



SONS DO
CLÁSSICO
NO 100º ANIVERSÁRIO
DE MARIA AUGUSTA
BARBOSA

J. M. Pedrosa Cardoso
Margarida Lopes de Miranda
COORDENAÇÃO

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
2012

Maria do Rosário Themudo Barata¹²⁸

Universidade de Lisboa

RELENDO KARL R. POPPER

Um dos aspectos que me interessou particularmente na autobiografia intelectual de Karl Popper, cujo centenário se celebra este ano, foi o facto de, no discurso do pensamento, após o exame do processo de aprendizagem que caracteriza em três vertentes (no sentido do descobrimento ou formação dogmática de teorias, no sentido da aprendizagem por imitação e no sentido da aprendizagem por repetição ou prática, e que poderemos sintetizar em dois aspectos, a teorização e a crítica ou eliminação do erro), o filósofo sublinhar a importância que para ele revestiu a aproximação à Música.

Popper não acredita na aprendizagem por indução e defende que nunca existiu observação imparcial ou experiência passiva, pois que, como diz, há sempre *o problema*. Segundo as suas palavras, “a experiência é o resultado da exploração activa levada a cabo pelo organismo, da busca de regularidades ou invariantes”, vincando que a hipótese deve ser prévia à observação e à percepção e que há expectativas inatas, conhecimentos inatos latentes a serem activados por estímulos quando estamos comprometidos numa exploração activa. “Toda a aprendizagem é uma modificação (pode ser uma refutação) de algum conhecimento anterior, e assim, em última análise, de um conhecimento inato” (Karl R. Popper 1985: 69/70).

¹²⁸ Em homenagem à Senhora Professora Doutora D. Maria Augusta Barbosa. Recordando, não só o magistério universitário que desenvolveu após o Doutoramento em Ciências Musicais na Alemanha – o primeiro doutoramento de um português nesta especialização – mas também a docência de História da Música no Conservatório Nacional de Lisboa. De ambas as circunstâncias a signatária preserva a riquíssima recordação do que usufruiu, pelo que as breves linhas que se seguem têm como propósito único o de manifestar o reconhecimento e a admiração por tudo o que deve à Homenageada. Páscoa de 2002.

Estas posições não são de estranhar na filosofia essencialista e em todas as reflexões pós-kantianas, como também não surpreendem num retorno às matrizes do próprio pensamento grego, onde poderemos buscar as primeiras reflexões sobre a relação entre a música e o desenvolvimento do conhecimento. Mas hoje gostaria tão só de transmitir algumas reflexões acerca da comunicabilidade das artes.

Karl Popper refere o gosto pela música que era comum na família de sua mãe, a sua aprendizagem em tenros anos, a sua experiência como coralista na *Paixão segundo S. Mateus* de João Sebastião Bach, a amizade que o ligou desde sempre a Rudolf Serkin, bem como a Ernest Gombrich, ele, como sabemos, filho de uma aluna de Bruckner e casado com a pianista Ilse Heller e para quem o mundo das artes era um mundo multifacetado. Melhor dito, a Arte tem variadíssimos aspectos, *qualia* na expressão de Etienne Souriau, que se interrelacionam e se correspondem num mesmo processo de *instauração*.

Teremos de recordar que Viena de Áustria é, não só a sede do círculo lógico que marcou o século xx, mas uma das sedes europeias da música. Conservador no seu gosto musical, Popper inscreveu-se na Sociedade presidida por Arnold Schonberg, e que tinha como intenção divulgar a música contemporânea. Aí se familiarizou, não só com a música de Schonberg, mas também com a de Webern e de Alban Berg. E depois desta experiência voltou a dedicar atenção à música religiosa, também em Viena, e tornou-se cada vez mais admirador dos “clássicos”.

Desse convívio musical colheu três princípios fundamentais que influenciaram, para sempre, as suas concepções (Karl R. Popper 1985: 73).

- as reflexões sobre o pensamento dogmático e crítico;
- a distinção entre o que considerou dois tipos de música, a música objectiva e a música subjectiva;
- a redução incomensurável que as ideias historicistas produzem na apreciação da música e das artes em geral.

Quanto ao primeiro ponto, o pensamento sobre a música levou-o a acentuar, mais do que a psicologia do descobrimento, a lógica do descobrimento,

e a poder estudar não só a lógica do desenvolvimento da ciência grega, como a lógica da polifonia, ou seja, da harmonia musical ocidental. Neste sentido, a criação da música erudita ocidental é, para Popper, o facto mais original e milagroso da civilização ocidental, isto sem excluir a ciência: como, a partir de uma melodia, o coro humano desenvolveu o contraponto, em movimentos de vários sentidos mas num conjunto inter-relacionado, inventivo mas sem caos, e que é a característica da Harmonia.

