

ANAIS DO SEFIM

v. 3 - n. 3 - 2017



v. 3, n. 3 (2017)

Sumário

Editorial

Editorial [PDF](#)
Raimundo Rajobac

Artigos

[Descartes, música e as paixões: um diálogo de época - Descartes, music and passions: a dialogue of an epoch](#) [PDF](#)

Tiago de Lima Castro

[Rousseau contra a música francesa - Rousseau against french music](#) [PDF](#)

Daniela Fátima Garcia

[As regras e o gênio no processo de criação artística - The rules and the genius in the artistic creation process](#) [PDF](#)

Gerson Luís Trombetta

[O grito: imagem e manifestação musico-filosófica nas obras de Richard Wagner - The Cry: image and musical-philosophical manifestation in Richard Wagner's thoughts and Works](#) [PDF](#)

Daniel Salgado da Luz Moreira

[A música instrumental como ideal romântico - The instrumental music as romantic ideal](#) [PDF](#)

Reginaldo Rodrigues Raposo

[Tristão e Isolda, Arthur Schopenhauer e Richard Wagner: Música e essência em forma de ópera - Tristan and Isolde, Arthur Schopenhauer and Richard Wagner: Music and essence in the form of opera](#) [PDF](#)

Sidnei Oliveira

["Tocata e fuga em ré menor" numa perspectiva do Nascimento da tragédia no prisma da filosofia de Nietzsche - Toccata and Fugue in D Minor in perspective of Tragedy in Birth under the prisma of Nietzsche philosophy](#) [PDF](#)

Joaquim Antonio Carvalho Filho, Daniel Henrique Baier

[A ideia como objeto da arte e o belo na multiplicidade de suas manifestações - The idea as object of art and the beauty in the multiplicity of it's manifestation](#) [PDF](#)

Caio Miguel Viante, Manuel Moreira da Silva

[Hipérion: musicalidade no nascimento de uma nova era - Hipérion: musicality in the birth of a new age](#) [PDF](#)

Gabriela Nascimento Souza

[Tonalidades Afetivas e Música: caminhos em direção à arte musical no pensamento de Martin Heidegger - Attunement and Music: pathways towards musical art in the philosophy of Martin Heidegger](#) [PDF](#)

Victor Di Francia Alves de Melo

[Notas sobre algumas passagens da obra de Husserl sobre a percepção](#) [PDF](#)

- [musical - Notes about some excerpts of Husserl's work about musical perception](#)
José Luiz Furtado
- [As considerações de Gadamer sobre a mimesis e as suas implicações para a arte musical - The Gadamer's accounts of mimesis and its implications for the musical art](#) PDF
Danton Oestreich
- [Notas de programa – Écfrase com implicações hermenêuticas na experiência estética do ouvinte - Program Notes – Ekphrasis and Hermeneutic Implications for the Aesthetic Experience of the Listener](#) PDF
Marcos Krieger
- [Música e imaginário na ótica de Sartre - Music and imaginary in the perspective of Sartre](#) PDF
Abraão Carvalho Nogueira
- [Música surrealista – considerações sobre a leitura de Adorno para a música de Kurt Weill e sua influência em seu conceito de 'música utilitária' - Surrealist music – remarks about Adorno's comprehension of Kurt Weill's music and its impact over his conce](#) PDF
Vinicius Marques Pastorelli
- [A música no pensamento de Merleau-Ponty - The music on the thought of Merleau-Ponty](#) PDF
Paulo Vinícius Amado
- [Vilém Flusser, Jair Rodrigues e a Música como Metáfora - Vilém Flusser, Jair Rodrigues and Music as a Metaphor](#) PDF
Marta Castello Branco
- [Roland Barthes: A música como linguagem do corpo - Roland Barthes: Music as a corporal language](#) PDF
Charlotte Caroline Riom
- [Esclarecimento gramatical, método de verificação e jogos de linguagem: um ensaio sobre Wittgenstein e Schoenberg - Grammatical clarification, verification method and language games: an essay on Wittgenstein and Schoenberg](#) PDF
Antonio Herci Ferreira Júnior, Edson Leite
- [A canção como vetor identitário: experiência musical no Ocidente e no mundo globalizado - The Song as an identy vector: musical experience in the West and in the globalised world](#) PDF
Monclar Valverde
- [Apontamentos sobre as estéticas do\(s\) rock\(s\) brasileiro\(s\) nos anos 1970 - Notes about the aestheticims of the Brazilian\(s\) rock\(s\) in the 1970's](#) PDF
Victor Henrique de Resende
- [Vanguarda, mercado e o lugar da Tropicália - Avant-garde, market and the place of Tropicália](#) PDF
Pedro Martins

Editorial

Os *Anais do Sefim* v. 3, n. 3 (2017) apresentam aos leitores a versão completa dos trabalhos aceitos para o “II Simpósio de Estética e Filosofia da Música – Música, Filosofia e *Bildung*” (II SEFiM). Numa perspectiva filosófica, histórica, estética e formativa as reflexões desenvolvidas seguem a senda aberta a partir das preocupações do evento, as quais transparecem no questionamento sobre que é música e o lugar que a mesma, e a arte em geral, ocupam no contexto dos debates sobre a *Bildung*. Ampliam-se a partir daí várias reflexões e interpretações que, de forma interdisciplinar, contribuem para a área da Estética e Filosofia da Música.

A qualidade dos trabalhos apresentados e a acuidade filosófica, artística e musical dos autores que aqui disponibilizam seus textos, marcam de forma decisiva a opção dos *Anais do Sefim* em contribuir com as reflexões interdisciplinares ao articularem Música, Filosofia e Educação. Dessa forma, damos os passos iniciais na publicação periódica e chamada permanente para publicação de artigos na área. De forma positiva acreditamos estar contribuindo com a reflexão e produção do conhecimento, ao disponibilizar mais uma importante fonte de investigações e pesquisas.

A série de artigos que compõem esse número atestam o estatuto qualitativamente transversal e interdisciplinar tanto do Evento em si, como da vocação dos *Anais do Sefim*. Imbricam-se aí discursos, fronteiras, diálogos e perspectivas nas quais outras áreas e lugares epistemológicos estabelecem e provocam diálogos de forma qualificada. Trata-se de um caminho radicado na tradição do pensar a partir da linguagem que, em certa medida, questiona a conhecida dialética do conceito. Num caminho de abertura são atualizados problemas e questões fundamentais surgem alargando horizontes de reflexão.

Música, Arte, Filosofia e Educação articulam-se em processos interpretativos que nos ligam à tradição musical e filosófica a partir dos desafios e perguntas que a contemporaneidade nos impele a apresentar. As compreensões que daí decorrem dialogam entre si e nos ajudam a tornar claros caminhos epistemológicos que rompem com técnicas e metodologias estática e diretivas com fins de apoderamento de objetos a serem estudados. Aqui o compreender passa a ser entendido como medida de calor e tempo nos quais o acontecer é dimensão nuclear.

Os *Anais do Sefim* buscam, portanto, esse caminho metodológico cujo diálogo – fundado na experiência do dizer e deixar dizer – o qual funda numa filosofia do ouvir, apresentar um espaço no qual o universo infinito de acontecimentos que perpassam o compreender podem nos ajudar na busca pela verdade: não aquela estabelecida pela metafísica tradicional, mas a que entendemos como desvelamento. É essa decisão que confere as condições para a exploração dos sentidos possíveis que habitam o modo de ser do estético.

Desejo a todos uma boa leitura!

Raimundo Rajobac

Editor Chefe

Descartes, música e as paixões: um diálogo de época

Descartes, music and passions: a dialogue of an epoch

Tiago de Lima Castro*

Resumo: O filósofo René Descartes, conhecido por sua reflexão metafísica e preocupação com o método, escreveu sobre música e suas relações com as paixões da alma, tanto em seu primeiro texto o *Compendium Musicae*, escrito aos vinte e dois anos de idade logo após sair do colégio *La Flèche*, como em sua última obra *As Paixões da Alma*, publicada postumamente. A época, há um diálogo intenso em torno do tema, por isso será analisado o contexto dessa discussão filosófica e musical, pois no Renascimento não há separação entre as disciplinas. As proposições cartesianas em torno do tema, tendo em conta sua correspondência. Em seguida pode-se propor uma hipótese sobre as obras estudadas por Descartes através da comparação textual, inclusive por ser um texto de juventude.

Palavras-chave: Descartes, Mersenne, Murs, Zarlino, Salinas, paixões.

Abstract: The philosopher Rene Descartes, known for his metaphysical reflection and concern for method, however, wrote about music and his relations with the passions of the soul, both in his first text the *Compendium Musicae*, written at the age of twenty-two just after leaving the college *La Flèche*, as in his last work *The Passions of the Soul*, published posthumously. In epoch, there was an intense dialogue around the theme, so we will analyze the context of this philosophical and musical discussion, because in the Renaissance there is no separation between disciplines. The Cartesian propositions around the theme, taking into account their correspondence. Then it is possible to propose a hypothesis on the works studied by Descartes with a textual comparison, even for being a text of youth.

Keywords: Descartes, Mersenne, Murs, Zarlino, Salinas, passions.

Introdução¹

René Descartes (1596-1650) é conhecido como um dos pais da filosofia moderna, principalmente reconhecido pela frase “penso, logo sou” (DESCARTES, A.T. IX)² e pelo método cartesiano. Uma das principais de suas preocupações foi como diferenciar o erro da verdade sem utilizar a tradição filosófica como parâmetro sobre a verdade de uma proposição, daí a postura filosófica de preocupar-se com o método de conhecimento ter a mesma importância com o resultado da reflexão. Utilizando-se da dúvida hiperbólica, ou seja, de colocar em dúvida toda a realidade até o ponto em que uma verdade clara

*Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita. E-mail: tarpia@yahoo.com.br.

1 O texto está presente é uma parte da dissertação de mestrado denominada *Possíveis fontes musicais ao Compendium Musicae de Descartes*, orientada pela Profa. Dra. Lia Tomás no Instituto de Artes da Unesp, que será defendida em 2017.

2 Essa forma de citação ao texto cartesiano é uma convenção internacional utilizando a edição de suas obras completas por Charles Adam e Paul Tannery, citando-se o volume em que o texto se encontra seguido de sua página e linha correspondente. As citações ao *Compendium Musicae* são traduções nossa a partir da edição crítica bilingue em francês e latim de Frédéric Buzon.

e evidente se afirmar, a partir das qual se deduza o conhecimento. Segundo Descartes, ao colocar toda a realidade em dúvida através do pensamento é impossível duvidar que se é alguma coisa que pensa, sendo tal premissa clara e evidente, pode-se deduzir todo o conhecimento sobre a realidade.

Mesmo sendo conhecido como o filósofo do *cogito*, a última obra de Descartes foi publicada em 1649 intitulada *As Paixões da Alma* (*Les passions de l'âme*), a qual discute as paixões da alma. Esta obra teve influência na retórica musical, ou seja, a prática de utilizar procedimentos musicais específicos, como modos, figurações rítmico-melódicas, entre outros; com o objetivo movimentar determinados afetos no ouvinte.

O que é menos discutido é que a temática das paixões já está presente na primeira obra escrita por Descartes em 1618: o *Compendium Musicae* (*Compêndio Musical*), porém publicada postumamente. Fruto de seu encontro com o médico, filósofo e físico-matemático holandês Isaac Beeckman (1588-1637) no mesmo ano de 1618, não sendo um texto escrito para publicação, mas uma experimentação de Descartes em propor sólidos fundamentos a música através do método que tem pesquisado e que originará suas obras posteriores, sendo um presente a Beeckman, no qual consta a orientação deste não o divulgar e que deveria ser lido somente por este. Os diálogos entre ambos abordavam a possibilidade de utilizar a matemática para pensar problemas relativos a física, principalmente sobre os movimentos, sendo a música também um campo de experimentação nesse caso, pois mesmo já sendo uma área da matemática na época, seus fundamentos estão relacionados a outras áreas do conhecimento tanto por não haver, ainda, uma forte separação entre os campos de pesquisa, algo realizado efetivamente no século XIX, a especulação musical relaciona-se diretamente com outros campos (Cf. LIPPMAN, 1993).

Como obra de juventude escrita, escrita logo após o termino dos estudos no colégio jesuíta de *La Flèche*, Descartes provavelmente teria um conhecimento prévio sobre música, porém, não há menção diretas as obras que podem tê-lo influenciado na escrita de seu próprio texto, já que seu método busca evidenciar o conhecimento por si mesmo e não através de um discurso de autoridade, sendo já esse texto uma experimentação do que futuramente será conhecido como método cartesiano.

Há somente uma menção à obra *Istituzioni harmoniche* (1589) do músico teórico e prático Gioseffo Zarlino (1517-1590), o qual foi dos mais influentes nesse contexto, porém, a menção ocorre quando Descartes está discutindo as cadências musicais e por preferir não listar processos de resolução, devido pensar que os músicos práticos com sua experiência e os princípios racionais expostos em seu texto poderem deduzir as diversas soluções possíveis, recomenda o texto de Zarlino. Isso não implica que Descartes tenha lido somente Zarlino.

Para compreender como as proposições cartesianas se relacionam com sua época é necessário contextualizar o pensamento renascentista sobre música e as perspectivas diversas que relacionam música aos afetos. O confronto textual permite verificar as possíveis obras lidas por ele para compor seu próprio texto.

Contexto filosófico-musical

O Renascimento é um momento histórico em que diversas tendências de pensamento estão mutuamente em diálogo e contraposição. A publicação de textos da Antiguidade Clássica leva a uma tendência humanista, na qual a utilização de argumentos advindos destas obras torna-se essencial a qualquer discussão enquanto também há quem discuta a necessidade desse esteio teórico clássico. Tendências filosóficas diferentes como neoplatonismo, aristotelismo e ceticismo permeiam esse contexto. Do ponto de vista religioso, há a Reforma Protestante de Lutero e a Contrarreforma católica, ambas com impacto na música sacra. O cerne do que posteriormente se denominará Revolução Científica também permeia esse momento.

Pensar sobre música, nesse contexto, não implica em ser um músico teórico. A discussão em torno dela vai além das discussões práticas e teóricas, sendo importante nem ignorar as proposições dos músicos práticos e teóricos ou dos intelectuais, afinal, não há uma clara divisão de disciplinas. Outro erro seria pensar em uma hierarquia entre estes âmbitos de discussão. Estas diferentes visões estão em contínuo diálogo nesse período.

O neoplatonismo é muito presente nesse contexto, principalmente após a publicação e comentário da obra completa de Platão e Plotino pelo filósofo humanista, filólogo, teólogo e médico florentino Marsílio Ficino (1433-1499), o qual realizou uma releitura do neoplatonismo em face do cristianismo após a predominância da influência aristotélica sendo a base da compreensão sobre o neoplatonismo na Renascença. Nessa tradição propõe a música como uma espécie de medicina do corpo e da alma, na qual a música, enquanto uma técnica dos sons, equilibraria os humores do corpo, em que sua ordem é concebida como música humana, desde que a primeira reflita a ordem cósmico, ou seja, em sua particularidade esteja contida a própria ordem cósmico, a música celeste. Em sua concepção o prazer também está presente, o qual advém dessa ação quase medicinal sobre o corpo e a alma. Dessa forma, há uma relação direta entre a música e os afetos por esta provocados (Cf. GOZZA, 2004).

O aristotelismo, mesmo estando em crise, ainda encontra seus defensores, inclusive por um maior acesso a obra de Aristóteles. O helenista, filólogo, linguista e teórico da literatura Lorenzo Giacomini Tebalducci Malespini (1552-1599) proporá uma compreensão da música também enquanto medicina do corpo e da alma, porém em uma concepção aristotélica, na qual através da *khatarsis* (κάθαρσις), o corpo e a alma expurgariam os humores deletérios, os quais seriam fluidos corporais causadores dos temperamentos da personalidade e das doenças quando em proporções desequilibradas no âmbito da medicina de Galeno. A ideia desta advém da *Poética* de Aristóteles, a qual propõe que a audiência da tragédia vivenciaria os afetos dos personagens, gerando um expurgo dos excessos destes e propiciando equilíbrio, tendo em conta que originalmente o termo se relaciona com o uso de purgantes na medicina antiga. De maneira que Malespini propõe que este efeito catártico faz com que os humores

voltem a estar em correta proporção e, conseqüentemente, ao retorno da saúde do corpo e da alma. Esses efeitos da música se dão através dos próprios afetos, pois são os afetos movimentados pela música que possibilitam a *khatarsis* sobre corpo e alma (Cf. GOZZA, 2004).

Enquanto na Idade Média figurava um claro abismo entre o músico prático e o músico teórico, aqui essa divisão vai ser tencionada tanto pela valorização social do músico prático, o desenvolvimento das técnicas construção de instrumentos musicais e por um longo processo da reflexão musical passar da ordem cósmica como ponto de partida para a apreensão do ouvinte como princípio, em termos dos processos de composição e interpretação musical. Nesse contexto, a temática dos afetos é essencial por estar ligado diretamente a fruição do ouvinte, mesmo com diferentes perspectivas (Cf. VENDRIX, 2015).

Há quem defenda a perspectiva de que a estrutura musical deve imitar os afetos do próprio texto, como o mestre da capela, músico teórico e compositor Gioseffo Zarlino (1517-1590). Essa perspectiva se aprofunda com a criação da monodia acompanhada, o melodrama e a ópera pelos músicos da Camerata Fiorentina, tendo alguns de seus membros Emilio de Cavalieri (1550-1602), Giovanni de Bardi (1534-1612), Giulio Caccini (1550-1618), Piero Strozzi (1510-1558) e Vincenzo Galilei (1520-1591), influenciados pelo humanista e historiador Girolamo Mei (1519-1594). A supremacia do texto leva a uma tendência a ir contra a polifonia e uma valorização da melodia até por um humanismo musical, já que na Antiguidade não se praticava a polifonia.

No entanto, já quem defenda outra perspectiva, como Giovanni Maria Artusi (1540-1613), o qual defenderá a polifonia contra o que chama de música moderna, principalmente por considerar que a teoria dos afetos tem um caráter subjetivo e de pura sensibilidade, enquanto o contraponto e as fugas são compostos através de regras determinadas propiciando objetividade e beleza, pois este argumenta que a prática moderna inclusive fere o ouvindo. Esta última proposição advém da prática de em trechos em que o texto gere afetos como dor, por exemplo, é necessário que o material musical gere esse afeto de dor no ouvinte.

A Reforma Protestante e a Contrarreforma Católica também trouxeram mudanças na música eclesiástica por ambas proporem a necessidade de maior respeito ao texto musicado, não com a argumentação dos afetos, por exemplo, mas pela possibilidade de compreensão do texto pelo ouvinte, de onde originou-se a cantata e o oratório (Cf. FUBINI, 2005). É importante ter em mente que os jesuítas com os quais Descartes estudou em *La Flèche*, eram um dos importantes braços da Contrarreforma Católica.

Outra tendência presente nesse contexto é o germe do que seria conhecido posteriormente como Revolução Científica. Beeckman, por exemplo, antes de Descartes o conhecê-lo, realizou algumas pesquisas em torno da música, principalmente sobre o processo que faz com que a vibração de uma corda seja percebida pelos ouvidos, em uma pesquisa de acústica, como da relação do tamanho da corda com a frequência

da nota musical (Cf. BERKEL, 2013; BUZON, 1985; COHEN, 1984). Beeckman não discute diretamente os afetos, no entanto, há essa preocupação de entender como o som é apreendido pelo ouvinte.

