no seu sistema musical. Em harmonia com o fato de haver oito manifestações básicas das forças *yang-yin* no universo, agrupavam-se os instrumentos musicais em oito classes. No Ocidente classificamos nossos instrumentos de acordo com o método da produção do som (como, por exemplo, instrumentos de percussão, instrumentos de cordas). Isso, porém, não acontecia na China antiga, onde os instrumentos se agrupavam de acordo com o material de que eram feitos. O que significava que cada categoria de instrumentos se tornava automaticamente associada a ampla variedade de fenômenos extramusicais, visto que tudo o mais no universo, à semelhança dos instrumentos, se associava também a um dos oito *kua* básicos. Vemos que, através do seu *kua* comum, toda vez que soava, o instrumento musical invocava automaticamente, por associação, o espírito

de determinada estação, de um elemento, de uma direção da bússola, e assim por diante (veja a Tabela 1).

Tabela 1: As Oito Classes Tradicionais dos Instrumentos Musicais Chineses

N. Kua = (símbolo)	Nome	Sinal	Substância do Instrumento	Exemplo do Instrumento	Ponto da Bússola	Estação	Elemento ou Fenômeno da Natureza
1	Ch'ien	≡≡≡	pedra	pedra sonora (carrilhão)	NO	Outono-Inverno	céu
2	Tui	≡≡≡	metal	sino (carrilhão)	O	Outono	umidade
3	Li	≡≡≡	seda	cítara	S	Verão	fogo
4	Chên	≡≡≡	bambu	flautas de Pã	L	Primavera	trovão
5	Sun	≡≡≡	madeira	caixa do tigre	SE	Primavera-Verão	vento
6	K'an	≡≡≡	pele	tambor	N	Inverno	água
7	Kên	≡≡≡	cabaça	flauta de Pã	NE	Inverno-Primavera	montanha
8	K'un	≡≡≡	terra	flauta globular	SO	Verão-Outono	Terra

Extraída do *Grove's Dictionary of Music and Musicians* (edição de 1954)

O CONCEITO DO LOGOS NA MÚSICA CHINESA

Um propósito importantíssimo inspirou os estrênuos esforços dos chineses no sentido de conformar a música com os princípios e proposições da ordem cósmica. Esse propósito era que, através da conformação da música com Deus, toda consciência e toda vida pudessem, identicamente, conformar-se com a mesma ordem celestial.

Por mais que recuemos na história da música chinesa, encontramos sempre o mesmo, a saber, *que os chineses associavam o Som Cósmico à consciência iluminada e exaltada*. O Som Cósmico — a essência vibratória de toda matéria e energia — estava em tudo e em todos... e era dado ao

homem elevar a consciência, chegar mais perto da Fonte, harmonizar-se mais perfeitamente com Deus. A espiritualidade, literalmente, era uma questão de vibração. Quem lograsse congruar as discordâncias em seu espírito, em suas emoções e em seu corpo tomar-se-ia uma corporificação mais perfeita do Som Cósmico, uma encarnação do Verbo. Quem incorporasse o *Logos* seria, inevitavelmente, sábio, moral e justo por extremo; e, portanto, o mais capacitado para governar.

Há aqui indiscutíveis paralelos entre o conceito chinês do homem que incorporava o Som Cósmico e a aceitação cristã do Cristo como o Verbo de Deus. Com efeito, desde as mais priscas eras, estiveram os imperadores chineses tradicionalmente associados ao *Logos*, o que se pode constatar pelo simples exame de um ou dois termos da língua. Por exemplo, o nome dado ao tom fundamental da música chinesa era *huang chung*; literalmente traduzida, significa “sino amarelo”. Entretanto, usava-se a mesma expressão, simbolicamente, em referência ao governante e à vontade divina.

Exteriormente, o tom conhecido como “sino amarelo” estabelecia a altura padrão em que se baseava a música da nação inteira; esotericamente, considerava-se esse tom fundamental a mais pura e perfeita manifestação audível possível do Som Cósmico. Se refletirmos sobre a relação existente entre dois tons colocados a uma oitava de distância um do outro, sendo o tom inferior um semitom que pode ser produzido pelo soar do tom mais alto, isso nos dá alguma idéia de como se supunha o *huang chung* relacionado com o *Logos*. Soando nos domínios do Espírito, o *Logos* produzia a altura precisa do *huang chung* no mundo físico e o seu semitom no plano da matéria. O “sino amarelo” estava uma Oitava de oitavas de oitavas, e mais, abaixo do Tom-Fonte; não obstante, era o seu perfeito equivalente no plano inferior: como disse Hermes, “Assim no Alto, assim embaixo”. O tom “sino amarelo” era havido, portanto, com suma reverência na China antiga, por uma expressão genuína e audível do próprio Verbo. O propósito cosmológico do Verbo consistia em agir como mediador entre o céu e a Terra. O Som Cósmico fornecia um veículo para a transferência da Vontade Suprema ao mundo físico. Os homens iluminados e abnegados que se aperfeiçoavam a ponto de tomar-se a encarnação viva do Verbo também faziam as vezes de mediadores: como frutos vivos e manifestos de Deus, eram capazes de transmitir os seus ensinamentos à humanidade que não estivesse suficientemente desenvolvida para poder receber os ensinamentos diretamente por si mesma.

Vemos, portanto, que a expressão *huang chung* (sino amarelo) tanto se referia ao tom fundamental da música chinesa quanto, no sentido simbólico, à autoridade divina. A própria cor amarela era a cor imperial chinesa, a cor da sabedoria sagrada. E o imperador, uma espécie de rei-sacerdote: assim como o sino amarelo estabelecia a altura de todas as notas chinesas e, por consequência, a divina harmonização de toda a sua música, assim estabelecia o imperador leis espirituais e materiais para todos os súditos, e presidia aos negócios do Estado. Ele assim o fazia porque, do mesmo modo que o sino amarelo refletia perfeitamente o Tom do *Logos*, o imperador era o indivíduo mais perfeito, por cujo intermédio a Consciência do *Logos* podia manifestar-se melhor. Com o passar dos séculos, isto, às vezes, se tomou mais teórico do que real; como no caso da sucessão dos Papas católicos, os imperadores chineses, nas épocas mais recentes, nem sempre se achavam completamente apetrechados para o seu ofício. Originalmente, todavia, o imperador, de fato, era Legislador e Guru dos seus devotados súditos, e porta-voz terreno do Verbo de Deus.

Não se cria, porém, que a encarnação do *Logos* fosse o ofício de uma pessoa só. Todos os seres eram manifestação sua; todos podiam aspirar à pureza e à iluminação da consciência, através da qual se tornavam a perfeita e não-distorcida Presença do Verbo.* E, em tais circunstâncias, o mesmo *propósito* da música chinesa visava a este fim: pois o seu ritual e música clássica eram superiormente dirigidos à elevação e à purificação de todos os executantes e de todos os membros do público.

A música chinesa daquele tempo era notável pela tentativa que fazia de libertar o ouvinte das cadeias do mundo físico. Dirigia o ouvido interior para a Fonte Suprema de todo som, totalmente além do mundo material exterior. Podem fornecer-nos uma idéia disso as narrativas dos primeiros musicólogos ocidentais que viajaram à China antes que se perdesse de todo a tradição clássica. Um deles relatou que:

A música da cítara de sete cordas tende constantemente para sons imaginados; prolonga-se um vibrato por longo tempo depois de haverem cessado todos os

* A lenda de Ling Lun, em que se descreve a altura original do *huang chung*, transmite de maneira muito poética o elo *lógico* entre a consciência aperfeiçoada e o tom fundamental perfeito: afirma-se que o tom original correspondia à altura precisa da voz de Ling Lun *quando ele falava sem paixão*.⁶

sons audíveis; a corda não ferida, posta em movimento por um súbito glissando interrompido, produz um som escassamente audível até para o executante. Nas mãos dos executantes de uma geração mais velha o instrumento tende a ser usado mais para sugerir sons do que para produzi-los.¹²

DOS TEMPOS E DOS CICLOS; DA MÚSICA E DOS MODOS

Nunca se poderá exagerar a extensão em que a música se harmonizava com os princípios cósmicos. Cada uma das doze notas do sistema musical chinês se relacionava com um dos doze signos do zodíaco, um dos doze meses do ano e uma das doze horas do dia (uma hora chinesa tinha exatamente a duração de duas das nossas). Considerava-se imperativo que a música terrena se ajustasse aos harmônicos celestiais daqueles ciclos de tempo. Como dissemos, presumia-se que o Tom Cósmico dominante mudasse com o passar de um mês zodiacal a outro; e assim também se acreditava que a relação harmônica entre os doze Tons mudava com a mudança das fases da Lua e da hora do dia.⁶ O problema que isto apresentava é manifesto: como poderiam os chineses manter sua música em harmoniosa correspondência com os harmônicos dos céus se os próprios Tons celestiais não cessavam de mudar em sua relação com a Terra?

A solução era simples em teoria, porém menos simples na prática: para cada uma das mudanças regulares do Tom Cósmico, os chineses mudavam a tônica e, às vezes, até o modo da música. Surpreende-nos hoje ouvir falar nessa prática. Imagine-se o regente moderno, dirigindo a Orquestra Sinfônica de Londres na execução da Nona de Beethoven, olhando para o relógio e, de repente, fazendo sinais para que a música fosse inteiramente transposta! Ou um pastor precipitando-se nave abaixo, em uma manhã de domingo, gesticulando para o sombrio coro da igreja e bradando que acabavam de passar para Touro! E, sem embargo disso, os chineses eram muito sérios: tinham a íntima e absoluta convicção de que sabiam o que estavam fazendo e por quê. É muito para duvidar que eles, algum dia, houvessem perpetrado a absurdidade acima descrita. Para compor, reger, executar ou apreciar como ouvinte a música antiga, fazia-se mister, muitas vezes, a absorção antecipada de grande quantidade de conhecimentos esotéricos, astrológicos e astronômicos. Os músicos sabiam precisamente o que tocar e como tocá-lo de acordo com a data e a hora do dia.

Releva compreender que não somente a música, mas a própria astrologia chinesa, em sua origem, se baseava com firmeza no conceito do Som Cósmico. A astrologia *era* a ciência do Som celestial. Consideravam-se os doze Tons que emanavam do Verbo Uno, em suas várias combinações harmônicas, a verdadeira causa das influências astrológicas em acontecimentos terrenos. Os efeitos astrológicos não eram os resultados inexplicáveis e não esclarecidos, indistintamente atribuídos aos astros, como o são para os astrólogos modernos. Pelo contrário, havia uma teoria científica e assaz plausível para explicar as influências astrológicas: supunha-se que os doze Tons do zodíaco, que irradiavam para a Terra suas Vibrações superfísicas, fossem capazes de influir em estados psicológicos, fenômenos da Natureza, etc. Afinal de contas, um trecho de música terrena não nos afeta amiúde profundamente e não nos comove? Muito mais poderão mudar o nosso estado de consciência os Harmônicos do Além! Com efeito, não se compõe a matéria toda de energia que oscila em frequências variadas? Assim sendo, a idéia de que as ondas de energia de alta frequência, provenientes de além da Terra, podem afetar a matéria e a consciência não nos parece implausível nem supersticiosa. De acordo com os chineses, as passagens mensais de um signo do zodíaco para outro indicavam as *modulações cósmicas* no padrão dos harmônicos celestiais. A cada nova configuração estelar, novos Tons inundavam a Terra, trazendo consigo novas tendências de pensamento, novos estados de espírito, diferentes padrões de comportamento e diferentes atividades no reino da Natureza.

O mais interessante é que sobreviveram intactas, desde esses dias, algumas indicações de que se associavam tons musicais reais às doze luas do ano e às doze horas do dia. (Deveríamos lembrar-nos de que a principal importância desses sons audíveis era o ser, cada um deles, o equivalente terreno de um dos próprios Tons do Céu.) Traduzindo os tons musicais de acordo com a escala ocidental moderna (dó, dó#, etc.) eram as seguintes as correspondências:

Nota	Lua	Hora
dó	6	1
dó#	7	3
ré	8	5
ré#	9	7
mi	10	9

fá	11	11
fá#	12	1
sol	1	3
sol#	2	5
lá	3	7
lá#	4	9
si	5	11

Seria agradável pensar que, a partir desses dados, pudéssemos agora levar adiante a tradição de transpor e alterar nossa música de acordo com o mês e a hora! Entretanto, uma advertência aos pretensos ressuscitadores da arte perdida: as notas ocidentais acima indicadas têm apenas a altura aproximada das chinesas. O tom fundamental do *huang chung* aproximadamente fá, correspondia à décima primeira lua e à décima primeira hora. Mas, como o veremos dentro em pouco, a altura do *huang chung* (e, por conseguinte, de todas as notas da escala) variou com o correr dos séculos.

Levando ainda mais longe a afinação da sua música, embaixo, pelos princípios celestiais, no Alto, os próprios instrumentos musicais chineses eram designados, não raro, segundo uma profunda simbologia esotérica. Um dos mais antigos e sagrados dentre eles, o *sheng*, é um instrumento de sopro quase que só utilizado nas sagradas convocações sazonais. Tinha 24 tubos — isto é, uma expressão tonal *yang* e outra *yin* para cada um dos doze signos do zodíaco.¹³ Além do mais, podemos estar certos de que ele se supunha destinado não só a propósitos simbólicos, mas também a finalidades eminentemente práticas — a invocação de forças cósmicas.

Outro instrumento, o *chuen*, possuía doze cordas abertas... mais uma décima terceira corda muito dessemelhante que, à diferença das outras, era esticada ao longo de uma escala calibrada. Aqui, as doze cordas representam as doze diferenciações zodiacais e Tonais do *Logos*, ao passo que a décima terceira corresponde ao próprio *Logos*. (A mesma relação cosmológica é evidente no caso das doze tribos de Israel e da décima terceira tribo — o clero. Mais tarde, a mesma mandala apareceu na forma dos doze discípulos e Jesus Cristo.)

Em certas ocasiões, empregava-se mais outra variável para infundir princípios cósmicos na música: o número dos músicos. Por exemplo, a gigantesca orquestra ao ar livre da Dinastia T'ang incluía 48 cantores, ou um cantor para cada um dos quatro elementos relacionados com

cada um dos doze Tons (4 x 12). Uma orquestra que tocava no interior das casas incluía 120 (10 x 12) harpistas. Haveria, sem dúvida, inúmeros outros exemplos, mas o nosso conhecimento atual dos números precisos e da constituição da maioria das antigas orquestras é incompleto.

Todo aspecto concebível da música harmonizava-se, então, com o Alto, para que nada continuasse mundano. O resultado era uma *arte científica*; a arte por amor dos *efeitos práticos*. Criando uma arte tonal que era um exato equivalente do Som Cósmico e da ordem celestial, os antigos estavam convencidos de haverem proporcionado um meio para o ingresso da proporção celeste e de energias sagradas no mundo da matéria.

A Terra se tornara imperfeita em virtude dos pensamentos, palavras e atos inarmoniosos da humanidade imperfeita. Mas toda a perfeição podia ser restaurada e mantida pela emissão de música perfeita. Dessarte, seria possível manter uma linha de estabilidade através da ciência do som sagrado, contra novos avanços de forças discordantes que, se não se mantivesse o equilíbrio, conduziria ao desastre. O som sagrado era o equilíbrio contra a imperfeição e o mal. E mais: acreditava-se que a música corretamente aplicada reajustava finalmente o mundo à sua Fonte original e perfeita.

Não tem a música do mundo seus momentos de maior realce, seus trechos mais altos ou mais importantes? O mesmo se pode dizer da sinfonia das estrelas. Cria-se que emanações vitalmente importantes de Tom inundavam a Terra em certos momentos especiais do ano. Os pontos médios de cada estação, os dois solstícios e os dois equinócios, eram períodos durante os quais se liberavam vastas radiações de energias sagradas no plano espiritual. A música agiria como meio de ajudar as forças de acrescentamento da vida a entrarem mais plenamente no mundo material; era, portanto, nessas quatro épocas do ano que se poderiam usar a música e o ritual com maior eficácia do que em qualquer outro momento. (Como já tivemos ocasião de notar, dizia-se que, para tais festividades, a Dinastia T'ang reunira uma "orquestra" de dez mil executantes.) Revigorada por essas quatro efusões do Som Cósmico todos os anos, a Terra recebia o que poderíamos denominar uma "sinfonia anual das estrelas" de quatro movimentos. Invocando cientificamente o máximo possível da energia sagrada para o plano da Terra, a manutenção de quatro períodos anuais de ritual sagrado assegurava os maiores benefícios para a nação em todos os seus negócios nos três meses seguintes.

Uma consciência dos quatro períodos vitais também é evidente em todo o correr da história espiritual e oculta do mundo ocidental. Por

exemplo, as celebrações pagãs e mágicas buscavam canalizar — e, não raro, desviar — as energias do solstício ou do equinócio para níveis da libido mortal. Em resposta, os primeiros cristãos, que também tinham consciência do significado esotérico dos quatro pontos do meio das estações, estabeleciam certo número de celebrações e rituais sagrados a fim de ver, mais uma vez, as energias sagradas pura e altruisticamente canalizadas. Os principais dentre esses períodos eram a Páscoa e o Natal (o equinócio da primavera e o solstício do inverno). Podemos também observar, de passagem, que tais ocasiões são hoje, em sua maior parte, novamente celebradas de maneira pagã e hedonística... (Seria a atmosfera espiritual da Terra revolvida e acelerada de novo se as quatro convocações sagradas viessem mais uma vez a ser observadas de maneira correta, mediante o emprego mais geral e difundido do canto sagrado e da bela música?)

O HUANG CHUNG COMO EMBASAMENTO DA CIVILIZAÇÃO

Para os sábios e imperadores da China antiga, a conciliação da Terra com o Céu e a do homem com o Supremo era, literalmente, o propósito da vida. Parte importante desse procedimento consistia em conformar conscientemente a civilização com os princípios e proporções celestes. Vimos, por exemplo, que se dava muita atenção à certeza de que a música da civilização se harmonizava com o *Logos* por meio da padronização de todas as alturas musicais de acordo com o *huang chung*. Mas que dizer das dimensões da extensão e da largura dos objetos? Tudo bem quanto à música da civilização, mas que dizer do seu sistema de pesos? Não devia ser *tudo* padronizado de acordo com o Alto, e não somente as alturas musicais? O Som Cósmico não constituía de fato a base de *tudo*, e não era ele que determinava o peso, o tamanho e o tom de todas as coisas? Entretanto, havia aqui um problema: se bem que fosse relativamente simples proporcionar o som mundano com o Som Cósmico, descobrindo a escala terrena de tons que correspondiam aos Tons Cósmicos, como poderiam os sistemas *não-tonais* de mensuração tomar-se também reflexos acurados dos princípios dos céus?

Como no caso da sua adesão universal a uma altura fundamental da sua música, era uma questão vital para os chineses que todos os seus sistemas de padronização fossem sagrados, e não profanos. Era uma questão vital para eles visto que, de acordo com a filosofia secular, o

que espelhasse os céus seria, como os céus, eterno. *Uma civilização que espelhasse o Alto nunca seria destruída, pois toda instituição e objeto dentro dela proporcionaria um meio de encerrar as forças cósmicas revigorantes, enaltecedoras da vida.* Por outro lado, a civilização que se fundasse em princípios mortais e arbitrários nunca duraria muito tempo, por estar inevitavelmente condenada à transitoriedade e à decadência.

E assim, milhares de anos atrás, numa época tão distante que a humanidade, hoje, dela não possui registros acurados, algum indivíduo deve ter-se empenhado em descobrir a solução do problema. Talvez depois de muito jejum, orações, reflexões e meditações preparatórias, ele tivesse finalmente atinado com a revelação de como, da simples posse da divina altura do som, pudessem derivar todas as divinas proporções.

No caso da música, a chave da exata conciliação com o Som Cósmico era o tom fundamental do *huang chung*. E para produzir esse tom, era preciso soprar num tubo de dimensões específicas, não era? Assim sendo, aqui mesmo se encontravam as proporções exigidas! A altura, o comprimento e o volume do tubo estavam completamente interligados: se se mudasse o comprimento, por exemplo, mudar-se-ia automaticamente o volume, como se mudaria a altura produzida pelo tubo. *Só o tubo de comprimento perfeito e de volume perfeito produziria o perfeito tom do "sino amarelo".* Daí que o seu comprimento viesse a tornar-se a medida padrão de comprimento chinês, sua capacidade, a medida padrão de volume, e a quantidade de grãos de arroz ou de painço que o tubo pudesse conter, a medida padrão de peso. Tão estreitamente associadas se tornaram na China a música e a padronização de todas as outras dimensões que o Departamento Imperial de Música estava ligado ao Departamento de Pesos e Medidas. E o tubo sagrado que ensejava a padronização era, não raro, propriedade, não do primeiro departamento, mas do segundo.^{6,14*} Como se quisessem demonstrar para todo o sempre o penúltimo grau do seu

* Aspectos menos positivos e mais esotéricos da vida chinesa também se relacionavam com princípios musicais. Por exemplo, o *I Ching* (Livro das Mutações) parece ter sido associado, num plano fundamental, ao misticismo da música. Tanto o *I Ching* quanto a antiga filosofia da música chinesa compõem do mesmo sistema de numerologia, geometria e cosmologia. E, como aqueles que usaram o *I Ching* o saberão por si mesmos, o *kua*, ou configurações de linha que simbolizam as energias cósmicas, usadas como símbolos para indicar as oito classificações de instrumentos chineses, é também básico para o sistema *I Ching* de adivinhação.

idealismo e da sua devoção científica ao Alto, os chineses conseguiram, teoricamente, adequar toda a sua cultura e civilização ao *huang chung* e, por conseguinte, ao *Logos*.

A BUSCA ETERNA

Cada uma das doze notas da escala musical chinesa tinha o seu nome individual, e o mesmo se podia dizer do tom fundamental, o próprio *huang chung*, cuja nota musical se chamava *kung*. Como vimos, essa nota fundamental era considerada a manifestação terrena da vontade divina e um princípio sagrado e eterno no qual se baseavam os sistemas proporcionais de todo o Estado. Isto suscita, portanto, uma pergunta importante: que aconteceria se a nota que se julgasse ser a altura de *kung* estivesse fora de tom e já não fosse o receptáculo perfeito de divinas energias?

Todo o Estado deixaria de harmonizar-se com o Alto! A exatidão do *kung* era, portanto, absolutamente soberana. Como adverte o texto chinês, *Memorial de música*: "Se o *kung* estiver perturbado, haverá desorganização, o príncipe será arrogante."⁶ De sorte que, se o *kung* fosse inexato, provavelmente todas as coisas desandariam. Até o príncipe reinante poderia tornar-se inarmonioso e um fraco receptáculo da vontade divina, impondo ao povo sua própria vontade humana. Numa palavra, o *kung* perfeito era a grande chave de uma civilização áurea, perfeita.

Entretanto, como poderiam eles ter a certeza de que a nota que supunham ser o *kung* era precisa? Como poderiam ter a certeza de que o tom do tubo usado para medir a altura era absolutamente verdadeiro...?

E foi assim que a busca do reflexo tonal puro e imaculado do Tom Uno assumiu proporções idealísticas, místicas. O instrumento que pudesse dar ao homem o tom fundamental de uma escala musical em perfeita sintonia com o universo era a chave do paraíso terreno, essencial à segurança e à evolução da raça. Tornou-se um Santo Graal chinês, a meta da busca final. Uma lenda narra a maravilhosa jornada de Ling Lun, ministro do lendário segundo imperador chinês, Huang Ti. Ling Lun foi mandado, como um antigo Cavaleiro do Rei Artur, à cata de um conjunto especial e único de tubos de bambu. Tão perfeitos eram esses tubos que podiam emitir as alturas padronizadas, precisas, com que se afinavam todos os outros instrumentos, em todo o país. Se atentarmos com cuidado para essa e outras lendas semelhantes veremos que são de todo simbólicas:

assim como os tubos muito bem afinados, usados na medição da altura, podiam servir de padrão para a afinação dos demais instrumentos, colocando, portanto, a música da Terra em consonância com a harmonia universal, assim também podia o homem perfeitamente “afinado”, ou auto-realizado, tornar-se padrão a ser seguido por todos os outros homens.

Qual era a altura precisa-usada como a nota *kung*? Os pesquisadores modernos não foram capazes de determiná-la com exatidão, mas as estimativas colocam-na entre o dó central menor e o fá mais alto.⁶ A dinastia chinesa final parece ter colocado *kung* em torno de ré, a uma altura de 601,5 c.p.s. de acordo com um relato do musicólogo van Aalst em 1884.¹⁵ Isso, todavia, não quer dizer que todas as dinastias anteriores adotassem a mesma altura, ré, como sua nota fundamental. Na concepção dos chineses, nem o universo nem os céus eram estáticos. Assim como as obras de música terrena progrediam através de várias melodias, ritmos, contrastes, tonalidades e movimentos diferentes, assim também, afiançam os antigos, progrediu a música celeste, que era a Fonte de todos os tons terrenos. À medida que mudavam as configurações astrológicas, mudavam também os harmônicos universais. Já vimos que a progressão de um mês zodiacal para outro indicava, literalmente, uma modulação na Música dos doze Tons. Momentos havia em que isso podia significar que o Som Cósmico mudara de maneira tão significativa que, embora o *kung* tivesse sido acuradamente afinado com ele, já deixara de estar. O *kung*, por conseguinte, precisava ser modificado.

Pensem apenas no que isto significava: com a modificação do *kung*, todo o sistema de pesos e medidas do Estado e todos os objetos e coisas baseados neles também tinham de ser alterados! Somente dessa maneira poderia o Estado reajustar-se aos princípios celestes. Toda vez que subia ao trono o primeiro imperador de uma nova dinastia que se iniciava, só uma coisa lhe habitava o espírito como a primeira e mais importante para fazer: procurar corrigir a nota, *kung*. (Afinal de contas, se o *kung* da dinastia anterior estivesse em perfeita harmonia com os princípios eternos do universo, como poderia a dinastia ter-se acabado...?)

RIGIDEZ CONTRA INOVAÇÃO: O DILEMA CRUCIAL

A disposição dos chineses para alterarem sua nota fundamental “sino amarelo” constituía engenhosa solução teórica para o problema

secular da música, a saber, o da rigidez contra a inovação. Voltaremos a falar nessa questão vital quando examinarmos a música da Índia. A pergunta é a seguinte: até que ponto se deve regular e controlar a música, e até que ponto se lhe há de conceder liberdade de expressão? Até que ponto deve ser rigidamente mantida a música predominante, e até que ponto se lhe há de permitir alterar-se?

Mudanças na música da nação podem, finalmente, revelar-se genuinamente benéficas; as inovações podem ter, com efeito, o propósito de desenvolver e aprimorar as artes tonais. *Ou talvez não tenham.* Não nos é difícil compreender a imensa importância que o dilema da rigidez contra a inovação representava para qualquer cultura que aceitasse o ponto de vista de que a música possui a capacidade de transformar — aperfeiçoar ou degradar — a civilização. Virtualmente, todas as principais civilizações da antigüidade adotavam esse ponto de vista. As mais sábias tinham, portanto, uma consciência muito maior das armadilhas de qualquer extremo na música — super-rigidez ou superinovação — e procuravam lograr um equilíbrio entre as duas. Um grau imprudente de inovação ou uma situação de total anarquia musical poderia revelar-se mortal para o Estado. Por outro lado, contudo, a completa inflexibilidade levaria a música a estagnar-se.

Como evitar a estagnação na música e, ao mesmo tempo, navegar a salvo das rochas traiçoeiras da anarquia absoluta? À sua própria maneira, cada uma das grandes civilizações antigas formulava sua única variação da mesma solução básica: poder-se-ia evitar a estagnação e encorajar a criatividade com segurança adotando-se um sistema musical que permitisse aos compositores ou executantes expressão livre — dentro de certas regras e regulamentos bem-definidos. A variação chinesa desta solução foi dupla. Em primeiro lugar, permitiram-se novas composições de música, contanto que não fossem manifestamente imorais ou anárquicas. Todas as novas composições deviam, por força, conformar-se com o sistema padrão de notas, modos musicais, etc., e, assim, harmonizar-se com o Alto. Mas o fato de poderem surgir novas obras de música proporcionava campo à introdução de novas melodias e estados de espírito benéficos, ajudando a permitir que as artes musicais conservassem tanta fluidez que fossem capazes de caminhar a par com as novas condições astrológicas.

Os chineses acreditavam, porém, que, mesmo assim, havia margem para uma perigosa super-rigidez. Pois que aconteceria se os próprios harmônicos celestes mudassem de um modo maior e permanente e não

mudasse o sistema de regras musicais? Isso também não colocaria a música da nação num estado de perigosa inarmonia em relação ao Som Cósmico? Vemos, pois, o extremo valor de se consentir na modificação do *kung*. No entender dos chineses, um *kung* que permanecesse absolutamente inflexível por muitos séculos poderia revelar-se, afinal de contas, mortal para uma civilização. Isso porque um *kung* estático — e uma música estática — só conservariam o seu valor se o próprio universo fosse estático, e não era esse o caso. A super-rigidez na música poderia, portanto, revelar-se tão perigosa quanto o excesso de inovação. O que não se ajustava ao novo dia estava condenado a desaparecer.

Por mais que possamos concordar com as características da antiga ciência musical chinesa ou discordar delas, a sua crença de que é essencial seguir um caminho intermediário entre as ciladas gêmeas da música, ou seja, a super-rigidez e a anarquia é, sem dúvida, um válido e oportuno lembrete para os povos de qualquer época.

O MISTICISMO DA MÚSICA E DO NÚMERO

“A música expressa a harmonia do céu e da Terra”, reza o *Memorial da música*. E no *Registro dos ritos* ficamos sabendo que, “sendo 3 o número simbólico do céu e 2 o da Terra, sons na razão de 3:2 harmonizarão o céu e a Terra”. Para pôr em prática esse conceito, os chineses tomavam o tom fundamental, o *huang chung*, e com ele produziam uma segunda nota na razão de 3:2. Por exemplo, tendo construído uma corda musical que, tangida, soava a nota *huang chung* (ou “*kung*”), poderia produzir-se uma segunda nota na razão de 3:2 pressionando a corda sobre um trasto a um terço da distância da extremidade, e tangendo em seguida os dois terços restantes. (Alternativamente, poder-se-ia usar uma segunda corda que tivesse dois terços do comprimento da primeira.) Essa razão de 3:2 entre as duas alturas é denominada pelos músicos de hoje o quinto perfeito. Tomando a segunda nota e, depois, continuando ao longo de linhas similares, poder-se-ia produzir, através de certo sistema, um total de doze notas, todas relacionadas por um ciclo de quintas perfeitas ou razões de 3:2. Resultado: doze notas derivadas do sagrado *huang chung*; doze equivalentes terrenas dos doze Tons.

Das doze notas, ou *lü*, como lhes chamavam os chineses, só sete foram incorporadas na escala musical atualmente usada. Pode dizer-se

que os doze *lǚ* correspondiam, mais ou menos, às doze notas da moderna escala cromática; e as sete notas chinesas mais importantes às sete notas maiores da escala atual: *Dó-Ré-Mi-Fá-Sol-Lá-Si*. Raramente, porém, utilizavam os chineses os dois semitons, de modo que, na prática, só empregavam uma escala de cinco notas, ou pentatônica. O mesmo acontecia no Egito, na Grécia e em outras civilizações antigas. Essa escala pentatônica, portanto, consistia, aproximadamente, nas notas a que hoje nos referimos como sendo *Fá (F)*, *Sol (G)*, *Lá (A)*, *Dó (C)* e *Ré (D)*.

Daf, o misticismo ligado aos números 1, 2, 3, 5, 7 e 12 é mostrado na música da seguinte maneira:

- 1 – O Tom Uno, ou Som Cósmico, do Supremo.
- 2 – O T'ai chi; a primeira diferenciação do Um.
- 3 – A Trindade: resultado do T'ai chi.
- 12 – Os doze Tons do zodíaco, cujos equivalentes terrenos derivavam de uma série de razões 3:2.
- 5 – Os cinco tons menores.
- 7 – Os sete tons maiores (que compreendem cinco sons inteiros e dois semitons).

No sistema filosófico da China o número cinco era particularmente importante, de modo que não admira que a sua escala musical também tivesse sido pentatônica. Fenômenos de natureza amplamente diversa eram categorizados em divisões de cinco, de sorte que cada uma das cinco divisões estava associada a uma das cinco notas musicais. As notas dos governantes, estações, elementos, cores, direções e planetas vêm mostrados na Tabela 2.

É impossível deixar de notar a importância fundamental aqui atribuída a *kung*. Simbolicamente, relacionava-se com o chefe do Estado, o elemento terra e o centro (de preferência a qualquer outra direção da bússola).*

* Uma relação central semelhante entre uma e as outras quatro foi reconhecida pelos gnósticos cristãos com respeito às cinco feridas do Cristo crucificado: quatro feridas nas mãos e nos pés, e uma quinta no torso, da qual emanou a pulsação do Verbo, exatamente como a quinta corda da cítara chinesa emitiu o *kung*. Simbolismo semelhante relacionado com o número cinco se encontra nas diversas lendas e religiões de muitas regiões do globo.

Tabela 2: As Cinco Notas e Suas Correspondências Simbólicas

Categoria	Nota				
	Kung	Shang	Chiao	Chi	Yü
Política	Imperador ou Príncipe	Ministros	Súditos Leais	Negócios de Estado ou Obras Públicas	Produto ou Coisas Materiais
Estação	—	Outono	Primavera	Verão	Inverno
Elemento	Terra	Metal	Madeira	Fogo	Água
Cor	Amarelo	Branco	Azul	Vermelho	Preto
Direção	Centro	Oeste	Leste	Sul	Norte
Planeta	Saturno	Vênus	Júpiter	Marte	Mercúrio

Extraída do *Grove's Dictionary of Music and Musicians* (edição de 1954).

MODO = ESTADO DE ESPÍRITO

As cinco notas também se relacionavam com uma das cinco virtudes importantes — bondade, honestidade, propriedade, conhecimento e fé.⁵ Nisto temos um dos primeiros e mais fascinantes casos registrados de associação, feita pelo homem, de diferentes qualidades psicológicas com alturas específicas. A crença em que cada expressão musical específica exerce seu efeito *objetivo* sobre o homem reside no próprio âmago do tema do poder interior da música. Além de ligar notas a virtudes, os chineses estavam igualmente convencidos de que os vários estilos de combinações de notas — isto é, os diferentes modos — também exercitavam suas influências definidas sobre as emoções do homem. Segundo a nota tônica, dominante, e outras notas importantes dentro de determinada peça de música, e segundo a sua ordem nas seqüências melódicas de notas, seriam determinados os efeitos emocionais e morais exercidos sobre o ouvinte. Podemos expressar este conceito numa fórmula sucinta: MODO = ESTADO DE ESPÍRITO.

Há boas razões para supor que as aplicações práticas desta fórmula pelos músicos chineses representavam um papel central para determinar todo o curso da história chinesa. Durante os vários milhares de anos da história da China houve, pelo menos, alguns períodos de conflitos internos e invasões

procedentes de terras estrangeiras e, apesar disso, no correr de todos esses acontecimentos, o “aroma” essencial da civilização — sua filosofia, seu estilo de vida e até a aparência física de sua arquitetura e dos seus estilos de roupas — permaneceu praticamente o mesmo. Cotejemos com isto o povo da Europa nesse período (3000 a.C. até o início do século XX) com todas as idas e vindas das raças, ascensões e quedas, extermínios de massas por meio da guerra e da peste e extremas diferenças culturais no transcorrer dos cinco milênios, e principiaremos a ter alguma idéia da magnitude do feito chinês! E agora, nestas décadas finais e dolorosas do século XX — quando reinam extremos calamitosos de caos, quando muitos escassamente acreditam possa a civilização ocidental sobreviver a mais cinquenta anos, quando o mundo está ameaçado por uma avassaladora multidão de perigos, incluindo os prenúncios de uma possível guerra nuclear, tumultuosas sublevações sociais e cataclismos naturais — agora ou nunca devemos descer das nossas frágeis e insubstanciais plataformas de orgulho cultural, e lançar um longo e calmo olhar — com humildade — para a idade áurea da China. Como mantiveram os chineses a mesma cultura básica e a mesma sociedade, largamente imunes a todos os eventos que os ameaçavam, por *milhares* de anos? Qual era o segredo? Seria algum que poderíamos aplicar nos dias que correm? E — o que é talvez igualmente importante — que foi o que, afinal, acarretou a queda da antiga civilização chinesa? Haverá alguma lição de advertência a respirar do fato?

O *Grove's Dictionary of Music and Musicians** comenta-o de maneira perceptiva: “A despeito das vicissitudes do tempo, da destruição, das guerras, das influências estrangeiras e dos experimentos independentes, tudo foi assimilado ou rejeitado e conduzido de volta pela... persistente filosofia natural [da China] como que guiada por mão oculta.”⁶

Há, sem sombra de dúvida, considerável verdade na idéia de que a visão filosófica e religiosa do mundo que tinham os chineses atuou, no decorrer dos milênios, como agente de orientação e ordenação. Mas como pôde a própria filosofia perdurar por tanto tempo, relativamente inalterada? O *Dicionário de Grove* tem obviamente razão ao falar numa “mão oculta” que continuou a manter certo molde ou matriz no transcurso da civilização chinesa. Entretanto, o molde pode ter consistido em algo mais potente e vigoroso em seu efeito prático do que a simples

* *Dicionário da música e dos músicos*, de Grove.

filosofia natural. E os próprios chineses acreditavam que as coisas eram assim, convencidos de que os padrões da vida acompanham os padrões da música; como na música, assim na vida; e uma música estável assegurava a existência de um Estado estável.

Concebiam-se o efeito da música sobre uma nação como semelhante ao de um ímã mantido debaixo de uma folha de papel, em cima da qual se colocam limalhas de ferro: por mais que você sacuda as limalhas, deixe cair outras sobre elas, faça o que quiser, o ímã e seu campo magnético continuarão a manter o mesmo padrão e a mesma ordem. Só se pode modificar o padrão das limalhas de ferro mudando a posição do próprio ímã, ou substituindo-o por outro de forma diferente. E assim como o ímã impõe ao padrão de limalhas a conformidade com o seu campo, assim Confúcio e outros filósofos chineses estavam certos de que os modos governavam os estados de espírito, de sorte que a música, dessa maneira, influía na vida.

AS ORIGENS LENDÁRIAS DA MÚSICA CLÁSSICA CHINESA

Mas de onde *vem* essa música misteriosa e toda a sua base cosmológica? Eis aí uma pergunta válida, mormente se estivermos começando a suspeitar que o poder esotérico de que ela se diz detentora pode ter sido, pelo menos em alguns sentidos, um poder real. Quem produziu, então, pela primeira vez, essa música e seu poder, e como?

De acordo com os próprios chineses, a origem da sua música remonta ao misterioso período lendário do terceiro milênio a.C. — lendário porque pouca ou nenhuma prova arqueológica se descobriu que lhe atestasse a existência. Entretanto, parece provável que a civilização tenha de fato existido pelo menos nesse período remoto, muito embora ainda recentemente, estudiosos modernos tenham zombado da menção, em velhos textos chineses, de dinastias que os textos afirmam ter existido por volta do ano 1500 a.C. (É provável que grande parte da descrença dos estudiosos tenha se originado da sua própria incapacidade de aceitar que uma civilização pudesse estender-se, relativamente inalterada, por tão vasto período.) Depois, para enleio deles, as escavações principiaram a desvelar as relíquias dessas mesmas dinastias. O que fora lendário passou a ser um ponto de história conhecida. Afigura-se-nos prudente, portanto, não adotar uma atitude cética em relação à era lendária do terceiro milênio a.C.

Os próprios textos chineses antigos associam o estabelecimento da sua música a cinco enigmáticos personagens lendários, que, diz-se, foram os cinco primeiros monarcas da China. Não foram, contudo, monarcas comuns. Divinos na realidade, credita-se a esses cinco governantes toda a gênese da civilização e o estabelecimento da filosofia que sustentaria o Estado depois que tivessem partido. Afirma-se que o primeiro, o imperador Fu Hsi, fundou a monarquia e "inventou" a música. A Fu Hsi também se atribui a autoria do *I Ching*. Diz-se que reinou por volta do ano 2852 a.C. Refletindo a crença dos antigos no poder que tinha a música de criar uma matriz invisível para a precipitação de eventos e condições físicas, a música de Fu Hsi foi chamada de *fu-lai* ("ajudar a ocorrer") ou, às vezes, de *li-pen* ("estabelecer o fundamento"). Toda cultura tem sua própria música e, por ser o primeiro a apresentar o estilo da arte tonal chinesa, Fu Hsi estabeleceu o fundamento da civilização.

Os quatro governantes divinos que se lhe seguiram também emprestaram grande ênfase à música; parecem ter compreendido que nessa arte se poderia colocar a chave da estabilidade indefinida e da preservação da civilização que estavam revelando. O terceiro deles, Huang Ti (de cerca de 2697) consoante os historiadores, fixou o tom fundamental *huang chung* e o sistema musical dos doze *lün*. Também formulou um estilo particular de execução musical que exercia influências mágicas e era conhecido como *hsien-chih*, ou "influências que tudo penetra".⁶ Mas quem eram precisamente os cinco enigmáticos governantes divinos e de onde lhes vinha a sabedoria, não se sabe. Daí que a história completa do assentamento da concepção chinesa do cosmo e de sua música ainda esteja amortalhada debaixo de pesado véu de mistério.

A tarefa de prosseguir no desenvolvimento das artes tonais foi levada a cabo por outros imperadores lendários, que expandiram a filosofia da música, transmitiram ensinamentos específicos sobre os efeitos psicológicos e morais dos diferentes sons individuais, e acrescentaram a sofisticação das artes musicais em sua execução prática. Essa foi a época áurea da música e da civilização chinesa.

A ERA HISTÓRICA

Não que o sistema musical permanecesse *absolutamente* inalterado por todos esses séculos. Desde o princípio das dinastias históricas, mais

bem documentadas, descobrimos que se desenvolveram alguns sistemas alternativos de *lüü*, pelo menos em teoria. Um deles envolvia, não doze *lüü* como no sistema tradicional, senão nada menos de 360! Tais idéias inovadoras, entretanto, parecem ter tido um efeito prático pouco duradouro sobre a música do povo.

Vários textos chineses aludem a tentativas feitas para lograr o temperamento igual. (Isto é, para desenvolver um sistema de intervalos exatamente iguais entre os doze *lüü*, em lugar de empregar o antigo sistema de doze notas relacionadas por meio de intervalos de 3:2 ligeiramente desiguais mas geometricamente perfeitas.) Ainda no século XVI d.C., diz-se que o príncipe Tsai-Yu embarcou na busca do temperamento igual. Primeiro estudou todas as obras que encontrou sobre a teoria da música, depois, provavelmente jejuou, à tradicional maneira chinesa, a fim de purgar da sua forma quantas escórias físicas e psicológicas lhe pudessem estorvar a recepção da iluminação espiritual; em seguida, sentou-se e meditou profundamente sobre o problema. Dias e noites passaram. Mas, afinal, contam-nos, "revelou-se-lhe a luz da verdade" e ele compreendeu a fórmula precisa do temperamento igual.

Parece, todavia, que os contemporâneos do príncipe Tsai-Yu não se entusiasmaram com a idéia do temperamento igual, pois nunca se descobriram instrumentos chineses afinados dessa maneira. A razão que eles teriam para objetar referia-se, provavelmente, às diferentes significações cosmológicas associadas aos dois sistemas de afinação: o uso antigo de intervalos desiguais, mas geometricamente perfeitos, entre as notas supunha infinita transcendência e contato com os céus, ao passo que o emprego de intervalos temperados iguais significava, como resultado, ligeira imperfeição geométrica — e, por conseguinte, ligeira inarmonia cosmológica.

À parte breves experimentos, portanto, a China conservava o sistema original dos doze *lüü* baseado num ciclo de quintas perfeitas. E ainda recentemente, isto é, no ano 1712 d.C., a dinastia Ch'ing finalmente rejeitou, de uma vez por todas, o princípio do temperamento igual. (Isso na mesma ocasião em que o temperamento igual se achava a pique de ser aceito no Ocidente, através da obra de J. S. Bach e outros, como base firme de quase toda a música ocidental dessa época até hoje.) A dinastia voltou ao antigo sistema creditado ao primeiro governante divino, Fu Hsi, quatro mil anos e meio antes.

É importante reparar em que cada decisão dessa natureza durante a história da China, toda vez que possíveis alterações do sistema musical

estavam sendo cogitadas, era tratada com extrema cautela e conservantismo. Se até a menor das mudanças recebia o consenso geral, ela se fazia na plena crença de que resultaria num efeito definido, paralelo, sobre o futuro da própria nação. Pois devemos lembrar-nos: a filosofia chinesa proclamava que as inovações produzidas nas artes tonais se acabavam refletindo *com exatidão* na sociedade em geral. No caso do temperamento igual, por exemplo, os sábios deveriam esperar que a sua adoção, visando a aumentar as possibilidades melódicas da música terrena, mas à custa do alinhamento geométrico com os céus, também se espelharia num ajustamento da sociedade — possivelmente no sentido de um maior desenvolvimento da tecnologia e do progresso material, mas a expensas da harmonização espiritual e do estado de espírito místico. (Exatamente o curso dos acontecimentos no Ocidente desde que se adotou o temperamento igual no século XVIII, entendamo-lo como quisermos. Entretanto, hesitaríamos de certo em denunciar o temperamento igual, visto que ele aumenta de muito as possibilidades harmônicas da música.)

A PERDA DO LOGOS

Por quatro e meio milênios a música e sua civilização foram mantidas. Depois... *a música entrou em declínio.*

Aconteceu durante a Dinastia Ch'ing — a dinastia final — no período compreendido entre os anos 1644 e 1912 d.C. Para os antigos filósofos, o declínio da música do seu povo teria sido uma tendência de vasta e perigosa significação. Todavia, com a decadência da música durante a Dinastia Ch'ing, a civilização também se deteriorou, exatamente como os antigos teriam predito que se deterioraria; e a própria sabedoria antiga foi sendo, aos poucos, esquecida. Em outras palavras, depois que o povo perde esse tipo de sabedoria, deixa de ser suficientemente sábio para saber que a perdeu — uma variação do míope que não consegue encontrar os óculos (porque não está com eles). Este é um círculo fechado perigoso do qual, depois que alguém se deixa prender por ele, tem poucas probabilidades de voltar, como o testificam numerosos exemplos históricos. Assim como a música clássica da China foi murchando progressivamente, assim também se desvaneceu a capacidade do povo de compreender o que isso de fato significava de acordo com os sábios de antanho.

Em primeiro lugar, porém, como teve início o comprometimento e a dissolução da música tradicional? (Esta não é uma simples pergunta superficial. Como principiam a cair uma civilização e suas artes abaixo do nível de seus feitos mais alevantados?)

Pode a queda ter sido causada pela introdução na China de uma música mais estrangeira do que qualquer outra que o seu povo já conhecesse — a música do Ocidente? Antes mesmo do fim da Dinastia Ch'ing, a música da Igreja católica entrara com a chegada dos primeiros missionários do Oeste. Com o tempo, seguiu-se-lhe a música ocidental secular. Sem embargo do quão legítima e boa pudesse ter sido a música ocidental, era manifesto que ela mostrava ter pouquíssimo em comum com o estilo oriental. Incapaz de contribuir para a arte tradicional, a música ocidental só podia pervertê-la ou suplantá-la. Do ponto de vista da manutenção da pureza da música nativa chinesa, a segurança talvez residisse em resistir à aceitação oficial da música ocidental, que poderia ter sido oficialmente rejeitada. Mas os monarcas Ch'ing perpetraram o que foi, do ponto de vista dos seus antepassados, um erro incrivelmente lamentável: com as bênçãos do imperador, *foram introduzidos instrumentos ocidentais!* E mais: ocidentais foram aceitos — *como professores de música da corte imperial!*

Em nossa busca do responsável pelo declínio da música da China, a música do Ocidente talvez faça o papel de boi de piranha. A despeito da aceitação oficial da música estrangeira, os músicos europeus que foram à China durante a Dinastia Ch'ing relataram que a música do Ocidente ainda não era apreciada ali. E, no entanto, isso estava longe de ser a primeira vez que uma música estrangeira “invadira” a terra. Revela-nos uma fonte chinesa que, em 581 d.C., nada menos do que sete orquestras estrangeiras eram mantidas em caráter permanente na corte imperial. O que não falta aqui é uma subversão tonal em potencial! Das chamadas Sete Orquestras:

... uma viera de Caoli, país de Tungus; outra da Índia, uma terceira de Buchará; uma quarta de Cutcha, no Turquestão Oriental, com vinte executantes de instrumentos quase todos ocidentais, estabelecidos já em 384 d.C. e cuja aceitação fora tão grande que o imperador tentara impedir-lhes a permanência no país. Músicos de Camboja, do Japão, de Sila, de Samarcanda, de Paiquichei, de Cachgar e da Turquia misturavam-se nelas. Os “eruditos”, defensores puristas da música antiga, protestaram; mas debalde.¹⁶

Tão robustas se haviam revelado a música tradicional e a filosofia a ela associada no transcurso dos milênios, que até uma investida furiosa como essa deu em nada. Afinal, a música antiga sempre absorvera o que podia dos sons alienígenas e, à semelhança de gigantesca ameiba, vomita as sobras indigeríveis da presa, expelira o resto. Não havia nenhuma razão especial para esperar que a música do Ocidente encontrasse um destino mais glorioso. Que ela tivesse conquistado um baluarte, e que a música tradicional tivesse declinado, talvez se devesse menos à influência estrangeira da música ocidental do que a um enfraquecimento do domínio da antiga filosofia sobre o povo.

Outrossim, pelo menos um escritor contemporâneo (John Michell, em *City of Revelation** publicado por Garnstone Press), olhando para o problema da queda de um plano mais elevado, ponderou que, os harmônicos celestes que sustentavam a matriz vibrátil da civilização chinesa talvez tivessem chegado ao fim da sua parte na sinfonia do universo...

Fosse qual fosse a causa, tornou-se aos poucos evidente que um declínio estava ocorrendo. Por volta do meado da década de 1800 o drama clássico, sua música e seus temas, firmemente arraigados nas tradições seculares, começaram a ser substituídos pelo estilo moderno do drama chinês, que conheceu maior popularidade. Entrementes, no campo da música pura, os grandes modos clássicos foram suplantados pelos estilos mais populares, mais barulhentos, mais baratos e imitativos.⁶

Subsiste o fato de que a decadência da música correu paralelamente à decadência geral da própria civilização. Percebendo o imenso perigo inerente ao progressivo aviltamento das artes tonais, os imperadores da última dinastia tentaram reconduzir a música de volta ao seu estado anterior de conformidade idealista com os imutáveis princípios do cosmo.

Mas sem resultado.

Em 1912, a casa imperial que governara a China pelo incrível espaço de tempo de quase cinco mil anos, acabou chegando ao fim, substituída por uma república. No entanto, desde o princípio, a república foi violentamente sacudida por tumultos e instabilidades.

A essa altura, a música ocidental começara a ser apreciada. Orquestras ocidentais tocavam na China, e números cada vez maiores de professores de música europeus ali se instalaram. Os próprios chineses

* *A cidade da revelação.*

aprenderam a executar a música ocidental, preferindo-a à sua música tradicional. Cantores brancos cantavam em clubes; *jazz-bands* tocavam *blues* nos bares de Hong-Kong e Xangai.

Onde estava, porém, a *mão oculta*? Onde estava a misteriosa e invisível influência capaz de manter a estabilidade através de todas “as vicissitudes do tempo, da destruição, das guerras, das influências estrangeiras e das experiências independentes”? (A antiga filosofia e sua música agora quase inexístiam.) A república sobreviveu — não outros cinco mil anos, mas menos do que cinqüenta. Os remanescentes das forças nacionalistas logo se puseram a voar para a ilha hoje conhecida como Taiwan, e Mao Tse-tung marchou a passo acelerado sobre Pequim, emitindo, enquanto isso, a torrente de idéias vermelhas de seus Pensamentos.

Ainda não tentamos estabelecer, de maneira categórica, qual das duas, se a música, se a civilização, abre caminho para a outra. Mas, como no caso de muitas civilizações passadas, a saga da terra da China demonstra claramente que o vínculo entre ambas é profundo.

O EMPREGO DO SOM NA CHINA MODERNA

Se sairmos à procura das artes tonais da China continental, como existem hoje, descobriremos que elas se baseiam, em grande parte, na ópera. E, acreditem ou não, as linhas básicas das histórias das óperas derivam, com freqüência, das produções de tempos antigos. Fizeram-se, contudo, ligeiras modificações depois da guerra civil e da vitória comunista do fim da década de 1940: com sabedoria incontroversa, os pais da revolução houveram por bem substituir os protagonistas tradicionais das óperas. Os indivíduos originais, lendários e espiritualmente elevados, foram suplantados por “trabalhadores” e revolucionários uniformizados. Os títulos e as linhas das histórias também se ajustaram, e hoje concernem a um dos quatro temas básicos: (a) revolução, (b) reforma política, (c) anticapitalismo e (d) exaltação de uma ou mais figuras políticas proeminentes, mudando os nomes e os rostos de cada um de acordo com as mudanças registradas no clima político. O chinês moderno que frequenta concertos tem à sua escolha obras como a *Sinfonia da Guerra Sagrada*, a *Cantata do Reservatório dos Túmulos Ming* e balés como *O Destacamento Vermelho de Mulheres*. Por estranho que pareça, o fato é que,

diante de tão inspiradora e desnordeante variedade de temas permitidos, os músicos chineses, nos dias que correm, não primam pela criatividade e inspiração.

Existe também outro meio através do qual o som se irradia das aldeias aconchegantes e das cidades trepidantes da China atual, entendamolo como quisermos...

De acordo, mais uma vez, com o clima político corrente, quase toda a população — do mais jovem escolar ao mais velho operário, de Pequim à menor das aldeias — é “solicitada” a observar uma rotina diária de canções anticapitalistas e *cânticos de morte*. Nesta segunda metade do século XX, enquanto nossos escolares começam o dia com orações matinais e hinos a Deus, as crianças chinesas e seus superiores concluem o seu com gritos repetidos, rítmicos, roucos, em que pedem a nossa morte e a nossa destruição.

Que era o que lhes passava pela cabeça enquanto faziam (e ainda fazem) isso? Quais eram os verdadeiros e mais profundos motivos de seus dirigentes ao orquestrar esses cânticos de morte? Seria tão-somente o desejo de doutrinar os milhões de chineses, obrigando-os a assumirem uma posição anticapitalista? Pessoalmente, acredito que houvesse mais do que isso. Podemos estar presenciando aqui o vir à tona, em escala gigantesca, da crença subconsciente, profundamente enraizada, presente talvez em todos nós, de que, vocalizando nossos desejos, podemos ajudá-lo a concretizarem-se.

Mas — cânticos de morte? Magia negra em escala internacional? Como respeitáveis cidadãos do século XX, evidentemente, não podemos admitir a possibilidade de coisas assim. Os antigos, é claro, não teriam duvidado. Teriam visto os cânticos chineses como uma tentativa objetiva, ainda que parcialmente inconsciente, em vasta escala, de enfraquecer e desintegrar a estrutura da sociedade ocidental através do mau uso do Som Cósmico. Os antigos teriam acreditado na realidade do fenômeno e no funcionamento da magia, que os cânticos podiam materializar seus efeitos de inúmeras maneiras — em qualquer coisa, desde a derrota militar do Ocidente até a sua ruína econômica, desde a sua decadência moral até a divisão da sua unidade entre nações e gerações.

Mas é preciso, naturalmente, que tais noções continuem de todo inaceitáveis para nós, vivendo como vivemos numa era moderna de iluminação científica. Sabemos que a prática dos cânticos só pode ser propaganda ou, quanto muito, superstição.

2 O Século XX: A "Nova Música"

O ponto de vista filosófico da maioria dos compositores de hoje enuncia-se com simplicidade: o ideal é não haver ideais, e a regra é não existirem regras.

Na antiga China, a música se baseava nos mais elevados conceitos filosóficos. A música séria de hoje é mais destituída de fundamentos idealísticos do que a de qualquer outro período da história do homem. Na China antiga, só determinados ritmos, melodias e modos eram considerados corretos e benéficos. Hoje, como o ouvinte da música moderna dolorosamente o percebe, vale tudo.

Cruzando as eras, esses dois pontos de vista diametralmente opostos defrontam-se cara a cara. E pergunta-se: qual dos dois é correto? Ou, pelo menos, qual dos dois mais se aproxima da verdade? São os compositores "vale tudo" do século XX realmente corretos e eram os chineses irremediavelmente supersticiosos e irracionais por haverem mantido, cautelosos, a sua música dentro de margens definidas? Ou estavam os chineses efetivamente certos? A música influi de maneira inevitável na moral e na civilização, o que incluiria muitos de nossos compositores atuais, na medida do perigo que representam para a sociedade, no rol dos terroristas e agitadores políticos do nosso tempo?

O dilema do que é certo e errado em música cifra-se, basicamente, numa questão moral. Elegemos a direção que a música deve tomar de acordo com a nossa perspectiva moral e espiritual (ou com a nossa falta de perspectiva). Foge ao escopo deste volume tentar provar a existência de Deus; bem como mergulhar nas complexidades da filosofia moral. Não obstante, seria útil esboçar dois postulados fundamentais:

1. a crença religiosa não provém da superstição, mas de alguma forma de Verdade mais Alta que jaz no cerne de todas as coisas, e na qual se encontra a origem de todas as grandes religiões do mundo;

2. a moral e o desejo pessoal de aprimorar a qualidade do nosso caráter não são ilógicos nem sem sentido, mas o caminho mais seguro para chegar à realização pessoal e para o maior benefício de todas as pessoas.

Vale a pena afirmar, como nesses postulados, a importância dos ideais espirituais e morais, pois foi precisamente ao abandoná-los que a música do século XX, em sua maior parte, se desgarrou da direção interior da música do passado.

A nossa é uma era em que nada se aceita sem contestação — quer nos domínios da ciência, quer no das tradições sociais, quer no da música. Todas as práticas e crenças de outrora estão abertas à discussão. Admita-se igualmente que é de fato aceitável, e até sábio, reavaliar as tradições firmadas da vida, e as da música também. Mas, que poderia ser mais temerário do que responder às nossas próprias perguntas — com as respostas erradas? Foi precisamente o que aconteceu, mais ou menos na virada do século, quando a ciência, a sociedade e as artes suplantaram suas predecessoras do século XIX com uma nova perspectiva, que se inclinava em demasia para a posição do materialismo total.

Seja-nos permitido deslindar a história de como isso veio a acontecer no mundo da música.

O IDEALISMO DA MÚSICA ANTERIOR AO SÉCULO XX

Antes do início do século atual, a música séria se escorava quase invariavelmente em ideais espirituais. Durante toda a Idade Média, a música séria no Ocidente só foi sustentada como tradição pela Igreja, que utilizava o canto-chão, o órgão e outras formas de música sacra; e desse pano de fundo puramente religioso emergiu a música clássica ocidental. Independentemente de seus pendores religiosos particulares, a arte dos grandes compositores da era clássica e romântica foi toda ela motivada pelos mais altos ideais altruísticos e santificados.

Liszt, por exemplo, em seu ensaio primitivo "Sobre a Música de Igreja no Futuro" (1834), revelou a básica motivação que a impulsionaria pelo restante de sua vida criativa. A música, declarou, possui um grande poder de comover e inspirar. Sua influência benéfica pode interessar toda a vida, assim dentro como fora da Igreja. Daí que se pudesse imbuir de um propósito e de um conteúdo renovados, composta como era com

o objetivo de fazer voltar a humanidade a uma consciência do Espírito e ao verdadeiro culto de Deus. "Vem, hora da libertação, quando poetas e artistas esquecerão o público [com sua exigência de entretenimento profano — D.T.] e conhecerão uma divisa apenas: o homem e Deus."

Ampla minoria da música do século XVIII e XIX era de natureza francamente religiosa, pois todas as suas figuras principais compuseram oratórios e missas. Apesar disso, o resto da música desses séculos também pouco jus faria ao termo "secular". Até as obras não-religiosas eram criação de indivíduos cuja verdadeira meta na vida consistia, única e intransigentemente, em transmitir ao mundo inteiro, pela arte, os ideais do espiritualismo, da alegria e da fraternidade. Encontramos esses ideais contidos em cada nota dos quartetos para cordas, concertos, sinfonias e demais obras de Haydn, Mozart, Beethoven e outros. Para dar um exemplo — os seis *Concertos de Brandenburgo* de Bach, que figuram entre as mais "seculares" de suas criações, estão saturados de Deus, no sentir da maioria dos comentaristas. E não nos seus textos ou programas (pois não têm nenhum, por serem peças instrumentais "abstratas") mas, ainda mais fundamentalmente, na sublime beleza das suas melodias, na imaculada perfeição da matemática das suas harmonias, nos seus ritmos exatos, constantes e, contudo, sutis, impulsionadores como as pulsações cósmicas do místico motor do universo.

Mozart, que era maçom, adotava com firmeza a crença maçônica de que a arte é um instrumento que deve ser usado para a elevação e liberdade do gênero humano. Sua produção de obras líricas continha cada vez mais, nos textos e nas linhas das histórias, as chaves simbólicas dos ideais espirituais e místicos da Maçonaria. Essa tendência culminou com *A Flauta Mágica*, peça de simbologia maçônica do princípio ao fim. Tanto as óperas de Mozart quanto as suas obras instrumentais continham as chaves e os símbolos espirituais encerrados na numerologia e estruturas intervalares das próprias notas.

As obras "seculares" de Beethoven, mais do que as de qualquer outro compositor do século XIX, têm sido amiúde notadas pela natureza fundamentalmente espiritual. Suas nove grandes sinfonias contêm inumeráveis temas e referências tonais relativos ao caminho da autotranscendência e seus desafios. Além disso, os últimos quatro quartetos para cordas de Beethoven são considerados por muitos como as peças de música mais místicas já criadas pelo homem.

Depois, do ponto de vista da sabedoria antiga (de que a música é uma força poderosa para a mudança social e só deve ser usada para propósitos espirituais e altruísticos), por volta do fim do século XIX, as coisas começaram a desencaminhar-se. As mesmas tendências na música, que para os antigos teriam indicado perigo, pareceram representar ao observador do fim do século XIX o início de uma nova fase de iluminação humanística. O engodo ilusório de uma liberdade artística cada vez maior havia sido assinalado no horizonte.

A REVOLUÇÃO DA TÉCNICA

Consoante os pontos de vista retrospectivos dos comentadores modernos, a revolução musical que conduziu do romantismo do século XIX à "nova música" do século XX foi, primeiro que tudo, uma revolução técnica.

À diferença da música de culturas mais antigas, a música ocidental nunca possuiu, nos últimos séculos, um sistema de códigos definidamente formulados e rigidamente impostos que estabelecessem o que o compositor podia ou não podia fazer. Os estilos tradicionais se mantinham simplesmente por um consenso comum sobre o que devia ou não devia ser feito. Não é de admirar, portanto, que, no decorrer de décadas e séculos, fossem de fato introduzidas inovações, afinal aceitas. E, felizmente, para nós, houve inovações, pois delas emergiu a própria era clássica. Está claro, portanto, que pode haver uma inovação benéfica e construtiva; não devemos supor que as tradições musicais sejam uma lei inviolável, ou que toda inovação seja automaticamente errada. (As inovações corretas, tais como ocorreram na música ocidental e que beneficiariam efetivamente as artes tonais, podem comparar-se à antiga prática chinesa do *huang chung*. Não nos esqueçamos que os chineses julgavam essenciais certas alterações a fim de acompanharem as fases do Som Cósmico que de contínuo transcendiam a si mesmas: se houvesse resistência às evoluções musicais necessárias, a música se desligaria das necessidades e da consciência da época.)

J. S. Bach, Beethoven, Wagner e outros, sem embargo disso, toparam com várias formas de oposição aos seus novos sons; oposição que ia desde a impopularidade e a incompreensão iniciais até platéias e apreciações ferozmente críticas. Quando esses compositores criavam tipos de música

mais tradicionais, suas obras conheciam sempre o maior sucesso inicial. Durante a vida de Beethoven, uma das suas obras mais populares foi a *Sinfonia da Batalha*, invenção programática de rufos de tambores e metais clangorejantes que o próprio Beethoven considerava simples brincadeira. Para as suas obras mais avançadas, no entanto, estava reservado, não raro, um destino diferente. Muitos entendem ser a sua criação mais vanguardista o movimento da *Grosse Fuge* do *Quarteto para Cordas*, op. 130, que, para os críticos, era "incompreensível; uma espécie de enigma chinês", e teve de ser substituído por um movimento alternativo mais aceitável. Só muitas décadas depois veio a ser a *Grosse Fuge* mais plenamente compreendida, tornando-se em inspiração para uma geração de músicos.

A despeito das reações inicialmente desfavoráveis, entretanto, as inovações técnicas continuaram. Na última metade do século XIX, ocorreram mudanças em todas as dimensões da arte tonal. O ritmo tornou-se mais complexo; os compositores passaram a interessar-se por certo número de instrumentos novos e estranhas cores tonais; surgiram novas formas e estruturas musicais, como, por exemplo, o poema tonal; conceberam-se novos temas. Todavia, a série mais significativa de inovações em toda a música dos séculos XVIII e XIX foi a gradativa, mas continuada, evolução da harmonia. E, associadas às inovações harmônicas, surgiram mudanças no emprego da tônica.

A tônica de uma peça musical é aquela "instinto de volta ao lar" estranhamente compulsório pelo qual a melodia parece girar naturalmente em torno de determinado tom. Observe-se, por exemplo, como a música de *God Save the Queen* começa e termina com a mesma nota. Muitas vezes a tônica de uma peça musical clássica é declarada no próprio título, como em *Quarteto para Cordas em Lá maior*. E assim como as melodias parecem naturalmente pendentes de uma nota central, o mesmo acontece com o emprego da harmonia. A prática de basear os harmônicos musicais numa nota tônica é conhecida como *tonalidade*.

Na música barroca inicial do século XVI, verificamos que as harmonias se baseavam habitualmente na mesma tônica do princípio ao fim de um movimento. Mas a modulação, a transposição da música de uma tônica para outra, foi aumentando gradualmente. Os primeiros compositores clássicos do século XVII praticaram a modulação *dentro* dos movimentos como coisa normal, mas, mesmo assim, somente em certos momentos dramáticos bem-definidos. Beethoven modulava ainda mais livre-

mente, embora nunca deixasse de respeitar as “regras” básicas da tonalidade. A tendência para o aumento da modulação, porém, atingiu sua fase crítica com a entrada em cena de Richard Wagner. Nas últimas obras de Wagner, a modulação ocorria tão freqüentemente que nenhum sentido real da tônica sobreviveu. Este foi um desafio decisivo para todos os músicos pensantes; um desafio cuja magnitude nunca será superestimada. A música ocidental seria sempre estivera firmemente alicerçada no conceito da tonalidade, independentemente da sofisticação cada vez maior aplicada à sua prática real. No entanto, em *Tristão e Isolda* e outras composições, Wagner questionara a infringibilidade e a inveterabilidade de toda a tradição. Fora um questionar aberto, que não poderia ser meramente esquecido ou ignorado pelo resto do mundo musical, como a Teoria da Relatividade de Einstein não poderia ter sido posta de lado pela comunidade científica.

E, assim, voltamos a descobrir, desta feita no caso de Wagner, que nem todo questionar ou transcender práticas passadas é necessariamente errado. O uso feito por Wagner da modulação contínua e de novos harmônicos é hoje universalmente reconhecido como um passo importante, benéfico e construtivo, para o mundo da arte tonal. Os motivos de Wagner para compor seus magníficos dramas musicais eram moralmente impecáveis: forjar uma forma de arte que combinasse a poesia espiritual e perfeita com uma música bela e sublime, visando a elevar espiritualmente o ouvinte e produzir uma mudança social iluminada. Ele introduziu inovações em sua música porque as achava justificadas na busca ideal dessas metas; seu emprego novo, mais complicado, da tonalidade permitiu-lhe manifestar os efeitos musicais particulares e específicos e os impactos dramáticos que considerava necessários às suas obras.

As razões de Wagner para compor, em primeiro lugar, totalmente altruísticas, estavam conformes com as de Bach, Handel, Haydn, Mozart, Beethoven e Liszt (e também com as dos filósofos musicais da antiga China). Se os motivos de Wagner tivessem sido adotados e emulados pela geração seguinte de compositores, suas inovações técnicas teriam representado o ingresso climático num novo mundo da música — música de beleza talvez igual ou até superior à da era clássica e romântica.

Entretanto, a filosofia implicitamente contida na música da virada do século e nos períodos que se lhe seguiram seria de uma ordem diferente — e, por fim, de uma ordem *muito* diferente. Donde a necessidade deste capítulo, para podermos estudar o que veio a ser, exatamente, a música do século XX.

A REVOLUÇÃO PARA O MATERIALISMO

Qual é, precisamente, o tipo de consciência ou o motivo da “nova música” do nosso século? Talvez não seja de todo possível descrever, numa simples definição, o que ela é. Mas continua sendo possível definir, com absoluta certeza, o que ela *não* é...

Como já observamos, costumam os comentadores modernos descrever retrospectivamente a revolução que conduziu à “nova música” como tendo sido, essencialmente, uma revolução técnica. Isto é, acreditou-se que a revolução girou em torno de todas as idéias novas sobre harmonia, ritmo, forma e timbre surgidas naquele tempo. Releva, contudo, não esquecer um ponto: assim como as árvores se combinam para formar uma floresta, e assim como as células individuais constituem, juntas, um organismo humano completo, assim os pormenores técnicos, no papel, concorrem para realizar uma obra de música completa. Entretanto, para ver a floresta precisamos alargar o campo da nossa visão além da vista de uma árvore só. Da mesma maneira, as células isoladas dizem muito pouco acerca do ser humano inteiro; como são a sua personalidade e a sua aparência. E, na música, os pormenores técnicos raramente revelam grande coisa a respeito do significado essencial ou da impressão transmitida pelo conjunto da obra. Seja-nos, pois, permitido perguntar: a revolução para a “nova música” foi tão-somente uma revolução da técnica? Não chegaremos mais perto do âmago da questão se compreendermos que a diferença fundamental entre a música dos séculos anteriores e a “nova música” do século XX reside na diferença das suas direções morais?

A corrente da música ocidental séria seguiu anteriormente os contornos de uma paisagem filosófica que era, na pior das hipóteses, genuinamente altruística, quando não profundamente espiritual, como se a própria corrente musical tivesse sido infalivelmente impelida para um oceano final de transcendente e mística realização. Mas, depois de 1900, vagas rebeldes estouraram às margens do rio, seguindo certo número de direções filosóficas independentes. Surgiu uma nova casta de músicos, que não compartilhavam necessariamente dos mesmos motivos artísticos dos predecesores. Os grandes compositores do passado haviam composto pensando na elevação espiritual dos seus semelhantes. A música do novo século, porém, retirou a âncora desses firmes ancoradouros. As artes tonais eram agora arte por amor da arte. O ouvinte teve sua atenção atraída pela

"nova música" em níveis que não eram espirituais, senão apenas mentais, emocionais, e, é claro, até físicos.

O conteúdo intelectual ou moral da música consistira outrora na matemática sagrada de Bach ou na divina simbologia de Mozart. Estas agora eram substituídas pelo mero intelectualismo humano. Até numa fase inicial do século XX, surgiam músicas que se diriam compostas, em primeiro lugar, como exibição desta ou daquela nova técnica harmônica ou rítmica. No passado, os compositores haviam feito amígdalas experiências com o fito de aprimorar sua música; agora, muitos compunham música com o fito de experimentar. O intelecto divino foi suplantado pelo mentalismo mortal.

Antigamente, a direção emocional da música subia verticalmente para o alto. O efetivo propósito da música fora, de ordinário, dirigir os sentimentos para Deus ou para regiões de elevada e altruística contemplação. A "nova música" dirigia os sentimentos ao longo de um plano horizontal: a música evocava as reações de um mortal a outro, ou ao ambiente material. Com efeito, muitas composições de música eletrônica poderiam ser consideradas, de início, destituídas de todo e qualquer "conteúdo emocional". Errará, porém, quem acreditar numa coisa dessas: toda música produz efeitos sobre as emoções. Acontece apenas que as emoções despertadas pelas obras eletrônicas, frias e insensíveis, são igualmente frias e insensíveis.

Os novos movimentos do mundo da música também guiaram a consciência para o nível físico. Surgiu um novo fascínio provocado pela simples sensualidade de certos sons, como se nota, por exemplo, em grande parte da obra de Debussy. Dir-se-ia quase que já não se utilizavam os sons por amor da música, senão vice-versa: as obras musicais não passavam, às vezes, de vitrinas, apresentadas com o fito de mostrar a nova coleção de sonoridades contidas em seu interior.

A diferença essencial nos rumos espirituais da música clássica e da maior parte da música séria do século XX é ilustrada de maneira notável pelo confronto das obras das duas eras distintas que compartilham de certo propósito comum. Tome-se por exemplo a diferença entre a *Sinfonia Pastoral* de Beethoven e a obra de Edgar Varèse. Os dois compositores tentaram transmitir, através da música, impressões do mundo objetivo. Beethoven, todavia, optou pelo belo: o campo; ao passo que Varèse, um século depois, escolheu a pressa e a afobação da vida urbana moderna. Além disso, Beethoven idealizou o seu tema, ao passo que Varèse enfatizou

os aspectos feios e desumanos da vida da cidade. Acima de tudo, porém, o enfoque de Varèse foi meramente "horizontal": sua música retrata apenas o lado físico da cidade. Beethoven, por outro lado, declarou explicitamente que a sua *Sinfonia Pastoral* descrevia, não uma relação horizontal, de dois pontos, entre o homem e o meio, mas um *triângulo de três pontas* composto de Homem, Natureza e Deus (como, de fato, é tão lindamente aparente a quantos ouvem a obra). A *Pastoral* não pretende retratar somente a Natureza, mas a Presença de Deus *dentro dela*. Beethoven transcendeu o materialismo: com a adição de Deus à relação entre o homem e o meio, uma dimensão vertical, vital e adicional, impregnou-lhe toda a obra de um significado mais alto. Mais uma vez, é a dimensão vertical, espiritual, que falta na descrição do mar de Debussy em seu *La Mer*. *La Mer* não é tão radicalmente vanguardista quanto a produção de Varèse mas, apesar disso, até na descrição de Debussy encontramos a relação horizontal. Por mais engenhosamente que os componentes musicais de *La Mer* tenham sido soldados uns aos outros, subsiste o fato de que a obra é nitidamente materialista. *La Mer* descreve as impressões transmitidas ao homem pelo mar — nos níveis físico, emocional e mental, mas não no nível espiritual. E temos aqui a mais fundamental de todas as diferenças entre a música do século XX e a música do classicismo e do romantismo; temos aqui a verdadeira natureza da "revolução" na música ocorrida no princípio deste século: uma "revolução" voltada para o humanismo materialista.

No estudo da história, quando chegamos a examinar as histórias musicais da Grécia, da Índia e de outras culturas antigas, encontramos essa revolução repetidas vezes, sempre que se verificou a mesma queda básica no materialismo musical em numerosos períodos históricos.* Des-

* É por esse motivo que não conseguimos persuadir-nos a escrever a expressão "nova música" sem recorrer às aspas: não somente muita gente pergunta se os tons humanísticos dos compositores modernos são música de verdade, mas também fica franqueado à discussão a "novidade" que se pode atribuir à essência básica da anarquia e do materialismo musicais da "nova música". Quer pensemos na corrente "séria" de música contemporânea, conhecida como a "nova música", quer atentemos para a música de *rock*, mais popular, o fato é que nenhum dos seus elementos básicos é realmente tão novo quanto querem que acreditemos. Já na Grécia antiga, a revolucionária "música do futuro" foi publicamente atacada e ridicularizada pelo comediógrafo Ferecrates, que apresentou a Musa como uma virgem violentada. Na Idade

cobriremos que, quando e onde quer que tenha ocorrido uma revolução dessa natureza, a ela se seguiu inevitavelmente, na civilização como um todo, a mesma queda da espiritualidade e da moral num Estado instável e frágil, desprovido de valores permanentes.

Uma coisa acima de todas as outras caracterizava a grande música da China, da Índia, do Egito e da Grécia antigas e, mais tarde, a do classicismo ocidental: concebia-se o propósito fundamental da música como a transcendência de estados anteriores de consciência. Essa música sempre apontava o coração do homem na direção ↑. E uma coisa, acima de todas as outras, caracterizava os estilos de música que os idealistas espirituais em todos os séculos haviam reputado perigosos do ponto de vista moral: apesar de ser essa música tecnicamente anarquista, ou de conformar-se com as “regras” técnicas do século, sua direção moral não era ascendente. Esse tipo de música principiou a deixar sua marca na Europa durante o período final do século XIX, quando o idealismo (↑) começou a ceder lugar ao “realismo” (→) e até ao pessimismo (↓). Investiguemos agora as origens dessa revolução, voltando a nossa atenção para a obra de determinados compositores.

Média, a música tradicional dos trovadores — grupo esotérico de artistas — foi esmagada pelo advento dos menestrelis revolucionários. As canções dos trovadores, aparentemente sobre feitos heróicos, em forma altamente romântica, tinham sido deliberadamente implantadas como profunda alegoria espiritual, que só os iniciados compreendiam. Mas os menestrelis eram o equivalente medieval do músico de *rock* ou *folk-rock*: vestiam-se e viviam como *hippies*, sua música era pessimista e cínica, seu número crescia ininterruptamente e eles se reuniam em gigantescas reuniões ou “festivais” (como seriam chamadas hoje). Os menestrelis afetaram poderosamente o clima social do seu tempo. Na China, Lü Bu Ve, autor de *Primavera e Outono*, invectivou com vigor a música vulgar dos tiranos Hia e Yin, com palavras que poderiam aplicar-se igualmente às “revoluções” musicais de qualquer tempo, incluindo o nosso. São palavras que bem merecem ser guardadas na memória em toda a extensão deste capítulo:

Eles consideravam belos os sons altos dos grandes tambores, dos sinos, das pedras, dos tubos e das flautas e achavam que os efeitos de massa valiam a pena. Visavam a novos e estranhos timbres, a tons nunca antes ouvidos, a peças nunca antes presenciadas. Tentavam suplantar-se uns aos outros e passaram além dos limites.

Nada disso, portanto, é novo. Tudo já foi visto antes. O desencadeamento da revolução musical na procura de excessos cada vez maiores de anarquia e de novos “efeitos” é um fenômeno tão “novo” quanto a própria luta entre o Bem e o Mal.

Mussorgsky (1839-81) foi um dos primeiros “realistas” a produzirem um impacto significativo. “Quero falar ao homem numa linguagem de verdade”, declarou. Cumpre notar, todavia, que a “verdade”, para Mussorgsky, não era a verdade elevada, espiritual. “Realista”, ele desejava expressar em forma tonal o mundo “real” à sua volta — como o via. “A vida onde quer que possa ser encontrada, a verdade *por mais amarga que seja* [o grifo é meu — D. T.]”, disse ele, acrescentando: “— a isso aspiro, isso desejo, e receio não o alcançar.” E mais: “Desejo pintar as pessoas, dormindo, acordando, comendo, bebendo... Repetidamente, elas se erguem diante de mim, imensas, desadornadas e sem ouropéis.”

Acontece, porém, que a “verdade” de um homem é a ilusão de outro — o que os hindus denominam *maya*. E, por último, a verdade é singular; entretanto, toda vez que um artista se mete a retratar “o mundo verdadeiro”, acaba inevitavelmente servindo ao público a sua visão subjetiva dele. O artista que se põe a “retratar a verdade”, quando essa verdade é secular, não faz mais do que expressar a própria personalidade. Ao passo que Mussorgsky aludia, escarninho, a “desadornos” e “ouropéis” em suas descrições das pessoas, idealistas como Handel e Beethoven tinham evitado conscientemente pintar a natureza imperfeita e mortal dos homens. Preferiam concentrar-se na pintura da centelha divina, contida em todas as criaturas humanas, e que eles esperavam e acreditavam que sua música ajudaria a alimentar. Nas obras de Mussorgsky, a música séria ocidental desce, virtualmente pela primeira vez, do plano do idealismo e da divindade para o nível da personalidade humana.

Autodidata, em grande parte, Mussorgsky dava pouquíssima atenção às regras estabelecidas da harmonia, etc., tais quais se praticavam e adotavam no seu tempo. Um Jack Kerouac do século XIX, compôs livremente, de acordo com os caprichos e ditames do seu ser mental e emocional. Se uma frase tonal lhe soava bem ao ouvido, expressando-lhe com precisão os próprios sentimentos, ele a punha por escrito, independentemente de quaisquer regras de tónica ou harmonia. (Escandalizado com isso, Rimsky-Korsakov “corrigia” freqüentemente as composições de Mussorgsky antes de serem executadas.) Muito à feição de Jack Kerouac, poeta *beatnik*, visto que a arte de Mussorgsky refletia uma consciência não-disciplinada por noções de correção artística ou de motivo espiritual, o resultado, não raro, era o retrato nu e cru dos níveis menos desejáveis da mente humana. As seqüências de tons de Mussorgsky transmitem amiúde emoções cuja direção é francamente descendente — desolação,

angústia e dor psicológica. Mussorgsky foi também um dos primeiros compositores a dar ênfase aos padrões discursivos da música — seqüências melódicas semelhantes aos sons produzidos quando os seres humanos fazem uma pergunta, expressam uma dúvida, berram de raiva ou gritam de medo.

