

Música e riso

Pedro Murad

*A sereia sibila e o ganzá do jazz-band batuca.
Eu tomo alegria!
(Manuel Bandeira, Não sei dançar)*

Este estudo tem por alvo delinear uma ponte, discutir aproximações, quicá um ponto de encontro, conexões ocultas, enfim, um *imbricamento* elementar entre riso e música. A problemática acerca do riso tem se desenrolado à exaustão na literatura crítica. Igualmente as teorizações referentes à música. Desde os gregos, ambos os temas vêm sendo abordados, com alguma regularidade, embora com focos metodológicos bastante distintos. Todavia, as interligações entre comicidade e música não receberam a mesma atenção. A literatura disponível se debruça assaz sobre a canção, ópera, a opereta, a ópera-bufa, o riso no teatro, a farsa, o melodrama, a comédia musical, a música no teatro, a música no cinema, todas as formas perpassando a *poiésis* sonora na ficção dramatizada. O foco deste estudo é anterior ao fenômeno musical no teatro, à institucionalização de estruturas cênico-musicais mais complexas, como a ópera a que nos referimos e mesmo o teatro musical, o teatro de revista, a música inserida no amplo espectro de realizações espetaculares, cômicas ou não. O que intentamos descrever precede o terceiro sinal, a abrigão das cortinas, as luzes inundando a ribalta: enraíza-se no drama ainda embrionário, em estado bruto. O que buscaremos a todo custo delinear, enfim, é a conexão mais íntima e elementar entre música e riso.

Deste modo, como dissemos, a literatura que trata desse *imbricamento* não é tão farta como poderia ser. Mas podemos apontar um fragmento de Kant, mais especificamente o §54 da *Crítica da faculdade do juízo* que, ao tratar da questão do riso, estabelece um cruzamento, situando música e riso num mesmo plano. No livro, o filósofo alemão estabelece uma diferenciação entre o belo e o agradável. O primeiro repousa no entendimento, na intelecção, impõe um julgamento, atrela-se à razão, ainda que seja objeto de uma satisfação desinteressada. O segundo, *jogo livre das sensações*, é isento de qualquer julgamento, qualquer atividade racional delimitadora. “Na música este jogo vai da sensação do corpo a idéias estéticas (...) e destas então de volta ao corpo” (Kant, 1995: 177). Essencialmente corporal, anterior ao próprio entendimento sem o qual qualquer experiência do belo seria inviável, o regozijo experimentado na música e no riso está diretamente relacionado às sensações; a matéria de ambos não está relacionada com a atividade racional, é desprovida de qualquer fundamentação, alheio à noção kantiana de belo¹. Riso e música, “duas formas de jogo com idéias estéticas, ou ainda, com representações do entendimento, ao fim das quais nada é pensado” (Alberti, 2002: 163); dois modos pelos quais todo entendimento encontra seu cadafalso e o corpo regozija-se em sua plenitude. A mudança dos estados, o movimento inútil do entendimento que se desfaz. Pois, como menciona Kant, “o riso é um afeto resultante da súbita transformação de uma tensa expectativa em nada” (1995: 177). O riso nasce do inesperado, de uma idéia que se dissolve subitamente. Assim, a nulidade na atividade racional por alguns instantes gera uma afecção peculiar: o riso, prazer análogo ao proporcionado pela música, experiência essencialmente desprovida de atividade racional, isenta de todo conceito. Onde todo esforço racional revela uma falência constitutiva, liberando o corpo ao puro leite, Kant situa analogamente riso e música.

Ora, se partimos do princípio que riso e música guardam entre si pontos em comum, tentemos extrair, através de um breve exame desta última, algum esboço sobre o primeiro. Pensando num, esmiuçando-lhe detalhadamente, quigá podemos abrir uma nova perspectiva sobre o outro.

Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche estabelece alguns conceitos valiosos para a compreensão sobre a música e a tragédia grega. Segundo o autor, toda produção artística ocorre mediante dois momentos: sonho e embriaguez. Mais claramente: toda *poíesis* decorre de um triunfo sobre a subjetividade, um outrar-se, rompimento do *principium individuationis*, es-

facelamento da individualidade do artista, onde segundo o próprio filósofo, este se transforma em obra de arte, numa confluência imediata e irrevogável com a realidade. Vida e arte se mesclam. E este processo é percebido pelo autor entre os gregos em pleno vigor, onde, nos cultos e orgias ao deus Dionísio, ele percebe um movimento de reincorporação do homem à natureza, ao uno-primordial. Com isso, Nietzsche atenta para dois impulsos primordiais a todo poetar: o apolíneo e o dionisiaco. O primeiro diz respeito à aparência, à figuração, à beleza, à medida, individuação, à plenitude do sonho. O segundo, potência emocional, trata do holocausto de toda tentativa de individuação, da desmedida, do horror inebriante, da dor e do prazer, da embriaguez, da comunhão total com a natureza. Todavia, embora antagônicos, o próprio autor confirma que “o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisiaco” (2006: 27). Toda *poíesis* se viabiliza justamente na equação entre estes dois impulsos, embora um assuma certa primazia sobre o outro, de acordo com a atividade criadora de cada período. Não obstante, Nietzsche encontra justamente na música o dionisiaco em sua mais vigorosa afirmação. Ao se debruçar sobre as festas dionisiacas e o surgimento do teatro grego, ele chega a atribuir à música o próprio nascimento da arte trágica. Justamente por “ter encontrado o dionisiaco no âmago da civilização apolínea leva Nietzsche ao coração da tragédia, e, portanto, à música” (Dias, 1994: 26). Por sua singularidade frente às demais manifestações artísticas, sua total isenção de conceito, figuração, símbolo, a música é desprovida de um idioma, qualquer referencial, qualquer analogia direta com o estatuto empírico da realidade, plena imaterialidade. Através de sua eloquência lírica plena, a música vive o horror e o esfacelamento dionisiaco de modo mais significativo.

Ora, nem precisaríamos ir muito longe para exemplificar esta noção. Ao ouvirmos uma música não-ocidental, de culturas outras, somos acometidos por um certo incômodo, estranhamento, e, em muitas ocasiões, uma experiência verdadeiramente terrificante. Desprovidos dos filtros culturais costumeiros e da familiaridade cotidiana, andando por territórios sonoros alheios, em idioma estrangeiro, percebemos com mais nitidez o horror que perpassa toda experiência musical. Num ambiente cultural nosso, a música torna-se mais palatável, menos perigosa, pela membrana protetora que nos envolve, pelo aparato cultural que dispomos e através do qual filtramos o som.

Desta forma, a música é a expressão mais plena de morte, da aniquilação do indivíduo, pela supressão de todo verbo, de todo significado, pela impossibilidade de dizer alguma coisa – a música exprime o não-dito, o nefando, o impronunciável da aventura humana. E, justamente neste ponto, Nietzsche percebe o dionisiaco. Mas à medida que a palavra se mistura ao som, pelo canto, quando o coro grego reveste a música de uma textualidade, temos aí o início de uma dualidade entre o apolíneo e o dionisiaco. O teatro grego nasce justamente desta dualidade, pela introdução do diálogo, buscando alguma inteligibilidade à pura irradiação sonora. Assim, não por acaso, “a música fecunda o mito e o mito protege o espectador do impacto da música” (Dias, 1994: 62). Como que um elemento de contensão, de mediação entre público e espetáculo, o dionisiaco e o apolíneo plenamente conciliados, cerne de toda arte verdadeiramente trágica.

Todavia, quando atentamos para esse caráter dionisiaco da música forçosamente identificamos um breve liame com o postulado kantiano pelo qual a música (e o riso) descarta o entendimento, sacia o corpo. Neste ponto podemos arriscar uma perene mortandade do sujeito e de toda racionalidade, um *grau zero do entendimento*, igualmente presente na experiência dionisiaca. A música, como mencionamos, seria a plena extinção de todo conceito e de todo juízo.