Vicenzo Galilei, o pai de Galileu Galilei (1564-1642), estudou profundamente a tradição clássica, como era comum entre os membros da Camerata Fiorentina, porém, questionava o uso desta tradição para embasar a prática moderna pelas diferenças dos contextos culturais, defendendo o uso de uma metodologia experimental e do uso do ouvido para embasar as teorias musicais. Aplicava uma metodologia experimental como forma de estudar o problema do temperamento musical, principalmente sua relação dos materiais de construção de instrumentos musicais. Em relação aos afetos, também defendia a necessidade de o material musical expressar os afetos do texto (Cf. BROMBERG, 2011; COHEN, 1984).

Esse contexto complexo no qual se instrui sobre música e escreve sua própria obra sobre o tema.

A relação entre música e paixão em Descartes

O *Compendium Musicae* inicia com uma dedicatória a Beeckman e logo após o título propõe que

seu objeto é o som, seu fim é deleitar [delectet] e mover em nós paixões [affectus] diversas. Também as canções podem ser ao mesmo tempo tristes e agradáveis [delectabiles], e não há nada de espantoso que elas produzam efeitos diferentes: também os autores elegíacos e os autores trágicos tanto mais nos agradam quanto excitam em nós a aflição (DESCARTES, A.T. X, p. 89:3-8).

Ao dizer que seu objeto é o som, propõe que o objeto de pesquisa da música é o próprio som, afirmando que sua finalidade é deleitar e mover *affectus* no ouvinte. O termo pode ser traduzido tanto como paixão como afeto.

O verbo latino *delectet*, presente do subjuntivo de *delectare*, implica a ideia de prazer dos sentidos, porém relacionando-os a alma também, já em Cícero há uma relação necessária entre o prazer dos sentidos com a alma (Cf. FONTANIER, 2009, p. 55-56) estar consciente de seu objeto de deleite, principalmente após o século XII, segundo Magnavacca (Cf. 2005, p. 199-200). Dessa forma, a escolha deste verbo estabelece a relação intrínseca entre a satisfação dos sentidos como a satisfação da alma, por esta estar consciente de seu objeto de deleite, portanto, o deleite musical ocorre através do efeito da música sobre o sentido da audição e a própria consciência da alma sobre a música durante o deleite.

Seria diferente se o autor escolhesse o verbo latino *voluptatis* o qual, segundo Magnavacca (2005, p. 743), implica em prazer através da satisfação dos próprios sentidos,

estando relacionando diretamente ao hedonismo para os medievais, daí seu uso pejorativo entre estes, pois consideravam a finalidade última do homem a espiritual, sendo a satisfação puramente sensorial um entrave a realização espiritual do homem. No entanto, o termo voltou a ser utilizado de maneira não pejorativa na Renascença, devido a revalorização do pensamento de Epicuro pelos humanistas (Cf. FONTANIER, 2009, p. 138). Marsílio Ficino trata o prazer musical enquanto *voluptas*, usando o verbo *voluptatis*, por também ter influência de epicurista Lucrécio na análise do prazer, e pela ideia de música afetar os sentidos harmonizando o próprio corpo, inclusive por sua análise sobre a música ter um forte cunho médico.

O fato de Descartes de ter escolhido especificamente o verbo *delectare*, implica numa escolha consciente de um termo que se refere ao deleite, ao prazer, porém, referente não somente aos sentidos, mas também a consciência da alma sobre estes.

O termo latino *affectus* foi usado por Cícero para traduzir um dos aspectos do conceito filosófico grego de *páthos* (πάθος), no sentido daquilo que afeta o indivíduo sem o uso de sua vontade, como as emoções de tristeza, alegria, e mesmo em doenças (Cf. GOBRY, 2007, p. 109-110), não necessariamente em sentido pejorativo (Cf. FONTANIER, 2009, p. 15-17). O termo latino *passio*, já apresentaria um sentido mais intenso, o de ser negativamente dominado por alguma emoção, este um termo pejorativo também advindo dos diversos usos do termo *páthos* no grego. Na obra *As Paixões da Alma* (1649), a qual publicou diretamente em francês, Descartes escreveu no item dezessete:

Designo como ações todas as nossas volições, pois sentimentos que vêm diretamente de nossa alma, e parecem depender somente dela. Por outro lado, em um sentido geral, poder ditas “paixões” as várias percepções ou espécies de conhecimento presente em nós, pois, amiúde, não é nossa alma que as faz ser como são, e a alma sempre as recebe das coisas que são por elas representadas (DESCARTES, A.T. XI, p. 342:13-22).

Percebe-se uma correlação com o uso do termo *affectus* no *Compendium Musicae*, sendo que não é um termo pejorativo, pois no texto é que ele virá a classificar posteriormente como paixões referentes a objetos que estão fora de nós (Cf. DESCARTES, A.T., XI, p. 347:15-348:5), pois através dos sons atingindo o sentido da audição, movimentadas determinadas paixões na alma.

A seguir o *Compendium Musicae* propõe que “como meio a essa finalidade, existem duas propriedades [affectiones] principais do som, a saber, as diferenças sob as razões [ratione] de duração ou tempos, e sob as razões [ratione] de altura relativas ao grave a o agudo (DESCARTES, A.T. X, p. 89:9-12).

Esse trecho é curioso pois estabelece que tanto o material melódico-harmônico como o rítmico são utilizados para movimentar as paixões no ouvinte, por serem ocorrerem através de razões, ou seja, relações matemáticas, como é desenvolvido ao longo do texto, que possibilitam a análise racional destas duas propriedades tanto

na organização do material musical quanto no movimento das paixões causadas por este, já que estas razões também existem entre o som e o os ouvidos, segundo o autor.

Essa importância dado ao ritmo o leva a citar a dança como decorrente natural da percepção da acentuação rítmica: “o que observam, naturalmente, cantores e instrumentistas, principalmente em cantilenas com compassos em que se costuma saltar e dançar: esta regra nos serve para distinguir cada batida da música por movimentos do corpo (DESCARTES, A.T. X, p. 94:26-95:9).

Sendo em seguida enfatizada a influência do elemento rítmico ao dizer sobre este:

no que concerne a variedade paixões [*affectus*] que a música pode exercer pela variedade de compassos, eu digo que em geral, um compasso lento excita-nos, igualmente, paixões lentas, como são a languidez, a tristeza, o medo, a soberba, etc.; e um compasso rápido faz nascer, assim, paixões rápidas, como a alegria, etc. [...] Mas uma pesquisa mais exata desta questão depende um excelente conhecimento dos movimentos da alma (DESCARTES, A.T. X, p. 95:10-15).

Buzon (1990) e Vendrix (1992, p. 245-246) propõem que o tratado musical que influenciou a concepção rítmica do em Descartes fora a obra *De musica libri septem* (1577) de Francisco de Salinas (1513-1590), organista, teórico musical e professor da Universidade de Salamanca, na qual o quinto livro é todo dedicado a discutir o ritmo e sua importância na composição musical, onde os critérios para pensar o ritmo são os mesmo para pensar outros elementos da música, colocando ambos como essenciais para pensar a finalidade da composição musical, da mesma maneira que Descartes faz em sua obra. Salinas esmiúça configurações rítmicas, citando algumas danças populares da época inclusive. É de levar em conta que nesse contexto não é comum enfatizar tanto o ritmo em si mesmo, quanto mais citar dança como exemplo em tratados teóricos.

Essa preocupação com conhecer os movimentos da alma expressos no trecho acima mostra o como as questões que vão originar obras futuras como *Discurso do Método* (1637), *Meditações Metafísicas* (1644) e *Princípios de Filosofia* (1644), nas quais o problema do método, da alma, da relação do corpo com a alma, são desenvolvidos, até o momento em Descartes escreve sua última obra, publicada postumamente: *As Paixões da Alma* em 1649, a qual volta a buscar compreender as paixões.

Ele não publicou nenhuma outra obra sobre música, porém escreveu sobre música em sua correspondência com ao padre jesuíta Marin Mersenne (1588-1648), o qual fora físico, matemático, filósofo, teólogo e teórico musical. Como argumenta Wymeersch (1990, p. 123-130), Descartes passou a questionar a possibilidade de uma explicação puramente racional das paixões que a música movimenta porque além das sensações que os sons geram no ouvido, existe uma certa disposição do cérebro a isso, ponto de união do corpo e da alma, como da história pessoal desta ouvinte, o que o leva a

dizer a Mersenne, em uma carta escrita em 18 de março de 1630 “A mesma coisa que leva alguns a dançar, pode levar ao choro outros. Porque se trata apenas das ideias que são excitadas em nossa memória” (DESCARTES, A.T. I, p. 134), exemplificando que se a primeira vez que escuta uma dança sentir alegria, a mesma alegria virá ao escutá-la novamente; ao contrário de quem nunca sentiu essa alegria, mesmo sem ter sentido aflição com esta, não vai reagir alegremente ao escutar a mesma dança. Descartes muda sua visão racionalista sobre os afetos ao passar a levar em conta a história pessoal do ouvinte, sendo por isso que não escreveu novamente sobre música, já que o problema se tornou mais complexo para ele.

Possíveis obras que o influenciaram

A relação entre música e paixões já está presente em tratados anteriores a Renascença, como com o músico prático e teórico do movimento do *Ars Nova* Jean de Murs (1290-1355), que na obra *Musica Speculativa Secundum Boetium* (1323), se refere a influência da música sobre o caráter humano, trazendo a ideia grega, de cunho pitagórico, do caráter ético da música. Já na obra *Compendium Musicae Practicae* (1325), obra voltada a prática, ao abordar o que é a música, no sexto capítulo, propõe que esta provoca paixões diversas no ouvinte ao dizer que a música “[...] alegre os tristes e contenta ao ávidos, confunde os invejosos e reconforta os aflitos” (MURS, 2000, p. 121). Estando num momento anterior, essa relação tem com caráter pautado na própria ordem cósmica da música, porém, esse texto circulava ainda na Renascença. Zarlino na obra *Istitutioni harmoniche* (1589), defende a necessidade dos elementos musicais descreverem e expressarem as mesmas paixões, ou afetos, presentes no texto, através do vocabulário musical que ele tece através da aproximação da linguagem musical com a linguagem verbal, fornecendo os meios propícios a esta finalidade, mesmo partindo de relações numéricas para compreender as estruturas musicais, ao propor processos semelhantes a uma morfologia e sintaxe nestes elementos, fornece uma aproximação entre ambas. Especificamente na segunda parte do livro, dedica oitavo e novo capítulos para discutir sobre a influência da música sobre a alma, usando o referencial clássico, e estabelecendo os elementos pelos quais se discutirá, através de estruturas matemáticas, o temperamento, as consonâncias e os diversos materiais musicais, aproximando de elementos linguísticos para fornecer ao leitor os processos de expressar as paixões do texto através da música.

O poeta humanista e escritor Pontus de Tyard (1521-1605), um dos principais divulgadores do humanismo italiano na França, na obra *Solitaire second ou prose de la musique* (1555), analisa a relação da música com as paixões, partindo de uma leitura de Platão e Aristóteles, em um sentido medicinal, na medida em que movimentar as devidas paixões pode gerar a temperança, o equilíbrio, da organização fisiológica (Cf. TYARD, 1555, p. 7). Propõe também a preponderância do texto cantado, criticando

a polifonia renascentista (Cf. PIRRO, 1907, p. 102), de maneira que estas relações entre proporções matemáticas, música e paixões são temáticas da obra de Tyard, sendo um dos divulgadores dos humanistas italianos na França (Cf. VENDRIX, 1994), principalmente do pensamento musical de Zarlino. A relação da música com medicina em Zarlino era mais uma citação a ideia, no entanto, Tyard aprofunda este aspecto com o conceito ético de temperança, advindo de Aristóteles, em sua análise sobre música. O gosto por poesia de Descartes torna factível ele ter estudado sua obra em sua juventude, ao mesmo tempo, a relação entre paixões e o corpo, remetendo diretamente a escrita da obra *As Paixões da Alma*, ainda mais que o autor também trabalha com a ideia de proporções matemáticas na analítica das consonâncias.

A obra teórica *Siete libros sobre la musica* de Francisco de Salinas, publicada em de 1577, sendo uma das principais fontes de estudo do pensamento musical renascentista. O colégio *La Flèche*, como uma instituição jesuíta, tinha em sua biblioteca obras de origem ibérica, já que o pensamento jesuíta, surgido com Inácio de Loyola, tem forte ligação com a produção intelectual ibérica. Pode-se exemplificar que o próprio estudo de lógica era feito com obras do filósofo português Pedro de Fonseca (1528-1599), de metafísica por Francisco Suárez (1548-1617), ambos jesuítas. Dessa forma, é muito provável a leitura de Salinas por Descartes. No que concerne à temática da música e das paixões, o autor a discute no décimo terceiro livro do Sétimo Livro a partir do *Didascálicon* do teólogo medieval Hugo de São Vitor (1096-1141), a qual servia como uma espécie de enciclopédia e livro didático contendo o conhecimento estabelecido nas diversas áreas do conhecimento. Nesse contexto, é um resumo de pensamento de Boécio (480-524) sobre tema, sendo que ao final do capítulo ele explica ter transcrito pelo livro ser pouco acessível e recomenda a leitura de Platão para seus leitores.

Mersenne publica a obra *Harmonie Universelle* em 1636. Mesmo sendo posterior a Descartes, ela permite ilustrar as mudanças que começam a ocorrer em torno do pensamento teórico sobre a relação entre música e afetos. Ele vai dizer que “os gregos tinham conhecimento do temperamento dos ouvintes, da natureza das paixões e dos intervalos” (MERSENNE, 1986b, p. 98), no livro *Traitez de la Voix et des Chants*, na parte de sua obra voltada a analisar o canto, considerando o conhecimento do compositor sobre os meios técnicos e sobre o público essencial para esse processo. O autor discute a complexidade de seguir regras precisas para isso devido as características peculiares a cada língua, principalmente pela força desta teoria na música italiana. Nessa forma, Mersenne não advoga contra a teoria dos afetos, porém, relativizando a possibilidade de criar regras estritamente racionais para isso, por isso o comentário sobre os gregos. Na mesma obra, especificamente no livro *Traitez des Consonances*, Mersenne (1986b, p. 356-358) discute a escola a italiana, da Camerata Fiorentina, nas relações entre o texto e o canto. Como o diálogo de Mersenne com Descartes fora intenso, pode-se pensar o quanto a crítica deste a seu próprio pensamento de juventude sobre as paixões, como discutido acima, pode ter levado Mersenne a repensar

essa relação direta entre a constituição racional do material musical com a expressão de determinadas paixões. Mersenne também trocou correspondência com diversas figuras históricas daquele período de diferentes áreas, de Beeckman à Monteverdi, por exemplo, podendo outros diálogos também terem influenciado nessa sua postura.

O autor que provavelmente mais influenciou Descartes na definição sobre música foi Giulio Caccini, Giulio Caccini, alaudista, compositor e membro da Camerata Fiorentina. Seria muita coincidência Descartes começar a definir música dizendo que “[...] seu fim é deleitar e mover em nós paixões [*affectus*] diversas” (DESCARTES, A.T. X, p. 89:4-5) e não ter lido a obra *Le nuove musiche* (1602) de Caccini, onde é dito que “[...] o fim do músico que é deleitar e mover os afetos da alma” (1602, p. 10), sendo que o termo italiano *affetto* traduz o conceito latino de *affectus*. Paradoxalmente, o foco do trecho em Caccini é sobre a função do músico, analisando o melhor modo para entoar a voz para cumprir a finalidade descrita, enquanto o texto cartesiano é sobre a música em si mesma, analisando o processo pela qual as alturas e os ritmos movimentam as paixões, sendo que não esmiúça esse aspecto devido a considerar ser necessário conhecer melhor os processos das paixões da alma para esse fim, ainda mais que a relação de música com o texto não é aprofundada no texto cartesiano, enquanto em Caccini o texto tem maior importância, na medida que a música movimenta os afetos necessários ao discurso expresso no texto.

A relação de Descartes com a Camerata Fiorentina é plausível já que ele também faz uma crítica a música contrapontística, após discutir sobre os processos de composição musical, ao dizer que

Mas no que diz respeito aos contrapontos artificiais, como dizem, em que se usa de um artifício do início ao fim, não acho que eles pertencem mais a música que os acrósticos e poemas retrógrados pertençam a poética; esta arte, como nossa música, foi inventada para excitar os movimentos da alma (DESCARTES, A.T. X, p. 139:2-8).

A comparação do que o autor chama de contraponto artificial com acrósticos e poemas retrógrados, podendo-se compreender que o foco de ambos é a tecnicidade do processo compositivo, em contraposição ao ideal de movimentação das paixões, aos quais os recursos deveriam ser meios e não enquanto fins, como pode ser interpretado essa relação que o autor faz.

Essa relação não deixa de ter um aspecto problemático, na medida em que o desenvolvimento do texto cartesiano é calcado em teorias tradicionais de cunho matemático, em uma linhagem pitagórica, ao mesmo tempo que assimila algumas inovações estéticas de sua época, algo notado por Wymeersch (1999, p. 113-116). Dessa maneira, no que tange a temática das paixões, Descartes apreende sua concepção diretamente de Caccini, provavelmente, mesmo que já tenha lidado com esta relação através da leitura de outras disponíveis à época.

Considerações finais

Nesse panorama é possível ver o quanto a temática da música e das paixões, ou afetos, estavam sendo discutida por perspectivas diversas, da mais técnica do ponto de vista musical e mais abstrata, passando pela própria medicina.

Mesmo tendo da obra *As Paixões da Alma* (1649) o ponto de chegada da reflexão cartesiana sobre o tema, ela inicia-se logo em um texto de juventude sobre música. Como consta acima, ali já há uma preocupação de compreender melhor os movimentos da alma e da própria relação do corpo com esta, já que a música é apreendida pelos sentidos, porém ele fala em prazer enquanto deleite, no qual há um componente espiritual claramente posto; de forma que as questões que caracterizaram o pensamento cartesiano estão presentes neste texto. As grandes obras como o *Discurso do Método* (1637), *Meditações Metafísicas* (1644) e *Princípios de Filosofia* (1644) são realizadas entre o *Compendium Musicae* e sua obra derradeira. Como visto, a temática sobre música tornou-se secundária, porém, a mudança de pensamento constante na correspondência mostra que a temática ainda fora refletida por Descartes.

Para a escrita do *Compendium Musicae*, no que tange as paixões ficou claro o diálogo com Caccini e a Camerata Fiorentina. O recorte de autores analisados permite perceber o processo pelo qual a teoria dos afetos fora desenvolvendo-se com o passar do tempo. Mesmo a relação entre músicas e as paixões, ou afetos, serem alvo constante de reflexão a época de Descartes, e mesmo anteriormente, apreender a unidade do debate implica em mergulhar na multiplicidade de perspectivas.