Técnicas assim foram empregadas numa das obras orquestrais mais conhecidas de Mussorgsky, *Noite no Monte Calvo*. As impressões transmitidas por essa composição podem ser descritas com mais propriedade pelo papel que ela representou na produção cinematográfica de Walt Disney de 1940, intitulada *Fantasia*. Em *Fantasia*, Disney concedeu aos seus animadores completa liberdade para representarem em cenas animadas o que quer que as várias peças de música escolhidas para o filme lhes evocassem ao espírito. A *Tocata e Fuga em Ré Menor* de J. S. Bach, por exemplo, evocou para os artistas de Disney, como evoca sem dúvida para todos nós, padrões abstratos de precisão matemática e ritmo cosmológico. Tudo isso se retratou, fiel e espetacularmente, na tela. A *Sinfonia Pastoral* de Beethoven, é claro, foi acompanhada no filme pelas cenas mágicas, pastoris, que a música sugere. Até peças de música instrumental tendem a sugerir, em grande parte, os mesmos pensamentos e imagens a pessoas diferentes. *Fantasia*, portanto, tornou específico e elevou ao nível consciente o gênero de conceitos que as peças de música escolhidas costumam evocar no ouvinte.

E a *Noite no Monte Calvo* de Mussorgsky, então? A que tipo de exibição visual deu origem essa música no filme?

Acompanhando a peça de Mussorgsky, e adequando-se perfeitamente à música, Chernabogue, senhor do mal e da morte, aparece na noite do Sabbath das feiticeiras. Espíritos, bruxas e vampiros dançam, frenéticos, ali. Os esqueletos dos que não foram enterrados em solo consagrado erguem-se dos túmulos. Finalmente, cansando-se de todos, Chernabogue condena-os a mergulharem num poço de fogo. Cada seqüência visual corre fielmente paralela à trilha sonora assustadora, sinistra e monstruosa. O que nos suscita uma pergunta: por que precisaria alguém, em primeiro lugar, que lhe impusessem uma música assim? *Noite no Monte Calvo* poderia, sem dúvida, ser ouvida por indivíduos empenhados em analisar a maneira com que o compositor aplicou esta ou aquela técnica ao criar a sua obra; poderia sempre ser ouvida por musicólogos do mesmo modo com que estudamos remanescentes pré-históricos ou costumes estranhos de selvagens. Para propósitos mais elevados, todavia, essa música tem sido sempre menos do que imprestável.

É curioso notar que o próprio Mussorgsky se envolveu, no início da vida, com o espiritualismo e os fenômenos psíquicos. O seu interesse por esses assuntos, no entanto, girava sempre em torno dos aspectos mais mórbidos. Mais tarde, no colégio, renegou-os e declarou-se ateu. Após haver-se arruinado financeiramente, viu-se obrigado a sustentar-se aceitando um cargo de escriturário no ministério das florestas e dos rios. Isso, e o pouco sucesso alcançado por sua música enquanto viveu, deixaram-no amargurado. Outros compositores também tinham encontrado dificuldades durante a carreira, mas haviam perseverado, com fé, até que o sucesso, afinal, lhes coroou os esforços. Mussorgsky, entretanto, tendo-se tornado alcoólatra, morreu paupérrimo e só. É difícil não lhe perceber o reflexo da vida e das circunstâncias em sua música da "verdade".

Compositor ainda mais significativo, cuja vida e fraquezas pessoais também ditaram os estádios finais de sua música, foi o compatriota de Mussorgsky, Tchaikovsky (1840-93). Se bem carecesse, não raro, de sutileza, Tchaikovsky era um mestre da melodia. Árias formosas lhe acudiam quase à vontade, e ele as reunia com suma habilidade, empregando o seu pendor quase infalível para aplicar a instrumentação perfeita a cada frase tonal. (Shostakovich veio a declarar, mais tarde, que ouvir uma obra de Tchaikovsky equivalia a assistir a uma aula de instrumentação.) Suas obras de maior sucesso e mais populares são as três últimas sinfonias, o primeiro concerto para piano e as três grandes suítes de balé, *O Lago dos Cisnes* (1877), *A Bela Adormecida* (1890) e *Quebra-nozes* (1891).

Em suma, Tchaikovsky era tão merecedor do título de músico nato quanto o que mais o fosse. A música de profunda beleza lhe acudia tão naturalmente que ele não tinha, por isso mesmo, necessidade alguma de afastar-se dos preceitos artísticos idealistas de seus predecessores clássicos.

Entretanto, durante toda a fase adulta de sua existência, Tchaikovsky foi um homem atormentado. Era homossexual, e embora tivesse horror de si mesmo e das suas tendências e se sentisse constrangido aos olhos dos que partilhavam dos seus segredos, nunca superou suas inclinações sexuais. O homossexualismo tornou-se o defeito-obsessivo de sua vida, o demônio atormentador que não lhe dava um instante sequer de paz de espírito, que não lhe permitia livrar-se da condenação de si mesmo. Não tendo família e impulsionado, quicá, pelas forças inerentes à sua fraqueza moral, o compositor viajou incansavelmente, ano após ano. Um casamento a que recorreu a fim de normalizar a própria imagem aos olhos de si mesmo e dos outros acabou em desastre: Tchaikovsky

chegou à beira de um colapso nervoso total, e a esposa da união não consumada terminou a vida num hospício. Sempre nervoso e muito excitado, o compositor chegou à conclusão de que a sua existência era uma luta sem tréguas contra a fraqueza moral e o superemocionismo. E foi uma luta da qual ele, por fim, não saiu vencedor.

A sua incapacidade de corrigir as próprias imperfeições marcou-lhe inexoravelmente as três últimas sinfonias. Enquanto trabalhava nas famosas suítes de balé, o tema destas últimas ditava-lhe o tom emocional da música; as sinfonias, porém, eram diferentes. Nelas, como ele mesmo disse, tinha total liberdade para compor o que quer que lhe acudisse naturalmente ao espírito. Dessa maneira, as sinfonias se tornaram as mais personalizadas e introspectivas de todas as suas obras mais importantes. As três primeiras, se bem que tecnicamente perfeitas, carecem, não obstante, da unicidade que torna uma composição musical eternamente memorável. Com a composição da *Quarta Sinfonia* (1877-8), aos 37 anos de idade, entretanto, Tchaikovsky aprendeu a impor sua própria individualidade ao meio sinfônico. A obra era programática e intensamente pessoal. Esta, e as duas sinfonias que se seguiram, seriam suas composições mais populares no gênero; além disso, sobre serem únicas no conteúdo, eram magistralmente executadas do ponto de vista técnico. Exerceram um impacto e uma influência reais sobre os compositores russos e outros compositores europeus da época, e ainda hoje são apresentadas com frequência.

Infelizmente, porém, as três últimas sinfonias se escoram fundamentalmente em sentimentos avassaladores de... pessimismo e fracasso.

Se os padrões da música exercem um império vigoroso sobre os padrões da vida, as três últimas sinfonias de Tchaikovsky foram uma manifestação tremendamente inoportuna para o compositor legar à posteridade. Não pode haver dúvida nenhuma quanto ao julgamento que Confúcio e seus contemporâneos fariam dessas obras. O tema filosófico básico de cada uma delas é o que Tchaikovsky, nas cartas e diários, denominava *Destino*. Cada qual à sua maneira, as três sinfonias contam a história do *Destino* e de sua relação com o indivíduo. O indivíduo, todavia, não é um "homem" tão abstrato quanto o próprio Tchaikovsky. E o *Destino* de Tchaikovsky é menos um Propósito Universal ou fado preordenado do que a sua sujeição pessoal ao homossexualismo que tanto lhe atormentava a consciência. (Em todo o correr dos seus diários a questão da sexualidade é sempre mencionada de modo semivelado como meu *Destino* ou XXX.)

Acerca da *Quarta Sinfonia*, escreveu Tchaikovsky a Nadezhda von Meck, sua benfeitora:

A introdução é a semente de toda a sinfonia, sem dúvida alguma a idéia principal. Esta é o *Destino*, a força fatal que impede a realização de nossas esperanças de felicidade, que espreita, invejosa, para certificar-se de que a nossa felicidade e a nossa paz não são completas e desanuviadas, e que, como a Espada de Dâmocles, está suspensa sobre a cabeça e empeçonha perpetuamente a alma. É inevitável e nunca pode ser superado. Devemos submeter-nos a ela e aos anseios fúteis. O sentimento tenebroso e desesperador torna-se mais forte e mais causticante...

Na parte seguinte da sinfonia, conta Tchaikovsky, a alma passa dessa realidade sinistra para um mundo de sonhos subjetivos de felicidade — mas o *"Destino"* nos desperta rudemente. "Não há porto", lastimava-se ele na carta. "Cumpre-nos seguir à deriva por esse mar até que ele nos engula e nos arraste para as suas profundezas. Este, mais ou menos, é o programa do primeiro movimento."

Tal era a torva imagem da vida que Tchaikovsky pintou na *Quarta Sinfonia*. Ele mesmo a achava objetiva, verdadeiro retrato da natureza da realidade; muitas pessoas, porém, tanto no seu tempo quanto no nosso, objetariam, com certeza, que a vida pode ser muito mais satisfatória e alegre. E, no entanto, quando nos afinamos com os tons dessa música, mesmo sem lhe conhecer o programa, automaticamente lhe absorvemos a filosofia de submissão e desespero.

À maneira da clássica *Quinta Sinfonia* de Beethoven, Tchaikovsky emprega a palavra "Destino" para referir-se ao que acabrunha o indivíduo. Precisamos, contudo, neste passo, tomar cuidado com a armadilha sutil em que Tchaikovsky se deixou prender, acreditando que os dois *"Destinos"* são a mesma coisa. Beethoven e Tchaikovsky, efetivamente, empregaram a mesma palavra para referir-se a duas coisas muito diferentes — e até opostas. O *Destino*, tema da *Quinta Sinfonia* de Beethoven, assim como de muitas outras obras suas, representa aquilo que é maior do que o indivíduo mortal. Na sua maravilhosa *Quinta Sinfonia*, Beethoven descreve o processo da confrontação entre o mortal e o imortal, o homem e o Supremo. A alma individual, na obra de Beethoven, encontra-se no ponto em que lhe incumbe fazer uma escolha: obedecer à Vontade de Deus e evoluir, ou continuar teimosamente aferrado às suas próprias imperfeições e indulgências. Afinal, o indivíduo aprende que o render-se

à Vontade do Supremo, na realidade, não acarreta a perda da individualidade, mas é a porta para uma existência muito mais gloriosa e significativa.¹⁷ A sinfonia termina com uma nota magnífica de vitória triunfante.

O *Destino* de Tchaikovsky, por outro lado, relaciona-se com o próprio tipo de imperfeição mortal que permanece para sempre fora da Vontade do Supremo. Como se quisesse compensar a sua incapacidade pessoal de superar os próprios defeitos, Tchaikovsky chama-lhes erroneamente *Destino*, como querendo inferir que a existência deles resultava de um decreto da divindade e era imutável. Entretanto, o seu *Destino*, afinal de contas, é um destino auto-imposto; se a sua força de vontade fosse maior, ele poderia ter superado a própria condição, suprimindo-a ou sublimando-a. Sendo as sinfonias finais de Tchaikovsky construídas organicamente em torno do seu conceito de uma sorte trágica, o compositor russo conquistou, por essa maneira, a infeliz distinção de ser o primeiro grande músico a concluir uma sinfonia com o sentido irresistível, não de vitória, mas de derrota. A ocorrência pressagiava muita coisa má para o futuro da arte.

Tchaikovsky não quis revelar o programa da sinfonia seguinte, a quinta. Descobriu-se, porém, num dos seus cadernos de apontamentos, um esboço aproximado do primeiro movimento, que nos dá uma idéia do significado do todo. Rezam os apontamentos:

Introdução. Completa resignação diante do Destino ou, o que vem a dar no mesmo, diante da inescrutável predestinação da Providência. Alegro. (I) Murmúrios, dúvidas, lamentações, censuras a XXX...

Tampouco se revelou o programa da *Sexta Sinfonia*, a última. Mas a própria música não deixa a menor dúvida quanto ao significado geral da obra. A submissão ao *Destino* agora é completa: umas poucas tentativas tonais de elevar-se ou de esquecer o que escureceu a vida inteira do compositor são logo postas de parte pela volta de passagens de total e desolada melancolia. Conquanto não revelasse o programa, Tchaikovsky escreveu que a sinfonia "está impregnada de sentimentos subjetivos... compondo-a em meu espírito, chorei copiosamente". O movimento final remata a obra com o sentimento indisfarçável da morte. Considerada sua maior sinfonia, ela também faz soar, por assim dizer, a tônica precisa da vida de Tchaikovsky.

A sinfonia foi executada pela primeira vez no dia 28 de outubro de 1893, regida pelo próprio compositor. Logo depois, Tchaikovsky decidiu chamar-lhe *Sinfonia Patética* — título que, na língua russa original, se refere ao sofrimento emocional. Oito dias após a primeira apresentação da Sinfonia, Tchaikovsky estava morto.

Durante muito tempo se supôs que a causa da morte tivesse sido a cólera-morbo. Provas recentes, contudo, indicam que a sua morte se deveu à confluência de três fatores: a fama, que se expandia sempre mais, o homossexualismo continuado e a elevada estima em que o tinha, crescente e publicamente, o czar. Para entender a ação simultânea dos três fatores, é necessário compreender o intenso patriotismo e a lealdade para com o Chefe do seu Estado que muita gente professava naquele tempo. Vários colegas e colaboradores de Tchaikovsky, percebendo que a vida secreta do compositor não tardaria a ser conhecida do mundo inteiro, temeram que isso pudesse revelar-se desastrosamente constrangedora para o czar. Formando uma espécie de tribunal ilegal e irregular, decidiram que o compositor deveria impedir que tal acontecesse da maneira mais segura possível: dando cabo da própria vida. Sentindo-se totalmente desonrado e esmagado pela autocondenação, Tchaikovsky não teve outra saída. Depois disso, os amigos, amadoristicamente, se empenharam numa cobertura para proteger a reputação do compositor, dando-lhe à morte a aparência de morte natural.

Como ele escrevera a respeito do tema da *Quarta Sinfonia* quinze anos antes, Tchaikovsky vogara à deriva no mar do seu “destino inevitável” até que este o engoliu e arrastou para as suas profundezas.

Muitos compositores anteriores haviam exibido características imperfeitas de um ou outro gênero mas, sem embargo disso, tinham lutado incessantemente para aperfeiçoar-se. Em sua música haviam retratado apenas o divino e o belo da vida; o único objetivo que a consciência do homem devia sempre tentar alcançar. Nas três últimas sinfonias de Tchaikovsky, entretanto, movemo-nos em outra direção, menos iluminada. O que se pode, pelo menos, dizer delas é que oferecem uma lição sumamente instrutiva: que raramente, se é que isso acontece algum dia, a obra de um artista pode alçar-se acima da principal direção da própria consciência. É discutível que uma música magistral surja onde o coração e o espírito do músico, em sua maior parte, não estão assim dominados. Tchaikovsky, o homem, vivia dilacerado por contradições íntimas; o espírito buscava elevar-se; a carne se inclinava para a queda. Nessas condições,

apesar de, na música, produzir beleza com frequência, Tchaikovsky nunca atingiu as culminâncias da verdadeira espiritualidade e, finalmente, em suas derradeiras sinfonias, tornou-se instrumento da música de desespero, do mesmo gênero daquelas que se revelaram a mais mortal das pragas para numerosas civilizações anteriores à nossa.

E tudo isso nos leva ao que aconteceu em seguida...

DEBUSSY APONTA O — OU UM — CAMINHO

Menos de sete anos após a morte de Tchaikovsky, o mundo viu-se no dia 31 de dezembro de 1899. Um número substancial de compositores radicais já se preparava para marcar o novo século com a acometida de uma nova música.

O compositor moderno: não mais as algemas da tradição para impedi-lo de avançar! Não mais Confúcio para murmurar palavras irritantes de advertência ao seu ouvido nem para protestar, saindo feito louco do tribunal! Falta um minuto para meia-noite em 31 de dezembro de 1899: a velha era, com seus padrões espirituais supersticiosos, está a pique de transformar-se em simples lembranças do passado. Muitas regras agora gritam o seu desejo de serem quebradas! Tantos sons que ainda não tinham soado! Tantos estados de espírito que os compositores do passado se haviam absterido de expressar! E isso agora pode ser feito. Tudo agora pode ser feito! Qualquer coisa agora pode ser feita!

Um minuto depois de meia-noite, 1º de janeiro de 1900; e os novos músicos investiram com o novo século como estudantes tumultuários investem com as ruas. Com gritos que reclamavam “liberdade” artística, derrubaram as crenças “ingênuas” que haviam persistido desde os tempos antigos até o século XIX — de que a música afeta a moral, de que certos acordes nunca deveriam ter soado. Ridicularizaram a idéia de que, de acordo com a forma e o conteúdo, a arte tonal pode ser responsável pela desintegração de uma civilização. Onde quer que a idéia subisse à tona era queimada; “absolutamente carente de qualquer base científica!” eram os brados de abominação. Virtualmente, toda e qualquer discussão dos efeitos da música sobre o ser humano desapareceu dos compêndios.

Os anos criativos de Claude Debussy (1862-1918) espalharam-se precisamente por esse período inicial da revolução, quando o velho século deu lugar ao novo. Diante das alternativas da tradição ou da licença artís-

tica ilimitada, Debussy deixou claras as suas opiniões: "Sempre procuro libertar a música das inférteis tradições que a sufocam. Sou pela liberdade", declarou. E acrescentou: "A música, por sua própria natureza, é livre. Todos os sons que ouvimos à nossa volta podem ser reproduzidos. Tudo o que o ouvido aguçado percebe nos ritmos do mundo circundante pode ser representado musicalmente." O interesse de Debussy nunca se manifestou pela direção ↑, mas pela direção →; sua música sempre falava das condições físicas, emocionais e mentais do mundo à sua volta e dentro dele, por mais talentoso e singular que possam ter sido suas descrições desses reinos.

A característica central da música de Debussy, até quando ele progredia através das diferentes fases da sua arte, foi uma sensualidade quase tangível. E, força é notá-lo, esse traço estava longe de faltar ao próprio homem. Todas as biografias aludem à sua natureza profundamente felina. Debussy andava e movia-se como um gato; enquanto viveu, teve muitos gatos como animais de estimação; comprava ornamentos felinos (e isso até quando estava sem vintém e faminto, e ainda que os ornamentos custassem todo o dinheiro que ele acabara de ganhar); fazia questão de freqüentar um lugar público em Paris chamado *Le Chat Noir*; e até mostrava características do signo de Leão. O fato de ser o gato, tradicionalmente, um animal estranho e misterioso, companheiro contumaz das bruxas, pode ter tido também alguma importância na psique enigmática de Debussy.

Fatos como a sua natureza excepcionalmente sensual não são destituídos de importância. À proporção que traçamos, neste livro, as relações entre a música e a vida humana, torna-se cada vez mais claro que o estilo de uma peça musical depende, em larga escala, do caráter do próprio compositor. Todas as formas de criação artística são um retrato de algum nível do seu eu interior. E assim, se se constatar realmente que os padrões da música têm influência sobre os padrões da vida, os pormenores biográficos dos compositores cuja música ainda é tocada podem revelar-se importantíssimos para nós. Podem perfeitamente sugerir-nos quais seriam os efeitos externos da música daquele compositor sobre a sociedade. E a importância de Debussy no determinar a natureza da música do século XX é inestimável: não apenas se tocam ainda as suas composições, mas também, o que é mais importante, suas obras dirigiram, com efeito, o curso de muita música subsequente de outros compositores.

O francês felino também era poeta. Suas obras literárias caracterizam-se, consoante a descrição de Corinne Helene, como sendo feitas

"de noite e aurora, luar e sombras de veludo, névoas e perfumes".¹⁸ Além disso, Debussy também se interessou por ocultismo. E, na verdade, sua produção musical só pode ser categorizada com precisão em termos ocultistas.

Ocultistas experientes falam, com frequência, num plano "astral" de existência, que corresponde acuradamente ao purgatório do catolicismo. Descrevem-se as regiões inferiores do plano astral como reinos de ilusão, sombras mal definidas, almas perdidas e estranhos perigos. Finalmente, o plano astral resulta, por assim dizer, de um estado correspondente de consciência. Exemplo típico de um estado de espírito "astral" é o induzido por drogas alucinógenas, o que nos dá uma boa idéia da espécie de arte que se pode esperar da consciência astral. A arte astral é antes ilusória do que objetiva, antes sensualmente sedutora do que genuinamente espiritual. E é dessa maneira, pelo emprego do adjetivo "astral", que se pode definir com maior precisão a arte de Debussy.

A ópera *Pelleas et Mélisande*, considerada, de um modo geral, a obra mais perfeita de Debussy, custou-lhe nove anos de trabalho, dos trinta e um aos quarenta anos de idade. Para invocar e assegurar um ponto de vista sem prevenções, citemos trechos da breve descrição dessa ópera que nos oferece a *Enciclopédia musical Larousse*,¹⁹ onde encontramos referência à "sua qualidade irreal, seus personagens enigmáticos e seus cenários de uma terra imaginária... o texto de além-túmulo... a misteriosa partitura orquestral". Ao que se acrescenta o comentário de que "ela é desprovida de qualquer ação definida e os próprios personagens são irreais" (!).

Em sua vida pessoal, Debussy manteve também contatos ocultistas reais. Nem todo o mundo sabe que ele foi, durante anos, chefe da sociedade secreta denominada Priorado de São, grupo estranho e confessadamente antigo (existe até hoje), que se acredita descendente genealógico de Jesus Cristo, o qual se teria casado. Dedicar-se à derrubada de todos os governos europeus, para que a linhagem de Cristo possa assumir o poder. Além disso, nos últimos anos, tornou-se Debussy profundo admirador das obras de Edgar Allan Poe, cuja arte é três vezes mais astral do que tudo o que Debussy criou. Suas fábulas de fantasia e horror figuram entre as histórias do mal e dos terrores diabólicos mais poderosamente eficazes que ainda existem. Tamanho foi o fascínio exercido pelos contos de Poe sobre Debussy que este se pôs a compor uma série de óperas baseadas neles. Que espécie de música se pode esperar de um compositor

que permitia à sua consciência deixar-se seduzir por escritos dessa natureza? Nunca o sabemos: Debussy ainda estava trabalhando nas óperas quando foi finalmente vencido pelo câncer que o ameaçava de morte desde os trinta e poucos anos. Sua morte foi desgraçada, e ele acolheu-a com intensa amargura. A perspectiva de um casamento deprimente entre a tenebrosa literatura de Poe e a música já poderosamente influente de Debussy parece ter evocado a resistência do próprio Destino.

O IMPRESSIONISMO CONTRA O EXPRESSIONISMO

Como uma quase reação contra a música *impressionista* de Debussy e outros compositores, surgiu uma música de valor espiritual igualmente incerto, de natureza *expressionista*. Os impressionistas, pelo menos, tinham-se contentado em tomar a música dos séculos XVIII e XIX, com sua tonalidade, como ponto de partida, ainda que, a partir daí, permitissem que grande quantidade de inovações e extrapolações ditasse novos rumos musicais. Por mais radical que fosse, a música impressionista ainda era fundamentalmente tonal. Mas a nova classe, os expressionistas, sentia-se impelida a questionar toda a tradição precedente. Experimentaram-se novos sistemas de tonalidade e harmonia, ao mesmo passo que as formas e regras, fossem quais fossem, a que se conformara a música até então, passaram a ser irrelevantes para os expressionistas. Ou mais ainda — alguma coisa que devia ser particularmente evitada.

Em seu livro conclusivo, *Music in Western Civilization*,* Paul Henry Láng comenta:

O impressionista entrega-se; o expressionista procura a máxima concentração... À natureza temporal, hedonista do impressionismo, o expressionismo opôs o desnatural, o inarmonioso, o torturante... Em seus pronunciamentos mais inflexíveis, o expressionismo levou o zelo anti-romântico ao ponto de não reconhecer sentimentos, calcando assim sua nova doutrina estética no estágio mental da suspensão emocional...

Ao que Láng, perspicaz, acrescenta que isto era “realmente... a emoção de evitar emoções”.²⁰

* *A música na civilização ocidental.*

Num século que tantas vezes propiciou às nações ocidentais, em épocas de eleição, a "liberdade" de escolher entre dois chefes de partidos políticos igualmente pouco inspiradores e insinceros, os amantes da música viram-se confrontados com uma escolha entre duas escolas de música igualmente repulsivas para o idealista espiritual. Posto que aparecessem algumas músicas boas e espirituais debaixo da bandeira impressionista, em sua maior parte a "escolha" entre as duas escolas equivalia, no mundo da arte, a uma campanha eleitoral travada entre Marx e Mussolini.

Isso, no entanto, era apenas o começo. Lançada à margem dos elementos espirituais e do esforço ascensional, essencial a toda grande música, a nova cultura musical pendeu para o supertecnicismo e para uma fome impaciente, indecisa, de sensacionalismo. Durante alguns anos, essa arte cada vez mais irritante, decadente e materialista ditou as regras da nova produção musical, até que o início da Primeira Guerra Mundial pôs termo a toda uma era da história humana. E, contudo, que viria após essas primeiras fases da música não-idealista? No dizer de Paul Henry Láng:

Só se poderia infundir vida nova na música deste mundo, que se desintegrava rapidamente, através de uma ênfase ainda mais nervosa, sofisticada e sobrecarregada aplicada aos elementos já oprimidos do efeito e da técnica. A experimentação passou a ser, então, a meta final...²⁰

OS SERIALISTAS

Se tivessem possuído o equipamento sismológico necessário, os cientistas de 1874 teriam, sem dúvida, registrado um abalo sísmico altíssimo na escala Richter proveniente da região da China naquele ano: os corpos de milhares de antigos filósofos chineses ter-se-iam revolvido nos túmulos por ocasião do nascimento, em Viena, de Arnold Schoenberg. Pois no transcurso da sua carreira, pela primeira vez na história humana, Schoenberg renunciaria a todo conceito de tonalidade.

A tonalidade, isto é, a prática de basear a música numa tônica determinada, as melodias e harmonias, todas gravitando ao redor dessa tônica, tinham sido um aspecto inerente à música desde o princípio da história registrada. Acreditavam os antigos que a tônica usada numa

peça de música tinha tremenda importância cosmológica. Vimos que os chineses usavam a tônica, fosse qual fosse, acreditando ser ela o reflexo terreno do Tom Cósmico especial que soava sobre a terra no momento da execução musical. Dessa maneira, a tonalidade de toda a música chinesa associou-se à Tonalidade astrológica e às relações harmônicas entre os signos do zodíaco. Entretanto, até nos tempos modernos, a maior parte da música continua a ser de natureza tonal, pois existem também razões artísticas muito práticas para o emprego da tonalidade. Existem relações especiais entre a tônica de uma peça de música e as outras notas, como as que dela estão afastadas por um intervalo de uma quinta ou de uma quarta. As relações entre as notas, que constituem a base da tonalidade, assentam em princípios matemáticos e estéticos fundamentais. Disso resulta que a música tonal “soa certo” automaticamente para o ouvido humano, ao passo que a música atonal, pelo menos na primeira vez que a ouvimos, nos soa incorreta e não-musical.

Quando se põem a falar ou a cantar pela primeira vez, as crianças de todo o mundo utilizam melodias firmemente baseadas em intervalos tonais. Então, os princípios harmônicos e melódicos da tonalidade não parecem arbitrários nem teóricos, mas naturalmente significativos para a psique humana. Com efeito, a pesquisa científica descobriu que os tradicionais intervalos harmônicos e acordes são realmente especiais: o estudo físico das vibrações sonoras confirmou que a tonalidade tradicional se conforma com certas relações vibratórias únicas e objetivas entre as alturas dos sons. Verificou-se, além disso, que as mesmas relações matemáticas se acham presentes em muitos e diversos fenômenos da natureza, em tudo, desde as leis da física até a geometria e as relações presentes nas formas dos organismos vivos. É muito pequena a distância entre tudo isso e a presunção de que os antigos estavam certos ao afirmarem que há, de fato, alguma coisa na música tonal que a coloca em harmonia com o universo inteiro, tornando-a, assim, uma fonte verdadeira de cura e regeneração. Podemos ver, portanto, o que talvez esteja implícito no conceito secular de que algumas músicas são objetivamente “certas” ou “corretas” ao passo que outras são erradas e até perigosas. Se a música tonal cura e regenera o corpo, a mente e a sociedade como um todo, é de se esperar que a música atonal faça exatamente o contrário.

Porque a música tonal acode tão naturalmente ao homem, até quando a própria sabedoria antiga desaparece da memória da raça, os grandes compositores clássicos do Ocidente continuaram a criar música

consoante os princípios da tonalidade e da escala diatônica. Afastando-se totalmente do sistema tradicional, Schoenberg fizera, de fato, um momentoso movimento. Muitos colegas compositores do século XX saudaram-no como um grande progresso. Duvida-se, no entanto, que Beethoven ou Bach tivessem feito o mesmo algum dia. E se ainda estivessem presentes para assistir ao evento, os sábios da antigüidade concluiriam de certo que, se a música de Schoenberg “pegasse” e se tornasse suficientemente popular, os dias da civilização ocidental estariam contados.

A música de Schoenberg abrangeu vários períodos diferentes. No primeiro, a tonalidade, enquanto presente, tornou-se cada vez mais incerta. Depois, por volta de 1908, iniciou-se um segundo período em que reinou a atonalidade. Esta foi denominada “a fase da anarquia e da liberdade ilimitadas” (cujo próprio conceito estava em contradição direta com os princípios do idealismo espiritual). Nesta fase, as sete notas maiores e as sete menores da escala passaram a ser, simplesmente, doze notas separadas por um semitom. As doze notas eram todas tratadas de maneira igual, pois nenhuma forma de organização lógica as regia. Em tais condições, a música resultante não estava em tônica nenhuma, e sua melodia e harmonia não obedeciam à ênfase tradicional aplicada aos intervalos da quinta, da quarta, etc.

Em seguida, no importante terceiro período de sua carreira, Schoenberg substituiu a “anarquia ilimitada” anterior por um novo sistema de organização de notas de sua própria invenção, que veio a ser chamado de “serialismo”. No sistema serialista, as doze notas da oitava eram arremadas em ordem sequencial, que se tornou a série ou “fleira de tons”, base de toda a peça de música. A série de notas poderia ser tocada de trás para diante ou de diante para trás, na íntegra ou apenas parcialmente, e em forma invertida. Mas visto que a série continha as doze notas numa ordem predeterminada, não era possível tocar uma nota pela segunda vez na sequência antes de terem soado todas as outras. Webern, Berg e outros adotaram também a técnica serialista de Schoenberg, e assim nasceu a escola dos “compositores de doze notas”.

Embora, com a introdução do serialismo, Schoenberg revertesse da anarquia absoluta a alguma forma de ordem lógica, a técnica suscita importantes perguntas filosóficas. Por exemplo: e se existem, na verdade, alguns tipos de Tons Cósmicos, e se as obras de música se afinam com determinado Tom através do uso da tonalidade? Que importância teria isso para a atonalidade, tal como se pratica no serialismo, que não faz

uso de tônicas? Seria possível que, abandonando o sistema da música tonal, que acode tão naturalmente ao homem, Schoenberg houvesse tentado, involuntariamente ou não, substituir a Vontade divina pela vontade humana? Sistemas como o serialismo representariam a rebelião, em algum nível da psique humana, contra a Harmonia das Esferas?

Em seus últimos anos, a terceira fase de rigoroso serialismo de Schoenberg deu lugar, por seu turno, a um estilo menos rígido em que, conquanto se mantivesse o serialismo, elementos de tonalidade lhe foram cada vez mais acrescentados. Ao fundar o método, o criador do serialismo foi criticado pelos tradicionalistas. Mas o serialismo, desde então, se firmou no mundo musical. Agora, por havê-lo abandonado em sua forma pura, Schoenberg voltou a ser criticado quase tanto quanto antes!

ENTRAM OS COMANDOS

A música segue, normalmente, um desenvolvimento quase “natural”, em que um compositor depois de outro extrapola as idéias dos predecessores e edifica sobre elas. Para o pensador cujo espírito tem pendores esotéricos, entretanto, a chegada da “nova música” nos primeiros anos deste século é particularmente fascinante visto que, em muitos sentidos, em lugar de evoluir, ela surgiu como que saída do nada. Por séculos inteiros, nos primeiros períodos da história do mundo, a fase da música se alterou relativamente pouco. Um compositor sentia outrora que lhe incumbia criar novas *composições* musicais. Mas no caso da “nova música” a ênfase transferiu-se radicalmente: o propósito principal passou a ser a criação de novas *espécies* de música. Agora se diria que no fim do século XIX nascera uma verdadeira onda de indivíduos que partilhavam da característica de parecerem incapazes de conformar-se com os padrões e propósitos tradicionais das artes tonais.

Ninguém ilustra melhor o fator do “fenômeno da onda” do que Charles Ives (1874-1954), o primeiro compositor norte-americano de real importância. Nascido e educado em Danbury, Connecticut, Ives estava quase totalmente separado dos desenvolvimentos musicais radicais que se processavam na Europa. Estudou música na Universidade de Yale, por volta da virada do século mas, nos anos seguintes, não teve muitas oportunidades de saber o que estava acontecendo musicalmente do outro lado do Atlântico. Durante os anos de seu próprio trabalho criativo nada ouvira

da música de Schoenberg ou de Hindemith, e de Stravinsky só conhecera *O Pássaro de Fogo* e *O Rouxinol*. Entretanto, era como se os compositores da “nova música” tivessem feito parte de um esquadrão de comando treinado no céu ou no inferno (conforme o ponto de vista da pessoa) para cair de pára-quedas na Europa e recanalizar todo o curso da música, e que o pára-quedas de Ives, alcançado por poderosíssima rajada de vento, fora arrancado ao seu curso e levado para o outro lado do Atlântico. Pois, ali, só e virtualmente isolado de qualquer outro músico ou de qualquer influência externa, Ives, de maneira totalmente independente, desenvolveu a bitonalidade, a politonalidade, a atonalidade, os ritmos múltiplos ou polirritmos, o emprego dos fatores ocasionais na música, e todos os mais adornos da “nova música”. Em sua produção, Ives não somente correu paralelamente a tais desenvolvimentos, mas também os precedeu na medida em que eles se verificavam em solo europeu.

Como Ives escreveu ao seu copista ao mandar-lhe uma nova obra:

“Sr. Price. Não procure tornar as coisas bonitinhas. Todas as notas erradas estão certas.”

E eis aqui o breve comentário que rabiscou à margem do manuscrito do seu *Segundo Quarteto para Cordas*:

... como uma *Cadenza* para ser ou não ser tocada! Se for tocada, deverá sê-lo não como uma *Cadenza* bonita – mas de maneira uniforme, precisamente a menos musical possível!

A isso dava-se o nome de experimentação; depois de Ives haver tentado qualquer inovação técnica numa composição, a inovação raro voltava à sua música do mesmo modo, outra vez. No entanto, aos ouvidos dos contemporâneos, a música de Ives não era apenas dissonante, mas louca. O compositor estava tentando refletir na música as dissonâncias e as desoladas realidades do mundo que o rodeava. Sim – de certo modo, era o “realismo” de Mussorgsky que retornava, e novamente em contradição com os maiores músicos de todas as épocas anteriores da história humana, que haviam buscado, através da música, impor ordem e sentido ao caos terreno.

Talvez nos revele alguma coisa a respeito dos efeitos psicológicos da música de Ives o fato de que, embora ainda lhe faltassem décadas de vida, a capacidade de compor criativamente faltou-lhe muito antes. Sua

esposa recordaria mais tarde o sofrimento e a tragédia desses meses e anos em que Ives tentara compor, apenas para descobrir que a fonte secara. Ele viveu os muitos anos que lhe restaram como um inválido, num isolamento quase completo de outros músicos.

Sem embargo disso, com os seus pára-quebras bem enterrados, outros membros do comando estavam prontos para atacar em outros lugares do mundo...

Até que ponto se justifica o falarmos de um "fenômeno de onda" ao aludir à maneira com que os músicos radicais irromperam em cena? Pode-se dizer que era difícil para um jovem músico não ser radical naquele período — isso decorria da natureza dos tempos, não decorria? E, no entanto, tentemos adotar um jeito oriental de encarar as coisas: qual seria, finalmente, a *causa* do radicalismo e da revolução cultural do novo século? Eram os "novos músicos" um sinal dos tempos... *ou foram os tempos, ou pelo menos parte da natureza da vida no século XX, um sinal da vinda da "nova música"?*

Retornemos, porém, aos comandos culturais que caíram sobre terras européias. Durante o tempo de Ives, meia dúzia de compositores em Paris deu início à própria missão revolucionária particular. Conhecidos como os Seis, visavam deliberadamente a escrever música destituída de qualquer emoção ou sentimentos elevados. A título de ajuda na realização do seu intento, tomaram de empréstimo o *jazz* e outros idiomas populares, e o som resultante foi "bem-sucedidamente" barulhento e barato. Os compositores sérios tomaram, pela primeira vez, amplo conhecimento do *jazz* na década de 1920, e poucos proponentes da "nova música" deixaram de incorporá-lo ao seu trabalho. Stravinsky, Ravel, Hindemith, Copland e muitos outros — bons e maus compositores — todos incluíram efeitos semelhantes ao *jazz* em suas obras. A essa altura, os padrões espirituais já não existiam ou tinham sido virados de cabeça para baixo. Lamentavelmente, poucos músicos da década de 1920 pareceram compreender a diferença entre misticismo e melancolia; ou, se a compreenderam, preferiram a última.

E isso era apenas o começo...

IGOR STRAVINSKY

Nos primeiros estágios da "nova música", uma obra acima de todas as outras marcou a chegada, para não dizermos a força pura, irreprimitível,

da revolução. Hoje em dia, os estudantes de música ouvem essa obra revolucionária com passiva humildade. Academicamente treinados para analisar a estrutura, o ritmo e as harmonias de uma peça de música, mais do que o seu efeito e impacto totais, não entram sequer em considerações sobre o seu nível de espiritualidade. Entretanto, há muita gente pelo mundo afora que, tendo achado natural amar a música dos séculos XVIII e XIX, pouco ou nada ouviu das peças da "nova música". Alguns ouviram raras vezes, se é que chegaram a ouvi-la, a mencionada composição e, de uma feita, toquei para eles uma gravação dela. Invariavelmente, a reação produzida foi de choque e violenta perturbação. Ao passo que lhe reconheciam o gênio intelectual e a originalidade, confessaram que ela lhes reduzia consideravelmente o estado de consciência, e nenhum manifestou o desejo de ouvi-la outra vez.

A reação desses boníssimos inocentes, que, de um modo ou de outro, se haviam protegido contra a presença da "nova música" no mundo ao seu redor, deve dar-nos uma idéia muito aproximada do impacto inicial da composição sobre os seus primeiros públicos. *O Rito da Primavera*, sem sombra de dúvida, é a obra mais famosa de Igor Stravinsky. Stravinsky (1882-1971) baseou-a no conceito de uma cerimônia pagã. Na música de *O Rito da Primavera*, pagã, selvagem, agressiva e ferozmente ímpia, as melodias parecem destinadas a assustar e as harmonias a despedaçar a mente. Mais do que qualquer outra coisa, porém, o complexo lado rítmico da peça é que era singularíssimo. Os ritmos correm compulsivamente, projetando-se de contínuo para a frente, sem fôlego, e com escuros laivos de violência e pavor.

Para a primeira apresentação do balé em 1913, Nijinsky dirigiu a coreografia, e Nicholas Roerich, numa rara falha de julgamento, concordou em criar o cenário. A coreografia seguiu o único padrão geral possível, em face da música em que se baseava: um ritual primitivo da Rússia camponesa pré-cristã, que culmina no sacrifício de uma virgem. Por si mesma, só a música de *O Rito da Primavera* atinge tamanho crescendo de abandono hedonístico que sugere a virgem sacrificial, inebriada pelo ritual pagão e pelos ritmos violentos, dançando num frenesi, até morrer.

Estamos agora familiarizados neste livro com os poderes muito reais que a música parece capaz de exercer; seria também preciso que alguém tivesse levado uma vida de eremita durante muitos anos para não ter notícia dos atos de violência e tumultos que às vezes se verificam nos concertos de *rock*. Não nos surpreenderá, portanto, saber que a estréia

de *O Rito da Primavera*, mais de quarenta anos antes da chegada do *rock* e, no entanto, estranhamente aparentada com essa música das últimas décadas na violência irreprimível de seus ritmos, também redundou num tumulto. Relatos escritos na ocasião nos dão conta de que o público permaneceu sentado, ouvindo em silêncio... por dois minutos. Depois, romperam os apupos e insultos. Pessoas sentadas ao lado umas das outras começaram a brigar com punhos e bengalas. Em seguida, a atenção do público foi dirigida para a orquestra, contra a qual se arremessou tudo o que se poderia conceber de solto e remotamente aerodinâmico. Resolutos, contudo, os músicos continuaram tocando, debaixo de uma sarai-vada de injúrias e de uma torrente de mísseis. A conclusão do balé foi saudada pela chegada dos gendarmes. Neste ínterim, o compositor, em razão de tudo aquilo, escapulira por uma janela dos fundos do teatro. Nunca se ouvira falar de cenas assim em relação a um balé, e o incidente causou grande escândalo.

Mas Stravinsky, aos 30 anos de idade, só começara a aquecer-se, e por certo não estava disposto a pedir desculpas. "Ouvi, e escrevi o que ouvi", disse ele. "Fui o recipiente através do qual passou *Le Sacre du Printemps*."

Stravinsky escreveu *O Rito da Primavera* quando ainda tinha 29 anos. Isso marcou apenas o início da sua celebridade mundial, e apenas o fim do começo da sua produção. Continuou a compor por mais de seis décadas, e foi reconhecido como o grão-mestre da "nova música" muito antes de sua morte, em 1971. Nenhum, ou quase nenhum, estilo singular ou movimento da "nova música" deixou de ser tocado por ele. Como o general no campo de batalha, azafamava-se por entre as fileiras, surgindo nesta e naquela divisão, alentando aqui, aconselhando acolá, aumentando a confiança pela sua simples presença. Um dos primeiros compositores de música séria a incluir elementos de *jazz* em seu trabalho, Stravinsky rematou essa tendência com o *Concerto de Ébano*, composto especialmente para a orquestra de *jazz* "big band" do clarinetista Woody Herman e do trompetista Shorty Rogers.

Durante decênios, enquanto desenvolvia a sua arte e granjeava cada vez mais ampla aceitação, Stravinsky continuou quase sem vintém, o que não o impediu de conhecer intimamente a maioria dos nomes principais das artes européias. Picasso, figura similarmente dominante e de vanguarda, atraiu Stravinsky diversas vezes. Durante a Primeira Guerra Mundial, ao tentar cruzar a fronteira italiana, Stravinsky foi detido

pelos guardas, que o acusaram, como ele mesmo escreveu mais tarde, "de tentar contrabandear um plano de fortificações — na realidade o meu retrato pintado por Picasso — para fora do país".

Nem a pobreza permanente o impedia de ingerir uísque em doses que se diriam capazes de matar a maior parte dos homens. Certa vez, antes de começar a reger um concerto em Moscou, engoliu dez gotas de ópio e dois copos de uísque. (Em vista da idade juvenil em que alcançou notoriedade, Stravinsky não foi muito diferente, no contexto da própria era, digamos, dos Rolling Stones e de outros astros atuais do *rock*.) Durante esse concerto de Moscou ele se sentiu subitamente mal. Notando-lhe o pulso fraco, um médico proibiu-o de continuar regendo. Mas isso ofendeu o compositor, que continuou dirigindo o concerto depois de haver apelado para o seu próprio "remédio", conhaque com café.

Uma das obras mais famosas de Stravinsky para o palco é a ópera-oratório *Oedipus Rex* (1927). Nessa obra, porém, tanto a instituição quanto a concepção estabelecida da ópera são ridicularizadas. Conquanto baseado na tragédia clássica de Sófocles, o libreto é cantado em latim — que a maior parte do público, evidentemente, não é capaz de acompanhar — enquanto um comentador, em traje de cerimônia, postado de um lado do palco, interpreta a ação em gíria moderna para o público, o que tem por efeito alhear de todo os cantores dos espectadores.

A "nova música" era tão diferente assim da música dos séculos anteriores? O tratamento dado por Stravinsky ao *Oedipus Rex* nos fornece a resposta.

O crítico de espírito acanhado argumentará aqui que os novos músicos não romperam com o passado, limitando-se a seguir o curso da evolução natural da arte, em obediência às inovações impostas por Beethoven, Liszt, Wagner e outros. Respondendo a isso, devemos enfatizar que a principal distinção entre a música do século XX e a do classicismo e romantismo nunca foi a distinção técnica manifesta, senão a diferença de nível espiritual das duas. É uma questão de *motivo*, de *meta* da música; uma questão fundamental de moral. Diante de cada peça musical que ouvimos cumpre-nos perguntar a nós mesmos: Esta música constrói ou destrói? Em última análise, é uma questão de *consciência do compositor*.

Temos de ser suficientemente desapaixonados para sermos impermeáveis à intimidação pelos intelectuais musicais materialistas do século XX. Estes, orgulhosos de pertencerem a um movimento artístico que "a pessoa comum não compreende" desprezariam quantos se atrevessem

a ser tão “antiquados” ou “aborrecidos” que questionassem, a esta altura dos acontecimentos, a validade de *O Rito da Primavera*. Eles nos atirariam em rosto: *O Rito da Primavera* e a *Nona Sinfonia* de Beethoven são ambos válidos no contexto das respectivas épocas. Ao que replicariam os discernentes: É verdade que ambos são música; ambos consistem fisicamente em vibrações do ar e ambos são executados por instrumentos musicais semelhantes; mas essas obras resultam de duas filosofias diametralmente opostas — o humanismo ateu e o idealismo espiritual — que se vêm digladiando desde antes da aurora da história pela posse do espírito dos homens.

Se chegássemos a duvidar de que *O Rito da Primavera* e as demais primeiras obras da “nova música” são realmente tão más assim, bastar-nos-ia olhar, à medida que passasse o tempo, para ver ao que elas conduzem. Que tipo de arte veio a ser a “nova música” a partir desses primórdios? Afinal de contas, a verdadeira natureza da semente se retrata inevitavelmente na flor! A semente propriamente dita pode dar pouca ou nenhuma indicação do que existe dentro dela, e quem não for botânico facilmente dará o nome de “roseira” à semente de uma dionéia pega-mosca. Mas tudo se revela no processo do crescimento.

Haverá dificuldade em discernir a sutil natureza de uma música, e saber se o seu efeito será benéfico ou destrutivo? A resposta a esse dilema foi posta em nossas mãos dois milênios atrás:

— *Vós os conhecereis pelos frutos...*

BALLET MÉCANIQUE, E DEPOIS

Data: 10 de abril de 1927. Local: Carnegie Hall, Nova Iorque. O primeiro quartel do século XX já se foi. E o público americano se preparava para um concerto da maravilhosa música nova. O compositor, George Antheil, produzira uma obra digna do novo século de progresso. Construindo firmemente sobre as obras uns dos outros, compositor após compositor elevava cada vez mais a grandeza e a sublimidade da música ocidental. J. S. Bach, Handel, Haydn, Mozart, Beethoven, Wagner — e agora George Antheil, com a estréia do *Ballet Mécanique*, sua recém-forjada criação. E “forjada” realmente o fora: “engenharia musical”, chamou-lhe Antheil. A instrumentação da obra incluía várias miudezas e artigos de ferragem — bigornas, sinos, trompas, serras circulares e uma

hélice de avião. E também alguns pianos. (Dez, para sermos precisos.) Pode imaginar-se que numa ocasião tão grandiosa quanto a estréia no Carnegie Hall só seriam empregados os principais virtuosos e tocadores de serras circulares de todo o mundo, e talvez um dos irmãos Wright pudesse acionar a hélice de avião para “elevator” o final. (Para uma apresentação muito ulterior, em 1954, receando que o *Ballet Mécanique* soasse, então, antiquado, o compositor substituiu a hélice de avião por uma gravação de motor a jato. Afinal de contas, a “nova música” não pode parar!)

Edgar Varèse (1885-1965), outro americano, dedicou a vida a fazer que a “nova música” efetivamente “fosse em frente”, e tornou-se um dos líderes nesse campo. Franco-italiano, nascido em Paris, Varèse emigrou para a América em 1915. Viu à volta de si uma vida concentrada de pressa e agitação, e um mundo que, no dizer de alguns, ingressara na idade da máquina. Assim, a velocidade como a maquinaria da vida urbana no século XX exerceriam importante influência sobre a sua música. Disse Varèse:

A velocidade e a síntese são características da nossa época. Precisamos de instrumentos do século XX para ajudar-nos a compreender os da música.²¹

E se os seus contemporâneos achessem que ele queria dizer serras circulares, etc., não andariam muito longe da verdade. Sua obra imitava os sons da vida citadina. Motores, pistões, buzinas de automóveis e outros sons desse tipo são distintamente evocados na música. A melodia e a harmonia estavam reduzidas ao mínimo; Varèse colocava toda a ênfase no ritmo. Insistentes, seus ritmos refletiam o pulsar e o zunir da vida industrial e a febril confusão das horas do *rush*.

Sim — voltamos a encontrar nosso velho amigo, o “realismo”. Está visto que a “nova música” é algo que pessoas como vocês e eu “simplesmente não compreendemos”. Apesar disso, porém, talvez possamos reunir coragem suficiente para indagar tentativamente: *Por que* uma música assim? Por que *refletir* a vida urbana? (E, como quer que fosse, quão objetiva era a visão de Varèse da vida urbana?) Observem, mais uma vez, a diferença entre a “música séria” do século XX e a das épocas anteriores. Antigamente a música elevava e sublimava; agora, “reflete”. Que bem fará a alguém essa música? (Mas aqui nossas perguntas são afogadas por gargalhadas sarcásticas orquestradas. “*Bem?* Por que teria a música de *fazer bem?*”)

Após o início da década de 1930, Varèse virtualmente deixou de compor, e passou a fazer pesquisas com instrumentos eletrônicos. Entrementes, em 1935, o gravador de fita fora inventado, embora só se tornasse amplamente acessível depois de 1950, mais ou menos. Varèse recebeu um de presente em 1953 e imediatamente se pôs a usá-lo para entrar num campo inteiramente novo de produção de tom com “finalidades artísticas”, que começava naquela ocasião. Agora era possível pré-gravar exatamente os sons de que necessitávamos, produzir tons artificialmente, misturá-los, retardá-los, acelerá-los ou tocá-los de trás para diante.

Escusado dizer que os “novos músicos” teriam agora uma grande oportunidade.

E assim, depois de um silêncio de duas décadas, Varèse voltou a compor. Sua obra gravada em fita, *Déserts*, completada em 1954, estreou a 2 de dezembro, em Paris. *Déserts* consistia em seções de ruídos industriais gravados (mais silvos, rangidos e bufidos — Varèse, aparentemente, não progredira tanto assim nesses vinte anos!) que se alternavam com trechos de percussão instrumental. O efeito visava a sugerir não só a musicalidade presente na indústria, mas também a mecanização de músicos humanos. Transmitida pelo rádio em som estereofônico, a peça ganhou fama instantânea. Como *O Rito da Primavera*, quatro décadas antes, *Déserts* rompera um novo solo totalmente revolucionário e resultara numa onda de música que lhe seguiu empós. Dali a um ou dois anos, no máximo, a linha de produção de música eletrônica se achava em plena atividade.

Déserts fora originalmente destinado a acompanhar-se de um filme “só de fenômenos de luz”. Como seria de esperar, Varèse estipulou: “o filme precisa estar em absoluta oposição à realidade”. (Parece razoável supor que percepções visuais e auditivas opostas podem exercer um efeito desastroso, capaz de provocar a rutura da mente e redundar numa possível psicose. Seria possível que, em determinado nível do seu ser, Varèse desejasse tais resultados?)

Referindo-se a *Déserts* e à obra subsequente, *Poème Electronique*, Francis Routh assinalou que Varèse “procura menos sustentar a vontade humana do que sujeitá-la ao eterno vazio que é a natureza. Movemo-nos através de um deserto de som...”²² Routh indica mais a similaridade existente entre essa música e a literatura do existencialismo, qual a defende Jean-Paul Sartre. (O existencialismo destacou-se particularmente na terra de nascimento de Varèse, a França, sobretudo a partir do fim da década de 1940.) Encontramos aqui, porventura, uma alusão, tão clara quanto

a que mais o seja, à filosofia implícita na “nova música”: o existencialismo é a doutrina geral que nega os valores ou princípios de conduta objetivos universais. O homem, proclama ele, precisa criar valores para si através dos próprios atos. O homem tem absoluta liberdade para fazer o que quiser, ensejando, assim, a anarquia. Com efeito, *Poème Electronique* (1957-8) foi descrito por Varèse como “um protesto contra a inquisição [isto é, a manutenção dos padrões — D.T.] em todas as suas formas” — pronunciamento notavelmente anarquista.

Conquanto tenha apenas oito minutos de duração, *Poème Electronique* veio a ser reconhecido como “obra-prima da música de fita”. No meio de estranha e alarmante música de fundo de ásperos sons artificiais, entra, ao aproximar-se o fim, num solo vocal de soprano, que soa como se invocasse alguma forma inimaginável do mal. A composição da obra foi sugerida, em primeiro lugar, por Le Corbusier, a fim de poder ser executada no pavilhão da Phillips Radio Corporation, que ele desenhara para a Exposição de Bruxelas. Os tons eram projetados por quatrocentos alto-falantes, colocados em todas as posições concebíveis no interior do prédio, que se parecia com “um toldo de circo com três mastros um tanto precisamente inclinados”.²³

Déserts e *Poème Electronique* foram as duas únicas obras importantes compostas por Varèse depois da década de 30 e, no entanto, a julgar pelas conseqüências, não poderiam ter sido mais bem calculadas para suscitar um novo movimento da revolução. Meses depois da primeira representação de *Déserts*, seguiu-se o primeiro concerto ao vivo em que cada som era eletronicamente sintetizado. Quatro anos depois, em 1958, surgiu *Thema — omaggio a Joyce*, de Berio, que se diria uma tentativa de retratar, em tom eletrônico e fala eletronicamente manipulada, uma desintegração mental progressiva.

Outro “primeiro” chegou para os músicos eletrônicos em 1967 — a primeira encomenda de uma peça de música eletrônica, feita por uma gravadora, onde não se pretendia, inicialmente, que a música fosse transmitida pelo rádio.²⁴ Morton Subotnik foi o felizardo, o criador de obras-primas artísticas anteriores como *O Touro Selvagem* e *Cascavel*. Utilizando um sintetizador Buchla, ele agora desvelava para o mundo — *As Maças de Prata da Lua*.

Como descrever essa “música” de Subotnik? A princípio, ela soa apenas monótona. De certo modo, contudo, o título é estranhamente apropriado: dir-se-ia que bolas de prata estivessem caindo do espaço

e explodindo no ar, ao redor da gente, fazendo-o com ruídos "de bip". E assim vai a composição. Depois, por um momento, chegamos a sentir que pode haver, afinal de contas, um autêntico interesse estético nesses bips... isto é, se prestarmos atenção; prestando mais atenção... ficando mais atentos... aos sons, aos sons de prata... às maçãs que explodem...

Permita-me o leitor oferecer aqui uma opinião. Nada de provas, nenhuma discussão científica acerca dos prós e contras da convicção que carrego comigo — apenas uma reação visceral: há algo positivamente perigoso para a consciência numa música dessas. E perigoso de um modo talvez tangível e imediato. Como se existisse uma brecha dentro de cada uma dessas composições eletrônicas: uma fenda escura e hiante que, se a deixarmos, engolirá alegremente qualquer porção da nossa mente que lhe oferecermos ao dirigir-lhe a nossa atenção.

Enquanto emergia a obra de Subotnik, outra nova manifestação estava a caminho, chegando à sua conclusão em 1968. Um certo Walter Carlos, tomando a música de J. S. Bach, produziu o que poderia denominar-se um tipo de "neo-classicismo". Receando que ainda existisse vida no velho e em sua obra, Carlos agarrou Bach pelo pescoço e tentou (como se isso lhe fosse possível) esganá-lo e destruí-lo. O resultado espantosíssimo foi Bach *executado pelo sintetizador*. (Novos abalos sísmicos nos chegaram da China.) Fora ocioso dizer que o sintetizador se revelou totalmente incapaz de capturar a mais tênue essência dos muitos matizes de calor, pujança, reverência e admiração, serenidade e beleza delicada que as obras de Bach exigem dos seus instrumentos costumeiros. Isso pouco ou nada interessava, porém, a Carlos ou à gravadora encarregada de produzir a atrocidade. Os seus pensamentos estavam, sem dúvida, alhures: o LP gravado nessas condições tornou-se a mais popular (e lucrativa) gravação eletrônica de todos os tempos. Trazendo o título *Ligado em Bach* na capa, juntamente com um grande número de repetições do rosto de Bach ilustradas em estilo psicodélico, tornou-se a espécie de gravação que se encontra à venda, às dúzias, nas prateleiras de *swing* da Woolworth, e canalizada como "fácil de ouvir" para as salas de espera dos dentistas.

E releve não esquecer, além do mais, que isso aconteceu em 1968: a "nova música, a música de jazz e a de rock reinavam, supremas, havia várias décadas. Por mais trágico que seja, embora totalmente verdadeiro, o fato é que, nos milhares de lares em que essa atrocidade foi admitida, para incontáveis adultos e seus filhos, *Ligado em Bach* representava o primeiro, senão o único encontro com esse gigante da história da grande música.

Mas não seria o último. Sempre disposto a ganhar dinheiro com a exploração de uma boa idéia, Carlos, um ano depois, apareceu com *O Sintetizador Bem Temperado*.

A essa altura, já se tornava aparente certa fecundação cruzada entre a “nova música” e o estilo geral do *jazz* e do *rock*. Constatou-se que as diferenças técnicas entre a música “séria”, o *jazz*, o *rock*, ou qualquer outra forma de música moderna eram menos importantes do que o fator unificador de terem todas uma base filosófica mais ou menos igual: hedonismo e anarquia. Numa era em que o músico estava constantemente buscando “novos sons”, com os quais pudesse distinguir-se da matilha, a eliminação das divisões que separavam as diferentes formas musicais oferecia possibilidades tentadoras. O *jazz* tirava elementos do *rock*, e o *rock* tirava muitas técnicas do *jazz*. O *rock*, surgido do mais primitivo dos começos, gerou grupos como o *Soft Machine* e o *Velvet Underground*, tão vanguardeiros que nenhum livro sobre a “nova música” seria completo se não os mencionasse. Nesse entremeio, os observadores notaram, divertidos, que certa atmosfera do “astro do *rock*” se agarrara a alguns dentre os “novos músicos” na magia da adulação associada ao nome deles.

Do ponto de vista mais elevado, as diferentes formas da música moderna começaram a ficar parecidas com os vários ramos do que fora, em suas raízes, uma revolução. As notas de reserva de *Um Arco-Íris no Ar Curvo* de Terry Riley, por exemplo, poderiam ter sido tiradas diretamente de uma folha de álbum de *rock* dos anos 60, em que sua visão ingênua, antipatriótica e esquerdista de um futuro tingido de LSD:

E depois tudo terminou... O Pentágono foi virado de lado e pintado de roxo, amarelo e verde... As pessoas nadavam nos rios faiscantes debaixo de céus azuis riscados apenas do incenso proveniente das novas fábricas... Bandeiras nacionais eram vistas juntas em toldos de circo brilhantemente coloridos, debaixo dos quais se facultava a políticos executarem jogos teatrais inofensivos... O conceito de trabalho fora esquecido [a despeito das “novas fábricas” onde *algumas* pessoas trabalhavam — ao passo que *outras* nadavam lá fora! — D.T.] ... A energia procedente das armas nucleares desativadas proporcionava calor e luz de graça.²⁵

A MÚSICA ENGAIOLADA (CAGED)

Uma das mais influentes figuras contemporâneas em função do seu efeito sobre a carreira da “nova música” é John Cage (1912–). Valerá a pena descrever algumas de suas obras mais importantes, visto que ele está exatamente na fronteira do sítio para onde a “nova música” tenta levar-nos hoje. Em virtude dos sons que produz, em virtude da extensão da sua carreira e sua proeminência no campo, em virtude do número dos novos submovimentos nas artes tonais que ele iniciou ou ajudou a iniciar, e em virtude do fato de ter chegado até a enunciar especificamente os fundamentos filosóficos implícitos em sua obra, é acaso John Cage, entre os “novos músicos”, quem merece ser considerado, acima de todos os outros, o arquinimigo do idealismo espiritual.

A pretensão inicial de Cage à fama escorava-se na honra, para alguns duvidosa, de haver completado a primeira composição eletrônica conhecida. Em *Paisagem Imaginária Nº 1* (1939), Cage tocou dois discos de gramofone do *sine continuum* usado pelos engenheiros telefônicos para testar linhas de telefone, incluindo ao mesmo tempo o som de um tantã; o resultado de tudo isso foi gravado em outro disco. Cage também se dignou de incluir um instrumento mais conservador, o piano – tocado só por uma mão, enquanto se usava a outra para amortecer as cordas...

Cage tornou a ceder a tais “influências clássicas” na composição de 1942, *Credo em Nós*. A essa altura não apenas um piano, mas a própria música clássica foi diretamente inserida na obra: *Credo em Nós* utilizou-se de um tocador de discos a quem Cage, como “compositor”, sugeriu que tocasse uma obra clássica como as de Beethoven, Sibelius, Dvorak ou Shostakovich. Infelizmente, porém, a gravação clássica teve de compartilhar das vibrações sonoras de *Credo em Nós* com a transmissão de um rádio e gravações de música de *gamelan* e *jazz*, consoante as instruções transmitidas pelo “compositor”. Além disso, o “tocador”, sentado diante do gramofone que tocava música clássica, era obrigado a erguer e abaixar regularmente a agulha. Dessa maneira, a música clássica viu-se sujeita, nas palavras de Paul Griffiths, “a uma apresentação fragmentária num contexto totalmente estranho”.²⁴ Teremos de decidir nós mesmos sobre a extensão em que os elementos de *Credo em Nós* foram escolhidos com propósitos puramente “artísticos”, e até que ponto a ridicularização dos compositores clássicos, alguns dos quais ainda estavam

vivos e ativos, pode ter sido uma forma de ataque ditatorial. (Peter Yates, que conheceu Cage nesses primeiros anos, descreveu-o como sendo obstinado e contestador.²³)

Foi também na década de 1940 que Cage apresentou suas peças de “piano preparado”. Para apreender o conceito dessas obras, é mister compreender que, embora os pianos tivessem sido sempre considerados suficientemente adequados às suas funções, a “nova música”, baseada, naturalmente, no ideal de progresso contínuo, precisava proporcionar ao instrumento certas melhorias. Daí que Cage se encarregasse de fazê-lo e “preparasse” o piano colocando dentro dele vários objetos, que descansavam livremente sobre as cordas — aparas e pedaços de madeira, porcas e parafusos, material usado para calafetar portas e janelas, etc. — introduzindo assim o que o *Larousse* polidamente denomina “timbres insólitos”,¹⁹ e Virgil Thomson “um zunido de bala moderado por um baque”.

Outra obra-prima de Cage, que lhe deu, sem dúvida, um trabalho para compor, era menos discordante: *4 minutos e 33 segundos*. Os músicos chegam ao palco, erguem os instrumentos, assumem a posição de quem vai tocar... e nela permanecem, exatamente, durante 4 minutos e 33 segundos.

Estaremos sendo cruéis ridicularizando *4 minutos e 33 segundos*? Acredito que não. É verdade que se podem associar ao silêncio todos os tipos de conceitos musicais elevados; e poder-se-ia argumentar que essa obra nos chama a atenção para o silêncio. Sentimos, contudo, que o mesmo é subestimar grosseiramente a maior parte do público. Os que não conseguem normalmente sentar-se e apreciar o silêncio tampouco o farão no correr dessa “composição”, ao passo que os inclinados à meditação não precisam de John Cage para dedicar-se a ela — comprazem-se amiúde com a meditação e a quietude do silêncio. *4 minutos e 33 segundos*, portanto, só pode ser visto como piada; mas piada barata, desnecessária e, talvez também, egocêntrica.

A *Paisagem Imaginária Nº 4* apareceu em 1951. Num sentido, esta peça obedecia à melhor tradição da sabedoria antiga, envolvendo os números místicos 12 e 24. A obra exigia rádios como instrumentos e 24 instrumentistas (um instrumentista para cada botão de volume e um para cada botão de frequência). A apresentação de estréia foi retardada por muito tempo, até tarde da noite e, em consequência disso, quando ela finalmente começou, muitos programas de rádio haviam terminado e algumas estações saído do ar. Certos críticos escarneceram a apresen-

tação, dizendo que ela fracassara completamente, mas o próprio Cage, transformando a derrota em vitória, por assim dizer, expôs sua nova doutrina sobre a música. Tudo se resumia, ao que parece, em que a obra de Cage envolvera fatores ocasionais, fora do seu controle, o que a tardia apresentação, com efeito, demonstrara da melhor maneira possível! Os críticos voltaram ao ataque: assinalaram que a apresentação não envolvia o acaso puro, fortuito, mas apenas um acaso relativo, visto que o compositor prescrevera ainda certo número de condições. Cage, portanto, chamou à nova doutrina "Indeterminação".²³

Indeterminação era um conceito radical em música. De acordo com a obra que tinha em mente e as restrições que impunha ou deixava de impor, o compositor poderia optar por qualquer coisa, desde um ligeiro grau de indeterminação até um grau muito grande, quase total. (Esse tipo de música é também chamado, às vezes, música aleatória, palavra que vem do latim *alea*, relativo ao jogo de dados. E, de fato, Cage usou dados para decidir sobre o som de algumas composições.)

Bom exemplo da música indeterminada em ação era a obra *Concert*, de 1957-8. Nessa peça, cada músico recebia simplesmente instruções para tocar algumas, todas ou nenhuma das suas notas. O resultado poderia ter sido qualquer um, desde o ruído total até o total silêncio, com uma área mais provável de ruído parcial entre um e outro. Quanto a saber se o resultado poderia ter sido *música*, entretanto, era outra questão. (Mas, é claro, os que questionam a validade de tais sons "não compreendem"; sua "concepção da música é demasiado estreita".) Poder-se-ia imaginar que tais palhaçadas teriam pouca ou nenhuma relação com a corrente de música séria em seu todo. Nada mais distante da verdade: com o passar dos anos, Cage exerceu grande influência sobre outros músicos. A indeterminação em música, por exemplo, foi, de fato, muito amplamente praticada desde que Cage, pela primeira vez, se pôs a brincar com seus botões de rádio e a lançar seus dados.

Com o tempo, o uso da indeterminação pelo próprio Cage também se tornou mais sofisticado. Abandonou o lançamento de dados como determinante dos tons, e passou a usar *I Ching*. Mais tarde, à proporção que se desenvolveu o campo dos computadores, também fez uso deles, tendo assim progredido, a partir do jogo de dados, passando pelo psiquismo com *I Ching* e chegando ao conceito de mecanização da vida. Pode imaginar-se que a idéia da música formada de sons produzidos sem a influência da vontade humana está tão próxima da borda do abismo

do nihilismo cínico quanto a arte pode ser levada. Entretanto, é possível dizer-se que o *Concerto para Piano e Orquestra* e o *Atlas Eclipticalis* de Cage conseguiram, mediante outro método, empurrar a música por cima da borda. Para valer-nos da descrição dessas obras feita por Peter Yates, elas "podem ser chamadas de antimúsica, como um cientista fala em antimatéria. Os muitos motivos não se fundem harmonicamente mas mutuamente se repelem..."²³

Pessoalmente, estou aqui tentando explicar a mim mesmo o tipo de mente que há de ser a que se sente impelida a buscar ativamente a criação de uma antimúsica literal. Mais uma vez, não devemos fugir às perguntas necessárias: Qual é o motivo interior? *Que consciência produziu tais obras? Em que direção uma música desse gênero pode levar a civilização, a ser verdade que os padrões da vida sofrem a influência dos padrões da música?*

O próprio Cage ofereceu certo número de concepções dos seus processos mentais e da sua atitude pessoal em relação à música. Em 1952, numa conferência que pronunciou na Escola de Música Juilliard, explicou aos ofegantes e boquiabertos alunos (os espaços em branco indicam os seus interlúdios musicais):

Nada tenho que dizer	e o estou dizendo	e isso é
a poesia de que preciso	a música contemporânea está mudando.	
Mas visto que tudo está mudando	poderíamos simplesmente decidir	
tomar um copo d'água	Para fazer que alguma coisa seja	
uma obra-prima	você precisa ter tempo suficiente para falar	
quando não tem nada que dizer.	²⁶	

E eles, assim, ficaram sabendo.

Merece ser referido igualmente outro pronunciamento de Cage. Enquanto compunha um número cada vez maior de obras, insistia, simultaneamente, em que estava "cada vez menos interessado pela música". O que, convenhamos, não devia ser muito animador para o público!

Do que acima transcrevemos, observar-se-á que o estilo de poesia de Cage lembra muito Kerouac, Ginsberg e a geração *beatnik* dos anos 50. E os paralelos vão mais longe também: Cage vivia no mesmo Estado, Califórnia, na mesma época, a década de 1950, em que surgiu o movimento primitivo dos alienados que fumavam maconha e escreviam "prosa espontânea". Cage também professava interesse pelo Zen-budismo, e o seu conceito do Zen era mais uma perversão da idéia original.

De fato, o Zen tomou-se o esteio principal da defesa feita por ele das suas doutrinas. O Zen autêntico pode ser definido como um caminho místico para a auto-realização, com base em métodos destinados a forçar os limites e a romper os padrões habituais, superautomatizados, da mente. A sua meta e o seu efeito são, decerto, positivos e construtivos; vê-se, pela concepção, que o Zen está inteiramente de acordo com as grandes religiões e os caminhos místicos do mundo. Todavia, o "Zen" de Cage e dos que se intitulavam "monges" da Califórnia *beatnik*, que o professaram por conta própria, é muito menos bem definido e assume a forma de uma desculpa para a anarquia da arte e do comportamento. Cage utiliza o Zen como base filosófica das suas técnicas de indeterminação; e, no entanto, como indicou Christopher Small, o verdadeiro Zen não ensina uma doutrina de sorte ou acaso, senão uma doutrina de uma espécie diferente de *ordem*: uma *ordem* espontânea, mas *não* ocasional.²⁷

Francis Routh, embora pessoalmente muito envolvido na "nova música", rejeita a filosofia de Cage como seriamente incidente em erro. Afirma Routh:

John Cage representa o ponto sem retorno; nada, zero. Ordenam-nos que deixemos o mundo da realidade como num transe. O som não tem começo, nem meio, nem fim; o ideal é a desincorporação; a música deve ser menos "ouvida" do que "experimentada", o que não é fácil para um ocidental... Mas, diz Cage, esqueçam tudo o que já ouviram, todas as tradições, associações musicais, tudo; esqueçam a vida.

A falha é indistigável; se entrar num estado de nulismo desse tipo, o ouvinte também esquecerá John Cage. Além disso, já não nos disse o Rei Lear o que pode "vir de nada"? E, ao negar o passado, a estética de Cage nega, inevitavelmente, qualquer futuro possível.²²

Infelizmente, nem todos os músicos modernos podem gabar-se de tão penetrante sanidade. Seguindo a direção de Cage, outros também trabalharam principal ou inteiramente dentro da estrutura "Zen"/indeterminação; a maioria vive na América, e quase todos na Califórnia. Terry Riley, cujos apontamentos para a própria gravação já citamos, figura entre eles. No meio das suas criações encontramos a composição, *Em Dó*, em cuja execução pode usar-se qualquer número de instrumentistas, cada um dos quais toca quantas vezes quiser um curto fragmento melódico, antes de passar para o seguinte. São, ao todo, cinquenta curtos fragmentos melódicos, e todos diatônicos na escala de Dó. Através de toda

a barulheira resultante dessa estrutura, um piano proporciona alguma aparência de coesão, repetindo rápida e continuamente a nota Dó.

A *Composição 1960 Nº 7* resume-se na instrução: “Si e Fá sustentado. Para serem sustentados por longo tempo.” Como na 43”, quaisquer pretensões ao misticismo são aqui ofuscadas pela atitude esmagadora e gigantescamente egocêntrica de cinismo. E as possíveis suspeitas de que tal cinismo deriva de alguma forma de malevolência real e abafada talvez não sejam infundadas. Pois Young também faz jus à dúbia distinção de haver enfiado programas de concerto dentro de um violino e ateado fogo ao instrumento no meio do palco.

Outro “novo músico”, David Tudor, em mais de uma ocasião, atacou um piano com várias armas — uma talhadeira, um martelo de bor-racha, uma corrente de bicicleta e uma serra — durante uma apresentação ao vivo. Isso não nos soa familiar? Durante esses anos vários músicos de *rock* faziam o mesmo: estilizando guitarras, queimando aparelhos de percussão e amplificadores, decepando com os dentes cabeças de frangos e morcegos vivos, e assim por diante. É evidente que não há uma diferença real entre tais padrões de atividade dentro dos dois movimentos musicais. É verdade que a música “séria” e a música popular têm origens diferentes e tendem a divergir amplamente no estilo, na forma e no propósito. Existe hoje, porém, um elemento comum a ambas: alguma coisa mais motivada pelo ódio do que pelo amor ou qualquer outra emoção elevada; uma força inequivocamente destrutiva e maligna.

Algumas composições dão quase a impressão de terem sido concebidas especificamente como meio de canalizar a malevolência na direção do público. *O Cágado, Seus Sonhos e Jornadas*, de LaMonte Young, espera que o público, sem dúvida composto de estudantes de olhos esbugalhados e admirativos, permaneça sentado durante várias horas exposto a um insulto aural e psicológico. Young e três colaboradores cantam um acorde aberto através de possantes amplificadores, capazes de estourar os tímpanos dos ouvintes, e sustentam esse acorde solitário, sem parar, por quase duas horas — numa sala escurecida em que a única luz provém de projeções de arte astral, de padrões psicodélicos. Sobrevém uma interrupção; depois dela, outra sessão parecida de duração similar — mais duas horas. É possível, com cem por cento de seriedade, equiparar tais práticas às modernas técnicas de lavagem cerebral dos comunistas e outros regimes ditatoriais. (Entretanto, quem se acha mais preso e sujeito à lavagem do cérebro — o que está debaixo de chave em virtude de suas

atividades em favor da liberdade, ou o que, num mundo livre, entra voluntariamente na sala escurecida e preparada para sujeitar-se ao insulto psicológico?)

Um amigo e colega compositor de Young, Steve Reich, houve por bem estudar — não numa escola estabelecida de música, nem mesmo no Oriente — mas sob a orientação de um tambor voduísta em Gana. Ora, o músico é um dos poucos que, em vez de esconder seu hedonismo e malevolência inatos atrás de uma máscara de intelectualismo, admite abertamente que foi criado para ser um meio de induzir outros indivíduos a orgias e infligir-lhes dano e a própria morte. Esta é a intenção do ritual vodu, seja o que for que pensemos de sua capacidade objetiva. E, em vista dos dados que temos até agora relativos ao poder da música, a idéia de que o vodu possui um poder destrutivo verdadeiro talvez não deva ser levemente posta de lado.

Será este um sinal do futuro? Estará a vanguarda voltando da África, daqui a pouco, às dúzias, como sacerdotes vodus exercitados? Quanto tempo antes do primeiro rito vodu no Royal Festival Hall de Londres? (Um conceito ridículo? Pensem em quão inconcebível teria sido para Haydn, por exemplo, que públicos de concertos viessem um dia a assistir, sentados, à queima de violinos, ao lançamento de dados e ao corte, com os dentes, de cabeças de frangos.) Eis aí realizado o glorioso sonho dos experimentalistas: a música ocidental aperfeiçoada e desenvolvida, em nosso tempo, a partir de Bach, Beethoven e Wagner — para culminar no tantã das selvas!

Entrementes, as sutilezas do próprio estilo artístico de Cage continuaram a evoluir. Mas, para termos a certeza de que o relato é isento de preconceitos, ouçamos o que nos diz Peter Yates, que encara com muita simpatia, aliás, a maior parte da “nova música”:

Algumas dessas composições são um tipo de peça glorificada como, por exemplo, *Cartridge Music*. Prendem-se cartuchos de agulhas de fonógrafos a uma lança de guindaste colocada acima da cabeça e à borda e ao centro de uma mesa, escolhida pela ressonância de sua vibração quando empurrada para diante e para trás sobre o chão. Cage e um companheiro, cada qual seguindo por acaso um diferente padrão gráfico de acontecimentos, enfiam coisas, limpadores de cachimbos, miniaturas de bandeiras e até uma minúscula velinha de aniversário, que é então acesa, nos buracos de agulha dos cartuchos e agitam-nas, produzindo ruídos nos alto-falantes, que acompanham a execução com sons vibratórios de baixa frequência tirados das gravações de sua

música. O espectador observa os movimentos dos dois executantes, como observaria outrora o mover-se dos palhaços que circulavam ao redor dos três anéis do circo, e quanto mais a pessoa se relaxa e lhes presta uma atenção desinibida, mais engraçado acha o espetáculo. A ação, semelhante a uma grande farsa, caminha perigosamente, como se não desse tento de que evita por um triz o precipitoso vazio do espaço infinito.²³

E das *Variações IV*, de Cage, tal como foram executadas pelo grupo ONCE de Ann Arbor, Michigan:

Numa plataformazinha está sendo mimificada uma entrevista (de um compositor americano que conversa com outro compositor americano), enquanto uma gravação em fita da entrevista real, tirada de um programa de rádio, é transmitida por um discreto alto-falante. O entrevistado fulmina vários dos seus mais populares contemporâneos, dizendo muitas coisas, tão verdadeiras quão constrangedoras, a respeito de condições e personalidades musicais, ao passo que o "feedback" mimicado transforma tudo em paródia, o que faz o público rir-se da verdade e da paródia ao mesmo tempo. Neste ínterim, uma garota é amarrada a uma mesa e erguida por dois homens até a ponta de uma haste de metal. Triquetraques explodem, um automóvel passa correndo do lado de fora de uma porta aberta. Aparece um homem preocupado, com uma batuta na mão, como se estivesse à espera de uma orquestra. Aproxima-se uma moça com um cachecol, enrola-o no pescoço dele, volta com um sobretudo para que ele o vista, volta para trocar-lhe os óculos por óculos escuros, para dar-lhe um acordeão e, finalmente, para substituir-lhe a batuta por uma bengala branca de cego de ponta vermelha. A imagem do maestro modificado é conduzida para a coxia, sempre tocando o acordeão. Uma alegoria do fim da música que conhecemos!²³

A música muda-se em teatro; não como síntese dos dois, mas como desintegração de ambos.

Nem a dança se permitiu escapar do tratamento. Assistindo às atividades do grupo de dança de Merce Cunningham, lembramo-nos do plano original de Edgar Varèse, de rebentar a psique, segundo o qual o seu *Déserts* deve ser tocado em conjunção com um filme de fenômenos de luz, "absolutamente oposto à partitura". Nas danças de Merce Cunningham — sim; a antecipação do leitor salta-nos à frente — os movimentos da dança não têm relação alguma com o som que os acompanha.

O próprio Cage já trabalhou com o grupo de Merce Cunningham. Mas a relação entre eles, se a isso se pode chamar "relação", era da seguinte espécie: cada compositor e cada dançarino planejava e praticava separada-

mente o trabalho que faria no palco; depois todos se reuniam em cena para dançar ou representar.

— E todos o faziam simultaneamente.

Quando pensamos nisso, somos levados a cuidar que foi numa situação dessas — em que todo o mundo representa ou dança seu “próprio papel” — que a música e a dança realmente começaram, um dia, nas fumegantes florestas primevas. Mas aí, num momento qualquer, surgiram a cooperação e a organização — o que, retrospectivamente, afinal de contas, nos parece ter sido um ponto de evolução.

UM VISITANTE DE SÍRIO

Não é à toa que a cara de Karlheinz Stockhausen (1928—) nos espreita da primeira capa do álbum *Sgt. Pepper* dos Beatles, de 1967. Os inumeráveis rostos e objetos que se vêem nessa capa representam uma síntese dos amores e ódios dos Beatles; e Stockhausen foi incluído por essas quatro figuras principais de um campo revolucionário da música em sinal de reconhecimento do personagem principal em outro ramo do que, de certa maneira, foi a mesma revolução musical básica.