Neste ponto, atentamos para a ponte entre duas margens bastante antagônicas, sem o qual o teatro grego não teria nascimento: música e palavra, através do canto. Segundo Harnoncourt, “em várias línguas ‘poesia’ e ‘canto’ se exprimem pela mesma palavra. Ou seja, a partir do momento em que a linguagem transcende a sua função de informação prática e adquire profundidade, ela está associada ao canto” (1998: 23). A mescla entre ambas é antiqüíssima, precede os gregos, mas guarda consigo um problema curioso que merece uma investigação. Diversos autores buscaram pontos insondáveis de compatibilidade entre música e texto, em alguns momentos privilegiando um em detrimento do outro. Em outros, a pura incompatibilidade². Ora toda textualidade encerra conceitos, significados, ao contrário da música. Mundos inteiramente distintos, que por algum feliz acaso se sobrepõem continuamente, numa conjunção nem sempre harmoniosa. Pois reside aí, uma impossibilidade de confluência plena entre palavra e música. Esta incompatibilidade é exposta por Nietzsche quando aponta o esvaziamento da música e do coro a partir no teatro euripidiano, consistindo num sintoma do fim da tragédia entre os gregos. Assim, fica

visível a incongruência de uma expressão que rejeita toda fundamentação com um modo de expressão essencialmente verbal, fundador de sentido. O filósofo alemão atenta que “a própria música, em sua completa ilimitação, não *precisa* da imagem e do conceito, mas apenas os *tolera* junto de si” (2006: 51). Desta forma, a música desestabiliza, desfigura, implode o texto, num processo convulsivo que anula todo sentido. Aqui, o texto funciona como uma fronteira, um delimitador, um modo de estruturação apolíneo, somado a uma dramaticidade e *performance* específica, onde toda canção – da mais corriqueira – encerra uma teatralidade, sendo embrionariamente espetacular. “Comparada à música, toda expressão verbal tem qualquer coisa de indecente; dilui e embrutece, banaliza o que é raro” (Dias, 1994: 75). Como dissemos, horror dionisíaco em estado bruto, toda música rejeita o verbo, a representação, a limitação redutora do conceito.

Porém, a problemática em relação ao canto ultrapassa a tensão entre texto e música. Agrega outro elemento que merece nossa atenção: a voz. Elemento intruso, outro, constrange qualquer tentativa de simplificação à equação entre música e texto. Essencialmente corporal, dotada de uma dinâmica toda própria, a voz inaugura e sedimenta a junção entre melodia e verso, por uma característica enunciativa que lhe é toda própria: a transgressão involuntária que estabelece entre música e texto, modificando ambos, extrapolando os limites, singularizando a *performance*, afirmando-se enquanto *presença*. “A voz não é expiração, é essa materialidade do corpo emanada da garganta. (...) Corporalidade do falar, a voz situa-se na articulação entre o corpo e o discurso” (Barthes, 1990: 225). A voz não é portadora de sentido, potencializa-se no sussurro, no timbre, no volume, entre elementos anteriores ao texto. Mesmo numa conversação cotidiana, diversos elementos gravitam em torno da voz, que muitas vezes ultrapassam o sentido estreito do discurso verbalizado, pois, como lembra Zumthor, “há na voz uma espécie de indiferença relativa à palavra” (2005: 64). Ouvimos, com mais frequência do que pensamos, o que está ao fundo, à margem, entre o rumor e o balbucio, uma *outra música* que oscila entre as palavras, como que um contraponto à melodia do canto, talvez um ruído muito baixo, uma respiração mais ofegante, uma *presença*, qualquer coisa que extrapola o próprio canto. Logo, “a voz não traz a linguagem: a linguagem nela transita, sem deixar traço” (Zumthor, 1997: 13).

Assim como o conteúdo semantizável de um texto literário escapa ao impresso, à caligrafia, igualmente a música, a qualquer notação definitiva.

Em ambos exige-se um esforço hermenêutico por parte do leitor/executante, uma decifragem, uma re-apropriação do jogo discursivo, e, num certo sentido, um investimento semântico sem o qual, livro ou partitura não se viabilizam. Em se tratando do canto – síntese precária entre música e palavra – este terceiro elemento comprometedor, a voz, ao performatizar música e palavra, lança o canto numa circunstância diversa, tempo-espaco outro, espetacular, onde o gesto, o corpo, o espirito, atuam vigorosamente – talvez neste ponto possamos delinear uma origem do teatro na música, pois música e texto, conjuntamente, se viabilizam através da *performance*.