Referências

- ADAM, C.; TANNERY, P. (Org.). *Oeuvres de Descartes*. Paris:Vrin/CNRS, 1897-1913. 11 v.
- BERKEL, K. v. *Isaac Beeckman on Matter and Motion: Mechanical Philosophy in the Making*. Tradução Maarten Ultee. Baltimore: The Johns Hopkins University, 2013.
- BROMBERG, C. *Vincenzo Galilei contra o número sonoro*. São Paulo: FAPESP, 2011.
- BUZON, F. Fonctions de la mémoire dans les traités théoriques au XVII^e siècle. *Revue de Musicologie*. Paris, t. 76, n. 2, p. 163-172, 1990.
- _____. Science de la nature et théorie musicale chez Isaac Beeckman. *Revue d'histoire des sciences*. Paris, t. 38, n. 2, p. 97-120, 1985.
- CACCINI, G. *Le nuove musiche*. Firenze: li Here di Giorgio Marescotti, 1601. Disponível em: <[http://imslp.org/wiki/Le_nuove_musiche_\(Caccini,_Giulio\)](http://imslp.org/wiki/Le_nuove_musiche_(Caccini,_Giulio))>. Acesso em: 10 maio 2015.
- COHEN, H. F. *Quantifying Music: The Science of Music at the First Stage of the Scientific Revolution, 1580-1650*. Dordrecht: D. Reidel, 1984.
- DESCARTES, R. *Abrégé de musique: Compendium Musicae*. Tradução Frédéric de Buzon. Paris: Puf, 1987.

FUBINI, E. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Tradução Carlos Guillermo Pérez de Aranda. Madrid, Alianza Editorial, 2005.

GOBRY, I. *Vocabulário grego da filosofia*. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

GOZZA, P. Platone e Aristotele nel Rinascimento: La psicologia della musica della Ficino e Giacomini. *Il Saggiatore Musicale*. Bologna, v. 11, n. 2, p. 233-252, 2004.

LIPPMAN, E. A. The Place of Aesthetics in Theoretical Treatises on Music. In: BERNSTEIN, D. W.; HATCH, C. (Org.). *Music Theory and the Exploration of the Past*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993. p. 217-232.

MAGNAVACCA, S. *Léxico Técnico de Filosofía Medieval*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2005.

MERSENNE, M. *Harmonie Universelle: contenant la théorie et la pratique de la musique*. Paris, CNRS: 1986a. V. I, 1636.

_____. *Harmonie Universelle: contenant la théorie et la pratique de la musique*. Paris, CNRS: 1986b. V. II, 1636.

_____. *Harmonie Universelle: contenant la théorie et la pratique de la musique*. Paris, CNRS: 1986c. V. III, 1636.

MURS, J. *Écrits sua la musique*. Tradução Christian Meyer. Paris: CNRS, 2000.

PIRRO, A. *Descartes et la musique*. Paris: Librairie Fischbacher, 1907.

SALINAS, F. *Siete libros sobre la música*. Tradução Ismael Fernández de la Cuesta. Madrid: Editorial Alpuerto, 1983.

SÃO VITOR, H. *Didascálicon: A arte de ler*. Tradução Antonio Marchionni. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

TYARD, P. *Solitaire second ou prose de la musique*. Lion: Tournes, 1555. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k545261>>. Acesso em: 5 jan. 2016.

VENDRIX, P. La place du plaisir dans la théorie musicale en France de la Renaissance à l'aube de l'âge baroque. In: Thierry Favier et Manuel Couvreur (Org.). *Le plaisir musical en France au XVIIe siècle*. Bruxelas: Mardaga, 2006. p. 29-47. Disponível em: <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00269243/document>>. Acesso em: 5 jan. 2015.

_____. On the Theoretical Expression of Music in France during the Renaissance. *Early Music History*. Cambridge, v. 13, p. 249-273, 1994.

WYMEERSCH, B. *Descartes et l'évolution de l'esthétique musicale*. Belgique: Mardaga, 1999.

ZARLINO, G. *Istitutioni harmoniche*. Veneza: 1558. Disponível em: <<http://docnum.unistra.fr/cdm/compoundobject/collection/coll10/id/1254/rec/1>>. Acesso em: 20 out. 2015.

Rousseau contra a música francesa

Rousseau against french music

Daniela Fátima Garcia*

Resumo: Jean-Jacques Rousseau na *Carta sobre a música francesa* nos apresenta sua teoria da unidade da melodia, princípio que será usado pelo autor para fundamentar uma veemente crítica às produções musicais em língua francesa. Pelo seu conteúdo teórico a *Carta* de Rousseau constrói um duplo diálogo: em primeiro lugar com a literatura específica da crítica musical ao retomar alguns temas já consubstanciados pela tradição; e, em segundo lugar, com o escopo de sua própria filosofia. É por meio dessa dupla via que nos aproximamos do texto de Rousseau, construindo uma breve análise de sua *Carta*, tentando evidenciar a originalidade de seu pensamento sobre música que empresta ao já tradicional debate entre a música italiana e a música francesa uma nova profundidade filosófica.

Palavras Chave: Rousseau, melodia, origem, língua, imitação.

Abstract: Jean-Jacques Rousseau in the *Letter on french music* presents his theory of the unity of melody, a principle that will be used by the author to found a vehement criticism of French-language musical productions. For its theoretical content Rousseau's *Letter* builds a double dialogue: firstly with the specific literature of the musical critique by takes over to some themes already include by tradition; and, second, with the scope of his own philosophy. It is through this double way that we approach Rousseau's text by constructing a brief analysis of his *Letter*, trying to emphasize the originality of his thinking about music that lends to the already traditional debate between italian music and french music a new philosophical depth.

Keywords: Rousseau, melody, origin, language, imitation.

Robert Wokler (2012, p. 13) faz o seguinte comentário sobre a relação de Rousseau com a música: “Era um compositor muito admirado e autor de um extenso dicionário musical de grande erudição, e a música talvez tenha sido o assunto que mais lhe ocupou a atenção ao longo da vida”.

Sabemos, segundo *As Confissões*, que Rousseau trabalhou como copista e professor de música, redigiu uma nova notação musical, *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique*, que o leva à cidade de Paris pela primeira vez em 1742, além dos artigos sobre música para a *Encyclopédie* a pedido de Diderot. Conhecedor tanto dos espetáculos franceses, quando da música italiana, sua ópera *Le Devin du Village*, chega a ser apresentada no Teatro da Corte em Fontainebleau. Ao longo de sua vida, portanto, como podemos atestar, Jean-Jacques Rousseau teve um íntimo envolvimento com a música e, seja em seus escritos considerados “maiores” como a *Nova Heloísa* e o *Emílio*, ou em seus textos diretamente destinados ao assunto, o tema da música aparece por meio do elogio da melodia, de um modo mais geral; ou por meio da crítica da música

*Universidade Estadual de Campinas. E-mail: dani.f.garcia@gmail.com.

francesa, de um modo mais específico, crítica que se desdobra no combate à teoria da harmonia de Jean-Philippe Rameau. Seja de um modo, seja de outro, é a relação entre música e língua que fundamentará o pensamento sobre música de Rousseau.

Estabelecida como o princípio de valorização da beleza na música, a relação música e língua em Rousseau ainda valida a expressividade musical voltada para a comunicação dos sentimentos, marco definitivo do pensamento sobre música do autor que permitirá novas perspectivas para a teoria e a prática musical de gerações futuras. Todas essas considerações pertinentes ao pensamento sobre música de Rousseau se encontram, grosso modo, condensadas em sua teoria da unidade da melodia, princípio estabelecido pelo autor que pode ser usado como ponto de partida para a compreensão do seu pensamento sobre música. Embora o autor faça uso desse princípio sempre que se refere à música, a teoria da unidade da melodia aparece de modo explícito e melhor definida no polêmico texto *Carta sobre a música francesa*.

Foi durante a Querela dos Bufões, notável contenda que pretendia definir qual o melhor estilo de ópera se o francês ou o italiano, que Rousseau vê a ocasião propícia para tornar pública sua *Carta* que, além de trazer a já citada teoria da unidade da melodia, ainda expressa uma veemente crítica às produções musicais em língua francesa, ao mesmo tempo em que defende a leveza e a espontaneidade do estilo italiano, tomando parte no debate em questão.

Coincidindo com um dos períodos mais férteis para o escritor genebrino, quando suas reflexões teóricas começam a tomar a forma que sua filosofia assumirá ao longo de toda a sua produção, após a “iluminação de Vincennes” e da publicação do *Discurso sobre as ciências e as artes*, que o transformou em celebridade literária, abrangendo ainda a redação e publicação do *Discurso sobre a Origem e os Fundamentos da Desigualdade entre os Homens*, a Querela dos Bufões acontece em Paris entre os anos de 1752 e 1754. Em fevereiro de 1752 Grimm³ publica um texto, *Lettre sur Omphale*, denegrindo o estilo francês após a reapresentação em Paris da peça *Omphale*, do compositor francês Destouches. Em agosto do mesmo ano chega à cidade a companhia de Bufões italiana dirigida por Eustachio Bambini para uma turnê apresentando os mais famosos *intermezzi* e deixando ainda mais explícita a comparação entre o estilo italiano de ópera e a *tragédie lyrique*, a tradicional ópera francesa.

A disputa, então, se transforma em debate público com uma profusão de textos publicados⁴ e dividindo a sociedade parisiense em dois “partidos” bem definidos: os

3 Friedrich Melchior von Grimm (1723-1807), partidário da música italiana, Grimm afirma em sua *Lettre* que nesta peça a música não teria conexão com o texto, sendo incapaz de expressar os sentimentos dos protagonistas.

4 Os textos que fazem parte da Querela dos Bufões podem ser conferidos na edição de Denise Launay, *La Querelle des Bouffons*, 3. v., Minkoff Reprint, 1973.

defensores da música italiana, conhecidos como o “*coine de la Reine*”; enquanto que os partidários da *tragédie lyrique* eram conhecidos como o “*parti du Roi*”. A grande maioria dos textos que compõem a querela apenas pretende expressar superficialmente uma vaga opinião sobre um dos estilos em questão, muitas vezes até por meio de ofensas ao partido oposto. A *Carta sobre a música francesa* de Rousseau, no entanto, irá destoar consideravelmente do tom panfletário e satírico da querela. Publicada em novembro de 1753, a *Carta* suscita uma verdadeira problemática estética filosoficamente justificada, elevando o tom do debate ao construir sua crítica à música francesa com profundidade teórica compatível com os escritos sobre a harmonia de Jean Philippe Rameau, objetivo último da refutação de Rousseau.

Entende-se que a *Carta* de Rousseau pode ter sido escrita anteriormente à querela, excetuando-se apenas alguns acréscimos incluídos posteriormente com o intuito de situar seu texto dentro do debate (POT, 1995). Desse modo, de acordo com Oliver Pot (1995), se considerarmos a *Carta* por essa perspectiva de criação, a querela teria sido usada como pretexto para apresentar ao público as teses mais gerais e reflexões mais teóricas que já estavam sendo elaboradas, tomando consistência e formando o que se poderia chamar de pensamento sobre música na filosofia de Rousseau. Ainda de acordo com Pot:

“a Carta sobre a Música Francesa teria reunido pela primeira vez, por ocasião de um problema secundário colocado pela polêmica, duas grandes orientações do pensamento de Rousseau, a saber: de uma parte a análise linguística que fundamenta a prioridade da melodia, reflexão mais recente e ainda inédita que faz sua aparição por meio da comparação entre a língua italiana e a língua francesa; e, de outra parte, um corpo de digressões já conhecidas pelos artigos publicados ou a publicar na *Encyclopédie*.” (1995, p. CVI).

Tomando como ponto de partida as observações de Pot, a *Carta sobre a música francesa* nos permite uma dupla perspectiva de análise. Primeiramente, devido ao contexto particular da querela na qual se insere, a *Carta* irá tomar parte dentro de uma tradição já consubstanciada da literatura específica da teoria musical, seja ao assumir o modelo de paralelo comparando o estilo francês ao italiano, seja assumindo a preferência pela melodia em detrimento da harmonia, ou até mesmo revendo a questão da relação entre música e língua. Rousseau, de fato, em sua *Carta* irá retomar alguns temas já tratados pela tradição da filosofia da música como, por exemplo, a valorização do canto em uníssono, mas a eles confere seu próprio tratamento, o que nos leva a visualizar uma segunda perspectiva de análise, na qual a *Carta* estabelece um diálogo essencial e necessário com os princípios que perfazem toda a filosofia de seu autor. Se a crítica de Rousseau à música francesa expressa na *Carta* assume o formato de uma disputa já tradicionalmente instaurada que tenta comparar os dois estilos em questão, os meios pelos quais se efetiva tal crítica só será possível tendo por base os próprios princípios da filosofia de Rousseau. Por meio da teoria da unidade da melodia, Rousseau nos

aproxima de sua análise linguística que, além de justificar a predileção pela melodia, nos aponta a origem da expressividade musical relacionada com a própria necessidade moral do homem de exprimir seus sentimentos, já desde os primórdios da sociedade.

Se a Querela é vista pelo autor da *Carta* como uma oportunidade de divulgação de suas próprias ideias sobre música, sobretudo pela apresentação da teoria da unidade da melodia, por outro lado a *Carta* de Rousseau retoma algumas questões que subjazem como antecedentes da querela em questão construindo, assim, toda uma rede de referências relacionadas tanto à comparação entre os estilos italiano e francês, quanto à questão da relação entre música e língua. Ao propor a comparação entre os referidos estilos, seguindo uma espécie de paralelo que pretende expor as qualidades e defeitos de ambos, o autor da *Carta* irá seguir um modelo de exposição já tradicional e bem conhecido. A proposta deste tipo de paralelo é analisar uma sequência de elementos que perfazem os dois tipos de espetáculos, para tentar determinar qual deles é o melhor ou, com a intenção mesma de estabelecer alguma sistematização para a própria ópera francesa. Dentre os vários textos que apresentam esse paralelo comparativo, destacamos dois: a *Lettre écrite à Monsieur l'archevêque de Turin*, de Pierre Perrin que data de 1659 e o *Paralelo entre italianos e franceses no que concerne à música e às óperas* de François Ragueneau de 1702. Embora ambos os textos citem a questão da língua como fator de influência para a beleza da música, essa influência fica restrita ao prazer auditivo e não se configura propriamente como princípio de composição, como veremos em seguida.

O texto de Perrin é considerado por Kintzler (1986) como uma primeira tentativa de sistematização para a ópera cantada em língua francesa, com o intuito de definir os contornos de uma ópera nacional distintamente do já consolidado estilo italiano. Sendo um dos primeiros textos a apresentar o paralelo comparativo entre os dois estilos, a intenção de Perrin em elencar os elementos que constituem as peças italianas é a de evitá-los, por sua vez, nas peças francesas.

A questão da relação entre língua e música é tratada no texto de Perrin no defeito de número seis - são nove defeitos no total - que seria fazer cantar as peças em uma língua estrangeira e desconhecida, privando os espectadores da parte mais bela do prazer da comédia que é aquela do espírito. Perrin se preocupa principalmente com a inteligibilidade do texto poético, ao claro entendimento das palavras por meio de "um poema ao gosto francês regular e simples" (KINTZLER, 1986, p. 74) próprio à cena lírica. Perrin, portanto, não intenciona travar um debate aqui sobre a questão da influência da língua na beleza da música, pois o autor tem por pressuposto a superioridade do texto a ser cantado sobre a parte propriamente musical, que estaria, de fato, subordinada à poesia.⁵ O autor, portanto, não leva a questão além do prazer

5 Ver KINTZLER (1986) para um estudo mais detalhado a respeito do texto de Perrin no que se refere à poética da ópera francesa.

auditivo proporcionado pela sonoridade familiar ou compreensão conceitual das palavras. O texto de Perrin, principalmente no que diz respeito à comparação entre os dois estilos, irá indicar o caminho a ser percorrido por uma série de textos que lhe segue, tomando o referencial do estilo italiano, ao mesmo tempo em que indica a necessidade de superar o modelo (KÜHL, 2014).

Se o texto de Perrin tem a pretensão de se tornar referência para definir o estilo francês, por outro lado, o *Paralelo* de Raguenet tem uma intensão bem mais modesta, apesar de toda a polêmica que suscitou.⁶ Quase uma descrição de sua própria impressão a respeito dos efeitos dos espetáculos italianos, que o autor teve a oportunidade de conferir em sua viagem à Itália, o texto de Raguenet, no entanto, pode ser considerado de relevante importância por enunciar questões sobre música e ópera que serão retomadas durante o século XVIII (KÜHL, 2014), tendo sido inclusive reeditado durante a Querrela dos Bufões.

Embora não seja sistemático, o *Paralelo* de Raguenet enumera alguns aspectos nos quais a ópera francesa se destaca, sobretudo, do ponto de vista do espetáculo como um todo, dos *divertissements*, e da construção poética, ou seja, os libretos; e, outros aspectos sobre os quais os italianos se destacam, notadamente aspectos mais relacionados à música e à expressividade. E neste sentido, Raguenet reconhece que “a língua italiana tem uma grande vantagem sobre a francesa para ser cantada, pois todas as suas vogais soam muito bem, enquanto a metade das de língua francesa são vogais mudas, que quase não têm som.” (RAGUENET, 2014, p. 180). Apesar de o autor reconhecer que a sonoridade da língua pode ter influência na beleza e expressividade da música, não admite, no entanto, ser este “propriamente o material da música” (RAGUENET, 2014, p. 181) e considera o assunto encerrado. De fato, Raguenet em texto desconsidera a tensa relação entre texto e música já presente desde o início do século XVII, que dificulta a compreensão da ópera enquanto gênero (KÜHL, 2014).⁷ A despeito de sua modesta proposta inicial, o *Paralelo* de Raguenet será usado como instrumento de uma longa polêmica. Encontrando já um ambiente de clara oposição entre os partidários de ambos os estilos de ópera, o texto de Raguenet aquece o debate devido à exaltação pela música italiana e é considerado até por alguns como o precursor da oposição entre os dois partidos (KÜHL, 2014). Será, portanto, neste

6 D'Alembert compara os efeitos produzidos pelo *Paralelo* de Raguenet com os da *Carta* de Rousseau. D'ALEMBERT, Jean Le Rond. De la liberté de la musique. In: *Mélanges de littérature, d'histoire, et de philosophie*, Nouvelle édition, t. 4. Amsterdã: Zacharie Chatelain, p. 379-462, 1759.

7 Veja, por exemplo, SAINT-EVREMOND, Charles de M. de Saint-Denis, Seigneur de. Sur les Opera. In: *Oeuvres Meslées*, t. XI, Paris: C. Barbin, p. 77-119, 1684, que considera a ópera algo monstruoso por ser um espetáculo inteiramente cantado. Saint-Evremond, assim como muitas outras críticas do período, tem por referência a *Poética* aristotélica que, por tradição, assume a preferência pelo texto em detrimento da música. Ver mais adiante nota 7 e p. 8.

meio de debate literário declarado que vem a público a *Carta* de Rousseau, trazendo em sua argumentação novos elementos teóricos que irão conferir um outro direcionamento à disputa e causando nova onda de polêmica.

Embora Rousseau se sirva do mesmo modelo comparativo que vimos em Perrin e Raguenet, sua proposta será bem diversa. Tendo por princípio a teoria da unidade da melodia, as línguas italiana e francesa serão usadas como exemplos de língua mais e menos apropriada para a música, respectivamente. A comparação aqui estabelecida por Rousseau, por meio de uma elaboração teórica mais cuidadosa, não pretende definir qual dos dois estilos de música é o melhor, mas antes, se a música francesa pode, ao menos, existir.