A dogmática, a harmonia, a proposta científica terão em comum serem uma leitura que permite explorar a ordem dos mundos desconhecidos, criando regularidades e captando as já existentes. Qualquer destes exemplos fornece coordenadas. E, como diz, “além disso, uma grande obra de música (como uma grande teoria científica) é um cosmos imposto sobre o caos – nas suas tensões e harmonias inextinguíveis, inclusive para o seu criador” (Karl R. Popper 1985: 78).

Popper citava Kepler e falava nos pressupostos do conhecimento kantiano para sublinhar a logicidade do processo de conhecimento sobrepondo-se às considerações da psicologia do descobrimento.

A segunda questão dizia respeito ao que apontava como música subjectiva e música objectiva, o que mais tarde o leva a distinguir o *Mundo 2* e o *Mundo 3* na sua filosofia. Esta questão tinha começado por ser a tentativa de interpretar as diferenças entre a música de Bach e a música de Beethoven. Se bem que viesse, depois, a mitigar a diferença, não obstante não deixou de acreditar em que uma diferença essencial existia. Para Popper, Beethoven teria feito da música uma auto-expressão. *Fidelio* seria a mais emocionante expressão de fé de um homem, contra todo o desespero.

Isso não se passaria com João Sebastião Bach. Para além da apreciação das formas de criação artística dos dois grandes músicos, Karl Popper estabelecia uma apreciação global sobre a Arte em que não concordava, nem com a arte como produto do tempo e do lugar, nem com a arte como mera expressão ou auto-expressão do artista. Abordando, a este propósito, aspectos fundamentais de toda a estética e teoria da arte, Popper manifestava entender a Arte, não só como expressão subjectiva mas como referência (ao real ontologicamente falando) e como signo. A arte auto-expressão psicológica não lhe bastava. Havia a essencialidade da obra. O objectivo do

verdadeiro artista seria, como o próprio diz, “a perfeição da obra” (Karl R. Popper 1985: 83).

Popper transmitia o que sentia no convívio com a obra musical de Bach: “Bach esquece-se de si próprio na sua obra, é um servidor da sua obra. Sem dúvida não deixa de imprimir a sua personalidade nela, isto é inevitável. Mas não era consciente às vezes, como era Beethoven, de que se estava exprimindo a si próprio e inclusive a seus humores. Por esta razão eu via cada um deles como representante de duas atitudes opostas com respeito à música” – e esta diferença poderia existir nas próprias peças religiosas dos dois compositores.

A questão seguinte seria a de saber se a estrutura de Bach é mais importante do que as rupturas dinâmicas e de que forma a música de Beethoven ou de outro compositor anota um comportamento diverso. Bach pretendia ensinar aos seus discípulos a composição, de forma clara e distinta, de maneira que os discípulos pudessem vir a desenvolver, mais tarde, as suas próprias ideias musicais. Onde caberia a emoção? Ela tem um lugar fundamental, e lembremos a profundíssima emoção da *Paixão segundo S. Mateus*, como inspiração e como julgamento, pelo próprio artista, da obra produzida. Mas essencialmente a música clássica ou erudita não é a que exprime as suas emoções em música, mas a que apresenta questões e problemas musicais, e os resolve.

E Popper voltava à questão já abordada: teria Beethoven sido o primeiro expressionista, porque compositor romântico?

Mas também a este propósito Karl Popper lembrava como Beethoven trabalhava, por vezes, versão atrás de versão, as suas ideias musicais (por exemplo, na *Fantasia Coral* e na *Nona Sinfonia*). E, na sua opinião, não fora o expressionismo a causa da decadência da música, mas a variedade de experiências formais desenvolvidas na época contemporânea, sem continuidade e sem sentido. Pois nada permite dizer que as artes progridem historicamente e que o progresso se dará quando um artista domina todos os conhecimentos do seu tempo.

Podem dar-se o caso de as novidades fazerem esquecer o adquirido, de as inovações formais não corresponderem à renovação da imaginação. Por isso, e estamos a focar o terceiro aspecto das reflexões de Popper, a visão historicista das artes será de banir, bem como a sobrevalorização dos aspectos

de *vanguarda*. Alguns dos maiores artistas de todos os tempos não se preocuparam, nem procuraram, afirmar estilo próprio, ou moda. Bach, Mozart, Schubert, não pensaram nisso. Nem procuraram estar à moda. Portanto, o historicismo na Arte é um erro.

Estas observações de Karl Popper são estimulantes e oportunas. Antes de tudo o mais, no essencial, pelo que testemunham do enriquecimento intelectual que o convívio com a arte musical proporciona, colocando o debate das artes muito para além de emoções, modas, delírios de execução e de técnica, não rechaçando a emoção mas comprometendo-a com o entendimento, numa procura de sentido pleno e universal.