Se bem que Stockhausen nunca tenha sido tão radical quanto Cage, a diferença entre os dois, na realidade, é uma diferença de grau e não de tipo. A música de Stockhausen ainda pertence ao estilo que a maioria das pessoas não qualificaria de música. Apesar disso, Stockhausen é reconhecido, no reino da música moderna “séria”, como o compositor mais importante desde a Segunda Guerra Mundial. Sua obra influenciou muitíssimos jovens músicos. Dada essa notabilidade e influência, para que rumo dirigiu as artes tonais “o mais importante compositor desde a Segunda Guerra Mundial”?

Compondo, a princípio, dentro dos limites do serialismo total, Stockhausen passou a introduzir a eletrônica em sua música. Depois veio a música indeterminada, que ainda trabalhava amplamente com materiais eletrônicos. Stockhausen tornou-se, portanto, a concretização virtual das principais tendências da música nos derradeiros trinta anos. Não como seguidor, mas como chefe. Entre os seus lampejos de gênio inclui-se o emprego de moduladores eletrônicos, a que são fornecidos os sons vivos dos executantes, os quais, por sua vez, se submetem a potenciômetros, filtros, geradores eletrônicos e quejandos.

Se tudo isso soa tediosamente inacessível ao leigo, ainda pode haver razões de esperança. Pois, como toda a gente sabe, a música com letra é sempre mais fácil de ser compreendida pelo homem da rua: e certo número de obras influentes de Stockhausen contém texto. A obra *Moments* (1964), que dura 75 minutos, por exemplo, inclui a lista dos nomes da esposa, dos filhos e dos amigos de Stockhausen, pequenos trechos de cartas que ele recebeu enquanto criava a obra, versos avulsos de William Blake, palmas e gritos de "bis". (No tocante a estes últimos itens, porém, o compositor deve ter-se antecipado aos fatos.)

Logo após *Moments*, Stockhausen desvelou *Mikrophonie I* (1964), obra que exige quatro executantes, dois dos quais, com ultra-séria e pomposa concentração, normal a instrumentalistas da "nova música", percutem um grande gongo de metal, cada qual de um lado, com uma multidão de diferentes objetos feitos de qualquer coisa, desde madeira e papel até plástico e vidro. Os sons resultantes são apanhados por microfones. Ah, com que então volta a soar a costureira e rouca "nova música"? Nada disso! Pois, a fim de não permitir que alguém fizesse mais e melhor do que ele, Stockhausen diligenciou para que esse "material acústico" fosse alimentar os aparelhos trabalhados, ou "executados" pelos outros dois participantes, incumbidos de processar e alterar o volume e o timbre do material. Quatro alto-falantes emitem, ao mesmo tempo, tanto os sons originais quanto os eletronicamente tratados, para os ouvidos da platéia. (John Cage não reagiu favoravelmente à idéia de ser a "nova música" crua assim manipulada pela vontade de seres humanos. Conta-se que Cage, presente a um dos concertos de Stockhausen, quando este começou a usar potenciômetros, etc., a fim de alterar a produção acústica dos outros executantes, ergueu-se com altivez e saiu da sala.)

Depois de compor uma peça extensa, a que decidiu dar o nome de *Sirius*, Stockhausen passou a explicar certo número de coisas a respeito do seu trabalho. A mixórdia de sons em que consistia a peça, segundo ele, reflete a música cósmica que inunda a Terra vinda do corpo celeste que dá título à obra, e dos seres cósmicos que o habitam. (*Sirius* foi dada à publicidade num formato quase igual ao da apresentação dos discos de *rock*: a capa psicodélica retratava um Stockhausen despido, como se representasse o papel de "astro" do *rock*, deitado na praia e estilisticamente fotografado enquanto contemplava o céu cósmico.) Após a apresentação da obra, Stockhausen proclamou, com intensa seriedade, que ele realmente descendia de uma civilização da "Estrela do Cão". De sua parte, os

esotéricos acharam muito importante o seu pronunciamento... Certos críticos, todavia, contentaram-se com observar que talvez já fosse hora de o *enfant terrible* da música contemporânea voltar para casa.

O ESPETÁCULO DE B. F. SKINNER, OU MÚSICA PARA IRRITAR

Agora, à medida que nos aproximamos do fim do século XX, o sonho dos compositores da “nova música” que o iniciaram — a saber, que as obras de Haydn, Mozart e Beethoven seriam deixadas muito para trás pelos novos e maravilhosos progressos apregoados pelos “novos músicos” — parece, sem dúvida, bem perto de sua plena realização. A orquestra foi triunfantemente substituída por filtros e potenciômetros eletrônicos. Com a típica engenhosidade do século XX, percebeu-se que, quando a música, indeterminada, se escora inteiramente numa rede de conexões eletrônicas para a determinação do som resultante, as antiquadas partituras são não só desnecessárias mas também inaproveitáveis. Destarte, as instruções para a música consistem hoje, com frequência, apenas em diagramas de circuitos e notas sobre o modo com que os vários itens do equipamento eletrônico devem ser ligados.

Para que as condições não se tornem favoráveis a que o próprio B. F. Skinner enverede pela mesma estrada, já é tempo de voltar à simplicidade. E o que poderia ser mais simples do que a apresentação de um solista?

Na “composição” de Alvin Lucier (1931—), *Música para Solista*, de 1965, o “executante” tem, na cabeça, três eletrodos de prata que lhe apanham as ondas alfa e as ampliam através de alto-falantes: o som resultante é então utilizado para ativar uma variedade de instrumentos de percussão, colocados diante dos alto-falantes.¹⁹ Muito bem, atribuamos tudo isso à típica exuberância da década de 1960; dão, porém, uma nota muito mais sinistra as afirmações de um número crescente de indivíduos que — pondo de parte todo o humor — *são realmente* skinnerianos musicais. Suas idéias já assumiram importância suficiente para merecer uma menção honrosa da *Enciclopédia musical Larousse*:

“A nova música, possibilitada pelos [novos] instrumentos e procedimentos... não será menos nem mais válida — será diferente [o grifo é meu]. Já houve quem dissesse que, num espaço de tempo de poucos anos, a nossa compreensão

das reações do sistema nervoso central terá progredido tanto que será possível produzir música "funcional" predeterminada de acordo com parâmetros definidos pelas leis da sociologia e do comportamento humano. O conhecimento dos sistemas sensoriais permitirá a difusão dessa música pela aplicação direta de estímulos elétricos. O elemento musical será estabelecido por um sintetizador eletrônico alimentado com uma partitura em forma de programa de computador. Os "instrumentos musicais" ter-se-ão transformado num eletrodo clínico aplicado ao antebraço.¹⁹

Se a proliferação comercial dessa "música para irritar" ainda não começou, o mesmo não se pode dizer da proliferação comercial das vibrações musicais aplicadas diretamente à superfície da pele. O inventor, David Lloyd, teve essa idéia um dia, quando outra de suas invenções, um disco voador que vibrava musicalmente e pendia do teto, lhe caiu no colo. A sensação afigurou-se-lhe "gostosa": "Fez todo o meu corpo formigar." (E daí por diante, a linha divisória entre as artes musicais e a experiência "gostosa", semelhante à de uma droga, se tornou menos distinta.) Lloyd principiou a comercializar a idéia na forma de um disco de duas polegadas que pode ser preso ao cós de *shorts* ou calcinhas. Enquanto uma pessoa ouve música ou dança ao seu compasso, as vibrações também são diretamente transferidas ao corpo. A princípio, Lloyd apresentou os discos "como piada", mas não tardou a descobrir que as "calças quentes do *rock'n'roll*" pegavam depressa. Entretanto, certas implicações associadas a esses discos vibratórios são pouco menos que uma pilhéria. Pesquisadores descobriram que, quando aplicadas a uma parte da anatomia, como, por exemplo, no caso do operário que maneja uma perfuratriz, as vibrações viajam pelo corpo e chegam a todos os órgãos. Como veremos no próximo capítulo, os efeitos acústicos dos ritmos de grande parte da música moderna já se revelaram danosos ao organismo humano. Ficamos imaginando, portanto, que efeitos se podem esperar desses mesmos ritmos transferidos diretamente para o corpo por meio da vibração bruta. As implicações espirituais assim como filosóficas de semelhante emprego da música também são preocupantes. Do ponto de vista idealista, a música deve ser usada para influir na natureza espiritual do homem, incutindo-lhe na alma sentimentos de amor, beleza, resolução, altruísmo e todas as boas emoções. Com a invenção comercial de David Lloyd, contudo, temos a música aplicada, não à natureza espiritual do homem, mas ao seu corpo físico, e com a finalidade de provocar "comichões" e outras sensações corporais "gostosas". Uma fotografia, publicada para

mostrar o disco vibratório em ação, mostra o torso de uma mulher quase nua com a parte principal do disco desaparecendo sob a parte dianteira de uma sumária calcinha.

Por aí se vê que, com a chegada de novos *tipos*, chegam também novos *empregos* da música, obedecendo a música e seus empregos a uma orientação similar. Pode dizer-se que a nova raça de músico de visão skinneriana constitui o resultado final e inevitável do enfoque reducionista e materialista da arte. Se a finalidade da música não é sublimar o ser humano e espiritualizar a sociedade — se o propósito de toda arte não é dirigir a consciência ↑, “por que não há ↑” — disso se conclui logicamente que a música, pelo contrário, deve ser usada na busca de metas hedonísticas. Torna-se a música menos uma arte do que um método através do qual o músico experimenta prazeres sensuais, acumula riquezas, intumesce o ego e granjeia poder através da capacidade de controlar os outros. Tudo isso vemos hoje na interminável linha de produção da “indústria” *rock-muzak* — que é indústria, e não arte, visto que o principal motivo que move músicos, gerentes e técnicos são os tais maços de notas de banco. Na *indústria* do *rock*, o dinheiro é basicamente a única coisa que importa; e, nessas circunstâncias, dirige-se a música, não para cima (desenvolvendo a mente das pessoas e expandindo-lhes a consciência), mas para o mínimo denominador comum. A pergunta das perguntas é a seguinte: *Venderá?* O padrão do talento artístico não poderia ser menos importante.

Entretanto, certos skinnerianos, mais saídos da cultura musical séria que a cultura musical popular, não estão satisfeitos com o efeito físico “gostoso” do *rock*, nem com as possibilidades lucrativas da indústria. Mais do que isso, estão procurando, ao verdadeiro modo behaviorista, descobrir os principais segredos de como controlar seres vivos por meios acústicos. As perguntas que fazem são estas: Existe um acorde capaz de enlouquecer um homem? Uma melodia que, acompanhando um anúncio de TV, compele de forma absoluta o telespectador a comprar? Existem ritmos que desintegram a matéria?

O compositor eletrônico, Vorhans, está tentando produzir música que vá direto aos nervos, sem passar pela mente consciente. Seu intento é compor música eletrônica capaz de manipular o cérebro, induzir orgasmos e provocar experiências semelhantes às do LSD.²⁸ Em outros lugares, cientistas e pesquisadores estão tentando descobrir um som ou uma frase tonal capaz de matar um homem.

■ Seria extremamente imprudente rejeitar tais desenvolvimentos por impossíveis; a história tende a demonstrar, muito convincentemente, que os homens acabam desenvolvendo quase tudo que encasquetam na cabeça. O orgasmo humano acusticamente induzido ou qualquer coisa parecida com isso, levaria, decerto, o corajoso mundo novo behaviorista a dar um salto gigantesco na busca da sua completação. Poder-se-ia esperar que fosse uma simples questão de tempo encontrarem as empresas industriais algum meio de propiciar, aberta ou sutilmente, o “estímulo acústico” a operários. À semelhança de ratos numa caixa de Skinner, ligados a fios que lhes estimulam eletricamente o centro de prazer do cérebro todas as vezes que acionam uma alavanca, e que eles acionam repetida e freneticamente até seus corpos já não terem forças para fazê-lo, assim a “música” especialmente formulada oferecida a operários industriais poderia ser controlada para dar-lhes maior ou menor “estímulo”, de acordo com o nível desejado de produção. É difícil averiguar a maneira com que grupos de investigação poderiam detectar, ou pelo menos provar, a propiciação do estímulo acústico aos trabalhadores de uma fábrica. De qualquer maneira, podemos estar certos de que, desde o primeiro descobrimento de uma técnica dessa natureza, que se revelasse capaz de funcionar bem, a atenção dos industriais e ministros da economia das nações estaria muitíssimo alertada; e a pressão por baixo do pano seria feita no sentido de que a técnica, em primeiro lugar, não fosse colocada fora da lei.

■ Mais difícil ainda de legislar seria a opção individual, espontânea, de experimentar a música behaviorista. As modernas nações ocidentais raro legislam contra qualquer forma de música, se é que chegaram a fazê-lo algum dia, e seria um dilema saber onde traçar a linha entre a arte tonal legal e a ilegal. No entanto, a música skinneriana poderia ser tão criadora de dependência e tão perigosa quanto qualquer droga química como a heroína. (O leitor não terá esquecido o trecho pressago da enciclopédia *Larousse*, segundo o qual “Os ‘instrumentos de música’ ter-se-ão transformado num eletrodo químico aplicado ao antebraço.”¹⁹) Se não for reduzido, o campo de exploração a sangue-frio da música skinneriana será variado e vasto.

■ No século XXI, é perfeitamente concebível que os princípios skinnerianos tenham sido implantados com êxito na música a ponto de existirem drogas musicais, traficantes musicais e uma indústria de muitos bilhões de dólares surgida para explorar a prática ao máximo. A música deixaria de ser uma arte destinada a elevar e emancipar espiritualmente a humanidade,

para converter-se numa indústria impiedosa e mecanizada, incumbida de extrair o último vintém do bolso dos escravizados e controlar totalmente o comportamento humano com propósitos políticos.

NOVOS PROGRESSOS NA ARTE

Entrementes, a evolução da “nova música” progride de uma glória a outra. Seja-nos permitido apresentar alguns novos progressos na arte:

Terretektorh (1965-6), de autoria do compositor grego Yannis Xenakis, requer 88 músicos. Poderíamos até chamar-lhes uma orquestra. Com uma ligeira diferença, porém: além dos instrumentos costumeiros, eles tocam ainda maracas, blocos de madeira, apitos de sirenes e chicotes; todos os quais dificilmente serviriam para desinibir ou tranquilizar um inocente e insuspeito membro da platéia — visto que os instrumentalistas estão todos sentados entre as fileiras dos espectadores.

Um aspecto da anarquia total da música contemporânea é o número crescente de músicos ávidos por demonstrar que não há, nem deve haver, limites para a variedade de meios de produção do som. Em outras palavras, por que deveria um músico ater-se ao velho violino, ao trompete, etc., para produzir tons? Ou até, a propósito, ao violão ou à bateria? Um dos principais expoentes dessa teoria é Max Neuhaus, percussionista que trabalhou com Pierre Boulez. Entre as maravilhosas invenções de Neuhaus há instrumentos como o Apito de Água, por exemplo. O Apito de Água consiste numa série de mangueiras de borracha, de pressão, que se movimentam debaixo d'água, num tanque. As mangueiras vêm munidas de apitos. A música (ou, de qualquer maneira, os sons), produzida debaixo da superfície, só pode ser ouvida pelo ouvinte que mergulhar os ouvidos dentro d'água.²⁹ As invenções de um gênio desses deveriam servir por si mesmas para mostrar por que os instrumentos mais tradicionais, que possuem tão imensa extensão de possíveis tons e toques sutis de beleza, ainda reinam supremos. O Apito de Água e seus irmãos poderão proporcionar enorme divertimento para crianças numa tarde de sábado, mas todos estão seguramente condenados a juntar-se ao rol das maravilhas que se esquecem no dia seguinte.

E, todavia, como se estivessem programados para atingir a meta única e inflexível, os “novos músicos” persistem. Cada vez mais, espera-se que o instrumentalista da música contemporânea, como um astronauta

da década de 1960, seja um consumado mergulhador, um atleta e um entendido em eletrônica, e, além disso, um perito no manuseio do chicote. Espera-se que o executante moderno sucumba a todas as malucas fantasias do compositor; assimile o humor esquizofrênico do próprio compositor e sua pretenciosa concentração no indisfarçável vazio. Quando uma orquestra não está preparada para fazê-lo (e houve casos de orquestras renomadas que se rebelaram contra as exigências da vanguarda radical), seus componentes são tachados de retrógrados e dispensados por não agirem de modo profissional.

Incessante, crescentemente, continuam as apresentações ao vivo da música contemporânea visando, segundo tudo indica, a combinar um episódio de *Dr. Who* com uma violenta emoção de *It's a Knockout* e uma operação da SAS. Christopher Janney, "artista do som" (de fato, o esquisito e velho termo "compositor" não poderia durar) de Boston, projetou um instrumento musical a partir de uma escada. Adaptam-se células fotelétricas aos degraus, e cada feixe fotelétrico individual, ao ser interrompido, libera uma série de notas armazenadas num computador. O "instrumento" é tocado por uma ou mais pessoas que não cessam de subir e descer a escada correndo.²⁹

A MÚSICA DE COMPUTADOR

O emprego do computador por parte de Christopher Janney está mais de acordo com a regra do que com a exceção entre os "artistas do som" contemporâneos. Como muitos outros aparelhos tecnológicos, o computador, naturalmente, não é bom nem mau por si mesmo; a extensão da sua utilidade e sua utilização para o bem ou para o mal dependem inteiramente do ser humano que o opera e lhe fornece informações. (Como sabe todo programador, o GIGO — *Garbage In, Garbage Out** — é uma regra irremediavelmente inflexível.) Na música, como em muitas outras áreas da vida, reconhece-se que o computador tem muito para oferecer como mecanismo destinado a poupar trabalho. Como acessório moralmente neutro, pode até ajudar no processo de composição de músicas de real valor. Alguns jovens compositores já entendem que os compu-

* *Lixo Entra, Lixo Sai.*

tadores lhes são úteis, visto ser possível compor para a memória da máquina, que, depois, será capaz de tocar ou imprimir a obra completa. Alguns, entretanto, contestam a pureza estética dessa prática. Afinal de contas, até que ponto o computador reproduz bem a última sinfonia de uma pessoa? Será, decerto, difícil imaginar Beethoven em situação de desvantagem por não possuir um computador, ou imaginar que ele viesse a utilizar um deles para forjar suas obras-primas.

Mas (inevitavelmente, como devemos supor agora) os computadores têm tido um papel de destaque na feitura das obras dos modernos compositores materialistas; obras que parecem quase conscientemente produzidas com o propósito específico de subverter e inverter os seculares valores humanos da estética e os seculares princípios da beleza. Como se afirma em recente artigo de Doug Garr, os computadores "dividiram com êxito a música e a vocalização em suas partes componentes e tornaram a juntá-las em sons novos, híbridos. As vozes transformaram-se em instrumentos tonais privados de emoção."²⁹

Alguma coisa desse gênero foi tentada no princípio dos anos 70 pelo grupo de *rock Curved Air*, tendo sido a fala humana *vocodificada** e reproduzida através de um instrumento eletrônico com teclado. O "fantasma escondido na máquina" recitou um poemazinho tendo toda a arena acústica para si, por haverem cessado todos os outros sons, como se se esperasse que o ouvinte aplaudisse esse mirífico lampejo do gênio ao vê-lo sob o foco do projetor. Sucedeu, contudo, que o resultado final da experiência foi, do ponto de vista emocional, frio como o gelo, e mais do que monótono até para o público pouquíssimo exigente do *Curved Air*: o ponto artístico mais baixo de toda a peça; um som mecanizado para mentes mecanizadas.

Mas o progresso não se detém: temos presentemente a pesquisa empreendida por Charles Dodge e o departamento musical do computador que ele dirige no Brooklyn College, Nova Iorque. Dodge "enxerta" diferentes variáveis e fatores do som de vários cantores ao mesmo tempo.

* Tentativa de aportuguesamento do verbo derivado (em inglês) do nome do sistema eletrônico destinado a analisar o espectro de frequência da fala e a construir um código que pode ser transmitido e reconstruído numa réplica da fala original. Daí o nome do sistema: VO(ICE) CODER = VOCODER = Codificador da Voz. VOCODER, por sua vez, resultou no verbo TO VOCODE = Codificar a Voz.

Digitam-se primeiro as vozes numa média de 15.000 amostras por segundo, e essa análise é depois reduzida a 120 amostras por segundo, o que facilita o trabalho. Um número de fatores e de “coeficientes de filtro” varia em cada estrutura de tempo — fatores como a altura, a amplitude e os sons gerados pela traquéia, língua, maxilar, boca, glote e cordas vocais. Combinando, então, os “coeficientes de filtro” de diferentes indivíduos, é possível produzir um enxerto da fala. Por exemplo, a altura e a amplitude de uma voz podem ser “tocadas através” da língua, dos maxilares e da glote de outra voz.²⁹

Observa Doug Garr acerca do desenvolvimento: “Da simples melodia às complexas e estranhas harmonias, a amplitude musical é como se as Irmãs Andrews tivessem ficado barítonos de repente.” E comenta o professor de música Tom Jerse, rindo-se: “É como pegar nas cordas vocais de uma pessoa e colocá-las na boca de outra. Isso significa que se podem misturar Mick Jagger e, digamos, Luciano Pavarotti na mesma trilha vocal...”²⁹

Maravilhoso! (... Será?) Não há dúvida de que os doutores em filosofia estão sendo manejados com rapidez no departamento musical do computador do Brooklyn College.

Se nos ativermos, ainda que só até certo ponto, ao axioma *Como na música, assim na vida*, é difícil predizer e assustador contemplar o rumo para onde nos levaria uma arte popularizada, sujeita a mudanças não controladas, de enxerto de vozes. Na melhor das hipóteses, ela pareceria apontar para a maior desumanização das artes tonais, e para outra força presente na sociedade, capaz de aumentar a incidência de alienações e insanidade mental. Em realidade, nas descrições como a que acima fizemos do enxerto de vozes, é possível notar certo paralelismo com o enxerto de genes na engenharia genética: um paralelismo na aparente falta de respeito à Natureza tal como esta nos foi legada; num desejo de brincar de Deus; em certa sugestão de arrogância.

Podemos, pelo menos, sentir-nos gratos por serem os “engenheiros” de genes forçados, ao menos por enquanto, a combinar características *biológicas* com outras características *biológicas*. Os enxertadores de sons, para sua alegria, não estão sujeitos a nenhuma restrição dessa natureza. Técnicos de computadores da Universidade Stanford, da Califórnia, por exemplo, podem misturar o som de um instrumento musical inanimado com outro, ou o som de um instrumento com a voz de um cantor. Os resultados podem soar como um piano-guitarra, uma flauta falante ou

uma soprano com voz de trompete. No dizer do pesquisador da Stanford, John Serawn, que chama ao processo “síntese cruzada”, as harmonias resultantes são “apavorantes”.²⁹

A propósito, ainda não topei com nenhum relato escrito de *vocodificação* de computadores ou outras práticas que tais, que não empregue, na descrição dos sons resultantes, adjetivos como “apavorante”, “estranho” e “fantástico”. Se os padrões da vida tendem a seguir os padrões da música, desejamos realmente que o fantástico e o assustador do enxerto de vozes ou da síntese cruzada sejam o som da música do futuro?

A CORAJOSA EXPLORAÇÃO RETROATIVA

Deveríamos, provavelmente, agradecer ao fato de não ser a síntese cruzada tão fácil de fazer quanto aprender a tocar violão: o elevado custo dos computadores só não proíbe o enxerto de vozes e práticas semelhantes aos músicos e departamentos musicais ricos. Os IBMs ainda não são coisa que se ponha no ombro e se carregue ao longo do caminho terrestre para a Índia. Bem haja, portanto, Skip LaPlante, que devolveu a capacidade de fazer música aos estratos mais comuns da sociedade.

Formado pela Universidade de Princeton, Nova Jérsei, Estados Unidos (onde estudou Mozart e Schoenberg), LaPlante toca geradores de sons, cuja construção, geralmente, sai por menos de 25 dólares americanos. Ele possui cerca de 60, todos diferentes; instrumentos de sopro e percussão.²⁹

E o segredo?

O segredo do seu avanço mais recente na arte consiste em realizar incursões em montes de lixo, cozinhas e velhas casas de fazenda. LaPlante descobriu novos timbres — modelos produzidos por “imensos tubos de papelão para capachos, grelhas de assar frangos, latas de ração para gado e até cacos de vidro”.²⁹ Entusiasma-se LaPlante: “Podem obter-se, de blocos de carvão quebrados em forma de L, tonalidades realmente claras. E jarras de vinho cortadas dão excelentes surdinas. De acordo com Doug Garr, o nosso artista do som antigo, recém-chegado, “cata jarras de vinho quebradas e jogadas fora no Bowery, na cidade de Nova Iorque”. E: “Ele até criou música fazendo saltar uma *Superball* sobre um pedaço de vidro.”²⁹

Entretanto, o caso é que Skip LaPlante não ouviu nada! Encontrei muitas vezes esse tipo de música, e sempre executada por entendidos no

assunto; de uma feita, enquanto passava por um distrito da sua cidade de Nova Iorque — vi juntarem-se as crianças da vizinhança. Nesse determinado caso, elas tinham dois banjos de lata, de brinquedo, um *kazoo* e um par de colheres de pau para bater num sortimento de potes e panelas (enquanto os pais consentissem em suportá-lo). As crianças de todas as cidades do mundo, sem dúvida, fazem o mesmo. E nem suspeitam de que são “novos músicos”!

Entretanto, pode a música de LaPlante ser chamada “nova”, quando os seus sons são parentes tão próximos dos produzidos pelo primeiro homem das cavernas que pensou em bater com um osso num tronco oco? Já colocamos esse mesmo ponto controverso em relação à obra de John Cage e do grupo de Merce Cunningham. A pergunta das perguntas: Será *possível*, será *concebível* que os músicos que se dizem vanguardeiros, que se afirmam moderníssimos, à frente de todos os outros, e nos indicam a direção, nos estejam conduzindo a todos... *para trás*?

A ser assim, talvez seja baldado lutar contra o inevitável. Pelo menos, assim querem a “vanguarda” e seus apoiadores que acreditemos, pois é impressionante a segurança com que planejam com antecedência, para nós, o nosso futuro musical. Doug Garr, por exemplo, cujo artigo iluminativo, “A Escala Sem Fim”,²⁹ já foi citado várias vezes, confiadamente nos informa que: “A música do amanhã não limitará a expressão: libertá-la-á virtualmente, de todas as restrições”, e conclui, cheio de confiança: “Nossa experiência acústica será eclética e eletrônica.”

AVALIANDO A VANGUARDA

Nem todos os que trabalham no campo da música aceitaram integralmente os pontos de vista dos novos “artistas do som”. Bom número de comentários sadios e oportunos tem sido feito até por músicos que professam algum interesse pelas novas teorias e estilos. Em particular, a atenção tem sido centrada na consciência peculiar e questionável dos próprios membros da vanguarda radical. Isto é chegar direto ao âmago da coisa. Stephen Walsh menciona francamente a “pretenciosa solenidade com que muitos dos expoentes menores [dos músicos modernos] continuam a olhar para si mesmos”.¹⁹ Yehudi Menuhin, o humilde e perspicaz “santo padroeiro” da boa música ocidental, refere-se à vanguarda chamando os seus membros de compositores “mechano”, visto que exibem a mente sem coração.

Já no princípio da década de 1930, a direção tomada por alguns compositores se tornara tão esquisita que Thomas Fielden, num capítulo intitulado "O que é a Boa Música?" nos advertiu:

...temos de lembrar-nos de que, embora possamos dispensar o vulgar, iremos para o extremo oposto se perdermos tempo colocando e adotando como grandes, só por serem inusitadas, expressões excêntricas de sentimentos. Esta posição é tão inartística e contribui tão pouco para a cultura e para o caráter quanto a outra.³⁰

Em seu excelente livro, *Music in the Life of Man*, Julius Portnoy define claramente o problema:

O compositor pode estar imbuído de um profundo senso de espiritualidade, mas inúmeros compositores contemporâneos confundem-no com sentimentalismo e associam-no a uma era de cavalheirismo romântico que já não tem lugar num mundo que só se explica em termos mecanicistas. Muitos compositores contemporâneos não querem trabalhar com afincos nem tornar-se proficientes em seu mister. Preferem ser vagos e subjetivos e esconder-se no purismo estético, de modo que impossibilita a comunicação musical com eles. Seguem simplesmente seus impulsos, o que lhes é muito bom como terapia pessoal; infelizmente, porém, não vão além desse ponto e o resultado final, muitas vezes, é o caos e não uma obra musical bem ordenada. Grande parte dos nossos compositores mais jovens perdeu a qualidade da humildade, elemento importantíssimo para servir à Musa. Sem humildade não há amor nem caridade, e disso se segue, habitualmente, o dogmatismo.⁴

QUAL É O PROPÓSITO DA MÚSICA?

Se desejarmos ajudar a revelar a verdadeira natureza íntima da "nova música" e de seus possíveis efeitos sobre o ouvinte, existe um método muito eficaz de fazê-lo. Lembremo-nos da analogia anterior da semente e do seu resultado final: só se descobre plenamente a verdadeira natureza da semente depois de vê-la brotar e florescer. Qual é, então, perguntaríamos, a meta final dos compositores radicais de hoje? Que espécie de flor prefiguram para a sua semente? Qual é o propósito do seu afã? A que aspiram? Acreditam, como acreditava J. S. Bach, que a música se faz para a glória de Deus e o aprimoramento do homem? Acreditam, como acreditaram todos os grandes compositores clássicos, que a sua arte deve ser consagrada à elevação espiritual da sociedade?

Não, pois tais conceitos não podem estar contidos na mente que exclui a possibilidade da dimensão vertical ↑ da realidade, com suas místicas implicações.

É verdade que muitos, a maioria até, dos compositores do século XX afirmaram ter alguma forma de crença espiritual, e incluíram às vezes, supostamente, elementos místicos em sua música; mas tais “crenças”, como o “Zen” de Cage, têm tendido habitualmente a ser vagas, aguadas e confusas; têm sido, na maior parte, um rigoroso meio-termo de autênticos princípios religiosos e morais e, às vezes, até uma impostura. Procederíamos com acerto ignorando as palavras ditas *pro forma* por esses compositores, e fazendo-nos crer que eles continuam a ser, a despeito de toda a sua postura intelectual, ateus e reducionistas.

Assim, para que meta imaginam eles estar sendo dirigida a sua arte? Constata-se, de forma inevitável, que são substancialmente falhas quaisquer sugestões relativas ao propósito da música até dos mais bem intencionados e humanitários materialistas. Teóricos que se aprofundaram no estudo da biologia, por exemplo, têm afirmado, freqüentemente, com notável segurança que toda música é uma imitação de gritos de animais. Se bem procedesse de maneira mais tentativa, o próprio Charles Darwin sugeriu que os tons e o ritmo musicais tiveram origem no momento em que os semi-humanos progenitores do homem desenvolveram os sons em ordem a atrair uma companheira e a ritualizar o processo do namoro. Darwin acreditava que, se as coisas se passaram desse modo, daí vem também a razão por que o homem ainda gosta de música e a acha bonita até hoje: “... dos princípios das associações herdadas, profundamente firmados, os tons musicais tenderiam a excitar em nós, de maneira... indefinida, as vigorosas emoções de uma época muito recuada.”³¹ Darwin estava dizendo, pois, que apreciamos e aclamamos a *Nona Sinfonia* de Beethoven porque ela nos recorda o sexo e a corte feita às peludas beldades de muitas eras atrás.

Chefe de um projeto em curso no Instituto de Tecnologia de Massachusetts para investigar a música do computador, e pioneiro das pesquisas levadas a efeito no campo da inteligência artificial, Marvin Minsky avança um tema mais recente. Acredita Minsky que o propósito da música talvez seja “relaxar o cérebro”.³² O que, admitamos, representa um progresso em relação à hipótese darwiniana. À primeira vista, a idéia até parece aceitável; não utilizamos todos nós a música “para relaxar o cérebro” de vez em quando? Mas a hipótese — compartilhada por muitos,

além de Minsky — é grosseiramente materialista em dois pontos. Primeiro que tudo, note-se o emprego da palavra “cérebro”. A implicação é obviamente contrária ao ponto de vista espiritual, para o qual o ser humano inclui, mas também transcende, o cérebro físico. Para o materialista, contudo, vocês e eu não passamos de robôs biológicos. Minsky e seus amigos estão se aprontando para relaxar-nos os cérebros implantando-nos os tais eletrodos nos antebraços.

Em segundo lugar, será o propósito da música apenas *relaxar-nos*? Essa idéia, por certo, é cheia de furos. Somos acaso *relaxados* — pela música incidental de um filme de *suspense*, repleto de ação? Os afeiçoados do futebol cantam — para *relaxar*? A propósito, *O Rito da Primavera* ou as Pistolas do Sexo “Anarquia no Reino Unido” — nos *relaxam*? E, o que ainda vem mais ao caso, obras como a *Missa Solemnis* de Beethoven ou o *Lark Ascending* de Vaughan Williams destinam-se a *relaxar-nos* — e não mais a comover-nos, a derreter nossos corações e a despertar pensamentos de piedade em nossas mentes? A boa música tem por escopo expandir-nos a consciência, e uma atividade dessa natureza exige de nós tanto um estado de relaxação quanto uma atitude precisa de tensão criativa.

Parece que a idéia de ser o propósito da música “relaxar-nos” ocorre à mente fechada na filosofia → simplesmente porque este suposto propósito da música é o mais construtivo de quantos pode conceber uma mente assim.

A transformação teórica da música num agente de “relaxação para o cérebro” é um sinal dos tempos. Vivemos num século em que até a mais profunda das práticas espirituais, como a meditação, é vista frequentemente por esse prisma materialista. A meditação, descrita há milênios pelos autores dos *Upanishads* como “o conhecimento do Eu puro e imortal ... pura consciência unitária, paz inefável, supremo bem ... unidade com a luz que está no Sol, libertação do mal, ascensão à morada de Deus... transcendência da consciência física”, é avaliada pelos cientistas modernos de acordo com a capacidade que tem o cérebro do meditador de acionar uma agulha na gravação de um eletrencefalograma. Os “gurus” autoaclamados do século XX, como o Maharishi Mahesh Iogue da MT (Meditação Transcendental), anunciam técnicas de “meditação” capazes de satisfazer às necessidades do homem no mundo moderno, ajudando-o a “aliviar-se da tensão” e, naturalmente, a “relaxar-se”.

Em adição ao que podemos denominar a “teoria da relaxação” da música existem outras idéias → de que o propósito da música é “entreter” ou de que a função da música é proporcionar “uma catarse emocional”.

Outro conceito falho desse tipo fornece a pedra fundamental da música de Stephen Halpern. Halpern está ligado, no espírito de muita gente, ao movimento da Nova Era — a crença geral em que, quanto mais nos aprofundarmos na época de Aquário, tanto mais se manifestará, progressivamente, um novo tempo de fraternidade, paz e espiritualidade. Entretanto, não se pode pôr de lado, por considerá-lo sem importância, o fato de que o movimento da Nova Era, a despeito de todas as suas altas esperanças místicas e seus louváveis valores morais, até agora aderiu quase que exclusivamente à música das direções → e até ↓.

E qual é o propósito da música para Stephen Halpern? Em todas as suas palestras e escritos surge o mesmo critério pelo qual, ao que parece, toda música há de ser julgada: o de que ela deve ser “curativa”. Uma idéia tampouco desprezível à primeira vista. Entretanto, o termo “curativo”, tal como é usado e compreendido por muita gente, está frequentemente tão longe do sentido genuíno da palavra quanto a “paz” do Kremlin ou o “amor” dos sexualmente permissivos. Para Halpern, “curativo” significa lenitivo e pacificante; música para acalmar-nos — sim, para “relaxar-nos” — depois de um dia afanoso no escritório. Tudo muito parecido com as linhas de uma MT musical.

Uma definição mais ampla e aceitável de “música curativa” incluiria a arte tonal que ajuda a perfeição e conciliar a totalidade do ser humano. Nesse sentido, a música clássica e toda música autenticamente boa é, sem dúvida, curativa: curativa no mais verdadeiro e pleno sentido da palavra, como um harmonizador e aprimorador de cada aspecto do ser humano — físico, emocional, mental e espiritual. Em suas palestras, todavia, Halpern nunca pareceu particularmente entusiasmado pela música clássica. Afinal de contas, obras como a tremenda *Pompa e Circunstância* de Elgar ou a *Aída* de Verdi dificilmente se poderão considerar “curativas” no sentido de uma soporífera música-maconha (como é a obra dos pretensos músicos da Nova Era). Sobre ser simultaneamente inspirativa e espiritual, a música clássica, de ordinário, é muito exigente do ponto de vista intelectual para poder ser plenamente absorvida. O ouvinte tem de ser ativo, não passivo.

Se um tempo novo e melhor aguarda a humanidade, sua manifestação bem-sucedida requererá, de certo, homens e mulheres de *espiritualidade verdadeira* — o que quer dizer, homens e mulheres de coração místico e *espírito prático* ao mesmo tempo. Intelectos ativos e capazes serão essenciais. Não precisaremos ser muito previdentes para compreender

que o planeta Terra nunca se aperfeiçoará se permanecer sentado numa nuvem de incenso ou se adormecer sob o efeito de uma massagem acústica eletrônica. Será, pois, a música de Stephen Halpern, Steve Hillage e outros realmente a música da Nova Era, capaz de elevar nossos corações e inspirar-lhes o altruísmo? De organizar divinamente nossos espíritos? De obrigarnos a despertar para os desafios da hora no mundo todo, como há de fazê-lo, direta ou indiretamente, toda música autêntica da Nova Era? Não, quando é um caos impulsivo de *jazz*. Não, quando é supereletrônica e divorciada dos sentimentos humanos. Não, quando não passa de uma névoa sintética de miasma psicodélico, como acontece amiúde.

Esse tipo de música nunca teria sido possível sob o sistema de crenças adotadas pelos compositores de outros tempos. Os músicos do passado colocavam-se humildemente em posição de subserviência aos eternos princípios que governaram, e sempre governarão, as leis da estética de toda arte.

O que ocorreu no início do século foi que esses princípios não foram considerados, de maneira alguma, eternos e imutáveis. Quando ponderamos sobre isso, chegamos à conclusão de que a doutrina dos padrões artísticos flexíveis e transitórios era a única base sobre a qual a revolução poderia ter sido levada a cabo. Francis Routh, compositor e escritor que se especializou em música contemporânea, explica-nos o novo curso das coisas em seu capítulo sobre Schoenberg e a escola vienense:

Depois que Schoenberg aceitou a quebra da sintaxe tradicional como *fait accompli*, já não é justo encarar-lhe a música pelos padrões tradicionais. São necessários novos.²²

Isso nos faz indagar: os princípios e padrões pelos quais julgamos a música e as outras artes não são, basicamente, os mesmos pelos quais governamos *nossas vidas* e estruturamos *nossa visão do mundo*?

Não há problema — Routh não precisa esforçar-se demasiado para esclarecer o fato. Se a opção tem de fazer-se entre não alterar nossos padrões artísticos, porque isso significa alterar os padrões pelos quais regemos nossas vidas, e modificar tanto os padrões da arte quanto os da vida, devemos, aparentemente, optar pela última. Routh continua: “Se as idéias musicais parecem arbitrariamente ligadas, as seções desconexas justapostas, a harmonia ilógica, Schoenberg nos convida a recon-

siderar e revisar nossa visão da arte musical — e, com ela, a nossa visão da realidade [o grifo é meu].”²² (Se invocarmos a máxima *Como na música, assim na vida*, o tipo de música descrito por Routh conduziria, por conseguinte, a fenômenos vitais paralelos aos fenômenos musicais acima referidos. Isto é, as idéias *mentais* seriam ligadas arbitrariamente e desconexas, os *atos* se tornariam estranhamente justapostos, e as *emoções* não teriam lógica.)

Nessas condições, em que basearíamos nossos juízos de valor sobre uma obra de arte? Platão e os outros sábios da antiguidade acreditavam que, para ter valor, a arte deveria conter e exhibir as três irmãs: a Beleza, a Verdade e a Bondade, concebidas como intimamente interligadas: à semelhança da Trindade das religiões do mundo, as três qualidades, com efeito, eram aspectos diferentes do Supremo. Além disso, eram *inseparáveis*: uma obra de arte só seria bela se encerrasse em si elementos da Verdade e da Bondade. A arte que não contivesse tais elementos, era automaticamente feia, e deveria ser evitada. Definia-se a Beleza dizendo que ela continha a Verdade, no sentido de estar alinhada aos eternos princípios do Alto, e que continha a Bondade, visto que o seu efeito sobre o observador era sempre benéfico.

Entra agora em cena a “nova música”, para cujos proponentes a visão objetiva da arte — a saber, que ela afeta as pessoas e a sociedade — é maldição, pois exige do artista um senso de responsabilidade moral. Daí que, a fim de abrir caminho para a anarquia na música, a visão objetiva da arte *precisa* ser refutada; a inseparabilidade da Beleza, da Verdade e da Bondade *precisa* ser negada, de modo que possamos proclamar que a Beleza, ou valor artístico, não depende da Bondade, ou efeito objetivo, da obra. Voltando a Francis Routh:

As três divindades da Beleza, da Verdade e da Bondade são damas independentes e ciumentas, cada qual com a sua esfera particular de atividade... precisamos diferenciar-lhes claramente os distintos papéis se quisermos assentar a base de um julgamento estético válido; e seria contrário à razão atribuir a música a qualquer uma que não fosse a primeira.²²

Assim apresentados, estes pensamentos são destacadamente distorcidos. Mas Routh ainda não terminou:

Sejamos bem claros a respeito disso desde o começo. O sentido ou faculdade com que julgamos a música está num nível intelectual diferente daquele com que decidimos se uma ação ou instituição é boa ou má, ou se uma teoria científica, uma religião, ou um sistema filosófico é verdadeiro ou falso.²²

Se reduzirmos esse conceito filosófico da música apenas aos elementos essenciais, ficaremos com isto: "O sentido ou faculdade com que julgamos a música está num nível intelectual diferente daquele com que decidimos ... boa ou má ... verdadeiro ou falso."

Dessa maneira, somos convidados a abraçar uma doutrina de estética em que não só a moral e a espiritualidade foram postas de lado por desnecessárias, mas também em que não subsistem padrões firmes, seja qual for a sua forma. A vontade mortal, irresoluta e subjetiva, enxotou ou tentou enxotar, as leis universais da beleza imutável. Entretanto, mais radical até do que os moralistas do tipo decidam-enquanto-seguimos é a filosofia implícita na música indeterminada, em que nem mesmo a vontade mortal, mas o mero acaso, reina sem rival. Assim, não resta nenhuma saída para a feitura de julgamentos de valor, visto que somos todos chamados a aceitar e aplaudir os sons que aparecerem, sejam eles quais forem. John Cage, padrinho-supremo da indeterminação, informa-nos que:

Os julgamentos de valor são destrutivos para o nosso negócio propriamente dito, que é a curiosidade e o conhecimento. Como usará você esta situação se você está lá? Essa é a questão.³³

E volta a invectivar-nos:

Por que perdem vocês o seu e o meu tempo tentando fazer julgamentos de valor? Não sabem que, quando conseguem um julgamento de valor, não lhes resta outra coisa?³³

Em conclusão, seja-nos permitido sublinhar mais uma vez que a flor revela o que sempre existiu na semente. A fim de atracar-nos com a verdadeira natureza da "nova música" precisamos discernir aonde os compositores estão tentando levar-nos. E quando Cage fala em pôr de parte julgamentos de valor em relação à música, podemos estar certos de que ele tem em mente um destino exatamente similar para os julgamentos de valor pelos quais vivemos e nos relacionamos com os nossos semelhantes.

O músico contemporâneo, Christopher Small, está convencido de que, na música do século XX, enxergamos “a forma da sociedade a que ela aspira”.²⁷ É uma sociedade com a qual podemos estar antecipadamente familiarizados através das obras de George Orwell e Aldous Huxley.

DERRUBEM BEETHOVEN; DERRUBEM O HOMEM

Para o idealista espiritual, o homem é essencial, em dois sentidos, ao processo de criar música: como compositor e como executante. Na composição, só o homem, e não a máquina, discerne os elementos de valor espiritual e beleza essenciais à boa música; e na execução, só o coração, a cabeça e a mão do homem são capazes de infundir nos tons os matizes sutis e os toques de profunda sublimidade que tornam cada execução única e compensadora. Os “artistas do som” contemporâneos deixaram, desde o princípio, grande parte da execução aos computadores e sintetizadores. Mas não tardaram a compreender a nova possibilidade, que é o sonho do materialista-reducionista: por que não encarregar as máquinas de toda a composição também?

Já em 1956, Lejaren Hiller e Leonard Isaacson, da Universidade de Illinois, programaram o seu computador para compor, escolhendo as notas de uma escala cromática com duas oitavas e meia de extensão. O programa permitia à máquina escolher as notas ao acaso, rejeitando, porém, as que não se ajustassem melodicamente, segundo as regras tradicionais da tônica, etc.³⁴

No ano seguinte, Max Mathews e John Pierce, depois de assistirem a um concerto, concluíram que um computador poderia fazer coisa melhor. Os dois trabalhavam nos Laboratórios Bell, em Nova Jérsei, e logo inventaram um computador capaz, ao seu parecer, de reproduzir todo e qualquer som que saísse de um alto-falante. Dali a um ano, o seu se convertera no primeiro computador do mundo a gerar, realmente, o som da ... “música”.³⁴

Em que pese ao computador-compositor de 1956, de Hiller e Isaacson, o título de “primeira máquina compositora do mundo” é também reivindicado pela criação, no campo da engenharia elétrica, de Salvatore Martirano, que trabalha na Universidade de Illinois, nas profundezas do país de Ray Bradbury. A “Construção Sal-Mar”, sem dúvida, é mais complexa do que o programa de Hiller-Isaacson: ativando-se várias combi-

nações de 291 interruptores, prepara-se o computador para criar variações sobre temas melódicos básicos. Pode também emitir as próprias criações artísticas através de 24 alto-falantes controlados independentemente.³⁴

Enquanto isso, Max Mathews, o mesmo engenheiro elétrico dos Laboratórios Bell, continua a envidar esforços para superar o que tinham feito aqueles seres humanos no concerto de 1957. Nomeado diretor de acústica e de pesquisa *comportamental* da Bell, trabalha com máquinas como o sintetizador Crumar, que visa a programar e criar novos sons. Mathews reconhece que os computadores talvez jamais escrevam o equivalente de uma cantata de Bach. Mas "... escreverão algo muito diferente, porém algo que as gerações atuais e futuras acharão igualmente satisfatória".³⁴ (Trata-se, com certeza, de mais um caso para o velho eletrodo aplicado ao antebraço ...)

E se incumbir aos computadores compor e executar a música para nós, daqui por diante, seria inconcebível, naturalmente, negar-lhes o direito de dirigir a sala de aula de música. Se se considerasse necessário, por uma razão qualquer, continuar a ensinar música a seres humanos, seria manifestamente ridículo confiar a tarefa a um simples mortal. Daí que a Corporação de Desenvolvimento de Sistemas de Santa Mônica, em conjunção com a Corporação Wurlitzer, tenha vindo em socorro da situação. Num artigo que se intitula "Ensinando Música pelo Computador", lemos:

A nova experiência da música computadorizada terá uma classe de jovens que, simultaneamente, tocarão pianos elétricos ligados a um computador. A classe de aula permanece em silêncio. Através de fones de ouvido, cada criança ouve apenas sua própria execução e as instruções ou notas musicais geradas pelo computador. Em resposta às atividades de cada estudante geram-se diferentes combinações de notas musicais ... Cada criança controla seu próprio programa a um ponto ...³⁵

Como seria de esperar, o computador acima descrito, que ensina música, é apenas uma variante dos planos comuns de instrução auxiliada por computador, resultantes das "máquinas de ensinar" mecânicas desenvolvidas por B. F. Skinner, em Harvard, na década de 1950. O sonho de Skinner, que lembra a ficção de 1984, era ver todos os professores, com sua capacidade de serem genuinamente compassivos e de cuidarem individualmente de cada criança a seu cargo, substituídos por mesas de controle

e luzes sinalizadoras. Vale também notar que os valores absolutos nunca significaram mais para Skinner do que significam para os "novos músicos", como se depreende do próprio título do livro em que ele expõe suas idéias sobre como reformar "organismos humanos" e a civilização mediante máquinas de ensinar e outros métodos condicionantes. O título desse famoso livro behaviorista pode ser tomado também como a mais acurada descrição da música dos "artistas do som" behavioristas: *Beyond Freedom and Dignity*.^{*36} Tanto Skinner quanto os "artistas do som" nos lançaram violentamente o desafio, proclamando que noções como as de liberdade e dignidade são antiquadas e defuntas. Se o mundo não aceitar esses desafios e não responder a eles, é bem possível que a Orquestra Autônoma de B. F. Skinner esteja correta em sua proclamação.

POLTRONAS VAZIAS

Examinamos, portanto, brevemente, a fria e estéril paisagem da "nova música". A pergunta a que agora cumpre tentar responder é a seguinte: Qual tem sido o efeito dessa música sobre o homem do século XX? De que maneira as características da música, a saber, tudo o que existe desde a atonalidade e o serialismo até a indeterminação e os tubos de papelão de capachos de Skip LaPlante, influenciaram os padrões de vida?

Mais adiante, teremos ocasião de observar que, no curso da história, todas as vezes que um estilo clássico e tradicional de música foi suplantado por uma revolução de materialismo musical, tais revoluções tenderam a triunfar por meio da mesma tática geral. Pela introdução de uma forma de arte mais barata e barulhenta, as revoluções granjeiam popularidade entre as massas. Como que da noite para o dia, virtualmente, toda a população começa a ouvir e desejar os sons novos, mais baratos. E a música tradicional, mais exigente, é quase esquecida.

A revolução da "nova música", entretanto, assumiu forma diversa. Neste caso, a corrente de música clássica foi desviada, por um caminho caprichoso, para reinos de abstração inamistosa e mentalismo. A música séria ocidental foi levada à morte, e a fonte de criatividade e beleza autênticas quase secou.

* *Além da liberdade e da dignidade.*

Em resultado dessa revolução, portanto, é muito difícil encontrar alguma música contemporânea séria que o apreciador de música, dotado de um grau infinitesimal de afinação espiritual, possa apreciar. Um século atrás, as salas de concertos se enchiam de um público desejoso de ouvir a obra mais recente dos compositores da era romântica; hoje temos poucos, se é que temos algum, compositores de música séria que merecem menção especial. Se quisermos ouvir, de qualquer maneira, uma obra contemporânea, convidam-nos a submeter-nos à mais recente criação maluca de um Stockhausen ou de um Cage.

Diante de uma perspectiva dessa natureza, o público "votou com os pés". Enquanto estava sendo escrito este capítulo, em 1982, John Cage, então com 70 anos de idade, chegou a Londres para apresentar o seu último trabalho, cujo título nem vale a pena recordar. Aparentemente, aliás, foi assim também que pensaram muitos outros, pois no meio da capital política e artística da Grã-Bretanha, esta figura proeminente entre os "artistas do som" só conseguiu encontrar, para a sua apresentação, o "Almeira", um café/bar numa rua afastada do centro, com a entrada espremida entre uma casa abandonada e uma loja de esquina freqüentada por moscas, a alguma distância de Upper Street, Islington.

Quanto ao efeito da "nova música" sobre a civilização, pode dizer-se que o efeito *direto*, de fato, não é tão grande. Pouca gente alheia à música ouve a obra dos atuais "artistas do som", ou tem conhecimento dela. É verdade que muita música eletrônica e anarquista aparece com freqüência desconcertante em trilhas sonoras de fitas de cinema, ouvidas por milhões; e a filosofia da "nova música" filtrou-se, despercebida, em muitas áreas da vida. De um modo geral, porém, na tentativa de conduzir a música para a direção peculiar que escolheram, os "novos músicos" perderam virtualmente todo o apoio popular. O resultado mais desastrado da sua "revolução" é que, visto haver ela supostamente "avançado além" dos estilos mais tradicionais, pouca música existe de beleza e inspiração verdadeiras à disposição dos interessados.

Ainda nos resta, contudo, a grandiosa e variadíssima série de obras produzidas pelos compositores dos séculos XVIII e XIX. E é a elas que os amantes da música continuam a afluir; são essas sublimes criações da arte que continuam a encher as grandes salas de música do mundo. Com efeito, a música de Handel, Bach, Beethoven, Chopin e outros nunca foi, na verdade, mais amplamente ouvida do que hoje, com a moderna disponibilidade de aparelhos de rádio e de som de alta-fidelidade. Não devemos,

portanto, supor que a música de Beethoven só tenha influído na mentalidade das pessoas do seu tempo. Com efeito, muitas de suas obras-primas foram escassamente conhecidas na Europa enquanto ele viveu. Tomando por exemplo os últimos magníficos quartetos para cordas, nenhum deles foi executado uma vez sequer durante a sua vida, e todos foram tocados infreqüentemente nos cem anos que se seguiram à sua morte. Do que se infere que as pessoas só tiveram de fato a oportunidade de familiarizar-se com essas estupendas criações no transcorrer do nosso século — fato, talvez, de profunda significação.

TRADICIONALISTAS DO SÉCULO XX

A música da era clássica e romântica contém uma beleza eterna e imutável e, portanto, no sentido espiritual, é totalmente contemporânea. Do ponto de vista estético, Bach é tão significativo e importante para nós, hoje, como sempre o foi, e às obras de um gênio de tamanha envergadura nunca se pode aplicar o adjetivo “datado”.

Finalmente, precisamos também começar a olhar mais uma vez para a frente; redespertar em nós a confiada esperança de que uma autêntica Nova Era está prestes a raiar; uma música de sublimidade igual à das grandes obras do passado, ou até maior, e que, apesar disso, possua um caráter e um efeito inteiramente novos. E, à guisa de preparação dos alicerces dessa música, uma minoria de compositores do século XX agarrou-se, tenaz, ao enfoque mais tradicional da arte. Recusando-se a sucumbir aos remoinhos da anarquia à sua roda, produziram, neste século, música de singular e duradoura grandeza. Refiro-me, naturalmente, a compositores como Sibelius, Rachmaninoff, Shostakovich e Khatchaturian, e aos principais compositores ingleses do século XX.

Os tradicionalistas modernos mantiveram uma posição mais conservadora e basicamente tonal, embora fizessem experiências com a sua arte ao longo de muitas linhas e as desenvolvessem. Quase unanimemente, os tradicionalistas modernos conservaram o ponto de vista que é maldição para o “artista do som”, isto é, que a música influi *realmente* no caráter do homem e que ao artista, portanto, cabe a solene responsabilidade de compor apenas o que purifica e espiritualiza o homem e a sociedade. Quando não explicitavam esses ideais, a orientação altruísta da sua música

falava por si mesma. E em parte alguma isso é mais evidente do que nas obras dos modernos compositores ingleses.

No século XIX, a Inglaterra se apresentou tão destituída de bons compositores que os alemães lhes chamavam sarcasticamente "a terra sem música". No século XX, porém, a Inglaterra seria particularmente abençoada com um florescer de beleza musical nativa e, por vezes, de verdadeiro gênio. Não estamos pensando apenas em Elgar, Delius, Holst e Vaughan Williams, mas também em outros como Cyril Scott, Arnold Bax, John Ireland e Michael Tippett.

Nas obras de Ralph Vaughan Williams (1872-1958) se combinam a tradição passada e novas formas musicais, um inconfundível "inglesismo" e um lirismo maravilhosamente poético, profundo amor à natureza e o que, às vezes, chega a ser um alcandorado misticismo. Entre as suas maiores obras citam-se *In The Fen Country*, *Norfolk Rhapsodies*, *Towards The Unknown Region*, as inesquecíveis fantasias, o ciclo de cantos *On Wenlock Edge*, as sinfonias e a soberba peça *The Lark Ascending*. É interessante notar que em toda a obra de Vaughan Williams, e sobretudo em *Job* as forças do Bem são representadas por música diatônica e modal, ao passo que a música cromática instável personifica o Mal.¹⁹

A carreira de Gustav Holst (1874-1934) começou debaixo das precoces influências da música de Wagner e dos textos espirituais da antiga Índia. (A fim de melhor compreender e traduzir a língua original desses textos, o sânscrito, Holst estudou-o profundamente.) Essas influências gêmeas induziram-no a compor certo número de hinos corais tirados do *Rig Veda*, bem como as óperas *Sita* e *Savitri*. Muito mais tarde, quase no fim de sua existência, ele compôs o que cuidava ser sua maior obra, a peça orquestral *Egdon Heath*. Entre as duas fases, todavia, suas inclinações místicas se haviam aprofundado e ampliado, e tinham surgido de sua pena as duas obras que o tornaram conhecido. *O Hino de Jesus*, obra coral altamente original e exaltada, baseia-se num texto gnóstico apócrifo que Holst traduziu, ao passo que a suíte popular *Os Planetas* foram uma consequência do seu interesse pela astrologia. As sete partes de *Os Planetas* põem de manifesto todo o seu domínio do ritmo, da harmonia, da melodia, do significado e do misticismo, juntamente com uma deslumbrante variedade de orquestração.

Vaughan Williams, Holst, Elgar e outros demonstraram claramente que a recusa a renunciar às pedras fundamentais da tradição passada e aos princípios imutáveis da verdadeira estética deixa aberta vasta área de

Avaliação:

A Música, o Homem e a Sociedade

Num canto: os antigos e tradicionalistas; a convicção de que a música afeta o caráter e a sociedade, e que, portanto, ao artista cabe a obrigação de ser responsabilmente moral e construtivo, e não imoral e destrutivo. No outro canto: os materialistas, repudiando a responsabilidade e a necessidade de julgamentos de valor, não dando atenção ao resultado dos seus sons. O segundo campo contém não só a vanguarda radical, mas também toda a massa de músicos muito mais populares e culturalmente significativos do *jazz* e do *rock*.

Quem, então, está certo? Da resposta talvez dependa todo o futuro da música e da civilização. Já é tempo de fazermos uma circunstanciada apreciação da questão crucial. *Os padrões da vida seguem, ou não, os padrões da música?* Este capítulo há de ser uma arena da qual apenas uma das duas filosofias contrárias pode emergir intacta.

Até que ponto eram válidas as crenças dos antigos? Que provas modernas e científicas existem para apoiar-lhes o conceito do poder objetivo da música? Examinemos, cada qual por sua vez, neste capítulo, as questões da possível influência da música sobre o corpo físico, as emoções, a mente e a sociedade em geral.

A MÚSICA E O CORPO FÍSICO

À pergunta: "A música afeta o corpo físico do homem?" a pesquisa moderna replica de maneira claramente afirmativa. *É difícil encontrar uma única fração do corpo que não sofra a influência dos tons musicais.* As raízes dos nervos auditivos estão mais amplamente distribuídas e

possuem conexões mais extensas que as de quaisquer outros nervos do corpo (fato esse que pode ter profunda significação interior).³⁷ Mostrou a investigação que a música influi na digestão, nas secreções internas, na circulação, na nutrição e na respiração. Verificou-se que até as redes nervosas do cérebro são sensíveis aos princípios harmônicos.

O corpo é afetado de acordo com a natureza da música cujas vibrações incidem sobre ele — constatação muito real e física do aforismo *como na música, assim na vida!* Descobriram os pesquisadores que acordes consonantes e dissonantes, intervalos diferentes e outras características da música exercem todos um profundo efeito sobre o pulso e a respiração do homem — sobre a sua velocidade e a regularidade ou irregularidade do seu ritmo. A pressão sangüínea é abaixada pelos acordes ininterruptos e elevada pelos acordes secos, repetidos.

Constatou-se que a tensão da laringe sofre a influência de melodias, contraindo-se, por exemplo, durante uma série descendente de acordes. Como a laringe é muito sensivelmente influenciada pela corrente constante das emoções e dos processos mentais do homem, suas reações à música talvez indiquem o que é basicamente um efeito da música sobre a psique. Vemos, portanto, que a música afeta o corpo de duas maneiras distintas: diretamente, como o efeito do som sobre as células e os órgãos, e indiretamente, agindo sobre as emoções, que, depois, por seu turno, influenciam numerosos processos corporais. Como indica o efeito indireto dos tons sobre a laringe, as melodias provocam a ocorrência de uma longa história de tensões e relaxações em muitas partes do corpo. Se o músico estiver tocando o seu instrumento, poder-se-á dizer também que ele está “tocando” o corpo e a mente do público.

Nos estudos em torno dos efeitos dos estímulos sonoros sobre os músculos do esqueleto, o Dr. Tartchanoff descobriu que:

- 1) A música exerce poderosa influência sobre a atividade muscular, que aumenta ou diminui de acordo com o caráter das melodias empregadas.
- 2) Quando é triste ou o seu ritmo é lento, e em tom menor, a música diminui a capacidade de trabalho muscular a ponto de interrompê-lo de todo se o músculo estiver fatigado por um trabalho anterior.

A conclusão geral é que os sons são dinamogênicos ou de que a energia muscular aumenta com a intensidade e a altura dos estímulos

sonoros. Constatou-se que tons isolados, escalas, motivos e simples seqüências tonais exercem um efeito energizante sobre os músculos.³⁸

Outro efeito possível da música sobre o corpo é descrito por Bob Larson, antigo guitarrista de *rock*, que desistiu de tocar depois que se tornou cristão. Escreve Larson:

Os doutores Earl Florsdorf e Leslie A. Chambers descobriram, numa série de experiências, que sons agudos projetados num meio líquido coagulam proteínas. Recente mania de adolescentes consistia em levar ovos frescos a concertos de *rock* e colocá-los à beira do palco. No meio do concerto, os ovos podiam ser comidos cozidos como um resultado da música. Surpreendentemente, poucos afeiçoados do *rock* perguntavam a si próprios o que a mesma música poderia causar-lhes aos corpos.³⁹

Convenhamos em que este não é o mais apetitoso dos pensamentos. Estará alguém a favor de roqueiros com características de ovo cozido?

E já que falamos em música popular moderna e na grande ênfase que dá ao ritmo rápido, alto e sincopado, vale a pena lembrar que o ritmo da música exerce fortíssima influência sobre as batidas cardíacas, tendendo a ajustá-las, de certo modo, a si mesmo. E visto que os jovens ouvem música de *rock* durante horas e horas toda semana, estremeçemos ao imaginar o efeito que ela pode ter-lhes sobre a saúde e a duração da vida; não há dúvida de que o coração também pulsa com rapidez e forças desnaturais enquanto a música está sendo ouvida. Síncopes musicais também se refletem em síncopes, ou ênfase desnatural, das pulsações do coração. Verificou-se experimentalmente que os ritmos irregulares do *jazz* e do *rock* tiram das batidas do coração o seu ritmo perfeito. Revelou a pesquisa que a música de *rock* faz mal à digestão; é igualmente perigosa enquanto a pessoa está dirigindo automóvel. Além disso, uma vez que o *rock* eleva a pressão do sangue, é nocivo em casos de hipertensão preexistente. E já que as pulsações cardíacas, por sua vez, afetam o estado de espírito e as emoções da pessoa, estes também sofrem a influência dos ritmos de *rock*, aumentando-se a tensão e a desarmonia do espírito. O ritmo, com efeito, nos atinge não só o corpo, a mente e as emoções, mas até o subconsciente. Quem já não terá percebido de repente que sua perna se move ao compasso de alguma música de fundo enquanto a mente consciente se acha inteiramente dirigida para outro lugar?

Chegou-se à conclusão de que os ritmos mais harmoniosos e saudáveis, conforme os seus tempos, são estimulantes ou sedativos efficacíssimos e, naturalmente, muito mais benéficos, a longo prazo, do que substâncias tóxicas, capazes de gerar dependência, como o Valium. Conta-nos Julius Portnoy:

a música pode, positivamente, modificar o metabolismo, afetar a energia muscular, elevar ou diminuir a pressão sangüínea e influir na digestão. E pode fazer todas essas coisas com maior sucesso e de maneira bem mais agradável do que quaisquer outros estimulantes capazes de produzir as mesmas alterações em nosso corpo.⁴

O fato de o ritmo nos agitar ou acalmar parece depender, em primeiro lugar, da maneira com que a frequência de suas batidas se relaciona com a pulsação cardíaca normal de 65-80 batimentos por minuto. Um tempo que tenha, mais ou menos, um ritmo igual ao da pulsação cardíaca normal nos acalma, como se o nosso corpo pensasse consigo só: "Ah, está bem, estamos ambos em uníssono." De fato, se você levar a mão ao coração enquanto estiver ouvindo uma música assim, verificará que o coração tende rapidamente a corrigir qualquer discrepância do seu tempo, até atingir perfeita afinação com a música. O ritmo mais lento do que a pulsação cardíaca, entretanto, gera tensão, como se o corpo se estivesse preparando para a súbita aceleração da cadência musical até a cadência normal do coração. ("A qualquer momento agora ... a qualquer momento agora ...") No extremo oposto da escala, os ritmos acelerados elevam o ritmo das pulsações do coração e, portanto, a excitação emocional. Qualquer pessoa pode pôr à prova esse fato, uma vez que não há nele nada de sutil. Sentado em silêncio numa cadeira, como se estivesse ouvindo música de ritmo comum, conte o número de suas batidas cardíacas por um minuto. Depois, ligue o aparelho de som para tocar uma música rápida e, depois de um ou dois minutos, conte de novo as pulsações cardíacas por minuto.

Visto que o ritmo acelerado libera na corrente sangüínea substâncias químicas que excitam o organismo, pode dizer-se que essa música dá um "chute". Quando uma pessoa jovem está acostumada a ouvir música rápida de *rock* certo número de horas por dia, esses chutes se convertem literalmente numa forma de dependência, e o jovem experimenta uma sensação de vazio quando, por uma razão qualquer, não pode ouvir a

música durante prolongado período de tempo. Se bem que não tenha chegado ao conhecimento do autor nenhuma pesquisa empreendida sobre o assunto, também parece provável que o ritmo cardíaco dessas pessoas seja mais rápido que o de outras *até durante o dia, mesmo que não estejam ouvindo a tal música*. A ser assim, isso deveria ter graves implicações para a saúde física e emocional.

Em parte, o poderoso efeito produzido por ritmos diferentes sobre nós talvez seja determinado pelo primeiro ritmo que ouvimos, a saber, a pulsação cardíaca de nossa mãe, ouvida por nós continuamente no transcurso dos meses que passamos em seu ventre. Numa experiência dirigida pelo Dr. Lee Salk, num berçário de hospital, tocou-se, para recém-nascidos, um disco em que haviam sido gravados os batimentos cardíacos normais. A maioria dos bebês acalmou-se e dormiu. Em seguida, o Dr. Salk fez ouvir a pulsação cardíaca acelerada de uma pessoa excitada. As duas gravações foram tocadas no mesmo volume mas, quando se tocou a segunda, todos os bebês despertaram, quase todos tensos e alguns chorando.⁴⁰

Um efeito insólito e menos comum da música é a misteriosa doença da melodia conhecida pelo nome de epilepsia musicogênica. Algumas de suas vítimas têm sido atormentadas a ponto de suicidar-se ou de matar. Setenta e seis casos dessa doença foram documentados, mas existem, sem dúvida, muitos outros pacientes que simplesmente não se dão conta da origem do problema e não receberam tratamento específico. Em cada caso documentado o paciente experimentou ataques provocados por certos tipos de música, embora a música causadora fosse diferente nos diferentes casos.

Um desses casos ocorreu com uma mulher britânica de 39 anos de idade que se sentia ansiosa e transpirava abundantemente sempre que se tocavam certas músicas em lugares como o supermercado ou o bar local. A princípio, ela não estabeleceu conexão entre a música e os sintomas. Só sabia que, nesses lugares, o raciocínio se anuviava, e os lábios, as pálpebras e os dedos se crispavam convulsivamente. Em seguida, perdia a consciência. Só com o passar do tempo veio a ligar os ataques à música de fundo. A mulher foi examinada pelos neurologistas Peter Newman e Michael Saunders, que tentaram produzir um ataque em condições controladas. Tentaram-se vários tipos de música, tais como música de Gilbert e Sullivan, o *Messias* de Handel e a *Nona Sinfonia* de Beethoven, mas sem nenhum resultado. Só quando tocaram um compacto simples dos

Dooleys, intitulado "I Think I'm Gonna Fall in Love With You",* ocorreu o ataque.⁴¹ (Pelo som do título, singularmente original, ele teria provavelmente o mesmo efeito em alguns dentre nós!)

Mas se apenas 76 pessoas, segundo se constatou, vieram a sofrer de epilepsia musicogênica, o mesmo não se pode dizer de outros aspectos desafortunados de alguns tipos de música. Tome-se um dos elementos mais fundamentais da música moderna — o volume. O som mede-se em decibéis, e acreditam os entendidos que todo som de 90 ou mais decibéis põe em perigo a saúde humana. Ora, verificou-se que a taxa média de decibéis no meio dos salões de baile é pouco inferior a 110. Defronte da orquestra essa média sobe, muitas vezes, para 120 decibéis. Lembra-se da proteína coagulada? Se, depois de falar com um freqüentador assíduo de discotecas e locais semelhantes, o leitor descobrir que a resposta não lhe chega de forma muito inteligível, isso talvez se deva a estar o cérebro do freqüentador de discotecas ainda calcificado pelos excessos auditivos da noite anterior.

Ou talvez a pessoa não possa ouvi-lo. O Departamento de Proteção Ambiental dos Estados Unidos descobriu que as atuais gerações de jovens padecem de problemas de audição que normalmente só se associam a pessoas de cinquenta a sessenta anos de idade.⁴² A revista *Time* relatou que a perda permanente da audição entre afeicionados do *rock* é um mal muito mais comum do que geralmente se imagina.⁴³ (Agora, portanto, a história se esclarece. É por isso que a música das discotecas tem de ser tocada tão alto: quanto mais alto o volume, tanto mais degenera a audição, e quanto mais alto o volume ...)

Se os ouvidos de um fã do *rock* tiverem resistido até agora ao frenético martelar, é certo, apesar disso, que o corpo foi afetado internamente. Citando mais uma vez Bob Larson, o qual, depois de ter sido outrora músico de *rock*, está metido em campanhas contra a música:

O hormônio adrenalina é lançado na corrente sanguínea durante o *stress*, a ansiedade ou experiência simulada de submeter-se alguém a um volume anormal de música. Quando isso acontece, o coração bate célere, os vasos sanguíneos se constroem, dilatam-se as pupilas, empalidece a pele, e não raro o

* Acho que vou me apaixonar por você.

estômago, os intestinos e o esôfago são tomados de espasmos. Quando o volume é prolongado os batimentos cardíacos tornam-se irregulares.

Um estudo feito durante três anos, com universitários e levado a efeito por pesquisadores do Instituto Max Plank, da Alemanha, revelou que 70 decibéis sistemáticos de barulho causam constrição vascular — particularmente perigosa se as artérias coronárias já tiverem sido estreitadas pela arteriosclerose.^{39,44}

E isso quando os decibéis são “apenas” 70; não devemos esquecer-nos de que o volume no salão de danças comum atinge cifras muito mais elevadas.

Em conclusão, podemos dizer que, até agora, no que concerne ao corpo físico, a noção de que a música não exerce efeito algum sobre o homem, ou de que ela é inofensiva, deve ser posta de lado por ser totalmente errônea.

A MÚSICA E AS PLANTAS: ALGUMAS DESCOBERTAS PRELIMINARES

Que é o que se pode dizer dos efeitos da música sobre a vida não humana? Os habitantes do reino animal, por certo, não parecem impermeáveis à influência de tons, tanto harmoniosos, como discordantes. Numa experiência realizada por psicólogos, deu-se a determinado número de ratos total liberdade de ação em duas caixas distintas, porém ligadas uma à outra. “Tocava-se” música em cada uma delas — Bach na primeira, *rock* na segunda. Embora todas as características das duas caixas fossem idênticas, exceto a música, os ratos passavam o tempo todo na caixa de Bach. Para pôr ainda mais à prova a pureza das condições experimentais, inverteu-se a música transmitida para as duas caixas; e, gradualmente, todos os ratos se mudaram para aquela em que antes se tocava *rock*. Está visto que uma experiência nessas condições não significa que os animaizinhos preferiam ou “compreendiam” Bach no mesmo nível em que um ser humano pode preferi-lo ou compreendê-lo, mas o resultado indica que, em determinado nível, o grau de prazer ou dor que os ratos experimentavam nas duas caixas pendeu em favor do mestre do Barroco.

Outros experimentos revelaram que certos tipos de música induzem galinhas a botarem mais ovos e vacas a darem mais leite. (Stockhausen, de uma feita, visitou uma granja em que as galinhas botavam maior quanti-

dade de ovos quando se tocavam, perto dos ninhos, trechos de *O Danúbio Azul*. Relembrando o incidente, mais tarde, ele mesmo comentou que a sua música teria provocado diarreia nas galinhas!) Existem também tradições muito antigas, de várias partes do mundo, segundo as quais músicas cantadas e músicas instrumentais favorecem o desenvolvimento de animais de fazenda.

A fim de obter os mais precisos e evidentes resultados dessas experiências, os cientistas voltam amiúde ao estudo das formas de vida mais primitivas. Na investigação dos efeitos da música sobre a vida, realizaram-se alguns experimentos preliminares com plantas. Por paradoxal que possa parecer, o efeito da música sobre o reino vegetal primitivo é um dos métodos mais convincentes para provar que a música influi na vida, inclusive na vida humana. Pois as experiências levadas a cabo com seres humanos e, até certo ponto, com animais, têm o fator extra da mente para atrapalhar. Isso quer dizer que, se bem que se possa demonstrar que os homens ou os animais foram influenciados por tons, o efeito pode não ter sido direto nem objetivo. Ao contrário, o efeito sobre o corpo talvez tenha sido causado pela reação subjetiva da mente à música ouvida. No caso da pesquisa dos efeitos produzidos pela música sobre as plantas, no entanto, não se pode alegar que estiveram presentes fatores psicológicos. Se se puder demonstrar que a música afeta as plantas, tais efeitos terão de ser imputados, por força, à influência objetiva e direta dos tons sobre as células e os processos da forma de vida.

E tais resultados têm sido colocados à nossa disposição. Embora a pesquisa que relaciona a música às plantas ainda seja, em grande parte, um campo inexplorado e atraente para pesquisadores, algumas investigações preliminares já nos deram achados inequívocos.

Duas séries independentes de experimentações, uma realizada na União Soviética e outra no Canadá, descobriram que as sementes de trigo crescem mais depressa quando tratadas com tons. As mudas de trigo tratadas com som no Canadá, num ambiente laboratorial cuidadosamente controlado, cresceram três vezes mais do que as mudas não tratadas.⁴⁵ As mudas soviéticas receberam tons ultra-sônicos e, em resultado disso, germinaram mais depressa, mostraram-se mais resistentes à geada e produziram maior quantidade de grãos.³² Trata-se, obviamente, de descobrimentos de grandes possibilidades para aplicação prática no mundo.

Outra série de experiências expôs plantas aos brilhantes *Concertos de Brandenburgo* de Bach, com os quais eu mesmo realizei um experi-

mento, a que aludi numa parte anterior deste livro. Os gerânios expostos aos *Concertos de Brandeburgo* cresceram mais depressa. Como interessante experiência colateral, outros gerânios não receberam os *Concertos* propriamente ditos, mas apenas suas frequências dominantes. Esse grupo cresceu mais depressa do que um grupo para o qual não se transmitiu nenhum tipo de som, porém menos do que o grupo dos *Concertos* integrais. O que dá a entender que, se bem que os tons individuais da música de Bach exerçam certa influência regenerativa sobre a vida da planta, o efeito será maior se as frequências forem tocadas na precisa e formosa ordem rítmica, melódica e harmônica em que Bach realmente as colocou. Realizaram-se também, de maneira semelhante, investigações com bactérias. Averiguou-se que estas morrem quando certas frequências são tocadas para elas, mas se multiplicam em resposta a outras.

Uma série intensiva de estudos realizados por Dorothy Retallack, de Denver, Colorado, patenteou os efeitos de diferentes espécies de música sobre uma variedade de plantas caseiras. As experiências obedeceram a rigorosas condições científicas, e as plantas foram conservadas dentro de amplos gabinetes fechados sobre rodas, em que a luz, a temperatura e o ar eram automaticamente regulados. Verificou-se que três horas diárias de um *rock* ácido, tocado através de um alto-falante ao lado do gabinete, tolhia o desenvolvimento de abóboras, filodendros e milho, e as danificava em menos de quatro semanas.

A Sra. Retallack tocou a música das duas estações de rádio de Denver para dois grupos de petúnias. As estações de rádio eram a KIMN (estação de *rock*) e a KLIR (estação de música semiclássica). O *Denver Post* noticiou:

As petúnias que ouviram a KIMN recusaram-se a florescer. As que ouviram a KLIR produziram seis belas florescências. No fim da segunda semana, as petúnias da KIMN, inclinadas para longe do aparelho de rádio, mostravam um crescimento muito caprichoso. As florescências das petúnias que ouviam a KLIR inclinavam-se todas na direção do som. No espaço de um mês, todas as plantas expostas à música de *rock* morreram.

Em outra experiência, que durou mais de três semanas, Dorothy Retallack tocou a música de Led Zeppelin e Vanilla Fudge para um grupo de feijões, abóboras, milho, campainhas e côleas; também tocou música atonal contemporânea de vanguarda para um segundo grupo; e, como

controle, não tocou coisa alguma para um terceiro grupo. Dali a dez dias, as plantas expostas a Led Zepellin e Vanilla Fudge se inclinavam todas na direção oposta à do locutor. Três semanas depois, estavam definhadas e moribundas. Os feijões expostos à "nova música", inclinados 15 graus para longe do locutor, ostentavam raízes de tamanho médio. As plantas que permaneceram em silêncio possuíam as raízes mais compridas e tinham crescido mais do que as outras. Além disso, descobriu-se que as plantas para as quais se transmitiu uma música plácida, sacra, não somente cresceram duas polegadas mais do que as que permaneceram em silêncio, mas também se haviam inclinado na direção do locutor.

Os estudos acerca da relação entre a música e as plantas são cruciais pela razão já mencionada: presumindo-se que sejam bem controlados e de resultados precisos, são capazes de provar o que experiências feitas com seres humanos e animais dificilmente provarão: que os efeitos da música, *objetivos*, não dependem do condicionamento subjetivo da psique. Lembremo-nos de que, além de acreditar que a música afeta o corpo, as emoções e o espírito do homem, os antigos também afirmavam que o poder da música é *objetivo* e não subjetivo. Ou seja, afirmavam que tipos diferentes de música são *inerentemente bons ou inerentemente maus*; que certas combinações de tons são objetivamente intensificadoras da vida e possuem uma natureza evolutiva, ao passo que outras se revelam malsãs e perigosas. A ser verdadeira a crença dos antigos (e o trabalho da Sra. Retallack dá a entender que é esse mesmo o caso), isto será um fato de vital significação. Os músicos modernos já não poderão proclamar que a música é uma questão de "gosto", ou que ao músico deve ser concedido o direito de tocar o que bem entende. De mais a mais, esses tipos de música, objetivamente bons ou objetivamente maus, talvez nem sempre se conformem com as próprias simpatias e antipatias subjetivas das pessoas. Visto que todos os tipos de música são apreciados por alguns indivíduos e desapreciados por outros, é lógico que haverá casos em que uma música, embora objetivamente má, seja "apreciada" por determinado segmento mal orientado da sociedade. A pesquisa sobre música e plantas, portanto, corroborando os sábios ensinamentos dos antigos acerca do poder objetivo da música, aparentemente desaprova todo o ponto de vista contemporâneo, hedonístico e anárquico, sobre a arte. Em suma, parece oferecer-nos uma base científica a partir da qual se pode construir uma estética permanente e inflexível da música. Permanente e inflexível porque os verdadeiros princípios estéticos não são subjetivos, senão, como já obser-

vamos no capítulo anterior, universais. A boa música ainda será boa mesmo que não haja nenhum ouvinte humano, pois ainda há dentro dela uma força doadora de vida.

A pergunta sobre o que constitui a música boa ou má pode ser respondida com dez palavras apenas: a boa música dá vida; a música má dá morte. Há mais coisas a respeito da vida e da morte do que os dois lados do túmulo: *todo momento de música a que nos submetemos pode estar intensificando ou consumindo nossas energias vitais e nossa clareza de consciência, pouco a pouco.* Do ponto de vista dos antigos sábios chineses, o fato de indivíduos estarem hoje "gostando" da música má e destrutiva, ou "apreciando-a", ao mesmo tempo que são incapazes de apreciar ou compreender a música genuinamente boa, seria explicado por se haverem tais indivíduos "afinado" pelos padrões tonais errados, perdendo simultaneamente a afinação com a Realidade e os princípios universais.