Vejamos, então, em que consiste a teoria da unidade da melodia e quais suas implicações para música de acordo com exposição feita na *Carta sobre a música francesa*:

Para que uma música se torne interessante, para que ela leve à alma os sentimentos que nela se quer excitar, é preciso que todas as partes concorram para fortalecer a expressão do tema; que a harmonia não sirva senão para torná-la mais enérgica; que o acompanhamento a embeleze sem a encobrir nem desfigurar; que o baixo, por uma marcha uniforme e simples, guie de certa forma aquele que canta e aquele que ouve, sem que nem um nem outro disso se apercebam. Em duas palavras: é preciso que o conjunto não leve ao mesmo tempo mais que uma melodia ao ouvido e mais que uma ideia ao espírito (ROUSSEAU, 2005, p. 21).

A combinação perfeita de sons que resulta em boa música deve se orientar por uma referência e essa referência é dada pela unidade da melodia, cujo objetivo último é a transparência na expressividade dos sentimentos. Em seus escritos sobre música, Rousseau irá perseguir a busca pela expressividade de modo obsessivo, e toda sua teoria da música é um esforço em tornar essa expressividade o mais eficiente possível por meio da comunicação direta entre sentimentos. Para o autor, beleza na música significa transparência da expressividade que se faz por meio da coerência interna da composição musical. Para isso, todos os elementos que fazem parte dessa composição devem funcionar de forma harmoniosa uns com os outros, com o objetivo de transmitir o sentimento específico dado pelo tema. Visto ser impossível à percepção humana se ater a mais de uma melodia, ou a mais de uma ideia ao mesmo tempo (ROUSSEAU, 2005), uma única linha melódica é suficiente para fornecer o tema afetivo e sua unidade necessária para organizar os demais elementos na composição. Sob esse ponto de vista, a profusão de notas e o preenchimento excessivo da harmonia, acompanhamento instrumental, constituem, aos olhos do autor, uma ornamentação desnecessária que só representa artificialismo e, em vez de enaltecer a beleza da música, apenas torna a composição caótica, encobrendo os sentimentos que se quer expressar.

Assim, Rousseau concebe a música como um todo, um conjunto de elementos muito bem organizado, onde as partes só fazem sentido em relação ao todo que é definido

pelo sentimento comunicado. Para Rousseau, o conjunto da composição musical deve fluir com naturalidade, fortalecendo o tema. Todos os seus elementos, cada um com uma função específica e natural, clara e bem definida, devem integrar um conjunto ordenado, concorrendo todos para o mesmo objetivo através de um todo coerente que enalteça de modo simples o sentimento que se quer transmitir. Desse modo, a teoria da unidade da melodia é um meio de reclamar para a música os mesmos elementos que perfazem todo o pensamento de Rousseau: simplicidade, sensibilidade e autenticidade.

A teoria da unidade da melodia pressupõe que a música seja dividida em três elementos principais, como Rousseau (2005, p. 8) o faz na *Carta*: “Toda música se compõe de três coisas: melodia ou canto, harmonia ou acompanhamento, andamento ou ritmo”⁸. Mas a intenção de Rousseau em adotar a tripartição é a de chamar a atenção para a linha melódica, a qual irá concentrar a conotação propriamente estética da composição, conduzindo o ritmo e a harmonia que, dessa forma, está totalmente dependente dela. A linha melódica, então, se torna a responsável direta pela fluidez da música, influenciando no acompanhamento dado pela parte instrumental. Em outras palavras, o que Rousseau pretende com sua teoria é que a música chegue o mais próxima possível do canto solo acompanhado, isso porque, segundo o autor, a melodia é formada pelas entonações da voz humana dadas pela língua. Desse modo, Rousseau estabelece na *Carta* um princípio válido, teoricamente justificado, para poder julgar a música francesa e a italiana: “é apenas da melodia que se deve extrair o caráter particular de uma música nacional; ainda mais que, sendo esse caráter dado principalmente pela língua, é o canto propriamente dito que deve sofrer mais sua influência” (ROUSSEAU, 2005, p. 9). Desse modo, a relação música e língua torna-se essencial e fundamenta a crítica de Rousseau: para se poder julgar bem uma música, deve-se analisar as características do canto na qual é executada. Segundo a explicação que nos dá na *Carta*:

Como a música vocal precedeu em muito a instrumental, esta última sempre recebeu da primeira sua maneira de entoar e seu ritmo, e os diversos ritmos da música vocal só puderam nascer das diversas maneiras pelas quais é possível escandir o discurso e dispor as palavras breves e as longas umas em relação às outras (ROUSSEAU, 2005, p. 10).

8 A música concebida por meio dessa tripartição é bastante comum entre os teóricos da música de um modo geral. A tripartição da música pode ser encontrada já em J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*; e em Plutarco, *De la musique*. Pot (1995) observa que, em última instância por se tratar da análise dos sons, hoje em dia se falaria antes em altura (harmônicas), duração, timbre (reduzível às alturas) e intensidade. Na Segunda edição da *Carta* de 1753 há o acréscimo de uma nota à esta sentença: “Ainda que se entenda por “compasso” (*mesure* no original) a determinação do número e da relação dos tempos, e por “movimento” o grau de velocidade, eu acredito poder aqui confrontar essas coisas sob a ideia geral de modificação da duração ou do tempo”.

Aqui o autor estabelece a hierarquia que influencia diretamente na composição musical: a poesia determina as entonações do canto, sendo que o canto forma a melodia e esta, por sua vez, determina o ritmo ou andamento: “é sempre na parte vocal que se deve buscar a fonte de todas as belezas do acompanhamento.” (ROUSSEAU, 2005, p. 22). Importante aqui compreender que a preocupação de Rousseau não recai propriamente no conteúdo conceitual das palavras, o que levaria a ver na música apenas uma ornamentação para a poesia.⁹ O que se destaca nos textos de Rousseau é a referência à disposição das sílabas no verso e não especificamente ao significado das palavras, o que faz com que tanto língua quanto música, se afastem do universo conceitual e convencional e se aproximem do seu universo expressivo, verdadeiramente comunicativo. Suprime-se assim a hierarquia texto/música, já que ambos se voltam para o mesmo universo comunicativo não conceitual e imediato dos sentimentos.

A hierarquia que realmente importa para Rousseau é entre melodia e harmonia, disso decorre o ponto fundamental para orientar a composição: a construção da harmonia fica totalmente dependente do canto, ou seja, a composição instrumental, que é propriamente o que Rousseau entende por harmonia, deve seguir a linha melódica apenas como acompanhamento do canto, enaltecendo-o. Desse modo a harmonia contribui para a expressividade ao invés de concorrer com ela com uma profusão de notas que apenas serviria para obscurecer o tema que deve ser deixado a cargo da melodia e, em última instância, pelo canto, pelas tonalidades da voz humana. Nota-se que, mesmo quando a voz não está presente na música, é devido à sua entonação específica que se pode compor música instrumental, que não seria nada mais que um prolongamento da voz humana (ROUSSEAU, 2005).

As características próprias de cada língua regulam a disposição entre sílabas longas e breves nos versos da poesia, fornecendo desse modo a sonoridade da música. A forma da poesia, então, será diretamente responsável pelas propriedades sonoras e agradáveis, ou seja, as propriedades verdadeiramente musicais que formam a composição por meio da linha melódica do canto. Sendo assim, Rousseau torna evidente seu critério para saber qual a melhor música dentro da querela que se coloca em questão no contexto específico da *Carta*. A língua italiana, assim, funciona como a melhor possibilidade válida não apenas para enaltecer a beleza da composição, já que

9 É extenso o debate que trata da relação entre texto e música cuja origem se encontra já na *Poética* aristotélica. A esse respeito cito Fubini (2008, p. 113): “O debate sobre relações entre música e poesia, sobre a possibilidade do encontro ou da convivência entre estas duas linguagens, sobre a subordinação de uma à outra, assumiu frequentemente formas indiretas e disfarçou-se sob as mais diversas querelas. A classificação hierárquica das várias artes, as querelles sobre música italiana e francesa, sobre ópera séria e ópera bufa, a polémica contra a música instrumental pura e muitas outras questões musicais e paramusicais que foram repetidamente abordadas pelos doutos da época, podem decididamente reconduzir-se à preocupação de definir em certa medida as relações entre música e poesia”.

mais apropriada ao canto, mas por ser mais marcadamente emotiva que o francês, contribui com mais eficiência para uma comunicação verdadeiramente transparente entre sentimentos que se quer expressar:

Ela é doce porque suas articulações são pouco complexas, porque o encontro de consoantes é nela raro e sem aspereza, e porque, dado que um grande número de sílabas é formado apenas por vogais, as frequentes elisões tornam sua pronúncia mais fluente; ela é sonora porque a maior parte das vogais é brilhante, porque não possui ditongos compostos, quase não tem vogais nasais, e porque as articulações esparsas e fáceis distinguem melhor o som das sílabas, que se torna mais nítido e mais cheio. (ROUSSEAU, 2005, p. 14).

Vogais sonoras e abundantes, poucas consoantes, sílabas de pronúncia marcante e clara seriam elementos que, estando presentes na língua na qual o canto é composto e executado, proporcionariam à melodia fluidez, leveza, espontaneidade e simplicidade. Portanto, de acordo com o que vimos, quanto menos diferenças existirem entre música e língua, mais próxima da perfeição essa música se torna, pois ambas formariam um todo tão perfeitamente coeso em sua expressividade que seria impossível separar uma da outra. De fato, segundo nosso autor é justamente quando se estabelece a diferença entre música e língua, música vocal e música instrumental, que a composição perde sua força expressiva: “eis aí, dando características diferentes a essas duas espécies de música, faz-se delas um todo monstruoso.” (ROUSSEAU, 2005, p. 12)

Retomando temas já conhecidos na literatura sobre música, Rousseau lhes confere um tratamento bem diverso e específico: com sua teoria, a relação música e língua torna-se necessária, essencial e filosoficamente justificável como critério de valorização estética, pois o autor afirma estar na própria origem da música e da língua o fundamento dessa necessária relação. É no *Ensaio sobre a origem das línguas*, ao construir a hipótese do nascimento das línguas, que o autor genebrino afirma essa origem comum entre música e língua, tornando-as uma e mesma coisa na ocasião de seu surgimento:

À volta das fontes de que falei, os primeiros discursos constituíram as primeiras canções; as repetições periódicas e medidas do ritmo e as inflexões melódicas dos acentos deram nascimento, com a língua, à poesia e à música, ou melhor, tudo isso não passava da própria língua naqueles felizes climas e encantadores tempos em que as únicas necessidades urgentes que exigiam o concurso de outrem eram as que o coração despertava. (ROUSSEAU, 1978, p. 186)

O texto do *Ensaio* nos apresenta uma atmosfera mítica e idílica, na qual a língua nasce espontaneamente como expressão de sentimentos puros e nobres oriundos do primeiro contato entre os homens. Nas palavras de Starobinski:

Os poços em torno dos quais os jovens encontram outros jovens são o cenário idílico de uma ópera fabulosa onde Rousseau faz representar o despertar do amor – condição, enfim, suficiente para o surgimento da língua primitiva [...]. A fábula assim narrada em uma linguagem ela mesma rítmica e acentuada faz da linguagem melodiosa original a expressão da unidade do prazer e do desejo, a verdade manifesta do sentimento interior (1995, p. CLXXXVII).

Nessa origem descrita por Rousseau, a condição necessária para o surgimento das línguas é a necessidade de sobrevivência que, desperta por condições físicas exteriores, faz com que os homens se reúnam em grupos. Mas a necessidade de sobrevivência não é suficiente para fazer com que os homens reunidos se comuniquem. O desejo intrínseco no homem de transmitir aos seus semelhantes suas paixões e sentimentos é que faz com que crie os meios efetivos e eficientes de comunicação e expressão. Sendo assim, portanto, a causa moral que Rousseau atribui ao nascimento da língua e da música fundamenta a busca pela expressividade das composições.

Tendo por objetivo unir os corações de seres sensíveis que se reconhecem como tal, essa língua “original”, nas palavras de Rousseau (1978, p. 166): “contaria muitas irregularidades e anomalias; descuidaria da analogia gramatical para se prender à eufonia, ao número, à harmonia e à beleza dos sons [...] persuadiria sem convencer e descreveria sem raciocinar.” De acordo com tais características, notamos no texto do *Ensaio* que Rousseau atribui duas funções à língua: a de transmitir ideias racionais e a de transmitir sentimentos; a primeira função cabe à língua escrita e a segunda à língua falada. Tendo a primeira língua apenas a forma falada, ela se apresentava menos preocupada em ser clara, dando maior importância à força expressiva. Se ela ainda existisse, poderia ser facilmente distinguida das demais, pois seria simples e inarticulada, possuiria apenas algumas consoantes para tornar a pronúncia mais fácil, teria sons variados, diversos acentos e faria novas combinações de ritmo. Desse modo, distinguem-se na língua características que são tidas como naturais que estão relacionadas à língua falada, e características impostas pelas convenções, que seriam próprias da língua escrita: “de modo que as vozes, os sons, o acento, o número, que são da natureza, deixando às articulações, que são convenções, bem pouco a fazer, cantar-se-ia em lugar de falar” (ROUSSEAU, 1978, p. 166). De tão sonora, acentuada e ritmada a fala se transforma em canto e o canto empresta dela suas características essenciais.

Canto e fala, música e língua são formas de expressividade da vida anímica que se confundem nesta primeira tentativa de comunicação como vimos acima. Porém, no decorrer da evolução social, as perspectivas e necessidades dos homens mudam, influenciando nas formas de comunicação. Se num primeiro momento quase não há distinção entre língua e música, dadas as circunstâncias e finalidade de um surgimento simultâneo para ambas, no decorrer do aperfeiçoamento das sociedades as línguas e a música se transformam em duas possibilidades distintas de expressão, coexistindo em uma relação de reciprocidade, como sugere Guetti (1969) que, no entanto, nem

sempre é harmoniosa. Rousseau aponta o aperfeiçoamento da língua, ou seja, sua precisão e rigor gramatical, como o principal fator responsável pela separação entre língua e música. Conforme o homem evolui em suas instituições sociais “a língua fica mais exata, mais clara, porém mais morosa, mais surda e mais fria.” (ROUSSEAU, 1978, p. 167). Esse progresso é visto por Rousseau como perfeitamente natural, pois adapta a língua a um modo de vida mais racional e prático, porém, limitando-a em suas belezas naturais.

Segundo esse ponto de vista explicativo de Rousseau, até mesmo a língua italiana já sofreu sua parcela de degeneração no que se refere à expressividade original, no entanto, comparada à língua francesa, ela continua sendo uma opção válida esteticamente, pois representa uma reconciliação, uma união aceitável entre os aspectos artificiais e alguns elementos naturais que ainda sobrevivem. Para Rousseau a língua italiana é a referência contemporânea correspondente ao que foi a língua grega no passado. De fato, Rousseau parece buscar na música e na língua grega o que acredita ser uma música perfeita, ideal:

Uma língua que não tenha, pois, senão articulações e vozes possui somente a metade de sua riqueza; na verdade transmite ideias, mas para transmitir sentimentos e imagens, necessitam-se ainda de ritmos e de sons, isto é, de uma melodia: eis o que a língua grega possuía, e falta à nossa. Sempre nos admiramos com os efeitos prodigiosos da eloquência, da poesia e da música entre os gregos; [...] (ROUSSEAU, 1978, p. 187).

No passado grego, onde falar e cantar eram atividades idênticas e a poesia era a fonte da eloquência (ROUSSEAU, 1978), servia-se da linguagem figurativa para transmitir sentimentos e não ideias racionais.¹⁰ Mas com os filósofos e os sofistas, a Grécia passa a cultivar a “arte de convencer” perdendo a “arte de comover” (ROUSSEAU, 1978, p. 196). Como vimos a “arte de comover”, segundo Rousseau, está intrinsecamente relacionada à vida moral surgindo já desde os primeiros rudimentos da sociedade. Desse modo, o referencial imitativo é transposto da natureza física dos sons para o dos sentimentos ainda puros e livres da corrupção que surgem espontaneamente dos primeiros encontros entre os homens e a voz humana, com seus acentos, se torna o instrumento de maior expressividade.

A tentativa de relacionar a expressividade da poesia e da música à vida humana e sua esfera de ação como referência de imitação encontra sua fonte já em Aristóteles. De acordo com Chasin (2004, p. 51):

10 Quando Rousseau fala de ideias ao se referir à música, ele se refere às ideias da imaginação, do sentimento ou reminiscência que são transmitidas pelo tema e melodia e não às ideias racionais, lógicas, que estariam relacionadas ao discurso filosófico e à ciência.

A tematização do substrato mimético *da vida e da arte* alcança contornos maturados e iniludíveis na filosofia grega. Sinal vigoroso e terminante desta orientação era a posição ocupada por este complexo categorial nas páginas aristotélicas. A mimese aí surgia como a *mediação* incontornável dos modos de relação e adequação do homem com o mundo exterior, como forma de apreensão e domínio do real concreto [...]. Na *Poética*, a determinação do ato imitativo enquanto *categoria humana imanente* é esboçada no interior de uma argumentação que significativamente quer desvelar também a origem da poesia.

O conceito de imitação em Aristóteles se encontra firmemente atado à esfera humana de ações: “os imitadores imitam homens que praticam alguma ação, e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou de baixa índole” (ARISTÓTELES, 1966, 1448a) e dentro desta perspectiva moral os estados de ânimo e disposições da alma são os objetos passíveis de imitação estética, “Ora: os ritmos e as melodias contém representações de cólera e de doçura, e também de coragem e de moderação e de todos os sentimentos antagônicos e de qualidades morais, correspondentes com mais aproximação à verdadeira natureza destas qualidades.” (ARISTÓTELES, 1985, 1340a) Se, para Aristóteles, a melodia é capaz de transmitir um determinado estado anímico, ela não o faz desprovida de palavras, muito ao contrário. Quando o estagirita define a tragédia, é no enredo e na elocução que recaem o conteúdo imitativo dessa arte, enquanto que à *melopéia*, ou seja, à música que acompanha a tragédia, é considerada como “o principal ornamento” (ARISTÓTELES, 1985, 1450b).

Na tragédia antiga, assim como Aristóteles formula na *Poética*, composta de poesia e música, a música é tida como um elemento ornamental, sem valor persuasivo porque não traz em si mesma nenhum elemento tão diretamente relacionado à inteligibilidade como é o caso das palavras, da oratória, na poesia. Entende-se como consequência dos preceitos determinados por Aristóteles que a música instrumental, desprovida da palavra, possui em si uma força imitativa branda, vaga e por isso não tão persuasiva. A música instrumental, então sob essa perspectiva, passa a assumir um papel secundário, de acompanhamento, que apenas reforça o que diz a elocução. Nas palavras de Twining (1789, p. 48):

As expressões da música, considerada ela mesma e sem palavras, são (dentro de certos limites) vagas, gerais e ambíguas. O que é habitualmente chamado esse poder sobre as paixões é, de fato, não mais do que poder de provocar uma emoção geral, temperamento, ou disposição comum para várias paixões diferentes, ainda que relacionadas; como piedade, amor-raiva, coragem etc. O efeito das palavras é para fortalecer a expressão da música, para limitá-la, dando-lhe uma direção precisa, fornecendo-lhe ideias, circunstâncias e um propósito, e, do mesmo modo acrescentando-lhe uma calma e uma disposição geral, ou emoção, ou algo próximo, ao menos para fortalecer os sentimentos de uma determinada e particular paixão.