Neste ambiente líquido, difuso ao paroxismo, buscar um substrato textual mais rígido torna-se uma tarefa ingrata. Igualmente, desvelar alguma escritura, principalmente uma escritura através da qual qualquer comediografia se viabilize. Como ainda pensar em dramaturgia, na possibilidade de escrita frente ao bombardeio da voz e da própria música? Neste cenário toda escritura se perde, num processo de erosão inevitável.

Ora, num certo sentido se tomamos a escritura como um processo estanque, restrito aos enunciados, à superfície textual da página, consequentemente, anulamos qualquer potencial poético do texto. Anulamos, inclusive, o próprio texto. Convém sempre lembrar que todo texto – com maior ênfase o texto literário – é mentiroso por natureza, falho, precário, essencialmente fluido. Existe um processo contínuo de mortandade que acompanha o texto, uma corrupção que lhe é constitutiva, íntima, como que uma degenerescência, uma dissonância, que põe abaixo qualquer sentido único, definitivo. De alguma maneira, cada texto guarda consigo seu auto-aniquilamento dionisíaco, sem o qual o jogo erótico com o leitor estaria seriamente comprometido. Enfim, todo texto possui uma música silenciosa – mas igualmente destrutiva. Não obstante, toda música possui uma textualidade senão remota, a nostalgia de uma escritura. A simples audição de uma música, através dos efeitos que acometem o ouvinte, perfaz um jogo de associações que reclama para si um verbo, uma palavra. Mesmo o silêncio e a plena inexistência da palavra sublinham uma escritura, desejam dizer qualquer coisa indizível. Igualmente com a própria voz, pois “ao fundo das vozes que escutamos no presente ressoa (...) o eco das vozes perdidas” (Zumthor, 2005; 83). Uma leitura e escuta carecem sempre estabelecer qualquer verticalidade frente à horizontalidade inercial do discurso, desvelando, camada por camada, a musicalidade submersa do texto e a textualidade oculta da música.

Curiosamente, no que concerne à comediografia ressaltamos um sintoma recorrente: o ritmo, o pulso, aceleração contínua, o absurdo, o inesperado, a suspensão do sentido, fragilidade de rigor narrativo, as aberturas no texto – leiam-se os vazios textuais – ao improviso e à ação corporal do ator – o texto em demasia é inimigo do riso, a comicidade reclama uma gradual extinção dionisíaca do texto. Onde podemos visualizar alguma similitude com a música, embora ainda precária. Avancemos. Busquemos o riso no seio da própria música.

Logo, caber-nos-ia indagar pela existência de comicidade na música, algo aparentemente improvável: uma música essencialmente cômica. Ora, o riso e a música percorreram juntos por diversas ribaltas, passando pela ópera-buía, pelas canções satíricas e pelas mais diversas variantes cômico-musicais no teatro e no circo. Exemplos não faltam. Todavia, se percorreram juntas, o fizeram a certa distância. O riso numa paródia musical ou a uma ópera cômica se deve mais ao texto cantado que propriamente à música. Aliás, como bem demonstrou Hanslick, ao analisar um fragmento de *Orfeo*, de Gluck³, o caráter cômico ou pungente de uma ária deve-se em grande parte ao libreto: mudam-se alguns versos e a ária transfigura-se num átimo. Canções melancólicas que causam acessos de lágrimas nos ouvintes, parodiadas, levam o mesmo público às gargalhadas.

Mas pensemos na música anterior ao texto, onde o cômico musical prescindiria de uma textualidade estrita. Música licenciosa, onde poderíamos incluir a música circense, o frevo, as antigas marchinhas de carnaval, músicas de gafieira, o jazz, o próprio ragtime, como diria um personagem de Baricco, essa “música que Deus dança, quando ninguém o vê” (2000: 12)⁴.