Citemos as próprias palavras de Dorothy Retallack: "Se a música de *rock* tem um efeito desfavorável sobre as plantas, não será essa mesma música, ouvida durante tanto tempo e com tanta frequência pela geração mais jovem, parcialmente responsável pelo seu comportamento irregular e caótico?" E: "Poderiam ser os sons discordantes que ouvimos nestes dias a razão por que a humanidade está ficando cada vez mais neurótica?"⁴⁶

O Dr. T. C. Singh, chefe do Departamento de Botânica da Universidade de Annamalia, na Índia, também dirigiu pesquisas sobre os efeitos da música nas plantas. E descobriu não só que a constante exposição à música clássica faz que as plantas cresçam duas vezes mais depressa do que normalmente crescem, mas também acabou descobrindo o que parecia ser uma das principais causas desse crescimento acelerado. Averiguou o Dr. Singh que as ondas sonoras de um instrumento musical provocam aumento de movimento do protoplasma celular. Em outro teste, fez-se soar um diapasão a seis pés (1,80 m) de distância de uma planta, o que também ocasionou movimentos em seu protoplasma. (O protoplasma é o material básico de que é feita a vida de todas as plantas, animais e seres humanos.) Aqui nos ocorre toda a sorte de opções curiosas para novos estudos nesse campo. Verificar-se-ia, porventura, que o protoplasma se movimenta a velocidades diferentes quando soam diapasões de tons diferentes? Haveria distinção entre notas maiores e menores? Certos instrumentos *inibem* o crescimento, sem levar em conta o que tocam? Nos experimentos do Dr. Singh, verificou-se que o violino, dentre todos os instrumentos, é o que mais intensifica a vida. De um modo geral, as características intensifica-

doras da vida, como resultado da música, patentearam-se no bálsamo, na cana-de-açúcar, nas cebolas, no alho, nas batatas-doces e em outras plantas além dessas.^{38,47}

Talvez o mais interessante e significativo de todos os descobrimentos do Dr. Singh foi que *gerações ulteriores* das sementes de plantas estimuladas musicalmente eram portadoras de traços aprimorados, como tamanho maior, maior número de folhas e outras características. A música modificara os cromossomos das plantas! Presumivelmente o mesmo efeito pode resultar, em sentido negativo, da música má. A possível importância desse descobrimento para o reino humano é manifesto e não pouco perturbador.

A MÚSICA, A MENTE E A EMOÇÃO

Tão reais e abertas ao uso prático são as influências psicológicas da música que a arte tem sido empregada, no transcorrer dos séculos, na produção de efeitos emocionais e mentais. Desde os tempos mais remotos, pescadores, ceifeiros e outros trabalhadores têm cantado em uníssono a fim de inspirar-se para obter o máximo rendimento do trabalho. Pode notar-se que, com o aparecimento do rádio, essa prática básica não cessou, mas simplesmente se ajustou: pesquisadores científicos descobriram que a música melodiosa, animada, ouvida na fábrica, aumenta consideravelmente a produtividade.

Paradoxalmente, uma forma de música utilizada por muito tempo na obtenção de efeitos práticos tem o duplo resultado de inspirar um grupo de pessoas e, ao mesmo tempo, infundir medo em outro. Referimo-nos à música marcial, usada desde o alvorecer da história, muitas vezes com resultados devastadores no campo de batalha. Tão eficazes se revelaram na guerra bandas de tambores, corneteiros e semelhantes, que os inimigos derrotados, reconhecendo haver a música marcial dos vencedores representado um grande papel na sua derrota, adotaram uma música idêntica ou semelhante para si — ainda que sua forma e estilo particulares fossem, não raro, totalmente alheios aos seus próprios antecedentes culturais! Como exemplo disso, basta-nos referir o que sucedeu aos primitivos Cruzados, que, derrotados pelos sarracenos, adotaram os tons marciais dos árabes e, em resultado disso, voltaram a alcançar vitórias em suas campanhas. Em nossos tempos, visto que a própria forma da guerra foi

alterada, já não existe papel para os músicos nos campos de batalha; mas o uso cada vez maior de canções patrióticas e inspiradoras de liberdade e honra ainda se revelou grandemente benéfico para as forças às vezes desmoralizadas ou apáticas da Aliança Ocidental, aboletadas na frente européia ou nos Estados Unidos.

As influências psicológicas da música são quase infinitamente variadas. O homem, em especial, sempre se voltou para a beleza da boa música como fonte de bálsamo e alegre inspiração moral. Sabia Shakespeare que a boa música:

*... can minister to minds diseased,
Pluck from the memory a rooted sorrow,
Raze out the written troubles of the brain,
And with its sweet, oblivious antidote,
Cleanse the full bosom of all perilous stuff
Which weighs upon the heart.**

Quem pode duvidar de que a música afeta nossas emoções? É por certo verdadeiro que só ouvimos música, em primeiro lugar, porque ela nos faz *sentir* alguma coisa. Mas isto agora é deveras interessante, pois se a música nos proporciona sentimentos, podemos dizer que tais sentimentos — de inspiração moral, alegria, energia, melancolia, violência, sensualidade, calma, devoção, e assim por diante — são *experiências*. E as experiências que temos na vida constituem um fator vitalmente importante no moldar-nos o caráter.

Realizaram os psicólogos diversos estudos para descobrir exatamente o que nos determina o caráter — quão inteligentes somos, quais são nossas habilidades particulares, se somos civilizados em nosso proceder ou rebeldes e destrutivos, etc. Nenhum projeto ou experimento psicológico sério sobre esse tópico deixou de concluir que as experiências da vida desempenham importantíssimo papel na modelação do caráter.

Dois fatores se relacionam com a formação do caráter. O primeiro é a experiência, que também pode ser denominada aprendizagem no sentido

* ... prestar auxílio a mentes enfermas,/Arrancar da memória uma tristeza arraigada,
/Arrasar as ansiedades escritas do cérebro,/E com o seu doce e esquecedor antídoto/
Limpar o seio de todas as matérias perigosas/Que pesam sobre o coração.

lato da palavra; o segundo consiste nos traços inatos, isto é, com os quais nascemos, e que os psicólogos acreditam ser geneticamente herdados. Todos concordam em que cada um desses fatores é importantíssimo. A única coisa com que os psicólogos não concordam são as percentagens exatas da parte que cada fator representa na formação do caráter total. No caso de um traço importante de caráter, o QI, os estudos psicológicos revelaram que a experiência é responsável por uma grande proporção da nossa inteligência. A proporção exata a que os estudos chegaram tem dependido do tipo de dados analisados. Entretanto, as estimativas da extensão em que o ambiente determina o QI vão de 13 a 55 por cento.⁴⁸ Seria assaz razoável inferir disso que a proporção real envolvida é aproximadamente de um terço. Os outros dois terços resultam da hereditariedade e de outros fatores inatos.

A sequência lógica das conexões que desenvolvemos é a seguinte: a música é uma experiência; a experiência modela cerca de um terço do nosso caráter total, a julgar pelos estudos psicológicos; por conseguinte, parte dessa proporção dos nossos traços de caráter resulta da música que ouvimos. Em que pese à distância de vários milhares de anos que nos separa, vemo-nos hoje de mãos dadas com Confúcio! *A música modela o caráter.*

Basicamente, tudo ainda se reduz ao axioma: *Como na música, assim na vida.* Dilatando esse aforismo, verificamos que todos os psicólogos concordam realmente em que *Como na EXPERIÊNCIA, assim na vida.* Os pais se interessam por arte? Pode esperar-se, então, que os filhos também venham a interessar-se por arte. Os amigos são turbulentos? Tudo indica que a criança também pode tornar-se mais turbulenta. A criança vê músicos de *rock* pavonearem-se com orgulho na tela? Nesse caso, ela também poderá vir a pavonear-se com orgulho. Em estudos sucessivos, verificou-se que as crianças copiam o comportamento adulto que viram, quer ao vivo, quer na televisão. Bandura e Huston, por exemplo, levaram a cabo uma experiência em que se dividiam as crianças em dois grupos. Cada grupo via um adulto realizar uma variedade de atos insólitos e curiosos, ao mesmo tempo que as próprias crianças se entretinham com um problema de percepção. Cada grupo de crianças viu um conjunto diferente de atos efetuados pelos diferentes adultos; o adulto ora falava consigo mesmo, ora arrancava, com um puxão, uma bonequinha de borracha de uma caixa. Mais tarde, viram-se as crianças de cada grupo imitando os atos específicos que tinham observado.⁴⁹

A idade dessas crianças era a mesma das que, em milhões de lares na Grã-Bretanha, todas as semanas, assistem na televisão a um programa denominado *Top of the Pops*. Não tendo visto esse programa por muitos anos, aconteceu-me ligar recentemente um aparelho de televisão — e vi o que fora feito do programa e da sua música. Homens e mulheres seminus dançavam sensualmente no meio de um pentagrama oculto, traçado no chão. Os homens usavam máscaras animais com galhadas e chifres. As músicas e suas letras (na medida em que se podiam discernir) eram complementares na lubricidade e na violência. E a gente chega quase a desejar que nunca tivesse tido conhecimento de estudos como os de Bandura e Huston...

Ao negarem o fato de tenderem a música e o comportamento dos músicos a modelar o caráter e o comportamento das pessoas, os materialistas, por implicação, estão tentando refutar todo o corpo de pesquisas psicológicas cuidadosamente documentadas, dirigidas e estabelecidas nos últimos decênios por centenas de pesquisadores responsáveis. Não somente a música, mas todas as formas de experiência dão forma ao modo como pensamos e procedemos. Tomemos por exemplo a televisão que, nos tempos modernos, também veio a assumir poderoso império sobre a sociedade: de acordo com a Associação Nacional de Telespectadores e Ouvintes da Grã-Bretanha, existem hoje nada menos do que *seiscentas* peças de estudos científicos que demonstraram a existência de um elo entre a violência televisada e a violência social.⁵⁰

As experiências influem em nosso caráter no correr de toda a nossa vida, mas sua influência é particularmente vigorosa durante a infância e a adolescência, quando a personalidade ainda está tomando forma e é mais maleável. Não é à toa que se processa a aprendizagem nesses anos. Pode esperar-se, portanto, que a música seja particularmente poderosa na moldagem do caráter durante a infância e nos anos da adolescência.

A MÚSICA CODIFICADORA

A força do efeito da música sobre o homem pode ser inferida de estudos circunstanciados feitos por psicólogos acerca dos efeitos de outros fatores ambientais que influem no homem. A linguagem é um deles, e particularmente semelhante à música por também envolver som, altura e ritmo. Existem indicações inequívocas de que a nossa língua nativa nos

modela o caráter e o modo com que percebemos o mundo ao redor. Descobriram os pesquisadores que quando uma sociedade não possui uma palavra para indicar alguma coisa, essa alguma coisa se torna, frequentemente, incapaz de ser concebida ou identificada pela mencionada sociedade. Certas tribos africanas não contêm em sua língua as palavras indicativas de determinadas cores; daí que os membros dessas tribos não distingam as ditas cores, muito embora tenham olhos perfeitamente normais. Por outro lado, algumas sociedades, que possuem termos inexistentes em nossa língua, são capazes de distinguir o que nós não poderíamos esperar ver. Por ser o seu mundo de neve quase todo feito, visualmente, de branco e cinza claro, os esquimós possuem dúzias de nomes para dúzias de matizes diferentes entre o cinzento e o branco. Todos esses matizes nos parecem iguais, muito embora nossos olhos sejam tão bons quanto os deles. Tendo uma palavra para cada matiz, os esquimós são capazes de conceituar especificamente, mencionar, recordar e, portanto, perceber e reconhecer cada um deles. Por outro lado, os habitantes de Hanuóo não encontram dificuldade em distinguir entre *noventa e duas* variedades de arroz, visto que têm nome para cada uma das noventa e duas variedades.⁵¹

Os psicólogos chamam codificabilidade à capacidade que tem uma palavra de referência de realçar as capacidades perceptivas e conceptuais do homem. As palavras de uma língua aclaram e *codificam* conceitos e fenômenos para nossas mentes e memórias. O processo, muito acentuado durante a infância, aumenta a capacidade intelectual da criança em estreita concordância com o seu domínio da linguagem. Como se as palavras proporcionassem os cálices de formato específico em que se podem verter nossos pensamentos, aliás vagos e fluidos.

Parece muitíssimo provável que tipos diferentes de música, ao dar-nos várias espécies de experiências emocionais — amor romântico, concupiscência, sentimentos religiosos, fervor patriótico, rebelião, etc. — também codificam tais sentimentos e suas várias tonalidades. Um estilo de música que nunca ouvimos antes, e agora ouvimos pela primeira vez, pode abrir nossas mentes para um sentimento ou um modo de enxergar o mundo inteiramente novos. Uma canção patriótica emocionante, em tempos de guerra, codifica, unifica e intensifica os pensamentos de uma nação inteira. E quando se combinam palavras com música, muitos conceitos podem ser codificados como nunca o foram até então. A palavra “Senhor” talvez não comova uma pessoa irreligiosa nem signifique coisa

alguma para ela mas, ao ouvi-la em canções de ação de graças, essa mesma pessoa lhe poderá compreender e sentir o poder e a glória pela primeira vez.

A música codificou amiúde movimentos inteiros da vida humana virtualmente inexistentes até o surgimento do objeto de referência musical. Os primeiros compactos simples dos Beatles iniciaram a criação de uma subcultura inteira codificando-a em música. Alguns anos depois, o álbum *Sgt. Pepper*, fez o mesmo.

Não será possível que a música, como a língua, nos dê uma estrutura de experiências emocionais e conceitos mentais tendentes a afeiçoar o modo com que encaramos o mundo? Não só é possível, mas também é exatamente esse o caso! E pode muito bem ser que a música, como outras experiências perceptivas, nos interesse de maneiras sumamente específicas, modelando nossa maneira de pensar em relação direta com os elementos específicos da música.

Em seu livro, *Music, Its Secret Influence Throughout the Ages*,* Cyril Scott proclamou sua crença em que a música de cada grande compositor do passado desempenhou um papel vital, alterando especificamente o espírito e o coração das pessoas da época, e pavimentando assim o caminho para a civilização qual hoje a conhecemos.⁵ Handel, por exemplo, nasceu num período em que a moral e a piedade se achavam em maré baixa na Inglaterra. Entretanto, os efeitos da sua música, sobretudo das suas obras devocionais, segundo Scott, inspiraram um redespertar do verdadeiro sentimento religioso, ao mesmo passo que o seu estilo, muito formal, provocou o aparecimento do formalismo e até do superformalismo da era vitoriana.

Scott cita dois tributos típicos ao respeito temeroso e à reverência invocados pelo *Messias* de Handel. O primeiro, da *Quarterly Review*, reza deste teor:

Sentimos, ao voltar de uma audição do *Messias*, como se tivéssemos alijado de nós um pouco da nossa sujeira e dos nossos detritos, como se o mundo estivesse menos conosco; nossos corações são elevados e, todavia, subjugados, como se o brilho de alguma ação ou a graça de algum nobre princípio houvesse passado sobre nós. Temos consciência de haver desfrutado um entusiasmo que

* *A Música, sua influência secreta através dos séculos.*

não pode desencaminhar-nos, de ter provado um gozo que não emana da árvore proibida, por ser o único que, segundo nos prometeram, será transladado conosco da Terra para o céu.

A segunda citação é da biografia do Sr. Gregory pelo Rev. Robert Hall, e diz o seguinte:

O Sr. Hall estava presente na Abadia de Westminster na comemoração de Handel. O Rei, George III, e sua família também haviam comparecido. A certa altura da apresentação do *Messias* (o coro da Aleluia) o Rei se pôs em pé, sinal para que todo o público se levantasse; ele estava chorando. Nada, diz Robert Hall, jamais o comovera tão vigorosamente; dir-se-ia um grande ato de assentimento nacional às verdades fundamentais da religião.

No que diz respeito ao estilo de Handel, o próprio Scott escreve sobre o que foi, no seu entender, o efeito subsequente do advento da era vitoriana na sociedade inglesa.

Os que examinaram mais de perto a técnica de Handel observarão que ele tinha uma robusta predileção pela repetição dos acordes isolados, por duas ou mais frases de barra, e por *seqüências*, a saber: a reiteração de uma frase numa posição diferente ou num grau diferente da escala. Dessarte, pondo-se de lado o seu conteúdo emocional, a música de Handel era de caráter superiormente formal e, por conseguinte, de efeito formal. Se, todavia, combinarmos suas qualidades emocionais com o seu formalismo, e à repetição e à imitatividade musical — pois a seqüência não passa de imitatividade — acrescentarmos grandeza, o resultado líquido será a glorificação da repetição e da imitatividade; e se transladarmos tudo isso do plano da música para o da conduta humana, teremos a paixão ao formalismo exterior e a devoção ao convencionalismo.

A MÚSICA COMUNICADORA E MULTIPLICADORA DE ESTADOS DE CONSCIÊNCIA

Alguns filósofos — e até o músico ocasional — negam categoricamente que a música contém algum significado, seja ele qual for, afirmando serem os sons puramente abstratos. Contudo, o conteúdo emocional da música parece tão óbvio a quase todos nós que simplesmente lhe aceitamos a existência *a priori*. Certamente não há dúvida de que a música transmite estados emocionais muito reais e, às vezes, muito específicos

do músico ou do compositor ao ouvinte. Eis por que, de tempos a tempos, os pensadores têm afirmado que a música é uma forma de linguagem. Na realidade, porém, a música é menos e mais, ao mesmo tempo, do que qualquer linguagem composta de palavras. As palavras são altamente específicas: seria difícil comunicar em pura forma tonal que "Jack telefonou: ele estará à sua espera às 15:45 ao pé da ponte no A45. Leve o seu relatório." Mas, por outro lado, conquanto possam ser específicas no nível mental, as palavras tendem a ser pouco mais do que transmissoras de informação. Embora todas encerrem alguma emoção, as palavras faladas tendem a ser meros *símbolos* da realidade; e o que é mais, meros símbolos de sentimentos internos reais. A música, todavia, transmite a própria essência emocional ou realidade da informação. Ouvir o *Messias* de Handel não é discutir religião intelectualmente; é sentir aquela estuante chama interior de devoção e identificar-se com ela. Nesse sentido, a música suplanta a linguagem. É a linguagem das linguagens. Pode-se dizer que, dentre todas as artes, nenhuma outra transmite com maior fidelidade o estado interior do artista; nenhuma outra move e muda mais vigorosamente a consciência.

Entretanto, se a música é assim capaz de mover e transformar os sentimentos interiores e o comportamento exterior do homem, o que é que exatamente determina o efeito que dada peça de música exerce sobre as pessoas? Qual é, em última análise, a origem dos efeitos emocionais da música?

Não será o estado d'alma do músico? Não há-dúvida de que o mínimo denominador comum que determina a natureza precisa de qualquer obra musical é o estado mental e emocional do compositor e/ou do executante. *A essência desse estado nos penetra, tendendo a moldar e afeiçãoar nossa consciência em harmonia consigo mesma.* Através da música, partes da consciência do músico são assimiladas pelo público. Dizê-lo assim tão bruscamente, talvez seja demasiado chocante. Entretanto, se admitirmos que a música exerce esse tipo de função, transferindo elementos da consciência do músico para o ouvinte, já não se poderão negar as implicações morais do uso, bom ou mau, das artes tonais.

Já vimos que, em todas as eras, os pensadores nos têm advertido dos perigos sociais associados ao uso errôneo da arte tonal. Mas existe também o lado positivo. Usada corretamente, a música talvez não encontre paralelo em seu poder de instilar no homem a beleza da verdadeira moral e dos propósitos inspirados, mais elevados, que devem reger nossas vidas. Thomas Fielden, músico e escritor, sentindo-o mais do que ninguém, perguntou:

O que é que se deve preferir? O filisteu chauvinista, vociferante, facilmente excitável, que se satisfaz com ouvir que tudo o que faz e pensa é o critério para o espírito dos homens; ou o estudioso sério e humilde, sentado ao pé dos mestres, lutando por conquistar a habilidade, talvez até por tornar-se um mestre e, de um modo ou de outro, por ter sua morada no Parnaso, cujas encostas mais baixas não se alcançam sem esforço? Quem negará que o caráter é engendrado, que a exaltação e o triunfo, bem como as coisas ternas do espírito, podem atingir alturas maiores, através da arte da música, que sempre induziu os homens à realização, e lhes vigorizou a mente a fim de inspirar-lhe um pensar mais belo e mais nobre?³⁰

OS MOTIVOS DA MÚSICA

Só para argumentar, temos nos inclinado a supor, até agora, neste livro, que os artistas hedonistas executam sua música anarquista por não acreditarem que a música influa nas pessoas. E, contudo, quanto mais examinamos o assunto, mais nos convencemos de que até os executantes de música contemporânea violenta sabem que a sua música exerce algum efeito sobre os ouvintes. Isto é, eles não a executam por julgá-la inofensiva, mas por um desejo deliberado que, em outros tempos, teria sido tachado de mau.

O fato é que todos os tipos de músicos, bons e maus, tendem a dar-se conta do poder comunicativo da arte tonal. Por intermédio desse poder comunicativo, o estado emocional de um artista pode transferir-se a cem ou até a dez milhões de ouvintes. Os músicos de todos os gêneros, por esse modo, raramente têm ignorado a sua acentuadíssima capacidade de dirigir a mente e os negócios dos homens. Tem sido este, muitas vezes, o principal motivo da sua arte. O assunto dos *motivos* dos músicos é um assunto que não deve ser ignorado.

Atribui-se a Mick Jagger um pronunciamento sumamente revelador feito nos anos 60. Naquela ocasião, milhões de pais preocupados estavam certos de que o principal vocalista dos Rolling Stones nada mais era do que "um vagabundo cabeludo, de lábios grossos e cabeça-dura" (para citar uma opinião que ouvi na época). Agora, enquanto escrevo, mais de vinte anos depois, a poeira assentou, por assim dizer. Os cabelos compridos ainda existem, bem como os lábios grossos. Mas é muito para duvidar que Mick Jagger tenha sido algum dia tão cabeça-dura ou tão vagabundo assim.

Ex-aluno da Escola de Economia de Londres, juntamente com o seu grupo e com todas as demais orquestras de *rock*, Jagger trabalhou, à sua maneira, com extremo afincio, na proliferação da sua música, da sua mensagem e do seu estilo de vida. Nos anos 60, enquanto toda a poeira ainda pairava no ar, muita coisa se disse e escreveu a propósito da música dos artistas de *rock*, mas quase nada em relação aos seus motivos. Está visto que o dinheiro era, e ainda o é, um dos motivos principais. (A excursão dos Rolling Stones no ano de 1981, cuidadosamente planejada por Jagger para ser um negócio rendoso, rendeu quarenta milhões de dólares americanos, quebrando todos os recordes anteriores conseguidos por excursões desse gênero.) Mas havia, e há, outro motivo. Foi Jagger quem, naquela ocasião, o proclamou com a mais absoluta clareza. Disse ele: "Nós andamos atrás das cabeças, e assim andam quase todos os grupos novos."

Muitos argüiriam que, olhando para o passado, os Stones tinham sido notavelmente bem-sucedidos antes mesmo que a década terminasse.

O astro do *rock*, David Crosby, também confidenciou numa entrevista:

Imaginei que a única coisa que se poderia fazer era roubar-lhes os filhos. Continuo achando que é a única coisa que se pode fazer. Dizendo isso, não me refiro a seqüestro, mas falo apenas em mudar-lhes os sistemas de valores, afastando-os do mundo dos pais muito eficazmente.⁵²

Vezeis ouvir em que o efeito do *rock* sobre o público foi imediato. A violência e a desordem raramente têm faltado aos concertos de *rock* mas, de acordo com John Phillips, do grupo intitulado "The Mamas and the Papas", "controlando cuidadosamente a seqüência dos ritmos", qualquer grupo de *rock* pode criar, consciente e deliberadamente, a histeria do público. "Sabemos como fazê-lo", disse ele. "Toda gente sabe como fazê-lo." E, consoante o *Saturday Evening Post* de 25 de março de 1967, o Sr. Phillips e seus colegas não ficaram satisfeitos enquanto não demonstraram a validade das próprias palavras. Antes de um concerto que deveriam realizar em Phoenix, Arizona, decidiram pôr à prova a sua teoria. E durante o concerto, fazendo uso de certa combinação de ritmos, provocaram de fato um tumulto no meio do público.

Os Rolling Stones foram protagonistas de uma história semelhante. Quando, durante o festival de *rock* de Altamont, em 1969, tocaram a

canção *Sympaty for the Devil*,* os “guarda-costas” dos Anjos do Inferno, num acesso de fúria, atacaram o público com tamanha violência que algumas pessoas ficaram gravemente feridas e outras morreram. Mais tarde, Mick Jagger não pareceu muito preocupado com o incidente. Ele e os membros do outro grupo até se recusaram a comparecer ao tribunal de justiça a fim de identificar o assassino ou assassinos, os quais — talvez por causa disso — continuaram em liberdade. No entanto, uma coisa Mick Jagger não deixou de dizer: “Coisas assim acontecem todas as vezes que toco essa canção.”

Música para “andar atrás de cabeças”; música para instigação da violência de massa ...

Os motivos da música nem sempre foram assim: Beethoven, submerso na beatitude da reverência a Deus, sacrificando a vida inteira à missão de transferir tais estados de ser para o mundo todo, escreveu, à margem do manuscrito da sua *Missa Solemnis*: “Vinda do coração, possa ela alcançar outros corações.”

Acerca da sobranceira figura de Wagner escreveu Paul Henry Láng:

Nunca, desde Orfeu, existiu um músico cuja música afetasse de maneira tão vital a vida e a arte de gerações ... O próprio Wagner queria ser mais do que um grande músico; a nova música que criou era para ele tão-só o caminho da completa reorganização da vida em seu próprio espírito.²⁰

Sibelius, cujo orgulho nacional inato resistiu, indômito, à ocupação da Finlândia pelos russos, procurou captar e atizar as chamas da liberdade nacional por intermédio da sua obra magnífica, *Finlandia*. A composição foi tão instantânea e indisfarçavelmente bem-sucedida em sua tarefa, que as forças de ocupação se viram imediatamente compelidas a proscrevê-la.

J. S. Bach confessou que compôs visando à elevação espiritual do homem e à glória de Deus. Durante os seus últimos dias, Franz Lehar contou: “Eu queria conquistar o coração das pessoas. E, se tive êxito, sei que não vivi em vão.” E de acordo com as palavras de Monteverdi: “A finalidade de toda boa música é afetar a alma.”

Os músicos afetam os que lhes ouvem a música? A música é um meio de comunicação e multiplicação de estados de consciência? Se a nossa

* *Sympatia pelo diabo.*

resposta for sim, precisaremos afirmar também que a moral na música é importante. A moral *do músico* é importante. Ainda que se ponham de parte exemplos tão espalhafatosos quanto os da música *rock* acima citados, a música precisa *sempre* ter um efeito moral. Quer abertamente, quer de maneiras sutis, que se comunicam do subconsciente para o subconsciente, os músicos sempre expressam, através de suas execuções, o nível de harmonia ou desarmonia psicológica que têm dentro de si. Isso é inevitável. Até a mais leve das frustrações interiores, que se manifesta pelo mais ligeiro tremor da mão executante ou pela mais diminuta fraqueza da composição, é registrada em nosso próprio subconsciente enquanto ouvimos. Por mais que o tentemos, não podemos deixar de expressar na música a realidade do nosso estado interior, ainda que de maneiras muito sutis. Isso interessa a outros, e a consecução ou as falhas do executante ou compositor tendem a tornar-se a consecução ou a falha dos ouvintes. A música, por conseguinte, tem influências tão variadas e diversas quanto as mentes dos próprios músicos. Como asseverou o Dr. Howard Hanson, diretor da Escola Eastman de Música da Universidade de Rochester:

A música pode ser calmante ou revigorante, enobrecedora ou vulgarizadora, filosófica ou orgânica. Tanto tem poderes para o mal quanto para o bem.⁵³

MUSICOTERAPIA: O REMÉDIO UNIVERSAL?

Afaste o ímã que está debaixo da folha de papel e verá que as limalhas de ferro, colocadas em cima do papel, se espalharão, caóticas, perdendo o padrão que lhes fora imposto pelo magnetismo. Volte a colocar o ímã debaixo delas e verá renovado o padrão anterior. Antigamente se acreditava, da mesma forma, que a música era capaz de renovar a divina harmonia e o ritmo do corpo, das emoções e do espírito do homem. Todas as formas de doença, mental ou física, eram consideradas como sendo, basicamente, problemas musicais. O homem doente perdera a harmonia interior; permitira que a dissonância lhe penetrasse a sinfonia do ser. Já não se harmonizava com o universo e suas leis. Usava-se, portanto, a música exterior, audível, para reafinar o homem com o Som Universal.

As sociedades primitivas davam, com frequência, maior apreço aos cantos mágicos e às danças rituais do que às ervas medicinais para

curar os seus doentes.⁴ Desde os primórdios da civilização, verificamos, portanto, que a musicoterapia, longe de haver caído em desuso por ser considerada não-prática e primitiva, continuou a gozar da maior consideração, sendo até formalmente institucionalizada. Dos escritos chegados até nós, deduzimos que a música era utilizada como instrumento terapêutico pelos antigos chineses, hindus, persas, egípcios e gregos. No primeiro livro de Samuel está descrita a maneira com que Davi libertou Saul de uma depressão obsessiva por meio da música.⁵⁴

Na *Íliada*, narra Homero como uma peste avassaladora foi sustada pelo deus Apolo porque este se deleitava sobremodo “com hinos e cantos sacros que agradam docemente”, entoados jovens gregos. Na *Odisséia*, Homero nos conta que depois de ter sido ferido o joelho de Ulisses enquanto caçava javalis, a dor fora mitigada e a própria ferida sarara graças ao “entoar de trovas”. Essas duas narrativas homéricas nos propiciam uma visão interessante do primitivo período grego, revelando que a música era reputada eficaz contra ferimentos, doenças e pestes. Também se empregava a música extensamente para curar distúrbios emocionais.

O emprego da música como tratamento pelos gregos lhes foi originalmente transmitido por civilizações anteriores. Mas após a vida e a obra de Pitágoras, a prática da musicoterapia também passou a ser uma extensão natural das crenças pitagóricas. Aplicando os ensinamentos da antiga sabedoria à civilização da Grécia, os pitagoristas concebiam a música como a redução em frequência da Música das Esferas (Som Cósmico). A boa música, portanto, se achava em sintonia com o ritmo da Vida. Estava em harmonia com o macrocosmo; e harmonizava-se também com as atividades fisiológicas do homem saudável, o microcosmo. A boa música reinspirava o homem cujo corpo perdera a saúde, recolocando-o em harmonia com a divina harmonia. Conta-se que Hipócrates, o “pai da medicina”, levava seus casos de enfermidade mental ao Templo de Esculápio para ali ouvirem a música comovedora.

Os sacerdotes do templo e os médicos de Roma fizeram uso da musicoterapia até a completa cristianização do Império.⁴ Os árabes do século XIII tinham salas de música nos hospitais. Paracelso praticava o que ele denominava “medicina musical”, usando composições específicas para doenças específicas; mentais, morais e físicas.⁵⁵ Os médicos da Idade Média utilizavam, não raro, menestrelis, que tocavam para os pacientes em convalescença, acelerando-lhes a recuperação. Até dos últimos anos do século XIX nos chegaram relatos do emprego de uma orquestra

no tratamento de casos nervosos, e de uma instituição mental, nas cercanias de Nápoles, onde os músicos eram usados por sua capacidade curativa.⁵⁶

À parte umas poucas exceções medíocres (tais como a transmissão de *muzak* nas salas de espera dos dentistas para acalmar os nervos dos pacientes), a musicoterapia não tem hoje um emprego amplo e institucionalizado. Em virtude da sua aparente intangibilidade, o século materialista não considera a música capaz de produzir efeitos curativos importantes. Parece provável, contudo, que estejamos perdendo aqui uma vantagem potencial de grandes proporções. Um pequeno número de terapeutas particulares, especializado no uso da música, julga-a capaz de influir em ampla variedade de curas.

Cabe, atualmente, ao terapeuta, como indivíduo, avaliar as necessidades do paciente, escolher a música que poderá ajudá-lo a satisfazer tais necessidades e determinar a maneira com que ela deve ser apresentada. A musicoterapia moderna ainda é uma arte/ciência pioneira. E do terapeuta se exige intuição, sabedoria e conhecimentos.

Uma musicoterapeuta, Julienne Brown, escreve:

O objetivo do musicoterapeuta é estabelecer contato com o paciente através da música e da personalidade, de modo que se possa construir um profundo relacionamento musical e pessoal. Depois que isso acontece, ou mais exatamente, enquanto isso está acontecendo, o terapeuta pode guiar o paciente através de fases musical e emocionalmente dependentes para uma liberação das emoções. Se a terapêutica estiver alcançando seus objetivos, o paciente começará a funcionar melhor como pessoa completa. Nisso se inclui o ajudá-lo a lograr seu pleno potencial musical e a fortalecer-lhe a identidade pessoal. Quando me aparece um novo paciente, quase imediatamente tento descobrir a extensão das suas respostas musicais, e auxiliá-lo a responder de maneira mais significativa à pergunta a respeito de si mesmo: "Quem eu sou?"⁵⁷

Disse William Congreve: "A música tem encantos para acalmar o peito selvagem." Uma vigorosa e leniente peça de música, um adágio ou uma barcarola, seria, pelo menos, no caso de um paciente tenso, tão eficaz quanto um tranquilizador químico desnatural, e muito mais saudável. Mas talvez, aqui, nós tenhamos acertado na mosca...

Para que a musicoterapia e outras formas alternativas de medicina substituam parcial ou totalmente a produção intermitente de pílulas, altamente questionável, da indústria farmacêutica, teriam de ser superados

primeiro interesses de empresas que operam na faixa de centenas de milhões de dólares por ano. O dinheiro é poder, e é o poder econômico, e não a eficácia objetiva, da indústria das pílulas que tem mantido a influência preponderante da indústria sobre a profissão curativa.

Auspiciosamente, porém, a musicoterapia verá aumentada a sua popularidade, mercê da própria eficácia, que precisa ser demonstrada por maiores quantidades de facultativos modernos e experimentados. Como disse a musicoterapeuta Jean Maas:

A música é o maior poder que já experimentei. Duvido que alguma coisa iguale o seu poder de agir sobre o organismo humano.

Há muito tempo, Novalis afirmou que *toda* doença é um problema musical. Até o presente momento, a experiência moderna não provou que ele estivesse errado. Na literatura da musicoterapia, encontram-se referências a sucessos, em menor ou maior grau, no tratamento da histeria, da depressão, da ansiedade, do nervosismo, da preocupação e dos temores, da tensão, da insônia, da hipertensão, das dores de cabeça, da asma, das lesões cerebrais, da tendência para o câncer, das insuficiências cardíacas, da doença de Parkinson, da tuberculose e de uma vasta série de outras moléstias mentais e físicas. Até os problemas mais improváveis têm sido auxiliados ou resolvidos pelos efeitos curativos da música. O cientista do comportamento Johannes Kneutgen referiu que, quando se tocam acalantos gravados em fitas, jovens debilitados e retardados mentais passam noites tranquilas, o número de casos de pacientes que molham a cama diminui consideravelmente e as pílulas para dormir deixam de ser necessárias.⁵⁸

Recentemente ocorreram progressos importantes no uso de instrumentos musicais para ajudar os deficientes. A julgar pelas aparências, os portadores de graves deficiências estariam impossibilitados de tocar a maioria dos instrumentos, mas verificou-se que, com o auxílio da imaginação, o problema deixava de ser tão grande assim. Os instrumentos podem ser adaptados às necessidades individuais do executante deficiente; ou podem usar-se luvas especiais ou correntes de retenção para ajudar a pessoa a segurar ou a tocar o instrumento. Um guitarrista que não tenha o braço direito para tanger as cordas, aprende, por exemplo, a tocar a guitarra com um petrecho ligado ao pé direito. Com adaptações individuais dessa natureza, muitos deficientes se dedicaram à música com profunda

concentração. Resultado: eles não só se interessaram genuinamente pela música e desenvolveram a sua capacidade de tocá-la, mas também o esforço mental e físico necessário para aprender a tocar, envidado com êxito por longas horas, revelou-se excepcionalmente eficaz no aprimorar a coordenação sensorimotora, ajudando o deficiente a movimentar-se.^{59, 60, 61}

A música é um agente curativo universal? De um lado, a mente prática precisa reconhecer que nas piores espécies de deficiência física, quando estas já se manifestaram plenamente, são necessárias formas mais imediatas e médicas de tratamento. Mas é perfeitamente possível que o emprego mais generalizado dos poderes curativos do som impedisse, em primeiro lugar, o aparecimento de tais deficiências. Com efeito, o que torna a musicoterapia particularmente atraente é o fato de curar a *causa* da moléstia, em lugar de limitar-se a suprimir-lhe os sintomas, como faz a maioria das formas de tratamento médico moderno. De acordo com todas as provas apresentadas pela musicoterapia contemporânea, a boa música parece, de fato, harmonizar o ser humano, trazendo-o de volta a padrões mais saudáveis de pensamento, sentimento e ação, exatamente como proclamavam os sábios de antanho. Dissemos que as piores espécies de enfermidades físicas, quando já manifestas em sua plenitude, requerem tratamento médico; todavia, quem nos dirá, na verdade, o que o poder da acústica não pode realizar? Nada impede que o poder do som, que já foi uma ciência importante do passado, venha a ser uma ciência importante do futuro.

A MÚSICA E A ESTRUTURA DA SOCIEDADE

Tendo estabelecido que a música exerce uma clara influência sobre o homem como indivíduo, a questão de saber se ela afeta a sociedade em geral é uma simples questão de extrapolação. O indivíduo é o componente básico da sociedade. Todas as civilizações são casas construídas com homens em lugar de tijolos. Se os caracteres de uma grande proporção dos indivíduos que compõem a sociedade se modificam, essa sociedade sofrerá, sem dúvida, certo grau de modificações similares.

As evidências sugerem vigorosamente que o efeito da música sobre o indivíduo é similar das outras experiências de percepção e aprendizado, como a aquisição da linguagem. Como já verificamos, existem similaridades definidas entre as influências da linguagem e da música sobre a sociedade.

Ambas, por exemplo, atuam como codificadoras de conceitos intelectuais ou sentimentos emocionais e, sem a palavra-chave ou a peça de música, é possível que conceitos e sentimentos permaneçam desconhecidos e alheios a sociedades inteiras. Uma faculdade humana que parece afetada assim pela língua como pela música, por mais curioso que pareça, é a do conhecimento e percepção do tempo. No tocante à linguagem, psicólogos sociais e antropólogos anotaram certo número de casos de povos primitivos, em várias partes do mundo, que têm poucos ou nenhuns termos com que possam referir-se à passagem do tempo — carecem de palavras como “horas”, “meses”, “ontem” ou “cedo”. Em consequência disso, são incapazes de manejar conceitos de passado e futuro. Incapazes de conceituar ou discutir claramente o passar do tempo, vivem numa vaga espécie de agora-eterno, e a estrutura da sua sociedade e das atividades dela reflete pouco ou nenhum sentido de progresso, ou mesmo de eventos cíclicos.

Essa estreita relação entre a linguagem e a conceituação do tempo paraleliza intimamente a relação entre a música do povo e sua conceituação do tempo. No mundo ocidental moderno, o movimento e o ritmo da maior parte das músicas são muito claramente planejados, escritos e sustentados. As obras musicais podem ser conscientemente divididas em movimentos e seções definidos. Há um sentido de progresso do começo ao fim. Da mesma maneira, lidamos com o tempo em termos intelectuais muito precisos. Dividem-se os dias em horas e minutos. A hora do dia, a data, o mês e o ano de muitos acontecimentos históricos registram-se com exatidão. Os dias e semanas futuras de nossa vida são amiúde bem planejadas antecipadamente. Temos uma robusta consciência do progresso de cada dia da manhã à noite. Além disso, tendemos a viver com o sentimento de que a nossa vida nos está levando para algum lugar; com o sentido do progresso sobre o tempo rumo à nossa meta.

Nem tudo isso ocorre necessariamente na música e na estrutura intelectual de outras culturas. Os músicos de Bali não escrevem a sua música e, por conseguinte, não aderem rigidamente a um repertório de clássicos invioláveis. Em lugar disso, preferem improvisar (dentro, porém, de certas regras definidas).

Partindo desse ponto, Christopher Small fez, recentemente, interessantíssima observação sobre a música e o povo de Bali: os músicos bali-neses não estão preocupados, como acontece conosco avassaladoramente no Ocidente, com o ideal de progresso, visto que o seu próprio conceito de tempo não é linear, mas circular. Além disso, o mais importante é que:

A circularidade do tempo se revela não só na música mas também em muitos rituais e costumes sociais de Bali ...

O calendário reflete, de idêntica maneira, a circularidade do sentido do tempo dos balineses. Mede, não a passagem do tempo, mas as características das várias partes dos ciclos temporais.²⁷

Não é provável que se devam totalmente tais similaridades entre os padrões da música e os padrões da vida à natureza da cultura em geral, que ditaria os seus padrões musicais. Cada qual influi no outro até certo ponto. De um lado, não seria realístico supor que a civilização, como fator ambiental (e incluindo a música já existente nessa civilização), não exerce influência alguma sobre o curso da música do presente, à proporção que essa música se manifesta. Entretanto, ao influenciar a música, a própria civilização *é também afetada por ela*. O que temos aqui é uma clássica situação de galinha-ou-ovo (quem apareceu primeiro?). Ao codificar esta ou aquela visão do mundo, a música, até certo ponto, deve estar meramente reagindo à cultura dentro da qual já se encontra. Tendo, contudo, admitido esse ponto, cumpre afirmar também que, como o indicou Cyril Scott, um estudo da história revela com absoluta clareza que as alterações na música tenderam a preceder os eventos exteriores, "históricos". Em outras palavras, a música também codifica simbolicamente estilos de vida e ideologias ainda não existentes na vida exterior, mas que passam a existir, precisamente, graças a essa qualidade criativa da arte.

Um dos poucos escritores modernos que não negam seja a música tão importante para a modelagem da sociedade quanto o é a sociedade para a modelagem da música, John Shepherd, um dos quatro autores de um livro recente intitulado *Whose Music? A Sociology of Musical Languages*.^{*62} escreve:

A música é ... um modo aberto que, através da sua natureza essencialmente estrutural, se ajeita singularmente para revelar a estruturação dinâmica da vida social, uma estruturação da qual o "material" forma apenas um aspecto. A música é conclusiva ... porque o significado social só pode surgir e continuar a existir através da comunicação simbólica que se origina na consciência — comunicação de que a música faz parte.⁶³

* *Música de quem? Uma sociologia das linguagens musicais.*

Da mesma maneira com que o sentido do tempo dos balineses parece haver sido modelado segundo a estrutura do tempo da sua música, John Shepherd aponta para as similitudes espaciais, temporais e estruturais entre a música ocidental de diferentes períodos históricos e as sociedades desses mesmos períodos. É verdade, sem dúvida, que no cantochão medieval o indivíduo se via submerso na estrutura global da música, exatamente como o homem medieval tendia a carecer de individualidade dentro da estrutura da sociedade. Hoje, a expressão individual na música é paralelizada pela expressão individual na vida.

Os sistemas de notação e de tons associam-se também à estrutura da sociedade? Shepherd dá a entender que sim, e que a tonalidade codifica a visão industrial do mundo. Escreve ele:

o arquitetonicismo da estrutura tonal articula o sentido do mundo do homem industrial, pois é uma estrutura que tem um ponto de vista central (o ponto de vista da tônica), foco de um sentido singular e unificado do som, que envolve alto grau de distanciamento. Em outras palavras, uma estrutura orientada para o centro, com margens ...

Além disso, é um equivalente dialético do tempo espacializado, articulado pela tonalidade; e o homem industrial, ao tornar-se cada vez mais objetivo e consciente de si próprio, é capaz de recuar e objetivar a passagem do tempo ... Trazendo a pulsação corpórea da música a um alto-relevo *contínuo* dessa natureza – e por esse modo alterando e negando suas características originais, “intérminas” e hipnóticas – a estrutura rítmica da tonalidade ajuda a manter a intensa e constante percepção do homem industrial não só do passar do tempo mas também da sua própria consciência.⁶⁴

Shepherd, portanto, emerge como um dos poucos pensadores modernos que atribuem à música, em letra de forma, um papel pelo menos parcialmente criativo. Em outro lugar do mesmo livro, entretanto, essa possibilidade, com suas vastas implicações, é evitada. Virden e Wishart, por exemplo, interpretam a linha de raciocínio de Shepherd como se ele quisesse apenas dizer que (e coloquei-lhes as palavras-chave em *itálico*), “a música medieval *articulou* uma idealização da sua sociedade”; que “a tonalidade *expressou* musicalmente a hierarquia nacionalizada e centralizada que realmente emergia da vida econômica, política e cultural”; e que “as regras geradoras de transformação da tonalidade foram assim estabelecidas como um *acompanhamento* musical para a emergência de um novo sentido geral e de organização do mundo humano”.⁶² O que aqui se pode discernir é a oposição, no próprio espírito das pessoas, à

compreensão do quanto a música é poderosa e importante. A associação entre estruturas musicais e estruturas sociais pareceria inegável mas, quando se chega à *interpretação* pessoal do fato, nota-se uma tendência para tornar-se pelo menos vaga, se não completamente reducionista.

Entretanto, embora não seja difícil, para o filósofo de gabinete, minimizar o papel independente, criativo, da música no influenciar a sociedade, pode revelar-se impossível para o filósofo prático "no campo" fazer o mesmo. E, o que é ainda mais divertido, quando um filósofo de gabinete defronta, de repente, com o mundo real, vê-se amiúde compelido a alterar seu ponto de vista. Um bom exemplo do que acontece quando a filosofia materialista da música defronta-se com a realidade nos fornece a história da música sob o regime da ditadura soviética. De acordo com o materialismo dialético rigoroso, o homem não modela a civilização, mas a civilização modela o homem. Citemos as palavras de Marx: "não é a consciência dos homens que lhes determina a existência mas, ao contrário, é a existência social que lhes determina a consciência". Palavras de que B. F. Skinner se envaideceria. Conforme esse ponto de vista materialista, portanto, os homens são meras máquinas biológicas programadas pelo meio ambiente. A música, como criação da consciência dos indivíduos, deveria, portanto, refletir com exatidão a estrutura da sociedade, exceto na forma simbolizada. Esta noção era importante para os ditadores comunistas que emergiram, vitoriosos, da Revolução de Outubro. A sua preocupação cifrava-se em manter as massas em ordem, e obstar a qualquer forma de contra-revolução. Assim, como um aspecto dessa preocupação, era-lhes forçoso formular um modo de agir definido em relação às artes, a fim de impedir que estas viessem a tornar-se uma ameaça ao seu domínio. Segundo o materialismo dialético, no entanto, a arte deve acompanhar os sucessos político-econômicos e, por conseguinte, pode ser deixada livre da interferência política. Não se concebia sequer a possibilidade de alguma influência na direção oposta, uma vez que a arte (da consciência) não afeta eventos político-econômicos (sociedade). A fim de dirigir a natureza da música e das outras artes, os ditadores soviéticos acreditavam não ser necessária nenhuma intervenção direta, pois bastariam os seus movimentos políticos e econômicos. Inicialmente, portanto, adotou-se um ponto de vista liberal em relação às artes.⁶³

Como parece ocorrer em tantas atividades da sociedade soviética, todavia, esse ponto de vista "liberal" foi reconhecidamente sujeito, desde o princípio, a certo grau de pronunciamentos ambíguos. Lenine, por

exemplo, reconheceu que “todo artista julga ser um direito seu criar livremente, de acordo com o seu ideal, seja ele bom ou não”; e continuou:

Mas, naturalmente, somos comunistas. Não devemos deixar que nos caiam as mãos no colo e permitir que o caos fermente a seu talante. Precisamos tentar conscientemente guiar esse desenvolvimento, modelando e determinando os resultados.

Trotsky também sentia a necessidade “de destruir toda tendência da arte ... que ameace a revolução”.⁶³

Para as autoridades soviéticas, a música clássica era perfeitamente aceitável visto que, como assinalou John Shepherd:

a música clássica, tradicionalmente tonal, codifica e articula, a um tempo, a estrutura de um sistema político-econômico centralizado, sendo assim inteiramente adequada à “nova” ordem de coisas na Rússia. Dada essa afinidade, seria muito pouco provável que se tolerasse a música articuladora de outras estruturas concorrentes. Isso explica, em grande parte, a razão por que se suportavam a mórbida frustração de Tchaikovsky e o erotismo neurótico de Scriabin, ao passo que a linguagem mais clara e mais vigorosa de Prokofiev tem sido frequentemente castigada.⁶³

O problema que se apresentava à ditadura soviética era que, embora a música clássica não lhes ameaçasse a retenção do poder no centro da hierarquia comunista, o século em que os ditadores realmente viviam assistiu ao nascimento de todos os tipos de música que representavam, de fato, uma ameaça. Não somente a “nova música” propriamente dita, mas também a música sacra e algumas formas de música popular eram totalmente incompatíveis com a estrutura da sociedade soviética e a ideologia comunista. A música moderna dava destaque a uma forma diferente de hierarquia. Dava destaque também à expressão individual, que chegava, às vezes, à própria anarquia. Ascendendo ao poder, Stalin viu de pronto que a música representava uma ameaça real à estabilidade do regime. Independentemente dos ditames do materialismo dialético e de suas teorizações, as necessidades práticas do mundo real forçaram-se a imprimir uma meia-volta completa à atitude da liderança soviética para com as artes tonais. Em 1927, a Associação Russa de Músicos Proletários, conservadora e ideológica, absorveu a Associação de Músicos Contemporâneos, mais vanguardista. Nos anos seguintes, os compositores sovié-

ticos foram mantidos em seus devidos lugares pela crítica devastadora a qualquer coisa remotamente progressiva. Já em 1936, a Associação Russa de Músicos Proletários, por seu turno, foi substituída pela União dos Compositores Soviéticos, órgão oficial do governo.⁶³

Em seus elementos básicos essenciais, a história do encontro soviético com o poder da música é simplesmente a do descobrimento, pelos comunistas, de que, a despeito de toda a sua teorização reducionista, a música possui o poder de introduzir novos modos de consciência na sociedade, modificando-a, portanto. A única maneira de impedi-lo consistia em suprimir a própria música nova.

É também importante notar que algumas formas de música, como a clássica, são eficientes na preservação de *todas* as formas da sociedade moderna, seja ela capitalista ou comunista, e provavelmente até boa ou má. Inversamente, as formas musicais anárquicas demolidoras, comparáveis a pestes ou escassez de alimentos, são capazes de destruir *todas* as espécies de sociedade moderna. Isso significa que certos tipos de música, embora sejam a última coisa que um político desejaria deixar à solta dentro de sua própria nação, são exatamente o que ele desejaria soltar no campo do "inimigo". Mas, a fim de usar a música como arma dessa maneira, é obviamente essencial que o político, em primeiro lugar, lhe compreenda o poder e acredite nele, o que raramente foi feito pelos chefes ocidentais. Os comunistas soviéticos, todavia, nunca se esqueceram da sua dura lição relativa ao poder político e social da arte. Em épocas mais recentes, o regime soviético e outros regimes comunistas do mundo mantiveram, ou tentaram manter, um rígido controle da importação da música de *rock* para os seus países. Existem, porém, provas de que a natureza política (de esquerda) da indústria do *rock* ocidental sofreu significativa influência dos subversivos radicais a partir dos anos 50.⁶⁵ Ainda mais impressionante é a evidência de que, desde os anos 40, os soviéticos se voltaram realmente para a música como meio de perturbar a estabilidade mental de crianças ocidentais. David A. Noebel documentou, com minúcias, as tentativas de radicais ligados aos soviéticos de fundar gravadoras no Ocidente para divulgar gravações hipnóticas e nocivas a crianças, assim como para liberar discos anárquicos de *rock* e *folk-rock* de esquerda.⁶⁵

Além dos seus tipos de feito destrutivo sobre a sociedade, a música também pode ser uma robusta força aglutinante e unificadora, como já se verificou muitas vezes, atuando qual foco central para a unificação de indivíduos, movimentos, classes e facções. Na unidade de propósito

reside uma força imensa, de modo que, como agente produtor dessa unidade, a música alterou, muitas vezes, o curso da história. Canções ou movimentos musicais uniram, em determinadas ocasiões, nações inteiras. Chegaram a *criar* nações: é raro compreender-se hoje em dia o quanto a Revolução Americana foi uma revolução musical, mas o fato é que canções eloqüentes e inspiradoras de protesto, liberdade e fraternidade foram o que primeiro uniu e despertou um povo para o seu destino, precipitando-se afinal a música revolucionária numa revolução física, da qual nasceram os Estados Unidos da América.

O LADO TONAL DA REVOLUÇÃO AMERICANA

Vários anos antes da Guerra de Independência americana, canções de resistência principiaram a aparecer impressas, espalhando-se pelas colônias, popularizando-se ao extremo e sendo ativamente cantadas por muitos.

Conquanto o seu efeito fosse forjar rapidamente um amplo sentimento de unidade e propósito entre os colonos, as canções, na verdade, nasceram de pequenas minorias organizadas, que as usaram, de caso pensado, como meio de ajudá-las a antever o futuro de sua terra. Em sua maior parte, esses grupos eram formados de maçons e de Filhos da Liberdade.

O papel vital dos maçons em toda a história da Revolução nunca será superestimado. George Washington, os chefes do seu estado-maior, a grande maioria dos signatários da Declaração da Independência e quase todas as figuras de destaque das colônias eram maçons. Como também o eram, por mais cômico que isso possa parecer, os "índios" responsáveis pelo Chá de Boston. Os maçons, com efeito, se encontram na origem e no âmago da Revolução.

A publicação de canções patrióticas de liberdade foi um dos principais métodos pelos quais os maçons reuniram e despertaram um povo para o seu destino. Muitos chefes políticos da nação emergente, como Francis Hopkinson, Thomas Paine e Benjamin Franklin, figuravam também entre os mais populares autores de canções do Novo Mundo, além de pertencerem à Maçonaria. Sobre ser, reconhecidamente, o primeiro compositor nativo da América, e maçom, Francis Hopkinson foi um dos signatários da Declaração de Independência e é amplamente conhecido como a pessoa que desenhou a bandeira americana.

A primeira música patriótica a ser publicada no Novo Mundo surgiu em 1768. A *Canção da Liberdade* de John Dickinson estabeleceu o modelo para quantas se seguiram nos anos anteriores à manifestação da própria revolução física:

*Come join hand in hand brave Americans all,
And rouse your bold hearts at fair Liberty's call;
No tyrannous acts shall suppress your just claim,
Or stain with dishonour America's name.*

*In Freedom we're born and in Freedom we'll live,
Our purses are ready,
Steady, Friends, Steady,
Not as slaves, but as Freemen our money we'll give ...*

*All ages shall speak with amaze and applause,
Of the courage we'll shew in support of our laws;
To die we can bear – but to serve we disdain,
For shame is to Freedom more dreadful than pain.*

*In Freedom we're born ... **

A história registra que a *Canção da Liberdade* “se tornou uma obsessão e era cantada em toda a parte: nas manifestações políticas, nos comícios de protesto, nas comemorações patrióticas, nas cerimônias de consagração das árvores da liberdade, por puro entretenimento e também a título de provocação, para enraivecêr os britânicos...”¹⁶⁶

Essas canções desempenharam papel importante na primeira formação do sentido de nacionalidade dos americanos. Os adeptos do esoterismo talvez encontrem também significação no fato de serem as canções entoadas, regular e amplamente, por grandes aglomerações de pessoas:

* Vinde juntar-vos de mãos dadas todos os americanos,/E erguei vossos ousados corações ao chamado da formosa Liberdade;/Nenhuma lei tirânica suprimirá vossa justa pretensão,/Nem manchará com a desonra o nome da América./Na Liberdade nascemos e na Liberdade viveremos,/Nossos bolsos estão preparados,/Firmes, Amigos, firmes,/Não como escravos, mas como Homens livres nosso dinheiro entregaremos.../Os séculos falarão com assombro e aplausos,/Da coragem que mostrareis em apoio de nossas leis/Podemos suportar o morrer – mas o servir desdenhamos,/Pois a vergonha, para a Liberdade, é mais terrível que a dor./Na Liberdade nascemos...

nessas condições, os sons da liberdade e resistência foram contínua e vigorosamente divulgados a partir de 1768. Ainda que se despreze o ângulo esotérico, a conexão dessa música com os acontecimentos que se seguiram é inequívoca.

Desde o início, a visão do futuro que as canções ensinavam era supremamente ambiciosa. Em face da importância relativamente pequena e do *status* inferior das colônias americanas na década de 1700, a visão revelava-se também estranhamente profética. As canções exortavam a humanidade a “despertar ao chamado da liberdade”, e prediziam que “a chama da liberdade” rugiria “com uma nota altissonante” até “em plagas distantes”. Já em 1774, enquanto soldados britânicos se desforçavam do Chá de Boston, o *Newport Mercury* publicou uma canção que incluía a seguinte quadra realmente surpreendente:

*A ray of bright Glory now Beams from afar,
Blest dawn of an Empire to rise;
The American Ensign now sparkles a Star,
Which shall shortly flame wide thru' the Skies.**

Alguns anos antes do começo da Guerra da Independência, os cantores patrióticos já haviam deixado bem claro que tinham plena consciência do poder marcial do som. Uma quadra, estampada no *Boston Chronicle* de 23-26 de outubro de 1769, advertia sombriamente:

*But when our country's cause the Sword demands,
And sets in fierce array, the warrior bands;
Strong martial music, glorious rage inspires,
Wakes the bold wish and fans the rising fires.***

No transcurso da própria guerra, não havia engano possível quanto à música de vitória preferida pelos americanos. Thomas Anburey, membro

* Um raio de fúlgida Glória brilha agora de longe,/Abençoada Aurora de um Império que se levanta;/Na Bandeira americana luz agora uma Estrela,/Que logo flamejará, enorme, pelos céus.

** Mas quando a causa do nosso país reclama a Espada,/E dispõe em ordem de batalha os bandos guerreiros;/Uma pujante música marcial inspira uma cólera gloriosa,/Desperta o desejo ousado e insufla os fogos que se levantam.

do exército britânico que se rendeu, escreveu do campo de internação no dia 26 de novembro de 1777:

Yankee Doodle é agora o seu hino de triunfo, um favorito dos favoritos, executado em seu exército, considerado tão marcial quanto a *Marcha dos Granadeiros* — é o fascínio do namorado, o acalanto da ama. Depois dos nossos rápidos sucessos, professávamos grande desdém pelos ianques, mas não foi pouco mortificante ouvi-los cantar essa canção, quando o seu exército marchava para a nossa rendição.

Deve-se mencionar que os patriotas americanos estavam convencidos de que a sua luta contava com o amparo divino. Nisso eles tinham por pontas-de-lança os maçons, cientes, o tempo todo, do destino para o qual se dirigia o Novo Mundo, e que sentiam os próprios anjos de Deus por detrás dos seus esforços, guiando e guardando os filhos da liberdade e ajudando a criar uma nação que, um dia, iluminaria o mundo. Às vezes, com efeito, se diria que os próprios arautos do céu sussurravam suas letras aos ouvidos receptivos dos músicos maçons. A *Nova Canção da Liberdade de Massachusetts*, do Dr. Joseph Warren, soa tanto como a afirmação de um Deus da Liberdade quanto a de um patriota de Boston:

*We led fair FREEDOM hither, when lo the Desert smil'd,
Paradise of Pleasure, was open'd in the Wild;
Your Harvest bold AMERICANS! no Power shall snatch away,
Assert yourselves, yourselves, yourselves, my brave AMERICA*

*Lift up your Heads my Heroes! and swear with proud Disdain,
The Wretch who would enslave you, shall spread his Snares in vain;
Should EUROPE empty all her FORCE, you'd meet them in Array,
And shout, and shout, and shout, and shout, for brave AMERICA.**

A *Árvore da Liberdade* de Thomas Paine teceu louvores à árvore da liberdade que criaria raízes, floresceria e levaria “as nações vizinhas a buscar-

* Trouxemos para cá a formosa LIBERDADE quando, vede, o Ermo sorriu./Paraíso de Prazer abriu-se no sertão./A vossa Colheita, ousados AMERICANOS, Poder algum vô-la arrebatará./Confia em ti, em ti, em ti, minha corajosa AMÉRICA./Levantai a cabeça, meus Heróis! e jurai com altivo desdém./O miserável que queria escravizar-vos em vão espalhará suas armadilhas./Ainda que a EUROPA derrame toda a sua Força, vós a enfrentareis em ordem de batalha./E aclamareis, aclamareis, aclamareis, aclamareis a corajosa AMÉRICA.

lhe a praia pacífica". A canção também reconhecia a existência de criaturas celestiais apoiadoras — reconhecimento que pretendia ser tomado não menos simbólica ou poeticamente do que ao pé da letra:

*In a chariot of light from the regions of day,
The Goddess of Liberty came;
Ten thousand celestials directed the way,
And thither conducted the dame,
This fair budding branch, from the garden above,
Where millions with millions agree,
She bro't in her hand, as a pledge of her love,
The plant she call'd Liberty Tree.**

A canção, publicada pela primeira vez em julho de 1775, trazia a assinatura de "Atlanticus".

Finalmente, as canções foram interpretadas pelos primeiros patriotas no autêntico espírito de prece e invocação. Os chefes maçons acreditavam que o destino da nação fora traçado de antemão pelos agentes divinos, e só requeria coragem, fé, canção e aplicação para manifestar-se. Se considerarmos o milagroso nascimento subsequente, a vitória e o crescimento sem paralelo da nova nação, há aí matéria suficiente para obrigar-nos a fazer uma pausa antes de declarar que as crenças ardorosas dos americanos não tinham razão de ser.

* Num carro de luz das regiões do dia/Veio a Deusa da Liberdade/Dez mil seres celestiais indicavam o caminho/E para cá conduziram a Dama/Este formoso ramo que principia a brotar, tirado do jardim lá em cima/Onde milhões concordam com milhões/Ela trouxe na mão, como penhor de afeto,/E a planta chamou Árvore da Liberdade.

4

A Sabedoria Antiga: A Música na Índia

A sílaba OM, que é o impercível Brahma, é o universo. O que quer que tenha existido, o que quer que exista, o que quer que venha a existir, é OM. E o que quer que transcenda o passado, o presente e o futuro também é OM.

Assim começa o *Upanishad Mandukya*, um dos mais velhos escritos indianos. Conquanto a terminologia possa diferir, vemo-nos aqui confrontados com o mesmíssimo conceito da Vibração Primária que encontramos na filosofia da antiga China. No Hinduísmo, a sílaba OM não só representa o conceito do Som Cósmico, como também se acredita que ela, quando pronunciada, afina realmente o indivíduo pelo próprio Tom celestial.

O hindu sempre foi inclinado a ser mais interiormente místico do que exteriormente industrioso. Assim, na Índia, quase não se tem observado tendência alguma para harmonizar fisicamente a sua civilização com os princípios universais, como o fizeram os chineses por intermédio do *huang chung*. Ao contrário, os hindus deram ênfase ainda maior do que os chineses ao sagrado alinhamento da *consciência*. Neste afã espiritual, o conceito de OM, como o som terreno que espelha o Som do Tom Único, é soberano. Entoar o OM em combinação com certas disciplinas mentais e espirituais, é de fundamental importância na *raja ioga*. Em algumas técnicas de meditação, o OM, na verdade, não se pronuncia, mas simplesmente se imagina com o ouvido interior, afinando portanto a alma diretamente pelo Som Sem Som.

OM

Temos empregado até agora, no correr deste livro, vários termos em conexão com o Som Sem Som aplicado primeiro um e depois outro,

a fim de não limitar, mas expandir, a conceituação daquilo a que os termos se referem. Som Cósmico, Vibração Primária, *Logos*, Música das Esferas, Verbo, sons harmônicos celestiais, Tom Único — todos esses conceitos estão compreendidos no termo hindu OM.

Os Vedas, as mais antigas escrituras da Índia, muito mais antiga do que o Antigo Testamento, descrevem o OM como a força natural básica inerente a todos os fenômenos da Natureza, e da qual derivam todas as outras forças. Através do poder vibratório do OM, Deus criou e sustenta o universo inteiro. Descendo em frequência dos reinos do puro espírito para a arena do tempo e do espaço, o OM molda e organiza a matéria-energia primordial de maneira que provoca a coalescência dos átomos, revelando, desta forma, a matéria física. Tudo o que existe, portanto, é concebido como sendo fundamentalmente de natureza vibratória. Isso se aplica não só à substância tangível como a todas as formas de energia. A luz, o calor, o som audível — todos, no dizer dos Vedas, são a força vibrátil do OM que se manifesta em diferentes frequências e combinações de frequências.

Existem semelhanças indiscutíveis entre o Hinduísmo e o Cristianismo, e uma delas reside no conceito do OM, pois dificilmente se pode fugir à conclusão de que o OM e o Verbo do Cristianismo são o mesmo (muito embora a dita conclusão possa ser o horror dos horrores para o cristão fundamentalista!). Cada qual está associado à Criação, e cada qual à Segunda Pessoa da Trindade (Vixnu no Hinduísmo e o Filho no Cristianismo). Falar no “Verbo” é fazer uma referência indireta a um fenômeno; ao passo que OM é esse fenômeno. OM é o Verbo.

Os Vedas dão grande ênfase ao som audível, pois dizem-no manifestação do próprio Som Cósmico. O sânscrito, língua dos Vedas, faz diferença entre o som audível e o Som Cósmico, chamando ao primeiro *ahata* e ao segundo *anahata*. *Ahata*, o som audível, pode ser ouvido por todos por meio dos ouvidos, ao passo que o *anahata* não pode. Entretanto, o *anahata* pode ser ouvido — ou *experimentado* — pelo iogue avançado sentado em profunda contemplação.*

* É interessante notar que o termo *anahata* não se refere apenas ao Som Cósmico onipresente, mas é também, em sânscrito, o nome do chacra do coração. O chacra do coração é um dos sete chacras principais, ou centros espirituais que os iogues acreditam estar localizados em níveis não-físicos de sua forma. Dos sete, o do coração

Em lugar de considerar apenas o som audível como *efeito* da vibração, os antigos redatores dos Vedas deram um passo à frente ao considerar o Som Cósmico *causa* de todas as atividades e forças vibratórias. A luz, que consiste em vibrações de frequência muito mais alta que as do som audível, foi vista, apesar disso, como forma de tom sublimado. As palavras sânscritas que indicam os dois — *svar* que designa a luz e *svara* que designa o tom — mostram, nos respectivos radicais, quão similares em sua natureza foram considerados outrora os dois fenômenos. O último “a” de *svara*, palavra que indica o tom, mostra que os tons são luz reduzida, particularizada.

A música ocupa uma posição de importância vital na concepção do cosmo dos hindus. Por consistir em som audível, ou *ahata*, é encarada como manifestação de *anahata*, ou seja, do OM. Por conseguinte, como todo som audível, a música contém alguma coisa do próprio poder, energia e consciência da Palavra de Deus. O antigo hindu, tanto quanto o chinês, considerava o som audível capaz não só de influenciar a mente e as emoções do homem, mas também, literalmente, de moldar e alterar os efeitos físicos que têm lugar no mundo. O som chegou a esse resultado modificando gradativamente os padrões vibratórios não-físicos que residem na raiz de todos os objetos.

De todas as formas de som audível, as criadas pelo homem eram havidas por capazes de exercer o efeito mais poderoso, pois os sons do homem — o uso da voz e a execução de instrumentos musicais — constituíam uma liberação muito específica e inteligentemente controlada de vibrações. Daí, que fossem capazes de resultar em mudanças definidas e específicas na consciência e nos eventos físicos do mundo. Diz-se que Shiva teria exclamado, assinalando a melhor maneira de servi-lo: “Prefiro a música dos instrumentos e das vozes a um milhar de banhos e orações.”

O 1º volume da *New Oxford History of Music** nos fornece a seguinte informação:

é o mais importante, e possui o elo mais íntimo com os céus, o que nos recorda a lenda chinesa de Weng de Cheng, que só podia executar sua música maravilhosa depois de haver alcançado o que buscava exprimir e que estava em seu coração. O iogue-músico indiano também acredita que só purificando e expandindo o chacra do coração (ou *anahata*) pode criar a música da divindade. Como o denota o nome, o chacra *anahata* é considerado o ponto de ancoragem, dentro do homem, da palavra de Deus.

* *Nova história da música, de Oxford.*

A noção de que o poder da música, especialmente a palavra entoada, pode influir no curso do destino humano e até na ordem do Universo, remonta às mais antigas formas sobreviventes da música indiana, a saber, a dos Vedas. A fórmula entoada é o fulcro de toda a complicada estrutura das oferendas e sacrifícios védicos. O poder das palavras enunciadas com a entoação correta determina a eficiência dos ritos: um engano pode destruir tudo. Proclamam os sacerdotes que, por sua atividade, não só sustentam a ordem da sociedade humana, mas também mantêm a estabilidade do universo. Por intermédio de cerimônias bem dirigidas, eles detêm um poder compulsivo sobre os próprios Deuses. O instrumento que transmite esse poder é a palavra.¹²

Diz-se que uma jovem cantora, cantando com perfeição certo *raga*, impediu a eclosão de uma escassez de alimentos em Bengala, obrigando as nuvens a derramarem seus vapores condensados sobre as plantações.¹⁶ Outra tradição faz referência aos terríveis efeitos mágicos do *Dipaka raga*, a qual, segundo se dizia, destruíra pelo fogo quem quer que tentasse cantá-la. De acordo com a história, o imperador Akbar ordenou a um famoso músico, Naik Gopaul, que cantasse o *raga*. O motivo de Akbar para fazê-lo era provar, sem sombra de dúvida, que o *raga* possuía realmente esse poder. Gopaul tentou eximir-se, mas Akbar insistiu em que ele lhe obedecesse. O cantor, portanto, pediu licença para voltar para casa a fim de despedir-se da família e dos amigos. A licença foi-lhe concedida; Gopaul levou seis meses para fazer a viagem de ida e volta do lar. Quando voltou, já chegara o inverno mas, a despeito do frio e antes de cantar, Gopaul entrou no rio Jumna, e deixou que a água lhe chegasse até à altura do pescoço. Esperava ele que a frialdade do rio o protegesse — mas tanto que entouou as primeiras notas, o rio se aqueceu. Gopaul continuou a cantar e o rio começou a ferver. Nesse ponto o cantor, agonizante, suplicou que o dispensassem do canto, mas Akbar não quis saber de histórias. Naik Gopaul, portanto, prosseguiu na canção e, em consequência disso, a sua forma entrou a despedir chamas violentas, que o transformaram em cinzas!⁶⁷

A BASE MÍSTICA DA MÚSICA E DA FALA

A idéia implícita em todo o misticismo védico do som é que a música e a voz humana proporcionam um veículo para a manifestação das energias do Som Cósmico. Conforme os sons produzidos, tal será o

o efeito. Cada instrumento, possuindo seu timbre próprio e único, libera, pois, uma forma diferente de força sonora. Por exemplo, as três classes de instrumentos — de cordas, sopro e percussão — estão associadas à Trindade: Brahma, Vishnu e Shiva. Os personagens dessa Trindade representam todos os tipos de aspectos trinos da Natureza que se manifestam em todo o universo. Em seu nível mais fundamental, a Trindade consiste nas três formas primárias e sagradas de energia cósmica, e são essas energias que se liberam no mundo por intermédio da música.

Consoante as tradições esotéricas ocidentais, a Trindade está presente na música em forma de harmonia, melodia e ritmo. Muito embora a música indiana virtualmente não possua harmonia, existem referências similares, no antigo conjunto de tradições indianas, ao papel desempenhado pela melodia e pelo ritmo. Quer o esoterismo ocidental que o aspecto Deus-Pai da Trindade se relacione com a harmonia; ou melhor, menos com a harmonia propriamente dita do que com os intervalos de diferenças de altura entre as diversas notas da escala. Em outras palavras, o aspecto do Pai se relaciona com o que se pode denominar eixo “vertical” da música, visto que as diferenças de altura não têm lugar no tempo mas, por si mesmas, permanecem abstratas e não-manifestadas. Nesse sentido, pode dizer-se que Brahma, da Trindade hindu, está presente em toda música. Shiva, ou o Espírito Santo, representa a presença de Deus manifestada no mundo material. Na música, é Shiva quem dá realidade à música no mundo conhecido do tempo e do espaço, pois se relaciona com o ritmo, que é o movimento da música acima do tempo. Dos dois, Brahma e Shiva, nasceu Vishnu, *o Filho*, exatamente como a melodia nasceu da *Cruz dimensional* entre ritmos, ou de movimento “horizontal” acima do tempo, e harmonia, ou da diferença “vertical” em altura.

Os escritores indianos sempre sublinharam que a primazia na música cabe à voz. Considera-se a voz um meio mais potente de expressão das forças cósmicas do que os instrumentos inanimados. Esotericamente, a voz se associa ao Deus-Mãe, acrescentando assim um quarto membro à Trindade dos instrumentos de cordas, sopro e percussão. Há duas razões para o poder maior da voz. Em primeiro lugar, nenhum outro instrumento expressa com tanta perfeição todas as delicadas sutilezas do sentimento espiritual que o músico procura transmitir a outros em forma de som, porque só a voz tem conexão física direta com o próprio intelecto. Em segundo lugar, a voz do homem está íntima e particularmente associada ao OM, a voz de Deus. A fala humana é um aspecto menor, reduzido,

do próprio OM, visto que o homem é Filho e parte do próprio Deus. Por conseguinte, através do uso das suas cordas vocais na fala ou no canto, considera-se o homem um co-criador de Deus. Segundo os escritos simbólicos do *Upanishad Aitareya*, a Criação envolveu a formação de uma "boca" cósmica. "Dessa boca procedeu a fala; da fala, Agni, o fogo." No mundo menor do tempo e do espaço, diz-se que a mesma força ou fogo criativo do Espírito Santo, Agni, proveio da garganta do homem mortal. Grupos de sadhus (homens santos) vagueiam pelas terras da Índia ou se congregam em festivais religiosos, cantando *bhajans* e mantras iogues horas e horas a fio, todos os dias do ano, com o duplo propósito de elevar a consciência e manter o equilíbrio da sociedade. Durante milhares de anos, nunca houve um instante sequer de tempo em que muitos milhares de homens santos não entoassem versos santos no subcontinente da Índia, a fim de que o mal ou o desastre não prevalecessem sobre a Terra.

Função semelhante se atribui ao entoar, através dos milênios, dos antigos Vedas. Os Vedas, escrituras básicas do Hinduísmo, são também reverenciados pelos adeptos de outras religiões, como o Budismo e o Jainismo, e figuram entre os mais velhos textos religiosos do mundo. Um ponto por cima do qual passam amiúde os leitores ocidentais dos Vedas é que esses textos nunca foram essencialmente destinados à leitura e ao estudo tranqüilo, pois eram hinos sacros que deviam ser entoados e cantados. Os *Upanishads*, que constituem uma porção dos Vedas, e que se vendem em brochuras no Ocidente moderno, não são poemas nem diálogos escritos, senão cânticos. A sua função, portanto, não consistia em transmitir apenas sabedoria intelectual e abstrata mas, literalmente, *liberar* a sabedoria como energia real e sagrada. Sempre se entendeu que a energia era liberada toda vez que se vocalizavam fórmulas sânscritas mágicas, e ela então ajudava — não só teórica, mas também praticamente — a criar os estados espirituais da mente e da vida que as palavras descreviam.

MÚSICA E ESPIRITUALIDADE

Em virtude do perigo de ser a música mal usada pelo iníquo ou pelo ignorante, a música clássica indiana dá grande importância à moral e à estatura espiritual do músico. Ao aprender a tornar-se músico ou

dançarino indiano clássico, o estudante se aproxima de um artista já firmado. Invariavelmente, após muitos anos de exercitação e associação com a música, desenvolve o mestre um sentido agudo de consciência espiritual e responsabilidade e torna-se portanto, ao mesmo tempo, professor de música e guru do estudante. Considera-se inconcebível que o aluno tente executar seriamente música ou dança clássica indiana antes de possuir um sólido conhecimento dos antigos textos religiosos e de seus ensinamentos acerca dos místicos aspectos da música. Desde o princípio, o ensino se mostra, a um tempo, musical e espiritual.

No terceiro ou quarto século a.C., o autor do *Ramayana* proclamava que o cantor devia comer frutas doces e raízes em pequenas quantidades, não aceitar dinheiro nem outra remuneração qualquer pela sua arte, e cantar exatamente como lhe fora ensinado, sem nenhuma tentativa de melhorar ou modificar a composição do mestre com floreios e coisas parecidas. Essas normas nem sempre são respeitadas hoje em dia, embora os mais consumados músicos sejam indivíduos extremamente religiosos. No passado, porém, os músicos indianos, além de grandes instrumentistas, eram também iogues avançados. Hoje só podemos começar a imaginar como deve ter soado a sua música, que funde de modo tão perfeito a arte do tom com o apogeu do autocontrole e as alturas da consciência mística. Escrevendo sobre essas grandes figuras do passado, Ravi Shankar afirma que elas possuíam o completo domínio dos seus corpos:

Conheciam todos os segredos de *Tantra*, *hatha yoga*, e diferentes formas de poder oculto, e eram pessoas puras, ascéticas e santas. Esta tem sido a maravilhosa tradição da nossa música — e mesmo hoje, conquanto tais milagres não se possam executar, pode ver-se o imenso impacto sobre o ouvinte e, como dizem muitos, a “experiência espiritual” por que passa o ouvinte.⁶⁸

A música ajuda o devoto indiano a dirigir suas emoções para cima por amor ao Supremo, a silenciar o espírito rebelde e a trazê-lo a um ponto de concentração. Acredita-se até que a música favoreça o elevar-se da “vibração” ou frequência espiritual do próprio corpo, iniciando o processo da transformação da matéria em espírito e, conseqüentemente, devolvendo a matéria ao seu estado original. Dessarte, como tudo é OM, o OM música chama o OM manifestado na alma do homem, para levá-la de volta à Fonte do próprio OM.

O NOME E A FORMA

O poder modelador do som atribui-se não só à música, mas também à palavra falada. Segundo a cosmologia hindu, o nome de uma coisa é realmente uma chave vital para compreender-lhe a natureza interior. O nome de qualquer coisa é o padrão sonoro da sua tônica, a expressão, em som audível, dos padrões vibratórios mais elevados que criaram a própria forma. Isto é completamente diverso da concepção ocidental do nome, que se supõe aja tão-somente como rótulo, muito semelhante a um número de referência. Para o hindu culto, o nome não é um número arbitrário de referência, mas a verdadeira fórmula matemática da razão e da vibração em que se baseiam a criação e a sustentação da forma ou do ser vivo. Toda pessoa ou objeto só pode ter um nome correto, pois qualquer outro seria uma fórmula incorreta. Mudar o nome de uma pessoa é mudar-lhe a personalidade.* Tal é o entendimento em que se estriba a língua sânscrita, na qual todos os fenômenos são nomeados de acordo com suas fórmulas radicais. A língua deriva de uma fonte há muito esquecida, desconhecida, de uma grande sabedoria oculta. O sânscrito sempre foi considerado uma língua sagrada, por serem os seus sons pura expressão de Deus, a Geometria da Divindade. Cada letra e cada sílaba da língua são matemática e misticamente precisas. É terminantemente proibido alterá-la.

O som original de qualquer objeto, fenômeno ou condição é entendido como o seu mantra-*bija*. Conhecendo este som original, um iogue acredita poder alcançar um estado de percepção absoluta da coisa em si. Da mesma forma, por meio de determinado uso do mantra, a coisa em si pode ser destruída ou mudada — ou criada, se não existir. Acerca dos mantras-*bija*, afirmou a líder religiosa americana, Elizabeth Clare Prophet:

Por milhares de anos, a antiga tradição criou os sons *bija* de muitas coisas mais nobres, assim como dos elementos da terra, do ar, da água e do fogo.

* Por essa razão, alguns esoteristas ocidentais afirmam que as alcunhas são danosas em seu efeito. Dizem que elas atuam como "feitiços" por cujo intermédio os amigos e a família impõem um molde vibratório errado à forma e à personalidade do indivíduo. Isto se aplica não só a nomes como "gordinho", mas também a simples abreviações, como "Quim" ou "Tonho".

Executando a *japa*, ou repetição, com um mantra *bija*, criamos uma ressonância harmônica com o ser ou elemento cujo som original é aquele mantra *bija*.

Num sentido lingüístico, os *bijas* não têm significado em si nem por si. Mas os iogues do mantra percebem perfeitamente que o *Sakti*, ou força potente do Ser Divino, é transmitido a quem está cantando o mantra.

O som *bija* para o elemento terra é LAM. O som *bija* para a água é VAM. O som *bija* para o ar é YAM. O fogo é o som RAM. O éter, ou *akasa*, tem por som *bija* HAM.

Ao recitarmos esses mantras *bijas* podemos afinar-nos pelo padrão interior de cada plano do ser de Deus.

Cada um dos cinco sons termina com a letra *M*, que é o som da Mãe ou MA. É o som do HUM da chama materna, e é o som que cristaliza o que vem da pressão causal para a matéria física. A Mãe é a autora do universo da *Matéria*.