Ora, entre os antigos, música, como nós a conhecemos, era sempre rara de ser ouvida sem esta assistência. Poesia e música estavam então longe de terem alcançado um estado de mútua independência [...]. Quando um autor antigo fala de música, quase sempre, é para ser entendido como se referindo à música vocal – música e poesia unidas.

Portanto a música, se se refere a sentimentos e vida moral, não o faz independente da poesia, e o que se segue da teoria aristotélica, de acordo com as leituras que dela foram feitas, é a desvalorização da música instrumental frente à valorização da monodia acompanhada pela voz.

Os textos aristotélicos, sobretudo a *Poética*, *Política*, e *Retórica*, serão retomados durante o período renascentista como referência teórica para sustentar a vertente estética na qual a música só pode ser concebida enquanto imitação dos afetos e, nesta perspectiva renascentista, a voz humana se torna o principal instrumento de expressividade. Nas palavras de Mei (apud CHASIN, 2004, p. 31): “[...] a voz foi especialmente dada ao homem pela natureza não apenas para que ele manifestasse através de seu simples som, como fazem os animais despossuídos da razão, o prazer e a dor, mas para, na conjuminância com o falar significativo, exprimir adequadamente os conceitos de sua alma.” Nota-se que a diferença entre som e música está no significado impresso nesta última pela voz humana que se torna a responsável pela efetiva expressividade dos afetos na composição. Desta maneira, partindo-se dos estudos dos teóricos renascentistas sobre os antigos, se configura uma nova maneira de compor e tocar música: a polifonia medieval é superada pelo canto solo acompanhado, na tentativa de enaltecer a expressividade da voz humana:

De sorte que cantando todos uma mesma melodia em um simples tom (e os melhores o faziam com reduzida quantidade de notas, de modo que com seus movimentos descendentes e ascendentes a melodia não ultrapassava em nada os confins naturais do afeto que as palavras pareciam querer exprimir, e se utilizando, a um só tempo, de um mesmo número e ritmo (rápido, lento ou temperado, segundo aquilo que, posto um determinado entendimento do conceito, se buscava exprimir), o canto não poderia deixar de realizar, na maioria das vezes, tudo aquilo que propunha [expressar] (MEI apud CHASIN, 2004, p. 17).

Tendo por referência tanto a prática musical dos antigos, quanto seus escritos teóricos sobre música e poesia, principalmente os aristotélicos, Girolamo Mei cria, juntamente com outros teóricos renascentista como Galilei e Doni, novos conceitos para a música renascentista com o intuito de tornar mais eficiente a capacidade da música de comunicar os afetos da alma. Claro está que Rousseau rende homenagens à perspectiva musical elaborada pelos renascentistas. Neste sentido, afirma Chasin (2004, p. 110):

Ao se tomar e expor, para este fim, a palavra de Rousseau, não se produz uma impropriedade, ecletismo ou descontinuidade teorética, pois, não se colam ou justapõem, simplesmente e de forma arbitrária, ideários concebidos em tempo e espaço históricos distintos. De fato, há que se apontar à existência de uma interseção latente, isto é, a reflexão deste pensador do século XVIII sobre arte e música encontra no epistolário de Mei, e mais fortemente em Doni, um fio condutor que com o seu se enlaça e intrinca. Sobre a melodia, especificamente, o filósofo cria pontos de ancoragem e provê determinações inteiramente convergentes com as dos florentinos, de sorte que as itera e simultaneamente as ilumina, ao dispor uma argumentação mais desdobrada e explícita no atinente à gênese do melódico, por ele tomado, e não poderia ser diferente, como categoria fundante da arte dos sons.

Rousseau retoma a tradição renascentista para consubstanciar sua teoria musical, acrescentando-lhe sua própria contribuição ao integrar sua concepção musical ao escopo de sua filosofia. A teoria sobre as origens constrói uma relação essencial e necessária não apenas entre língua e música, mas também entre vida social e expressividade, já que esta última só passa a se manifestar na medida em que a primeira se estabelece.

Música para Rousseau é uma questão que se coloca além da genialidade e da arte do compositor de “combinar sons de maneira agradável ao ouvido” (1995, p. 915). A verdadeira “ciência” da música em Rousseau está além do prazer auditivo, ela se coloca como possibilidade de genuína expressão, capaz de estabelecer uma comunicação confiável, porque se remete às primeiras paixões do homem, ainda livres da corrupção da sociedade e do amor próprio, resgatando algo da inocência perdida pelo trajeto de evolução do homem. E nesse sentido, em última instância a música, essencialmente relacionada à língua, apontaria para o grau de liberdade da qual desfruta o povo de uma determinada nação. Assim afirma Rousseau (1978, p. 199): “Existem línguas favoráveis à liberdade, são as sonoras, prosódicas, harmoniosas, cujo discurso de bem longe se distingue. As nossas são feitas para o sussurro dos sofás.”

Portanto, a música francesa não é apenas considerada desagradável por Rousseau devido ao excesso de ornamentação, à pompa e à complexidade harmônica. A condenação à música francesa, expressa com tanta veemência na *Carta*, se justifica não somente pelas características da língua que são impróprias à música, mas porque estas mesmas características demonstram o mais alto grau de afastamento em relação aos sentimentos originais. Liberdade e subjetivismo, energia e expressividade, vivacidade dos movimentos, são características que, segundo Rousseau, transparecem na música italiana resultando em perfeita comunicação entre sentimentos sinceros. Tal efeito não acontece na música francesa que, carecendo desses encantos proporcionados pela língua, precisa recorrer a ornamentos artificiais que mascaram sua carência natural. A música francesa só tem a aparência de bela, mas na perspectiva do autor da *Carta*, ela ao menos tem possibilidade de existência

(ROUSSEAU, 2005). As belezas de convenção as quais deve recorrer, já que carece de belezas naturais, só podem ser efetuadas pelo recurso à razão, o que faz com que se perca a espontaneidade dos sentimentos. Além do mais, tais recursos podem ser manipulados de modo a tornar a música sujeita a regras que lhe são estranhas. É o que acontece quando Rousseau identifica a composição harmônica às regras da razão. Ao se fundamentar na natureza física dos sons, a música perderia seu referencial de imitação, não possuindo valor expressivo. Conforme se lê na *Carta*, o excesso de notas da construção harmônica presente na música francesa, e em especial na música de Rameau, funciona como uma espécie de camuflagem usada para encobrir seus defeitos tornando-a fria e inexpressiva, uma monstruosidade cujos membros, melodia, canto, ritmo, não concordam entre si, resultando em um amontoado de notas que nada significam porque, em última instância, não possui relação alguma com sentimentos sinceros e originais.

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.
- _____. *Poética*. Tradução e Notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- _____. *Política*. Tradução, introdução e notas Mário da Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985.
- CHASIN, Ibaney. *O Canto dos afetos, um dizer humanista*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- FUBINI, Enrico. *Estética da Música*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- GUETTI, Barbara J. The double voice of nature: Rousseau's Essai sur l'Origine des Langues. In: *MLN*, Vol. 84, n. 6, Comparative Literature, Johns Hopkins University, Dec. 1969, p. 853-875.
- KINTZLER, Catherine. De la Pastorale a la Tragedie lyrique: quelques elements d'un systeme poetique. *Revue de musicologie*, t.72e, n. 1, p. 67-96, 1986.
- KÜHL, Paulo M. A comparação entre a ópera italiana e a francesa: Ragenet e a irredutibilidade de duas tradições. *Revista Música*, v. 14, n. 1, p. 151-176, 2014.
- PERRIN, Pierre. Lettre écrite à Monsieur l'archevêque de Turin. In: OSTHOFF, Wolfgang et ALLI. *Quellentexte zur Konzeption de europäischen Oper im 17. Jahrhundert*. Kassel, Basileia, Londres: Bärenreiter, p. 105-111, 1981.
- POT, Oliver. Introduction à Lettre sur la musique française. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Oeuvres complètes*, v. V. Paris: Gallimard, 1995, (Collection Bibliothèque de la Pléiade), p. XCIX-CXXXVI.
- RAGUENET, François. Paralelo entre italianos e franceses no que concerne à música e às óperas [1702]. Tradução e notas Paulo M. Kühl. *Revista Música*, v. 14, n. 1, p. 177-197, 2014.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. "Do contrato social"; "Ensaio sobre a origem das línguas"; "Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens"; "Discurso sobre as ciências e as artes". In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. *Oeuvres complètes*, tome V: Écrits sur la musique, la langue et la théâtre. Paris: Gallimard, 1995. (Collection Bibliothèque de la Pléiade).

_____. *Carta sobre a música francesa*. Tradução e notas José Oscar de Almeida Marques e Daniela de Fátima Garcia. Campinas: IFCH-Unicamp, 2005. (Textos Didáticos, 58).

TWINING, Thomas. *Aristotle's Treatise on Poetry, Translation and Dissertations*. Londres: 1789.

WOKLER, Robert. *Rousseau*. Tradução Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2012.



As regras e o gênio no processo de criação artística

The rules and the genius in the artistic creation process

Gerson Luís Trombetta*

Resumo: O trabalho examina, a partir da “Crítica da Faculdade do Juízo” de Kant, os aspectos tensos da relação entre a regra e o gênio no processo de criação artística. Sob este ponto de vista, a lógica do gênio não pode ser ensinada ou aprendida. A produção artística é um ato livre, e a ação do gênio equivale a “descobrir a regra” no próprio ato de criação.

Palavras-chave: Kant, gênio, experiência estética.

Abstract: This paper examines the tense aspects of the relation between the rule and the genius in the process of artistic creation, based on Kant’s “Critique of Judgment”. From this point of view, the logic of the genius cannot be taught or learned. Artistic production is a free act, and the action of the genius is equivalent to “discovering the rule” in the act of creation.

Keywords: Kant, genius, aesthetic experience.

O trabalho que ora apresentamos, se propõe a detalhar e examinar esses aspectos tensos da relação entre a regra e a ação do gênio no processo de criação artística, a partir da analogia com dinâmica interna da natureza. No ponto de vista de Kant, conforme exposto na sua “Crítica da Faculdade do Juízo”, as condições para a arte estruturar-se analogamente à natureza são satisfeitas pelo gênio (*Genie*). Sobre isso é importante, em primeiro lugar, marcar a ideia de que a ação de “dar a regra”, de parte do sujeito criador não deve ser compreendida como um ato autárquico do gênio, produto de uma postura do “eu” – no sentido fichteano de consciência absoluta de si. Num sentido quase oposto, é a natureza que, através do gênio, dá regra à arte. O artista é, por assim dizer, um *medium* que a natureza utiliza para a realização de seus supostos fins. A natureza que age pelo gênio é qualquer coisa de, ao mesmo tempo, racional e instintiva, algo que é conseqüente (enquanto ato produtivo), mas que permanece indomável e indizível.

Em segundo lugar, a consistência do que o gênio faz se decide na sua relação com a regra. Toda arte necessita de regras: “[...] não há nenhuma arte bela na qual algo mecânico que pode ser captado e seguido segundo regras, e portanto algo acadêmico, não constitua a condição essencial da arte” (CFJ, § 47, B 186, p. 156). Para produzir a arte, algo tem de ser pensado como fim; do contrário, seria fruto do acaso. No entanto, afirma Kant, “a própria arte bela não pode ter ideia da regra segundo a qual ela deve realizar o seu produto”. (CFJ, § 46, B 182, p. 153). A regra não pode

* Doutor em Filosofia e professor dos Cursos de graduação em Filosofia e Música e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Passo Fundo/RS. E-mail: gerson@upf.br.

ter o valor de uma fórmula ou preceito, mas tem de ser abstraída do ato, isto é, do produto. A regra não é algo pré-decidiado no início do ato poético, mas se decide à medida que o ato avança.

Para Kant, o ato criador e o ajuizamento oriundo da experiência com a obra não podem ocorrer na base de conceitos predeterminados. Não obstante, nesses casos, existe regra. Regra não é entendida, aqui, como um conjunto de preceitos extraídos indutivamente da experiência e que sirvam de leis universais com base nas quais se torne possível deduzir a obra. Como então, defini-la? Talvez uma boa alternativa seja pensá-la como uma multiplicidade de fatores empíricos cuja adequada inter-relação cria as condições nas quais a obra de arte ocorre.

Gênio e regra relacionam-se, por um lado, de modo negativo: a atividade do gênio é indeterminada, não pode ser traduzida em processos de ensino e aprendizagem e excede a qualquer prescrição técnica de pôr em existência algo segundo um fim determinado; por outro, a mesma relação pode ser vista de maneira positiva: a produção artística é um ato livre, exemplar, que não permite uma apropriação direta e que provoca gratuitamente o efeito da beleza. A ação do gênio de “dar a regra” pode ser interpretada, assim, como um “descobrir a regra” no próprio ato de criação. Aí, sim, podemos perceber com clareza a oposição entre originalidade e imitação, esta última entendida como uma simples operação submetida a regras e derivada de um modelo ou paradigma.

Kant: dos juízos de gosto à teoria da arte

Kant introduz o tema da bela arte realizando uma série de distinções, muitas delas talvez dispensáveis e sem maiores conseqüências (como, por exemplo, a distinção entre arte livre e arte remunerada). Ainda que rapidamente, é preciso apresentar aqui algumas etapas desse procedimento analítico uma vez que algumas das diferenciações se mostrarão decisivas mais adiante.

A arte em geral diferencia-se da natureza da mesma forma que a produção guiada pela inteligência opõe-se ao processo cego. Na mesma medida que não se pode pensar a arte como acaso, não se pode tomar a natureza como um artifício, o que seria superstição.¹ Afirma Kant: “A arte distingue-se da natureza como o fazer (*facere*) distingue-se do agir ou atuar em geral (*agere*) e o produto ou a conseqüência da primeira, enquanto obra (*opus*), distingue-se da última como efeito (*effectus*)”. (CFJ, §

1 Segundo Lebrun (1993, p. 519-520), Kant, enquanto newtoniano e antifinalista, define a natureza numa perspectiva não tecnicista, opondo-a ao trabalho humano. A natureza não é “trabalho” para satisfazer o homem. Só o sujeito “supersticioso”, que vê na natureza a realização de uma atuação que não é natureza, pensa que esta conspira magicamente para agradá-lo. O sentimento do belo é o contrário da crença numa espécie de milagre.

43, B 174, p. 149). Algo só pode se chamar arte “[...] mediante um arbítrio que põe a razão como fundamento de suas ações” (CFJ, § 43, B 174, p. 149). A arte é, pois, um produto exclusivo do homem. Ainda que os favos das abelhas e as teias confeccionadas pelas aranhas sejam, por sua perfeição, chamados de arte, isso é apenas um uso equivocado da palavra. A arte não pode ser atribuída ao instinto, visto que resulta de uma vontade inteligente do criador.

O próximo passo é distinguir a arte da ciência, “[...] assim como a faculdade prática distingue-se da faculdade teórica, e a técnica da teoria” (CFJ, § 43, B 175, p. 149). Trata-se de diferenciar o poder do saber. Para poder fazer algo não basta apenas determinar a sua causa; é preciso *causar* em vista de um efeito. Também é preciso diferenciar a arte do ofício (*Handwerke*): “[...] a primeira chama-se arte livre, a outra pode também chamar-se arte remunerada” (CFJ, § 43, B 175, p. 150). A primeira recompensa por si própria, por ser uma ocupação agradável, ao passo que a segunda indica uma atividade que atrai por seu efeito, a remuneração.

Para o estabelecimento do âmbito legítimo da bela arte, ficam faltando ainda duas etapas: a primeira consiste em separar a arte mecânica – caracterizada pela execução de ações para tornar efetivo um objeto, conforme as determinações do conhecimento – da arte estética; a segunda, em dividir a arte estética em agradável ou bela: “[...] ela é arte agradável se o seu fim é que o prazer acompanhe as representações enquanto simples sensações; ela é arte bela se o seu fim é que o prazer as acompanhe enquanto modos de conhecimento”. (CFJ, § 44, B 178, p. 151). A arte estética agradável, na medida em que visa a um fim exterior a sua própria dinâmica, não difere da arte mecânica. A arte agradável tem como referência final a produção do agrado no usuário,² ao passo que a arte bela

[...] é um modo de representação que é por si própria conforme a fins e, embora sem fim, todavia promove a cultura das faculdades do ânimo para a comunicação em sociedade. A comunicabilidade universal de um prazer já envolve em seu conceito que o prazer não tem de ser um prazer do gozo a partir da simples sensação, mas um prazer da reflexão; e assim a arte estética é, enquanto arte bela, uma arte que tem por padrão de medida a faculdade do juízo reflexiva e não a sensação sensorial. (CFJ, § 44, B 179, p. 151).

Os argumentos concentrados nessa citação merecem ser analisados mais de perto.

2 Aqui Kant parece antecipar o quadro que passou a orientar boa parte das supostas produções artísticas contemporâneas e que ficou conhecido como “indústria cultural”. Tal tendência não é capaz de encontrar um outro sentido para seus produtos a não ser o interesse da fruição imediata. Nesse sentido, “Kant foi o primeiro a adquirir o conhecimento, posteriormente admitido, segundo o qual o comportamento estético está isento de desejos imediatos; arrancou a arte dos filistinismo voraz, que continua de novo a tocá-la e a saboreá-la” (ADORNO, 1988, p. 21).

Arte e natureza: a imitação sem duplicação

O modo como Kant define a arte bela acarreta uma dificuldade teórica de primeira ordem: como tornar compatível a atividade conforme regras – que define a arte – com a espontaneidade gratuita e indeterminada da beleza? O paradoxo que essa questão anuncia só é solucionável com a introdução da noção de gênio. Antes, porém, de tratarmos dessa peça central da teoria kantiana da arte é preciso delinear melhor o que há de comum e de diferente na natureza e na arte.

O título do parágrafo 45, “Arte bela é uma arte enquanto ela ao mesmo tempo *parece ser natureza*”, aponta para algumas sutilezas. Em primeiro lugar, poderíamos imaginar que a arte bela poderia ser agradável ao ajuizamento de gosto apenas enquanto nos remetesse a um modelo original que sempre seria um produto da natureza. Mas isso já foi demonstrado como inviável; não é esse o caminho que o “parecer ser” (*zu sein scheinen*) indica. Outra possibilidade, esta sim bem mais plausível, é que o parágrafo 45 estaria substituindo a imitação pela analogia. O denominador comum da analogia entre arte e natureza é a beleza. Ao introduzir na natureza mecânica e cega o princípio da conformidade a fins, o homem pode também compará-lo com a arte. Diante da arte bela, “[...] tem-se que tomar consciência de que ele é arte e não natureza. Todavia, a conformidade a fins na forma do mesmo tem que parecer tão livre de toda coerção de regras arbitrárias, como se ele fosse um produto da simples natureza”. (CFJ, § 45, B 179, p. 152). É como se existisse uma tensão constante entre o duplo movimento da consciência que realiza a experiência estética: a conformidade a fins efetivamente presente na obra de arte (bela) é negada para projetar, no seu lugar, uma conformidade a fins que um belo espetáculo da natureza suscitava (LEBRUN, 1993, p. 538). Essa tensão na experiência com a arte bela, talvez pelos mesmos motivos da nossa relação prazerosa com o belo natural, nos arrebatava e gera satisfação: “A natureza era bela se ela ao mesmo tempo parece ser arte; e a arte somente pode ser denominada bela se temos consciência de que ela é arte e de que ela apesar disso nos parece ser natureza” (CFJ, § 45, B 179, p. 152). A condição é que a arte apareça “[...] sem que transpareça a forma acadêmica, isto é, sem mostrar um vestígio de que a regra tenha estado diante dos olhos do artista e algemado as faculdades de seu ânimo” (CFJ, § 45, B 180, p. 152).