Ora, mesmo nesse caso não podemos deixar de perceber a importância da *performance* na produção de riso. O que ocorre na dramaturgia que quando encontra o riso, o faz em meio ao espetáculo. Num certo sentido, estas manifestações sonoras incorporam um espaço perdido nas mediações, a exemplo do êxtase radical vivenciado pela música não-ocidental que nos referimos há pouco, onde o horror da música nos aparece *sem filtros*, intacto, em estado bruto. Assim, estas experiências musicais, num certo sentido, são um modo extra-ocidental e arcaico, no seio das sociedades ocidentais modernas, de interação musical ritualizada (o que explica em grande parte sua ocorrência no carnaval ou em ambientes apartados, marginais, sempre noturnos). Todavia, o erotismo, a licenciosidade e o riso vivenciados numa

música surgem sempre a partir da *performance*. Onde podemos notar algum embaraço em definir uma música essencialmente cômica, pois, como mencionamos, o cômico se dá *a posteriori*, no ritual, pelos diversos tratamentos, re-leituras, execuções, modos de representação e interação com o público, o que nos dificulta vislumbrar uma melodia *per se* dotada de comicidade⁵.

Deste modo, o que está em jogo é ritualizado e atua diretamente sobre o corpo, no movimento de emergência do corpo nas representações que principiou no século XX, atravessando a modernidade tardia. O que explicaria, aliás, a explosão do jazz e dessa *música das partes baixas* neste mesmo período, como o samba, o rock, a música eletrônica, entre outros, pelas fortes implicações que possuem com o corpo. Um modo de vivência do sacrifício e do horror, vivência ritual de dor e prazer, essencialmente espetacular – onde podemos apontar a gradativa invasão do corpo na música ocidental, cada vez mais espetacularizada, como sublinha Calado na relação entre jazz e espetáculo, uma vez que “o espetáculo, através da relação direta entre *jazzman* e o público, influi concretamente sobre a música executada – e criada – no momento de sua ocorrência” (2007: 27). Ao contrário da música culta até fins do século XIX, que prima pela “economia da sala de concerto tonal, onde músicos no palco produzem som afinado, o público permanece em silêncio e o ruído fica fora da sala (só voltando ritualmente ao final da execução na forma de aplauso)” (Wisnik, 1989: 45).

Ora, precisamente a partir do século XX, esse mesmo ruído (e poderíamos ver uma semelhança com o riso do público intervindo na comédia) não esperaria aparecer ao final da música, pois se insere violentamente por toda música, num ambiente disperso, com fronteiras entre intérprete e público cada vez mais fluidas⁶. E, justamente neste ambiente espetacular, qualquer experiência risível germina.

Todavia, se deslocamos a problemática do riso no âmbito do espetáculo, corremos o risco de adentrar por veredas pouco seguras, pois não podemos deixar de perceber no riso sua inserção (e, mesmo, sobrevivência, visto *sendo sempre em espetáculo*) em meio à cultura, como lembra Peter Burke, “o que faz uma geração rir tem pouco efeito sobre a seguinte. Daí a existência de um lugar para a história do riso, para a sociologia ou antropologia do riso” (Bremmer, 2000: 94). Qualquer tentativa de apartar o riso de um espaço-tempo delimitado pode ser falaciosa, pois, como sublinha Le Goff, “de acordo com a sociedade e a época, as atitudes em relação ao riso, a

maneira como é praticado, seus alvos e suas formas não são constantes, mas mutáveis. O riso é um fenômeno social” (Bremmer, 2000: 65). Deste modo, o riso possui uma pátria, uma nacionalidade, uma história, o que, num primeiro momento, jogaria por terra nossa tentativa de vinculá-lo à música. Onde, por maiores e mais diversas que sejam as considerações sobre o cômico, “uma falha comum a todas estas tentativas é o pressuposto tácito de que existe algo como uma *ontologia do humor*, que humor e riso são transculturais e anistóricos” (Ibidem: 16).

No entanto, o que nos retém os movimentos, ao mesmo tempo nos abre uma outra possibilidade de compreensão. Como sublinha Harnoncourt, uma fuga de Bach é executada nos dias atuais de maneira inteiramente diversa do século XIX, quicá no momento de sua concepção, nunca sendo a mesma fuga, embora uma partitura comum lance todas as execuções num mesmo grupo, instituindo uma mesma *autoria* a experiências sonoras amplamente diversas. Um mesmo músico executante nunca *repete* a mesma música, variações são sentidas pelo ouvinte e, num certo sentido, estão inseridas num escopo cultural bem preciso.