A primeira letra de cada *bija* denota-lhe a freqüência. A vogal central de cada uma delas é *A* — a ação ou Alfa, ou o princípio do Pai. O Pai cria, a Mãe sela a criação. As três letras de cada *bija* formam a Trindade — a Trindade que precisa sempre ter uma semente.⁶⁹

A MÚSICA INDIANA E SUA APRECIÇÃO

A música indiana tradicional pode ser dividida em três grandes classes: a música clássica (isto é, o *raga*), a música puramente sacra (cânticos vocais para divindades, como nos *bhajans*) e a música popular. As três estão hoje à nossa disposição em forma de gravações feitas por alguns dos maiores artistas indianos nesses gêneros. Ademais, grandes artistas da Índia fazem excursões periódicas ao Ocidente. Essa prática foi iniciada em grande parte pelo tocador de sitar, Ravi Shankar, que granjeou popularidade na Europa e na América entre os membros da geração mais jovem, no fim da década de 1960 e no princípio da de 1970. Os irmãos Imrat e Vilayat Khan, e Ali Akbbar Khan também excursionam com freqüência e figuram entre os maiores músicos vivos da Índia. Entretanto, poder-se-ia argumentar que, se se quisesse experimentar a atmosfera total, de entrega, da música indiana, nada melhor do que ouvi-la em seu ambiente natural, quando os santos das montanhas entoam seus rituais matutinos, ou com quando os músicos da aldeia local se reúnem espontaneamente ao pôr-do-sol para tocar os sons da hora.

Tanto a música clássica ocidental quanto a indiana levaram a sua arte ao ponto culminante de beleza e expressão tonal requintada, mas

cada qual o fez de forma diferente. O fato de não serem as qualidades da música ocidental (como o seu emprego da harmonia) encontradas amiúde na música indiana, e de não serem as qualidades da música indiana freqüentemente encontradas na música ocidental não é falha de nenhuma delas. Por serem ambas evoluções radicalmente distintas da arte tonal, ambas precisam ser respeitadas e ouvidas à sua maneira, segundo os critérios que as norteiam rumo à meta que almejam alcançar. Para o ouvido não acostumado, a música indiana talvez pareça estranha e diferente e, como qualquer outra, quando não estamos realmente afinados por ela, pode até soar-nos monótona — e isso, precisamente, é o que ela não é! Entretanto, depois que aprendemos a apreciar-lhe as muitas profundas e belas qualidades, a afinação perdura pelo resto da vida. Até parece, às vezes, que o ocidental que aprende a gostar do *raga* principia a pensar e agir um pouco ao jeito do afeiçoado oriental, tornando-se-lhe o caráter mais sutil e meditativo.

Quando ouvirmos música indiana, bem andaremos atentando para as sábias palavras de advertência de Peter Hamel, o músico e escritor alemão, segundo o qual:

Para a música indiana, tanto quanto para o próprio executante, é muito mais importante que o público *seja capaz de ouvir com o coração*, em vez de observar o desenvolvimento musical ou “apreciar” a música crítica e imparcialmente ... Depois que se aprende a sentir a música indiana, sua monotonia torna-se, de repente, tão colorida e cheia de matizes que suas riquezas se põem a transbordar, assumindo dimensões mais profundas.⁷⁰

Entre as notas do programa de sua excursão européia de 1975, Pandit Patekar advertiu o público de que, ao ouvir a música indiana, era-lhe preciso:

Livrar-se temporariamente, em pensamento, da maneira habitual de pensar e concentrar-se nos aspectos espirituais, mais elevados, da vida. A música oferece o melhor meio para esse tipo de concentração.

Colocar o universal defronte da contemplação, e forcejar por deixar de lado ou esquecer o hábito de olhar apenas para os aspectos parciais ...

Procurar pensar em abrir caminho para o interior do artista. Em outras palavras, procurar sentir com ele e identificar-se, ao mesmo tempo, com o artista e com o tema.

Isso revela claramente por que é tão importante para o músico indiano ter a consciência pura. Na música clássica ocidental o executante, via de regra, “perde-se” no meio do corpo da orquestra; e, não raro, as partes de solo são claramente eliminadas pelo compositor. Na música indiana, porém, e particularmente no *raga*, toda a “atmosfera” e qualidade da peça dependem do próprio músico, que constrói e inventa os padrões melódicos exatos à proporção que toca. Literalmente, o *raga* apresenta um fluxo de consciência e, por isso mesmo, é um exemplo flagrante do que dissemos no capítulo anterior, isto é, que a música atua como comunicador e multiplicador de estados íntimos.

O RAGA

O *raga* (ou *rag*) é a forma básica da música clássica indiana. Na verdade, pode ser que tenha sido sempre assim. Existem provas de que o *raga*, ou uma forma de música semelhante a ele, já existia no ano 400 a.C. Conquanto os instrumentos da antiga Índia diferissem consideravelmente dos que hoje se utilizam, parece que as formas e estruturas musicais daqueles tempos eram semelhantes às de hoje, não diferindo, possivelmente, mais dos *ragas* de hoje do que os *ragas* da Índia moderna diferem entre si segundo procedem do norte ou do sul do subcontinente.

Após milhares de anos de evolução musical, o *raga* desenvolveu-se numa forma de arte capaz de reunir os mais intensos sentimentos espirituais. O ouvinte poderá experimentar anseios indescritivelmente profundos por algo não muito bem-definido, mas que se diria ligado à própria essência do sentido da vida. Tais sentimentos variam numa infinidade de modos sutis, conforme o *raga* executado, o grau de entendimento do ouvinte e, naturalmente, o desenvolvimento espiritual do instrumentista.

Das quatro principais dimensões da música — harmonia, melodia, ritmo e timbre —, a primeira, como acontece na China, virtualmente não existe na música indiana. Mas, também como acontece na China, essa falta é mais do que compensada pelo fato de serem a melodia, o ritmo e o timbre desenvolvidos a um ponto de extraordinário requinte. A melodia e o ritmo clássicos indianos freqüentemente excedem tudo o que se pode encontrar na tendência predominante da música ocidental.

Como na escala diatônica ocidental com seus sete tons maiores, há também na música indiana sete notas básicas, conhecidas como SA,

RE, GA, MA, PA, DHA e NI. Embora as notas desta escala não sejam reunidas harmonicamente, há uma arte requintadíssima — poder-se-ia dizer até uma ciência — do uso melódico dessa escala tonal.

As modificações dos sete tons básicos ou *svars* em “natural”, “bemol”, “sustenido”, “bemol dobrado”, e assim por diante, produzem um total de 22 intervalos básicos ou *shrutis* para a oitava, aplicados na música indiana. O emprego dos *shrutis*, de acordo com regras tradicionais e rigorosamente firmadas, fornece a base do sistema *raga* de música. Com os *svar-shrutis* (intervalos de tons) estabelecidos, organizam-se centenas de diferentes combinações tonais. Cada combinação de tons é a base de um *raga*. Isto é, cada *raga* particular se baseia numa seleção particular de *svar-shrutis*. A relação e a ordem em que esses tons podem ser tocados durante o *raga* são governados por regras estritas e complexas. Cabe ao músico mostrar toda a extensão de relações de notas e ornamentações de que é capaz, e fazê-lo de modo comovente e artístico, mas sem se afastar das leis particulares do *raga*.¹⁹

O sistema do *raga* assegura ao músico liberdade de expressão *dentro das limitações de um certo modo inviolável*. Esta é uma solução convincente e bem-sucedida para o problema que a música das civilizações antigas sempre enfrentou. O dilema já foi discutido em relação à China: visto que a música era uma força tão importante na alteração dos fenômenos sobre a Terra, teria sido imprudente, perigoso e talvez até suicida, no correr do tempo, permitir aos músicos que executassem o que bem entendessem. Tornava-se, portanto, imperativo que a música fosse regulada, e que se aplicassem leis definidas em relação ao que poderia e não poderia ser tocado. Mas se as leis significavam que apenas certas peças de música permitida poderiam ser executadas, e não se podiam criar novas composições, as pessoas se acabariam entediando ao ouvir sempre e sempre a mesma música, e a própria arte acabaria declinando. A solução indiana, imensamente bem-sucedida, consistia, pois, em aplicar um sistema de regras que, enquanto determinavam efetivamente o *tipo* de música a ser executada, e até sua atmosfera espiritual, na realidade não impunham notas. Tão flexível é a sua forma que o mesmo *raga* executado por artistas diferentes, ou até pelos mesmos artistas em ocasiões diferentes, oferece deleites e experiências inteiramente distintos. Permite-se, assim, a expressão artística e a invenção, mas erguem-se as necessárias barreiras à anarquia.

Consoante uma tradição, havia originalmente apenas sete *ragas*, mas isso pode ser o resquício de uma antiga alusão à associação de diferentes

ragas com os sete Tons Cósmicos. Existem hoje dez formas básicas de *raga* no norte da Índia e 71 no sul, e cada forma de *raga* possui sua própria combinação particular de tons. Entretanto, os *ragas* podem diferir uns dos outros até nos mais mínimos detalhes, o que permitiu fossem identificados no sul nada menos do que 5.831 *ragas*.

Dentro de cada *raga* SA soa quase continuamente como um zumbido, e todos os outros tons, portanto, são ouvidos em relação a este. (A proeminência de SA, por conseguinte, nos recorda a importância do *huang chung* na China.) Além do zumbido de SA, em cada *raga* se escolhe também uma nota para uma proeminência melódica especial e um segundo tom como nota melódica secundariamente importante. Cada *raga* tem seu próprio nome, que lhe proclama o caráter emocional. Isso pode ser qualquer coisa, desde o anseio da pessoa amada, ou um misto de melancolia e esperança antes do amanhecer, até um misto de alegria e afeto, ou pensamentos meditativos sobre a própria vida ao entardecer.

Na Índia, como em outras culturas antigas, os aspectos específicos da música também mantêm uma variedade de associações cosmológicas. E sob o sistema indiano as diferentes formas de *raga* mantêm muitas conotações extramusicais. Assim como na China existem associações entre a música e os ciclos do tempo, assim cada *raga* está ligado a um momento particular do dia e, às vezes, a uma estação determinada. Ainda hoje, o indiano culto consideraria normalmente a execução de um *raga* no momento errado como ato de grosseira ignorância.

Certos aspectos da música na Índia ainda mantêm conotações com coisas tão variadas e diversas quanto os signos do zodíaco, os planetas, os dias da semana, os sete céus, as estações, os elementos, as cores, as vozes de pássaros, a tez humana, os sexos, os temperamentos e a idade do homem. Entretanto, seria imprudente confiar em demasia na objetividade das conotações tais quais existem hoje em dia. Elas não só diferem entre o norte e o sul, mas também diferem, em ambas as partes, das conotações indicadas nos textos antigos.¹⁶ Como relata Curt Sachs:

A tradição está irremediavelmente perdida. Cada escola local possui terminologia própria e, quando um músico do norte associa o *raga Sri* ao amor e ao crepúsculo vespertino, um homem do sul o repreende e o associa as horas entre o meio-dia e as 3 da tarde.¹⁶

Quanto às naturezas musicais dos *ragas* de diferentes horas do dia, no entanto, uma distinção é clara: "os *ragas* têm mais bemóis nas horas de maior sossego, que se estendem da meia-noite ao período quente do dia, e alcançam caráter semelhante ao de um tom maior no período mais fresco, entre as seis horas e a meia-noite."¹⁶

Se a característica mais importante da música indiana são as seqüências melódicas, a segunda é, sem dúvida, o ritmo, ou *tāl*.

O *tāl* é um ciclo rítmico, composto de certo número de batidas, ou unidades de tempo, conhecidas pelo nome de *mātrā*. Esses ciclos rítmicos diferentes têm muitos números diferentes de batidas, mas a mais extensamente usada é a que compreende dezesseis *mātrās* e se agrupa em quatro barras: 4-4-4-4. Cada *tāl* ou ciclo rítmico tem seu próprio nome, sendo *tintāl* o do 4-4-4-4. De modo semelhante, por exemplo, o ritmo de dez *mātrās* divididos nas quatro barras 2-3-2-3 é *jhaptāl*. Existem também ritmos mais complexos como o *vishnutāl*, que consiste em cinco barras contendo ao todo dezessete *mātrās*: 2-3-4-4-4-4.¹⁹

A estrutura do *raga* clássica, ou a ordem das diferentes seções da sua música, é fixa. Entretanto, o tempo gasto em cada seção fica por conta dos executantes. Na primeira parte do *raga* é possível uma grande dose de improvisação, posto que sempre dentro das regras estabelecidas para aquela determinada peça. Isto é, a *ālāpa*, em que os traços principais do *raga* são examinados e acentuados, ornamentados e improvisados com maior liberdade do que nos movimentos ulteriores, que compreendem o *raga* propriamente dito. No sul da Índia o *raga* propriamente dito constitui o volume principal de toda a peça, mas no norte, onde, em alguns sentidos, são maiores os desvios da música da antigüidade indiana, a oportunidade do virtuosismo conduziu à *ālāpa* com uma extensão mais pronunciada, às vezes mais extensa até do que tudo o que se segue. Tal virtuosismo, contudo, não é da espécie que muitas vezes perverteu a grande música de outras civilizações, mas ainda se mantém submissa às regras da peça em apreço e não permite que nela se imiscua a vulgaridade. Durante essa sessão meditativa, de abertura, introduzem-se primeiro uma e depois outra das notas básicas do *raga*, construindo-se a música pouco a pouco. Serve de excelente introdução, para o ouvinte, às notas e floreios de que se compõe o *raga*. As notas são tocadas nas três oitavas; e nessa fase o ritmo é menos pronunciado.

Em seguida vem o *for*, também improvisado e geralmente executado num único instrumento, mas que introduz de forma mais tangível os

elementos do ritmo. Logo se juntam os instrumentos de percussão e a obra "levanta vôo", patenteando, brilhantemente, a variada expressão e as sutis relações recíprocas entre as notas do principal instrumento melódico ou do cantor, e a *tabla*, ou outros instrumentos de percussão. Muita importância dinâmica está ligada a cada primeira batida do ciclo rítmico; embora o solista e o percussionista tenham a liberdade de explorar matizes rítmicos independentes em todo o resto do ciclo, é preciso que sejam tão habilidosos e tão cômicos do ritmo que voltem a juntar-se, precisamente, em cada primeira batida. Chega, por fim, o clímax, ou *jhālā*, sempre tão brilhante quando executado por músicos experientes que deixa o ouvinte ofegante de excitada concentração, mas também fortalecido por sua energia pura e exuberante.

Uma das características mais distintivas e belas da música são as infinitas diferenças sutis entre suas notas melódicas. Os intervalos da música indiana estão numa divisão menor da escala do que a que se usa na maioria das obras ocidentais, do que resulta uma arte tonal extremamente espiritualizada e contemplativa. A música indiana também difere de modo considerável da música chinesa. Ao passo que a música chinesa enfatiza a nota isolada em grau acentuado, a música indiana acentua os intervalos *entre* as notas da escala. A distância intervalar em altura entre duas notas não é uma área tonal evitada, como acontece na maioria das músicas do mundo, senão, na realidade, a região da altura ativamente usada a fim de constituir grande parte da própria melodia. Na execução de instrumentos, a transição de uma nota para outra, amiúde deslizante, produz o que, às vezes, representa um efeito indescritível de anseio ou devoção. Tremolos e todos os tipos de ornamentação também tiram a altura das notas rigorosas da escala.

Um elemento semelhante de beleza única se encontra nas técnicas de canto indianas. As notas da canção não precisam soar de modo fixo, mas podem ser abordadas de acordo com regras definidas, por uma voz deslizante vinda de cima ou de baixo. Dentro da nota deslizante, ou glissando, o cantor descansa em numerosos intervalos durante alguns microssegundos de cada vez, resvalando rapidamente para cima e para baixo na escala. Isso requer grande conhecimento e habilidade, pois só se podem usar para descanso os intervalos encontrados entre os *shruti* da determinada peça de música. Dessa maneira, estão sempre presentes um elemento de liberdade e uma oportunidade de invenção. O estado de espírito do músico leva-o a criar e recriar de contínuo o *raga* ou outra

obra qualquer; apesar disso, a peça em si, em sua estrutura teórica, permanece inalterada.

É manifesto, portanto, que a música indiana e a música do Ocidente diferem consideravelmente nos tipos de estados de espírito e atmosferas espirituais que invocam. Ambas podem exprimir a sublimidade, mas cada qual exprime uma forma diferente de sublimidade; e assim por diante, através de cada espécie de sentimento que a música oferece. As duas tradições musicais levam a mente a fluir ao longo de caminhos diferentes de percepção. E do ponto de vista do nosso estudo presente, este é um fato muito significativo.

A MÚSICA E A CIVILIZAÇÃO INDIANAS

A música da Índia nos apresenta indicações interessantes quanto à relação entre a música e a civilização. As distinções entre a música da Índia e a do Ocidente — a tendência meditativa da primeira e as estruturas mais sólidas e formais da última — parecem espelhadas na orientação “interior” contrastante do espírito indiano e do espírito ocidental, mais prático e exteriormente mais bem-sucedido. Além disso, as diferenças musicais entre o norte e o sul da Índia também podem refletir-se em estilos de vida divergentes. É certo que diferem os povos das duas regiões, como lhes difere a música, visto que a do sul é como um prolongamento mais fiel da música do passado, ao passo que o norte, assim no estilo como na instrumentação, foi consideravelmente influenciado pela música da Pérsia e do Afeganistão.

Todos sabem que há muitas áreas afligidas pela pobreza na Índia, particularmente no norte. E daí que se pudesse argumentar que a música deixou de exercer influências benéficas sobre o povo e a terra. Este, porém, não é necessariamente o caso. Precisamos lembrar-nos de que, tanto para o hindu, quanto para o budista e o jainista, o único propósito na vida consiste na evolução da *totalidade dos estados conscientes* do indivíduo, dando pouca atenção à vida exterior. A música também enfatiza essa orientação retrospectiva da alma. Embora a evolução espiritual não exclua normalmente a posse de bens materiais, tampouco a requer. Do ponto de vista do adepto indiano, a Índia, portanto, é um dos maiores repositórios de riquezas e sucesso do mundo. Pois sua riqueza é a do coração, e o seu sucesso está na altura espiritual que atingem muitas

de suas almas nativas. Pesada na balança da devoção, a Índia é a primeira nação do mundo, e podemos dizer que a nossa é a terra mais atrasada.

Outro aspecto em que se torna aparente a conexão entre a terra da Índia e a sua música, é o grau de mudança, ou a falta de mudança, que se registrou nas duas no correr do tempo. A música modificou-se relativamente pouco em pelo menos dois mil e quinhentos anos, o mesmo acontecendo com a civilização. Nem sequer a colonização da Índia pelos britânicos, embora acarretasse alterações na vida exterior, como a melhoria dos sistemas de transporte, exerceu grande influência sobre a maneira de pensar indiana.

Entretanto, que dizer do passado mais recente, e que dizer do futuro? Hoje em dia podemos caminhar horas a fio à roda de algumas cidades e aldeias sem ouvir uma única nota dos tradicionais *ragas*, *bhajans* ou um cântico dos Vedas. Existe, porém, outra espécie de música que se ouve. Durante a década de 1960, a música do Ocidente, afinal, começou a conquistar uma posição segura. Ou, para sermos mais precisos, começou a florescer na Índia, nos anos sessenta, uma música que não era a música ocidental propriamente dita, mas uma adaptação indiana do novo *Rock'n'roll* ocidental. Imitava-se o estilo geral das canções "pop" britânicas e americanas, e certo número de *crooners* indianos apareceu em cena. Às vezes, o "pop" ocidental era copiado a ponto de determinadas canções "entre as dez mais" ocidentais serem literalmente regravadas por cantores indianos e, em seguida, transmitidas pelo rádio. Em outros casos, os novos sons que inundaram o país foram um produto híbrido das duas culturas — uma espécie de *pop-raga* que fala de amor adolescente — e, como todos os produtos híbridos, inexpressivamente feio. Ao mesmo tempo, começou a crescer uma indústria cinematográfica indiana, cujos resultados incluíam muitas produções do tipo *pop-musical* que no Ocidente ajudou a promover a música de Elvis Presley e dos Beatles.

Ao iniciar-se a década de 1970, a música "pop" indiana conquistara uma posição igualmente segura entre os hábitos radiofônicos dos jovens citadinos da Índia, como acontecera com o "pop" e o "rock" do Ocidente entre os jovens ocidentais. E, curiosamente, foi a partir desse período que a civilização e a cultura da Índia, a terra que tem suas origens perdidas nas névoas do tempo, começaram, por fim, a dar sinais de desintegração. Sobretudo entre as gerações mais jovens já se observam os primórdios de novas tendências hedonísticas, a infiltração de políticas radicais e uma perspectiva mais materialista.

Coincidência? Pode ser. Não obstante, imaginamos o iogue de pernas cruzadas, olhando lá de cima das vertentes do Himalaia, reparando nos movimentos sociais que ocorrem nas planícies, lá embaixo. Impassível, observa os acontecimentos dos anos que passam. O que é que ele murmura, com um tímido suspiro, para si mesmo? Façamos um esforço para ouvi-lo. Não será, porventura: *“Como na música, assim na vida?”*

Como a própria natureza humana, a música não pode, de maneira alguma, ser neutra em sua direcção espiritual. À vez, pode revelar um misto de elementos de inspiração e de degradação mas, basicamente, todas as empregos do tom e todas as letras musicais podem ser classificadas de acordo com a sua direcção espiritual, para cima ou para baixo. É pouco comum que movimentos na música, que combinam elementos testamente ascendentes com os de direcção descendente, mantenham sua estabilidade por muito tempo; quase sempre, uma força sobrepõe a outra, como se vê em toda a história da arte. Na melodia, parte da natureza essencial da melodia dos estilos e movimentos da música consiste em erguerem eles se sempre para uma consciência da beleza e da sublimidade, ou lhes inclinam, mais ou menos, para o declaramente, sentimento de indigência e hedonismo. Este dilema com maior frequência, a música se inclina a ser ou de uma ou da outra.

OS ANARQUISTAS TONAIS ATRAVÉS DOS SÉCULOS

A história registra que das duas músicas, a da luz e a das trevas, somente uma continua deitar-se no contexto de determinação civilização. Foi, seguramente predominante a música sublime e bela, de mesma forma. Apesar a civilização tanto espiritualmente quanto no progresso material. Toda vez que a música principal de uma civilização é de natureza mais elevada e degradada, a própria civilização, quase sempre debilita, principia a decair, deixando, por fim, de subsistir como civilização. Já mostramos que o declínio das civilizações clássicas da China e da Índia coincidis com um declínio paralelo — ou até anterior — da sua música. O mesmo pode demonstrar-se em relação a muitos outros povos.

5

O Século XX: O Jazz e os Blues — Sua Natureza e Origem

Como a própria natureza humana, a música não pode, de maneira alguma, ser neutra em sua direção espiritual. Às vezes, pode revelar um misto de elementos de inspiração e degradação mas, basicamente, todos os empregos do tom e todas as letras musicais podem ser classificados de acordo com a sua direção espiritual, para cima ou para baixo. É pouco comum que movimentos na música, que combinam elementos realmente ascendentes com os da direção descendente, mantenham sua estabilidade por muito tempo; quase sempre, uma força sobreleva a outra, como se vê em toda a história da arte. Na realidade, parte da natureza essencial da maioria dos estilos e movimentos da música consiste em erguerem eles as pessoas para uma consciência da beleza e da sublimidade, ou lhes inculcarem, sutil ou declaradamente, sentimentos de indisciplina e hedonismo. Para dizê-lo com maior franqueza, a música se inclina a ser ou da treva ou da luz.

OS ANARQUISTAS TONAIIS ATRAVÉS DOS SÉCULOS

A história registra que das duas músicas, a da luz e a das trevas, somente uma costuma destacar-se no contexto de determinada civilização. Pois, enquanto predomina a música sublime e bela, da mesma forma floresce a civilização tanto espiritualmente quanto no progresso material. Toda vez que a música principal de uma civilização é de natureza mais bárbara e depravada, a própria civilização, quase sempre bárbara, principia a declinar, deixando, por fim, de subsistir como civilização. Já mostramos que o declínio das civilizações clássicas da China e da Índia coincidiu com um declínio paralelo — ou até anterior — da sua música. O mesmo pode demonstrar-se em relação a muitos outros povos.

O caso da Grécia antiga proporciona um exemplo particularmente claro. A música grega entrou em declínio durante a era de Péricles, por volta de 444-429, época em que a civilização grega e o restante das suas artes atingiam seu nível mais elevado. Foi a música que indicou o caminho para a decadência.

À medida que a música clássica grega se enchia progressivamente de inovações baratas, modulações excessivas e trilos decorativos, Aristófanes tentou, em suas peças, verberar o disparate com paródias e humorismo dirigidos contra a música nova e barata. Comparou os cantores de vozes trêmulas a formigas zigzagueantes, e qualificou os instrumentistas de criaturas extáticas, efeminadas, que se inclinavam com tanta facilidade que precisavam usar espartilhos. (A música trêmula obtinha-se mediante a inclinação de alguns instrumentos, como as *strophae*.) Numa das peças musicais de Aristófanes, a Musa encena um protesto pessoal contra a onda moderna de inovadores que a levam por água abaixo com as suas notas inarmônicas enquanto modulam. A peça foi um prenúncio da rebelião musical, um apelo em favor de toda a tradição dos cidadãos cultos de Atenas contra idéias incultas ou alienígenas.

O apelo chegou demasiado tarde. A nova música já se instalara, suplantando os estilos clássicos, mais refinados e disciplinados. Um ano depois, a revolução na música manifestou-se tangivelmente como revolução violenta, física, com a queda da elite ateniense.

Seguindo-se à revolução grega de 404 a.C., o espalhafato e a rudeza deliberada passou a distinguir os versos dos rebeldes executantes, que se puseram em evidência como astros musicais do tempo. Um famoso manifesto de Timóteo de Mileto lembra vigorosamente o estado de espírito de Chuck Berry e dos Beatles ao cantarem *Roll Over Beethoven*,* exortando Beethoven e Tchaikovsky a abrirem caminho para a passagem do ritmo e dos blues. Com espírito semelhante, Timóteo repudiava todo o passado (tomando o cuidado também de não perder a oportunidade de cortejar as gerações mais novas):

*I do not sing the old things,
Because the new are the winners.
Zeus the young is king today:*

* *Passe por cima de Beethoven.*

*Once it was Cronos ruling.
Go to Hell, old dame Music.**

(Podemos quase figurar esses versos berrados com acompanhamento de guitarra elétrica.)

Decênios mais tarde, em sua famosa obra, *As Leis*, Platão lamentava a revolução musical e a sua "anarquia dissonante". Suas palavras são tão relevantes hoje quanto o foram no dia em que ele primeiro as escreveu:

Néscios, iludiram-se pensando que não havia certo nem errado em música – a qual seria julgada boa ou má de acordo com o prazer que proporcionasse. Através da sua obra e da sua teoria, eles infetaram a massa com a presunção de se considerarem juízes adequados ... Acontecia que o critério não era a música, mas uma reputação de esportividade promíscua e um espírito de transgressão das leis.

Entrementes, a música continuava a deteriorar-se. Meros virtuosos substituíram os músicos de verdade. Melodias edificantes e os estilos antigos, disciplinados, cederam lugar aos sons dominados pela novidade, insubstanciais, de "astros" exibicionistas. A música grega tornou-se vulgar e efeminada, e o povo seguiu-lhe o exemplo. O homossexualismo viçou e a nação declinou, com o passar dos anos, como força militar e baluarte da cultura. Finalmente, a Grécia empalideceu de todo, refugiando-se nas sombras, e o Império Romano avultou em primeiro plano.

Em todos os séculos, os povos tiveram de escolher entre a música de direção ↓ e a que estimula a contemplação das verdades eternas. A história dessas escolhas, sob muitos aspectos, é a história da própria civilização. É digno de nota, também, que a música destrutiva, quando aparece numa civilização, costuma fazê-lo de repente. Irrompe qual verdadeira vaga ou *blitzkrieg*,** quase como se obedecesse a uma estratégia deliberada. Em poucos anos ou décadas atinge uma posição de poder e ampla popularidade no seio das massas; e sua influência sobre a sociedade em geral, igualmente súbita, produz, não raro, uma mudança rápida e negativa na filosofia, na política, na moral e nos estilos de vida.

* Não canto velharias,/Porque as coisas novas venceram,/O jovem Zeus hoje é rei;/
Outrora reinou Cronos./Vá para o Inferno, velha (dama) Música.

** Palavra alemã que significa "guerra-relâmpago".

RAÍZES

Se esquadrinhássemos o globo em busca da música mais agressiva e indisfarçavelmente perniciosa que existe, é mais do que provável que nada encontrássemos, em parte alguma, que sobrepujasse o vodu nesses atributos. Ainda praticada na África e no Caribe, especificamente, como acompanhamento rítmico de rituais e orgias satânicas, o vodu é a quinta-essência do mal tonal. Com frequência, o seu propósito declarado é infligir dano a outras partes da vida. Seus múltiplos ritmos, em lugar de unir num todo integrado, são executados como se conflitassem entre si.

Entretanto, seria de todo incorreto considerar o vodu música "primitiva". Estudos mostraram que os ritmos múltiplos, executados num grande número de instrumentos de percussão, de fato, são extremamente complexos. Dizem alguns que certos matizes muito sutis, incorporados aos ritmos do vodu, tão sutis que nem os ouvidos do músico ocidental experimentado conseguem discerni-los, constituem, na realidade, a fonte de grande parte do proclamado poder oculto do vodu. O certo é que ouvir essa música é tornar-se instantaneamente envolvido pelo som de seu poder lívido e cru. Quanto aos ritmos maus, cuja música de fundo é proporcionada por ela, o autor foi informado por autoridades de reputação indiscutível de que continuam a ocorrer sacrifícios humanos, de quando em quando, tanto no norte da África como no Caribe.

Durante o período em que se praticava o comércio de escravos, o vodu cruzou o Atlântico nas pessoas dos negros que o praticavam, e deitou raízes no Caribe e nos Estados Unidos. Posto que os registros históricos sobre o assunto sejam vagos, o vodu original de estilo africano parece ter chegado às Índias Ocidentais mais ou menos intacto. Já em 1619, promulgaram-se leis contra a execução dessa música, mas com escassos resultados. Tampouco pôde ser o rito do vodu destruído no continente americano. Sabe-se que, por volta de 1835, negros se reuniam em Nova Órleães para cantar e praticar atos de vodu, incluindo o sacrifício sangrento de animais. Musicólogos e historiadores não têm dúvidas de que os ritmos de tambores da África foram transportados para a América e ali transmitidos e traduzidos no estilo de música que veio a ser conhecido como *jazz*. Visto que o *jazz* e os *blues* foram os pais do *rock and roll*, isso também significa que existe uma linha de descendência direta entre as cerimônias do vodu africano, através do *jazz*, e o *rock and roll* e todas as outras formas de música de *rock* hoje existentes.

A primeira documentação definida da existência dos *blues* só aparece no princípio do século, mas os primeiros executantes dos *blues* no século XX afirmaram que a música já existia alguns decênios antes. Os *blues* parece terem sido executados, pelo menos, já no fim do século XIX. Tendo a consciência talvez ainda mais escravizada do que o corpo, os negros cantavam: "*Sometimes I feel like a motherless child, a long ways from home*"* e "*Nobody knows the trouble I seen*".** Os seus cantos de tristeza e melancolia serviam apenas para reforçar a situação reprimida e deprimida de sua vida física. Muitos negros, todavia, permaneceram fiéis ao canto dos *spirituals*, sua forma particular de louvar a Deus, que ainda hoje se pode ouvir. Mas os primeiros cantores de *blues* tiraram as qualidades lamentosas dos *spirituals* e as transferiram para canções cujos temas eram amantes humanos.

De uma combinação dos *blues* com o *ragtime* nasceu o *jazz*. Buddy Bolden é reconhecido como tendo sido pelo menos um dos primeiros, se não o primeiro indivíduo a tocar a música que, mais tarde, veio a chamar-se "*jazz*". Bolden nasceu em Nova Orleães em 1868 (Nova Orleães, a propósito, ainda mantinha naquele tempo o *status* de ser o centro ostensivo do vodu nos Estados Unidos). Começou a tocar aos vinte e poucos anos, durante a década de 1890. Em companhia de outros músicos, costumava marchar pelas ruas de Nova Orleães, tocando a sua música, um som estranho, excitante, novo e revolucionário; e foi uma revolução que ele, literalmente, carregou para as ruas. Reiteradas vezes, Bolden e a sua banda marchavam até entrar na "zona", onde se detinham. Dizia-se que Bolden conhecia bem todos os habitantes femininos do bairro.

Tocador de cometim, Bolden dirigiu uma série de bandas. Em resultado, porém, do excesso de bebidas e da sífilis, enlouqueceu por volta de 1906. Tocou pela derradeira vez em 1907 e foi, depois, internado numa instituição do Estado em junho daquele ano. Ali morreu em 1931.

Esse "pai" do *jazz*, de biografia muito pouco heróica ou inspiradora, parece ter estabelecido, em muitos sentidos, o padrão de tudo aquilo que o *jazz* haveria de ser e de tudo aquilo em que haveria de resultar. A música que ele desovara primeiro se firmou, muito naturalmente, nos

* "Às vezes me sinto como criança sem mãe, muito longe de casa".

** "Ninguém conhece os problemas que tenho visto".

bordéis de Nova Órleães. Dali se espalhou para os prostíbulos de outras cidades e, enfim, com o tempo, se transferiu para os bares e salões de dança.

Os primeiros aparecimentos reais da palavra impressa "jazz" verificaram-se em 1917. Os jornais da cadeia Hearst, em 21 de janeiro de 1917, continham esta coluna assinada por um certo Damon Runyan:

Nova Iorque, 20 de janeiro. — Um café da Broadway anuncia, como algo novo para a grande Bright Aisle, a importação do Oeste de uma orgia sincopada conhecida pelo nome de *Jas Band*.

No dia 5 de agosto do mesmo ano apareceu um artigo da autoria de Walter Kingsley, do *New York Sun*, segundo o qual a música se espalhou e despertara algum interesse. O artigo tinha por título: "De onde vem o 'jass'? Fatos fornecidos por grande autoridade no assunto", e continuava:

Escrita variadamente *Jas*, *Jass*, *Jasz* e *Jasz*, a palavra, de origem africana, é comum na Costa do Ouro da África e no interior do Cabo Coast Castle...

Conquanto figurem estas entre as primeiras notícias do jazz em letra de forma, sabe-se que a música se estabelecera em certo número de Estados antes de 1917. O *ragtime* e os *blues* lhe haviam pavimentado o caminho, desenvolvendo-se rapidamente tanto na costa oriental quanto na ocidental, nas décadas finais do século XIX.

Uma das principais características idiossincrásicas do jazz e dos *blues* era a incorporação, em suas letras, de palavras e expressões de origem africana. Línguas como o volof e o mandingo tinham levado várias gerações para deixar de ser usadas entre os escravos negros. Mas quando essas línguas, afinal, deram lugar ao inglês, considerável número de palavras e expressões africanas já tinham sido absorvidas pelo uso cotidiano na estrutura geral da língua branca. Em suas formas inglesas, muitas expressões de origem africana são agora amplamente empregadas tanto por brancos como por pretos. A expansão do seu uso deve-se, quase que totalmente, à música do jazz e, mais tarde, do *rock*, visto que esses movimentos musicais formaram a espinha dorsal de toda uma subcultura. Juntamente com a música vieram elementos da língua. Algumas palavras agora extensamente empregadas nada mais são do que o puro e não traduzido africano, incluindo *okay*, *rapi*, *dig* e *hippie*.

A própria palavra *jazz* é também de origem africana e supõe-se que se referisse originalmente ao ato sexual. Aliás, é até muito provável que isso seja verdade: não há dificuldade em imaginar a maneira com que a palavra veio a ligar-se à música, visto que o *jazz* cresceu entre os prostíbulos de Nova Orleães, e visto que as duas práticas, a da execução do *jazz* e a da satisfação sexual caminhavam de mãos dadas naqueles dias. Quando, além disso, ficamos sabendo que a expressão "rock and roll" também foi, originalmente, uma alusão ao ato sexual, torna-se manifesto o elo entre essas formas de música e a sexualidade.

Por volta de 1917, Storeyville, a "zona" de Nova Orleães, deu emprego a centenas de jovens músicos de *jazz*. Naquele ano, porém, o Secretário da Marinha dos Estados Unidos, "alarmado pela frequência com que os seus marinheiros se viam envolvidos em incidentes de violência e dissipação"¹⁹, ordenou que se fechassem bares e bordéis. Ato irônico, sem dúvida alguma; pois foi este mesmo acontecimento que acarretou a acelerada difusão do *jazz* além da cidade, pois os jovens executantes pretos foram procurar emprego alhures. Dez anos depois, poderia encontrar-se a música em dúzias de cidades importantes, mas a sua "base de operações" central já havia sido transferida para Chicago.

Conquanto não afirme que o *jazz* foi a causa disso, a história nos conta o que então acontecia com a cidade de Chicago: "Cidade imprudente, grosseira e excitável, que gozava da dúbia distinção de capital do império contrabandista de Al Capone, Chicago fervilhava de botequins e bares clandestinos em que se consumiam bebidas ilegais com o acompanhamento de uma música barulhenta e agressiva."¹⁹

RESISTÊNCIA

Em contraste com a atitude apática, geralmente demonstrada para com a música dissonante dos nossos dias, as pessoas nos anos 20 tendiam a estar bem côncias da ameaça que o *jazz* representava para a sociedade. À proporção que a música se difundia entre uma minoria das camadas inferiores da sociedade, as reações de oposição, a princípio, foram robustas. Moralizadores da classe média invectivavam-na como obra do diabo. Em seu *Jazz, A History*,* até o escritor Frank Tirro, favorável ao *jazz*, admite:

* *Jazz, uma história.*

Tornou-se o *jazz* símbolo do crime, da debilidade mental, da insanidade e do sexo, e esteve sob constante ataque da imprensa desde o início da década de 1920 ... é irônico que preservemos, estudemos e desfrutemos hoje o que ainda ontem era considerado insidioso e lascivo.⁷¹

Irônico, realmente.

A oposição partiu de muitas direções: dos músicos clássicos, dos redatores de publicações musicais e autores de livros sobre educação musical, de jornalistas, padres e sociólogos. Pode-se perguntar: por que eram tão fortes as reações contra uma música só tocada, na ocasião, por uma pequena minoria, ao passo que, em nossa época, a maior proliferação de uma música de qualidade semelhante se processa virtualmente incontestada? A resposta só pode ser que, durante a década de 1920, a música nova, sincopada, surgiu num mundo em que nunca se tinham ouvido tais sons, e foi, portanto, claramente reconhecida pelo que de fato era. Hoje em dia, por outro lado, nossos sentidos se embotaram e nossa consciência foi vacinada contra tal música por mera familiaridade. É natural, portanto, que não reajamos a ela como o faria a antiga consciência.

Nos anos 20, porém, a coisa era diferente. Os jornais citavam o *jazz* não só como sintoma, mas também como causa específica da decadência moral. O *New York American* de 22 de junho de 1922, por exemplo, estampava o seguinte:

O Jazz Arruína Jovens, Declaram Reformadores

Chicago, 21 de junho — O desastre moral está chegando para centenas de moças americanas através da música patológica, que irrita os nervos e excita o sexo, das orquestras de *jazz*, de acordo com a Associação de Vigilância do Illinois.

Só em Chicago, os representantes da associação investigaram a degradação de 1.000 jovens nos últimos dois anos causada pela música de *jazz*.

As jovens de cidades pequenas, bem como as das grandes cidades, de lares pobres e de lares ricos, são vítimas da música estranha, insidiosa, neurótica, que acompanha as danças modernas ...⁷¹

Escrevendo poucos anos depois, o compositor, poeta e esoterista Cyril Scott, dizia o seguinte:

Após a disseminação do *Jazz*, que foi decididamente “levada a cabo” pelas Forças das Trevas, patenteou-se um declínio muito acentuado da moral sexual. Ao passo que, antigamente, as mulheres se contentavam com flertes decorosos, grande quantidade delas anda agora constantemente preocupada com a busca de aventuras eróticas, e assim transformou a paixão sexual numa espécie de passatempo favorito. Ora, é exatamente por essa superênfase dada à natureza do sexo, por essa atitude errada para com ele, que a música de *Jazz* tem sido responsável. O elemento orgiástico do seu ritmo sincopado, inteiramente divorciado de qualquer conteúdo musical mais elevado, produziu uma hiperexcitação dos nervos e afrouxou os poderes do autocontrole. Deu origem a uma falsa animação, a uma resistência fictícia, a uma insaciabilidade que resulta numa *moral* deletéria e numa reação física. Ao passo que as melodiosas músicas de dança de outros tempos inspiravam os sentimentos mais delicados, o *Jazz*, com a sua série de instrumentos de percussão desarmoniosos e rompedores de tímpanos, inflamava, embriagava e brutalizava, provocando desse modo um retrocesso da natureza do Homem para os instintos da sua infância racial. Pois a música de *Jazz* em seu apogeu era muito semelhante à música dos selvagens primitivos. Outro resultado provocado por ele foi aquele amor ao sensacionalismo que tanto cresceu. Sendo o próprio *Jazz* acentuadamente sensacionalista, o público passou a exigir, cada vez mais, “emoções” na forma de “dramas” e peças baratas, cujo único interesse dramático reside no crime, no mistério, na brutalidade. Isso também se aplica à ficção sensacionalista: pois a venda e a produção desse tipo são prodigiosas.⁵

“MEU PAI ME EMBALA COM UM BALANÇO FIRME” (O CONTEÚDO LÍRICO DOS *BLUES*)

Os elementos rebeldes dos tons musicais do *jazz* tinham o seu paralelo nos versos da maioria dos *blues*. Em primeiro lugar, o tema e a direção da consciência contidos nos *blues* eram, em regra geral, de natureza inferior e sufocantemente bitolada. O tema do amor humano em seus aspectos imperfeitos — traição, desconfiança, amor físico destituído dos sentimentos mais elevados, etc. — ainda é a essência do repertório despejado hoje nas ondas do ar. No entanto, tudo começou décadas atrás. Como acontece hoje, *amar*, de acordo com os cantores, parecia ser apenas a metade de uma polaridade naturalmente oscilante, cuja outra metade era *deixar*:

*Leave you, ol' maid,
gonna leave you, ol' maid.*

*Look out Ju-li', ol' maid,
look out Ju-li', ol' maid.**

Ou, se o protagonista da canção decidisse ficar, só o fazia em seus próprios termos:

*I'm gonna buy me a bulldog, watch you while you sleep,
(I said I'm gonna buy me a bulldog, watch you while you sleep.)
Just to keep those men from making their early mornin' creep.***

Temas mais sinistros também eram comuns. Mas poucos se especializaram mais neles do que Robert Johnson, o "Rei dos Delta Blues". Nascido em 1914, as letras de Johnson tratavam de, como diz Frank Tirro: "três temas recorrentes: a impermanência das relações humanas, o vaguar incessante e os terrores irracionais. Os seus blues são lançados com escuro presságio ..."⁷¹ Uma canção de Johnson, "Me and the Devil Blues"^{***} tem a seguinte letra típica:

*Early this morning when you knocked upon my door
Early this morning when you knocked upon my door
And I said, "Hello Satan, I believe it's time to go."*

*Me and the devil was walking side by side
Me and the devil was walking side by side
And I'm going to beat my woman until I get satisfied.*

*... You may bury my body down by the hightwayside,
So my old evil spirit can get a Greyhound bus and ride.*****

* Deixá-la, minha velha,/vou deixá-la, minha velha,/Cuidado, Juli, minha velha,/cuidado, Juli, minha velha.

** Vou comprar um buldogue, para vigiá-la enquanto você dorme,/(Eu disse que vou comprar um buldogue, para vigiá-la enquanto você dorme.)/Só para impedir aqueles caras de fazerem a sua chacinha matinal.

*** "Eu e os Blues do Diabo".

**** Hoje cedo quando você bateu à minha porta/Hoje cedo quando você bateu à minha porta/E eu disse, "Olá, Satanás, acho que é hora de partir."/Eu e o diabo estávamos andando lado a lado/Eu e o diabo estávamos andando lado a lado/E vou bater na minha mulher até me esfaquear./Vocês podem enterrar meu corpo à beira da rodovia,/Para que o meu velho espírito mau possa tomar um ônibus e sair voando.

Johnson morreu em 1938 ou 1939, envenenado por uma mulher ou alvejado por um marido ciumento. (Ninguém sabe dizer com certeza o que aconteceu.)

Um dos temas mais comuns era o desejo sexual. Em virtude, porém, dos feitiços idiossincráticos da frase dos cantores, os brancos que as ouviam não compreendiam, muitas vezes, o verdadeiro sentido das canções. Os primeiros escravos negros haviam descoberto ser muito vantajoso poderem conversar entre si em línguas africanas não entendidas pelos senhores brancos. Ora, com a chegada dos *blues* e do *jazz*, certo número de expressões familiares africanas, que tinham sobrevivido, assim como termos de gíria recém-criados, eram empregados deliberadamente para disfarçar a natureza claramente sexual de muitas canções. Dissimular o significado, entretanto, representava apenas meia razão para o uso dessa gíria; a outra era que os cantores, na verdade, não conheciam palavras diferentes, como as que se encontram num dicionário, com as quais pudessem referir-se aos órgãos genitais, etc. Daí que, para os pretos, as canções não fossem tão sutis como para o branco comum. Por exemplo, quando o cantor de *blues* cantava o lesbianismo: "*BD woman can lay her jive/Just like a natural man*",* o sentido era perfeitamente claro para o ouvinte negro, se bem que fosse incompreensível para o branco da década de 1920. Nomes freqüentes para os órgãos genitais masculinos eram "rolo" ou "cachorro-quente". Os órgãos genitais femininos passaram a ser "espremedor de rolo", "pãozinho doce" ou "pão de banha". (A extensão em que esses termos enganavam os brancos era evidente na continuada popularidade — muitas vezes até em canções de ninar (!) — da canção do nenezinho da mamãe que gostava de pão de banha.)

Às vezes, as imagens eram mais contemporâneas:

*My baby got a little engine, call it my Ford machine,
(I say) My baby got a little engine, call it my Ford machine,
If your generator ain't bad, baby, you must be buying bad gasoline.***

* A mulher prostituta pode meter a sua cantada/Igualzinho a um homem natural.

** Minha garota tem um aparelhinho, que ela chama de minha máquina Ford./ (Digo) Minha garota tem um aparelhinho, que ela chama de minha máquina Ford./ Se o seu gerador não está estragado, meu bem, você deve estar comprando gasolina vagabunda.

Não somente o lesbianismo, mas também o sexo em grupo, várias perversões sexuais e o escárnio da religião estão todos ali, meio escondidos nas letras dos *blues*, precursoras das letras do *rock* moderno. A homossexualidade também — como, por exemplo, na recomendação: “Se não puder mandar-me uma mulher, mande-me uma bicha louca”.

O termo mais comum nos *blues* para indicar atividades sexuais era “cavalgar”; e muitas canções que falavam em cavalgar foram inocentemente gravadas e distribuídas para o consumo das massas pelas gravadoras de brancos. Desse termo proveio a expressão *easy rider* (bom cavaleiro), tal qual foi utilizado como título do famoso filme da era *hippie*.

Com efeito, foi sobretudo para serem admitidos aos estúdios de gravação que os artistas, em primeiro lugar, dissimularam e limpavam parcialmente o significado das suas canções. Em particular — em casa, ou entre as paredes dos bordéis — cantava-se uma forma muito mais explícita dos *blues*. Aqui abundavam palavras chulas que os brancos certamente reconheceriam (a não ser que tivessem vivido na Groenlândia desde os oito anos), como abundavam as imagens sexuais de uma estupidez quase inédita. Algumas canções foram, de fato, gravadas involuntariamente quando os primeiros cantores de *blues* dedilhavam suas guitarras entre sessões formais de gravação. Seria de todo impossível liberá-las para a venda nos anos 20. E, contudo — o tempo passou; e — nasceu um mundo mais “esclarecido”. Poucos anos atrás essas gravações, de chocante estupidez, foram desenterradas dos cofres dos estúdios e ouvidas mais uma vez. Posteriormente, no fim da década de 1970, foram distribuídas em forma de vários discos *longplaying*. Alguns estão totalmente convencidos de que a liberação para a venda era um símbolo perfeito e adequado do esclarecimento do século. Outros, porém, reservam para si hipóteses alternativas.*

“CHEGA” O JAZZ

Nos meados dos anos trinta, o *jazz* ainda estava, econômica e sociologicamente, muito amarrado à ilegalidade. Durante o período da proi-

* O uso de letras disfarçadas, de modo que somente alguns setores da sociedade compreendam o que as canções pretendem dizer, é também prática muito difundida no *rock* moderno. Na música de *rock* ouvem-se frequentemente alusões a droga e a símbolos sexuais.

bição, um sem-número de barzinhos clandestinos e ilegais e pequenos cabarés começou a surgir em todo o território dos Estados Unidos; e foi neles que o *jazz* descobriu o seu mercado em expansão. Muitos empregavam pelo menos um pianista e, não raro, uma orquestrazinha.

Acontecia, porém, que inúmeros músicos de *jazz* eram brancos. E, embora tivesse havido escasso ou nenhum lugar para solistas no *jazz* primitivo (em parte porque os executantes precisavam esconder suas limitações musicais atrás uns dos outros), os solistas agora se destacaram — real e metaforicamente. Ao fazê-lo, seguiam o exemplo de Louis Daniel Armstrong, o primeiro virtuose do *jazz*. Armstrong era o protegido de Joe "King" Oliver, sucessor de Buddy Bolden como principal instrumentista de Nova Orleães. Em Chicago, Armstrong tocava ao vivo e também gravava com grupos que chamava de os *Hot Five* e os *Hot Seven* (como se estivesse pervertendo inconscientemente o antigo conceito da divindade desses números e da soma deles, os Doze). Destacou-se também nesse tempo o pistonista branco, Bix Beiderbecke. Beiderbecke morreu aos 28 anos de idade, em 1931, no mesmo ano da morte de Buddy Bolden. (É impossível deixar de notar que os instrumentistas de *jazz*, como os músicos de *rock* do nosso tempo, eram muitos sujeitos a uma morte prematura, violenta e incomum.)

Com a revogação da proibição, o *jazz* seguiu o *álcool* na volta deste último à "respeitabilidade". Para o *jazz*, no entanto, isso significava o alcançamento da meia-"respeitabilidade" pela primeira vez, em consequência do que, por volta dos meados da década de 1930, a música veio a ser mais tocada do que nunca. Era a época da chamada *Big Band*, quando o *jazz* passou a reinar nos salões de baile da era rooseveltiana. Esse período do *jazz* é notavelmente semelhante, em sua histeria de massa, aos fenômenos associados ao *rock* nos anos 60, 70 e 80:

As orquestras passaram a ser tão generosamente sustentadas quanto os times de futebol, e os astros individuais eram admirados como os campeões de boxe. Contavam-se os públicos por cifras de mais de três zeros. Hollywood acenou para os maestros de bandas mais bem-sucedidos, as revistas realizaram concursos anuais de popularidade, solicitando respostas aos seus questionários aos habitantes de toda a América. A polícia, às vezes, tinha de ser chamada para controlar as multidões de fanáticos e os lucros orçaram por dezenas de milhares, depois centenas, depois milhões de dólares. O *jazz* conheceu o prestígio inquestionável dos seus primeiros milionários ... Conquanto Louis

Armstrong tivesse agora sucumbido aos confortos materiais de Hollywood, e sua influência como músico principiase a declinar, sua eficiência como instrumentista era ainda enorme.¹⁹

OS EFEITOS DA MÚSICA

O *jazz* chegara para ficar. Os seus adeptos se achavam tão dessensibilizados que não se apercebiam do efeito contínuo que o *jazz* exercia sobre eles e ignoraram-no. Para o espírito sensível, no entanto, os ritmos dissonantes do *jazz* brutalizavam a consciência. No nível físico, os ritmos do *jazz*, como os sons africanos aparentados com ele, forçavam literalmente os ouvintes a fazer alguma coisa rítmica com os membros. Quanto mais rápido o tempo, tanto maior a tensão emocional criada. No tocante ao metro, Alice Monsarrat comentou que:

O metro normal fácil ... como o de uma valsa, é 1-2-3, 1-2-3, ou como o de um *foxtrote*, é 1-2-3-4, 1-2-3-4. Mas com o advento do século XX, os metros principiaram a galopar entrecortadamente com harmônica dissonância e discórdia na linha melódica ... e o metro começou a aparecer mais ou menos assim: 1 & 2 & 3 4 1 & 2 & 3 4 ...

Um metro quebrado na parte do soprano, tocado sobre uma batida insistentemente regular na mão esquerda, com uma rapidez que aumenta cada vez mais, até quase chegar ao frenesi ... é capaz de produzir idêntico efeito, desintegrador e quase histérico, sobre um organismo.⁷²

Está visto que o homem é, essencialmente, um ser rítmico. A respiração, as pulsações cardíacas, a fala, o andar, etc., tudo isso faz parte do conjunto unificado de ritmos, grandes e pequenos, que é o homem. Até os hemisférios cerebrais estão em estado constante de atividade rítmica. Alice Monsarrat, portanto, assinala que:

... é precisamente nesse ponto que o *rock'n roll* e grande parte da música moderna se tornam potencialmente perigosos. Isto porque, para manter uma sensação de bem-estar e integração, é essencial que o homem não seja submetido a nenhum ritmo em desacordo com os seus ritmos corpóreos naturais.⁷²

Com o advento do *jazz*, a pulsação e a síncope tornaram-se mais pronunciadas do que nunca na música. A síncope coloca o acento no tempo fraco de um compasso 14/4. É uma tentativa deliberada do músico

para quebrar o caráter uniforme do ritmo. O efeito da síncope no *jazz* é basicamente sexual: o tempo, de certo modo, liga-se ao ritmo da sexualidade no homem e na mulher. Com efeito, uma pulsação dura, ruidosa e inflexível também produz efeito semelhante. Quando a pulsação e a síncope são os fundamentos rítmicos da música num salão de danças, os movimentos dos dançarinos, como é possível ver-se, invariavelmente, tornam-se muito sensuais e orientados para a proximidade dos rins. Tais ritmos possuem, com efeito, a capacidade de forçar as sutis energias do corpo a descer para essa região da anatomia, aumentando, por conseguinte, o despejo de hormônios sexuais na corrente sangüínea.

Depois que as forças bioquímicas e mais sutis se concentram nos rins, precisam encontrar algum modo de expressão, que pode realizar-se através da atividade sexual pouco depois; ou através de uma tendência mais generalizada da pessoa, na vida de todos os dias e nos dias subseqüentes, para perder o domínio dos impulsos sexuais. Os principais produtores desses ritmos, os tambores da música moderna, não ignoram que têm realmente induzido orgasmos por meio da música, depois de várias horas de um rufar sem descanso.³⁹ O baterista de hoje pouco difere do xamã no incessante bater de um ritmo, e muitas vezes também entra numa espécie de transe enquanto toca.

Já tivemos ocasião de aludir neste livro à música como comunicadora e multiplicadora de estados de consciência. Tais comentários emprestam considerável importância à ascensão do virtuosismo e de um grau acrescentado de improvisação por parte dos solistas de *jazz*. A partir da década de 1920, os públicos de *jazz*, quer nos bares, ou ao lado de um toca-discos, ficaram mais expostos do que nunca a uma interpretação mais exata e insistente do estado interior do executante. O solo longo e improvisado apresentou um fluxo de consciência altamente preciso e minucioso. Negando todas as leis da arte ou da submissão a uma Vontade mais alta do que a sua própria obstinação, o solista de *jazz* vagueava à medida que o "estado de espírito" o conduzia através dos vales demarcados pela névoa e sociologicamente traiçoeiros da melancolia e da anarquia. Para o espírito sensibilizado, cada um desses solos — sem exceção — revela uma ou mais das seguintes características indesejáveis: sensualidade, superexcitação física, desespero, melancolia, letargia, egoísmo, intolância, desintegração mental, orgulho, egocentrismo, agressividade e rebeldia. O fato de alguns considerarem a lista polêmica simboliza, por si mesmo, o triste dilema que a música apresenta à nossa sociedade. Pois

para a mente pura e não poluída a verdade da lista é evidente por si mesma; entretanto, o indivíduo que tenha sucumbido a essa música já terá renunciado, conquanto não o saiba, à sua capacidade de encarar a questão objetivamente.

OS PRODUTOS DO RITMO DO JAZZ: NA ERA DO PROTO-ROCK

Na área comercial a música atingiu agora uma fase que, retrospectivamente, pode ser vista como o degrau entre a música negra e o *rock and roll* que haveria de vir. Nesta fase floresceram o ritmo e os *blues*, forma de música que resultava de restrições largamente econômicas. A fim de poderem ser ouvidos em clubes e bares, os cantores de *blues* haviam recorrido à eletricidade, amplificando a sua música, ao mesmo tempo que o declínio da popularidade das grandes orquestras do jazz "swing" os obrigara a reduzir o tamanho das suas. O ritmo e os *blues* emergiram como um cruzamento das duas.⁷³ A princípio, apenas os negros os ouviam. Tornaram a sua forma de música mais popular. O tema voltava a ser a infidelidade, a perversão, a bebida e o crime; mais uma vez o estado de espírito era de atordoamento e depressão; mais uma vez os tons, dissonantes, atingiam, às vezes, um tempo frenético.

O novo gênero trouxe para o prosccênio seus próprios astros: Johnny Otis, Nat King Cole, Julia Lee, B. B. King e inúmeros outros. Julia Lee "cantava *blues* pornográficos em botequins baratos", ao passo que Wynonie Harris, "um senhor do excesso", levava uma vida de completa mutilação... berrando os *blues* com uma jactância selvagem e afoita". Muddy Waters, o homem dos *blues* de Chicago, e John Lee Hooker de Detroit (o que nos traz à mente o antigo conceito segundo o qual o nome é a tônica do homem interior ...!)* "representavam papéis ominosos em cena, cheios de ameaças e furtiva malevolência". Cecil Grant, vindo de Nashville, invadiu as ondas do ar com uma mensagem sexual, ainda não compreendida pelos radiodifusores brancos, quando obteve o sucesso

* Os nomes Muddy Waters e Lee Hooker podem ser traduzidos como "Águas turvas" e "Abrigo enganador".

de 1950 "We're Gonna Rock"* (morrendo pouco depois, alguns meses mais tarde).⁷³

Aos poucos, o ritmo e os *blues* começaram a encontrar um mercado branco. Simultaneamente, juntaram-se vários outros elementos destinados a resultar na revolução do *rock*. O mais significativo dentre eles foi a popularização da música *country* (sertaneja) americana. Retendo apenas os temas mais decadentes da música *country* e fundindo-a com o estilo negro, mais vivo, de tempo, a música *country* virou *country-boogie*, o que, por seu turno, levou ao *rockabilly*.^{**}

O mais destacado expoente da música *country* popularizada foi Hank Williams, cuja música apresentava um lado tonal relativamente simples e descontraído, mas cujas letras refletiam, mais uma vez, a visão pessimista que já encontramos e que não tardaria a deitar raízes no *rock*. Tão familiarizados estamos hoje com a incessante execução em fundo de canções que falam de lágrimas, desolação, traição e solidão, que é quase difícil refocalizar nossa objetiva num ponto de vista mais objetivo. Entretanto, só desse ponto de vista é possível perceber que a comunicação de tais estados de consciência a milhões de jovens ouvintes só se faz em detrimento da futura sociedade.

Entre os sucessos de Williams figuram: *I'm So Lonesome I Could Cry*, *Rambling Man*, *Cold*, *Cold Heart*, *Take These Chains From My Heart* e *Weary Blues*.^{***} Mas a fieira de sucessos não continuaria. Quase como se o Poder que dirige o destino do homem tivesse uma mensagem simbólica para comunicar a todos nós, Williams não chegou a completar 30 anos. No dia 1º de janeiro de 1953, morreu de um insulto cardíaco enquanto viajava no assento traseiro do seu Cadillac dirigido pelo seu chofer. Seu último grande sucesso ainda estava nos cartazes: *I'll Never Get Out of This World Alive*.^{****}

A cena, contudo, estava montada.

* "Nós vamos balançar".

** Música popular resultante da fusão entre o *rock* e a música *country*, isto é, a música sertaneja americana.

*** "Estou tão solitário que poderia chorar", "Cavaleiro errante", "Frio, Frio coração", "Arranque essas cadeias do meu coração" e "Blues depressivos".

**** "Nunca sairei vivo deste mundo".

Combinando as estruturas rítmicas do ritmo e dos *blues* com elementos da música *country* e da música *western*,* Bill Haley e os Cometas foram os primeiros a compreender o enorme poder tonal e as imensas possibilidades comerciais do que viria a ser conhecido como o *rock'n'roll*. *Rock Around the Clock* foi posto à venda em 1954 e logo incorporado ao filme *Blackboard Jungle* (que tinha por tema a delinquência juvenil). A canção chegou a vender mais de 20 milhões de discos. O resto é história.

A ERA MODERNA

O *jazz*, nesse meio tempo, não tentou competir com a súbita popularidade da nova música do *rock*. Pelo contrário: o gênero recolheu-se cada vez mais a uma posição de ultra-intelectualismo e introspecção exagerada que não divergia, de maneira alguma, da "música nova" da corrente musical "séria". Para os públicos materialistas, não-idealistas, a perspectiva da intelectualização do *jazz* tal como foi apresentado por Miles Davis e outros não deixava de ser fascinante. Todavia, do ponto de vista mais elevado, a música resultante não era, na verdade, menos questionável do que as predecessoras.

Visto ser este agora o "jazz para o homem pensante", por assim dizer, tornaram-se mais amplas as oportunidades de fecundação cruzada entre o *jazz* e outros gêneros materialisticamente intelectualizados. Muitos dos novos músicos de *jazz* estavam, pelo menos, mercê do seu trabalho, familiarizados com as teorias e os sons da "nova música". E, de sua parte, a vanguarda contemporânea viu aumentado o seu interesse pelos elementos musicais do *jazz*. Mais tarde, no fim dos anos 60 e começo dos 70, quando o *rock* também alcançou um estágio de "intelectualização", tornou-se manifesta uma fecundação cruzada semelhante entre o *jazz* e o *rock*.

O próprio *jazz*, no entanto, viria a descobrir que o aumento da introspecção significava diminuição do mercado. Como antes acontecera entre os "novos músicos", os artistas de *jazz* mais intelectuais achavam difícil combinar sua subjetividade com uma perspectiva objetiva do que era ou não era válido como arte. Não tardou que o *jazz* chegasse à fase "moderna". Agora, exatamente como no caso de uns poucos borrifos

* Música característica do Oeste americano.

não planejados de tinta numa tela, qualquer zumbido fortuito de um saxofone ou qualquer lamento estranho de um trompete eram imediata e minuciosamente explorados por um conjunto ávido, mas minguado, de adeptos à cata de significados para cada som e passavam depois, invariavelmente, a ser saudados como expressões de gênio. O saxofonista Ornette Coleman, proclamou sua teoria de que o executante devia ter liberdade para criar qualquer som a qualquer momento, e passou a tocar de acordo com a sua tese, como se pôde colher, à saciedade, dos resultados. Como disse Benny Green, que escreveu sobre *jazz*, competente-mente: "A dialética de Coleman seria mais apropriada se ele e seus seguidores se contentassem com tocar sozinhos numa sala."¹⁹

Notamos em capítulos anteriores que os antigos procuravam palmilhar um caminho artístico que combinasse elementos de liberdade individual com certas restrições definidas. Platão foi apenas um dos primeiros dentre os muitos comentadores que assinalaram, através dos séculos, que a única liberdade esteticamente viável em arte é a liberdade consorciada com a autodisciplina. A não ser assim, a liberdade se transforma numa receita de anarquia. E foi à procura de excessos cada vez maiores desta última que a maior parte dos músicos de *jazz* se dirigiu no correr dos últimos trinta anos.

Lembra-nos agora um ensaio sobre musicoterapia escrito por Howard Hanson na década de 1940, em que o autor expunha uma aguda intuição profética do que significaria para o futuro a música que ele ouvia ao seu derredor. Escreveu Hanson:

Hesito em pensar ... no que será o efeito da música sobre a próxima geração se a atual escola de "hot jazz" continuar a desenvolver-se sem ser coibida. Grande parte dele é crassa, áspera e vulgar e poderia ser dispensada sem comentários não fora o rádio, por cujo intermédio, hora após hora, noite após noite, os lares americanos são inundados de vastas quantidades desse material, com cujo acompanhamento nossos jovens dançam, brincam e até estudam. É possível que eles tenham desenvolvido uma imunidade aos seus efeitos — mas, se não a desenvolveram, e se a produção em massa dessa droga aural não for atalhada, poderemos acabar nos transformando numa nação de neuróticos que até a habilidade do psiquiatra encontraria dificuldade para curar:⁶⁵

* Literalmente, "*jazz* quente": música de *jazz* extática e emocionalmente excitante e marcada, em regra geral, por ritmos complexos e improvisações contrapontísticas sobre a melodia.

Assim como ocorre com a nossa comparação entre a “nova música” e a música da antiga China, uma comparação entre o *jazz* e a música clássica da Índia revela as mesmas naturezas e direções espirituais totalmente opostas. Se a música, porventura, não exercesse efeito algum sobre o homem, a música de direção descendente não teria o que se lhe dissesse — mas o nosso discurso até esta altura indica vigorosamente não ser este o caso.

E o que é mais, os depoimentos dos antigos sábios sobre a capacidade de a música influir nos padrões de vida eram apenas uma parte da sua crença no poder da música. A música e o som, afirmavam eles, afetavam também a própria matéria. Como recipiente terreno do OM universal, o som audível possuía grande energia. Uma energia que, conforme o tipo da música tocada, poderia criar, preservar ou destruir até condições materiais, inanimadas. Segundo antiga crença das escolas esotéricas, existiram no passado distante civilizações anteriores avançadas, não diferentes da nossa, mas cujo registro histórico se perdeu. Diz-se que foram destruídas por cataclismos físicos causados, em cada caso, em grande parte, pelo uso iníquo do som e do ritmo. Existe alguma verdade nessas crenças, e a música contém, com efeito, o poder de afetar assim a matéria? Nesse caso, os fenômenos do *jazz*, do *rock* e de outras músicas do mesmo jaez — incluindo, talvez, a própria permissão para a sua presença em nosso meio — estão a exigir, com a máxima urgência, um novo exame da matéria.

ACERCA DO ROCK

Neste livro, mencionamos o *rock* aqui e ali, apenas de passagem, e uma razão para isso é que o problema dessa música e dos seus efeitos sobre a sociedade é tão vasto que exigiria um volume separado. Além do mais, foi muito útil termo-nos concentrado no *jazz*, uma vez que o *jazz*, pai do *rock*, exhibe suas origens vodúísticas de maneira mais patente; e foi útil discutir a “nova música” visto que os seus proponentes estão dispostos — e são capazes de fazê-lo — a proclamar suas filosofias interiores e seus pontos de vista estéticos mais clara e intelectualmente do que pode fazê-lo o artista comum do *rock*. Basta, porém, que se diga que tudo o que comentamos a respeito da “nova música” ou do *jazz* é, pelo menos, duplamente verdadeiro em relação à música de *rock*.

6

Avaliação: A Física do OM

No princípio era Brahma, com quem estava o Verbo. E o Verbo é Brahma.
— Vedas

No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus.
— O Evangelho segundo São João

Como se vê, as religiões do Leste e do Oeste concordam extraordinariamente: no princípio era o Verbo. Mas o que *era* exatamente — ou, para usarmos o *presente do indicativo* da citação védica —, o que *é* o Verbo? As escrituras acima descrevem-no como sendo parte de Deus ou Brahma. Ademais, a citação da abertura do evangelho de São João continua, preenhe de significado:

Ele estava no princípio com Deus. Todas as coisas foram feitas por intermédio dele, e sem ele nada do que foi feito se fez.

Temos, portanto, nestes versos famosos e profundamente místicos de São João, outro exemplo da crença antiga universal de que Deus, ou um Ser Divino, criou o Universo, e o fez por intermédio de uma emanação vibratória. A esta vibração sagrada se referem, de ordinário, os textos cristãos primitivos chamando-lhe o Verbo (este significado do termo foi hoje esquecido ou descurado pela maioria dos cristãos). No Hinduísmo, como vimos, a vibração divina é mais usualmente denominada OM. Não obstante, o Verbo e o OM são a mesmíssima coisa. Além disso, grande variedade de termos, oriundos de culturas diferentes de outros tempos, também se relaciona com o mesmo fenômeno eterno e universal. O Som Cósmico, impregnado da essência da Consciência, tem sido variadamente conhecido por AUM, AMN, AMEN, AMEEN, OMEN, OMON, I AM, HU, YAHUVAH, o Logos, o Verbo Perdido, e outros nomes ainda.

Em nosso capítulo anterior de avaliação, "A Música, o Homem e a Sociedade", examinamos metade das afirmações dos antigos, concernentes ao poder da música — a música influi na saúde física, no caráter, na sociedade em geral — e chegamos à conclusão de que tais afirmações se diriam cabalmente justificadas. Entretanto, o poder da música e do som se estendia também à matéria inanimada. Com efeito, o OM foi a origem e a causa de toda a matéria do universo. Concedamos que o conceito do OM pareça muito distante da nossa vida e experiência de todos os dias; e, à primeira vista, parece não ter relação alguma com o que quer que a ciência moderna tem para dizer-nos acerca da origem e da natureza da matéria. Mas será esse, de fato, o caso? Talvez devêssemos examinar o assunto do OM mais circunstanciadamente.

O OM E A UNIDADE DOS MITOS DA CRIAÇÃO

A música é a voz harmoniosa da criação; um eco do mundo invisível; uma nota de divina concórdia que o universo inteiro, um dia, está destinado a soar.
— Mazzini.

De uma coisa podemos ter certeza desde o princípio. A idéia de uma vibração divina como causa de tudo não era um conceito arbitrário, idiossincrásico, de um povo apenas. Tem-se descoberto a mesma teoria cosmogônica em culturas pré-modernas com surpreendente regularidade. Muitas vezes a idéia se apresenta ajazada com os atavios da supersimplificação ou da superstição; mas sempre permanece a similaridade básica. Por vezes, só há uma referência à criação geral de toda substância e de toda vida pelo Som Único. Outras vezes, há referências mais precisas ao deus-criador, que teria formado cada objeto e cada criatura viva por meio de uma sucessão de "verbos" diversificados.

Acreditavam os sumérios que os deuses haviam criado o universo com suas "poderosas ordens". De maneira semelhante, a vida e a matéria foram criadas através de um verbo ou verbos sagrados pronunciados pelo primeiro deus ou deuses, nos mitos dos hebreus, celtas, chineses, egípcios, índios americanos e dos maia-quichuas. Descrita em termos mais analíticos, a mesma idéia volta a aparecer no conceito pitagórico da Harmonia das Esferas, conceito esse que exerceu considerável influência nas primitivas eras cristã e medieval. (Embora ensinado pela primeira vez

na Grécia por Pitágoras, o conceito da Harmonia das Esferas parece ter provindo originariamente dos muitos anos que Pitágoras passou viajando e estudando no Egito e em outras regiões do Oriente Médio.)

No *Popol-Vuh*, que contém os relatos da criação segundo os maias-quichuas, os deuses Tepeu e Gucumatz formam a Terra em obediência às suas ordens:

Assim seja feito! Encha-se o vácuo! Recue a água e faça um vazio, apareça a Terra e solidifique-se; assim se faça. Assim falaram... E a Terra foi criada por eles. Assim foi, na verdade, que eles criaram a Terra. Terra! disseram, e instantaneamente ela se fez.

Sobre a criação dos primeiros seres humanos, ensinam-nos que: "Eles não nasceram de mulher ... Somente por milagre, por meio de encantamento foram criados e feitos pelo Criador, o Autor, os Antepassados, Tepeu e Gucumatz."

"E DEUS DISSE ..."

Nossa própria familiaridade com o relato da Criação presente na religião dominante em nossa cultura pode cegar-nos no tocante à compreensão de que, no Gênese, a Criação também se manifesta através da ação do som. Mostra-se Deus levando a efeito cada fase sucessiva da Criação *com suas palavras proferidas*. As *próprias palavras* parecem interpretar a Criação:

E disse Deus: Haja luz; e houve luz.

... E disse também Deus: Ajuntem-se as águas debaixo dos céus num só lugar, e apareça a porção seca. E assim se fez.

... E disse: Produza a terra relva, ervas que dêem semente, e árvores frutíferas que dêem fruto segundo a sua espécie, cuja semente esteja nele, sobre a terra. E assim se fez.

Da mesma maneira, segundo o Gênese, criaram-se o Céu e a Terra, o Sol, a Lua e as estrelas, os peixes, as aves e todas as criaturas vivas. Não vemos Deus criando tudo isso somente com pensamentos ou desejos silenciosos; nem dando forma ao universo, das alturas, com mãos pujantes. Não, ele *fala*, descrevendo o que há de manifestar-se, e o que descreve se

manifesta. Parece-nos perceber aqui uma vigorosa sugestão de que o texto contém um significado mais profundo e mais do que literal.

Com efeito, para compreendermos corretamente o Gênese temos de tomá-lo alegoricamente. O fraseado escrito do relato pode ser interpretado como um simples meio de tomar o processo e o ato da Criação inteligíveis para o leitor. O ingrediente essencial da narrativa, no entanto, é o emprego de alguma forma de emanção do som a partir de dimensões mais altas da realidade, fazendo-se uma referência simbólica a esses sons como se fossem palavras de uma língua mortal.

Não há dúvida de que, por mais que o cristão fundamentalista contemporâneo queira acreditar que a descrição da Criação encontrada no Gênese é um relato simples e literal dos acontecimentos, não é esse o caso. Só a partir do século V d.C. principiaram as histórias da Criação, tais como se encontram no Gênese, a ser tomadas como registros históricos literais, à proporção que o conhecimento da sabedoria antiga no movimento cristão foi se deteriorando ou se viu forçado a refugiar-se debaixo da terra. Antes disso, Gregório de Nisa (cerca de 390 d.C.) descreve a Criação incluída no Gênese como "idéias em forma de história". Os demais homens notáveis da Igreja da época também aceitaram as histórias da Criação como sendo alegóricas.

Sabe-se que os livros são um conglomerado de certo número de histórias alegóricas da Criação, as quais, por sua vez, derivavam, pelo menos em parte, do Oriente Médio e Próximo. Outros escritos dessas regiões que sobreviveram também insinuam um conhecimento geral entre os místicos e os sacerdotes de que a Criação estava ligada a uma forma de elocução ou som. Já travamos conhecimento com o conceito hindu do OM. No relato babilônico da Criação, o estado original do universo, antes de ser a matéria reunida e solidificada, é mencionado, à semelhança do que sucede no Gênese, como as "águas" ou como um "oceano". (Em todos os mitos antigos da Criação, o conceito das águas primevas, que precedem a formação da Terra, pode ser tomado como referência a um estado primordial, fluido, pré-solidificado, da matéria.) A Terra, dizem-nos, ainda não tinha nome e ainda não existia, visto que "nenhum nome fora nomeado". A Criação só passou a existir depois que foi "chamada a ser".*

* Era a principal marca de autenticidade do poder do deus Marduque fazer com que os objetos se desvanecessem e fossem criados por suas palavras. Os outros deuses lhe

Da cosmogonia dos judeus, no Salmo 19, lemos os seguintes versos, formosamente poéticos:

Os céus proclamam a glória de Deus ... Um dia discursa a outro dia ... Não há linguagem, nem há palavras, e deles não se ouve nenhum som. No entanto, por toda a Terra se faz ouvir a sua voz, e as suas palavras até aos confins do mundo. Aí pôs uma tenda para o Sol ...

Ainda mais poética é a pergunta supremamente evocativa que lemos em Jó 38: "Onde estavas tu quando as estrelas da alva juntas alegremente cantavam?" — que poderia ter sido escrita pelo próprio Pitágoras.

Normalmente, não equipararíamos a ciência dos Tons cósmicos arquétipos, como é conhecida dos hindus e dos primitivos chineses, à doutrina e ao dogma cristãos. Aparentemente, porém, os membros de espírito mais místico do movimento cristão conheciam elementos da ciência, conservados por alguns séculos depois de Cristo. Segundo Hipólito, o primitivo Pai da Igreja, Marcos, recebeu a revelação de que:

cada um dos sete céus ... fazia soar uma vogal, e todas, combinadas, formavam uma doxologia... cujo *Som*, transportado para a Terra, veio a ser o criador e pai de todas as coisas que estão na Terra.

A filosofia dos cristãos primitivos não se distinguia, sob muitos aspectos, dos ensinamentos da antiga sabedoria de outras terras. De fato, *Pistis Sophia*, um evangelho gnóstico anterior ao Apocalipse, revela que o próprio Jesus mencionou os sete Tons principais, e também os sete subtons de cada um dos sete Tons principais:

Estais à procura de mistérios? Nenhum mistério é mais excelente ... *exceto apenas O MISTÉRIO das sete vogais e dos seus QUARENTA E NOVE PODERES*, e o número deles; e nenhum nome é mais excelente *do que todas essas vogais* [os grifos são do texto]. Um nome em que estão contidos todos os nomes, todas as Luzes e todos os poderes; conhecendo-o, se um homem

pediram que demonstrasse esse poder ao mesmo tempo que estendiam uma túnica diante dele. Então, "Quando Marduque pronunciou a palavra, a túnica desapareceu; e, quando ele voltou a falar, ali se viu a túnica."

deixar o seu corpo de matéria não haverá fumaça, nem escuridão, nem Regente da Esfera capaz de reter a alma que conheça esse nome ... Se ele o pronunciar para o fogo, a treva fugirá ...

O GÊNESE EGÍPCIO

Voltando ao Egito, descobrimos uma ciência de misticismo e uma mitologia da Criação tão complexas quanto as da Índia e da China. E tornamos a encontrar o conceito da força criativa do som sagrado. *O Livro egípcio dos mortos* e outras fontes declaram, sem nenhuma ambigüidade, que Deus, ou seus deuses-servos menores, criaram tudo o que existe combinando a visualização com elocuições. Primeiro, o deus visualizava a coisa que havia de ser formada; em seguida, pronunciava-lhe o nome: e ela era.

Ainda no reinado de Alexandre II, um texto que data aproximadamente do ano 310 a.C. ainda apresenta o deus da Criação declarando: "Numerosas são as formas daquilo que procede da minha boca." O deus Rá era também chamado Amen-Rá, com o prefixo "Amen". O termo Amen, ou AMN, bem compreendido pelo clero egípcio, era equiparado ao OM hindu. (A palavra é ainda hoje usada naturalmente como fecho das orações dos cristãos.) Um papiro declara: "Rá falou no princípio da Criação e mandou que a Terra e os céus se erguessem da imensidão das águas."

Que o oceano primordial, arquétipo da Criação, mencionado em tantos mitos pelo mundo afora, não deve ser tomado ao pé da letra como formado de água, em parte alguma se patenteia melhor do que nos relatos egípcios da Criação, nos quais, especificamente, se proclama que, antes de existirem quaisquer formas de seres vivos, existia Nu, vasta massa de Águas Celestiais. Nesta, existiam os germes de todas as coisas vivas que mais tarde haveriam de tomar forma, assim deuses dos céus como criaturas da Terra; mas existiam "num estado de inércia e impotência". Dessas Águas Celestiais emergiu o primeiro deus, Quépera, ou Rá, pronunciando o próprio nome. Daí por diante ele se pôs a criar outras formas e outros deuses pelo processo combinado de visualizá-los e pronunciar-lhes os nomes. Os deuses assim criados eram também capazes, por seu turno, de criar através de processo semelhante, empenhando-se no que poderíamos denominar uma "redução da frequência" da Vibração Única.

Consoante os relatos egípcios da Criação, eram as "Águas" primevas uma massa não-diferenciada de energia. Nessas "Águas" se despejavam as vibrações do Verbo, emitindo, por esse modo, correntes de radiação, como quando se atira uma pedra num lago. Quando, num lago, as ondas originais refluem das margens, disso resulta um entrecruzamento das ondulações, e emerge um padrão muito mais complexo de formas geométricas. À proporção que as ondulações se entrecruzam, podem ver-se ângulos, quadriláteros, triângulos, etc. Estas e outras formas mais complexas, no nível cósmico, eram, do ponto de vista dos antigos, as matrizes para a precipitação da matéria. Supunha-se que a chave da criação da matéria fosse a *tensão* resultante das ondas "opostas" de vibração.

Não somente ao Deus-Criador egípcio, mas também aos deuses menores se atribuíam o conhecimento e o emprego das palavras de poder, sendo-lhes a boca "hábil no pronunciá-las". Com essas palavras de poder, a hierarquia dos deuses criava e destruía a forma, curava os enfermos e dava vida aos mortos. O Deus dos deuses, Rá, "falou palavras criadoras" a fim de dar existência a todos os deuses menores da hierarquia celeste. Segundo os egípcios, Rá também revelou o segredo de certas palavras de poder ao clero terreno; palavras mercê das quais répteis, enfermidades e outros males podiam ser vencidos.