A ambiguidade que transparece no título do parágrafo 45 precisa ser lida com precaução. Arte bela e natureza podem até ser semelhantes na aparência externa. Um pintor pode, por exemplo, retratar com fidelidade uma paisagem natural ou um músico pode compor a partir do canto dos pássaros, mas não é por causa da perfeição dessa imitação que natureza e arte se aproximam. A semelhança deve ser buscada na dinâmica da produção: exige-se que a arte não reproduza a natureza, mas que produza como ela, de modo originário e espontâneo. O problema, agora, é compreender a natureza interna dessa intenção indeterminada e espontânea que move o ato produtivo da arte bela, ou “como a imaginação do artista pode se subtrair

ao constrangimento do entendimento a ponto de que seu trabalho adquira o aspecto de uma livre criação?” (LEBRUN, 1993, p. 538), ou, ainda, como a *poiética* pode se transformar em *poética*? A resolução das questões assinaladas pode ser, ao menos parcialmente, encontrada na discussão sobre o gênio.

Atravessando a fronteira da técnica: o papel do gênio na produção da arte

As condições para a arte estruturar-se analogamente à natureza são satisfeitas pelo gênio (*Genie*):

Gênio é o talento (dom natural – *Naturgabe*) que dá regra à arte. Já que o próprio talento enquanto faculdade produtiva inata do artista pertence à natureza, também se poderia expressar assim: Gênio é a inata disposição de ânimo (*ingenium*) pela qual a natureza dá regra à arte (CFJ, § 46, B 181, p. 153).

Em primeiro lugar, é importante marcar a idéia de que a ação de “dar a regra”, de parte do sujeito criador não deve ser compreendida como um ato autárquico do gênio, produto de uma postura do “eu” – no sentido fichteano de consciência absoluta de si. Num sentido quase oposto, é a natureza que, através do gênio, dá regra à arte. O artista é, por assim dizer, um *médium* que a natureza utiliza para a realização de seus supostos fins. Parece também evidente que a natureza que age por intermédio do artista tem um sentido diferente do conceito de natureza explanado na CRP. Aqui essa parece designar uma espécie de “força viva” que se oculta no momento em que surge na forma de arte, uma força que se oculta até mesmo para aquele que se alimenta dela, a própria genialidade do artista.

É impossível não levantar aqui a suspeita de que, mais uma vez, a CFJ nos põe diante dos olhos algo que vai além daquilo que pode ser explicado pela lógica dos seus conceitos articuladores. A natureza que age pelo gênio é qualquer coisa de, ao mesmo tempo, racional e instintiva, algo que é conseqüente (enquanto ato produtivo), mas que permanece no campo do indomável e do indizível. Voltaremos a esse assunto mais tarde.

Em segundo lugar, a consistência do que o gênio faz se decide na sua relação com a regra. Toda arte necessita de regras: “[...] não há nenhuma arte bela na qual algo mecânico que pode ser captado e seguido segundo regras, e portanto algo acadêmico, não constitua a condição essencial da arte” (CFJ, § 47, B 186, p. 156). Para produzir a arte, algo tem de ser pensado como fim; do contrário, seria fruto do acaso. No entanto, afirma Kant:

O conceito de arte bela [...] não permite que o juízo sobre a beleza de seu produto seja deduzido de qualquer regra que tenha um conceito como fundamento determinante, por conseguinte que ponha como fundamento um conceito da maneira como ele é possível. Portanto a própria arte bela não pode ter idéia da regra segundo a qual ela deve realizar o seu produto. (CFJ, § 46, B 182, p. 153, grifo nosso).

Da mesma forma que acontecera com a questão da natureza, agora é a relação com a regra que fica “difícil de explicar” (CFJ, § 47, B 185, p. 155), reconhece Kant. Sobre isso é oportuno levantar algumas hipóteses: 1^a) a arte, para ser bela, deveria apresentar-se como desregrada; 2^a) a arte não deveria deixar transparecer a regra a partir da qual se originou; 3^a) o compromisso de “não poder ter idéia da regra” valeria somente para o primeiro gênio e os artistas posteriores estariam autorizados a seguir as regras desse primeiro; 4^a) o gênio é um deus que pode criar como um criador criou o mundo, ou seja, de modo completamente externo à natureza.³ Essas hipóteses parecem pouco plausíveis. É o próprio Kant que, na seqüência do argumento, esclarece que a regra não pode ter o valor de uma fórmula ou preceito, mas tem de ser abstraída do ato, isto é, do produto. A regra não é algo pré-decidido ao início do ato poético, mas se decide à medida que o ato avança.

Já foi demonstrado suficientemente por Kant que o ato criador e o ajuizamento oriundo da experiência estética com a obra não podem ocorrer na base de conceitos predeterminados. Não obstante, nesses casos, existe regra. Regra não é entendida, aqui, como um conjunto de preceitos extraídos indutivamente da experiência e que sirvam de leis universais com base nas quais se torne possível deduzir a obra. Como então, defini-la? Talvez uma boa alternativa seja pensá-la como uma multiplicidade de fatores empíricos cuja adequada inter-relação cria as condições nas quais a obra de arte ocorre. Para Marzoa (1987, p. 86), o que é denominado por Kant como sendo “regra” é uma determinação do proceder poético, que não é separadamente representável ou representável como tal ou como universal, que se transfere da natureza à arte. Uma vez posta essa compreensão de “regra”, a atividade do gênio:

3 Contra essa última tese, Kant postula o seguinte: “Da mesma maneira posso pensar segundo a analogia com um entendimento a causalidade da suprema causa do mundo, na comparação dos seus produtos, conformes a fins no mundo, com as obras de arte do homem, mas não posso inferir essas propriedades no mesmo segundo a analogia; pois aqui falta ao princípio precisamente a possibilidade de um tal modo de conclusão, a saber a *paritas rationis*, de contar o ser supremo e o homem (relativamente a sua respectiva causalidade) como sendo de um e mesmo gênero. A causalidade dos seres do mundo, que sempre é sensivelmente condicionada (como é o caso da causalidade do entendimento) não pode ser transferida a um ser que não possui em comum com aqueles nenhum conceito de gênero, afora o de uma coisa em geral” (CFJ, § 90, B 450, p. 304). Para Gadamer (1996, p. 86-87), uma associação imediata entre o gênio e os atributos de uma divindade, movida por concepções tradicionais, é um caminho falso: “A primazia tradicional do conceito racional frente à representação estética infável é tão forte que inclusive em Kant surge a falsa aparência de que o conceito precede a idéia estética, sendo que a capacidade que domina neste caso não é de modo algum o entendimento mas a imaginação”.

1) é um *talento* para produzir aquilo para o qual não se pode fornecer nenhuma regra determinada, e não uma disposição de habilidade para o que possa ser aprendido segundo qualquer regra; conseqüentemente, *originalidade* tem de ser sua primeira propriedade; 2) que, visto que também pode haver uma extravagância original, seus produtos têm que ser ao mesmo tempo modelos, isto é, *exemplares*, por conseguinte, eles próprios não surgiram por imitação e, pois, têm de servir a outros como padrão de medida ou regra de ajuizamento; 3) que ele próprio não pode descrever ou indicar cientificamente como ele realiza sua produção, mas que ela como natureza fornece a regra; [...] 4) que a natureza através do gênio prescreve regra não à ciência, mas à arte, e isto também somente na medida em que esta última deva ser arte bela” (CFJ, § 46, B 182-183, p. 153-154).

Gênio e regra relacionam-se, por um lado, de modo negativo: a atividade do gênio é indeterminada, não pode ser traduzida em processos de ensino e aprendizagem e excede a qualquer prescrição técnica de pôr em existência algo segundo um fim determinado; por outro, a mesma relação pode ser vista de maneira positiva: a produção artística é um ato livre, exemplar, que não permite uma apropriação direta e que provoca gratuitamente o efeito da beleza. A ação do gênio de “dar a regra” pode ser interpretada, assim, como um “descobrir a regra” no próprio ato de criação. Aí, sim, podemos perceber com clareza a oposição entre originalidade e imitação,⁴ esta última entendida como uma simples operação submetida a regras e derivada de um modelo ou paradigma.

A atividade do gênio, o indizível e a vontade de dizer: o caso das idéias estéticas

O que dissemos até agora ainda não é suficiente para explicar que tipo de “dom” (por certo não no sentido de uma vocação ou destino) é esse que a natureza entrega ao gênio. A questão fundamental é, então, o que há de natureza na regra que leva a que, ao invés de um objeto útil qualquer, surja uma obra de arte? Outro aspecto a ser mencionado é que a definição kantiana da arte não encontra a sua essência pelo simples contraste com a beleza natural. A arte, reconhece o próprio Kant, tem uma força que empurra para além de todo conceito (GADAMER, 1996, p. 86), talvez até para além da beleza, e, ao mesmo tempo, aproxima o espectador do indizível e do incomunicável. Investigar esses aspectos exige olhar mais de perto o surpreendente tema das idéias estéticas.

O modo como Kant propõe a divisão das belas artes (§ 51) não é a partir do sujeito, mas da perspectiva da expressão, que, nesse contexto, não é sinônimo de apresentação (*Darstellung*), mas de comunicação:

4 “Qualquer um concorda em que o gênio opõe-se totalmente ao *espírito da imitação* (*Nachahmungsgeist*)” (CFJ, § 47, B 183, p. 154).

[...] se queremos dividir as belas artes, não podemos, pelo menos como tentativa, escolher para isso nenhum princípio mais cômodo que o da analogia da arte como o modo de expressão de que os homens se servem no falar para comunicarem-se entre si tão perfeitamente quanto possível, isto é, não simplesmente segundo conceitos mas também segundo suas sensações. (CFJ, §51, B 204, p. 166).

A divisão das belas artes introduz a linguagem como matéria a interpretar, não somente como instrumento de análise das coisas. Graças à linguagem, podemos comunicar a outros sujeitos não somente conhecimentos, por meio de conceitos, mas também sensações, graças a seu componente alegórico e simbólico. Isso torna possível pensar a linguagem na fronteira do próprio indizível. Como fica claro na citação acima, a preocupação de Kant é buscar uma explicação para o tema da comunicação dentro do marco geral de sua filosofia. Na intuição sensível há uma comunicação direta, uma vez que entre nossa intuição e o objeto empírico há uma referência direta e clara que pode ser mostrada. No caso da comunicação dos pensamentos, a comunicação só pode acontecer indiretamente, por meio de símbolos que possibilitem que as palavras não se limitem a mostrar o mundo das coisas, mas expressem a nossa experiência profunda do mundo. Sem fugir dos limites da racionalidade – espaço onde se desenrola a filosofia kantiana – os símbolos e as analogias em linguagem transcendem os limites da experiência sensível. Essa tensão entre racionalidade e linguagem que transcende é análoga à tensão entre o dizer conceptual e a vontade de dizer.

Considerando o marco geral da mente (*Gemüt*) como portadora de capacidades de representação, podemos falar nas seguintes faculdades do conhecimento: a faculdade do entendimento, que cumpre a tarefa de representar por meio de conceitos; a faculdade da razão, que o faz por meio de idéias; a faculdade do juízo, que opera na base do princípio da conformidade a fins. A existência das faculdades do entendimento, da razão e do juízo não é nenhuma novidade. Interessante é o fato de Kant introduzir uma outra, que se caracteriza por ser, acima de tudo, produtiva e criadora. É o “espírito” (*Geist*) que, em sentido estético, significa o “princípio vivificante no ânimo”:

Ora, eu afirmo que este princípio não é nada mais que a faculdade da apresentação (*Darstellung*) de idéias estéticas; por uma idéia estética entendo, porém, aquela representação (*Vorstellung*) da faculdade da imaginação que dá muito a pensar, sem que contudo qualquer pensamento determinado, isto é, conceito, possa ser-lhe adequado, que conseqüentemente nenhuma linguagem alcança inteiramente nem pode tornar compreensível. (CFJ, § 49, B 193, p. 159).

O “princípio espiritual” é algo ligado à faculdade da imaginação (*Einbildungskraft* - faculdade do conhecimento produtiva), que, ao pôr em movimento a faculdade das idéias intelectuais (da razão), põe a pensar para além do que nela pode ser apreendido e distinguido. A forma que permite à faculdade das idéias estéticas mostrar-se em

sua inteira medida é, segundo Kant, a poesia.⁵ As palavras, em sua função poética, têm uma identidade que as configura como focos de irradiação semântica, podendo sugerir e “dar muito a pensar”. A maneira como a imaginação criadora põe-se em funcionamento é produzindo atributos estéticos, com a ajuda dos quais configura um mundo que faz a razão pensar mais do que um conceito tem em si mesmo de conhecimento. Os atributos estéticos marcam nossa apreensão da realidade para além dos limites da experiência possível, servindo-se da tensão entre aquilo que a linguagem pode dizer e a “vontade de dizer”.

A linguagem poética leva a vontade de dizer ao máximo, desenvolvendo o potencial expressivo das idéias estéticas até o limite da possibilidade de dizer algo com sentido, ou seja, dentro do território da racionalidade. A linguagem poética, do modo como interpretada por Kant, foi o prenúncio daquilo que o romantismo alemão iria desenvolver na medida em que a arte passou a ser compreendida como produção (*poiesis*), não como imitação; a condição para isso, como já salientamos, é a intervenção do gênio. A postulação das idéias estéticas perante as idéias da razão permite prefigurar um ponto médio entre o conceito e a regra. As idéias estéticas estabelecem-se no meio caminho entre o intelecto que existe no criador e a regra não conceptualizável, sem, ao mesmo tempo, admitir a existência de conceitos (no intelecto) que determinem a regra.

O “espírito” é uma qualidade que o gênio compartilha com a obra,⁶ o que nos permite levantar a suspeita de que é exatamente o “espírito” que funciona como natureza na obra. O elemento vivificante que a obra de arte sorve da natureza congrega, de uma só vez, a essência da obra, a essência do gênio e a essência da regra. Talvez fosse exatamente isso que Kant iria chamar mais adiante de “força formadora (*bildende Kraft*) da natureza”:

Num relógio uma parte é o instrumento do movimento das outras, mas uma roda não é causa eficiente da produção da outra; uma parte existe na verdade em função de outra, mas não é através <*durch*> dessa outra que ela existe. Daí também que a causa produtora da mesma e da sua forma não esteja contida na natureza (desta matéria) mas fora dela, num ser que pode

5 “Entre todas as artes a poesia (que deve sua origem quase totalmente ao gênio e é a que menos quer ser guiada por prescrição ou exemplos) ocupa a posição mais alta. Ela alarga o ânimo pelo fato de ela pôr em liberdade a faculdade da imaginação e de oferecer, dentro dos limites de um conceito dado sob a multiplicidade ilimitada de formas possíveis concordantes com ele, aquela que conecta a sua apresentação com uma profusão de pensamentos, à qual nenhuma expressão linguística é inteiramente adequada, e, portanto, elevar-se esteticamente a idéias”. (CFJ, § 53, B 215, p. 171).

6 “Diz-se de certos produtos, dos quais se esperaria que devessem pelo menos em parte mostrar-se como arte bela, que eles são sem espírito, embora no que concerne ao gosto não se encontre neles nada de censurável. Uma poesia pode ser verdadeiramente graciosa e elegante, mas é sem espírito”. (CFJ, § 49, B 192, p. 158-159).

atuar segundo idéias de um todo possível mediante a sua causalidade. Daí também que uma roda no relógio não produza a outra, muito menos um relógio outro relógio, de forma que para tanto utilizasse outra matéria (a organizasse). Por isso ele também não substitui, pelos seus próprios meios, as partes que lhe são retiradas ou corrige sequer a sua falta na construção original, pela intervenção das restantes, ou se corrige a si mesmo depois de ter entrado em desordem. Ora, pelo contrário, podemos esperar tudo isto da natureza organizada. Um ser organizado é por isso não simplesmente máquina: esta possui apenas força motora <*bewegende*>; ele pelo contrário possui em si força formadora <*bildende*> e na verdade uma tal força que ele comunica aos materiais que não a possuem (ela organiza). Trata-se pois de uma força formadora que se propaga a si própria, a qual não é explicável só através da faculdade motora (o mecanismo). (CFJ, § 65, B 292-293, p. 216-217).

Uma obra de arte tenderia a uma existência análoga aos produtos orgânicos. Entretanto, dois argumentos poderiam ser colocados na direção oposta dessa aproximação entre arte e natureza. Em primeiro lugar, como já foi dito no início deste trabalho, o interesse de Kant não está diretamente ligado à arte, mas ao juízo de gosto. O delineamento das características de tal espécie de juízo é perfeitamente compatível com a sua tese que faz da coisa em si um objeto não cognoscível. Dessa maneira, não poderíamos falar, a rigor, de uma autonomia da obra de arte – ao pleitearmos uma espécie de força criadora interna –, mas de uma autonomia do juízo de gosto, ou seja, uma autonomia dos princípios a priori sobre os quais se encontra a faculdade de julgar. Isso representa uma restrição bastante importante quando procuramos compreender a arte, no contexto da CFJ, como algo portador de uma legalidade interna. Não poderíamos determinar conceptualmente como opera o “em si” da obra de arte na medida em que sua possível percepção só aconteceria por força de operações pertencentes ao sujeito.

Assim como a idealidade dos objetos dos sentidos enquanto fenômenos é a única maneira de explicar a possibilidade de que suas formas venham a ser determinadas a priori, do mesmo modo também o idealismo da conformidade a fins no ajuizamento do belo da natureza e da arte é o único pressuposto sob o qual a crítica pode explicar a possibilidade de um juízo de gosto, o qual exige a priori validade para qualquer um (sem contudo fundar sobre conceitos a conformidade a fins que é representada no objeto). (CFJ, § 58, B 254, p. 195).

Em segundo lugar, parece uma coisa exógena ao kantismo pleitear uma espécie de unidade entre sujeito (enquanto gênio) e objeto – que se estabeleceria no processo de criação da arte. Em Kant não seria possível encontrar uma fusão pré-juízo entre sujeito e objeto, mas, sim, elementos dos quais o sujeito não pode ter completo domínio. Isso aponta, sem dúvida, para a presença de um momento sublime no próprio ato criativo. O gênio só consegue produzir a obra se ousar ultrapassar a fronteira

da determinação absoluta experimentando também o abalo que, na perspectiva do intérprete, chama-se “sublime”.