O mesmo ocorre com o humor: a montagem de uma peça de Dario Fo não pode prescindir de uma re-escritura do texto por parte da encenação⁷. A representação de uma comédia de Molière ou Goldoni exige uma *traição* deliberada a Molière e Goldoni, sob pena de adormecer o público. O riso é transitório, mutável, atento a cada platéia, imerso em cada cultura. Qualquer tentativa de fixar o jogo cômico coloca em risco qualquer possibilidade concreta de comicidade. O texto precisa ser triturado pelo ator, violentado pela encenação, a própria ilusão cênica desfeita, a máquina teatral desmontada, toda autoria desrespeitada, ainda que de modo inconsciente. Se as obras de Sófocles ou Racine guardam ainda alguma inteireza na representação – inteireza, aliás, duvidosa, diga-se de passagem – a comédia, mulher voluptuosa, é acometida de um despudor mais violento.

Ora, talvez neste ponto, podemos apontar uma característica comum à música e ao riso: ambos possuem um comprometimento acentuado com a cultura. Num certo sentido, esta noção encerra uma contradição evidente, que pode colocar em risco tudo o que falamos acima. Prossigamos.

A cultura sedimenta a sociedade. Sociedade pressupõe um movimento de supressão violenta das diferenças. Assim, toda cultura não deixa de ser coercitiva, pois todo corpo social impõe uma ordem, um valor. A sociedade consiste numa luta titânica e feroz de uma unidade frente à diversidade.

de⁸. Sua sobrevivência depende deste movimento hegemônico e centralizado, o imperativo do sentido.

No entanto, como afirmamos ao início, riso e música partilham do não-sentido, da nulidade do entendimento, da insubordinação ao conceito. Ao mesmo tempo, ambos se enraízam diligentemente na cultura, em muitas vezes, reforçando o próprio caráter hegemônico e coercitivo da sociedade⁹.

Assim, quedamos defronte um cenário paradoxal e pouco promissor: riso e música, plena irrestrição, em meio à restrição extrema da cultura.

Ora, nos embrenhemos neste mesmo paradoxo com vistas a desfazer qualquer embaraço. Conforme mencionamos, para Kant o regozijo experimentado pelo riso e pela música (e poderíamos aí incluir a voz) é exclusivamente corporal. Igualmente o trato do corpo é um dos aspectos mais elementares de toda cultura, onde não seria um exagero afirmar que o próprio processo civilizatório tem no controle, na expansão, no aparato e na significação do corpo, seu postulado mais significativo. Desta forma temos no corpo um nexos entre riso e música, e, por contingência, entre ambos e a cultura.

Quando mencionamos cultura, um breve relance sobre o contemporâneo percebe pistas pertinentes. Quando atentamos para as transformações na música (através do esgotamento do tonalismo e desenvolvimento do serialismo, atonalismo, ressurgência do modalismo, entre outros) e no humor (um riso anárquico e aniquilador, antipedagógico, não-normativo, gargalhada que faria corar Bergson), percebemos uma instabilidade que acomete o próprio corpo. O riso dos dias que correm saúda o grotesco, a impiedade, num ataque deliberado ao corpo, às representações do corpo edificadas ao longo de quatro séculos de modernidade. Igualmente, a música caminha em direção à apropriação – verdadeiro sobressalto – do corpo na escuta – uma escuta menos contemplativa, menos comportada, onde o corpo vibra. Se tomamos, por exemplo, a música de massa, o jazz, o rock, a valorização do elemento percussivo em grande parte das experiências sonoras atuais, percebemos uma música inserida numa dimensão que prima pela oralidade, pela *performance*, pelo espetáculo. O ouvinte acomodado à poltrona dá lugar ao ouvinte em trânsito – corpo em movimento contínuo; uma escuta que não pára, extática, ritualizada, onde poderíamos tomar, por exemplo, várias manifestações musicais dos últimos 50 anos, como o rock mesmo que “oferece a possibilidade de uma relação intensa, forte, viva, ‘dramática’ (no sentido que ele próprio se oferece em espe-

táculo, de que a audição constitui um acontecimento e é encenada), como uma música que é pobre em si mesma, mas através da qual o ouvinte se afirma” (Foucault, 2006: 393). Ao contrário do que afirma Harnoncourt, a música atual não está reduzida a ornamento da vida cotidiana, ela se integra mais radicalmente à pele, aos ossos, ao pulmão – antes tatuagem que ornamento. Segundo Zumthor “o corpo hoje assume nos costumes e nas artes, em séculos de opressão, uma revanche selvagem, e pouco importa que ela leve algumas vezes até ao grotesco!” (2005: 164-165), num processo onde riso e música estabelecem uma relação bastante ambivalente com o corpo.