Seguindo os três passos do pensamento de Popper que referimos, no primeiro encontramos o sublinhado da lógica da invenção, segundo a qual melhor entenderemos a arte medieval, mas também a do tempo do classicismo e do barroco, sem cair na armadilha da dificuldade da distinção dos dois estilos, armadilha a que escaparam, entre outros, Victor Lucien Tapié e Pierre Chaunu que estudaram a época, a cultura e as artes, concluindo pela tensão lógica, intelectual e existencial da procura de ordem, sobrepondo-se aos estilos: o conteúdo dominando a forma, pois esta podia e devia ser dominada com toda a mestria. Se percebemos como artistas clássicos e barrocos coexistem na mesma época, pois lhes é comum algo de essencial para além do estilo diverso que adoptam, já há anos aprendíamos no Conservatório Nacional de Lisboa quão errado e incompleto seria classificarmos Bach “simplesmente” como compositor barroco: esqueceríamos a sua sabedoria de “ofício”, a forma como desenvolveu a arte musical na senda das escolas de Viena e Mannheim, de seus mestres Reinken, Buxtehude, Pachelbel, escolas e mestres que tanto “explicam” Bach, como “explicarão” Haydn e Mozart, entre outros. Há a sequência lógica do desenvolvimento das ideias e das formas musicais, vocais e instrumentais, o labor continuado, a acção pedagógica que permitirá a liberdade do outro, numa procura universal de beleza, no aproveitamento da imaginação e das capacidades individuais, tendo como finalidade a obra. Afinal, não é ela, como diz Heidegger, o essencial?

A segunda reflexão é, também, extremamente interessante: a distinção entre música objectiva e música subjectiva. Certo é que o próprio Popper a matizou, pois, de outro modo, quererá parecer que desprezava em absoluto

as diferenças culturais entre épocas e o próprio desenvolvimento das formas musicais, para não falar na inspiração e nos temperamentos; mas aqui poderíamos também aludir ao sentido diferencial que tem a palavra no emprego que dela fez Bach, por exemplo, no *Cravo Bem Temperado*. Estas reflexões sugeriram-me a necessidade de aludir ao trabalho de heurística e hermenêutica prévio a qualquer interpretação musical e quão necessário ele se patenteia quando se assiste a “fantasiosas” leituras e “intempestivas” execuções (mais sensível, o erro já foi corrigido nas interpretações de Chopin e Debussy, mas o perigo espreita qualquer um. E não falo na música para vozes). Cabe ao intérprete, na arte musical, como no teatro e na dança, dar corpo à obra. E como se complexifica a questão da execução! Cabe ao intérprete dar a versão do autor, ou a sua própria? Qual a relação do artista e da obra?

Este aspecto relaciona-se com o terceiro: o papel da técnica no desenvolvimento das artes, a importância do domínio das técnicas específicas de cada arte. O domínio do quadro técnico específico é essencial para cada artista. Já assim os artistas do renascimento e do maneirismo consideravam, mas estes últimos pensaram poder garantir, com este aspecto, a perenidade da qualidade estética e do estilo, e enganaram-se pois lhes faltou a consciência da historicidade de que outros abusam. A Arte procura o Eterno sob formas mutáveis, seguirá o seu caminho próprio e não se confundirá com a Filosofia, onde terminaria. Mas também não se confundirá com a História e com os recursos do tempo e do lugar. A qualidade da execução das *Sonatas* de Beethoven não residirá, apenas ou principalmente, na rapidez dos *Allegro* ou noutras capacidades técnicas do executante. Se bem que o *verismo* tenha os seus perigos, a ausência do referencial ao tempo e ao lugar da criação artística é outro logro. E antes de qualquer “execução” há que compreender o mais completamente possível o projecto do autor.

Ora, para isso há que conhecer a forma. Tanto na música como nas artes em geral, apesar dos excessos criticados ao formalismo, há noções fundamentais de Forma a preservar, e, no campo musical, ideias melódicas e opções harmónicas a desenvolver logicamente e a completar. A apreciação das artes não se poderá resolver tão só pela filosofia nem só pela historicidade, mas pela busca da essência do problema e da arte que é, ela mesma problema, como manifestação e “des-ocultação” do Ser. A historicidade não explica a

melhoria das artes, da mesma forma como a Arte não deverá aceitar qualquer compromisso que represente um reducionismo em relação à sua essência e finalidade. Afinal, atingir o Ser e o Universal. E, como concluiria o *Hípias*, eis o que é difícil.

257

Bibliografia

Karl R. Popper (1985) *Búsqueda sin término. Una autobiografía intelectual*, Trad. do original de 1974 de Carmen Garcia Trevijano, 1ª ed. 1977, 1ª reimp. 1985, Madrid, Editorial Tecnos, S.A.