A relação entre as idéias estéticas e a atividade do gênio estabelece-se pelo conceito de apresentação (*Darstellung*), assim denominado o processo da imaginação (ou seu resultado) pelo qual um conteúdo inteligível é posto ao alcance da intuição. Essa definição é particularmente importante por oferecer uma mudança e um esclarecimento na linha argumentativa que vinha sendo adotada: não se está falando mais aqui de representação de uma coisa, mas de apresentação de uma idéia. Dessa maneira, outro termo também passa a ganhar importância crescente: é a expressão (*Ausdruck*). O termo “expressão” ocorre no contexto argumentativo em que Kant ressaltou o poder da imaginação como força produtiva e criadora, capaz de gerar uma segunda natureza que supera a empírica, atribuindo à poesia, nesse sentido, o *status* de arte privilegiada. Fala o filósofo dos atributos estéticos, ou seja, daquelas formas que não constituem a apresentação de um conceito dado, mas somente expressam, enquanto representações secundárias (*Nebenvorstellungen*) da imaginação, as conseqüências ligadas a elas e o parentesco do conceito com outros. Tais atributos (estéticos) não podem representar, a exemplo dos atributos lógicos, aquilo que se situa em nossos conceitos, mas algo diverso, “[...] que dá ensejo à faculdade da imaginação de alastrar-se por um grande número de representações afins, que permitem pensar mais do que se pode expressar, em um conceito determinado por palavras”. (CFJ, § 49, B 195, p. 160). É na expressão lingüística (*Sprachausdruck*) que tal termo se deixa caracterizar melhor: expressar é estabelecer uma palavra – enquanto signo – como correspondente a um conceito.⁷ Considerando isso, o termo “expressão” parece ser um recurso kantiano para dar conta do que a idéia estética tem de excedente, de não redutível a uma unidade determinável. “Expressão” designa, por assim dizer, o fracasso daquele esforço que busca incorporar uma idéia estética a um conceito, o que faz da expressão algo mais problemático que a simples apresentação (*Darstellung*).

Em uma palavra, a idéia estética é uma representação da faculdade de imaginação associada a um conceito dado, a qual se liga a uma tal multiplicidade de representações parciais no uso livre das mesmas, que não se pode encontrar para ela nenhuma expressão que denote um conceito determinado, a qual portanto permite pensar de um conceito muita coisa de inexprimível (*Unmennbares*), cujo sentimento vivifica as faculdade de conhecimento, e à linguagem, enquanto simples letra, insufla o espírito. (CFJ, § 49, B 197, p. 162).

É fácil perceber que a citação inteira tem por referência o modelo lingüístico, conforme já fora anunciado pelos exemplos prévios da poesia; o que intriga é a ampliação da

⁷ A definição aparece mais detalhada no parágrafo 59, B 255-256.

função expressiva como aquela que dá conta do que é inexprimível (*Unnennbares*)⁸ no estado de ânimo ao ser provocado pela idéia estética. O expressivo designa, assim, a exteriorização de um conteúdo ideal que nenhum nome é capaz de unificar. É esse caráter que permitirá a Kant estabelecer o modo como as faculdades da imaginação e do entendimento aparecem na ação do gênio, uma “[...] feliz disposição, que nenhuma ciência pode ensinar e nenhum estudo pode exercitar, de encontrar idéias para um conceito dado e, por outro lado, de encontrar para elas e expressão pela qual a disposição subjetiva do ânimo daí resultante [...]” (CFJ, § 49, B 198, p. 162) possa ser comunicada a outros. Do gênio também se exigirá espírito, pois expressar o que é inefável (inexprimível) no estado de ânimo exige apreender o jogo fugaz da faculdade da imaginação sem estar sob o efeito de uma regra (provinda de princípios ou exemplos anteriores), mas inaugurando a própria regra.

Fica estabelecido, portanto, um paradoxo na fisionomia da expressão: ao mesmo tempo em que diz respeito ao indizível (inexprimível, inefável), comporta um potencial comunicativo de alto grau. Afinal, a genialidade não é um delírio privado, mas algo que faz contato com a compreensão dos outros. É por isso que o termo “expressão” (*Ausdruck*) porta uma carga semântica mais adequada para descobrir a natureza do gênio. Ao tornar inteligível o paradoxo entre dizer muito e a impossibilidade de um dizer determinante, a expressão esclarece algo que o termo “apresentação” (*Darstellung*) não alcança.

Sintetizando...

Além de incluir o momento da recepção como traço fundamental da experiência estética, a CFJ não se furta de abordar as características do objeto artístico e o modo como este pode ser objeto do ajuizamento reflexivo estético. Diferentemente de outros artefatos, as obras de arte são feitas como conformes a fins sem a representação de um fim (finalidade sem fim), algo que só é possível pelo talento do gênio criador. Esse talento aproxima o ato da criação da arte com a natureza e não está sob o controle da racionalidade, nem as regras dos seus produtos podem ser explanadas conceitualmente. Isso somente é possível a partir de um livre-jogo entre a imaginação e a faculdade dos conceitos. O trabalho do gênio, que se transforma em arte, permite que a julguemos como bela ou como sublime. As obras de arte do gênio não são governadas por princípios já estabelecidos, nem podem ser objeto de um juízo determinante porque não constituem casos possíveis de regras a priori. Se alguma regra existe para apresentar objeto adequadamente, será a regra do sublime,

8 Também traduzível por inominável, indizível ou inefável.

ou seja, uma não-regra. Na ausência de categorias tanto de produção quanto de interpretação, cada obra (ou cada texto) é a exposição dessa falta essencial, desse inominável sempre diferido dos critérios de legitimação e comunicação.

Referências

ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70; São Paulo: Martins Fontes, (s. d).

GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y metodo I: fundamentos de una hermenéutica filosófica*. 6.ed. Salamanca: Sígueme, 1996.

KANT, Immanuel. *Kritikder Urteilkraft*. 12. ed. Frankfurt: Suhrkamp, 1992.

_____. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

LEBRUN, Gerárd. *Kant e o fim da metafísica*. São Paulo: Martins Fontes,1993.

_____. *Sobre Kant*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

MARZOA, Martinez. *Desconocida raiz común*. Madrid: Visor, 1987.

_____. La Crítica de Juicio estético, Hölderlin y el idealismo. In: ARAMAYO, Roberto R.; VILAR, Gerard (Ed.). *En la cumbre del criticismo: simpósio sobre la Crítica del Juicio de Kant*. Barcelona: Antrophos; México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1992. p. 139-151.

SCHAPER, Eva. Kant on aesthetic appraisals. *Kant-Studien*, Berlin, n. 64, 1973.

_____. Taste, sublimity, and genius: the aesthetics of nature and art. In: GUYER, Paul (Ed.). *The Cambridge Companion to Kant*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 367-393.

O grito: imagem e manifestação musico-filosófica nas obras de Richard Wagner

The Cry: image and musical-philosophical manifestation in Richard Wagner's thoughts and Works

Daniel Salgado da Luz Moreira*

Resumo: O presente trabalho pretende fazer uma análise relacionando os escritos teóricos e filosóficos de Richard Wagner e sua implicação e conseqüências em sua obra musical. Em seu ensaio *Beethoven* (1871), Wagner ao constatar em Ludwig van Beethoven como o primeiro compositor a elevar a música a sua condição verdadeira e Arthur Schopenhauer como o primeiro pensador que compreendeu a essência da mesma, cria uma imagem poético-filosofica do "grito" que explica a relação fundamental entre o som e a Vontade. As implicações do "grito" no pensamento composicional de Wagner são claras, se relacionarmos o que está sugerido nesta imagem com o uso de dissonâncias, conflitos entre temas das personagens e seus centros tonais, brados e lamentos de suas personagens, bem como o uso explícito do "grito" em óperas como *Tristão e Isolda* e *Parsifal*. Traçando os paralelos entre os ensaios de Wagner e suas óperas, não apenas nota-se um estreito diálogo entre arte e teoria, mas especificamente em Wagner a relação entre a música e a expressão da condição mítica do Homem e uma filosofia da totalidade do Real.

Palavras-chave: Wagner, Schopenhauer, vontade, grito, dissonância, ópera.

Abstract: This paper aims to analyze Richard Wagner's theoretical and philosophical writings and their effects on his musical work. In his essay *Beethoven* (1871), by stating that Ludwig van Beethoven was the first composer to uplift music to its true condition, and that Arthur Schopenhauer was the first thinks who understood the essence of music, Wagner creates an image, both poetic and philosophical, of the "scream" that explains the fundamental relationship between sound and Will. The implications of said scream in Wagner's compositional thought are made clear if we connect what it is suggested by this image with the use of dissonances, conflicts between characters' themes and their tonal centers, cries and lamentations, as well as the explicit usage of the scream in operas like *Tristan and Isolde* and *Parsifal*. Drawing the parallels between Wagner's essays and his operas, not only it becomes apparent the intimate dialogue between art and theory, but peculiarly to Wagner, the relationship between music, the expression of Man's mythical condition and a philosophy of reality's totality.

Keywords: Wagner, Schopenhauer, will, cry, dissonance, opera.

Apresentação

A obra de Richard Wagner (1813-1883), operística e ensaística, vêm sendo amplamente estudada, analisada e reinterpretada por musicólogos, filósofos e historiadores da arte e cultura. Já em vida a música e os escritos de Wagner eram debatidos dada suas repercussões na atividade musical e intelectual dos centros europeus. Idolatrada ou amplamente combatida, a recepção das obras de Wagner e sua influência parece que se generalizou em compositores, pintores, escritores e críticos, gerando um extenso volume de estudos sobre Wagner e o *wagnerianismo*.

*Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: salgadodaluz@gmail.com.

A ampla bibliografia sobre este autor, em vida e póstuma, edificam uma visão – ou um conjunto de visões – sobre o artista, o pensador e a personalidade construídos historicamente. Essas imagens, mitos e juízos sobre Wagner e sua produção instauram por vezes perspectivas canônicas, pertencentes a uma linha ou tradição de comentaristas e estudiosos que interpreta o “*corpus*” wagneriano de uma determinada forma.

Elege-se, assim, temas dentro do universo estético, musical e filosófico de Wagner que vão assumindo maior importância perante outros, ou simplesmente cristalizando opiniões (bem fundamentadas ou não) sobre os sentidos e significados das óperas de Wagner e seus ensaios. O compositor se tornou uma das figuras mais debatidas do século XIX e certamente um dos músicos mais discutidos, nos mais variados ciclos. A declaração de Millington acerca de uma anedota do início do século XX: “Já se escreveu mais a respeito de Wagner do que de qualquer outro ser humano, exceto Cristo e Napoleão” (MILLINGTON, 1995, p. 146), indica, mesmo que de maneira jocosa, a aura mítica da personagem histórica que o compositor alemão se tornou, ou ainda vem se tornando.

Um dos saberes sobre Wagner tematizados e amplamente difundido é o caráter revolucionário presentes nas estruturas formais e discursivas de suas óperas, sobretudo o *Tristão e Isolde*. Wagner é apresentado como gênio que modificou os rumos de toda a história da música dada a nova utilização harmônica, não cadenciada, e outros aspectos estruturantes da forma musical da *melodia infinita*.¹ Outra temática reside nos embates travados entre os projetos artísticos e estéticos de Nietzsche com o compositor. Wagner aos auspícios dos textos e aforismas de Nietzsche é interpretado como sintoma, potente num primeiro momento e doentio no segundo, da produção artística e estética do século XIX. O resgate do espírito trágico presente no teatro grego antigo se consuma ou não na obra de Wagner de acordo com o juízo nietzschiano erguido em suas análises genealógicas. A arte de Wagner oscila entre o arquétipo da redenção romântica do humano e a representação de *tópoi* decadentes típicos do cristianismo do XIX.² Ou ainda, as análises e investigações históricas sobre as relações pessoais que juntamente com convicções artísticas e políticas

1 “Um dos truismos da história da música em nosso século é a ideia do avanço harmônico trazido pela gradativa negação das tradicionais relações tonais; se se perguntar aos músicos de hoje em dia que obra destes últimos duzentos anos lhes parece a mais radical encarnação da ideia da harmonia expandida a resposta será *Tristão*, de Wagner, ou *Buch der hangenden Garten*, de Schoenberg. A partitura de *Tristão* rapidamente ganhou a reputação de ser um compendio de alteração cromática e de progressão de acordes enarmônicos.” (MAEHDER, 1982, p. 4).

2 “A arte de Wagner é doente. Os problemas que ele põe em palco – todos problemas de históricos –, a natureza convulsiva dos seus afetos, sua sensibilidade exacerbada, seu gosto, que exigia temperos sempre mais picantes, sua instabilidade, que ele travestiu em princípios, e, não menos importante, a escolha de seus heróis e heroínas, considerados como tipos psicológicos (- uma galleria de doentes!): *Wagner est une névrose* [Wagner é uma neurose].” (NIETZSCHE, 1999, p. 19).

motivaram Wagner a se alinhar à um pensamento antissemítico, expresso em ensaios como *O Judaísmo na música* (1850). Considerando todo o desdobramento histórico do Nazismo na Alemanha, que culminou para a família Wagner no alinhamento do festival de Bayreuth ao partido Nacional Socialista na década de 1930 até o fim da Segunda Guerra em 1945.

Algumas consequências foram danosas para a compreensão de Wagner, como a do gênio revolucionário da música, cujas implicações da recepção da harmonia e forma musical são aplicadas indiscriminadamente, como por exemplo em Giuseppe Verdi (1813-1901) cujas óperas tardias, *Otello* (1887) e *Falstaff* (1893) seriam wagnerianas.

A despeito dos cânones, que vêm sendo revisadas na musicologia – como o caso de Verdi – na filosofia e história, uma das grandes dificuldades, que gera inclusive estudos e opiniões sobre Wagner, é a complexidade e diversidade das fontes primárias: composições, poemas, autobiografia, cartas, ensaios e críticas. Reunir, cruzar e interpretar as informações e reflexões de tantas fontes permanece um grande desafio para o leitor do compositor.

O sentimento de insatisfação de Wagner com a produção artística e intelectual vigentes no século XIX, desencadeava um desejo de se pronunciar artisticamente e teoricamente, em que realizaria se mudanças estéticas e poria em debate as preocupações/aspirações que Wagner almejava imprimir em suas obras.

Meus trabalhos como escritor testemunharam minha falta de liberdade como artista. Escrevi-os debaixo de compulsão extrema, e escrever livros era certamente a última coisa que eu tinha em mente; se isto fosse o caso, provavelmente você não precisaria reclamar tanto do meu estilo (DAH-LHAUS; DEATHRIGE, 1988, p. 61).

A carta de setembro de 1852 de Wagner para o amigo August Röckel, cujo declarado lamento em escrever artigos, tratados, ensaios, críticas e livros por obrigação, em razão da insatisfação com o estado decadente da arte no século XIX, sobretudo a arte alemã, levavam o compositor a redigir apologias estéticas que justificassem seu modo de pensar, autopromovendo-se – muitas vezes – como agente/gênio impulsor de mudanças. A formulação e redação destes ensaios e escritos teóricos ocorriam conjuntamente à produção artística dos libretos, da composição da música e da atividade como regente; entretanto, o desenvolvimento e maturação de algumas ideias filosóficas e estéticas não acompanham cronologicamente a trajetória e amadurecimento de suas óperas.

A cronologia estabelecida para composição de Wagner é discutida considerando que as fontes primárias carecem de datação precisa. Segundo Darcy “Wagner modificou várias vezes o seu método de composição, o que fez com que os seus rascunhos completos difiram consideravelmente em formato e complexidade” (MILLINGTON, Wagner, um compêndio, 1995, p. 237). A compreensão do desenvolvimento preciso entre as

ideias poéticas e musicais é impossível de ser expressa na ideia de desenvolvimento linear ou contínuo, já que a confecção dos libretos era anterior a da composição da música, e esta em si sofria modificações. Basta lembrar o fato, bem conhecido, em que Wagner interrompeu a gestação do *Anel do Nibelungo*, após terminar o rascunho do *Siegfried*, desviando a atenção ao *Tristão* e depois ao *Mestres Cantores de Nuremberg*. Da mesma forma ocorre com os escritos teóricos de Wagner. Seus anseios artísticos, políticos e pessoais criam certa descontinuidade entre seus textos, dado seu entusiasmo por diversos autores e pensadores que teve ao longo da vida. Saber com quem o compositor está dialogando, que princípios ele está partindo, qual o desenvolvimento de alguns temas recorrentes na obra teórica de Wagner como: natureza humana, natureza da arte, o poder de expressão da música e do drama, por exemplo, é outra grande questão.

Bem antes de sua chegada a Dresden, em 1842, Wagner se deixara seduzir pela política progressista e as idéias liberais dos Jovens alemães. Havia iniciado um contato intermitente, mas que duraria pelo resto da vida – nem sempre de forma cordial – com Heinch Laube; e na casa de fora apresentado, em 1839 ou 1840, a Heinrich Heine. Isso o preparou para uma pronta identificação com os objetivos dos autores do período pré-revolucionário, embora as datas de estudo sistemático sejam obscuras [...] É difícil também dizer com precisão quando Wagner conheceu os textos dos brevemente célebres Jovens Hegelianos: Ludwig Feuerbach, David Strauss, Bruno Bauer e o bayreuthiano Max Stirner. [...] No resumo em prosa *Der Nibelungen-Mythus* (O mito dos Nibelungos), Siegfried, ainda não destemido, já é representante de uma humanidade livre, emancipada. “No homem, os deuses buscam implantar sua própria divindade”, escreveu Wagner, “e seu objetivo seria atingido ainda que, nesse criação humana, eles viessem a se anular. (MILLINGTON, WAGNER um compendio, 1995, p. 160).

Durante sua vida o autor escreveu sobre diversas influências filosóficas, sobre teoria da arte, natureza da arte, estética musical, tudo dissimuladamente de acordo com seus interesses artísticos práticos como compositor, poeta e regente. Musicólogos como Dahlhaus, embora reconheça a dificuldade que seja a análise erudita dos textos de Wagner, considera bem demarcadas quatro etapas da produção teórica: a época de pobreza em Paris (1840-1842), das revoluções (1849-1851), período do retorno ao *Anel do Nibelungo* (1869-1872), e os últimos anos em Bayreuth (1878-1883). A classificação, entretanto, sustenta-se nos acontecimentos biográficos não constituindo de uma ordenação teórica ou metodológica dos textos. Sendo categorização problemática, considerando que as influências dos jovens hegelianos como de Ludwig Feuerbach, possuem incidência em obras como *A ópera alemã* (1834), bem como *Ópera e drama* (1851), problematizando a classificação de Dahlhaus.

O presente artigo pretende discutir a obra artística e teórica de Wagner através da imagem do “grito” presente em seu ensaio *Beethoven* (1871). Neste ensaio o compositor

elege Arthur Schopenhauer (1788-1860) sendo o filósofo, cujo pensamento musical é inspiração para suas óperas e seus escritos, sobretudo *O mundo como vontade e como representação* (1818). O “grito”, descrito no Beethoven e incidente em diversas das óperas de Wagner: *O Holandês Voador* (1843), *Tristão e Isolda* (1865), *Anel do Nibelungo* (1876) e no *Parsifal* (1882). Tal imagem expressaria de forma direta e imediata a “Vontade mesma”, e seu uso sistemático em suas obras musicais transformaria o discurso musical, em que som e significado são indissociáveis. Assim, a música exprime os estados de espírito universais do Homem, cumprindo sua função como narrativa mítica e expressão de conteúdos filosóficos. A questão da correspondência entre objeto artístico e teórico suscitado pelo problema de cronologia das fontes wagnerianas possui, talvez, outra natureza cuja razão seja de ordem ontológica do que é pensamento filosófico e o que é música. Em outras palavras se pensamento pode ser expresso em música como almejava e acreditava Wagner.