Isso revela que a idéia do poder criador da fala não se limitava à criação mítica do universo. Acreditava-se que as condições materiais podiam ser modificadas a qualquer momento pelas manifestações orais dos deuses. Os mortais que soubessem manejar as palavras de poder também podiam invocar e dirigir as energias dos céus. Num texto vemos Rá ordenando:

Ouvi-me agora! Minha ordem é que todos os meus filhos sejam trazidos para junto de mim [elevados na consciência total] a fim de que possam pronunciar palavras de poder que serão sentidas na Terra e nos céus.

Do mesmo modo com que os deuses criavam, combinando a visualização com a fala, assim também acreditavam os sacerdotes ser possível ao homem operar mudanças no mundo físico. Considerava-se a visualização, combinada com certos mantras e invocações, uma chave vital para o sucesso na maioria dos atos de magia branca.

Os egípcios também tinham um conceito idêntico ao do mantra-hindu. Tudo no universo, criado por certo padrão vibratório ou

combinação de padrões, podia ser dominado ou influenciado pela enunciação do seu padrão de som correspondente. Tudo e todos possuíam um nome tônico, às vezes chamado “nome secreto” — secreto porque, se uma pessoa revelasse o seu nome secreto permitiria a outros alcançarem poder sobre ela. Rá também possuía um nome secreto, a mais poderosa de todas as palavras de poder. Eis aí a razão por que o encontramos declarando num texto:

Eu sou um deus e o filho de um deus; eu sou (em inglês = I AM) o Poderoso, Filho do Poderoso. Nu, meu pai, concebeu meu nome secreto, que me dá poder, e escondeu-o em meu coração para que nenhum mágico possa jamais conhecê-lo e, conhecendo-o, ter poder de me fazer mal.

O conceito do mantra-*bija* ou “nome secreto” estava difundido no mundo antigo, e ainda hoje continua presente em algumas partes do mundo. Acredita-se que todo ser humano possui sua própria melodia pessoal. E, pela imitação dos sons da natureza, muitas culturas acreditavam ser possível conquistar esse poder sobre a espécie particular de criatura ou fenômeno da natureza imitado. Nenhuma criatura viva poderia reproduzir tantos sons diferentes quanto o homem, graças ao seu versátil aparelho vocal e à sua capacidade de construir instrumentos musicais. Isso lhe daria enorme poder pois, se conhecesse o som da nota tônica de um objeto, poderia reproduzi-lo e, dessa maneira, obter a posse da energia de que o citado objeto estaria carregado. Ser capaz de manejar essa força que o habita (*orenda, kami, manitu, sila, mana*, e assim por diante) é a chave de toda a magia. O mágico ou xamã considerava a citada energia uma força impessoal que o homem, se soubesse como, poderia controlar e dirigir.

Como na China e na Índia, a música egípcia estava profundamente associada ao misticismo e à cosmologia. Vimos em capítulos anteriores que muitas culturas acreditavam que a escala musical pentatônica, com seus dois semitons auxiliares (que constituem o que hoje se denomina a escala diatônica), reflete os sete Tons principais ou Som Cósmico. Assim também no Egito. E mais uma vez, como outros povos acreditavam que cada um desses Tons era produzido por determinado ser divino (como o Eloim dos hebreus) — assim também os egípcios. Podemos tomar, por exemplo, uma narrativa da Criação particularmente jovial. Um texto egípcio gnóstico, de data e origem desconhecidas, afirma alegoricamente que, no princípio, Deus “riu” sete vezes:

Ha-Ha-Ha-Ha-Ha-Ha-Ha. Deus riu, e dos sete risos surgiram sete Deuses, que abarcaram todo o universo: foram estes os primeiros Deuses.

Muitas religiões do mundo concordam com a idéia de que existem sete "primeiros Deuses", personificação viva da primeira diferenciação do Tom Único em sete. Os hebreus chamavam a esses Deuses o Eloim. (E vale assinalar que em certo número de passagens do Gênese, quando se mostra Deus decretando a Criação, a expressão bíblica "Senhor Deus" é, na realidade, uma tradução muito fraca da palavra hebraica *plural* Eloim. Isto é, conforme a versão hebréia original, deveu-se a Criação aos Deuses dos sete Tons.) Esses mesmos primeiros Deuses, emanados do princípio da Trindade, constituem também parte dos ensinamentos hindus; mas aqui, no Hinduísmo, temos igualmente a interessante distinção entre cinco deles e dois outros, o que sem dúvida se relaciona com o fato de serem semitons duas das sete notas da escala diatônica. "Sete são os grandes Deuses abaixo do Trimurti", dizem-nos. "Só cinco trabalham e dois estão ocultos. São eles Indra, Vayu, Agni, Varuna, Kshiti."

Os hieróglifos egípcios, toda vez que mostram — como o fazem com freqüência — os raios descendentes do Sol estão, na realidade, ilustrando os Tons ou "raios" descendentes dos primeiros Deuses à maneira que esses raios deixam o Único. Invariavelmente, os raios são pintados como linhas radiantes e descendentes; muitas vezes com as mãos presas às extremidades inferiores, a indicar que o seu propósito é criar e modelar as coisas, e sempre em número indicativo dos Tons Cósmicos: sete, doze ou, de vez em quando, treze.

O clero egípcio usava o som como meio de invocar o poder de Amen, ou OM. Tanto a música dos instrumentos quanto a voz humana, como na emissão de mantras, invocações e ordens, podiam ser usadas com esse propósito. A própria palavra que identificava o som (*herw*, literalmente "voz") denotava que o som terreno estava associado ao Verbo.

Notas singulares, sustentadas, entoavam-se exatamente como o hindu entoa o OM, ou seja, com a finalidade de alcançar a harmonia interior e a união com a Divindade. Mas, provavelmente mais do que em qualquer outro lugar do mundo histórico civilizado, os mistérios egípcios envolviam o emprego científico, deliberado, de fórmulas verbais específicas.

Maspero anotou, em relação à cerimônia mágica egípcia:

A voz humana é o instrumento *por excelência* do sacerdote e do encantador. É a voz que procura ao longe os seres invisíveis evocados e torna realidade os objetos necessários. Cada um dos sons que emite tem um poder especial, que escapa à atenção do comum dos mortais, mas é conhecido dos adeptos e por eles utilizado ... Visto, porém, que cada uma [das pronúncias e suas alturas] tem sua forma peculiar, é mister tomar muito cuidado para não lhes modificar a ordem e não substituir uma pela outra.⁷⁴

O poder da voz se estendia não só à cerimônia mágica, mas também à fala de cada dia. Acreditava-se que todas as elocuições liberavam energia, boa ou má, de acordo com o estado interior do locutor e seu uso do ritmo, da melodia e da sintaxe. O homem comum, ignorante do poder da palavra falada, criava constantemente suas limitações de caráter, sua má saúde e suas indesejáveis condições de vida, através de elocuições ociosas, impensadas e malignas. Mas uma parte do adestramento do sacerdote incluía o emprego correto e prudente da fala em todos os momentos. O cabalista do século XVI, Giulio Camillo, consignou que, de acordo com a informação que houvera, o clero egípcio, em seu emprego perfeito e cientificamente proporcional da fala de todos os dias, fazia que as palavras pronunciadas fossem “animadas de uma harmonia”.

Muita coisa relativa aos mistérios egípcios está envolta agora nas brumas do tempo. Podemos ter certeza de que poucos dentre os seus ensinamentos mais íntimos foram postos por escrito e sobreviveram, se é que algum o foi. Sobretudo nas primeiras dinastias, o sistema de misticismo e ciência mágica da Terra do Nilo era provavelmente tão desenvolvido quanto o de qualquer povo. Por exemplo — há indicações de que o uso do tom pode ter sido regulado, como na China e alhures, segundo os ciclos do tempo e da astrologia. O chantre do templo cantava as horas regularmente,¹³ liberando o som a cada novo ciclo de tempo. Dio Cassius, que floresceu no segundo século d.C., nos transmite a fascinante informação de que os egípcios praticavam em sua música *uma escala sideral*, de lá a sol, ligada aos movimentos dos planetas. (Isto aponta mais uma vez para o papel crucial do Egito como o verdadeiro berço dos ensinamentos de Pitágoras sobre a Harmonia das Esferas.)

O VERBO FEITO CARNE

E o Verbo se fez carne, e habitou entre nós, cheio de graça e de verdade, e vimos a sua glória, glória como do unigênito do Pai. — João 1:14

Em muitas religiões a Segunda Pessoa da Trindade é equiparada ao Verbo de Deus. É o que encontramos no Novo Testamento, onde se alude muitas vezes a Cristo como o Verbo. O mistério da encarnação do Verbo reside em que a imperfeição do homem e a perfeição de Deus são capazes de habitar a mesma forma; e a primeira pode converter-se na última. Assim, conquanto a pessoa, Jesus, nascesse de uma mulher, o Verbo penetrou-o e ficou com ele. Os cristãos gnósticos acreditavam que esse mesmo Verbo podia entrar em qualquer homem que se houvesse suficientemente preparado, purgado e aperfeiçoado. Talvez haja alguma coisa no fato de vir a palavra latina *sonus* a dar, ao mesmo tempo, a palavra inglesa filho (*son*), ou Filho, e a palavra francesa *son*, que significa som. Esse duplo significado do "Verbo" — o de ser simultaneamente Som e Filho; ao mesmo tempo Vibração e Consciência Total — em parte alguma é mais aparente do que no apócrifo "Poema do Evangelho de São João", obra quase *ipsis verbis* igual à abertura do Evangelho bíblico de São João — com uma diferença: a expressão "o Verbo" é aí substituída, em cada caso, pela expressão "o Espírito": "No princípio era o Espírito..."

Como já assinalamos, na China o conceito duplo de Filho-Som é evidente no encarnar o imperador, segundo se dizia, o tom *huang chung* ou tom do "sino amarelo". Nas escrituras hindus, Vishnu, a Segunda Pessoa da Trindade, é chamado "a Voz" ou o "grande Cantor", pois, conforme se afirma, ele criou o universo com o seu canto. Encarnado no personagem de Krishna, Vishnu encantou uma multidão de donzelas (que representavam alegoricamente almas humanas) tocando flauta. Correndo estreitamente paralelos a esse episódio estão os primeiros textos apócrifos do Cristianismo em que se descreve Cristo como "o tocador de flauta" ou "o chefe da dança".

Na Pérsia, o nome do fabuloso pássaro "huma" deriva da raiz *Hum*, relacionada com OM. E quer a tradição que, se o pássaro "huma" pousar por um momento sobre a cabeça de uma pessoa qualquer, isso é sinal de que essa pessoa está destinada a tornar-se um "rei". A propósito, a raiz *Hu* é uma referência direta à Palavra de Deus; e o mais interessante é que essa mesma raiz também faz parte da palavra *human* (humano). Em "human", a porção *man* (homem procede do sânscrito *Mana*, ou "espírito do homem comum". Nessas condições, o termo "human" é, portanto, um eterno lembrete da antiga doutrina de que Deus se acha, agora mesmo, em todos os homens e pode ser mais plenamente compreendido por todos.

Assim como Jesus era também o Cristo, demonstrando a unificação dos princípios da Terra e do céu por ser, ao mesmo tempo, o Filho do Homem e o Filho de Deus, assim todos os homens são *hu-man*, ou seja, *God-man* (Deus-homem).

Tot é o nome egípcio mais comum por que se conhecia o deus que corresponde basicamente à Segunda Pessoa da Trindade egípcia. Descreve-se Tot como o representante de Deus a quem este (na forma de Rá) deu a existência por intermédio da palavra. Por isso mesmo, como o Verbo de Deus, desce Tot das frequências vibratórias do Uno para o nível da densidade material, criando a Terra com sua palavra ou palavras. Mas, à semelhança de Cristo ou do princípio *huang chung*, a essência espiritual de Tot poderia também encarnar-se no homem sumamente justo e purificado. Muitos relatos asseveram que Tot viveu e andou entre os homens. Consoante Clemente de Alexandria e outras fontes, Tot era outro nome de Hermes Trismegisto, “inventor da música” e autor de livros de cantos egípcios entoados aos deuses.

O GÊNESE AGORA

Costuma-se pensar na história da Criação contida no Gênese como uma descrição de acontecimentos ocorridos (quer literal, quer alegoricamente) há muito e muito tempo. Entretanto, o que se deduz de um estudo de todos os outros mitos e doutrinas alusivos ao Som Cósmico é que essa moderna concepção do Gênese está totalmente errada. A descrição da Criação não visa apenas a ser a história da formação original da Terra; mas é também um relato, feito de símbolos e alusões veladas, do eterno processo da criação *e da preservação* de todos os átomos e de todos os mundos.

Conforme a antiga sabedoria, esse processo é contínuo e sempre presente. A matéria não apenas se cria, mas também se preserva — por meio do Som Cósmico, e por nenhum outro. Com efeito, a matéria é o Som Cósmico em forma densificada; a matéria é a Harmonia das Esferas — cristalizada! Invertendo os termos: o Som Cósmico é a matéria em solução. Segundo as crenças dos antigos: leve-se embora o Verbo, e a matéria reverterá instantaneamente à energia invisível do vácuo. O universo, a Terra e nós mesmos sobre ela só existimos e continuamos a existir porque ainda se emite o Verbo. Para o iogue, o OM é tão imediato quanto

o ar que rodeia, ressoando no presente eterno. Bate ao ritmo de todos os corações e fala à alma que tem ouvidos para ouvir. Os grandes místicos de todos os tempos sentiram que o Verbo, iminente, se achava em torno deles; e conheceram que ele era o elixir da vida, que a Criação não se fez nem se consumou, que as estrelas da alva ainda cantam juntas.

A OBRA DE ERNST CHLADNI E HANS JENNY

Nada prova melhor um argumento do que uma demonstração gráfica, física; e ninguém ilustrou melhor e com maior clareza o poder formativo do som do que Ernst Chladni e Hans Jenny.

Ernst Chladni, físico alemão, desenvolveu o que veio a ser conhecido como as placas de Chladni por volta de 1800. Essas placas de metal em forma de violino são capazes de tornar visíveis as vibrações naturais aos violinos. As placas são uniformemente recobertas de areia e passa-se um arco, em seguida, sobre certos pontos do bordo da placa. Em resultado disso, a areia se move depressa, seguindo o modelo das ondas de vibração produzidas sobre a placa. Placas de outros formatos e construídas de outros materiais surtem o mesmo efeito; e pode usar-se qualquer coisa, desde areia até xarope de bordo, ou desde limalhas de ferro até pasta, para tornar visíveis as ondas vibratórias. O estudo desse fenômeno chama-se címicaica.

Os modelos produzidos são maravilhosos de serem vistos em sua simetria perfeita. São também dinâmicos, pois se alteram rapidamente com as alterações da altura e da ressonância. Dessa maneira é possível tornar visíveis as vibrações geradas por momentos específicos da música de determinadas obras, como uma sinfonia de Beethoven ou uma tocata de Bach.

Lyall Watson, biólogo conhecido pelo seu livro *Supernature** e por outras obras, observou com interesse que as figuras de Chladni frequentemente adotam formas orgânicas familiares:

Círculos concêntricos, como os anéis anuais no tronco de uma árvore; linhas alternadas, como as listras no dorso de uma zebra; grades hexagonais, como

* *Supernatureza*.

as células de um favo de mel; aros de roda que se irradiam, como os canais numa medusa; espirais que se esvaem, como as torrinhas de um molusco de concha — todas essas formas ocorrem comumente.⁷⁵

Tais semelhanças entre as formas arquetípicas do som e as formas de vida talvez não deixem de ter sua significação.

O médico e cientista suíço Hans Jenny empreendeu, recentemente, experiências parecidas com as de Chladni com um aparelho mais complicado, o "tonoscópio". O volume e a altura das vibrações da superfície vibrante do tonoscópio podem ser controlados mediante o toque de um mostrador. É possível também usar várias substâncias sobre ele, podendo-se escolher a que melhor ilustra os modelos dos sons em apreço. Os formatos e efeitos produzidos são, então, captados num filme. Alguns resultados lembram acentuadamente vários fenômenos presentes na natureza. A pasta vibrada, por exemplo, tal como vem retratada numa série de placas fotográficas, recorda as primeiras fases da divisão celular.

Foram tiradas outras fotografias de líquidos, como a água, por meio de um estroboscópio, que capta interações intrincadas mas belamente simétricas de várias amplitudes de ondas ao passarem através das substâncias. O observador tem a impressão de estar vendo a própria Criação, como quando o Verbo penetrou as Águas Celestiais. As figuras geradas estão constantemente fluindo. Ondas girantes emergem amiúde e fazem girar o modelo. Uma experiência resultou na forma perfeita e dinâmica do *T'ai chi*, que simboliza a ação recíproca das forças cósmicas, ou as polaridades *yang-yin*, implícitas em todas as manifestações.

Tudo isso, além de um trabalho muito maior de Hans Jenny, é minuciosamente descrito pelo próprio Jenny em *Cimática I e II*.⁷⁶ Nada poderia ilustrar com maior clareza o poder do som de modelar substâncias, aliás desorganizadas. Por meio do aparelho de Jenny é-nos possível, literalmente, *ver* o que estamos ouvindo.

Padrões complexos e significativos são ainda mais aparentes nas substâncias afetadas pelo som quando vistas no nível *microscópico*. Revelam-se então belas estruturas de mandala, matematicamente precisas, que se assemelham a agrupamentos de flocos de neve vistos ao microscópio. As interações de intensidades provocadas nas substâncias pela exposição às frequências de som sempre resultam em formações repletas de significativas qualidades numerológicas, proporcionais e simétricas.

A CANÇÃO DO ÁTOMO

Em Ocultismo, os átomos são chamados Vibrações. — H. P. Blavatsky

Como interpretaremos a difundida convicção de que existe uma vibração universal, superfísica, e que ela é a causa e a essência de toda matéria e de todo som? O conceito do OM não passa, com efeito, de superstição primitiva e irracional, ou está de acordo com o que nos diz a ciência moderna a respeito da natureza da matéria?

É evidente que os autores dos *Upanishads* e os físicos do século XX trabalham dentro de estruturas de dois sistemas de terminologia muito diferentes e manifestam abordagens radicalmente distintas para a aquisição do conhecimento. E que significa isso? Que, embora um rápido olhar possa dar a impressão de que os dois pintam imagens diametralmente opostas da realidade, tais impressões talvez sejam enganosas. O físico pode ter chegado, sem o perceber, às mesmíssimas verdades conhecidas dos hindus primitivos.

Perguntemo-nos: *A ser válido o conceito do OM, como se mostraria o OM em termos científicos modernos?* Não nos esqueçamos de que os antigos eram inflexíveis no tocante a ser o OM um som totalmente inaudível. Por conseguinte, não estamos à procura de um "som" como tal; pelo menos não de um som tal e qual o concebemos.

Existem, contudo, outras indicações. Diz-se que o OM é uma vibração de alta frequência que não somente modela, mas constitui toda a substância material. Para examinarmos a possível validade dessa afirmação de maneira científica e imparcial, faz-se mister perguntarmo-nos: *Existe alguma evidência de que os átomos ou suas partículas constituintes subatômicas são formados por energias ou atividades físicas de natureza vibratória?*

Cumpre, outrossim, tomar em consideração que, por "atividade vibratória", também se subentende qualquer atividade ou energia, cíclica, ondulatória ou oscilatória de seu natural. Compreende-se então que os átomos e as partículas subatômicas não só contêm tais energias, mas são eles mesmos compostos de *nada mais do que* energia em estado de oscilação. Muitos anos atrás, H. P. Blavatsky, em *The Secret Doctrine*,*

* *A doutrina secreta* (Ed. Pensamento).

escreveu com cândida franqueza: "Em Ocultismo, os átomos são chamados Vibrações." Para o leitor de mentalidade científica do século XIX a afirmação da Blavatsky pode ter parecido confusamente contraditória diante dos "fatos conhecidos". Só depois disso vieram os próprios cientistas a provar que os átomos, de fato, são vibrações, quase alarmantemente insubstanciais, e nunca os minúsculos grãosinhos de matéria que os físicos mecanísticos do século XIX queriam fazer-nos acreditar que fossem.

Em suma, para uma pessoa de espírito aberto existe uma similaridade pasmosa entre os descobrimentos e as teorias da física moderna e as filosofias dos antigos. Estas similaridades foram admiravelmente arroladas e examinadas na obra *The Tao of Physics** de Fritjof Capra,⁷⁷ a qual, desde a sua publicação, se tornou como um clássico menor. Quanto mais profundamente os físicos da partícula exploram a natureza da matéria, tanto mais próximos se encontram dos ensinamentos dos antigos. Basta-nos lembrar que a "solidez" aparente da matéria é uma ilusão, visto que todas as substâncias são formadas de átomos incrivelmente diminutos, separados uns dos outros por distâncias que — em face dos próprios tamanhos — são vastas. E o que é mais, os mesmos átomos não são nada sólidos, uma vez que consistem em energia em movimento. Em movimento *cíclico*, o que quer dizer, em vibração.

Os cientistas Douglas Vogt e Gary Sultan afirmam em seu livro *Reality Revealed*** que todos os elementos físicos se manifestam dentro do plano físico de existência por meio da interação das formas de ondas cíclicas — formas de ondas essas que não se limitam por si mesmas ao plano físico, mas se estendem através do físico, vindas de níveis mais altos de realidade. Isto, sem dúvida, está tão próximo de uma aprovação do antigo ponto de vista sobre a matéria quanto a ciência contemporânea poderia chegar.

Ou não? O cientista Andrew Gladzewski realizou consideráveis pesquisas no campo das correlações entre fenômenos como padrões atômicos, plantas, cristais e harmonias da música, uma de cujas conclusões foi a seguinte: "Os átomos são ressonadores harmônicos."⁷⁸ Quando

* *O tao da física* (Ed. Pensamento, 1985).

** *A realidade revelada*.

comparamos esta afirmação com a da Blavatsky — “Em Ocultismo os Átomos são chamados Vibrações” — vemos que, de fato, as barreiras entre a ciência e o esoterismo estão desmoronando.

É, na verdade, um princípio agora bem estabelecido da física atômica que os átomos reagem e procedem como se tivessem ressonância. O princípio da ressonância, efetivamente, desintegra as barreiras entre a física e a música e promete revelar-se um dos mais férteis campos de pesquisa para o físico atômico teórico num futuro próximo. O princípio está firmando rapidamente o conceito de que não só o átomo, mas todas as partículas subatômicas podem ser teoricamente considerados nodos de ressonância. *Em outras palavras, alguns cientistas estão começando a considerar o átomo uma espécie de minúscula nota musical.* Isto não nos diz nada? Onde está agora a dicotomia entre a concepção da matéria da antiga sabedoria e a do físico contemporâneo?

Muito afastadas do conhecimento ou da percepção do homem comum das ruas, as publicações acadêmicas que tratam da física das partículas vêm por alguns anos afirmando que a natureza básica das partículas atômicas, até o *quark*, é harmônica. Mais recentemente, têm sido estampados nessas publicações artigos sobre o que se conhece como “ressonância exótica”, que vai ainda mais longe e é, na opinião de muitos físicos atômicos, o caminho mais promissor de que dispomos para o descobrimento e a compreensão da natureza quinta-essencial da matéria.⁷⁹

Um livro saudado com muito interesse por alemães esclarecidos e de mentalidade esotérica foi o *Das Universum Singt** de Wilfried Krüger⁸⁰, o qual, como sugere o título, é mais do que um pouco pitagórico no conteúdo. Krüger combinou o conhecimento da teoria musical com o da física atômica, e aplicou ambos numa interessantíssima investigação sobre o âmago do átomo. À primeira vista, Krüger parece haver demonstrado literalmente que a estrutura do átomo contém razões e números que se parecem, num grau impossível de explicar-se pelo acaso, com os princípios harmônicos da música. Os seus achados são fortalecidos no volume por uma riqueza de notas e diagramas minuciosos, preparados com muito cuidado. Entre as suas conclusões figura a seguinte: “Com a escala harmônica menor nos deparamos com uma síntese das forças do interior do átomo, orientadas verticalmente, com as forças orientadas horizontalmente, que ligam entre si os componentes da molécula.”

* *O universo canta.*

Porventura um dos achados de Krüger que mais nos fazem pensar diz respeito ao ensinamento pitagórico secreto, o *Tetraktys*. O *Tetraktys* ligava os quatro intervalos musicais da oitava, da quinta, da quarta e da segunda com razões e proporções que, de acordo com os pitagoristas, governavam a criação do mundo e de toda a vida. A pesquisa de Krüger descobriu uma associação inequívoca entre esses intervalos e a estrutura dos ácidos nucleicos — ingredientes físicos fundamentais da vida orgânica.

Donald Andrews é outro pesquisador que trilhou os mesmos caminhos. A sua complexa teoria do universo vê em cada átomo um emanador de “som” tônico, um minúsculo ressonador, e concebe coleções de átomos (ou notas) formando os acordes, conhecidos do físico como moléculas. Continuando a expandir-se em tamanho de dentro para fora, as moléculas se combinam para formar os vários objetos e formas do mundo, de modo que cada objeto e cada ser vivo é composto de grande número de moléculas, ou acordes, que dão ao objeto ou ser seu próprio “som” individual e complexo. Daí o título do livro de Andrews⁸¹, *The Symphony of Life*. *

A EXTENSÃO VOCAL DO CANTOR ÚNICO

Não somente a matéria supostamente “sólida”, mas todas as formas de energia se compõem de ondas; o que quer dizer, de vibrações. Todas as diferentes espécies de energia eletromagnética — incluindo as ondas de rádio, calor, o raio X, os raios cósmicos, a luz visível, os raios infravermelhos, os raios ultravioleta — são compostos de uma atividade ondulatória ou vibratória, vibrações que viajam através do universo à velocidade de 297,5 quilômetros por segundo. A única diferença entre esses fenômenos é a sua frequência de vibração ou comprimento de onda. Cada qual se funde no outro em certo comprimento de onda; o que significa, manifestamente, quando paramos para pensar no caso, que *eles são uma só e a mesma coisa*.

Quando essa atividade vibratória ocorre a uma frequência de cerca de 600.000 bilhões de ondas por segundo, torna-se-nos particularmente interessante e acessível na vida cotidiana, pois essa é a frequência na qual os olhos foram designados para sentir as vibrações e transmiti-las ao

* *A sinfonia da vida*.

cérebro em forma de percepção visual da luz e da cor. Ligeiras diferenças de comprimento de onda dão origem à percepção de diferentes cores. O ser a luz cientificamente descrita como frequência, mais uma vez, coloca a ciência moderna lado a lado com a dos antigos. Os autores dos *Upanishads*, como já dissemos, sabiam que a luz era uma espécie de vibração, uma forma fina ou rarefeita de "som".

A própria natureza também indica o estreito elo existente entre o som e a luz, visto que o espectro solar das cores revela diversas características de tons. A semelhança é exatamente como se um dos fenômenos — a luz — fosse um estado mais alto do outro. Assim como o tom audível se organiza naturalmente nas sete notas da escala diatônica, assim também o espectro solar visível forma as sete cores do arco-íris.

Cumprе lembrar que se afirma tradicionalmente estar a significação do número sete associada ao fato de que todo o universo é formado pelos sete Tons cósmicos maiores (e cinco menores) e, portanto, se reflete na natureza. Com efeito, todos os números místicos da Criação têm seus equivalentes nas propriedades visíveis da luz. Um, o número da unidade e do Supremo, reflete-se, na Terra, na luz branca pura e não diferenciada. Dois, o princípio dos opostos, está presente na relação entre o branco e o preto e em todos os matizes intermediários de cinzento. Três, ou a Trindade, manifesta-se visivelmente na forma das três cores primárias. Em seguida, misturando a luz dessas três cores, como na Figura 1, produzem-se sete cores, incluindo o branco; e são estas as frequências dos sete Tons.

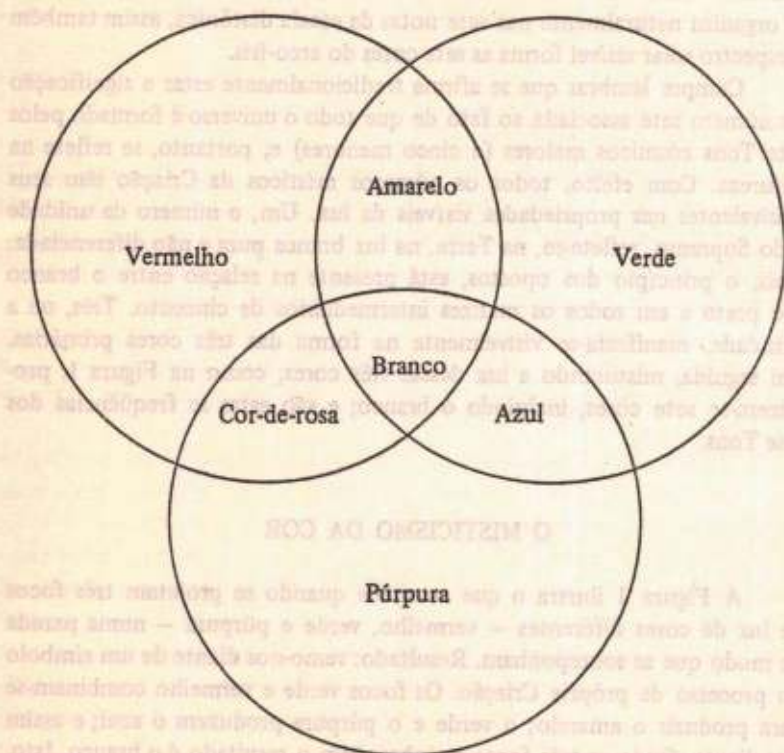
O MISTICISMO DA COR

A Figura 1 ilustra o que acontece quando se projetam três focos de luz de cores diferentes — vermelho, verde e púrpura — numa parede de modo que se sobreponham. Resultado: vemo-nos diante de um símbolo do processo da própria Criação. Os focos verde e vermelho combinam-se para produzir o amarelo; o verde e o púrpura produzem o azul; e assim por diante. Onde os três focos se sobrepõem o resultado é o branco. Isto, na verdade, consiste em trabalhar para trás, voltando do ponto da Criação manifesta à Origem. A descida das energias criativas realmente trabalha na direção contrária: da Luz Una emana a três-em-um, a Trindade: azul, amarelo e cor-de-rosa. (Essas cores contêm as respectivas qualidades

do Pai, Filho e Espírito Santo; ou Vontade, Sabedoria e Amor.) Portanto, uma nova diferenciação da Trindade produz as três outras cores, o que dá um total de sete frequências de luz; cada uma das quais corresponde a um dos sete Tons cósmicos e a uma das sete notas da escala diatônica.

Tão semelhantes são as propriedades do tom e da cor que, durante as décadas de 1920 e de 1930, certo número de músicos se dividiu num

Figura 1: Adição de Cores



movimento de música da cor inteiramente independente. Por exemplo, construíram-se teclados que não tocavam notas musicais, mas projetavam raios de cor numa tela colocada à frente do público. A harmonia das cores, o contraponto das cores, etc., eram todos possíveis. Alguns músicos das cores preferiam tocar os clássicos, transportando-os para o meio da cor; outros compunham obras especiais, particularmente destinadas ao meio da luz. Alguns artistas, que não desejavam romper completamente com a arte tonal, construíram teclados dos quais emanavam, simultaneamente, tons e projeções de cores. (Como meio artístico por si só, no entanto, a música da cor não poderia ter sido de todo bem-sucedida, pois não se pode dizer, com efeito, que ela tenha sobrevivido na era pós-guerra.)

Ora, além das sete cores acima nomeadas, existe uma série ligeiramente diferente de sete cores que também podem ser tomadas como representantes dos sete Tons. São as cores do arco-íris, a própria dádiva de beleza cromática feita pela Natureza. As sete cores do arco-íris são: violeta, anil, azul, verde, amarelo, alaranjado e vermelho. Estas, e toda a extensão do espectro, pintam-se geralmente numa faixa reta, em que uma cor se funde na outra, desde o violeta numa extremidade até o vermelho na outra. Entretanto, é mais revelador e está mais próximo da verdade de todas as coisas, colocar as cores em torno da circunferência de um círculo. Pode-se, então, ver a maneira com que o espectro solar se relaciona com o círculo do zodíaco, o que, por si mesmo, expressa o número total dos doze Tons.

Se o espectro for colocado apenas em torno de uns dois terços da circunferência global do círculo, verificamos serem estas, com efeito, as posições corretas de cada uma das cores, pois as diferentes tonalidades se posicionam de tal modo que se opõem exatamente às suas cores complementares. Este fato é conhecido há muito tempo, mas sua importância tem sido descurada. Quando duas cores são complementares, isso quer dizer que, combinadas, elas se cancelam mutuamente, dando em resultado o cinzento. Em outras palavras, todo e qualquer par de cores complementares são os aspectos *yang* e *yin* que se irradiam do centro pelo seu eixo particular do círculo. Em astrologia isso tem seu paralelo direto no princípio dos signos opostos que se defrontam de um e de outro lado dos seis eixos do zodíaco.

O fato de o espectro solar só abranger cerca de dois terços do círculo também dá o que pensar, e pode estar ligado ao fato de se dizer que os

sete Tons cósmicos maiores são mais esotéricos e tangíveis em seus efeitos através do universo do que os cinco menores. Esses cinco Tons menores (às vezes denominados Tons "íntimos" ou "secretos"), tais como são representados em cores, explicariam o terço restante da circunferência. E visto que as cores, fossem elas quais fossem, que assumissem a porção restante do círculo ainda seriam complementares das do espectro solar opostas a elas, teria sido possível saber-se que cores eram. Em oposição ao verde do espectro solar, por exemplo, ficaria um vermelho purpurino, e em oposição ao verde-amarelo do espectro ver-se-ia um púrpura azulado.

A circunferência total de 360° poderia ser denominada, com exatidão, uma "oitava" de cor. Para colocar, todavia, a nossa concepção desse zodíaco de cores numa perspectiva mais ampla, cumpriria observar que este não é, de maneira alguma, um círculo fechado mas, antes, um giro de 360° de uma *espiral* vista de cima. Ou seja, o arco do círculo dá mais uma volta, mais uma, e mais outra, não só no sentido dos ponteiros do relógio como também no sentido inverso, porém num plano superior e inferior. A espiral das frequências de luz passa, no sentido ascendente, pelo espectro ultravioleta e, no descendente, pelo infravermelho, ultrapassando, em cada caso, o campo dos nossos sentidos visuais. Destarte, a oitava visível de cor é apenas uma nota dentro de uma Oitava maior, em si mesma apenas uma porção minúscula de toda a série de frequências do Verbo.

A série inteira de vibrações é a que se conhece em física pelo nome de espectro das ondas eletromagnéticas. Na Figura 2 pode ver-se que a extensão conhecida desse espectro se estende do ponto de zero ciclos ou vibrações por segundo até pouco além de 10^{24} ou um trilhão de trilhão de ciclos por segundo. A partir desse ponto de altíssima frequência, nossos instrumentos são incapazes de medir. As frequências inferiores, à esquerda, incluem a ampla extensão do calor de indução e a frequência usada para transmitir eletricidade ao longo de linhas de força. Depois dessas, vêm as ondas de rádio e, a seguir, a extensão infravermelha. Além da extensão da luz visível, estão as vibrações que a ciência moderna designa pelos nomes de luz ultravioleta, raio X e raios Gama. Finalmente, vêm os raios cósmicos, a frequência mais alta já conhecida ao longo do espectro eletromagnético.

Esse espectro de eletromagnetismo é mencionado, até na física moderna, em função de suas "oitavas", pois é por natureza uma série de oitavas vibratórias que abrange, em toda a sua extensão conhecida,

aproximadamente 70 oitavas. Pela Figura 2 se vê que a extensão de luz visível é apenas uma porção minúscula do espectro. Por curioso que pareça, e como se tudo obedecesse a um desígnio grandioso, do total de 70 oitavas, a luz visível corresponde exatamente a uma oitava.

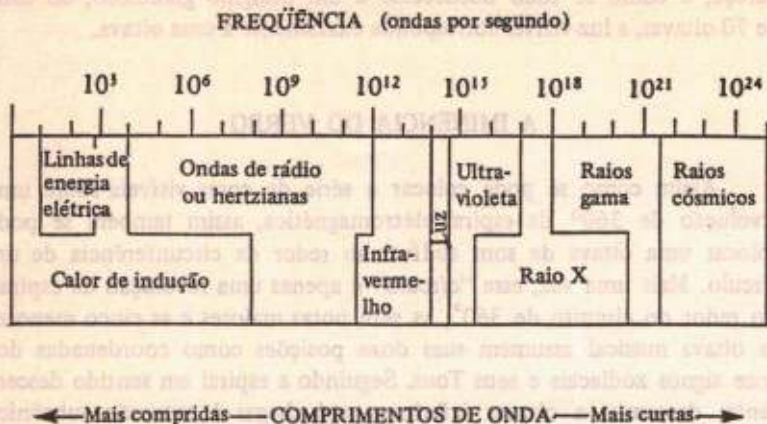
A IMINÊNCIA DO VERBO

Assim como se pode colocar a série de cores visíveis sobre uma revolução de 360° da espiral eletromagnética, assim também se pode colocar uma oitava de som audível ao redor da circunferência de um círculo. Mais uma vez, esse "círculo" é apenas uma revolução de espiral. Ao redor do circuito de 360° , as sete notas maiores e as cinco menores da oitava musical assumem suas doze posições como coordenadas dos doze signos zodiacais e seus Tons. Seguindo a espiral em sentido descendente, descemos a oitavas inferiores, até chegar à extensão subsônica inaudível de vibração. Acima da extensão audível entramos na extensão supersônica. Rigorosamente falando, não se pode dizer que a espiral de frequência sônica faz parte da espiral de frequência eletromagnética: esta última consiste em vibrações eletromagnéticas, ao passo que as vibrações do som são literalmente físicas, uma vez que vibram no ar. Pode ver-se, todavia, que tudo deriva de vibração num ou noutro nível. Por conseguinte, tudo o que existe — toda a matéria, toda a energia — é de fato composto de nada mais e nada menos do que de vibração.

O sábio iluminado sempre soube que isso é verdade. Mais: ele percebe em toda a natureza seus fundamentos essencialmente rítmicos. O germinar e o murchar da flor; o nascer e o pôr-do-sol; os biorrítmos do corpo, emoções e mente; o crescer e o minguar da Lua; o fluir e o refluir da maré; os ciclos das estações e os movimentos dos planetas e das estrelas — para o místico tudo isso é testemunha do Verbo e da Música das Esferas. Além do mais, já que toda a matéria não passa da urdidura e da trama da vibração, o homem de tendências místicas considera tudo o que os seus olhos vêem, literalmente, o Verbo que se revela.

O místico considera o próprio corpo e a própria consciência total manifestação do Verbo. Considera o homem purificado uma nota clara e sonora na sinfonia da vida. Um homem assim, portanto, tem a capacidade — e até a sagrada responsabilidade — de invocar e emitir a energia do Verbo para toda a vida. E ele o faz até quando medita em silêncio

Figura 2: O Espectro de Ondas Eletromagnéticas



e reza em paz. Mas a meditação e a prece são apetrechadas de uma força adicional quando o próprio som audível é recrutado para a tarefa. *Onde quer que* estejam soando tons harmoniosos, há uma porta aberta para as dimensões mais altas da realidade, em que as energias revigorantes, reanimantes, se derramam no mundo físico e se irradiam como a divina eletricidade da vida. Aqui, se encontram o sentido e a importância dos sinos das igrejas, que tão fielmente soam o próprio OM, juntamente com dúzias de formosos sons harmônicos. Os sinos e gongos dos vários templos e santuários do mundo foram feitos originalmente com o mesmo propósito. E pela mesma razão os dervixes sufis tocam a *Nai* ou a *Algoza* (flauta dupla). Como os iogues tocam o *Singh* (trômpa) ou a *Shankha* (concha); para se afinarem com as qualidades espirituais do Tom Único⁸² e difundi-las.

Há muito tempo, os astecas costumavam tocar suas trombetas de búzios para invocar o OM ao romper da aurora (especificamente, ao nascer de Vênus). Até hoje, a música do Tibete se funda, vigorosamente, no princípio do Tom Único. No sentido ocidental, a música tibetana quase não pode ser considerada música, mas repudiá-lhe o valor por essa razão seria compreender-lhe muito mal a real importância e os propósitos. O Lama Anagarika Govinda explica:

A música ritual tibetana não se preocupa com as emoções da individualidade temporal, mas com as qualidades sempre presentes e eternas da vida universal, em que nossas alegrias e pesares pessoais não existem... Colocar-nos em contacto com esse reino é o propósito tanto da meditação como da música ritual tibetana, construída sobre as mais profundas variações que um instrumento ou uma voz humana são capazes de produzir: sons que parecem provir do ventre da terra ou da profundidade do espaço, como o trovão que rola, o som *mântrico* da natureza, que simboliza as vibrações criativas do universo, a origem de todas as coisas.⁸³

Poucos ocidentais apreenderam toda a significação de cada aspecto do canto e da música instrumental tibetanos; mas, mesmo assim, algo do seu profundo mistério é óbvio para todos os ouvintes de espírito aberto. Nas palavras do crítico de música do *Süddeutsche Zeitung*:

Ainda que não se tenha nenhum conhecimento da antiga lamaseria de Gyoto, nenhuma idéia, por vaga que seja, dos conceitos místicos implícitos nos cânticos cerimoniais, nenhuma compreensão do texto, essa música irradia mais que um simples encanto exótico. Com ligeiras variações ocasionais, o cântico centraliza-se em torno de uma única nota — mas que nota! ...

O que esse cantar tem de fascinante não é somente sua ressoante profundidade, mas uma técnica de voz especial, que acentua tão vigorosamente certos sons harmônicos, que dá a impressão de que os monges estão cantando em harmonia. Mas os elos místicos mais profundos entre as proporções do cosmo, do corpo humano e da série harmônica (cada altura perceptível está ligada a determinada parte do corpo — entre o plexo solar e a testa — que é a sua sede) não são, reconhecidamente, algo que se possa captar de pronto.⁸⁴

Peter Hamel descreve um aspecto particularmente interessante da música, que tem grande relação com a sua natureza e finalidade como reflexo terreno do OM:

Uma peculiaridade, que também se encontra nas velhas tradições árabes, refere-se à técnica respiratória utilizada na execução dos instrumentos. O executante aspira pelo nariz sem jamais interromper a execução — proeza que se torna possível pelo emprego da boca como reservatório de ar. Afora um leve obscurecimento do tom, o som pode ser prolongado sem interrupção mais ou menos indefinidamente.⁷⁰

RAZÕES E PROPORÇÕES HARMÔNICAS NA NATUREZA

Veja profundamente e verá musicalmente; pois o coração da natureza é música em toda a parte, basta-nos poder alcançá-lo. – Thomas Carlyle.

Uma observação fascinante é a de que alguns dos mais básicos de todos os fatos e fenômenos da natureza apresentam as mesmíssimas razões encontradas nos harmônicos tonais. Hans Kayser é autor de vários livros que provam, cientificamente, que todas as razões dos harmônicos musicais – como a oitava, a terça, a quinta e a quarta – correspondem a uma estrutura numérica implícita na química, na física atômica, na cristalografia, na astronomia, na arquitetura, na análise espectral, na botânica, etc.⁸⁵

Mais recentemente, o conhecido músico, Gary Peacock, interrompeu sua carreira para aprofundar-se na mesma área, empreendendo um estudo de quatro anos de biologia molecular e fisiologia orgânica. Entre os seus descobrimentos figura o de que as relações encontradas na tabela periódica dos elementos, que formam toda a matéria, assemelham-se à estrutura dos sons harmônicos na música. Diz Peacock: “Torna-se cada vez mais claro para mim que a verdadeira estrutura do tom na música e a estrutura real da matéria são idênticas.” Em outras palavras: a matéria é música. Outros pesquisadores depararam com uma relação entre as frequências do som e várias formas físicas – e até *notacionais*. Por exemplo, frequências de 540 vs. 300 ciclos por segundo, mostradas num osciloscópio, produzem uma sétima forma menor.

Em seu livro, *The Power of Limits*,* Gyorgy Doczi⁸⁶ traçou pormenorizadamente as exatas similaridades entre as proporções e razões encontradas nos vários ramos da ciência. Tais proporções e razões não são especificamente assinaladas no correr do livro como iguais às que se acham presentes na música mas, em página anterior, o próprio Doczi explica por quê. Muito simplesmente porque *todos* os dados constantes do seu livro, que ligam a física à biologia, à astronomia, à arquitetura e assim por diante, podem ser explicados em termos de música, mas isso envolveria um tema demasiado vasto por si mesmo. Não obstante, o livro está, do começo até o fim, inerentemente associado aos princípios da música. As razões que,

* *O poder dos limites.*

em música, se conhecem como o quinto e o quarto intervalos ocorrem reiteradamente em toda a natureza. Um paralelo altamente específico entre a música e a botânica, demonstrado por Doczi, envolve o arranjo das veias das folhas de cada lado do caule central. Analisadas em diagramas minuciosos, certas folhas revelam nada menos que uma perfeita ocorrência de contraponto nas razões e proporções segundo as quais as veias se dispõem à esquerda e à direita do caule.

Há, sobretudo, algumas ocorrências fundamentais do número sete na natureza. Há sete fieiras na tabela periódica dos elementos (hidrogênio, hélio para flúor, neônio para cloro, argônio para bromo, criptônio para iodo, xenônio para astatínio e rádio para elemento 117). Um modo um pouco diferente de ordenar os elementos consiste em dar às duas séries de terras-raras basicamente suas próprias fieiras na tabela, mas, ainda assim, verificamos que isso nos fornece sete fieiras de elementos *estáveis*, começando, respectivamente, pelo hidrogênio, lítio, sódio, potássio, rubídio, cézio e háfnio. As sete fieiras da tabela periódica dos elementos surgem do fato de tenderem alguns elementos diferentes a manifestar propriedades físicas semelhantes, sendo, portanto, agrupados juntos. (Para dar um exemplo: o hélio, o neônio, o argônio e o criptônio, todos gases inertes, tendem a não participar de reações químicas.) Tudo isto é altamente sugestivo da possibilidade de que as sete fieiras de elementos representem as categorias de elementos que incluem as frequências e propriedades de cada um dos sete Tons maiores. (O número sete também ocorre na anatomia humana, em coisas como as sete principais glândulas de secreção interna e os sete ventrículos ou cavidades do crânio.)

Subindo na escala dos elementos atômicos para o mundo dos cristais, verificamos que estes também são formalmente categorizados de acordo com sete tipos diferentes de sistemas de cristais. Os sete sistemas de cristais surgem do fato de tenderem os cristais a pertencer a uma das sete formas geométricas básicas: a cúbica, a romboédrica, a hexagonal, a triclínica, a monoclínica, a trigonal e a ortorrômbica. Há, portanto, sete formas básicas de cristais, rochas e minerais. Isso volta a indicar que os sete tipos são, literalmente, as respectivas cristalizações, no mundo mineral, das sete frequências principais do Verbo. Estará o Verbo realmente tão arredado das nossas capacidades sensoriais e da nossa vida cotidiana, ou acontece tão-só que nós nos recusamos a ver?

A propósito de cristais, modernos esoteristas têm recomendado com frequência, como tema de meditação, cristais, imagens de cristais e

modelos da sua estrutura molecular. Diz-se que a contemplação da sua geometria abre uma estrada através da qual a consciência total do homem se afina pelas várias qualidades da Consciência Total do Supremo.

PRINCÍPIOS HARMÔNICOS NA PSICOLOGIA NATURAL DO HOMEM

Começo a compreender mais profundamente a essência da nossa arte (música) e seu poder elementar sobre a alma humana. Sendo uma criatura da natureza e sujeito às influências cósmicas que animam todas as coisas terrenas, o homem deve ter estado sob o império dessa música desde os primeiros dias: o seu organismo reverberava com a vibração dela e recebia-lhe os impulsos rítmicos.
— Bruno Walter

Os intervalos e harmônicos da música, refletindo a geometria dos céus, pode também estar presente de algum modo misterioso não só na forma física do homem, mas também nos padrões da sua psicologia. Tem-se dito com frequência, e têm-se até escrito livros inteiros sobre o assunto, que a arquitetura de outros tempos patenteava, não raro, razões e proporções tais quais as que se encontram nos intervalos da música. Das construções da Grécia antiga às do período medieval e gótico mais recente, existem inúmeros exemplos de edifícios quase inteiramente baseados nos intervalos de oitava, quinta, quarta, etc. As mesmas razões se encontram nas obras dos grandes mestres pintores. Ocasionalmente há em que essas razões ocorrem na arte e na arquitetura com uma frequência e uma precisão que só podem ser conscientes e deliberadas; em outras ocasiões, dir-se-ia que as razões foram incluídas inconscientemente, porque “pareciam certas”. Entretanto, da ocorrência consciente e inconsciente de tais razões harmônicas, é difícil dizer qual a mais assombrosa e a mais preñhe de profundas implicações.

Que tais razões podem ocorrer inconscientemente parece ser confirmado pelo fenômeno conhecido com o nome de canção-de-Ur. O fenômeno nos aprofunda ainda mais na estrutura natural do espírito humano. Pois canção-de-Ur é o nome dado a um tipo fundamental de melodia que crianças em todo o mundo parecem cantar espontaneamente, sem tê-la aprendido dos pais ou da cultura que as rodeia. Em face das circunstâncias, não existe uma razão óbvia por que as crianças, quando produzem

melodias espontaneamente, não comecem por alguma dentre a infinita variedade e número de diferentes tons e relações tonais. As notas da escala diatônica ocidental, afinal de contas, são somente uns poucos pontos num espectro de frequências tonais que, de fato, inclui um número infinito de pontos ou alturas constantemente diferentes. Todavia, em todas as terras se encontraram crianças, de dezoito meses a dois anos e meio de idade, que cantavam espontaneamente fragmentos melódicos com os intervalos de segunda, terça menor e terça maior. Depois disso, em seu segundo e terceiro ano, enquanto exploram sistematicamente o emprego dos intervalos no que pode ser um processo psicológico de desenvolvimento muito importante, as crianças passam a incluir quartas e quintas. Só quando atingem os três anos é que o estilo musical particular da própria cultura começa a influenciá-las, pondo fim, desse modo, às suas expressões espontâneas e independentes da canção-de-Ur. (A propósito, *Ur* é um prefixo germânico que significa original, primevo.)

Em 1973, o compositor e regente Leonard Bernstein, em suas conferências sobre Charles Eliot Norton, em Harvard, descreveu a canção-de-Ur das crianças do mundo como um padrão arquetípico. A seu ver, a canção consiste numa terça menor repetitiva, descendente, freqüentemente acompanhada de outro passo descendente até uma quarta. Em sua opinião, a canção-de-Ur é o produto conjunto das leis físicas da harmonia e do padrão genético, inato, de todos os seres humanos.⁸⁷

O conceito segundo o qual a escala diatônica está escrita no padrão genético do homem é, por si mesmo, cheio de implicações. Entretanto, não devemos presumir de imediato que todas essas capacidades inatas estão *primariamente* ligadas a genes, cromossomos, etc., visto que, se o fizermos, estaremos caindo na armadilha do materialismo. A canção-de-Ur pode estar nos demonstrando que os processos mentais e o fluxo natural da consciência total (tão desinibidos e espontâneos nas crianças) estão, de certo modo, ligados aos princípios harmônicos que os antigos acreditavam ser os alicerces do universo.

PARA UMA GRANDIOSA TEORIA DE CAMPO UNIFICADA DA FÍSICA

Nossos dados, até agora, dão a entender que o universo inteiro pode estar baseado em vibração; que a vibração pode ser a natureza funda-

mental de cada e de toda forma de energia conhecida pela ciência. Isso, contudo, abre uma possibilidade mais assombrosa e estimulante do que qualquer outra que já tenhamos tocado: a possibilidade de produzir uma "grandiosa teoria de campo unificada".

Já vimos que, embora empreguem sua própria terminologia, tanto os autores dos *Upanishads* quanto os chineses antigos estavam convencidos de que uma forma de vibração sagrada era a origem e a verdadeira natureza de todas as forças do universo, incluindo a luz (que incluiria também todo o espectro eletromagnético, visto que a luz não passa de uma estreita faixa de ondas dentro dele). Observemos, a esse respeito, o fato interessante de que o som ultra-sônico, que faz vibrar um bastonete de vidro, fá-lo emitir tanto o calor quanto a luz. Em outras palavras, aí está um exemplo demonstrável da transformação da energia sonora em energia térmica e energia luminosa.

Os físicos atualmente estão procurando o sonho de Einstein, uma teoria de campo unificada que possa, de uma só vez, explicar todas as forças da natureza. Eles até acalentam a esperança de encontrar uma grande teoria de campo unificada capaz de combinar, numa explicação teórica e numa força básica implícita, todas as qualidades dinâmicas das partículas menores e mais fundamentais já conhecidas da ciência. Um descobrimento dessa natureza revolucionaria totalmente a ciência e a vida, abrindo in-críveis possibilidades tecnológicas.

De acordo com os dados que temos discutido até agora, os físicos envolvidos nessa busca poderiam fazer coisa pior do que ver na *vibração* a chave desse descobrimento. Na sua procura da força última existente em toda manifestação, eles talvez não devessem desviar-se levemente da afirmação de São João:

No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus ... Todas as coisas foram feitas por intermédio dele, e sem ele nada do que foi feito se fez.

A última grande unificação no campo da física verificou-se há mais de um século, quando Maxwell revelou que o magnetismo e a eletricidade eram, na verdade, aspectos diferentes da mesma força. É literalmente em resultado dessa unificação que hoje temos aparelhos de televisão, fornos de microondas e milhares de outras invenções. Se viéssemos a explorar a fonte de uma unificação de forças ainda mais fundamental,

as possibilidades seriam quase infinitas. Por mais espantosas que possam parecer tais possibilidades, a capacidade para concretizá-las seguir-se-á, por uma lógica direta e singela, tendo em vista que é possível converter qualquer forma de energia em outra. O potencial do avanço tecnológico que uma grande teoria de campo unificada abriria, na realidade, não seria mais mágico nem mais milagroso do que aquele aberto por Maxwell. Afinal de contas, um aparelho de televisão ou um relógio digital teria parecido milagroso ao homem do século XIX, tanto quanto as probabilidades decorrentes de uma nova e mais ampla teoria do som nos soam tão surpreendentes a princípio. A eletricidade, a luz e o calor, por exemplo, seriam intercambiáveis com a gravidade, o que possibilitaria o desenvolvimento de máquinas de levitação, a conversão da gravidade em luz ou calor, ou até a transformação da eletricidade em gravidade. A energia poderia ser transferida (provavelmente na forma do que a física moderna denomina "gluons") de planos mais elevados de existência para o plano físico e vice-versa. Nessas condições, a materialização e a desmaterialização instantâneas seriam naturalmente possíveis.

Se abrissemos a porta para que as ondas de força entrassem livremente no mundo material estaríamos também facultando ao homem a exploração de fontes infinitas de energia onipresente. Tais suprimentos de energia infinita e onipresente poriam de manifesto a falsidade do próprio conceito de que a energia é "limitada" ou de que o seu suprimento disponível está "diminuindo". Realmente, não há limites para o que poderia ser possível se, algum dia, se forjasse uma grande teoria da unificação. Ela será, com efeito, a própria "teoria" do Verbo; e como a Bíblia nos recorda inexoravelmente, "Com Deus todas as coisas são possíveis". Todas as evidências parecem dizer-nos que tudo o que pertence à natureza funciona por obra de uma força fundamental. Pode se dizer, portanto, que a teoria já está aqui, à espera de ser colhida na árvore da abundância.

Pertinentes a tudo isso são os ensinamentos das escolas esotéricas modernas, a saber, que embora o universo e seus diversíssimos fenômenos e formas de energia possam parecer complexos, a Criação, em essência, é simplíssima. Somente dois princípios de força trabalham em tudo: a matéria e a energia dinâmica. A "matéria" aqui se equipara às Águas Celestiais primeiras dos antigos egípcios. Por "força dinâmica" subentende-se Deus manifesto, ou seja, a descida do Verbo às Águas Celestiais. A descida dessa força vibratória dá origem, em seus diferentes níveis de

freqüência, a todas as formas de energia supostamente diferentes. Mas o importante é que todas as energias conhecidas representam apenas a descida do Verbo, do Espírito à matéria, apenas a densificação progressiva da vibração — dos raios cósmicos, através de ondas como o magnetismo, a eletricidade, a luz e o calor, ao som audível e tangível, vibrações materiais.

A compreensão do que isso quer dizer talvez proporcione a chave para descerrar a descoberta científica do século. Pois certas velhas escolas esotéricas, as quais, segundo se diz, preservaram, intactos, elementos da antiga sabedoria original, declaram o seguinte: a força vibratória não se move em “linhas retas” — mas, de certo modo, em círculos. Em outras palavras, o Verbo não se torna sempre mais denso em vibração. Como o reflexo de uma ondulação perto da margem de uma lagoa, a força vibratória alcança um ponto em seu “arco descendente” em que os extremos se tocam; depois, as vibrações começam a *subir, em freqüência, de volta aos planos do Espírito*. Atinge-se o ponto de retorno entre a catodicidade e o magnetismo. Daí por diante, assim como a vibração deu essência à substância, assim também a arranca ao seu estado de ser. Por isso se diz que existe um “Lado obscuro da Natureza” — um reino da natureza e da força que o homem tem a possibilidade de explorar, e no qual todas as forças conhecidas têm os seus contrários. Aqui, a polaridade positiva se torna negativa, o frio vira calor, e a gravidade se converte em repulsão da gravidade. Entre os dois extremos, é possível alcançar um ponto neutro, o que fornece a chave da aplicação prática da antigravidade, bem como de numerosos outros desenvolvimentos.

A ASTROLOGIA COMO A MÚSICA DAS ESFERAS

*There's not the smallest orb which thou beholdest,
But in his motion like an angel sings,
Still quiring to the young-eyed cherubims;
Such harmony is in immortal souls,
But whilst this muddy vesture of decay
Doth grossly close it in, we cannot hear it.**

— Shakespeare

* Não há o menor dos orbes que contemplas,/Que não cante em seu movimento como um anjo/Cantando ainda para os querubins de olhos jovens/Essa harmonia

O leitor se lembrará de que se disse que as vibrações do Verbo mudavam de acordo com os movimentos do Sol, da Lua e dos planetas. O estudo dos efeitos dessas mudanças de vibração constituía a ciência da astrologia. De acordo com os antigos, os harmônicos astrológicos mudam de modo que afetam toda a matéria e toda a vida.

Essa idéia é amplamente aceita. Conquanto receba sua mais famosa exposição na Harmonia das Esferas de Pitágoras, pode atribuir-se um conceito parecido a certo número de culturas antigas. Na citação acima encontramos a noção emergindo até de um autor relativamente recente, como Shakespeare. (Aqui, Shakespeare também concorda com o conceito esotérico tradicional de que o homem religioso pode "afinar-se" pela harmonia celeste e ter consciência dela, mas que o denso mortal comum está tão longe da sintonização dessa harmonia que não pode sequer ter ciência dela. Isto, pelo menos, é o que se colhe dos três últimos versos da citação.)

Que evidências existem da validade da ciência da astrologia e do conceito de que ela se baseia em vibrações procedentes dos céus?

Seja qual for o seu *modus operandi*, a própria astrologia está emergindo rapidamente dos reinos nebulosos da superstição, das colunas dos jornais e do riso ignorante, para firmar-se como ciência válida, o que faz com mais liberdade e menos sofrimento quando penetra disfarçada nos salões da ciência, sob um nome falso; ali existe um corpo crescente de informações rejeitadas pela física, pela estatística, pela astronomia, pela química, pela psicologia e, em particular, pela biologia, que indica todos os tipos de influências que o Sol, a Lua e os planetas exercem sobre a vida na Terra. Seja qual for o nome sob o qual se esconda, a astrologia cheira igualmente bem!

Verificou-se que certo número de criaturas marinhas, como as ostras, por exemplo, são sensíveis à posição da Lua, independentemente de estarem ou não na água e de poderem ou não sentir a maré.^{88,89} Outras criaturas respondem ao ciclo lunar de 28 dias. Uma delas, o verme *Platynereis drumerilii*, enxameia a superfície do mar todas as vezes que a Lua chega ao seu derradeiro quarto.⁹⁰ Descobriu-se que os tubérculos da batata reagem à posição da Lua, manifestando mudanças em seu ritmo

está nas almas imortais. Mas enquanto este impuro vestido de podridão/encerrá-la brutalmente dentro de si, não poderemos ouvi-la.

metabólico conforme a Lua está ou não acima do horizonte, no zênite ou em vias de pôr-se.⁹¹

Quanto à influência do Sol, sabe-se agora comumente que todos os gêneros de acontecimentos — políticos, sociais, militares, sismológicos, atmosféricos e biológicos — ocorrem em ciclos de aproximadamente onze anos, seguindo, ao que tudo indica, os ciclos regulares de onze anos de atividade das manchas solares. Verificou-se que a atividade das manchas solares, alterando o campo magnético da Terra, influi nos processos internos dos seres humanos. Esta influência afeta simultaneamente as pessoas que vivem em diferentes regiões do mundo e, segundo se averiguou, continua até em sujeitos experimentais colocados a cento e oitenta metros debaixo da terra.^{92,93}

A Lua também se entende com a atividade geomagnética na Terra, o que talvez explique pelo menos algumas de suas influências documentadas sobre a vida. Harold L. Stolov e A. G. W. Cameron relataram, em 1964, que a sua análise de 31 anos de dados revelava uma média de quatro por cento de redução da atividade geomagnética durante os sete dias que precedem a Lua cheia, e mais ou menos quatro por cento de aumento médio da mesma atividade durante os sete dias que se seguem à mesma Lua cheia. Se bem que esses quatro por cento não sejam uma cifra muito elevada, a análise estatística mostra que eles têm menos de cinco por cento de probabilidade de terem ocorrido por acaso.⁹⁴

Os planetas estão muito mais longe da Terra do que a Lua, e alguns distam mais de nós do que o próprio Sol. Existe, porém, robusta evidência de que eles também exercem influência sobre eventos na Terra. J. H. Nelson demonstrou, há mais de 30 anos, que, pela posição dos planetas, é possível prever alterações no Sol, as quais, por seu turno, afetam o campo magnético da Terra, prejudicando assim as recepções de rádio.⁹⁵ As alterações no campo magnético da Terra também afetam criaturas vivas. Sabe-se, por exemplo, que a atividade nervosa é sutilmente influenciada por todas essas modificações. Verificou-se também que, enquanto os planetas descrevem as suas órbitas, têm lugar variações correspondentes no potencial elétrico das árvores.⁹⁶

Em relação aos seres humanos — o que nos aproxima ainda mais do tema da astrologia propriamente dita —, Michael Gauquelin realizou, durante alguns decênios, uma série de estudos estatísticos sobre as relações entre o caráter e as condições astrológicas por ocasião do nascimento. Os seus achados foram amplamente divulgados, e é até possível

que o leitor já esteja familiarizado com eles. Os mais importantes estão sumariados em seu livro *The Cosmic Clocks*.^{*97} Em resumo, Gauquelin descobriu a existência de robustas correlações estatísticas entre os fatores astrológicos presentes por ocasião do nascimento e o tipo de profissão seguida mais tarde pelos indivíduos. Os médicos, por exemplo, costumavam nascer quando Marte ou Saturno acabava de levantar-se ou atingia a posição mais elevada no céu. Por outro lado, as profissões artísticas, incluindo músicos, pintores e escritores, não tendiam a fornecer indivíduos nascidos em ocasiões assim. Um Júpiter em ascensão no signo do nascimento encontrava-se amiúde nos horóscopos de políticos e soldados, porém raramente nos de cientistas.

A COMITIVA DOS PLANETAS

Tudo isso pode significar que existe, afinal de contas, alguma coisa na astrologia. Mas haverá alguma prova de que as influências astrológicas do corpos celestes atuam de modo relacionado com vibração ou com uma espécie qualquer de música celeste? Talvez haja. Estudando o nosso corpo planetário, ficamos sabendo que os planetas podem "carrilhonar" como um gigantesco instrumento musical. Revelaram os sismógrafos, pela primeira vez, que a Terra "soa" com profundas vibrações quando o possante terremoto de 1960 no Chile emitiu oscilações através da esfera, reduzindo pela metade o volume da "melodia" de dois em dois dias. Tais vibrações, naturalmente, foram muito mais profundas do que as que poderiam ser ouvidas como som audível, com uma frequência de onda de 53,1 e também 54,7 minutos. A partir de 1960, muitas outras melodias, de volume mais sutil, têm sido registradas nesses mesmos diapasões. (É interessante observar que os diapasões da Terra estão vinte oitavas abaixo da extensão audível do homem, ao passo que o tom do átomo se situa vinte oitavas acima dela; dessa maneira, a audição do homem está colocada no meio do caminho entre os mundos do macrocosmo e do microcosmo.)⁷⁹

Se outros planetas também carrilhonassem desse modo, seria perfeitamente concebível que irradiassem vibrações eletromagnéticas de fre-

* Os relógios cósmicos.

quência extremamente baixa através do vácuo, induzindo assim ressonância e harmônicos uns nos outros. É evidente que os planetas estão "em contato" recíproco em faixas mais elevadas do espectro eletromagnético, visto que cada qual emite poderosas radiações de rádio e outras ondas. Entretanto, há até indicações de que vibrações incrivelmente profundas na faixa de frequência de apenas uma onda por quarenta segundos (o que quer dizer que as ondas têm, cada uma delas, mais de onze milhões de quilômetros de comprimento) viajam através do fluxo do espaço.⁹⁸ Até agora essas ondas continuam envoltas em mistério.

O próprio Sol já foi descrito como um "grande instrumento musical" pelo Dr. Martin Pomerantz da Fundação de Pesquisas Bartol, de Newark, Delaware. O Dr. Pomerantz e outros detectaram oscilações na superfície do Sol, que acreditam originárias das ondas acústicas ou vibratórias no interior da ígnea esfera. Observaram-se oitenta tons harmônicos ou tipos diferentes de vibração, com períodos que vão de dois a oito minutos.

Estas oscilações, assim como as ondas de rádio do espaço, foram transportadas para som audível, embora não se possa dizer que os resultados, apesar de interessantes, correspondam à música tal e qual a conhecemos. Entretanto, a magnetosfera de Saturno produz ondas que, transportadas para o som, foram descritas como "uma lenta e sonhadora melodia". Quando o *Voyager 2* se aproximou do mundo anelado captou os gemidos e assobios da magnetosfera e transmitiu-os de volta à Terra. Os mesmos gemidos e assobios, em seguida, foram acelerados e passados por um sintetizador musical, quando se verificou, de fato, que as ondas consistiam numa espécie de melodia. No que respeita às ondas, o Dr. Hunt, cientista inglês que trabalhou com a NASA no projeto do *Voyager*, sugere: "Elas talvez estejam entre as "Dez mais" da música popular nos anos vindouros."

Se os planetas irradiam tons através do vácuo uns para os outros, poder-se-á esperar que fatores como órbitas relativas, velocidade orbital e distância um do outro sejam muito importantes na determinação dos resultados harmônicos. Isso nos leva a pensar imediatamente na Lei de Bode.

A Lei de Bode é uma das mensagens astronômicas mais precisas que o universo tem para oferecer-nos a fim de convencer o homem da ordem e do sentido inerentes à Criação. Foi Johann D. Titius, em 1766, quem primeiro descobriu a Lei mas, seis anos depois, Johann Bode soube chamar melhor a atenção para ela, de sorte que ela passou, depois disso,

a ser conhecida pelo nome de Lei de Bode. Titius notara que todos os planetas conhecidos dos astrônomos do seu tempo possuíam distâncias orbitais médias do planeta mais interno, Mercúrio, que se tornavam progressivamente maiores na razão de 2:1 à proporção que aumentava a distância entre os planetas e o Sol. A saber, a Terra estava a uma distância da órbita de Mercúrio duas vezes maior que a de Vênus, Marte estava a uma distância da órbita de Mercúrio duas vezes maior que a da Terra, e assim por diante. A razão de 2:1, naturalmente, é a da própria oitava, como se os planetas formassem uma cadeia de oitavas, em que cada planeta seguinte representava uma delas. As distâncias envolvidas não eram *exatamente* as da razão de 2:1, mas estavam tão próximas dela que sugeriram aos primeiros astrônomos europeus o possível envolvimento de uma lei definida qualquer.

Havia, contudo, uma falha na cadeia de oitavas: não existia planeta conhecido entre Marte e Júpiter onde, conforme a Lei de Bode, devia haver um. Então, em 1801, Giuseppe Piazzi descobriu Ceres, um planetóide com 768 quilômetros de diâmetro, que orbitava quase exatamente onde a Lei de Bode predissera que um planeta orbitaria. Essa descoberta propiciou à Lei de Bode o fator confirmativo normal necessário a qualquer lei científica: que ela seria capaz de *prever* novos descobrimentos; mas Piazzi não tivera em mente a Lei ao descobrir Ceres. Estivera simplesmente fazendo observações de rotina para um catálogo das posições das estrelas. Mais tarde, centenas de outros planetóides foram descobertos na mesma órbita, que veio a ser conhecida como o cinto de asteroídes. Os asteroídes parecem ser os remanescentes de um planeta que outrora descrevia essa órbita mas foi, de um modo ou de outro, misteriosamente destruído. A esse planeta anterior deram alguns, postumamente, o nome de Maldek.

Novos achados haveriam de seguir-se no cumprimento da Lei de Bode, visto que, a partir de 1772, se sucederam os descobrimentos de Urano, Netuno e Plutão. Desses três, Urano e Plutão têm órbitas médias extremamente próximas das exatas distâncias necessárias para completar mais duas oitavas. Netuno tem sido citado, às vezes, pelos materialistas reducionistas, como prova de que a Lei não é lei coisa nenhuma, uma vez que o planeta não cai na posição de uma oitava. Na verdade, porém, ele está colocado quase exatamente *no meio do caminho* entre Urano e Plutão, como se pretendesse preencher a posição de semi-oitava. A Tabela 3 mostra as distâncias precisas das oitavas a partir de Mercúrio,

tomando a órbita da Terra como se estivesse a duas unidades de distância de Mercúrio, e mostra também as distâncias reais das próprias órbitas planetárias.

Tabela 3: Lei de Bode

Planeta	Oitavas Perfeitas: unidades de distância de Mercúrio	Órbitas Médias: unidades reais de distância de Mercúrio
Mercúrio	0	0
Vênus	1	1,1
Terra	2	2
Marte	4	3,7
Asteróides	8	(Aprox.) 8
Júpiter	16	16
Saturno	32	30,5
Urano	64	62,6
Netuno	($64 \times 1\frac{1}{2} = 96$)	98,9
Plutão	128	130,1

Poderia haver ainda novos planetas para serem descobertos e que também se ativessem às órbitas preditas pela Lei? Se houver, o mais próximo estará duas vezes mais longe do que Plutão e, portanto, não será um corpo fácil de localizar.

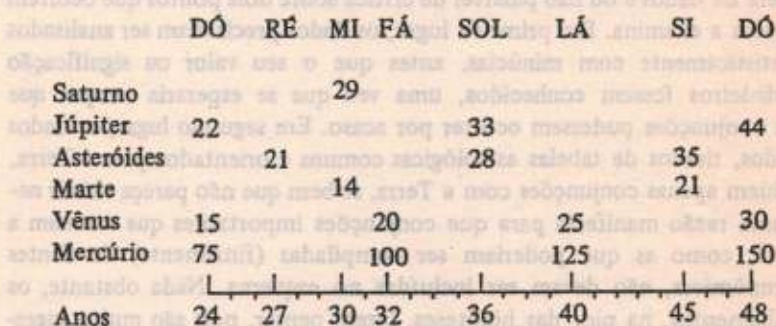
Que dizem da Lei os próprios astrônomos contemporâneos? Os textos astronômicos menores referem-se a ela meramente como "curiosa relação numérica", sem mencionar sequer o fato essencial de que ela completa uma série de oitavas. Textos mais minuciosos contentam-se com observar que: "É provavelmente uma simples coincidência!" Com efeito, a ciência fundada no materialismo não pode dizer outra coisa, por mais numerosos que sejam os planetas que ainda se possam descobrir de acordo com a Lei. (O dia em que o "fator X" de Deus for finalmente admitido e incorporado na perspectiva científica do homem será, de fato, um dia importante. Talvez nenhum evento assinalará mais do que esse a chegada formal da Era de Aquário, em que a religião será mais científica e a ciência mais religiosa, para o perfeito casamento das duas.)

A Lei de Bode diz respeito às distâncias das órbitas dos planetas em relação a Mercúrio; mas podem existir também outras leis harmônicas,

não notadas pelos astrônomos, que se refiram à velocidade dos movimentos dos planetas na descrição das suas órbitas. Literalmente, essa velocidade, no nível harmônico, representaria as frequências de altura dos planetas. Pode dar-se, portanto, o caso, quando os planetas entram em conjunção um com o outro (isto é, ficam dispostos numa linha mais ou menos reta a partir do Sol) que se produzam "acordes". O mais interessante nesse sentido é que certo número de conjunções planetárias ocorre em determinados períodos de tempo que, em suas razões recíprocas, refletem com exatidão considerável as razões de comprimento necessárias para produzir as notas *diatônicas* de uma oitava.

Isto se ilustra melhor de forma diagramática. A Figura 3 mostra uma linha que representa uma oitava, dividida em sete intervalos por oito notas.

Figura 3: Conjunções Planetárias como "Acordes"



A linha poderia ser também, por exemplo, a corda de um instrumento musical monocórdio. As conjunções planetárias verificam-se no correr do tempo de acordo com as mesmas razões que dividem o comprimento da corda. No diagrama, os números abaixo da linha, começando com 24 à esquerda, mostram os números de anos envolvidos; ao passo que, acima da linha, se indicam as conjunções de cada planeta com o Sol e a Terra; os planetas implicados são representados por círculos. Os números dentro desses círculos indicam o número de conjunções em

que entra o planeta com o Sol e a Terra nesse período de tempo. (E como elas teriam sempre de ocorrer enquanto os dois planetas continuassem em suas órbitas, não são estatisticamente importantes.)

Tomando, pois, Júpiter como exemplo, vemo-lo em conjunção com o Sol e a Terra a cada 398 dias. Tratando-se de pouco mais de um ano, isso significa que Júpiter entra em conjunção onze vezes a cada período de doze anos-Terra. Por acaso, cada décima primeira conjunção ocorre virtualmente de doze em doze anos, de modo que podemos ver Júpiter aparecer no diagrama no 24º, no 36º, e no 48º ano. O que é mais, a cada 24 anos ele entra em conjunção não só com a Terra, mas também com Mercúrio e Vênus, formando um alinhamento de quatro planetas. Doze anos depois, no 36º ano, Júpiter entra em conjunção não só com a Terra, mas também com a principal porção do cinto de asteróides. Finalmente, como se vê à direita do diagrama, o 48º ano assiste à repetição da conjunção com Mercúrio e Vênus e à completção da oitava.

Só uma ulterior avaliação estatística poderia determinar se essa tabela de dados é ou não passível de crítica sobre dois pontos que ocorrem a quem a examina. Em primeiro lugar, os dados precisariam ser analisados estatisticamente com minúcias, antes que o seu valor ou significação verdadeiros fossem conhecidos, uma vez que se esperaria sempre que tais conjunções pudessem ocorrer por acaso. Em segundo lugar, os dados usados, tirados de tabelas astrológicas comuns e orientados para a Terra, incluem apenas conjunções com a Terra, se bem que não pareça existir nenhuma razão manifesta para que conjunções importantes que excluam a Terra, como as que poderiam ser compiladas (finalmente) de fontes astronômicas, não devam ser incluídas no esquema. Nada obstante, os alinhamentos, na pior das hipóteses, fazem pensar, pois são muito sugestivos de uma série de acordes cósmicos.

Experimentos como os realizados com as placas da Chladni ou com o tonoscópio de Hans Jenny deixam-nos em dúvida quanto ao potencial que possuem as vibrações sonoras para tomar conta de substâncias não-diferenciadas e organizá-las instantaneamente em formas regulares. A partir daí, faz-se mister tão-somente um passo da imaginação para compreender o modo com que vibrações de frequência muito mais baixa (como as ondas eletromagnéticas de onze mil quilômetros de comprimento já mencionadas) ou de uma frequência muito mais elevada (como os raios cósmicos e os que vêm depois) poderiam criar — e sustentar até o presente — átomos e mundos.

Um ou mais tipos de formas de ondas, viajando entre os planetas, poderiam também explicar muitos efeitos astrológicos. De fato, os planetas podem interagir muito mais contínua e intimamente do que se costuma supor. Um relato de Gerald Atkinson nas *Transactions of the American Geophysical Union** (dezembro de 1964) declarava que a evidência estatística indicara uma relação entre a atividade magnética da Terra e a posição não só da Lua mas também de Mercúrio e Vênus. Mais ainda: o estudo descobrira que as ondas interplanetárias podem ter sido a causa; especificamente, a ação das ondas de choque e de proa sobre o plasma supersonicamente fluente do Sol. É apenas possível, portanto, que esse determinado efeito interplanetário seja exercido por um planeta mais próximo do Sol sobre outro mais afastado. Assim sendo, enquanto Mercúrio e Vênus afetam o nosso campo geomagnético, podemos ter pelo menos a satisfação de saber que o nosso planeta perturba igualmente a recepção de rádio, seja ela qual for, que possa haver em Marte! Com efeito, Atkinson averiguou que a posição da Terra influi na frequência das características de superfície conhecidas como as clareiras azuis de Marte.

Que as ondas de alta frequência, vindas do espaço, podem afetar de maneira significativa as condições na Terra parece ser indicado por experimentos sobre os efeitos de vibrações conhecidas, produzidas em laboratório. Por exemplo, verificou-se que a música, em condições de laboratório, é capaz de alterar a estrutura química e a força dos cristais. Esse efeito é particularmente acentuado quando se usa música ultra-sônica em presença do calor.⁷⁹ E visto havermos sugerido que as frequências de ondas do céu se equiparam à antiga ciência da astrologia, isso nos confronta com a distinta possibilidade de as próprias condições astrológicas serem até capazes de influenciar processos físicos e químicos mensuráveis.

Por espantoso que seja, este parece ser o caso. Já examinamos, rapidamente, alguns efeitos dos corpos celestes e suas posições sobre a vida orgânica e a atmosfera da Terra. O ciclo das manchas solares e outras condições têm sido estatisticamente ligados à ocorrência de terremotos e outros fenômenos. E, em vista do efeito da música sobre os cristais, o mais interessante de todos os descobrimentos está no crescimento do

* *Atas da União Geográfica Americana.*

cristal, tendo-se constatado que as formas físicas dos cristais sofrem ligeira influência de acordo com as posições do zodíaco e dos planetas. Essa descoberta cria uma ligação entre as influências astrológicas e a idéia de que elas podem basear-se na vibração. (Ela também lança dúvidas sobre todo o conceito do perfeito experimento científico, com seus controles e condições de laboratório. Se o achado vier a ser reproduzido, teremos então de viver com o conhecimento de que as sempre mutáveis influências da astrologia não podem ser excluídas do tubo de ensaio!)

SINGULARIDADES INFRA-SÔNICAS, ULTRA-SÔNICAS E ACÚSTICAS

Singularidades acústicas e fenômenos relacionados com vibrações sonoras além do alcance do ouvido humano são noticiados, de tempos a tempos, em publicações científicas e jornais como se fossem estranhos e ilegítimos desajustes do mundo aural. Torna-se, porém, cada vez mais aparente que muitos fenômenos acústicos "estranhos" talvez não sejam tão "estranhos" nem tão "esquisitos" assim. Pode ser que eles simplesmente constituam os raros casos em que o vasto universo da acústica, que existe além do alcance dos nossos ouvidos, às vezes se sobrepõe e entra em nosso âmbito perceptível.

Pode ser que o próprio fluxo interplanetário se torne, às vezes, audível para o ouvinte sobre a Terra, e sem nenhuma necessidade de um sintetizador musical ...

Vimos que os acontecimentos astronômicos e astrológicos exercem influência sobre o campo magnético da Terra. E o que é mais, esse campo, por sua vez, tem muito que ver com a produção da Aurora Boreal, o fenômeno auroral visível na Noruega, no Canadá e em outras terras do Norte. E um sem-número de relatos atesta que o surgimento da aurora, por vezes, é acompanhado de um som audível. Visto que a aurora se relaciona com o plasma supersonicamente fluente do Sol, pode acontecer que ela, de vez em quando, seja capaz de produzir vibrações solares a uma frequência acústica apropriada ao ouvido humano.