Neste cenário, tanto riso quanto música deixam à mostra uma submissão um tanto precária frente à cultura. O papel do riso e da música no seio da civilização é ambíguo, pois se, num momento, percebemos uma adequação diligente e *natural*, em outro percebemos que constituem um solvente, verdadeiro ácido, onde a própria cultura é dissolvida em suas bases. O corpo da cultura é prontamente desfigurado pelo riso e pela música. Justamente neste elemento intermediário entre música/riso e cultura, perfaz-se subterraneamente a plena insubmissão. Ao contrário do que afirmam Le Goff, Bremmer e Burke, no tocante ao riso, podemos sim pensá-lo fora do âmbito da cultura. Se o riso possui mesmo uma pátria, exila-se continuamente. Pois, como mostra Minois, “toda civilização tem essas duas faces e a irrepreensível necessidade de rir de si mesma. Esse riso se reveste de diferentes formas, mas, no fundo, é eterno” (2003: 390). Ao contrário do que propõem diversos autores, e podemos incluir Propp, não existe riso bom, tampouco riso mal. O cômico verdadeiro, em sua origem, é anterior a toda moralidade, embora se disfarce nela. O mesmo se pode afirmar sobre a música, por razões bastante óbvias que não caberiam nestas páginas detalhar.

Tomemos por exemplo o tonalismo na música, uma vez que “olhando internamente, o discurso tonal é também o discurso progressivo, ‘narrativo’, subordinante, baseado na expansão do movimento cadencial, no desdobramento seqüencial, no princípio do desenvolvimento” (Wisnik, 1989; 106). O tonalismo, síntese de um pensamento musical moderno, como sublinha Wisnik, chega a um ponto de esgotamento onde sua vitalidade esmorece de modo acentuado, num processo de convulsão em sua gramática, onde se percebe uma saturação e, talvez num futuro não

muito distante, sua mortandade. E poderíamos citar também o romance, o drama burguês, todo o arco nas artes plásticas a partir do Renascimento: em todos os casos, o princípio de desenvolvimento está igualmente presente. Modos de representação essencialmente modernos, teleológicos, normativos, que perseguem a unidade, a verossimilhança, a mimetização plena da realidade – num certo sentido, a produção irrestrita de realidade –, como que re-encantamento do mundo pela imagem e pela letra, utopia de uma arte distinta das demais atividades humanas, que dá as costas ao diário e ao comum, sacraliza o autor, distingue público de representação – o público, enquanto massa organizada, ordeira, pagante e receptiva é uma anomalia exclusivamente ocidental.

Assim, tanto riso quanto música, por sua ilogicidade que lhes é própria, livres de todo conceito e toda figuração, são anteriores à cultura. Possuem uma mesma autonomia, como a “dança, prazer puro, pulsão corporal sem outro pretexto que ela própria, por isso mesmo, consciência” (Zumthor, 1997: 210-211). Mas o corpo reclama seu espaço perdido: o público, em hordas selvagens, transborda espetáculo adentro, a leitura dissipa o silêncio, coletiva-se nas mediações de massa, essencialmente midiáticas. Como aponta Artaud,

(...) se a música age sobre as serpentes, não é pelas noções espirituais que ela lhes faz, mas porque as serpentes são compridas, porque se enrolam longamente sobre a terra, porque seu corpo toca a terra em sua quase totalidade; e as vibrações musicais que se comunicam à terra o atingem como uma sutil e demorada massagem” (2006: 91).