Uma das mais completas investigações do som da aurora foi empreendida pelo dedicado pesquisador do espetáculo setentrional, Sophus Trumholt, e narrada no número de 24 de setembro de 1885 de *Nature*. Antes disso, naquele mesmo ano, ele enviou um milhar de questionários

a todas as partes da Noruega, perguntando aos destinatários se tinham ouvido alguma vez o som da aurora e, em caso afirmativo, com o que se parecia ele? Das 144 respostas que recebeu, 92 (64%) acreditavam no som — 53 (ou 36%) porque o haviam ouvido pessoalmente, e os demais por conhecerem pessoas que o tinham ouvido. Dentre as muitas descrições que Trumholt recebeu, podemos enumerar as seguintes:

- Um silvo, um sibilo manso;
- Um estalido suave, uma crepitação;
- O tipo de som que se ouve quando se rasga seda;
- Um precipitar-se, como o de uma corrente;
- Um drapejar, como o de uma bandeira ao vento;
- Um cortar e um sibilar, como de chamas;
- Um rugir, como o de tempestade;
- Um murmúrio e uma cintilação.

Duas coisas se podem notar diante dessas descrições. Primeira, a semelhança existente entre elas, o que dá a entender que o fenômeno é objetivo, e não uma invenção da imaginação. Segundo, a similaridade das descrições com a espécie de som que resulta da captação de ondas eletromagnéticas no espaço e sua conversão em som mediante um sintetizador! É possível que, de alguma estranha maneira, a aurora possibilite a audição do eterno sussurrar e rugir do espaço. Não é absolutamente impossível para o eletromagnetismo converter-se naturalmente em vibrações audíveis do ar. Registraram-se, por exemplo, vistas de meteoros e meteoritos, em que o observador teve primeiro a atenção atraída para o espetáculo pelo som de agitação ou rugido do corpo a arder. Entretanto, os meteoros são vistos geralmente a uma distância tão grande que ondas sonoras comuns não poderiam chegar à posição do observador ao mesmo tempo que a luz visível ... a menos que o observador estivesse ouvindo ondas eletromagnéticas que tivessem sido traduzidas em vibrações do ar em sua localidade.

Extenso artigo científico de Charles R. Wilson no *Journal of Geophysical Research* de abril de 1969 fornece apoio à idéia de que a aurora está relacionada com frequências de som que o homem, normalmente, não pode ouvir. Registrando e analisando ondas infra-sônicas em College, no Alasca, Wilson descobriu que a sua estrutura se relaciona com a distribuição do tempo e do espaço dos movimentos aurorais supersônicos durante subtempestades magnéticas polares. Rápidos movimentos aurorais

acompanham a fase de explosão de subtempestades magnéticas, e foi então que se observou a ocorrência de ondas infra-sônicas. Wilson pôde verificar que os eletrojetos aurorais geram ondas de choque infra-sônicas.⁹⁹ A aurora, portanto, ao que tudo indica, está associada a frequências acústicas dentro, abaixo e acima do alcance do ouvido humano.

Um planeta penetrado de ondas ultra e infra-sônicas, algumas das quais estão ligadas aos ciclos do Sol e dos planetas...

A tradução ocasional para a audibilidade de eventos acústicos e vibratórios normalmente fora do campo da audição humana pode também ser responsável pelo grande número de outros sons estranhos existentes no ar e que são relatados de quando em quando. Até agora, tais relatos têm sido ignorados pela maioria dos cientistas, embora fielmente coligidos e dados à estampa durante certo número de anos por escritores e publicações especializados em fenômenos estranhos. As duas formas mais comuns de sons aéreos estranhos são as conhecidas pelos nomes de "sons barisais" e de "Grande Zumbido". O último deles é um zumbido intermitente, de pequena altura, referido por pessoas em muitas partes do mundo. Escrevendo em *Fate*, Lucille C. Hieber apresentou sua própria descrição do Zumbido:

Durante cerca de ano e meio andei ouvindo um zumbido dessa mesma natureza. Embora haja um som de zumbido baixo ligado a ele, há também um tom harmônico mais pronunciado na faixa média. Agora é contínuo, ora alto, ora fraco, mas sempre presente.

... o zumbido, que parece ser menos ouvido do que sentido, é, possivelmente, uma forma de radar; pois uma mulher declarou que o ouve quando cerra os ouvidos.¹⁰⁰

A possibilidade de ser o Grande Zumbido puramente fisiológico e interno parece rejeitada porque o ouvem muitas pessoas juntas, dentro de localizações definidas no espaço e no tempo, por um período de semanas, ou mais, quando as queixas sobre ele chegam às autoridades locais. Uma "explosão" famosa, por exemplo, aconteceu na Inglaterra em 1960, ocasião em que a maioria dos registros veio de East Kent. O fenômeno, então, foi levado muito a sério: discutiu-se no Parlamento e nos círculos militares. Os Ministérios da Ciência, dos Suprimentos e da Aviação, o Departamento Geral dos Correios e o Conselho de Eletricidade eximiram-se de qualquer responsabilidade.

Entenderam alguns que o Grande Zumbido é uma emissão de bases secretas de radar, mas parece mais provável que ele se relacione com fatores geofísicos ou outros, que dizem respeito a vibrações normalmente fora do âmbito audível. (Ou alguém, em algum lugar, que estivesse emitindo um OM alto?!)

A imagem que estamos completando é a de um mundo impregnado de sons e ondas de todas as castas de frequências diferentes, ligados, às vezes, a fatores extraterrenos. Num capítulo anterior passamos revista a várias maneiras potentíssimas com que o som *audível* impressiona a mente, o corpo e as emoções do homem — e nem todos esses efeitos dependem de ser o som, por força, conscientemente ouvido. Que dizer, então, dos efeitos exercidos sobre o homem pelas ondas infra-sônicas e ultra-sônicas, para não falar nas eletromagnéticas?

Tomando por exemplo as ondas infra-sônicas, descobriu-se que elas provocam desequilíbrio, desorientação, nublamento da visão, náusea e lassidão. (Sintomas análogos aos que as pessoas sentem, às vezes, minutos antes do início físico de terremotos.) O pesquisador R. W. B. Stephens diz mais:

Danos internos podem ocorrer devido ao fato de que as ondas infra-sônicas penetram profundamente com facilidade e podem provocar efeitos ressoantes em órgãos... Acidentes, ausências e outros fatores que indicam a degradação do desempenho humano são associáveis a ondas infra-sônicas que chegam de tempestades a mais de 300 quilômetros de distância.¹⁰¹

Tais declarações expandem a nossa exata concepção do som e do que pode ser acrescentado até pelos efeitos de vibrações inaudíveis. Isso nos conduz a duas implicações. Em primeiro lugar, que as formas de ondas naturais, como as que se originariam fora da Terra, podem, de fato, afetar-nos. Essas ondas estariam relacionadas, pelo menos parcialmente, com a antiga concepção do OM, dos sete Tons e da astrologia. Em segundo lugar, visto que ignoramos, aparentemente, os efeitos a longo prazo, sobre os seres humanos, de formas de ondas inaudíveis *feitas pelo homem*, devemos, acaso, usá-las tão leviana e amiudadamente, sem empreender primeiro uma quantidade muito maior de pesquisas? No momento em que estiver lendo esta sentença, o leitor estará sendo bombardeado por centenas de diferentes frequências de ondas de rádio e talvez até de radar. Conquanto não possamos ouvi-las, significa isso que elas não podem afetar-nos?

Os antigos filósofos só tinham para combater as execuções ao vivo de música imprópria. Entendam-no os outros como quiserem, mas o fato é que existe a possibilidade de a música imprópria, viajando pelo ar através de vibrações inaudíveis, ser tão perigosa quanto a música imprópria audível. Diversas autoridades esotéricas modernas declararam o seguinte: a penetração do planeta e dos seus habitantes pelas ondas de rádio procedentes de centenas de estações radiofônicas que transmitem música discordante é pelo menos tão destrutiva, a longo prazo, quanto o mau emprego de ondas sonoras comuns.

Será, obviamente, desnecessário ajuntar que, como judiciosos cidadãos da esclarecida era moderna, não podemos fazer caso de idéias tão malucas. E juntamente com elas, portanto, devemos também desprezar as experiências levadas a cabo por A. H. Frey, tais como as descrevem Mary e Donald Romig:

Ele descobriu que alguns sujeitos humanos expostos a emissões de aparelhos de radar de baixa potência percebiam sensações de som descritas como zumbidos, estalidos, silvos ou choques, conforme as características do transmissor. Tomou-se o cuidado de excluir uma possível retificação (pelas obturações soltas de dentes e coisas parecidas) do sinal modulado pelo pulso. Um pico de densidade de força eletromagnética de 400 microwatts por centímetro quadrado do observador poderia ser percebido como som ... Não discutiremos aqui os possíveis mecanismos de audição eletrofônica, mas talvez as ondas eletromagnéticas atuem diretamente sobre o cérebro [o grifo é meu].¹⁰²

Não atuariam esses sinais também sobre o cérebro dos que não podem ouvi-los? Talvez já esteja na hora de inventarmos um escudo portátil para o corpo que o proteja das ondas de rádio. Nesse meio tempo, contudo, teremos de viver com trinta ou quarenta transmissões simultâneas da música *pop* e *punk* a fluírem através do nosso sangue, dos nossos ossos e do nosso cérebro. O que nos traz diretamente de volta ao tema da música e do seu poder ...

CONCLUSÃO

Vimos que as formas de ondas, audíveis ou não, são um fenômeno muito mais importante do que de ordinário se admite. As informações que examinamos também insinuam intensamente a realidade objetiva do

OM, suas ligações com a astrologia e sua capacidade real de exercer influência sobre a matéria na Terra. Tudo isso tem enormes implicações para o músico e para o amante da música. O mesmíssimo poder do OM é o que se disse estar contido no interior de todos os sons audíveis. As placas de Chladni e os tonoscópios demonstram claramente o poder da música de organizar e reorganizar substâncias de acordo com os tons produzidos. Tudo isso nos deixa não muito longe da idéia de que algumas músicas são *objetivamente* boas e outras *objetivamente* más. (De uma feita, passando por um salão de danças apinhado de gente, em que estava sendo tocado *rock*, não pude deixar de observar o piso do salão como se fosse uma placa de Chladni, e os dançarinos me pareceram os saltitantes grãos de areia manipulados desordenadamente.)

Considerando que faz poucos decênios que o homem ocidental emergiu das teorias do século XIX, as quais representavam o átomo como “granulozinhos” ou “minúsculas molazinhas”, o fato de já terem as primeiras civilizações que se conhecem consciência da natureza insubstancial, vibratória, da matéria, só pode deixar-nos aterrados. De onde veio esse conhecimento? Onde, e há quanto tempo surgiu ele?

Seja qual for a resposta, o fato de os antigos possuírem tal conhecimento deixa clara uma coisa: seria pouquíssimo prudente de nossa parte rejeitar outros aspectos da antiga sabedoria, como, por exemplo, os que dizem respeito ao poder interior da música. Pode afirmar-se que a nossa compreensão atual da verdadeira natureza e capacidade do som ainda se encontra na mesma fase inicial em que se encontrava a física do século XIX. Quem ousará prever os descobrimentos científicos que ainda estão por vir?

O homem moderno precisa tratar a música com maior respeito. A música é vibração e vibração é a energia do Supremo. Como a energia nuclear, que pode ser usada para destruir uma cidade inteira ou satisfazer a todas as necessidades de energia da mesma cidade, a música também é uma força neutra — e seus efeitos finais, para o bem ou para o mal, talvez não sejam totalmente diferentes, em sua potência, dos efeitos da energia nuclear. Só ao homem cabe decidir como deve ser usada a música; e, talvez, decidir também qual será o seu destino. Assim como tratamos a energia do átomo, com sumo cuidado e cautela, assim também precisamos tratar a música. Em última análise, devemos nos esforçar para compreender mais plenamente que, ao lidar com o som, estamos lidando não só com as energias da ciência, não só com a arte de espíritos mortais, mas com Deus.

Minha alma aconselhou-me e encarregou-me de ouvir as vozes que não vêm da língua nem da garganta.

Antes desse dia eu ouvia vagamente, e nada além de clamores e gritos me chegavam aos ouvidos;

Mas agora aprendi a ouvir o silêncio,

A ouvir-lhe os coros entoando a canção dos séculos,

Cantando os hinos do espaço e desvelando os segredos da eternidade.

— Kahlil Gibran

Apêndice do 6 O Mistério da Coma de Pitágoras

Um dos maiores mistérios da ciência do som é o estranho fenômeno conhecido como a coma de Pitágoras, que, desde tempos imemoriais, tem sido para o homem um símbolo do seu estado degradado de imperfeição.

Dado que diferentes alturas de som se dispõem em oitavas (com uma razão de 2:1), o homem, desde os tempos mais recuados, precisava encontrar um método pelo qual pudesse calcular as notas *dentro* de cada oitava. Descobriu que isso pode ser feito pelo emprego da razão tonal mais fundamental e harmoniosa seguinte, ou seja, a de 3:2, ou o intervalo conhecido em música como quinta pura. Quando se retrata a oitava como um círculo, o intervalo de uma quinta representa um sete doze avos do circuito do círculo, começando às 12 horas e movendo-se no sentido dos ponteiros do relógio, até chegar às 7 horas. Isso dá uma altura. Prosseguindo no movimento no sentido dos ponteiros do relógio, produz-se outra altura, mas não às 2 horas do mesmo círculo, pois o "círculo", na realidade, não é círculo nenhum, senão a seção de uma espiral que se dirige para cima na direção de oitavas mais altas. Girando no sentido dos ponteiros do relógio numa série de quintas perfeitas, pode produzir-se uma seqüência de doze notas relacionadas pelas razões vibratórias das séries 1, 3:2, $(3:2)^2$, até $(3:2)^{11}$. Experimente-o você mesmo: avançando doze vezes à volta do mostrador de um relógio em saltos de sete horas de cada vez, acabará terminando às 12 horas depois de haver parado uma vez em cada hora.

Entretanto, essas doze horas não poderiam ser usadas praticamente como a escala de um sistema de música, visto que se estendem por várias oitavas com amplas lacunas entre cada nota. Daí que os antigos músicos-filósofos ideassem esquemas por cujo intermédio se poderiam usar intervalos de uma quinta para calcular doze notas dentro de uma oitava só.

Os chineses, por exemplo, aumentavam a altura na razão de 1:3, depois a diminuíam na razão de 3:1, depois tornavam a aumentá-la na razão de 1:3, e assim por diante. Essa prática produzia doze notas aproximadas dentro de uma oitava, como mostra a Figura 4.⁶



Figura 4

Entretanto, dadas essas doze notas, se se tentasse uma décima terceira, a fim de completar uma oitava com a série de doze intervalos de uma quinta, verificar-se-ia que *a oitava poderia não se completar perfeitamente*. Esta é uma lei universal da física do tom e da própria matemática: um ciclo de doze quintas completa sete oitavas (não os números místicos: doze e sete) e *mais* um pouco. Expressando-o matematicamente: $(3:2)^{12} > (2:1)^7$ com um ligeiro intervalo a mais. Esse intervalo, visto ter sido Pitágoras o primeiro a notá-lo, tornou-se conhecido como a coma de Pitágoras. A diferença é uma razão de aproximadamente 80:81, sendo a coma o 1 a mais.

A coma produz implicações e resultados cosmológicos e práticos imensos. Visto que o sistema de calcular doze notas não completa perfeitamente a oitava, as doze alturas específicas que ela produz são imperfeitas e não podem ser usadas juntas em harmonia. Elas não se harmonizam perfeitamente visto que não repartem a oitava em divisões perfeitamente acuradas de doze, como, digamos, as horas de um relógio repartem perfeitamente o seu mostrador. Entretanto, o ajuste das ligeiras discrepâncias de altura, a fim de produzir uma harmonia perfeita, tornaria cada nota imperfeita como intervalo de quinta ou como razão de 3:2. O aprimoramento do sistema musical era de suprema importância para os antigos, cuja música precisava harmonizar-se com as leis eternas do universo. Por conseguinte, a razão perfeita de 3:2 e seu intervalo de quinta perfeita eram havidos por sagrados e invioláveis. Se o sistema resultasse, como resultava,

na imperfeição da harmonia da música mortal, isso teria de ser suportado como símbolo manifesto da perda da graça pelo homem e da imperfeição inerente ao reino não-celestial do tempo e do espaço. Com efeito, talvez os antigos estivessem certos nisso, pois a coma, fenômeno estranho e de amplo alcance, está literalmente "escrita" nas leis físicas e matemáticas do universo. Ingressamos aqui em regiões de pensamento que a mente ocidental dificilmente compreende, mas parece existir a possibilidade de que é pela coma de Pitágoras que se dispõe a própria natureza de nossas vidas no reino da mortalidade.

Conquanto possa ser um símbolo da imperfeição do estado mental do homem, a mesmíssima coma nos proporciona, simultaneamente, o caminho de volta ao estado original de perfeição. Pois ela não é um pequeno intervalo *inferior* a sete oitavas, senão *superior* a elas. No mundo antigo, concebia-se esse fato amplamente como símbolo de *renovação*. O ciclo de doze quintas perfeitas não *encerrava* um ciclo de sete oitavas, mas ultrapassava-o e, dessa maneira, por assim dizer, se espiralava *para cima*. Há provas de que a espiral ascendente da renovação se associava misticamente ao difundido mito antigo da fênix, a "ave" arquetípica que ressurge das próprias cinzas. A coma de Pitágoras, portanto, pode ser vista como um engrama de Deus escrito nas leis do universo e da física. E é pela natureza desse engrama que o homem herda a promessa de ressurreição e ascensão finais das escuras cavernas da mortalidade.

No correr dos séculos, as civilizações têm lutado amiúde com o dilema seguinte: ou tolerar as alturas musicais imperfeitas enquanto conservam o puro idealismo em seu sistema de cálculos da altura, ou afastar-se um pouco do alinhamento com o ideal celeste, tomando o caminho prático de ajustar ligeiramente suas notas no intuito de harmonizá-las. Se bem que houvesse figuras individuais que dissentiam, as culturas antigas geralmente optavam, em seu idealismo, pelo alinhamento celestial em detrimento da perfeita relação entre as notas. Todavia, por volta do século XVII d.C., o mundo ocidental ingressara na era atual da ciência e da lógica, marcada não só por uma atitude de supermaterialismo, mas também por um utilíssimo pragmatismo. Esse pragmatismo ingressou nos debates sobre a afinação, e a controvérsia se acendeu: devia o homem optar pela perfeição celestial e pela desarmonia musical, ou por um afastamento do idealismo abstrato a fim de expandir as possibilidades harmônicas da música? (Outrossim, no nível terra-a-terra, a construção de instrumentos com teclados, de acordo com os preceitos do idealismo, revelava-se insupe-

ravelmente problemática em alguns aspectos: fazia-se necessário um número muito maior de teclas a fim de incorporar as muitas notas "a mais" criadas por um ciclo de quintas perfeitas.)

A idéia de relacionar-se o estado imperfeito do homem a um desalinhamento tonal com o Supremo difundira-se amplamente na poesia do século XVII. Escreveu Clement Paman:

*Screw thee high My heart: up to The Angels' key.
What if thy strings all crack and flye?
On such a Ground, Musick' twill be to dy.*^{103 *}

George Herbert, na verdade, chegou a associar a imperfeição tonal do homem à Crucificação:

*The Cross taught all wood to resound his Name,
Who bore the same.
His stretched Sinews taught all strings, what key
Is best to celebrate this most high Day.
Consort both heart and lute, and twist a song
Pleasant and long:
Or, since all musick is but three parts vied
And multiplied,
O let Thy blessed Spirit bear a part
And make up our defects with His sweet Art.*^{103 **}

J. S. Bach foi o primeiro dentre os músicos maiores a afastar-se do idealismo da tradição, optando pelo enfoque pragmático do temperamento igual, ou das oitavas repartidas em doze divisões "iguais". Isto abriu novas

* Prende-se no alto, meu Coração: ao pé da chave dos Anjos. / E se todas as tuas cordas rebentarem e voarem? / Se isso acontecer, a Música terá de morrer.

** A cruz ensinou toda a maneira a ressoar o seu Nome, / Que leva o mesmo. / Seus tendões esticados ensinaram a todas as cordas a tônica / Melhor para celebrar este Dia altíssimo. / Consorcia o coração e o alaúde e tece uma canção / Amável e longa: / Ou, já que toda música são apenas três partes emuladas / E multiplicadas, / Ó deixa Teu Espírito abençoado sofrer uma parte / E compensar nossos defeitos com sua doce Arte.

e vastas avenidas de possibilidade harmônica e propiciou os altíssimos desenvolvimentos musicais dos séculos XVIII e XIX. Extremamente religioso, Bach chegou a dizer: "Visto que nos encontramos neste estado degradado de imperfeição mortal, será melhor sermos práticos, harmonizarmos nossa música e, pelo mesmo processo, começarmos a compor uma nova e melhor forma de arte. Uma arte de acentuada sublimidade poderá, por si só, levar-nos de volta aos céus."

Este, em essência, é um resumo da relação e transações do homem com o fenômeno da coma de Pitágoras. Mas não é o fim de toda a história, pois os próprios corpos celestes têm uma última história para contar.

Observamos várias vezes que, na antiguidade, os meses do ano eram associados com as doze notas totais da oitava musical. Mas há, naturalmente, duas espécies levemente distintas de meses: o mês solar, que tem em média 30,44 dias, perfazendo o total de 365,256 dias por ano, e o mês sinódico lunar, que tem 29,5306 dias. O mês solar é exatamente um doze avos do tempo que a Terra leva para orbitar uma vez em torno do Sol. O mês sinódico lunar é o tempo que leva a Lua para passar por todas as suas fases — digamos, da Lua nova à Lua nova. Embora o mês lunar não seja exatamente igual ao mês solar, avizinha-se dele de maneira notável, com o curioso resultado de haver aproximadamente doze meses lunares (sim, eis aí o número doze de novo!) no ano civil. Com efeito, uma vez que os meses solares oferecem sinais menos óbvios das suas idas e vindas do que os meses da Lua, foi muitas vezes pelas fases da Lua que as culturas mediram a passagem do tempo.

Ao leitor não terá escapado, provavelmente, o fato digno de nota de que o fenômeno de duas divisões diferentes do ano, em duas extensões um tudo-nada diferentes de meses, estabelece um paralelo muito chegado à coma de Pitágoras, com os seus dois conjuntos ligeiramente dessemelhantes de doze notas em torno do círculo de uma oitava. Que o paralelo pode ser mais do que acadêmico sugere-o o fato de que, de acordo com a sabedoria antiga, o ano *representa* a passagem da Terra através de uma oitava de doze notas, ou Tons Cósmicos. Levando o paralelo à sua conclusão lógica, o ano solar, que totaliza a exata e acurada extensão de 365,256 dias, equipara-se à forma cósmica do temperamento igual: medindo o tempo pelo ano solar em vez de medi-lo pelo lunar, o homem não só dá mostras de manifesta praticidade, mas também inaugura para si a possibilidade de renovação e auto-evolução.

As duas razões — entre os dois anos (solar e lunar) e os dois tipos de escala musical (de quintas perfeitas e de temperamento igual) — estão surpreendentemente próximas uma da outra. A razão da coma de Pitágoras é de 531441 para 524288, em que a primeira cifra é maior do que a última pelo fator 1,01364. A razão entre os dois anos é de 365,256 dias para 354,3672, em que a primeira é maior pelo fator 1,03073. Para expressar a proximidade das duas razões de um modo mais claro, podemos traduzir a razão da coma em termos de calendário. Assim, 531441 está para o ano solar de 365,256 dias como 524288 está para o período de tempo de 360,340 dias — o qual se acha apenas seis dias fora do ano lunar preciso de 354 1/2 dias.

Como se poderia esperar, as culturas da antigüidade não parecem ter deixado de reparar no fenômeno da “coma cósmica”. Tradicionalmente, considerou-se a mensuração do ano por meio dos meses solares sagrada e correta: ao passo que marcar o tempo pela Lua era incorreto e iníquo. Eis aí uma das principais diferenças de opinião entre fariseus e saduceus. Ao passo que os saduceus marcavam o tempo pelo *Sol*, os fariseus o marcavam pelo ano *lunar*. É interessante notar, todavia, que não se declarava esse ano lunar composto de 354 1/2 dias, como é, e como os fariseus devem ter sido facilmente capazes de observar que era. Ao invés disso, declarava-se dogmaticamente declarado que o ano tinha 360 dias. A cifra era uma referência direta, porém codificada, à coma cósmica de Pitágoras, visto que, como calculamos acima, 360 é o número inteiro de dias mais próximo daquilo que uma incidência absolutamente perfeita da coma passaria a ser: 360,340 dias.

O significado cosmológico e moral dos dois diferentes anos é um tema importante no famoso texto apocalíptico, *O livro de Enoque*. Certas seções de *Enoque*, e em especial a compreendida entre o capítulo LXXII e o LXXXII, às vezes chamada *O livro dos cursos das luminárias celestes*, adotam-no por tema central. De fato, embora os doutos da Igreja tenham qualificado esta seção como “desinteressante ao extremo”,¹⁰⁴ eles não se deram conta de que se trata, na realidade, juntamente com as seções seguintes, de um texto místico sobre *astrologia* (ensinada a Enoque, de acordo com o livro, pelo ser celeste Uriel). Em *Enoque* LXXXII somos informados de que a razão de ser mau e perigoso calcular o tempo pela Lua se deve a que, mercê da inexatidão da Lua, toda a civilização sairia do alinhamento com os ciclos e estações dos céus. Rezam deste teor os versículos 4 e 5:

Bem-aventurados são os justos, bem-aventurados são todos aqueles que não palmilham o caminho da retidão e do pecado como os pecadores na conta de todos os seu dias em que o Sol percorre o céu ... Graças a eles, os homens laborarão em erro e não os calcularão em toda a conta do ano: sim, os homens laborarão em erro e não os reconhecerão acuradamente.¹⁰⁵

Percorrendo as seções astrológicas de *Enoque* encontramos o conceito, difundido na antigüidade, de que o Sol personificava a retidão e a perfeição, ao passo que a Lua representava a mortalidade e o erro. O autor da obra procurava assegurar-se de que os leitores se alinhariam pelos ciclos do Sol. Mas esse alinhamento tem, a um tempo, um caráter externo, astronômico, e um caráter interno, espiritual. A exortação aos homens para que seguissem o ano solar estava impregnada de implicações mais profundas de afinação celestial e renovação espiritual. E o próprio nome, Enoque, veio a associar-se a essas implicações, como se colhe do Gênesis 5:23-4, em que nos informam, alegoricamente: "Todos os dias de Enoque foram trezentos e sessenta e cinco anos [isto é, o número total dos dias no ano solar]: e andou Enoque com Deus, e já não era, porque Deus o tomou para si." Isto é, diz-se que, afinando-se espiritualmente pelos ciclos e vibrações do Sol e por Deus oculto pelo Sol manifesto, Enoque ascendeu à imortalidade. O número 365, portanto, é uma referência esotérica ao fato de que, "andando com (estando próximo, na consciência total, de) Deus", qualquer homem pode "não ser" (já não sendo encontrado no tempo e no espaço), pois Deus o tomará (no processo e no ritual da ascensão).

A coma de Pitágoras é para nós eterno lembrete do antigo conceito místico de que existem dois estados ou frequências fundamentais de ser: o estado denso e físico da mortalidade, e o estado da imortalidade, atingido por Enoque, Jesus Cristo e outros grandes mestres do Oriente e do Ocidente. E de que é meta e destino de todos os homens purificarem-se e aperfeiçoarem-se por tal maneira que possam ser trasladados do estado inferior ao superior. Se o Verbo se fez carne num homem, o Verbo poderá fazer-se carne em todos.

Coda:

A Sabedoria Antiga Revisitada: O Ponto de Vista Esotérico Moderno

"Oh., por favor, Mestre, não quer dizer-nos tudo sobre os raios?"

Pergunta ironicamente ingênua como a que mais o seja! Apesar disso, o Mestre sorriu, benévolo, para o chela (discípulo), apenas com um brilho bem-humorado nos olhos a trair-lhe as reflexões mais íntimas.

"Não posso dizer-lhes *tudo* sobre eles", replicou, cauteloso, "enquanto não tiverem alcançado uma altíssima Iniciação. Preferem ter agora o que *posso* contar-lhes, que será parcial e inevitavelmente enganador, ou esperar que possam ser informados de tudo?"

RETORNA A GNOSE

O chela e seus dois companheiros decidiram que qualquer coisa seria melhor do que nada, e assim o Mestre passou a falar, por algum tempo, sobre os sete raios. Tomando notas à proporção que o Mestre falava, os chelas compreenderam partes da sua informação mas, como ele predissera, acharam incompreensível boa parte da exposição. O discurso do Mestre, todavia, marcava apenas o início do que estava por vir. Dali em diante, fase por fase, abundante riqueza de dados fascinantes sobre os sete raios principais, ou Tons, foi liberada para a humanidade. Havia muita coisa para ser dita acerca da natureza individual dos raios, suas relações recíprocas e, acima de tudo, o modo com que eles influem nos padrões materiais, psicológicos e espirituais da vida sobre a Terra.

A conversação acima reproduzida, no entanto, não aconteceu na antiga Índia, nem na China, nem no Egito, durante as idades áureas desses países há muito transcorridas. O diálogo, segundo Charles W. Leadbeater, que se achava presente, ocorreu no fim do século XIX. O chela que fez a

pergunta foi o autor, o Sr. Cooper-Oakley, e o Mestre era Djwal Kul, membro da fraternidade dos Adeptos conhecida como a Grande Fraternidade Branca. O incidente verificou-se na Índia, nos primeiros dias da Sociedade Teosófica.¹⁰⁶

O fato é que os excessos mais insensatos de vulgar materialismo na ciência e na visão geral do homem ocidental atingiram, de muitas maneiras, o seu ponto máximo nos fins do século XIX, quando entraram a declinar. É verdade que dificilmente se poderá dizer que a atual civilização ocidental patenteia, na mesma extensão, a perspectiva mística que prevalecia na antigüidade. Existe, porém, presente no Ocidente atual, o que é quase uma força oculta em atividade; uma rede subterrânea de indivíduos que nunca poderão ser especificamente definidos, qualificados ou contados, uma vez que ainda não existe nenhuma organização — nenhuma *Solidarność* — a que pertençam.

Meditação, astrologia, estudos da aura humana, reencarnação, acupuntura — poder-se-ia fazer uma extensa lista de assuntos desse naipe que agora interessam consideravelmente a uma minoria de pessoas. A gnose está voltando. Revestida, talvez, de um traje algo diferente e emprestando uma ênfase maior à documentação científica, mas que é, essencialmente, o mesmo sistema de crenças da antiga sabedoria, está de novo encontrando grande número de adeptos. E, desta feita, mais do que nunca, ela tem muita coisa para contar a respeito do poder do som.

O esoterismo na forma de mitos e textos religiosos pode ser lido e discutido confortavelmente por todos — está tão afastado no tempo que não nos conturba nem nos obriga a pensar. Quando, porém, encontramos esse mesmo esoterismo diante de nós, com todas as suas reivindicações cara a cara em nosso próprio tempo, temos a inevitável divisão do caminho entre os que o aceitam e os que o negam.

Quão objetivos e válidos são os dogmas do esoterismo moderno? Não seria possível, neste livro, debater o problema com a latitude que ele merece. Eu diria simplesmente, no nível pessoal, que algumas experiências na vida me ensinaram, em primeiro lugar, que nunca se fez declaração mais verdadeira do que aquela de que *a verdade é mais estranha do que a ficção*. Tem havido ocasiões em que a ficção científica e até a mais fantasiosa das fantasias empalideceram, parecendo inexpressivamente destituídas de imaginação, diante de alguns segredos de que a realidade houve por bem oferecer-nos alguns vislumbres. Dito isso, deixaremos que o leitor se decida, enquanto discutimos algumas coisas que os esoteristas modernos têm para dizer-nos a propósito dos poderes interiores do som.

162 A partir da conversação entre Cooper-Oakley, Leadbeater e Djwal Kul no terraço do quartel-general da Sociedade Teosófica, a grande fraternidade dos Adeptos, a que Djwal Kul pertencia, forneceu novas informações sobre as sete frequências do Verbo, conhecidas como os sete raios. Com base nessas informações é possível elaborar uma tabela que mostra os principais atributos de cada raio. A Tabela 4 revela-nos o chakra, a cor, as qualidades divinas e as perversões das qualidades divinas relacionadas com cada um dos raios. Não somente a música, é claro, mas todas as atividades da vida — cada pensamento, palavra e ato — amplificam um ou mais dos sete raios ou suas perversões. Não obstante, o emprego do tom é um dos principais meios pelos quais se amplificam os sete raios ou suas perversões. A coluna que indica as qualidades divinas mostra quais são as qualidades psicológicas ou espirituais que se expandem através do eu e da sociedade toda vez que se executa uma música bela e harmoniosa. A música errada amplifica no executante, no público e na comunidade em geral as várias perversões enumeradas dos raios. Pelo exame dessa tabela poder-se-á obter uma compreensão de muitos males atuais da sociedade, bem como a compreensão do modo com que se podem dissolver esses males pela promulgação da música correta, como a música clássica oriental e ocidental. Ao olhar para a tabela, impressiona-me o quão *imediate e notavelmente* aparecem esses traços nas pessoas toda vez que se toca música, boa ou má.

OS MÚSICOS REDESCOBREM OS MUNDOS INTERIORES

Na medida em que a gnose ressurgiu, pouco a pouco, nas últimas décadas, os compositores não perderam tempo para incorporar-lhe os preceitos, mais uma vez, à sua arte. Ou terão eles, alguma vez, deixado de fazê-lo? Desde os primórdios da tradição clássica ocidental e no correr de toda a sua história, robustos elementos de misticismo se incorporaram a numerosas peças musicais. Como notamos num capítulo anterior, muitas obras de J.S. Bach, Beethoven e outros grandes compositores são profundamente místicas, mas de um misticismo de natureza geral. A visão espiritual desses grandes homens, que eles possuíam naturalmente, não se associava, em sua maior parte, a nenhuma escola esotérica especial. (A exceção óbvia a isso, naturalmente, é Mozart, que estribou suas óperas e suas obras instrumentais, em grande parte, nos princípios metafísicos e numerológicos da franco-maçonaria.)

A partir do fim do século XIX, no entanto, e sobretudo em nosso país, a corrente de compositores sérios de música tem sido ligada a um pano de fundo de esoterismo num grau raras vezes percebido até pela maioria dos musicólogos. *Retrospectivamente se pode ver que esse pano de fundo esotérico foi o fator principal da escolha do estilo e do tema feita pelos compositores.*

Pode perguntar-se de que maneira veio a ocorrer a acentuada associação de compositores recentes com o esoterismo? Talvez o espírito musical se veja naturalmente dirigido pela música aos reinos do misticismo e da metafísica. Ou será o espírito místico, ao invés disso, que se volta naturalmente para a arte da música? Seja qual for a resposta, não há dúvida alguma de que a música e o misticismo andam juntos como o cavalo e o carro do provérbio. A pesquisa em cada uma dessas áreas se soma aos esforços e realizações da outra, esclarecendo-se mutuamente. O sábio de antanho diria que os dois estão assim estreitamente ligados porque o misticismo é música, e a música é misticismo.

O emprego consciente de princípios esotéricos na música pode ser rastreado até o período anterior à Idade Média, quando os ensinamentos da antiga sabedoria original desapareceram da vista do público. Afirma Peter Hamel: "Uma tradição de esoterismo musical, que se manifesta através dos rosa-cruzes e outros grupos cabalísticos, pitagóricos e alquímicos percorre toda a Idade Média, chegando até o nosso tempo."⁷⁰

A fase moderna do esoterismo musical, todavia, tem sido uma fase de bênçãos mistas. Conquanto muitos compositores maiores tenham trabalhado a partir de um fundo de quadro esotérico, nem todos foram os cálices purificados nos quais se poderia verter o perfeito *Logos*, como os antigos filósofos exigiam de todos os músicos. Às vezes, os seus motivos e caracteres eram impuros; outras, os ensinamentos esotéricos que captavam eram deficientes ou imperfeitamente compreendidos. Alexander Scriabin (1872-1915), depois de ter sido, nos primeiros anos, admirador e seguidor das obras de Chopin, decidiu mergulhar tão profundamente nos sistemas musicais metafísicos que, na opinião de muitos comentadores, sua música verdadeira se tornou tão estorvada quanto ajudada. O propósito de Scriabin era traduzir "a essência da alma e do espírito" para a notação musical, utilizando um complexo pano de fundo teórico de Teosofia e de correspondência entre as cores e os tons. O resultado final, contudo, é bem descrito pelo seu seguidor Sayaneyev como "o êxtase de emoções hiperestéticas, de pesadelos sem nome, de amor e sofrimento". As principais

Tabela 4: Os Sete Raios

Raio n.	Chakra ou centro que sustenta a frequência do raio na anatomia do homem	Cor correspondente	Qualidades divinas do raio	Perversões das qualidades divinas do raio	Chohan ou Senhor que focaliza a consciência de Cristo do raio nesta ocasião; localização de seus retiros*
1	Garganta	Azul	VONTADE DIVINA: Onipotência, perfeição, proteção, fé	Vontade humana, ausência de energia, estado de desproteção, dúvida	El Morya: Darjeeling, Índia
2	Topo da cabeça	Amarelo	SABEDORIA DIVINA: Onisciência, iluminação, compreensão, discriminação	Loucura humana, lógica humana, bruxaria, falta de compreensão, estreiteza de vistas	Lanto: Grand Teton, Teton Range, Wyoming, EE.UU.
3	Coração	Cor-de-rosa	AMOR DIVINO: Onipresença, compaixão, caridade, criatividade	Amor humano, egoísmo, simpatia humana, sensualidade, desunião	Paulo, o Veneziano: Sul da França
4	Base da espinha	Branco	PUREZA DIVINA: Inteireza, autodisciplina, moralidade, bem-aventurança espiritual	Impureza, ausência de autocontrole, imoralidade, luxúria, solidão	Serapis Bey: Luxor, Egito

5	Terceiro olho	Verde	CIÊNCIA DIVINA: Verdade, cura, visão divina, abundância	Superstição, erro, doença, ausência de obras manifestas, carência???	Hilarião: Creta, Grécia
6	Plexo solar	Púrpura e ouro	PAZ DIVINA: cooperação, prestimo- sidade, ausência de de- sejo, inocência	Turbulência emocional, egocentrismo, grupinhos sociais, gangues, guerra, amor livre, desintegração da família e da vida comunitária	Nada: Arábia Saudita
7	Sede da alma	Violeta	LIBERDADE DIVINA: Ritual, transmutação, justiça, misericórdia	Servidão, memória mecânica, desordem, dogma, injustiça, dureza de coração	Saint Germain: Transilvânia, Romênia, e Montanha da Mesa, Teton Range, Wyoming, EE.UU.

* As posições ou cargos dos sete Chohans dos raios são posições na hierarquia da Grande Fraternidade Branca, que existem desde tempos imemoriais. Os nomes de algumas das grandes almas cujas qualidades os qualificaram para personificar tais posições nesta ocasião são bem conhecidos dos estudiosos dos Mistérios. Os retiros dos sete Chohans estão amplamente focalizados no plano etérico do ser, mas também incluem aspectos físicos ocultos. É da responsabilidade dos Chohans e compete-lhes, como detentores do seu sagrado ofício, superintender e dirigir as atividades que ocorrem em cada raio em todos os níveis do ser em todo o corpo planetário.

características do seu estilo eram, amiúde, as da morbidez e do acabrunhamento; e se estas são, de fato, "a essência da alma e do espírito" é assunto controvertido. Na Inglaterra, mais ou menos ao mesmo tempo, vários compositores menores também calcaram o seu estilo num sistema do que eles acreditavam ser a exata correspondência entre as notas musicais e as cores visuais. A música resultante, porém, não era lá essas coisas.

Alguns compositores de inclinações esotéricas mais bem-sucedidos foram brevemente discutidos no Capítulo 2: Debussy e seu comando do estranho grupo secreto, o Priorado de Sião, bem como o fascínio que lhe inspiravam as obras ocultistas de Edgar Allan Poe; Maurice Ravel, que se sentiu intrigado por muitos aspectos do ocultismo. Outra figura destacada, Erik Satie, era membro da Ordem dos rosa-cruzes francesa. Arnold Schoenberg mergulhou fundo no Antigo Testamento e nos ensinamentos espíritas de Swedenborg. Só nos é dado fazer conjeturas acerca da influência que isso teve sobre o desenvolvimento por ele operado da técnica revolucionária do serialismo, mas ela deve ter sido considerável. É um traço quase universal dos estudiosos do esotérico, e compreende-se que o seja, que os seus estudos assumam fundamental primazia sobre quase tudo o mais em sua vida e, por certo, em sua vida íntima de intuição e intelecto. (O tipo comum de biografia de compositores, bem como de outras grandes figuras, como políticos, escritores e cientistas, que se costuma escrever, negligencia continuamente esse fator vital. Toda vez que os registros mostram que um músico estudou assuntos esotéricos [e, às vezes, quando não o mostram!] podemos estar certos de que tais estudos foram, para ele, pelo menos tão importantes quanto a música. E daí o inferir-se que o esoterismo deve ter contribuído grandemente para o afeiçoamento da sua personalidade e do seu estilo artístico.)

Seguindo as pegadas de Schoenberg, os demais serialistas eram também esoteristas. Webern, por exemplo, estudou, entre outras coisas, a numerologia cabalística. Josef Hauer (1883-1959) foi um iniciado rosa-cruz para o qual cada nota da escala tinha o seu efeito particular, e assim ideava suas séries de notas de modo que agrupassem os citados efeitos em seqüências particulares. Outros músicos conhecidos também refletiram em suas obras várias doutrinas esotéricas ou aspectos do ocultismo, podendo citar-se entre eles Olivier Messiaen e Carl Orff, e até, em certas peças, Sergei Prokofiev e Paul Hindemith.⁷⁰ Quanto à vanguarda contemporânea, esta extrai, mais do que nunca, do esoterismo os ingredientes fundamentais das suas obras, muito embora a sua marca particular de "esoterismo"

pouco tenha em comum com o artigo genuíno. A produção de John Cage é muito amplamente orientada pelas suas filosofias *Zen-beatniks* (desenvolvidas depois de ter ele assistido a uma série de conferências do Mestre do Zen, D. T. Suzuki, durante vários meses, na década de 40). A mais recente obra maior de Karlheinz Stockhausen, intitulada *Sirius*, foi dada a público em formato de LP (com uma capa em estilo muito parecido com o da música *rock*) acompanhada, página após página, de uma algaravia metafísica escrita pelo compositor, em que ele mostra como sua derradeira produção reflete a Música das Esferas e os tons sagrados liberados pelo corpo astronômico do título.

Essas muitas distorções dos princípios autênticos do esoterismo são deploráveis pois, como o demonstraram Mozart, Beethoven e outros, a metafísica e o misticismo podem proporcionar tremendo manancial de criatividade. Mas isso só é verdade em relação aos que aspiram humildemente a ajustar-se e moldar-se em conformidade com os princípios esotéricos. O contrário resulta da ausência de humildade e da graça de ouvir: em consequência do que o compositor procura *amoldar e adaptar as verdades eternas do Espírito à própria vontade*. No mais puro desses dois caminhos, Gustav Holst, por exemplo, possuía humildade bastante para sair-se excelentemente. Os profundos estudos de astrologia que empreendeu deram em resultado a sua suíte popular e imortal *Os Planetas*, ao mesmo tempo que seus conhecimentos de sânscrito e do gnosticismo cristão redundaram, igualmente, em obras espirituais altamente originais e perfeitas.

Nos Estados Unidos, um compositor notável, Norman Thomas Miller, produziu vários poemas tonais que merecem realmente ser chamados a música da Nova Era. Trabalhando a partir dos ensinamentos da Grande Fraternidade Branca, N. T. Miller desenvolveu um estilo que, conquanto, de muitas maneiras, inteiramente novo, também procura reconduzir as artes tonais aos princípios tradicionais da estética. A sua música evita, de caso pensado, a armadilha do superintelectualismo, e pode ser compreendida e apreciada por qualquer pessoa que tenha a mente voltada para as coisas espirituais. É tonal, exceto nas ocasiões em que o desenvolvimento dramático requer especificamente uma dissonância deliberada. A obra até hoje mais importante de N. T. Miller é *O Chamado de Camelot*,¹⁰⁸ poema tonal de trinta minutos de singular e abrasadora espiritualidade. Miller, perfeito artista que se vale de inúmeros meios de expressão, é não somente músico, mas também pintor, poeta, fotógrafo e diretor de arte. Em *O Chamado de Camelot*, no entanto, ele parece, de

certo modo, haver fundido todos esses talentos na música, pois dificilmente se poderia encontrar composição mais pitoresca — e até fotográfica — na clareza das visões que oferece ao ouvinte afinado. *O Chamado de Camelot* é a voz do Deus que reside em nós, o Graal interior, chamando-nos para sermos tudo o que realmente somos, tudo o que Deus é. A obra utiliza uma orquestra, instrumentos e efeitos sonoros mais sutis e partes vocais indescritivelmente comoventes para transportar o ouvinte — em companhia de Merlin — através de uma floresta encantada; cavalgando com Artur no mais aceso de uma batalha físico-espiritual arquetípica, numa procissão ao crepúsculo rumo a uma catedral alumada por tochas. Além de ser profundamente mística, a obra de Miller constitui também potentíssimo chamado à ação. Se for esta a direção espiritual da música do futuro, os anos vindouros nos reservam inúmeras promessas. Incluindo versos de El Morya, o famoso Adepto e Chohan da Grande Fraternidade Branca (adaptados dos seus escritos), a obra atinge culminâncias musicais e espirituais com uma transcendente meditação vocal, *A Revelação do Santo Graal*.

CYRIL SCOTT, "O PAI DA MÚSICA BRITÂNICA MODERNA"

Cyril Scott, cujos escritos tivemos ocasião de mencionar diversas vezes em páginas anteriores, era outro compositor de talentos múltiplos que pode ter-se inspirado no grande corpo de Adeptos conhecido como a Grande Fraternidade Branca. O próprio Scott, sem dúvida alguma, acreditava nisso. Sua publicação de 1933, *The Influence of Music on History and Morals*,¹⁰⁹ * foi uma tentativa importante e pioneira no estudo do poder interior da música e um dos primeiros livros modernos a renovar o pensamento e a percepção das pessoas sobre o assunto. Entretanto, mais fascinantes ainda do que o próprio livro talvez sejam os antecedentes e a existência do autor, dos quais proveio a obra. Pois a história da vida de Cyril Scott serve bem para mostrar-nos a grande influência exercida pelas fontes esotéricas sobre a arte e os artistas do nosso tempo.

Cyril Scott nasceu em Oxton, Cheshire, no dia 27 de setembro de 1879. Conta-se que, já aos dois anos e meio de idade, captava melodias de

* *A influência da música sobre a história e a moral.*

ouvido e as executava ao piano, além de improvisar. Entretanto, só quando chegou à idade de sete anos, recebeu lições sobre leitura e escrita da notação musical. Depois de adulto, o que talvez não seja surpreendente, Scott se transformou num virtuose do piano. A. Eaglefield Hull, musicólogo e editor geral da Biblioteca do Amante da Música de Waverley, escreveu, certa vez, a seu respeito:

Na noite passada, arrebatou-me a displicente facilidade com que ele tocou o seu soberbo *Concerto para Piano*, tendo à sua frente os manuscritos da partitura, sussurrando (enquanto eu virava as páginas quase sem parar) com talentos realmente assombrosos de técnica, toque a leitura; assobiando as melodias da flauta e do violino e vocalizando as partes da trompa num tom nasal esquisito, como notas de trompa forçadas através de abafadores. Onde e como alcançou ele tão tremendos poderes?¹¹⁰

Mais do que por sua execução, contudo, foi como compositor que Cyril Scott granjeou extensa reputação na Grã-Bretanha e no Continente nos primeiros anos do século XX. Suas obras incluíam sinfonias e outras peças orquestrais, composições corais, certo número de peças de música de câmara e grande quantidade de canções e solos para piano. Por estranho que pareça, sua música é hoje pouco conhecida — embora ele fosse, na época em que viveu, mencionado em igualdade de condições com Vaughan Williams, Arnold Bax, Percy Grainger e Claude Debussy. A. Eaglefield Hull afirmou, por volta de 1920, que Cyril Scott era, “indubitavelmente, o mais rico compositor que [os britânicos] possuem”.¹¹⁰ Na opinião de Debussy, Scott era “um dos mais raros artistas da atual geração”.

Além de possuir os talentos já mencionados, Cyril Scott também regia com perfeição, pronunciava conferências, fazia traduções e escrevia sobre música. Além disso, aos 21 anos de idade, pôs-se a escrever versos e tornou-se conhecido, dali por diante, como poeta. Sua primeira coletânea de poesias a ser publicada, *The Shadows of Silence and the Songs of Yesterday*,¹¹¹ * foi dada a lume quando ele tinha vinte e poucos anos, e refletia o que era então a sua visão pessimista do agnosticismo. A segunda, *The Grave of Eros and the Book of Mournful Melodies*,¹¹² ** foi escrita na

* *As sombras do silêncio e os cânticos de ontem.*

** *O túmulo de Eros e o livro das plangentes melodias.*

que ele chamou mais tarde, e não de todo a sério, sua fase "decadente". Passou, todavia, por ela tibiamente e sem convicção. Essa fase terminaria de repente com a descoberta da teosofia e da filosofia indiana. Com efeito, seria difícil conceber exemplo mais claro do que a vida de Cyril Scott, após o descobrimento da sabedoria antiga, para demonstrar a estreita relação que tem prevalecido muitas vezes, nos tempos modernos, entre o esoterismo e a música.

Segundo o próprio Scott, a Grande Fraternidade Branca entrou, finalmente, em contato direto com ele e patrocinou e orientou intimamente a produção de grande parte de suas obras musicais e literárias maduras. Já saudado por Eugene Goossens como "o pai da música britânica moderna", Scott entregou-se também à tarefa de escrever livros; livros sobre esoterismo e medicina alternativa. Foi também o autor dos três livros do "Iniciado", ainda populares nos círculos esotéricos, escritos anonimamente, em que ele utilizou material autobiográfico fornecido por um poeta cujo nome não revelou. O primeiro dos três, *The Initiate, Some Impressions of a Great Soul*,¹¹³ * descreve o encontro do poeta, na Inglaterra, com um alto iniciado da Fraternidade, que o aceitou por discípulo. O segundo livro, *The Initiate in the New World*,¹¹⁴ ** acompanha a carreira espiritual e os ensinamentos do iniciado nos Estados Unidos e, finalmente, no terceiro, o mesmo iniciado da Grande Fraternidade Branca regressa às ilhas britânicas, após muitos anos de ausência.

Algumas pessoas duvidaram da veracidade dos três livros, de leitura imensamente agradável e muito populares, considerando-os obras de ficção. Mas o próprio Scott asseverou que os livros eram narrativas reais de episódios da vida e dos ensinamentos da grande alma a cujo respeito foram escritos. Antes de prosseguirmos, impõe-se uma pergunta: que atitude devemos tomar em relação à crença de Scott de que mantinha contatos diretos com a Grande Fraternidade Branca? Posto que o material original em que se baseavam os livros do "Iniciado" não fosse de Scott, ele revelou mais tarde, quando se desfez o anonimato dos livros, que também fora discípulo do iniciado; e até que figurara como protagonista no segundo e no terceiro livros. E que, depois dos acontecimentos nestes narrados, continuava a ter contatos com os Mestres da Fraternidade. Teria isso acontecido realmente como Scott afirma que aconteceu?

* O iniciado, algumas impressões de uma grande alma.

** O iniciado no novo mundo.

Sobre esse ponto, em última análise, cada um de nós deve decidir por si mesmo. Parece impossível acreditar que Scott fosse deliberadamente inverídico: em todo o transcorrer da sua vida, sua absoluta sinceridade e sua total sanidade foram mais do que manifestas. É sobre a questão de saber se ele foi ou não induzido em erro que precisamos, a esta altura, suspender nosso julgamento num ou noutro sentido. De um lado, sabe-se que indivíduos que tiveram *algum* contato com os Mestres foram, mais tarde, induzidos por outros a acreditar que os contatos continuavam, quando, na verdade, já haviam cessado. De outro lado, contudo, não há dúvida de que pelo menos algumas crenças de Cyril Scott se escoravam em terreno sólido. A identidade de várias dentre as figuras disfarçadas descritas nos livros do "Iniciado", por exemplo, agora se revelou e verificou-se que tudo o que Scott escreveu sobre elas é autêntico. "David Anrias", astrólogo e teosofista nos livros, era Brian Ross, que trabalhou por algum tempo para Annie Besant, na Índia, durante o período em que esta presidiu a Sociedade Teosófica.

Voltemos, porém, às próprias experiências de Scott. De acordo com a sua narrativa, o iniciado era um indivíduo impressionante, tão impressionante como o que mais o fosse. Exatamente como Voltaire descreveu Saint-Germain, o "homem prodigioso da Europa", o iniciado dos livros de Scott também parecia ser "um homem que nunca morre e tudo sabe". Posto que raro os demonstrasse, diz-se que os seus poderes espirituais, por cujo intermédio podia influir no mundo material existente à sua volta, eram sobre-humanos.

Mas o aspecto mais importante dos livros do "Iniciado", do ponto de vista da nossa linha atual de investigação, é que, nos Estados Unidos, esse indivíduo — chamado Justin Moreward Haig, ou "JMH", nos livros — presidia a reuniões habituais dos seus chelas, muitos dos quais eram figuras destacadas em várias linhas de atividade, e em cujas fileiras figuravam *músicos, poetas, artistas e escritores*. O fato é que a maioria das pessoas ou é incapaz de aceitar a realidade e a existência da Fraternidade, ou não está disposta a fazê-lo e, de qualquer modo, se mostra frequentemente inapta a absorver os puros ensinamentos dos Mestres na forma em que são ministrados. Por conseguinte, além de emitirem suas palavras puras e não-diluídas, os Mestres, muitas vezes, decidiram exercitar os discípulos a reduzir sua mensagem e vibração. No sentido mais lato, este é, literalmente, um estágio da redução das frequências do Verbo. Os discípulos, então, propagam, através da sua linha de serviço, os princípios de ética, moral e

espiritualidade, assim como quaisquer conceitos mais específicos que os tempos possam exigir para o aperfeiçoamento da raça. Fazem-no, porém, de ordinário, sem revelar a Fonte da sua inspiração inicial. Dessa maneira, muitos chelas da Fraternidade vêm trabalhando em todo o correr da história — nas artes, nas ciências, e também como políticos e como os grandes líderes morais dos homens. Se a verdade fosse conhecida, muitos episódios históricos, famosos e importantes — como a Revolução Americana, que discutimos anteriormente, para citar apenas um — teriam uma história inteiramente diferente e não revelada: a história das causas geradoras dos efeitos; a história dos Adeptos da Grande Fraternidade Branca e das figuras tradicionais que foram, sem o conhecimento do mundo, os seus chelas. Isso tem uma relação importante com o nosso estudo do poder secreto da música. Pois a história da grande música dos tempos antigos e também a da tradição clássica ocidental — do que realmente a inspirou e de onde veio grande parte dela — é uma história completamente insuspeita de todos, com exceção de uns poucos.

E, contudo, a vida e os escritos de Cyril Scott podem fornecer-nos um vislumbre dessa história dos séculos.

Depois do seu encontro com o esoterismo, Scott nunca mais foi o mesmo homem. A filosofia oriental, a teosofia e a prática da ioga e da meditação passaram a ser o seu interesse maior na vida. A partir desse momento, as composições que se sucediam entraram imediatamente no reino do misticismo e do orientalismo. Deu-nos então a sua pena obras musicais como o *Jungle Book*, em estilo hindu; a *Sphinx*, escuramente mágica; *Lotus-land*; *Chinese Songs*;^{*} e muitas mais. O seu terceiro volume de versos, *The Voice of the Ancient*,¹¹⁵ ** revelou uma mudança radical no tema e no efeito emocional, como o fizeram os volumes subsequentes. A *raison d'être* de Scott como artista, em qualquer meio de expressão, estava agora absolutamente orientada para a sua meta, no rumo do mais elevado propósito de vida — o caminho espiritual.

Que atitude assumiria Scott em relação aos temas que discutimos neste livro, a respeito do uso e abuso do poder da música? No tocante às tendências artísticas dos colegas compositores da sua geração, Scott deixou

* Respectivamente: *O livro do jângal*, *A esfinge*, *A terra do lótus*, *Cantos chineses*.

** *A voz do ancião*.

muito clara a sua posição. Numa crítica contundente mas bem argumentada da vanguarda, *The Philosophy of Modernism in its Connection with Music*,¹¹⁶ * Cyril Scott comparou os modernistas a um homem que se propõe dar uma caminhada com a intenção de nunca, sejam quais forem as circunstâncias, pôr os pés numa estrada já aberta. Atendo-se a uma doutrina tão rígida, o modernista, por conseguinte, não encontra a liberdade, senão a escravidão final, visto que não está livre para reter os princípios experimentados e provados, que são o próprio fundamento da beleza e da sublimidade na música. (Aos "modernists", na verdade, Scott preferia, não raro, chamar "monsterists"!) A verdadeira liberdade, argumentava Cyril Scott, é a do compositor da classe romântica, capaz de se afastar ou não dos caminhos estabelecidos, à sua vontade.

Agora se torna evidente, pela leitura do segundo livro do "Iniciado", que o círculo de chelas de "JMH" incluía literatos e outros artistas de renome internacional. O indivíduo que forneceu o próprio material autobiográfico a Scott, como fundamento dos seus livros, é descrito, ao mesmo tempo, como poeta e compositor. (Nos livros é o narrador que escreve na primeira pessoa e se disfarça sob o nome de "Charles Broadbent".) Em seguida, mencionam-se, pelo menos, dois outros compositores, um dos quais sabemos hoje ter sido Cyril Scott. O fato de haver o próprio Scott pertencido, por algum tempo, ao círculo dos chelas na América é confirmado num adendo aos livros do "Iniciado", que se encontra na edição de 1935 de *An Outline of Modern Occultism*. ** Ao que tudo indica, Scott foi o indivíduo chamado "Lyall Herve Herbert", o único compositor que aparece no segundo e no terceiro livros do "Iniciado"; e, a cremos no seu próprio adendo, a que acima aludimos, ele figura nesses dois volumes.

Diz-se que os vários chelas-artistas de "JMH" estavam sob a orientação da Fraternidade dos Adeptos do Leste e do Oeste, cabendo aos compositores a tarefa de produzir uma música afinada por Deus para favorecer a evolução da raça. Daí se vê, portanto, a aceitarmos a narrativa, a influência direta que a mão orientadora da Fraternidade pode exercer sobre a música do mundo.

* *A filosofia do modernismo em sua conexão com a música.*

** *Um esboço do ocultismo moderno.*

Quanto ao indivíduo chamado nos livros "Lyall Herbert", provavelmente identificável com o próprio Scott, vale notar que em certo trecho do volume final, *The Initiate in the Dark Cycle*,^{117*} um Mestre lhe diz: "E você escreverá uma nova espécie de música — bem como um livro sobre o assunto — para o que receberá um adestramento preparatório especial às mãos do Mestre." Isto nos traz à lembrança o livro precursor de Scott, *Music, Its Secret Influences Throughout the Ages*.^{5**}

Entretanto, independentemente de quem foi, de fato, "Lyall Herbert", há um trecho que o envolve e que sempre nos fascina. Pois, em determinado momento, o conhecido compositor inglês é levado, assim como "Charles Broadbent", o poeta, ao domicílio de um Mestre no interior da Inglaterra. (E releve notar que, em seu adendo, Cyril Scott, escrevendo como Cyril Scott, se refere a esse Mestre e à sua propriedade no Sudoeste da Inglaterra de maneira que indica um relacionamento pessoal entre ambos.) Aqui, "Herbert" e "Broadbent" são especialmente preparados para ouvir por clauriaudiência uma música celestial proveniente de reinos superfísicos da existência. E depois:

Vindas de muito longe, ouvi as melodias de um órgão, às quais se misturava o som de vozes tão puras e etéreas que sugeriam o cantar de um coro celeste, trazido por uma serena brisa vespertina. A música não se parecia com nenhuma outra que eu já tivesse ouvido antes; era sutil e, contudo, melodiosa, doce, porém destituída de toda voluptuosidade sentimental; ora pujante e inspirativa de respeitoso temor, ora meiga e terna como a carícia das mãos de um anjo.

"Meu Irmão Koot Hoomi tocando o Seu órgão ... e as vozes que se ouvem pertencem aos Gandharvas ... Prestem atenção e lembrem-se, pois vocês, um dia, produzirão essa música para o mundo ..."

Fora Sir Thomas quem falara, e suas palavras se endereçavam a Lyall.

A música continuou por algum tempo e, depois, aos poucos, se esvaeceu, quando sobreveio outro silêncio.¹¹⁷

Não citamos aqui, de maneira alguma, esta passagem com a mera finalidade de contar uma história emocionante ou controversa. A história serve, antes, para mostrar a força com que muitos músicos podem ter sido guiados, embora o mundo não tenha tomado conhecimento disso, e a

* O iniciado no ciclo escuro.

** A música, suas influências secretas através dos séculos.

proximidade da nossa vida de todos os dias a que têm chegado, às vezes, esses poderes orientadores. Embora não haja espaço para incluir aqui todas elas, conhece-se grande número de histórias semelhantes, em que mortais parecem ter sido beneficiários de um descerramento do véu, durante o qual ouviram uma música celeste de indescritível sublimidade. Às vezes, os indivíduos em tela dedicavam-se à busca espiritual, outras, compositores conhecidos, de reconhecida estatura. Aludamos, de passagem, a dois episódios mais amplamente citados: numa fase tardia de sua vida, Robert Schumann escreveu música que, dizia, lhe era ditada pelos anjos, afirmação em que sua esposa acreditava, declarando após a morte do marido: "É na música de Robert Schumann que os anjos cantam." Conquanto os críticos pudessem também invocar a instabilidade mental de Schumann, o mesmo não pode ser dito, de maneira alguma, de Handel, para o qual o seu *Messias*, uma das maiores peças de música já escritas, lhe fora igualmente revelado. Enquanto o compunha, sentiu que se lhe abriam as portas do céu, e foi-lhe dado ver e ouvir seres superfísicos, divinos, cantando em coro de modo extraterreno. Como ele declarou mais tarde: "Creio que vi todo o Céu diante de mim e até o grande Deus." Sabe-se que a experiência de escrever essa obra o comovia tanto que as lágrimas lhe fluíam dos olhos e borrava a tinta. Se refletirmos, ao mesmo tempo, na estatura sobranceira e na eterna perfeição da peça, bem como na sua extensão, veremos que se ajunta peso à afirmação de que ela lhe foi revelada, e que ele não precisou empenhar-se a fundo para compô-la, visto que a escreveu em três curtas semanas e num dos mais difíceis períodos de sua vida. Neste século materialista, o conceito de "música revelada" muitas vezes não recebe a devida consideração; entretanto, seja qual for a sua explicação, parece tratar-se de um fenômeno muito bem-definido e que está merecendo novos estudos. A esse respeito, não nos esqueçamos que, tanto na literatura religiosa tradicional quanto na literatura esotérica moderna, há também o conceito da existência de *dois lados*, a saber, o bem e o mal. Suprimindo um ligeiro frêmito, podemos relembrar as palavras misteriosas de Stravinsky acerca de *O Rito da Primavera*: "Ouvi, e escrevi o que ouvi. Fui o recipiente através do qual passou *Le Sacre du Printemps*." No tocante ao nosso próprio tempo, mais de uma autoridade esotérica proclamou que, virtualmente, todas as letras dos conjuntos mais pesados de *rock* são recebidas inconscientemente, ditadas por entidades desencarnadas — afirmação que se torna menos inacreditável quando prestamos atenção a essas letras, para ver exatamente o que está sendo dito. Por exemplo:

Ugh.
Ahhh. [*— A poetic start! — D. T.*]
Can't help feeling strange.
The moon is up I think I'm gonna change.
You're so smooth and tender.
A livin' breathin' dream.
I'm listen' for your scream.

I'm almost human; I'm almost a man,
I'm almost human.

*"Almost Human" — Kiss**

O astro masculino do *rock*, Alice Cooper, diz haver adotado esse nome depois de entrar em contato com uma entidade desencarnada chamada Alice Cooper durante uma sessão, e que é a entidade desencarnada quem, em parte, se encarrega dos seus gestos e do seu canto no palco. Terá ele dito tudo isso por amor da publicidade? Nossa resposta dependerá, provavelmente, da realidade ou irrealidade que atribuímos às dimensões não-físicas. Não há dúvida de que a idéia de entidades malévolas, que produzem formas novas e disruptivas de música através dos seus canais humanos, é freqüentemente mencionada na primitiva literatura cristã. São Crisóstomo, por exemplo, disse: "para evitar que os demônios que introduzem canções lascivas destruíssem tudo, Deus instituiu os salmos". Raras vezes, porém, o processo da revelação musical (de um "lado" ou de outro) foi descrito com tanta franqueza quanto no livro de Scott.

Entretanto, simultaneamente com o episódio da revelação musical, Cyril Scott trabalhava no livro que saiu à luz em 1933 sob o título de *The Influence of Music on History and Morals*.¹⁰⁹ ** À diferença dos livros do "Iniciado", este foi publicado com o nome do autor, Cyrill Scott. Em 1958, apareceu uma edição atualizada, que ainda hoje se encontra à venda,

* Uí. / Ahhh [Um poético começo! — D. T.] / Não posso deixar de sentir-me esquisito. / A lua está lá em cima e eu vou mudar. / Você é tão macia e tenra. / Um sonho que vive e respira. / Estou à espera do seu grito. / Sou quase humano; sou quase um homem. / Sou quase humano. / "Quase Humano" — Kiss.

** A influência da música na história e na moral.

*Music, Its Secret Influence Throughout the Ages.*⁵ * Só na segunda edição, Scott revelou sua convicção de que as duas edições do livro lhe haviam sido inspiradas por numerosas e detalhadas discussões com Koot Hoomi Lal Singh, um dos grandes Adeptos que também patrocinara a fundação da Sociedade Teosófica no derradeiro quartel do século XIX.

Após uma vida longa e frutuosa, durante a qual realmente contribuiu, como pioneiro, para redespertar no homem a consciência de poder secreto inerente a toda música, Cyril Scott deixou este mundo em 1971. E no entanto, afinal de contas, para citar-lhe os próprios versos:

*What are the world's foolish toys, and death's ephemeral sorrows,
Seeming endless, yet by the Endless, fleetier than lightning's flashes.*¹¹⁵ **

Não será preciso dizer que, no meio da corrente principal do mundo da música, muitos olharam de esguelha para essas “excentricidades” de Scott: suas alusões aos “Mestres”, seus livros sobre medicina alternativa, esoterismo e coisas assim. Ademais, houve quem dissesse que o declínio da sua popularidade, depois dos dias inebriantes de sua jovem maturidade, quando alguns o consideravam o pai da música britânica moderna, devia estar diretamente relacionado com a “dissipação” dos seus talentos.

Mas, numa autobiografia publicada aos noventa anos (*Bone of Contention*, *** Aquarian Press, 1969), Scott não levou essas coisas em conta e asseverou que o esoterismo, e sobretudo os Mestres que o guiavam, tinham sido um dos principais fatores de inspiração de sua produção criativa. Com efeito, aos sessenta e cinco anos, ele tomou a decisão de encerrar o período de composição; mas os Mestres, segundo ele, o instaram para continuar, o que ele fez até o fim da vida. (A pedido dos próprios Mestres, relatou Scott, a primeira obra que terminou depois disso foi a sua terceira ópera, *Maureen O'Mara*.)

Deve-se dizer que, seja qual for a fonte de sua inspiração, as revelações de Scott são da maior importância para de novo demonstrar a reali-

* *A música, sua influência secreta através dos séculos.*

** Que são os tolos brinquedos do mundo e os pesares efêmeros da morte, / Que parecem infinitos, mas que, diante do Infinito, (são) mais fugazes do que clarões de relâmpago.

*** *O pomo da discórdia.*

dade da influência do esoterismo na música. Seja qual for o nosso ponto de vista em relação às inusitadas afirmações do compositor, o fato de *ele* lhes dar crédito torna inegável a grande influência do esoterismo na sua música. Que um compositor moderno de tamanha importância sentisse estar em contato com a lendária Grande Fraternidade Branca é um fato deveras extraordinário. E quem pode dizer que entre as muitas composições de Cyril Scott não figuram as que são, de fato, transcrições feitas por ele, com o melhor da sua capacidade, da música inspirada pelo Mestre Koot Hoomi, e que refletem diretamente a música das esferas?

Já se disse, uma vez, que Scott estava cem anos à frente da sua geração. Isso talvez dê uma idéia do significado dos últimos decênios de sua vida. Pois, embora os críticos, editores de música e executantes em geral lhe ignorassem tanto as primeiras quanto as últimas obras, e também, mais de uma vez, ele se sentisse desanimado e pronto para atirar a toalha no ringue, deixou-se persuadir por aqueles que acreditava serem os seus Guias a continuar compondo até o fim, ainda que suas obras, em grande parte, não fossem publicadas nem executadas.

Na autobiografia, Scott afirma que, do ponto de vista dos Mestres, "o principal é conseguir que a obra seja escrita; o resto, se for preciso, poderá esperar — às vezes até depois da morte do compositor". É verdade que muitas das mais famosas obras do repertório atual das salas de concerto foram totalmente desconhecidas durante a vida dos que as produziram. Tome-se, por exemplo, a maioria das obras de J. S. Bach (revisadas no século XIX) ou a *Sinfonia Inacabada* de Schubert (descoberta, depois da sua morte, como um manuscrito posto de lado). Se a obra de Scott se achava, com efeito, como lhe saiu da pena, cem anos à frente da sua geração, talvez seja mais interessante observar o curso dos acontecimentos relativos a ela nos anos vindouros.

OS ESOTÉRICOS REDESCOBREM A MÚSICA

— Ou, a propósito, teriam eles, algum dia, esquecido dela? Vimos que existe entre o esoterismo e a música uma relação semelhante à que existe entre o cavalo e o carro. E isso explica por que as décadas mais recentes assistiram à gradativa subida à tona de uma forma esotérica nova, própria do século XX, de estudar as artes tonais. Com a reemergência do esoterismo em geral, seguiu-se-lhe, naturalmente, uma nova e mais ampla compreensão dos segredos íntimos do som e da música.

De fato, o primeiro estudo esotérico das propriedades do som levado a cabo em tempos relativamente recentes foi o do Barão von Reichenbach (1788-1869), no transcorrer do último século. O estudo de Reichenbach fazia parte de um estudo mais extenso sobre uma força ou energia misteriosa que ele denominou Força Ódica. Diferente do magnetismo ou da eletricidade mas, de certo modo, relacionada com ambos, a Força Ódica parece ter sido a mesma força "extra" e oculta, ainda desconhecida da ciência, com a qual se depararam numerosos investigadores modernos, davam-lhe qualquer nome, desde força vital ou energia etérica até bioplasma e energia orgônica. Muitas experiências pormenorizadas de Reichenbach com essa força, que podia ser vista e descrita por pessoas clarividentes, foram publicadas em série em 1844, e estão impressas hoje no livro intitulado *The Mysterious Odic Force*.¹¹⁸ * O que distingue Reichenbach da maioria dos últimos pesquisadores é a maneira particularmente científica com que ele realizou o seu trabalho.

Numa sala completamente escura, as pessoas sensíveis são capazes de ver a Força Ódica como "luz". Descobrimo-o, Reichenbach inventou uma série de experiências para ver o modo com que várias coisas afetavam essa misteriosa força-"luz". Tendo feito experiências ódicas com a eletricidade, o magnetismo, a psicologia, as cores, as reações químicas e os cristais, ele teve, depois, a brilhante idéia de experimentar o efeito do som. Estando numa sala escura com um sensitivo vienense, Reichenbach tocou um sino. Imediatamente o sensitivo contou que o sino se lhe tornara visível e luminoso. Aparentemente, o próprio som emitia uma radiação de Força Ódica. Se bem que essa força fosse invisível e inaudível para a pessoa comum, a maioria dos clarividentes podia vê-la. Reichenbach tentou bater em outros objetos — uma vara de metal, um ímã em forma de ferradura, um sino diferente, copos de vidro — e uma série de sensitivos declarou que todos os objetos se haviam tornado luminosos. O grau de luminosidade dependia da força do golpe desferido, o que quer dizer, do volume do som. Quanto maior fosse a altura de som, tanto mais brilhante seria a luz. Observou-se ainda que, à medida que os tons vibravam ou oscilavam audivelmente, assim também se via a luz ficar mais brilhante ou mais indistinta. Ao ser tocado um violino, não só as cordas mas também toda a caixa de ressonância se tornaram luminosas para muitos observadores. Um sino, continuamente

* Os mistérios da força ódica.

ferido por um bom pedaço de tempo, produziu o efeito (para os sensitivos) de iluminar toda a sala. A inferência óbvia de tudo isso é que, seja ela o que for, essa energia desconhecida se irradia de todos os instrumentos musicais e de todos os emissores de sons.

O nosso próprio século assistiu ao aparecimento de muitos grupos de ocultistas e sistemas de pensamento esotérico. Embora muitos contenham elementos semelhantes uns aos outros, cada qual possui também seus próprios traços distintivos. Mas um bom número desses grupos, movimentos e escritores da Nova Era, tem tido coisas para dizer acerca do lado esotérico da música. Todos concordam, universalmente, com as crenças dos antigos. Uma escritora da Nova Era, Corinne Heline, da importante e tradicional família Duke, do sul dos Estados Unidos, escreveu muito sobre o assunto. No seu entender, havia duas correntes distintas na música do mundo, cada uma das quais libera uma força tonal diferente no planeta. As consonâncias produzem a força construtiva e fortalecem a natureza mais elevada do homem; as dissonâncias produzem a força destrutiva e robustecem a natureza do desejo do homem. Ela acreditava que o jazz e a música popular moderna são responsáveis por muitos males atuais da sociedade: "O jazz e a delinquência juvenil são gêmeos. Quando floresce um, a outra aparece."¹³ Do lado otimista, além de exaltar os méritos artísticos da música clássica ocidental e oriental, e escrever muito sobre os seus benéficos efeitos, Corinne Heline se mostrava também supremamente confiante em que, num futuro próximo, presenciaremos o nascimento de uma forma mais adiantada e até mais sublime de arte tonal — uma música da Nova Era, cujos efeitos transformarão radicalmente toda a civilização. Segundo a tradição de Platão e Aristóteles, Corinne Heline cria que a música e o grau de espiritualidade e outros traços do caráter do homem estão indissolivelmente interligados; que, na realidade, os estilos de música e o grau de espiritualidade do homem:

só parecem separados à nossa limitada percepção. Em sua essência, estão unidos inseparavelmente, e nos reinos mais elevados do ser se reconhece que a compreensão musical e o entendimento espiritual são idênticos.¹³

Escritos como esses parecem prenunciar uma iminente ressurgência maior do estilo pitagórico e outros estilos antigos de pensamento sobre o som e a arte tonal. Todavia, para que esse retorno aos princípios antigos seja realmente poderoso e eficaz em sua ação, é provável que venha a

precisar não só de uma ressurgência da sabedoria antiga, mas também de algo inteiramente novo e revolucionário. Muitos esotéricos acreditam que essa revolução no enfoque da ciência do som por parte do homem é hoje propiciada pela Grande Fraternidade Branca através da sua organização exterior, o Farol Culminante. Enquanto fazia pesquisas para escrever este livro, não pude esquivar-me à dupla conclusão de que não só essa organização é uma força primordial em movimento, através da qual a teoria e a prática do uso dos poderes internos do som estão reaparecendo neste século, mas também que nada parecido surgiu em qualquer outra parte. Será mister, portanto, examinarmos mais detalhadamente o Farol Culminante.

A CIÊNCIA DO VERBO FALADO

Descendo à essência das coisas, descobrimos que o Farol Culminante se refere pura e inteiramente ao Verbo — o Verbo como som; como Música das Esferas; como invocação, decreto e grau dinâmico; o Verbo como a natureza íntima da Física, como as correntes de luz que se opõem à escuridão desconforme pela supremacia no coração do átomo e no coração do homem; como a palavra escrita da sabedoria em todos os seus aspectos; — e como o Verbo encarnado na relação Guru-chela (Mestre-discípulo).

Há mais de um século, o Adepto conhecido por muitos no mundo como El Morya ajudou a fundar a Sociedade Teosófica através de sua chela, H. P. Blavatsky, que, dessa maneira, passou a ser a porta-voz viva do seu Verbo. Ela se tornou o que se conhece como a mensageira da Grande Fraternidade Branca — capaz de representar plenamente e emitir o Verbo e os ensinamentos do grande corpo de Adeptos do Leste e do Oeste. De modo algo semelhante, mas como parte da missão crescente da Fraternidade, El Morya escolheu por mensageiros em nossa época Mark e Elizabeth Prophet, cada um dos quais possui grande soma de serviços prestados à Fraternidade no passado. O próprio El Morya escreveu, em 1975, sobre mensageiros:

O Verbo é todos e tudo. O Verbo é o Logos eterno. É a voz de Deus trovejando os Dez Mandamentos das alturas do Horeb, gravando com a chama viva os sinais da lei em tábuas de pedra. O Verbo é a vontade do AUM e o raio da sua divindade. O Verbo é vida e amor e verdade. O Verbo é lei e princípio. O Verbo é individualidade total.

Expedimos mensageiros do Verbo cujas almas, ungidas pelo próprio Deus, se ajoelharam diante do altar do Tribunal do Fogo Sagrado e receberam as instruções dos Vinte e Quatro Anciãos.¹¹⁹ E a autoridade deles é a dos mensageiros do Grande Sol Central. Ser mensageiro da hierarquia é um alto e sagrado mister – um mister que não se confere levemente e não deve ser recebido com levandade ...

Em 1876, Helena Petrovna Blavatsky recebeu ordens do Mestre Kuthumi e minhas, então conhecidos como Mestres K. H. e M., para escrever *Isis sem véu*. Mais tarde, foi-lhe conferida a responsabilidade de transmitir *A doutrina secreta* ao mundo. Instruída por Jesus, o Cristo, o Ascendido Mestre Hilarião, e Mãe Maria, Mary Baker Eddy recebeu revelações que deu a conhecer em *Science and Health with Key to the Scriptures*.^{*} Conquanto assediadas, às vezes, por seus próprios preconceitos e pelo fardo da consciência de massa, essas testemunhas codificaram a verdade e a lei do Leste e do Oeste como a culminação de milhares de anos de destilações do Espírito em suas almas.

Tais mensageiros não são instruídos num dia, nem num ano, nem numa existência. Encarnação após encarnação, eles se assentam aos pés dos Mestres e recebem as emanações do seu manto pelo poder da sua palavra e do seu exemplo. Outros, escolhidos para executar um serviço semelhante para a hierarquia, falharam em suas iniciações pelo orgulho do intelecto e pela relutância em submeter a identidade totalmente à chama. Tornaram-se, por essa maneira, inteiramente auto-iludidos e continuam a arrastar almas inocentes para o caos da sua ilusão.

Na década de 1930, chegaram as chamadas gêmeas de Guy W. Ballard e Edna Ballard, transmitindo o sagrado mistério da lei do I AM, um novo conhecimento da hierarquia, a invocação do fogo sagrado e o caminho da ascensão. Representantes experimentados e verdadeiros de Saint-Germain, receberam o encargo de ser os únicos mensageiros da hierarquia da Era de Aquário até que a humanidade remisse certa porção do seu carma.

Quando o ciclo se completou, Saint-Germain, juntamente com o Conselho de Darjeeling, apoiou Mark e Elizabeth Prophet para que levassem avante o trabalho não só dos Ballards e do movimento do I AM, mas também de Nicholas e Helena Roerich. Os Roerichs deram a conhecer a palavra de Morya destinada a alcançar, a um tempo, o povo russo e o povo americano, com a energia e a iluminação que deveriam deter o dragão vermelho¹²⁰ do Mundo Comunista. E assim a chama Mãe da Rússia e a chama Mãe da América convergem em espirais de liberdade e vitória para os filhos e filhas de Deus em ambas as nações e em todas as nações sobre a Terra.¹²¹ **

* *Ciência e saúde com chave das escrituras.*

** Direitos editoriais, 1983, da Church Universal and Triumphant, Inc., Box A, Malibu, Califórnia, 90265. Todos os Direitos Reservados. Reproduzido com autorização. De *The Chela and the Path (O chela e o caminho)* de El Morya, págs. 115, 121-2; edição de 1976.

Nessa missão de mensageiros, Mark e Elizabeth Prophet têm transmitido em conferências e livros, através do Farol Culminante, grande riqueza de ensinamentos acerca de uma variedade de assuntos da Nova Era. E no meio desse sistema de pensamento e sua aplicação prática encontramos muita coisa importante para o nosso estudo sobre o poder do som. Na sua *The Science of Rythm for the Mastery of the Sacred Energies of Life*,¹²² * conferência dada a público em letra de forma, Elizabeth Clare Prophet mostra quais dos sete raios e dos sete chakras se associam a determinada classe de instrumento musical e a determinado estilo de música. A conferência, que constitui o pronunciamento fundamental do Farol Culminante sobre música, encerra grande quantidade de novas informações; mas um pouco dela, pelo menos, podemos sintetizar em forma de tabela, como se vê na Tabela 5.

Entre os inúmeros outros aspectos da ciência do Verbo que o Farol Culminante publicou, destaca-se um de interesse muito especial para nós neste livro. Trata-se da prática de usar a ciência do próprio Verbo falado — *que tão intimamente se assemelha ao emprego cuidadoso e consciente do Verbo falado pelos antigos*.

Rememoramos, em capítulos anteriores, o modo com que os chineses utilizavam gigantescos conjuntos musicais na crença de que estes irradiavam uma energia espiritual edificativa por todo o planeta; o modo com que os hindus forneceram, por milênios, mantras e *bhajans* para a manutenção da civilização e do equilíbrio físico do planeta; quão altamente desenvolvido era o sofisticado sistema de invocação do sacerdócio egípcio (assim como o seu adestramento no modo com que o indivíduo espiritualmente avançado deve usar a fala na vida cotidiana). Pesquisando, para escrever este livro, quanto se referia ao poder do som e os usos modernos da palavra falada, impressionou-me a ausência peculiar dessas práticas nos dias de hoje. Acreditavam os antigos que o uso do som era a mais poderosa de todas as chaves para abrir a porta dos estados mais elevados de consciência, bem como para efetuar mudanças práticas no mundo em geral. Em contraste com isso, no entanto, aspirantes espirituais modernos e servidores do mundo concentram-se quase que exclusivamente em técnicas silenciosas de meditação. Quando muito, o partidário moderno sabe apenas orar, ou cantar um hino, ou pronunciar umas poucas linhas

* *A ciência do ritmo para o domínio das sagradas energias da vida.*

Tabela 5: A associação entre os Sete Raios e Determinadas Formas e Instrumentos Musicais

Raio	Chakra (centro espiritual no homem que absorve e emite energia)	Ritmo do chakra	Qualidade divina que o chakra se destina particu- larmente a focalizar na consciência do homem	Instrumentos que influem particu- larmente no chakra	Exemplos de música que energiza correta- mente o chakra ex- pressando as quali- dades divinas do raio	Estilos musicais que particular- mente pervertem o correto fun- cionamento do chakra
2	Cabeça		Sabedoria divina	Cordas	Sinfonias	<i>Jazz</i>
5	Terceiro olho	2-4	Ciência divina	Piano	Concertos de piano	Música de computador (A "nova música")
1	Garganta		Vontade ou Poder	Metals	Marchas (como, por exemplo, <i>Pompa e Circunstância</i> Nº 1 e 4)	Músicas cantadas de <i>rock</i> e também de <i>folk-rock</i>
3	Coração	3-4 e 12-8	Amor divino	Harpa	Valsas. E também música para harpa	<i>Foxtrote</i> , Tango e a "valsa de <i>jazz</i> "
6	Plexo solar	5-4	Paz divina e ministração	Órgão	<i>Bhajans</i> indianos e música devocional ocidental	<i>Blues</i>
7	Sede da alma	6-8	Liberdade e ritual divinos	Instrumentos de sopro	A verdadeira e ori- ginal música da "alma" na música popular, como "Greensleeves"	A chamada música "da alma"
4	Base da espinha	4-4	Pureza divina	Tambor, percussão	Peças patrióticas americanas e música clássica indiana	Ritmo de vodu e de <i>rock</i>

Extraída de *The Science of Rhythm for the Mastery of the Sacred Energies of Life; Uses and Misuses of the Word in the Music of East and West*¹²².

impressas num livro. O entoar de cânticos orientais tampouco é prática de todo esquecida. Todavia, nada disso tem alguma semelhança, digamos, com o uso extremamente científico de consoantes e vogais que se praticava no antigo Egito com a finalidade de realizar atos desinteressados, motivados pelo direito e altamente específicos, de magia branca. A dirigente do Farol Culminante, Elizabeth Clare Prophet, acredita que a ciência do Verbo falado é o elo que falta nas aspirações do homem moderno à auto-evolução. Dar-se-ia que o caminho exclusivamente silencioso é, em certos sentidos, desproporcionado, dadas as tremendas necessidades atuais de uma rápida ocorrência de mudanças efetivas no palco do mundo? Acreditava-se, sem dúvida, desde a mais remota antiguidade que, embora a meditação e a oração elevem a consciência do gênero humano para Deus, só o uso científico do chakra da garganta, aplicado com concentração e determinação, pode invocar plenamente as energias de Deus para o mundo da forma em que vivemos. E num sentido notavelmente semelhante ao desse conceito da antiguidade, milhares de pessoas acreditam hoje também que o Verbo falado é capaz de criar e sustentar potentíssima revolução em todo o planeta para lograr uma consciência mais elevada.

O Farol Culminante costuma utilizar o poder do som promulgando os chamados decretos dinâmicos, fórmulas específicas, expressas em palavras, que visam à sublimação e ao aprimoramento das condições pessoais e planetárias. Na exposição clássica do assunto, *The Science of the Spoken Word*,* redigida por Mark L. e Elizabeth Clare Prophet, lemos:

Vários sistemas iogues de meditação oferecem métodos por cujo intermédio se pode silenciar o espírito do homem, obtendo-se, por esse modo, uma afinação maior com o Divino. Alguns desses métodos se tornam aleatórios quando aplicados pelo homem ocidental, pois requerem avançada disciplina mental e espiritual da parte de quem os emprega. Os decretos, por outro lado, são relativamente simples de dominar, uma vez que se lhes compreendam os princípios básicos; e muito mais eficazes.

Importa compreender que decretos enunciados sem sentimento e sem reflexão não produzirão a total perfeição que se destinam a produzir; pois o homem deve ter na consciência os padrões corretos de pensamento e sentimento que atuam como receptáculos para as energias que pede à Divindade.

Os decretos promulgados de acordo com a ciência do Verbo falado começam com um preâmbulo. Esses preâmbulos dirigem a atenção e as energias

* *A ciência do verbo falado.*

de quem decreta para a sua própria presença I AM (o Ego divino interior) e para o seu Ego do Santo Cristo (a identidade de Cristo), assim como para os seres cósmicos que fizeram imensos progressos no reino de Deus.

Tais preâmbulos são invocativos do mais alto Bem — o que quer dizer que invocam a bondade de Deus por um apelo, feito em nome de Deus e do seu Cristo, às hierarquias do céu para que lancem a âncora de suas energias e do seu amor a fim de levar, ampliada, a níveis de compreensão quase ilimitada, a ação do decreto quando este se cumprir no mundo do tempo e do espaço.

O enunciado de cada apelo com fervor e amor invoca automaticamente as energias dos habitantes celestiais em prol daquele que decreta e de todo o gênero humano. Além disso, os decretos são um enunciado definido de verdade que a mente do indivíduo pode seguir até chegar a uma conclusão lógica. E, nesse caso, é a conclusão do Logos, do Verbo feito carne pelo poder do Verbo falado, isto é, pelo poder de decretos. Consoante a lei cósmica, as idéias expressas em palavras *precisam* resultar na realidade quando são liberadas em nome de Deus e pela autoridade da chama de Cristo...

Os que conhecem o poder do quadrado em matemática compreenderão que quando grupos de indivíduos se empenham em invocar as energias de Deus, não estão simplesmente acrescentando o poder pelo número de pessoas no grupo numa base de um-mais-um, mas estão entrando numa velhíssima aliança do quadrado que acerta a liberação do poder para levar a efeito o Verbo falado pelo número de indivíduos que estão emitindo decretos e pelo número de vezes em que cada decreto é expedido.

Recomendamos sinceramente a emissão de decretos individuais para a consecução de bênçãos incalculáveis na vida dos que se disciplinarem no ritual da invocação da luz para um mundo escurecido. Mas a decretação em grupo, quando acompanhada de intensa visualização do bem desejado, é mais eficaz em escala mundial do que na decretação individual e redundará em rápida resposta aos que nela estão empenhados, não somente para eles mesmos, mas também em benefício de todo o gênero humano...

O ritmo também é importante em decretos. O ritmo próprio cria uma projeção muito penetrante das vibrações espirituais que magnetizarão por todo o planeta as qualidades de Deus invocadas através de decretos. O momento dessas ondas, que formam círculos ondulantes sobre o corpo planetário, cria uma intensificação de luz toda vez que os adeptos se reúnem a fim de participar de um esforço semelhante.¹²³ *

* Direitos editoriais, 1983, da Church Universal And Triumphant, Inc., Box A, Malibu, Califórnia 90265. Todos os Direitos Reservados. Reproduzido com autorização. De *The Science of the Spoken Word (A ciência do verbo falado)* de Mark L. e Elizabeth Clare Prophet, págs. 25-6, 40-2; edição de 1983.

Pode dizer-se que essas sessões dinâmicas de decreto em grupo do Farol Culminante representam, portanto, a primeiríssima reemergência genuína da ciência e da prática espirituais, que foram outrora básicas entre os cleros antigos. Somente recuando muito no tempo encontramos registros de algo semelhante. Uma prática dessa natureza teria ocorrido no pavilhão real de Ur, a cidade de Abraão, com o propósito de afastar dele uma onda de desalento e pestilência. O Rei-sacerdote Gudea e seus músicos realizam-na pelo poder da música e das vocalizações simultâneas. Corinne Heline comentou a descrição:

Os esotéricos compreenderam que era pela magia da música que uma nuvem de mal e de erro, que envolvia a cidade, estava sendo transmutada, e que os ritmos vibratórios da cidade se estavam elevando correspondentemente. Essa importante função da música será, algum dia, redescoberta e utilizada.¹³

Claro está que indivíduos diferentes reagem de duas maneiras muito diferentes à idéia de que homens e mulheres atuam como transformadores tonais para que entre na Terra a energia sagrada vinda de dimensões mais altas do ser. O ponto de vista materialista contemporâneo vê o universo em função da matéria — como átomos, planetas e estrelas formados por coincidência — e em que o fenômeno da vida, mero acidente da natureza, é quase irrelevante no esquema total das coisas. Para o idealista espiritual, porém, a vida e a consciência total, acima de tudo, são o que há de mais importante no universo: o verdadeiro propósito da Criação material de átomos e mundos era proporcionar uma plataforma sobre a qual a vida pudesse existir e evoluir. Esses dois pontos de vista diversos nunca são mais divergentes do que em suas reações à idéia dos cantos místicos com os quais os antigos acreditavam poder afastar os males do mundo. Para o materialista, a idéia é irracional. Para a concepção mística, todavia, nada seria mais sensível do que o fenômeno mais altamente desenvolvido do universo físico — o homem — ser capaz de atuar como invocador e transmissor da mais alta de todas as formas de força. Pois os místicos acreditam que essa força ou energia espiritual, se bem que ainda desconhecida da ciência, é a força controladora e orientadora de todas as forças físicas conhecidas.

Do ponto de vista místico, o Rei-sacerdote Gudea e os músicos da sua cidade estavam simplesmente utilizando um conhecido e experimentado meio de afastar a peste e outros males. Eles só poderiam ser tachados de irracionais e néscios se tivessem *deixado* de fazê-lo.

A CIÊNCIA DO VERBO NA ANTIGA INGLATERRA

Uma indicação de que a ciência do som pode ter sido usada na antiga Inglaterra nos fornece o historiador Diodoro do primeiro século a.C., que escreveu a respeito de "uma ilha no oceano além e defronte da Gália" em que encontramos uma cidade consagrada a Apolo, "cujos cidadãos, em sua maioria, são harpistas e, harpeando, entoam hinos sagrados a Apolo no templo, proclamando os seus gloriosos feitos". O relato de Diodoro talvez se refira aos mesmo cantores mencionados numa narrativa galesa dada a lume recentemente por John Michell, o erudito e autor. Em sua obra clássica, *City of Revelation*,¹²⁴ * John Michell alude a uma das Tríades Galesas, versos antiquíssimos que incorporam tradições orais de historiadores bárdicos de tempos pré-históricos. Dessa narrativa se infere que o poder do Verbo não só foi usado outrora na Inglaterra, mas também evidentemente aplicado com grande dose de sofisticação.

A Tríade afirma que, de uma feita, há muito tempo, as Ilhas Britânicas possuíam três coros perpétuos em que santos cantavam sem parar, vinte e quatro horas por dia. Os três coros de santos puros e iluminados localizavam-se em Glastonbury, Stonehenge e Llan Illtud Vawr (perto de Llantwit Major, em Glamorgan). (Devemos lembrar-nos de que isso ocorreu milhares de anos *antes* que a primeira comunidade cristã se estabelecesse em Glastonbury.) Em cada um desses três lugares 2.400 santos mantinham o canto, cem cantores para cada uma das vinte e quatro horas. Diz-se que as cantadas fórmulas verbais de poder espiritual variavam com as horas, as estações, os anos e outros ciclos. Assevera John Michell:

O cantar que os anciãos cantavam no coro perpétuo era um cantar astrológico, afinado pela música das esferas, que celebrava a ordem dos céus e guiava a ordem ritual da vida sobre a Terra. O templo era a estação central de força de todo o país e transmitia, através da nação, a corrente da palavra divina, gerada pela atividade incessante de seus astrólogos, sacerdotes e funcionários.¹²⁴

As similaridades entre esses coros e as imensas orquestras chinesas são evidentes. Contudo, a sagrada geração de poder pelos santos da antiga Inglaterra tinha uma importância muito maior, pois representava, quase

* *A cidade da revelação.*

sempre, o Verbo enunciado, os sons emitidos pelo Homem como o Cristo encarnado, de eficácia maior do que os sons de instrumentos inanimados.

Localizando os três sítios num mapa, John Michell descobriu que a distância entre eles é sempre a mesma. Llantwit dista de Glastonbury 62,2 quilômetros, a mesma distância que separa Glastonbury de Stonehenge. Os três sítios, todavia, não estão localizados numa linha reta, mas num arco de círculo que pode ser traçado através de todos eles. Continuando o traçado do arco na direção do Leste, a partir de Stonehenge, por mais 62,2 quilômetros, Michell surpreendeu-se localizando outro sítio em Goring-on-Thames. Prosseguindo na investigação, verificou que existiu antigamente em Goring um templo, perto da passagem de um rio, com várias marcas pré-históricas. Se se completasse o círculo, dez sítios dessa natureza se defrontariam à roda da sua circunferência; e o centro do círculo fica exatamente ao sul de uma cidade pré-histórica em Midsummer Hill, nos Malvern Hills.¹²⁴

Interessante adendo aos descobrimentos de Michell é a história subsequente do sítio médio citado pela Tríade como uma das localizações dos três coros perpétuos. Trata-se de Glastonbury, que, no dizer das maiores autoridades, foi o primeiro lugar na Inglaterra a que chegou a religião cristã, que se teria fixado em Glastonbury poucos anos depois da crucificação e da ascensão do Cristo. Seja como for, o certo é que Glastonbury se tornou o primeiro centro importante da nova religião nessas ilhas, e ocupou uma posição de destaque como centro escolástico, religioso e místico por mais de mil anos. O fato de haver sido Glastonbury escolhido para esse papel não pode ter sido acidental. A tradição de manter a energia fluindo desse ponto estabelecido e purificado — energia na qualidade de “suprimento de força” espiritual para o sustento e progresso da nação — aparentemente não se perdeu com o início da era cristã. Com efeito, os monges da Abadia de Glastonbury adotaram, durante o período áureo da Abadia, um regime de oração e cantos mais intenso do que qualquer outro de que eu tenha tido notícia no mundo cristão: perfazendo, pelo menos, várias horas por dia, todos os dias.

Finalmente, porém, chegou o fim. Segundo uma lei esotérica eterna do fluxo da energia, a luz espiritual tende sempre a atrair a oposição da treva. O serviço efetivo de indivíduos e movimentos que contêm luz é uma ameaça à própria existência do mal planetário; assim sendo, o mal em todas as suas formas procura perpetuar-se pela extinção da luz. Fora da atual sociedade civilizada proporcionada pelo Ocidente, em outras partes

do globo e em outros momentos da história, a oposição do mal não só foi capaz de assumir as formas da bisbilhotice e da calúnia, mas também as da violência física. E, desse modo, chegou finalmente a ordem, expedida por um regime militar e totalitário, de saquear, dissolver e arrasar a Abadia de Glastonbury da Grã-Bretanha.

E, assim, extinguiu-se a luz que iluminava uma nação. Os santos, dispersados, já não podiam congrega-se para se oferecerem como abnegados transformadores científicos do Verbo numa nação e num povo.

Agora, só nos restam as ruínas para contemplar. Mas até essas ruínas encerram segredos que se podem revelar. Temos de agradecer a John Michell o descobrimento da existência de claras associações entre a narrativa da Tríade Galesa e o texto profundamente místico do Apocalipse, revelado a São João na Ilha de Patmos. O ângulo formado pelas linhas que ligam Llantwit a Glastonbury e Glastonbury a Stonehenge é de cerca de 144° , número sagrado que ocorre no Apocalipse, tanto nas medidas da Nova Jerusalém como no número arquetípico dos santos — “cento e quarenta e quatro mil, com o nome do Pai escrito na testa” (chakras purificados do terceiro olho?). O número total de santos britânicos nos três coros sagrados era de $2.400 \times 3 = 7.200$: exatamente a metade de 14.400 (ou uma décima parte dos 144.000 bíblicos). Esse número, evidentemente, não ocorreu por acaso. Além disso, Michell indica que o círculo total formado pela completação do arco dos três sítios tem um raio de 504 oitavos de milha (101.304 metros) e uma circunferência de 3.168 oitavos de milha (636.768 metros). Esses números são um ingrediente essencial das proporções da arquetípica Nova Jerusalém do Apocalipse. Manifestam-se também nos tradicionais sistemas de metrologia, visto que o raio da Terra combinado com o da Lua dá uma cifra total de 5.040 milhas (8.109 quilômetros); e um círculo desse raio teria um perímetro de 31.680 milhas (50.973 quilômetros).

O número 144 também ocorre na narrativa, constante do Antigo Testamento, da consagração do Templo de Salomão, em que foi colocada a Arca da Aliança. Não há, acaso, um registro mais terrível do que este do poder de tons específicos de invocar a sagrada energia do céu para abençoar e curar a Terra.

Anteriormente, Davi, pai do Rei Salomão, ao fazer preparativos para o Templo, dividira seus músicos, de acordo com o serviço de cada um, em 24 categorias de 12 em cada categoria, o que dava um total de 288.¹²⁵ Aqui, as 24 categorias representam as duplas polaridades *yin-yang* dos doze Tons do zodíaco, e o número total, portanto, é 144×2 .

Para a consagração do Templo propriamente dito, o Rei Salomão reuniu todos os levitas, anciãos, chefes das tribos e todos os homens de Israel. O relato, que se encontra em Crônicas 2, transmite, de forma assaz tangível, o grande silêncio e o sentido de expectativa que envolve a multidão aglomerada no momento em que a Arca é levada para o interior do templo. Chega, em seguida, o poderosíssimo momento em que os adestrados músicos-sacerdotes invocam a ígnea Presença de Deus:

Quando saíram os sacerdotes do santuário (porque todos os sacerdotes, que estavam presentes, se santificaram, sem respeitarem os seus turnos); e quando todos os levitas, que eram cantores, isto é, Asafe, Hemã, Jedutum e os seus filhos e irmãos, vestidos de linho fino, estavam de pé, para o Oriente do altar, com címbalos, alaúdes e harpas, e com eles até cento e vinte sacerdotes, que tocavam as trombetas; e quando, em uníssono, a um tempo, tocaram as trombetas e cantaram para se fazerem ouvir, para louvar ao Senhor e render-lhe graças; e quando levantaram a voz com trombetas, címbalos e outros instrumentos musicais para louvar ao Senhor, porque Ele é bom, porque a Sua misericórdia dura para sempre, então sucedeu que a casa, a saber, a casa do Senhor, se encheu de uma nuvem; de maneira que os sacerdotes não podiam entrar ali para ministrar, por causa da nuvem, porque a glória do Senhor encheu a casa de Deus...

Tendo Salomão acabado de orar, desceu o fogo do céu e consumiu o holocausto e os sacrifícios; e a glória do Senhor encheu a casa. Os sacerdotes não podiam entrar na casa do Senhor, porque a glória do Senhor lhe enchera a casa...

De noite, apareceu o Senhor a Salomão e lhe disse: Ouvei a tua oração, e escolhi para mim este lugar para casa do sacrifício. Se eu cerrar os céus de modo que não haja chuva, ou se ordenar aos gafanhotos que consumam a terra, ou se enviar a peste entre o meu povo; se o meu povo, que se chama pelo meu nome, se humilhar, orar e me buscar, e se converter dos seus maus caminhos, então ouvirei dos céus, perdoarei os seus pecados e sararei a sua terra. Estarão abertos os meus olhos e atentos os meus ouvidos à oração que se fizer neste lugar. Porque escolhi e santifiquei esta casa, para que nela esteja o meu nome perpetuamente; nela estarão fixos os meus olhos e o meu coração todos os dias.¹²⁶

O Templo de Salomão e sua utilização proporcionam, portanto, a matriz universal, arquetípica para todos os povos e todas as eras. Templos semelhantes, onde “estavam perpetuamente os olhos do Senhor e o Seu coração” ergueram-se na Inglaterra, e poderiam ser reerguidos hoje. Com efeito, inúmeras indicações existem na Bíblia de que a ciência do Verbo pode fornecer a chave essencial do início de uma nova era de ouro.

Podemos tomar por exemplo o livro do Apocalipse, cada vez mais reconhecido como sendo, em parte, uma chave alegórica dos acontecimentos que devem acompanhar a transição da Terra, de Peixes para Aquário. Se esta for uma avaliação correta, e acredito que o seja, as numerosas referências ao poder do Verbo falado não podem ser mera coincidência. Os servos e santos de Deus são descritos reiteradamente no Apocalipse como combatendo a treva com o som, numa conflagração final do Bem e do Mal, antes do advento de uma idade áurea de paz e iluminação:

pois a sua força estava nas suas bocas,¹²⁷ ... Se alguém pretende causar-lhes dano, sai fogo das suas bocas,¹²⁸ ... Eles, pois, o venceram [a Satanás] por causa do sangue do Cordeiro, [energia do Cristo] e por causa do testemunho que deram.¹²⁹

Finalmente, ali se descreve a vinda final da encarnação do Verbo:

... e o seu nome se chama o Verbo de Deus: e seguiam-no os exércitos que há no céu ... Sai da sua boca uma espada afiada, para com ela ferir [todo o mal em] as nações.¹³⁰

Assim como os chineses acreditavam que cada nova era começa com um novo Tom, que dá a tônica da era, assim também o Apocalipse parece dar a entender que, com o Verbo, virá nova inundação da Terra que será totalmente submersa pelos 144.000 santos arquétipos, para a plena manifestação da era aquariana:

Ouvi uma voz do céu como voz de muitas águas, como voz de grande trovão; também a voz que ouvi era como de harpistas quando tanger as suas harpas:

Entoavam um como novo cântico... e ninguém pôde aprender o cântico, senão os cento e quarenta e quatro mil que foram comprados da terra ... São os que foram redimidos dentre os homens, primícias para Deus e para o Cordeiro.

E não se achou mentira na sua boca; porque são irrepreensíveis...¹³¹

Observe-se quão saturado dos mais profundos significados está aquele verso: "Entoavam *um como* novo cântico (o grifo é meu)! O "novo cântico" é o novo uso do som assim na música da Nova Era como nas invocações rítmicas, enunciadas. Uma das coisas mais importantes relativas ao novo cântico é a sua relação com a Nova Era como idade áurea

da civilização, plenamente manifesta. Em relação ao novo cântico e à Nova Era, devemos não esquecer *qual deles*, de acordo com os dogmas das antigas escolas de mistério, será o *pai*, e *qual deles* a *prole*. Pois o poder da música e o Verbo enunciado rege tudo, visto que a vibração é a força criativa do universo. Por conseguinte, a Nova Era não pode vir primeiro, surgindo, por assim dizer, espontaneamente, e o novo cântico não pode aparecer somente como seu resultado. Ao invés disso, são sempre os novos usos do som que mostram o caminho da Nova Era, que só pode surgir como *resultado* e *prole* da sua música e da prática intensa e devotada da ciência do Verbo falado.

O CÍRCULO ABENÇOADO DO AUM

Chegamos agora à conclusão do nosso estudo sobre o poder secreto da música e do som. E, no entanto, antes de rematá-lo, não podemos deixar de perguntar-nos: qual seria o efeito — pessoal e planetário — do *recomeço hoje* da ciência sagrada do Verbo, tal qual foi praticada nos três coros dos santos da antiga Inglaterra? Que magníficas energias ressurgentes não conferiria isso às Ilhas Britânicas e a todas as nações da Terra? Numa era em que tantas catástrofes em potencial nos ameaçam com sua presença iminente — sublevação terrestre, guerra mundial, totalitarismo e fome, para citar apenas quatro — talvez seja de grande importância que os antigos acreditassem ser o poder do Verbo capaz de evitar todas as ocorrências semelhantes. E ainda que uma dessas eventualidades viesse a registrar-se — um colapso econômico global de grandes proporções parece particularmente provável nesta década (estou escrevendo no princípio de 1983) — o que não seria capaz de realizar pela rápida ressurreição e estabilização de uma nova era de paz, prosperidade e fraternidade o que John Michell denominou “estação (ou estações) de energia central de todo o país, transmitindo através da nação inteira a corrente da palavra divina”?

Uma das conclusões finais do nosso estudo há de ser que o poder secreto da música e do som não deve ser secreto. Assim como antigamente, quando o emprego estudado e correto da música e das fórmulas verbais criou e sustentou grandes culturas da idade de ouro, assim também pode esse poder ser usado mais uma vez. O que era, e deixou de ser, precisa ser outra vez.

Na verdade, o retorno à Terra da ciência do Verbo já parece ter começado. Tivemos ocasião de notar a importância que davam os antigos aos dois solstícios e aos dois equinócios do ano. E foi nessas ocasiões que El Morya determinou a realização, em nossa era, de conferências e gigantescas sessões de decretos, as quais, presenciadas por milhares vindos de todo o mundo, são agora realizadas nas quatro estações do ano, assim como em outros tempos, nos Estados Unidos (onde se registram as maiores reuniões centrais) e também em outras nações. Terminemos, portanto, com as palavras do próprio El Morya:*

De tamanha importância tem sido a reunião de adeptos da luz através dos séculos que, quando se fundou o Farol Culminante, fixei o padrão das conferências trimestrais para o estabelecimento dos ciclos do ano. Reunindo-se quatro vezes por ano para dar e receber, chelas dos mestres ascendentes prestam inestimável serviço à Grande Fraternidade Branca. Se vocês pudessem assistir às nossas conferências trimestrais dos planos interiores, observariam como os chelas constroem o campo de força no plano físico pelas suas devoções e pela sua unidade e como a hierarquia abaixa uma grade que é a mandala para essa classe no plano etérico sobre o sítio físico em que a classe se reúne.

A mandala é como um floco de neve — única no desenho, nunca vista, e que nunca mais aparecerá ... Cada conferência programada e cada ditado dado preenche uma porção da mandala, e a aplicação dos estudantes intensifica a ação do fogo sagrado que pode ser liberado para o planeta.

Nossas conferências são levadas a cabo na mudança dos ciclos do ano — solstício de inverno, equinócio da primavera, solstício de verão e equinócio do outono. As mudanças físicas verificam-se antes da conferência, e a luz liberada das hierarquias do Sol na mudança da estação expande-se, então, graças aos seres ascendentes e não-ascendentes, que servem juntos nas conferências para o cumprimento de um propósito cósmico na Terra, como no céu.

Sempre que possível, vocês deviam aproveitar a oportunidade de assistir a uma dessas conferências. E o que é mais, deviam tornar possível o impossível através da alquimia da invocação ao seu próprio Ser Divino. Não somente são essas conferências a experiência mais importante de toda uma vida, em função da expansão da consciência total e da transmutação da substância inominada em seu mundo, mas também a sua disposição de servir como uma coordenada na Terra das hierarquias da luz lhe valerá uma dose de bom carma que você não pode dar-se ao luxo de dispensar.

* Direitos editoriais, 1983, da Church Universal And Triumphant, Inc., Box A, Malibu, Califórnia, 90265. Todos os Direitos Reservados. Reproduzido com autorização. De *The Chela and the Path* (*O chela e o caminho*), de El Morya, págs. 77-8; edição de 1976.

Deus precisa do homem e o homem precisa de Deus. Essa é a lei do círculo abençoado do AUM. Quando você se vir em pé naquele círculo, que se alarga cada vez mais, formado para a liberação final do Senhor do Mundo aos adeptos na conclusão de uma conferência, saberá que tudo o que eu lhe disse é verdade; e graças ao fio do contato com a hierarquia que você tiver estabelecido, sua vida nunca será a mesma.¹²¹

Para Ler (e Ouvir!)

Esta lista não se destina apenas a repassar o material que as páginas antecedentes já cobriram, senão também a expandir-se em novas áreas relacionadas de música e esoterismo.

SOBRE BEETHOVEN

Por que “Sobre Beethoven”? Se bem que o tema de Beethoven — o homem, a música e a missão a que se propôs — não tenha sido uma parte destacada deste livro, um estudo sobre Beethoven, na realidade, é uma experiência musical arquetípica. Pois o próprio Beethoven era um artista espiritual arquetípico. Ao estudar-lhe a música e a vida, realmente nos harmonizamos com questões muito mais amplas — a filosofia espiritual essencial de toda boa música; a necessidade de um motivo altruísta; a luta entre a pureza e o erro na personalidade do próprio artista; o modo com que a música pode ser usada para espiritualizar a raça, e que espécie de música o faz. Beethoven tinha plena consciência do poder da música, e na história da sua vida e das suas obras vemos quão supremamente pôs em prática esse conhecimento.

• *Beethoven, His Spiritual Development*,* de J. W. N. Sullivan (publicado pela primeira vez em 1927, agora em brochura, editado por George Allen & Unwin, Londres). O livro mais autorizado sobre o assunto do título. Muito interessante e curto (127 páginas), revela uma intuição penetrante dos aspectos espirituais de Beethoven e da música em geral.

* *Beethoven, seu desenvolvimento espiritual.*

• *Beethoven and the Voice of God*,* de Wilfrid Mellers (Faber & Faber, Londres, 1983). Este livro é um como companheiro do *Bach and the Dance of God*** do mesmo autor, o que nos garante a sua qualidade. Há de tornar-se, seguramente, o texto-chave de uma compreensão mais profunda dos significados espirituais e emocionais das notas das principais obras de Beethoven. Mellers analisa a música, porém, de maneira muito minuciosa, nota por nota, tomando esse título mais adequado a quem lê música do que ao leigo.

• *Beethoven*, de Marion M. Scott (J. M. Dent & Sons, Londres, 1934). Muito provavelmente a melhor obra em um volume que existe sobre Beethoven como homem e músico. Uma introdução inteligente ao assunto, mas sem exageros de erudição. Marion Scott impregna suas páginas de uma dose muito maior de coração do que a que se encontra nos estudos sobre compositores.

• *Beethoven's Nine Symphonies Correlated with the Nine Spiritual Mysteries*,*** de Corinne Heline (J. F. Rowny Press, Santa Bárbara, 1971). A escritora da Nova Era, Corinne Heline, examinava os aspectos esotéricos de cada sinfonia de Beethoven.

SOBRE MÚSICA DE ROCK

• *The Marxist Minstrels. A Handbook on Communist Subversion of Music*,**** de David A. Noebel (364 págs., American Christian College Press, Tulsa, Oklahoma, 1947). Esta, na verdade, é a melhor crítica existente a todos os aspectos do *rock*, não apenas à sua política. Trata-se, claramente, de um livro que envolveu grande quantidade de investigações levadas a efeito com o desenrolar do tempo; um trabalho de amor de um dedicado pesquisador moral. Trinta e nove capítulos e seis apêndices incluem: "O uso comunista do hipnotismo"; "A distribuição de discos comunistas nos Estados Unidos"; "O *rock*, as drogas e os Beatles"; "*Rock* e revolução"; "A subversão comunista da música popular"; "O eixo *Sing Out! — Broadside*"; "Implicações espirituais" e "Guia de ação". Se

* *Beethoven e a voz de Deus.*

** *Bach e a dança de Deus.*

*** *As nove sinfonias de Beethoven correlacionadas com os nove mistérios espirituais.*

**** *Os menestrelis marxistas. Um compêndio de subversão comunista da música.*

houver dificuldade para conseguir esse livro na Europa, experimente escrever para os editores, ou para as Summit Youth Ministries Publications (organização dirigida por Noebel), PO Box 207, Manitou Springs, CO 80829, Estados Unidos.

● *The Day Music Died*,* de Bob Larson (Bob Larson Ministries, Box 26.438, Denver, Colorado, 1973). Não fica muito aquém do livro de Noebel em matéria de qualidade, mas é menos minucioso. Larson escreve com conhecimento de causa, pois foi guitarrista de *rock*. Mas também é difícil obtê-lo deste lado do Atlântico; por isso mesmo, se estiver interessado, tente entrar em contato com o editor. Os capítulos incluem: "Aura americana"; "Beatniks britânicos"; "Ondas sonoras e a psique"; "Golpes do corpo"; "Perigos da Dança"; "A visão desde o microfone"; "Tônicas espirituais".

DO FAROL CULMINANTE

Os livros e fitas cassete do Farol Culminante podem conseguir-se na: The Summit Lighthouse, Box A, Malibu, CA 90265, Estados Unidos.

● *The Great White Brotherhood in the Culture, History and Religion of America*,** de Elizabeth Clare Prophet, 1976. Esta é, com efeito, uma obra de importância mundial. Uma introdução *par excellence* ao assunto da Grande Fraternidade Branca e sua obra, mas também muito mais do que uma simples introdução. Contém mais do que se poderia resumir aqui, além de informações que não se encontram em nenhum outro lugar sobre a astrologia da Nova Era. Também uma introdução ao Verbo falado. Um dos livros mais notáveis que já li.

● *Prayer and Meditation*,*** de Jesus e Kuthumi, 1968. A última edição também inclui uma seção de bom tamanho sobre a promulgação de decretos dinâmicos. Um manual, portanto, a respeito dos três principais aspectos da *prática* da vida espiritual: a oração, a meditação e os decretos dinâmicos. Escrito por Mestres da Grande Fraternidade Branca.

● *The Science of the Spoken Word*,**** de Mark e Elizabeth Prophet, 1983. A obra clássica sobre a ciência da invocação e o emprego de

* *O dia em que a música morreu.*

** *A Grande Fraternidade Branca na cultura, na história e na religião da América.*

*** *Oração e meditação.*

**** *A ciência do verbo falado.*

decretos dinâmicos. Inclui muitas instruções acerca da chama violeta de transmissão, chave essencial da purificação do eu e da sociedade.

● *The Science of Rythm for the Mastery of the Sacred Energies of Life; Uses and Misuses of the Word in the Music of East and West*,* de Elizabeth Clare Prophet, 1978. Conjunto de duas fitas cassete (3 horas) apresentado numa caixa. Inclui exemplos musicais.

● *The Call of Camelot*,**o poema tonal orquestrado composto por Norman Thomas Miller, distribuído em forma de fita cassete pelo Summit Lighthouse. Além da peça-título, mencionada na Coda deste livro, há também mais uma ora de música. Executada por Excelsior.

DA AUTORIA DE CYRIL SCOTT

● *Music, Its Secret Influence Throughout the Ages*.*** Primeira edição em brochura lançada pela Aquarian Press, Wellingborough, 1976. Os livros do Iniciado são publicados na Grã-Bretanha por Routledge & Kegan Paul; nos Estados Unidos por Samuel Weiser: *The Initiate, Some Impressions of a Great Soul; The Initiate in the New World; The Initiate in the Dark Cycle*.**** Tudo isso é mencionado na Coda sob o título "Cyril Scott, 'o pai da música britânica moderna'." (Os livros do Iniciado ainda se publicam anonimamente, creditados ao "seu discípulo".)

OUTROS LIVROS ÚTEIS

● *The Hidden Face of Music*,***** de Herbert Whone (Gollancz, Londres, 1974). Também: *The Simplicity of Playing the Violin*.*****

* *A ciência do ritmo para o domínio das energias sagradas da vida; usos e abusos do verbo na música do leste e do oeste.*

** *O chamado de Camelot.*

*** *A música, sua influência secreta através dos séculos.*

**** *O iniciado, algumas impressões de uma grande alma; O iniciado no novo mundo; O iniciado no ciclo negro.*

***** *A face oculta da música.*

***** *A simplicidade de tocar violino.*

Cada qual é um tipo de "Zen da execução musical". Leitura importante para o músico praticante com tendências espirituais, mas também absorvente para o leitor em geral. Herbert Whone tem a capacidade de escrever sobre os assuntos mais esotéricos de modo que os faz parecerem perceptíveis e óbvios até para o homem de espírito mais cético.

● *The Golden Book of Life*,* de Azelda. Tratado belamente poético e profundamente místico sobre os sete Tons e suas 49 subdivisões. Eu o recomendaria, mas acontece que, embora tenha sido escrito na década de 1920, esse manuscrito de 190.000 palavras, à diferença de qualquer outra coisa na literatura mundial, nunca foi publicado! Entretanto, encontram-se folhetos com resumos em: MRG, Archers' Court, Hastings, Sussex, Inglaterra.

● *Thought-Forms*,** de Annie Besant e C. W. Leadbeater (Theosophical Publishing House, 68 Great Russell Street, Londres WC1B 3BU). Diversos teosofistas clarividentes escreveram sobre as estruturas não-físicas que a música cria nos planos internos. O livro inclui uma seção a respeito de tais formas de música, e foi o primeiro estudo dessa natureza a ser escrito. Besant e Leadbeater dizem que a música tem dois efeitos visíveis para o clarividente: uma radiação de energia espiritual emitida em todas as direções, e uma forma de música que permanece sobre o local em apreço por algum tempo ainda, influenciando em tudo o que acerta de lá estar. "Cada classe de música tem seu tipo próprio de forma, e o estilo do compositor transparece tão claramente na forma que a sua música constrói quanto o caráter do homem se revela em sua caligrafia. A espécie de instrumento com o qual a música é executada, como também os méritos do executante, introduzem outras possibilidades de variação." Descrevem-se com minúcias três formas particulares de música, com pranchas coloridas de cada uma; são elas a música de Mendelssohn, Gounod e Wagner.

● *Fantasia*. Para quem não tiver assistido a ela, a produção de Disney de 1940 é indispensável! Soberbo casamento entre a arte visual e a musical. A maioria das seqüências (excetuando-se a de Mussorgsky ou a de Stravinsky) é o que se destinava a ser o cinema da Nova Era!

* *O livro de ouro da vida*.

** *Formas de pensamento* (Ed. Pensamento).

• *Music Therapy, A New Anthology*,* compilada por Lionel Stebbing (New Knowledge Books, PO Box 9, Horsham, Sussex). Musico-terapia para moléstias específicas e para crianças deficientes e idosos. A música na educação da criança. Esboço de nova terapia musical.

Notas de Referência

1. Meschin, Yehudi, *Themes and Variations*, Heilsumma, 17 1972.
2. *Notes* 6-1-70.
3. A maior parte das obras principais escritas tanto por Aristóteles quanto por Platão incluem pelo menos diversas páginas sobre os efeitos psicológicos e sociológicos da música.
4. Portney, Julius, *Athletic in the Life of Man*, Holt, Rinehart and Winston, 1963.
5. Scott, Cyril, *Athletic in Secret Rhythms Throughout the Ages*, Argus Press, 1938.
6. Blom, Eric (organizador), *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, London, 1954.
7. Medhurst, W. H. (tradução), *The Zen King*.
8. Blanton, F. H., "Music in Chinese Fairy Tale and Legend", *Athletic Quarterly* VIII, 4 de outubro de 1912.
9. *For the Community*, Agni Yoga Society, 1926 (transcrito por Nicholas Roerich).
10. Rudhyar, Dane, *The Rhythm of Hindu Music*, Theosophical Publishing House, Adyar, India, 1928.
11. Guik, R. H. van, *The Love of the Chinese Lute*, Tôquio, 1940.
12. *Western Music* (organizador), *Ancient and Oriental Music*, vol. I, de The New Oxford History of Music, Oxford University Press, 1957.
13. Helms, Corinne, *Music: The Keynote of Human Evolution*, New Age Press, Santa Mônica (sem data).
14. *Encyclopaedia Britannica* (15ª edição), Encyclopaedia Britannica International.
15. Ains, J. A. van, *Chinese Music*, Xangai, 1934.
16. Sachs, Curt, *The Rise of Music in the Ancient World*, East and West, J. M. Dent & Sons, 1944.

* *Musico-terapia, uma nova antologia*.

Notas de Referência

1. Menuhin, Yehudi, *Theme and Variations*, Heinemann, 17 1972.
2. Josué 6:1-20.
3. A maior parte das obras principais escritas tanto por Aristóteles quanto por Platão incluem pelo menos diversas páginas sobre os efeitos psicológicos e societários da música.
4. Portnoy, Julius, *Music in the Life of Man*, Holt, Rhinehart and Winston, 1963.
5. Scott, Cyril, *Music, Its Secret Influence Throughout the Ages*, Aquarian Press, 1958.
6. Blom, Eric (organizador), *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, Londres, 1954.
7. Medhurst, W. H. (tradução), *The Shu King*.
8. Martens, F. H., "Music in Chinese Fairy Tale and Legend", *Music Quarterly* VIII, 4 de outubro de 1922.
9. *New Era Community*, Agni Yoga Society, 1926 (transcrita por Nicholas Roerich).
10. Rudhyar, Dane, *The Rebirth of Hindu Music*, Theosophical Publishing House, Adyar, Índia, 1928.
11. Gulik, R. H. van, *The Lore of the Chinese Lute*, Tóquio, 1940.
12. Wellesz, Egon (organizador), *Ancient and Oriental Music*, vol. I da *The New Oxford History of Music*, Oxford University Press, 1957.
13. Heline, Corinne, *Music: The Keynote of Human Evolution*, New Age Press, Santa Mônica (sem data).
14. *Encyclopaedia Britannica* (15ª edição), Encyclopaedia Britannica International.
15. Aalst, J. A. van, *Chinese Music*, Xangai, 1884.
16. Sachs, Curt, *The Rise of Music in the Ancient World, East and West*, J. M. Dent & Sons, 1944.

17. Veja por exemplo os livros sobre Beethoven enumerados na seção Para Ler, deste livro.
18. Helene, Corinne, *The Cosmic Harp*, New Age Press, Santa Mônica, 1969.
19. Hindley, Geoffrey (organizador), *The Larousse Encyclopedia of Music*, Hamlyn Publishing Group, 1971.
20. Láng, Paul Henry, *Music in Western Civilization*, J. M. Dent & Sons, 1941.
21. Citado em Machlis, J., *Introduction to Contemporary Music*, J. M. Dent & Sons, 1980.
22. Routh, Francis, *Contemporary Music, An Introduction*, Hodder & Stoughton Educational, 1968.
23. Yates, Peter, *Twentieth Century Music*, George Allen & Unwin, 1968.
24. Griffiths, Paul, *A Guide to Electronic Music*, Thames and Hudson, 1979.
25. Também citado em Small, ref. nº 27.
26. Citado em *Bulletin of American Composers' Alliance*, junho de 1952 e, daí, em Routh, ref. nº 22.
27. Small, Christopher, *Music-Society-Education*, John Calder, 1977.
28. *Circus*, fevereiro de 1972, pág. 41.
29. Gar, Doug, "The Endless Scale" em *OMNI* 3, 6, 1981.
30. Fielden, Thomas, *Music and Character*, Ivor Nicholson and Watson (sem data — 1932?).
31. Darwin, Charles, *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*.
32. Kendig, Frank e Levitt, Richard G. "Overture: Sex, Math and Music", em *Science Digest* 90, 1º de janeiro de 1982.
33. Kostelanetz, Richard (organizador), *John Cage*, Allen Lane, 1971.
34. Merril, Sally, "Composing Computers", em *Science Digest* 90, 1º de janeiro de 1982.
35. "Teaching Music by Computer", em *Music in Education*, citado em Small, ref. nº 27.
36. Skinner, B. F., *Beyond Freedom and Dignity*, Alfred A. Knopf, Nova Iorque, 1971.
37. Podolsky, *Music for Your Health*, Bernard Ackerman, Nova Iorque.
38. Gilman e Paperte, *Music and Your Emotions*.
39. Larson, Bob, *The Day Music Died*, Bob Larson Ministries, Box 26438, Denver, Colorado, 1973.

40. Ingber, Dina; Brody, Robert e Pearson, Cliff, "Music Therapy: Tune-Up For Mind and Body", em *Science Digest* 90 de 1º de janeiro de 1982.
41. "Mysterious Melody Malady", em *Science Digest* 89 de 3 de abril de 1981, pág. 102.
42. *Time* de 7 de fevereiro de 1972, pág. 45.
43. *Time* de 7 de agosto de 1968, pág. 47.
44. *Medical World News* de 13 de junho de 1969, pág. 13.
45. *Time* de 12 de abril de 1968.
46. Curtis, T. Olga, "Music that Kills Plants", *Denver Post* de 21 de junho de 1970.
47. Day, Langston e De La Warr, George, *Matter in the Making*, Vincent Stuart, 1966.
48. Úteis discussões sobre o assunto encontram-se em Hilgard, Ernest R.; Atkinson, Richard C. e Atkinson, Rita L., *Introduction to Psychology*, Harcourt Brace Jovanovich, Estados Unidos (diversas edições), seção sobre a "Genetic Basis of Intelligence"; e em Butcher, H. J., *Human Intelligence, Its Nature and Assessment*, Methuen Londres, 1968.
49. Bandura, A. e Huston, Aletha C., "Identification as a Process of Incidental Learning" no *Journal of Abnormal Social Psychology* 63, 1961, págs. 311-18.
50. *The Viewer and Listener*, Versão de 1982.
51. Brown, Roger, *Social Psychology*, Collier Macmillan, 1965.
52. Crosby, David, em *The Rolling Stones Interviews*, Arthur Barker, 1981.
53. *American Journal of Psychiatry* 99, pág. 317.
54. I Samuel 16:14-23.
55. Heline, Corinne, *Healing and Regeneration Through Music*, New Age Press, Santa Mônica.
56. Pontvik, A., *Heilen durch Musik*, Zurique, 1955.
57. Em Stebbing, Lionel (compilador), *Music Therapy, A New Anthology*, New Knowledge Books, 1963.
58. Kneutgen, Johannes, *Neue Wege der Musiktherapie*, Düsseldorf, 1974.
59. Bailey, Philip, *They Can Make Music*, Oxford University Press, 1973.
60. Peggie, Andrew, "Musical Adaptations", *The Times Educational Supplement*, de 12 de junho de 1981.

61. Kennard, Daphne, e Gilbertson, Moyna, *The Music to Help Disabled Children Move*, que pode ser encontrado no Departamento de Fisioterapia da Bray's School, Bray's Road, Birmingham, Inglaterra.
62. Shepherd, John; Virden, Phil; Vulliamy, Graham e Wishart, Trevor, *Whose Music? A Sociology of Musical Languages*, Latimer, 1977.
63. Shepherd, John, "The 'Meaning' of Music" na referência nº 62.
64. Shepherd, John, "The Musical Coding of Ideologies" na referência nº 62.
65. Noebel, David A., *The Marxist Minstrels, A Handbook on Communist Subversion of Music*, American Christian College Press, Tulsa, Oklahoma, 1974.
66. Lawrence, Vera Brodsky, *Music for Patriots, Politicians and Presidents; Harmonies and Discords of the First Hundred Years*, Macmillan, Nova Iorque, 1975.
67. Ouseley, Sir W., "Anecdotes of Indian Music", em *The Oriental Collections 1* e em Tagore, Sourindro Mohun, *Hindu Music from Various Authors* (segunda edição), Calcutá, 1882, I, pág. 166.
68. Shankar, Ravi, *My Music, My Life*, Jonathan Cape, 1969.
69. Prophet, Elizabeth Clare, "Sound, Life's Integrating Phenomenon" in *The Coming Revolution 2*, 1, Primavera de 1981, Summit University Press, Estados Unidos. Esse artigo é resumo de uma conferência pronunciada por Elizabeth Prophet em Filadélfia em 1980.
70. Hamel, Peter Michael, *Through Music to the Self: How to appreciate and experience music anew* (tradução de Peter Lemesurier), Compton Press, 1978.
71. Tirro, Frank, *Jazz, A History*, J. M. Dent & Sons, 1979.
72. Monsarrat, Alice English, "Music - Soothing, Sedative or Savage?" *American Mercury*, setembro de 1961, pág. 47.
73. Millar, Bill, "Rhythm and Blues", in *The History of Rock I*, 2, Orbis Publishing, 1982.
74. Maspero, *Études de Mythologie*.
75. Watson, Lyall, *Supernature*, Hodder & Stoughton, 1973.
76. Jenny, Hans, *Cymatics I and II*, Basilius Press AG., Suíça.
77. Capra, Fritjof, *The Tao of Physics*, Shambhala Publications (Estados Unidos), Fontana (Reino Unido), 1975.
78. Gladzewski, Andrew, "The Music of Crystals, Plants and Human Beings", reproduzido de *Radio-Perception* de setembro de 1951.

79. Murchie, Guy, *The Seven Mysteries of Life: an Exploration in Science and Philosophy*, Houghton Mifflin Company, Boston, 1978.
80. Krüger, Wilfried, *Das Universum Singt*, Trier, 1974.
81. Andrews, Donald, *The Symphony of Life*, Lee's Summit, Missouri; Unity Books, 1966.
82. Khan, Inayat, *The Mysticism of Sound*, Movimento Sufi, 1923.
83. Govinda, Lama Anagarika, *The Way of the White Clouds*, Rider & Company (Hutchinson), 1966 (edição em brochura de 1973).
84. Polaczek, D., in *Süddeutsche Zeitung* de 15 de outubro de 1974 (citado e traduzido por Peter Hamel na referência nº 70).
85. Kayser, Hans, *Lehrbuch der Harmonik; Der hörende Mensch; Akroasis; Harmonia Planetarum e Orphikon*.
86. Doczi, Gyorgy, *The Power of Limits*, Shambhala Publications, Estados Unidos, 1981.
87. Gardner, Howard, "Do Babies Sing a Universal Song?", in *Psychology Today* 15, 12 de dezembro de 1981.
88. Brown, F. A., "Persisting Activity Rhythms in the Oyster", *American Journal of Physiology*, 178, 1954, pág. 510.
89. Carson, R., *The Sea Around Us*, Staples Press, 1951.
90. Hauenschild, C., "Neue experimentelle Untersuchungen zum Problem der Lunarperiodizität", *Naturwiss* 43, 1956, pág. 361.
91. Brown, F. A.; Park, Y. H. e Zeno, J. R., "Diurnal Variation in Organismic Response to Very Weak Gamma Radiation", *Nature* 211, 1966, pág. 830.
92. Takata, M., "Über eine neue biologisch wirksame Komponente der Sonnenstrahlung", *Archiv. Met. Geophys. Bioklimat.*, 486, 1951.
93. Takata, M. e Murasugi, T., "Flockungszahlstörungen im gesunden menschlichen Serum, kosmoterrestrischer Sympathismus", *Bioklimat. Beibl.* 8 17, 1941.
94. Stolov, Harold L. e Cameron, A. G. W., *Journal of Geophysical Research* 69, 1º de dezembro de 1964, págs. 4975-82.
95. Nelson, J. H., "Planetary Position Effect on Short Wave Signal Quality", *Electrical Engineering* 71, 1952, pág. 421.
96. Burr, H. S., "Tree Potential and Sunspots", *Cycles* 234, outubro de 1964.
97. Gauquelin, M., *The Cosmic Clocks*, Peter Owen, 1969.
98. Heirtzler, J. R., "The Longest Electromagnetic Waves", *Scientific American*, abril de 1965.

99. Wilson, Charles R., *Journal of Geophysical Research* 74, abril de 1969, págs. 1812-36.
100. Hieber, Lucille C., *Fate*, 14 de março de 1961, pág. 122.
101. Stephens, R. W. B., *Ultrasonics*, 7 de janeiro de 1969, págs. 30-35.
102. Romig, Mary F. e Lamar, Donald L., *Sky and Telescope*, 28 de outubro de 1964, págs. 214-15.
103. Citado em Mellers, Wilfred, *Bach and the Dance of God*, Faber & Faber, 1980.
104. Oesterley, W. O. E., Introdução à obra de Charles, R. H. (tradução), *The Book of Enoch*, S. P. C. K., 1917.
105. Charles, R. H. (tradutor), na referência nº 104.
106. Leadbeater, C. W., *The Masters and the Path*, Theosophical Publishing House, Adyar, Índia, 1925.
107. Segundo informação constante de Prophet, Mark e Elizabeth, *Climb the Highest Mountain*, Livro I, Summit University Press, Estados Unidos, 1972.
108. Miller, Norman Thomas (compositor), *The Call of Camelot* (veja a seção Para Ler e ouvir! do presente livro).
109. Scott, Cyril, *The Influence of Music on History and Morals*. Rider & Company (Hutchinson), 1933 (edição atualizada: referência nº 5).
110. Eaglefield Hull, A., *Cyril Scott: The Man and His Works*, Waverley Book Company (sem data).
111. Scott, Cyril, *The Shadows of Silence and the Songs of Yesterday*, Donald Fraser, Liverpool.
112. Scott, Cyril, *The Grave of Eros and the Book of Mournful Melodies with Dreams from the East*, Donald Fraser, Liverpool.
113. Seu Discípulo, *The Initiate, Some Impressions of a Great Soul*, Routledge & Kegan Paul, 1920.
114. Seu Discípulo, *The Initiate in the New World*, Routledge & Kegan Paul, 1927.
115. Scott, Cyril, *The Voice of the Ancient*, J. M. Watkins, 1910.
116. Scott, Cyril, *The Philosophy of Modernism in its Connection with Music*, Kegan Paul, Trench, Trubner & Company.
117. Seu Discípulo, *The Initiate in the Dark Cycle*, Routledge & Kegan Paul, 1932.
118. Reichenbach, Barão Karl von, *The Mysterious Odic Force* (publicado pela primeira vez em 1844), Aquarian Press, 1977.
119. Apocalipse 4:4.

120. Apocalipse 12:3.
121. El Morya, *The Chela and the Path*, Summit University Press, Estados Unidos, 1976.
122. Prophet, Elizabeth Clare, *The Science of Rhythm for the Mastery of the Sacred Energies of Life; Uses and Misuses of the Word in the Music of East and West* (veja a seção Para Ler (e ouvir!) do presente livro).
123. Prophet, Mark e Elizabeth *The Science of the Spoken Word* (veja a seção Para Ler e ouvir! do presente livro).
124. Michell, John, *City of Revelation*, Sphere Books, 1973.
125. I Crônicas 25.
126. II Crônicas 5: 11-14; 7: 1-2, 12-16.
127. Apocalipse 9: 19.
128. Apocalipse 11: 5.
129. Apocalipse 12: 11.
130. Apocalipse 19: 13-15.
131. Apocalipse 14: 2-5.

ÍNDICE ANALÍTICO

- Aalst, J. A. van, 61
 Acústica, 18, 121, 122, 124, 125,
 172, 264-68
 África, 205-08, 222
 Ahata, 185, 186
 Akbar, Imperador, 187
 América(no) (veja também Estados
 Unidos da América), 31, 100,
 107, 116, 119, 179-83, 191, 205,
 222, 288, 298, 300
 Anahata, 185, 186, 198
 Anarquia (anárquico, anarquista), 33,
 41, 62, 99, 109, 111, 116, 126
 Andrews, Donald, 240
 Anrias, David, 289
 Antheil, George, 106
 Apolo, 306
 Aquário, era de, 30, 135, 260, 310
 Árabe, 247
 Aristóteles, 19
 Armstrong, Louis Daniel, 214, 215
 Ascensão, 277
 Ásia, 222
 Astecas, 246
 Astral, 117
 consciência, 95, 96
 plano, 95
 Astrologia (astrológico), 42, 43, 54,
 55, 98, 144, 254-57
 Atkinson, Gerald, 263
 Átomo(s), 237-41
 Atonalidade, 101, 141
 Aurora, 265, 266
 Azelda, 318
 Babilônia (babilônico), 226
 Bach, Johann Sebastian, 20, 50, 69,
 78, 79, 81, 83, 99, 106, 110,
 132, 140, 142, 152-53, 167,
 235, 274, 296
 Bali, 27, 173
 Ballard, Guy W. e Edna, 300
 Bandura, A., 159
 Bax, Arnold, 144, 287
 Beatles, 162, 200, 203
 Beethoven, Ludwig van, 27, 47, 50,
 54, 78-81, 83, 86, 90, 99, 105,
 106, 112, 122, 128, 133, 139,
 142, 150, 167, 203, 235, 285
 Behaviorismo, *veja* Skinnerianismo
 Beleza, 88, 93, 137, 138, 144
 Bernstein, Leonard, 251
 Berry, Chuck, 203
 Besant, Annie, 289
 Bhajans, 189
 Blake, William, 121
 Blavatsky, Helena P., 237, 238, 239,
 299, 300
 Blues, 73, 202-22
 Bode, Johann, 258

- Bode, Lei de, 258-63
 Bolden, Buddy, 206, 207, 214
 Born (Bem, bondade), 17, 35, 36, 76,
 77, 85, 97, 127, 134, 137, 138,
 167, 178
 Boulez, Pierre, 126
 Brama, 188, 223
 "Broadbent, Charles", 291, 292
 Brown, Julianne, 170
 Bruxas, 94

 Cage, John, 112-20, 131, 133, 138,
 142, 285
 Califórnia, 116, 129
 Camboja, 71
 Cameron, A. G. W., 256
 Capra, Fritjof, 238
 Caráter, 158, 159, 232
 Caribe, 205
 Carlos, Walter, 110, 111
 Carlyle, Thomas, 248
 Celtas, 224
 Cerimônia, 41, 187, 232
 Chacra(s), 280, 281, 302
 Chambers, Leslie A., 148
 Chicago, 208, 214
 China, 14-7, 25, 31, 33, 34-75, 81,
 85, 98, 169, 195, 196, 198, 224,
 227, 230, 278, 301, 306
 Chladni, Ernst, 235, 236, 262, 269
 Chohans, 281, 286
 Chopin, Frederick, 142, 283
 Ciclos, 39, 40
 Civilização, 15-8, 25, 26, 58, 62, 66,
 72, 174, 176, 199, 221, 269
 áurea (da Idade do Ouro), 60, 66
 Cole, Nat King, 217
 Coleman, Ornette, 220
 Cometas, 219
Como na música, assim na vida,
 axioma, 15, 129, 137
 Computador(es), 114, 123, 127-30,
 139, 140

 Comunismo, 73, 117, 177, 178, 300
 Confúcio, 17, 35, 41, 67, 89, 93, 159
 Congreve, William, 170
 Consciência, 19, 51, 53, 86, 103,
 105, 131, 134, 156, 164, 167,
 175, 184, 233, 245
 Cooper, Alice, 294
 Cooper-Oakley, 279, 280
 Coplan, Aaron, 102
 Cor, 45, 161, 241-46, 280, 281
 Corpo físico, 37, 146-52
 Criação, 24, 43, 49, 189, 224-28,
 231, 235, 241, 253, 254, 258
 Crisóstomos, São, 294
 Crosby, David, 166
 Cunningham, Merce e grupo de dança,
 119, 131
 Cura, 98, 135, 169-72
Curved Air, 128

 Dança, 119, 190
 Darjeeling, 281
 Darwin, Charles, 133
 Davi, 308
 Davis, Miles, 219
 Debussy, Claude, 83, 93-6, 284, 287
 Decretos, 303, 304
 Delius, Frederick, 144
 Deus, 25, 49, 78, 132, 134, 188, 223,
 225, 227, 252, 260, 269, 280,
 281, 286
 Dickinson, John, 180
 Diodoro, 306
 Disney, Walt, 87
 Djwal Kul, 279, 280
 Doczi, Gyorgy, 248
 Dodge, Charles, 128
 Dooleys, os, 151
 Dvorak, Antonin, 112

 Economia, 48
 Eddy, Mary Baker, 300

- Egito, 14, 26, 31, 85, 169, 228-34, 278
 Einstein, Albert, 22, 81, 252
 Elgar, Edward, 135, 144
 Eloim, 231
 Emoção, 86, 117, 135, 147, 157-60
 Enoque, 276
 Entoação, 24, 187
 Equinócios, 57, 58, 312
 Escala
 cromática, 49, 139
 diatônica, 99, 116, 194, 251, 261
 sidental, 232
 Espírito, estado de, 65-7, 93, 198
 Esquimós, 161
 Estados Unidos da América, 214, 285
 Estética, 96, 110, 132, 137, 144, 155
 Evolução, 20
 Existencialismo, 109
 Expressionismo, 96

 Fala, 129, 187-89, 232
Fantasia, produção de Walt Disney, 87
 Fariseus, 276
 Farol Culminante, 299-304, 312,
 316-17
 Ferecrates, 84
 Fielden, Thomas, 132, 164
 Física (físicos), 237-41, 244, 251-54
 Flauta, 46, 246
 Fletcher, Andrew, 19
 Flosdorf, Earl W., 148
 Força ótica, 297
 Franklin, Benjamin, 179
 Frey, A. H., 268

 Graal, Santo, 60, 286
Gamelan, de Bali, 27, 112
 Garr, Doug, 128, 130
 Gauquelin, Michael, 256
 Gênese, 225, 226, 234
 Germain, Saint -, 289, 300

 Gibran, Kahlil, 270
 Gilbert e Sullivan, 150
 Ginsberg, Alan, 115
 Gladzewski, Andrew, 238
 Glastonbury, 306, 307
 Goosens, Eugene, 288
 Gounod, Charles, 50
 Grã-Bretanha (ver Inglaterra)
 Grainger, Percy, 287
 Grande Fraternidade Branca, 279,
 285-89, 290, 296, 299, 312, 316
 Grande Zumbido, 266
 Grant, Cecil, 217
 Grécia, 14, 17, 26, 31, 84, 169, 203,
 204
 Green, Benny, 220
 Gregório de Nisa, 226
 Griffiths, Paul, 112
*Grove's Dictionary of Music and
 Musicians*, 51, 65
 Gulik, R. H. van, 45

 "Haig, Justin Moreward", 289
 Haley, Bill (e os cometas), 219
 Hall, Robert, 163
 Halpern, Stephen, 135
 Hamel, Peter, 193, 247, 283
 Handel, George Frederick, 81, 86, 106,
 142, 150, 162, 293
 Hanson, Howard, 168, 220
 Harmonia, 14, 15, 24, 40, 41, 42, 82,
 86, 97, 99, 103, 144, 188, 192,
 194, 224, 225
 Harris, Wynonie, 217
 Hauer, Josef, 284
 Haydn, Joseph, 78, 81, 106, 118, 122
 Helene, Corinne, 94, 298, 305
 Herbert, George, 274
 "Herbert, Lyall", 291
 Herman, Woody, 104
 Hieber, Lucille C., 266
 Hierarquia, 300, 304, 312, 313
 Hilarião, 300

Hillage, Steve, 136
 Hiller, Lejaren, 139
 Hindemith, Paul, 101, 102, 284
 Hipócrates, 169
 Hipólito, 227
 Holst, Gustav, 47, 144, 285
 Homero, 169
 Hooker, John Lee, 217
 Hopkinson, Francis, 179
Huang chung, 52, 56, 58, 59, 184, 233
 Hull, A. Eaglefield, 287
 Humanismo, 30, 79, 84, 106
 Huston, Aletha C., 159

Idealismo, 77-9, 274
 Impressionismo, 96, 97
 Indeterminação, 114, 116, 138
 Índia, 14, 27, 31, 86, 156, 169,
 184-201, 227, 278
 Infra-sônico, 264-68
 Inglaterra, 31, 144, 287, 306-11
 Inglês, 145
 Inovação (na música), 62, 70, 79, 80,
 101, 203
 Instrumentos musicais, 45, 46, 50, 59,
 71, 107, 108, 127-31, 147, 156,
 186, 205
 Intervalos, 44, 69-71, 98, 147, 195,
 240, 249, 261
 Invocação, 43, 231, 310, 312
 Iogue(s), 189, 192
 Ireland, John, 133
 Isaacson, Leonard, 139
 Ives, Charles, 100-02

Jagger, Mick, 129, 165, 167
 Janney, Christopher, 127
 Japão, 71
Jazz, 28, 73, 102, 105, 110-13,
 202-22, 298
 Jenny, Hans, 235-36, 262

Jericó, 18
 Jerse, Tom, 129
 Jesus Cristo, 34, 56, 64, 95, 227,
 234, 277, 300, 307
 João da Cruz, São, 22
 João, o Bem-amado, São, 223, 233,
 252, 308
 Johnson, Robert, 211
 Josué, 18

Kayser, Hans, 248
 Kerouac, Jack, 86, 115
 Khan, Ali Akbar, 192
 Khan, Imrat, 192
 Khan, Vilayat, 192
 Khatchaturian, Aram, 143
 King, B. B., 217
 Kingsley, Walter, 207
 Kiss (grupo de *rock*), 294
 Kneutgen, Johannes, 171
 Kruger, Wilfried, 239, 240
Kung, 60-5
 Kuthumi (também conhecido como
 Koot Hoomi Lal Singh e como
 o Mestre KH), 292, 295, 296

Láng, Paul Henry, 96, 97, 167
 LaPlante, Skip, 130, 141
 Larson, Bob, 148, 151, 316
 Leadbeater, Charles W., 258, 280, 318
 Led Zeppelin, 154
 Lee, Julia, 217
 Lehar, Franz, 167
 Lenine, Vladimir Ilyitch, 176
 Liberdade, 180, 182, 220
 Linguagem, 160, 172, 191, 207, 227
 Liszt, Franz, 81, 105
 Lloyd, David, 123
 Lucier, Alvin, 122

- Maçom, 179, 182
 Mágica, 58
 Maharishi, Iogue Mahesh, 134
 Maia-quichuas, 224, 225
 Mal, 17, 18, 35, 36, 57, 95, 109,
 168, 178, 276, 305, 308
 "Mamas and the Papas, The", 166
 Mantra, 229, 231
 Maria, Mãe de Jesus, 300
 Marx, Karl, 97, 176
 Materialismo, 13, 29-30, 82-4, 124,
 125, 134
 Mathews, Max, 139
 Meck, Nadezda von, 90
 Meditação, 69, 113, 134, 184, 197,
 286, 301
 Meiodia, 14, 15, 19, 40, 45, 88, 98,
 99, 103, 144, 188, 194, 231
 Menestréis, 85, 169
 Mensageiro, 300, 301
 Mente, 157-60, 245
 Menuhin, Yehudi, 14, 131
 Mesopotâmia, 17
 Messiaen, Olivier, 284
 Mestres (da Grande Fraternidade
 Branca), 288, 289, 292, 296
 Michell, John, 72, 306-08, 311
 Miller, Norman Thomas, 285
 Minsky, Marvin, 133
 Modos, 54-8, 65-7
 Monsarrat, Alice, 215
 Monteverdi, Claudio, 167
 Moral (moralidade), 16, 19, 26,
 34-6, 76, 88, 89, 105, 133, 138,
 146, 164, 208
 Morte, cânticos de, 74
 Morya, El, 286, 299, 312
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 27, 78,
 81, 83, 106, 122, 130, 280, 285
 Música
 clássica, 77, 81, 156, 177
 country, 218
 da Nova Era, 145, 285, 298
 das esferas, 24, 245, 254-57
 de desesperto, 93
 de igreja, 76, 77
 doze tons da, 61
 efeitos curativos da, 169
 efeitos da, 29, 67, 215-17
 eletrônica, 83, 84, 108, 142
 emprego da, 124
 escala da, 16
 estilos de, 25
 função da, 48
 incidental, 28
 marcial, 157
 misticismo da, 43-7, 59, 102,
 133, 144, 187-89, 283
 motivos para a, 165-68
 notas de, 16, 34, 41, 45-9, 63, 64,
 139, 156, 264
 "nova", 77-145, 155
 objetivo da, 35, 65
 poder da, 13-33, 65, 268
 poder místico da, 20, 21, 26, 48
 popular moderna, 148, 200
 realismo na, 85-9, 101, 108
 Musicoterapia *veja* Cura
 Mussorgsky, Modesto Petrovitch, 86-8,
 101
 Nelson, J. H., 256
 Neuhaus, Max, 126
 Newman, Peter, 150
 Nijinsky, Vaslav, 103
 Noebel, David A., 178, 316
 Nome(s), 191, 192
 Nova Era, 135, 136, 143
 Nova Jerusalém, 308
 Novalis, 171
 Nova Orleães, 206-08, 214
 Número (e numerologia)
 um, 49, 64, 65, 230, 231
 dois, 49, 57
 três, 50, 63
 quatro, 56
 cinco, 49, 64, 65, 231
 sete, 18, 55, 64, 227, 230, 249, 262

- oito, 50
doze, 54, 60, 68, 113, 214, 272-75
treze, 56, 231
vinte e quatro, 113
- Oliver, Joe "King", 214
OM, 23, 38, 184-87, 188, 190, 223-69
ONCE, grupo, 119
Orff, Carl, 284
Otis, Johnny, 217
- Paine, Thomas, 179, 182
Paman, Clement, 274
Patekar, Pandit, 193
Peacock, Gary, 248
Peixes, 310
Pérides, 203
Persas, 169
Piazzi, Giuseppe, 259
Pierce, John, 139
Pistolas do Sexo (*Sex Pistols*), 33, 134
Pitágoras, 14, 169, 225, 227, 232, 240, 255, 271
 coma de, 271-77
Pitagórico(s) (pitagorista), 23, 240, 283, 298
Phillips, John, 166
Planetas, 65, 257-63
Plantas, 152-57
Platão, 19, 137, 169, 204, 220
Poe, Edgar Allan, 95, 96, 284
Pomerantz, Dr. Martin, 258
Portnoy, Julius, 24, 132, 149
Presley, Elvis, 200
Prokofiev, Sergei, 284
Prophet, Elizabeth Clare, 191, 299-304
Prophet, Mark L., 299-304
- Quinta perfeita, 68, 69, 271
- Ra, 228
Rachmaninoff, Sergei, 143
Raga, 187, 192, 194-99
Raios, os sete, 281
Ravel, Maurice, 284
Reduccionismo (reduccionista), 13, 29, 124, 133
Reich, Steve, 118
Reichenbach, Barão von, 297
Retallack, Dorothy, 154-57
Revolução, 79-92, 109, 120, 136, 142, 203
Rigidez (no desenvolvimento musical), 61, 62, 79-82
Riley, Terry, 111, 116
Rimsky-Korsakov, Nikolai, 86
Ritmo, 13, 19, 26, 45, 80, 101, 107, 147-50, 166, 188, 194, 197, 198, 205, 210, 216-19, 302
Ritual, 57, 103, 205
Rock, música de, 85, 110, 111, 148, 151, 156, 166, 205, 221, 300
Roerich, Helena, 300
Roerich, Nicholas, 103, 300
Rogers, Shorty, 104
Rolling Stones, 105, 165, 166
Roma(no), 31, 169, 204
Romig, Donald e Mary, 268
Rosa-cruz, 283
Ross, Brian, 289
Routh, Francis, 108, 116, 136, 137
Rússia (russo), 91, 92, 103, 177, 178, 300
- Sachs, Curt, 196
Saduceus, 276
Salk, Lee, 150
Salomão, Rei, 308, 309
Samuel, O livro de, 169
Sartre, Jean-Paul, 108
Satie, Erik, 284
Saunders, Michael, 150
Sayaneyev, 283
Schoenberg, Arnold, 97-101, 130, 136, 284

- Schubert, Franz, 296
 Schumann, Robert, 293
 Scott, Cyril, 25, 26, 144, 163, 174, 209, 286-96
 Scriabin, Alexander, 283
 Séculos
 XIX, 77, 80
 XX, 25-9, 63, 202-22
 Serawn, John, 130
 Serialismo, 97-101, 121
 Shakespeare, William, 158, 254, 255
 Shankar Ravi, 190, 192
 Sheng, 56
 Shepherd, John, 174, 177
 Shiva, 188
 Shostakovich, Dmitri, 88, 112, 143
 Sibelius, Jean, 112, 143, 167
 Sinatra, Frank, 27
 Singh, T. C., 156
 Sintetizador(es), 109, 110, 123, 140
 Sírío, 120
 Skinner, B. F., 122, 140, 176
 Skinnerianismo (behaviorismo), 112-27
 Small, Christopher, 116, 139, 173
 Sociedade, 15, 70, 146-83, 189
 Teosófica, 279, 280, 295, 299, 318
 Sófocles, 105
Soft Machine, 111
 Solstício(s), 48, 57, 58, 312
 Som, 18-20, 23-5, 38-43, 51, 52, 73-5, 79, 109, 114, 122, 126, 147, 151, 185, 222, 226, 234, 240, 252, 257, 267
 Stebbing, Lionel, 319
 Stephens, R. W. B., 267
 Stockhausen, Karlheinz, 120-22, 142, 285
 Stolon, Harold L., 256
 Stonehenge, 306
 Stravinsky, Igor, 101, 102-06, 293
 Subotnik, Morton, 109, 110
 Sultan, Gary, 238
 Suzuki, D. T., 285
 T'ai chi, 49, 50, 64
 Tambor, 46, 118
 Tartchanoff, Dr., 147
 Tchaikovsky, Peter Ilyitch, 88-93, 203
 Temperamento igual, 69, 70, 274
 Thomson, Virgil, 113
 Thoreau, Henry David, 31
 Tibete, 246
 Timbre, 46, 47, 194
 Timóteo, de Mileto, 203
 Tippet, Michael, 144
 Titius, Johann D., 258
 Tonalidade, 81, 98-102, 175
 Tônica, 42, 80, 86, 97, 99
 Tons
 cinco, 16, 244
 na música, 36, 64, 109, 133, 156, 194, 246
 os doze – cósmicos, 23, 39, 42
 Tot (Hermes Trismegisto), 52, 234
 Trindade, 64, 137, 188, 241
 Trotsky, Leon, 177
 Trovadores, 85
 Trumholt, Sophus, 264
 Tudor, David, 117
 Ultra-sônicos, 264-68
Upanishads, Os, 189, 241, 252
 Ur, canção de, 250, 251
 Uriel, 276
 Vanilla Fudge, 155
 Varèse, Edgar, 83, 107-09, 119
 Vaughan Williams, Ralph, 134, 144, 287
Velvet Underground, 111
 Verbo, 52, 55, 185, 232, 245-47, 252, 277
 falado, 299-311
 Verdade(s), 22, 35, 78, 86, 135, 137, 162, 221

Verdi, Giuseppe, 135
Versos, 210-13
Vibrações, 23-4, 29, 39, 43, 44, 52,
98, 118, 123, 186, 190, 233, 237,
239, 245, 247, 251, 264, 267, 311
Virden, Phil, 175
Vishnu, 188
Vodu, 118, 205
Vogt, Douglas, 238
Voltaire, François Marie Arouet de,
289

Wagner, Richard, 79-82, 105, 106,
144, 167
Walsh, Stephen, 131
Walter, Bruno, 250
Warren, Dr. Joseph, 182

Washington, George, 179
Webern, Anton von, 284
Whone, Herbert, 317
Williams, Hank, 218
Wilson, Charles R., 265
Wishart, Trevor, 175

Xenakis, Yannis, 126

Yang e Yin, 39, 49, 50, 243, 308
Yates, Peter, 113, 115
Young, LaMonte, 117

Zen-budismo, 115, 116, 133, 285

Leia também

O PODER DO PENSAMENTO POSITIVO

NORMAN VINCENT PEALE

Eis alguns capítulos deste livro: *Tenha Confiança em Si Mesmo* — *O Espírito Tranquilo Gera Energias* — *Como ter Constante Energia* — *Recorra ao Poder da Oração* — *Como Criar a Sua Própria Felicidade* — *Acabe com a Exaltação e Agitação* — *Espere Sempre o Melhor e Consiga-o* — *Não Acredite em Fracassos* — *Como acabar com as Preocupações* — *Como Solver os Problemas Pessoais* — *Como Empregar a Fé na Cura* — *Quando a Vitalidade Estiver em Declínio, Experimente esta Fórmula de Saúde* — *O Influxo de Novos Pensamentos Poderá Fazer de Você um Novo Homem* — *Acalme-se para que Possa Adquirir Facilmente Novas Forças* — *Como Fazer as Pessoas Gostarem de Você* — *Receita para a Amargura* — *Como Recorrer ao Poder Supremo* — *Epílogo*.



Norman Vincent Peale é professor do "New York's Marble Collegiate Church", de Nova Iorque. Considerado na América do Norte como o ministro dos "milhões de ouvintes" e como doutor em "terapia espiritual", tornou-se popular através de sua colaboração na imprensa, rádio e televisão e pelos admiráveis volumes em que vem reunindo o melhor de sua constante pregação, particularmente aquela que desde 1937 mantém num dos mais ouvidos programas radiofônicos dos Estados Unidos. Milhares de consultas chegam-lhe diariamente de todos os recantos do mundo. E milhões de pessoas já lhe agradeceram os conselhos e sugestões que as levaram a reencontrar a felicidade perdida.

★

EDITORIA CULTRIX

O PONTO DE MUTAÇÃO

Fritjof Capra

Em *O Tao da Física*, Fritjof Capra desafiou a sabedoria convencional ao demonstrar os surpreendentes paralelos existentes entre as mais antigas tradições místicas e as descobertas da Física do século XX. Agora, em *O Ponto de Mutação*, ele mostra como a revolução da Física moderna prenuncia uma revolução iminente em todas as ciências e uma transformação da nossa visão do mundo e dos nossos valores.

Com uma aguda crítica ao pensamento cartesiano na Biologia, na Medicina, na Psicologia e na Economia, Capra explica como a nossa abordagem, limitada aos problemas orgânicos, nos levou a um impasse perigoso, ao mesmo tempo em que antevê boas perspectivas para o futuro e traz uma nova visão da realidade, que envolve mudanças radicais em nossos pensamentos, percepções e valores.

Essa nova visão inclui novos conceitos de espaço, de tempo e de matéria, desenvolvidos pela Física subatômica; a visão de sistemas emergentes de vida, de mente, de consciência e de evolução; a correspondente abordagem holística da Saúde e da Medicina; a integração entre as abordagens ocidental e oriental da Psicologia e da Psicoterapia; uma nova estrutura conceitual para a Economia e a Tecnologia; e uma perspectiva ecológica e feminista.

Citando o *I Ch ng* — "*Depois de uma época de decadência chega o ponto de mutação*" — Capra argumenta que os movimentos sociais dos anos 60 e 70 representam uma nova cultura em ascensão, destinada a substituir nossas rígidas instituições e suas tecnologias obsoletas. Ao delinear pormenorizadamente, pela primeira vez, uma nova visão da realidade, ele espera dotar os vários movimentos com uma estrutura conceitual comum, de modo a permitir que eles fluam conjuntamente para formar uma fôrça poderosa de mudança social.

A NOVA ALQUIMIA
Bhagwan Shree Rajneesh

MANTRAS
John Blofeld

O PONTO DE MUTAÇÃO
Fritjof Capra

O TAO DA FÍSICA
Fritjof Capra

O PODER DO PENSAMENTO —
SEU CONTROLE E CULTIVO
Annie Besant

O FIO DE ARIADNE
V. L. Saiúnay

O MUNDO REAL DAS FADAS
Dora van Gelder

O REINO DOS DEVAS E
DOS ESPÍRITOS
DA NATUREZA
Geoffrey Hodson

CORES PARA A SUA SAÚDE
Gérard Edde

A LINGUAGEM DAS CORES
René-Lucien Rousseau

INICIAÇÃO AO XAMANISMO E
À MAGIA NATURAL
Mario Mercier

Peça catálogo gratuito à
EDITORA CULTRIX
Rua Dr. Mário Vicente, 374 — Fone: 63 3141
04270 São Paulo, SP

O PODER OCULTO DA MÚSICA

David Tame

A música influencia todo processo físico, intelectual e emocional.

A música harmoniosa acelera o crescimento das plantas, enquanto a música dissonante tolhe o seu desenvolvimento.

Pesquisando o que a sabedoria antiga afirma sobre os poderes da música, assim como os dados oferecidos pela ciência moderna, David Tame, com este livro, desafia oportunamente a idéia, hoje tão divulgada, de que a música é uma forma de arte imponderável, sem nenhum sentido prático.

Este estudo profundo sobre o lado oculto da música — provavelmente o mais detalhado e completo que já se escreveu — focaliza, entre outros, os seguintes tópicos:

- a música e a moralidade
- a musicoterapia
- o som e a cor
- os aspectos tonais da Revolução Americana
- a música e a magia na China Antiga
- as origens e os efeitos do *jazz* e dos *blues*
- os sete raios místicos
- os acordes cósmicos das conjunções planetárias
- a física do OM
- a música e os Novos Tempos

EDITORA CULTRIX