Riso e música, *jogo livre das sensações*, cessação plena do entendimento, experiência dionisíaca de dor e prazer, de revivência do sagrado, do horror, aniquilação de toda individuação, guardam entre si um ponto de contato que não poderíamos deixar de sublinhar: enquanto consciência do corpo, plenitude do corpo, transe corporal, riso e música, curiosamente, flertam a morte.

Talvez neste ponto tenhamos, enfim, tateado o *imbricamento* elementar entre riso e música a que nos referimos ao início deste artigo. A nulidade

do entendimento e o assomamento do dionisiaco em ambos prefiguram, justamente naquilo que mais regozija o corpo, um enamoramento primordial com a morte.

Enfim, uma música que ri, qualquer riso que se insinua *allegro vivace* em meio ao espetáculo sonoro, verdadeira ópera-buffa que – como uma cantiga de ninar, uma valsa, uma canção de amor – não faz mais que celebrar o horror.

Notas

1. Curioso notar a co-relação levantada por Aristóteles, em sua *Poética* entre o cômico e o feio. Em toda tradição, o riso sempre esteve relacionado à fealdade, ao grotesco, ao disforme. Embora as concepções do belo variem enormemente entre os autores, persiste uma percepção unânime do cômico como experiência relacionada ao feio.
2. Como lembra Hanslick: “a exatidão declamatória e dramática e a perfeição musical avançam até o meio do caminho, mas depois se separam” (1989, p.54)
3. “J’ai perdu mon Eurydice, / Rien n’égalé mon malheur” por “J’ai trouvé mon Eurydice / Rien n’égalé mon bonheur” (Hanslick, 1989: 45)
4. E não poderíamos deixar de citar, também, Manuel Bandeira: “Sim, já perdi pai, mãe, irmãos. / Perdi a saúde também. / É por isso que sinto como ninguém o ritmo do jazz band. / Uns tomam éter, outros cocaína. / Eu tomo alegria!” (1991: 93)
5. E tomemos por exemplo as diversas interpretações de “Basin Street Blues”, de Louis Armstrong, de uma cantora como Shirley Horn, onde a música assume uma textura mais branda, até a interpretação estridente e carnalizada (e poderíamos afirmar cômica) de uma Jazz Band, que evidencia o papel da *performance*.
6. Devemos destacar um ponto ignorado por Carlos Calado: mesmo a música clássica tradicional se viabiliza como espetáculo. O músico de orquestra, ao contrário do que afirma o autor, não é tem sua individualidade tão uniformizada assim. Mesmo a execução de uma sinfonia de Brahms ocorre de modo ritualizado, embora numa frequência mais sutil, onde, como lembra Hanslick, “é ao maestro que se atribui a maior precisão na expressão dramática” (1989: 47). As diferenças, embora não devam ser ignoradas, residem em intensidade, não sendo de modo algum absolutas.
7. A própria tradução, em muitos casos, costuma *adaptar* o texto a uma proposta de encenação específica.
8. E tomemos por exemplo a cidade, materialização emblemática deste embate, que ostenta uma concretude precária, ilusória, sendo essencialmente fluida, flutuante, semovente.
9. No tocante ao riso, esta questão já foi bastante amadurecida por diversos autores, como Bergson. O riso, em alguns momentos, assume uma função pedagógica e coercitiva.

Referências bibliográficas

- ALBERTI, Verena. *O Riso e o risível: na história do pensamento*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 19ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

BARICCO, A. *Novecentos: um monólogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BREMMER, Jan. e ROODENBURG, Herman (org.). *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

CALADO, Carlos. *O jazz como espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a música*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

FOUCAULT, M. Michel Foucault/Pierre Boulez: a música contemporânea e o público. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

HANSLICK, E. *O belo musical: uma contribuição para a revisão da estética musical*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1989.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

MINOIS, G. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

_____. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.

Resumo

Este ensaio lança um breve olhar sobre as relações entre música e riso, buscando um nexos essencial e embrionário entre ambos, detalhando o modo símile como se imiscuem nos processos de escritura espetacular.

Palavras-chave

Riso; Música; Corpo; Voz; Performance.

Abstract

This essay brings a brief view about the relation between music and laughter, seeking an essential and embryonic connection between both, stressing the similar way as they are being introduced in the spectacular writing process.

Key-words

Laughter; Music; Body; Voice; Performance.