O grito em Wagner: uma análise filosófica do Tristão e Isolda

Uma das figuras que mais impactou Wagner, gerando admiração pela filosofia e incondicional fidelidade àquele modo de pensar, segundo ele próprio, foi Arthur Schopenhauer. Em 1854 o compositor fora apresentado ao *O mundo como vontade e como representação*, pelo seu colega poeta e ativista político Georg Hewegh (1817-1875). A obra canônica de Schopenhauer exerceu-lhe grande impacto principalmente os temas sobre a Vontade e a música, como expressão e manifestação da mesma. Os estudos sobre Wagner e suas óperas, geralmente apontam para a centralidade que estes tópicos ganharam no *Anel* e no *Tristão*, como princípio filosófico niilista e sobre a integração do Homem à totalidade da natureza e do cosmos com a dissolução da individualidade pela através da morte. O próprio Wagner em uma passagem do seu diário *Minha Vida* (1911), admitiria que Schopenhauer ganhara total ascendência nas suas deliberações criativas:

Passei os olhos pelo meu poema do Nibelungo e vi, para meu espanto, que aquilo que tanto me embaraçava teoricamente já me era familiar de longa data, em minha própria concepção poética. Assim, entendendo agora o meu Wotan e, profundamente comovido, voltei de novo ao estudo cuidadoso do livro de Schopenhauer (Wagner, *Mein Leben*, apud Hollinrake, 1986, p. 77).

Roger Hollinrake comenta uma viagem intempestiva do jovem Nietzsche para Tribschen visitar Wagner, ansioso para discutirem o terceiro ato do *Siegfried*. Entusiasmado com um debate iniciado em Leipzig, o drama wagneriano – e especificamente o *Siegfried* – tornara-se objeto de estudo particular do jovem professor da Basileia, marcando o início de suas pesquisas sobre a música e as buscas do sentido

mítico, trágico do homem grego presentes no *Nascimento da Tragédia no espírito da música* (1870), publicado mais ou menos dois anos depois destes encontros com Wagner. A urgência era para dar continuidade às discussões sobre o pensamento de Schopenhauer e suas implicações na terceira ópera da tetralogia, sem essas visitas seria “impensável que Wagner, tendo atingido o clímax dramático do *Anel*, não aproveitasse a oportunidade para revelar suas implicações filosóficas mais profundas” (HOLLINRAKE, 1986, p. 74).

Nietzsche nutria então a esperança que Wagner e suas óperas pudessem resgatar a pátria mítica, adormecida e em calmaria como os murmúrios da floresta, e ao despertar libertaria o homem do século XIX da existência calcada na mesquinhez do cientificismo industrial no sentido de uma vivência poética. Pois ao despertar: “matará o dragão, aniquilará os pérfidos anões e acordará Brünhilde – e em mesmo a lança de Wotan poderá barrar o caminho!” (NIETZSCHE, 2010, p. 140). A menção ao *Siegfried* no final do aforisma 24 é explícita. A metáfora do despertar evocada por Nietzsche segundo as cenas do *Siegfried*, sugere uma mudança de estado de disposição humana que só é possível se este tiver algum contato com a Vontade, princípio irracional, assim o espírito mítico é reerguido pela música de Wagner pois ela permanece em plena sintonia com a doutrina do pensamento de Schopenhauer.

Entendemos, portanto, segundo a doutrina de Schopenhauer, a música como linguagem imediata da vontade, e sentimentos a nossa fantasia incitada a enformar aquele mundo de espíritos que nos fala, mundo invisível e no entanto tão vivamente movimentado, e a no-lo corporificar em um exemplo análogo [...] Desses fatos, em si compreensíveis e de modo algum inacessíveis a qualquer observação mais profunda, deduzo eu a capacidade da música para dar nascimento ao *mito*, isto é, o exemplo significativo, e precisamente o *mito trágico*: o mito que fala em símeles acerca do conhecimento dionisíaco (NIETZSCHE, 2010, p. 98-99).

A interpretação nietzschiana sobre a “música como linguagem imediata da vontade” e a importância desta como condição de possibilidade para dar nascimento ao “mito trágico” possui, nesse momento, similaridades com a visão de Wagner sobre o pensamento contido no *Mundo*, isto é, ambos interpretam a música como expressão imediata da vontade cósmica, sem necessitar de qualquer intermédio da razão. Neste ponto os projetos de Wagner e Nietzsche parecem convergir; pois o resgate do espírito e da pátria mítica ocorreriam com uma linguagem, imediata da vontade e universal, que despertaria e expressaria o fundamento ancestral do Homem. Graças a clareza de Schopenhauer a potencialidade da música perpassariam os dramas musicais, de modo que através da performance operística a música de Wagner revelaria (intensificaria) a vontade e o povo alemão, imerso num estado de *décadence*, seria reeducado.

Schopenhauer só apareceria nominalmente no *Beethoven*, cujo pensamento musical do filósofo seria pronunciadamente fonte de inspiração para Wagner. Mesmo com

os encontros com Nietzsche e a importância que Wagner já conferia à Schopenhauer no *Minha Vida* durante a composição do *Anel* e do *Tristão*, o autor do *Mundo* só seria nominalmente referenciado como influência filosófica num ensaio em 1871.

No ímpeto de enaltecer o artista Beethoven, em virtude da comemoração dos seus 100 anos, Wagner traça uma genealogia histórica do compositor de Bernn e sua música, que conferem-nos o status de grande revolucionário dos sons. Beethoven é um marco para Wagner pois, segundo este último, as obras beethovenianas revelam uma experiência tão assertiva e clara sobre o mundo e suas verdades mais escusas, que podem ser equiparadas à largas dissertações argumentativas da filosofia.

Ao elevar a música de sua mesquinha condição de arte agradável à alta missão que por sua própria essência lhe cabia, ele nos revelou essa inteligência da música, pela qual a consciência humana tem uma noção tão precisa do mundo quanto a que poderá ser encontrada nos conceitos da mais profunda filosofia (WAGNER, 1973, p. 41)

Ao elevar a música a condição de entretenimento à discurso/experiência reveladora de algo real, Beethoven distinguisse dos demais compositores por manifestar em sua obra algo que para Wagner é inerente à música. As formas composicionais livres de Beethoven, sobretudo da maturidade, diferenciada das normas clássicas das proporcionalidades entre seções e a ordenação de momentos de tensão e repouso harmônico, dos mestres Joseph Haydn e Wolfgang Amadeus Mozart, representa para um importante passo para Wagner, em que a música assumia cada vez mais seu caráter imaterial, expressando mais intensamente e diretamente a vontade. Por isso Beethoven deve ser “cantado” e lembrado por gerações e gerações, como o primeiro a manifestar a natureza da música de maneira explícita, como o primeiro grande músico.

Entretanto, Wagner identifica em Schopenhauer o autor que desenvolveu uma filosofia cuja a compreensão era a mais definitiva sobre o que é a música, sendo ele “o primeiro que reconheceu e definiu, com uma clareza filosófica, a posição da música em relação as outras artes e lhe atribuiu uma natureza diferente” (WAGNER, 1987, p. 18), e o primeiro a expressar filosoficamente a Verdadeira essência da música.

Partindo do fato admirável de que a música fala uma língua que todos podem compreender imediatamente e sem a necessidade de intermediário [...] Enquanto o poeta, usando uma particularidade de sua arte, torna as ideias perceptíveis por emprego de conceitos, a própria música, segundo Schopenhauer, já pode conter em si uma ideia do mundo (Id. Ibid).

Assim, sem recorrer a representações e esquemas racionais, o discurso musical refere-se às coisas tais como elas são em si mesmas, contendo em si uma “ideia de mundo”. Diferentemente das outras artes que, embora possuam para Schopenhauer

e Wagner uma relação ontológica com as coisas em si mesmas, mas suas formas discursivas, modos de apresentação, são ordenadas por princípios representativos, a música é a única das artes que provem diretamente da Vontade. Enquanto os outros discursos revelam as coisas no mundo, tal qual elas são percebidas pelo homem por categorias racionais, a música, ao contrário, revela diretamente o mais elementar, oculto e universal, e não aquilo que as categorias da razão organizam e me aparecem como fenômenos isolados.

No *Beethoven* Wagner parece concordar, ou simplesmente toma como certo, a centralidade em que ocupa a Vontade como elemento universal, presente no ser humano e em todas as outras coisas. A Vontade surge no *Mundo* como possibilidade do Homem contemplar a totalidade do cosmos, em que no movimento de voltar-se para si mesmo ele pode conhecer a sua vontade (suas motivações que geram as ações humanas). Identificada como elemento essencial do humano, ao olhar para “fora de si mesmo” reconhece-se que todos os objetos externos existem motivados por um princípio, um “vir a ser algo”, que é em última instância manifestação da mesma Vontade.

O termo VONTADE que, como uma palavra mágica, desvelar-nos a essência mais íntima de cada coisa na natureza, de modo algum indica uma grandeza desconhecida, algo alcançado por silogismos, mas sim algo conhecido por inteiro, imediatamente, e tão conhecido que, aquilo que é vontade, sabemos e compreendemos melhor do que qualquer outra coisa seja o que for. [...] O conceito de VONTADE, ao contrário, é o único dentre todos os conceitos possíveis que NÃO tem sua origem no fenômeno. NÃO a tem na mera representação intuitiva, mas antes provém da interioridade, da consciência imediata do próprio indivíduo, na qual este se conhece de maneira direta, conforme sua essência, destituído de todas as formas, o que é conhecido. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 170-171).

A consciência humana da própria existência e o reconhecimento da existência de objetos externos, só são possíveis de serem percebidos para Schopenhauer pois todos possuímos a mesma motivação: a vontade de permanência, a Vontade mesma. Esse salto do voltar-se para si mesmo e contemplar todos os demais entes regidos pelo mesmo princípio Wagner não parece preocupado em defendê-lo ou reexpor a sua maneira, ele o toma como pressuposto. que é imediata e não passível de ser representada de qualquer forma, só é possível pois todos somos regidos por um vir a ser, por uma vontade de permanência por uma Vontade.

Versar-se sobre a Vontade significa, versar-se sobre si mesmo. As luzes do conhecimento do projeto da *aufklärung* (para o esclarecimento) volta-se para o próprio sujeito que conhece, e consegue para ter acesso as necessidades interior do homem. A tomada de autoconsciência, segundo a leitura que Wagner faz a Schopenhauer, é um acontecimento de verdadeira clarividência, isto é, o uso do entendimento

racional sobre si mesmo. Contudo, tal análise não dá conta suficientemente do âmbito *numênico* – das coisas tais como elas são-em-si-mesmas – livre das relações causais as quais a razão se dedica. E esta é uma das distinções basilares entre o projeto shopenhauriano com o iluminismo de Emanuel Kant. No *Mundo*, Schopenhauer faz um elogio a percepção singular dos loucos, dos gênios e dos sonâmbulos, divergente da percepção racional da realidade. Wagner aproveitando-se do elogio do filósofo, promove Beethoven e ele mesmo como gênios, creditando ao compositor de Bernn e a si mesmo uma percepção aguda do âmbito numênico, que extravasaria em uma linguagem livre e universal – as artes – toda a intensidade oriunda da Vontade.

Para Wagner, a característica predominante no gênio é sua “força da faculdade da receptividade [Kraft des Empfängnisvermögens]”, em outras palavras, sua capacidade de conceberas diferentes impressões fornecidas pela vida, transformando, artisticamente, a própria vida. E é nesse ponto exatamente que se opera aquilo que antes chamamos de *alargamento* e sua insondável distancia em relação a Kant: é que para Wagner não interessa tanto determinar *quais* faculdades entram em jogo na disposição genial, mas *com que intensidade* elas passam a funcionar aí. Não se trata de uma arquitetônica que garante o privilégio de um setor do espírito humano, sem contudo expandi-lo, como a postulava a terceira Crítica, mas de uma *dinâmica* que envolve a unidade originária desse mesmo espírito [...] (BRITTO, 2010, p. 201).

A dinâmica do espírito se relaciona, parece, intimamente com a crítica de Schopenhauer e Wagner ao formalismo dos discursos artísticos, cuja a existência de uma arquitetônica retórica enquadraria a expressão da Vontade. O caráter plástico, como diz Wagner, que as normas discursivas clássicas imprimiam em todas as artes foram modos de ordenar ou racionalizar a expressão da Vontade, sufocando historicamente a intensidade de sua manifestação. Ao expor a imaterialidade da música, Schopenhauer revelou a verdadeira natureza desta arte, que por ser imaterial se referiria diretamente a Vontade.

Por isso o único discurso capaz de expressar o que é a Vontade é a música, causando verdadeira admiração de Wagner por Schopenhauer. Dentro da ascese das formas artísticas a música é capaz de permear todo o movimento (o “vir a ser”) de todas as coisas no mundo, de fazer efeito poderoso sobre o mais íntimo do Homem, torna-a em uma “como se fora uma linguagem universal” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 336).

Pois a música nunca expressa o fenômeno, mas unicamente a essência íntima, o em-si de todos eles, a Vontade mesma. A música exprime, portanto, não esta ou aquela alegria singular e determinada, esta ou aquela aflição, ou dor, ou espanto, ou júbilo, ou regozijo, ou tranquilidade de ânimo, mas eles MESMOS (SCHOPENHAUER, 2005, p. 343).

O caráter universal e imediato do poder de expressão da Vontade através da música é um dos pontos centrais do *Beethoven*, que talvez coloque Wagner como pensador continuador de um projeto filosófico. Segundo o compositor, Beethoven seria o primeiro músico a elevar música a condição de arte capaz de expressar conceitos de profundidade filosófica (por reconhecer a imaterialidade desta), Schopenhauer o primeiro a compreendê-la e ele, Wagner, o escolhido para levar as últimas consequências ambos projetos, fazendo da música um modo de filosofia.

A interpretação schopenhauriana é marcada no *Beethoven* pelo uso e criações de metáforas e imagens, de modo a explicitar o imediatismo e universalidade da expressão da Vontade pela música. O recurso das imagens e histórias contidas no ensaio possui uma função narrativa específica em que, Wagner aparece como o sujeito e artista cuja a disposição privilegiada capta as manifestações sonoras presentes no mundo expondo, portanto, sua essência. O recurso do reperto estabelece, mais do que uma função biográfica ou de romantização da própria vida – comum no *Mein Leben* –, a urgência da restauração dos laços perdidos entre o homem e a natureza, em última instância entre o homem e a Vontade. As histórias narradas no texto, são o modo de indicar a centralidade dos sons como expressão da Vontade tal qual pensara Schopenhauer e, posteriormente tendo claro deste sistema filosófico, Wagner olharia para suas óperas como discurso fundamentado na Vontade de modo a expressá-la com mais intensidade. Mesmo que esta consciência seja um pouco anacrônica em relação a sua produção artística, ou tardia no mínimo, Wagner irá reforçar o tempo todo que sempre tivera afinidades com o que disse Schopenhauer.

A imagem mais recorrente e engenhosa no ensaio de Wagner é a do grito. O compositor apresenta-a como a perfeita manifestação sonora em que ocorre a exteriorização das paixões ou vontades mais obscuras do espírito sem haver qualquer tipo de modificação de seu sentido ou forma ao longo de sua produção. Isto é, da motivação do grito até a manifestação sonora propriamente dita, não haverá qualquer tipo de empobrecimento de significado. O grito é imediatamente compreendido, sem qualquer intermédio da razão ou qualquer esquema representacional, o “porquê” o motivou é compreendido no mesmo ato.

O objeto do som que percebemos coincide de modo imediato com o sujeito do grito que proferimos. [...] Se o nosso grito, lamento ou exclamação é a exteriorização mais imediata da emoção de nossa vontade, compreendemos, por isto mesmo, que o apelo que chega ao nosso ouvido é a exteriorização da mesma emoção. E nenhuma ilusão, como causada pela luz, será possível aqui pois se a essência do mundo exterior não fosse idêntica a nossa, a própria visão estaria envolta as trevas cerradas de um abismo. (WAGNER, 1987, p. 24).

Diferentemente da luz ou qualquer outro fenômeno natural, por possuir sua gênese no voltar-se para a própria vontade, o grito não sofre qualquer tipo de ilusão em contato

com o meio que o propaga, seu sentido é sempre expresso integral e de imediato. Para Wagner o grito da criança que acorda no meio da noite, “o lamento dos animais, os lamentos que andam no ar, no uivo do furacão” (WAGNER, 1987, p. 28) são compreendidos imediatamente como exclamação da dor e externalização do sofrimento. A imagem do grito traz consigo um sentido lamurioso, de um som que exprime o estado de dor e sofrimento que é imediatamente e universalmente entendido. Wagner sugere que o lamento do *grito* é a manifestação sonora genealogicamente a mais primitiva e a mais essencial para o Homem e todos os seres: “Se quisermos representar este grito, em todos os graus de uma violência que chega ao lamento do desejo, como elemento fundamental de toda a manifestação humana” (WAGNER, 1987, p. 22).

A objetivação do grito como expressão imediata da Vontade, com a conotação de sofrimento, demonstra, segundo Wagner, a originariedade do sentimento da dor, em relação aos demais sentimentos. A maioria dos exemplos que Wagner menciona relacionam-se com os horrores da dor. O motivo do sofrimento é universal em todos os seres por isso o lamento, cantos e melodias tristes genealogicamente são as manifestações sonoras mais essenciais da realidade, cujo compositor deve sempre estar atento segundo o julgamento de Wagner.

Ao mesmo tempo que a imagem do grito é clara como dizer das experiências trágicas da dor (a vontade), Wagner não precisa exatamente o que seria. Reconstitui-se aqui o movimento presente no Mundo, do reconhecimento da própria vontade para o reconhecimento da vontade nos demais entes. O ponto é a expressão pelo grito seja o chamado da criança, o canto dos pássaros, o rugido dos ventos, vai sendo conduzido para manifestações mais complexas como o lamento ou um canto triste, e paulatinamente Wagner vai sugerindo um princípio sonoro para se criar música.

Numa noite de insônia, em Veneza, fui ao balcão da minha janela que dava para o Grande Canal. Como um sonho profundo a cidade fantástica das lagunas se estendia na sombra diante de mim. De repente, no silêncio mais absoluto, elevou-se, potente e rude, o triste apelo de um gondoleiro que despertou em sua embarcação. Com breves intervalos ele repetiu o seu grito plangente até que, lá longe, uma voz semelhante respondeu através do canal. Reconheci a antiga e tristonha melodia de uma canção com versos de Tasso, melodia talvez tão antiga como aquela cidade dos canais. Depois de umas pausas solenes, o diálogo foi aos poucos se animando e pareceu fundir-se num som único, até que a música, perto de mim e na distância, foi docemente se extinguindo como no sono. Que poderia dizer-me uma Veneza cheia de cor, iluminada pela luz do sol, que este sonoro sonho noturno não pudesse trazer à minha consciência de um modo mais imediato e mais profundo? (WAGNER, 1987, p. 27).

O rompimento do silêncio e da escuridão com o apelo rude e potente do gondoleiro, vai reverberando sobre todos os canais de Veneza, transformando-o em expressão

tristonha, até o momento que de algum modo não explicado desse meio gera-se uma resposta, um eco, uma segunda voz. E esse diálogo se metamorfoseia em música. Nesse sentido o grito é o som genealógicamente primeiro, ou primordial. O desencadeamento desses acontecimentos, vividos por Wagner em agosto de 1853 em suas férias na Itália, o inspiraram na composição da abertura do Ouro de Reno, não são gratuitos. O grito do gondoleiro, que é o princípio de toda a narrativa do compositor, é marcado pelo sentimento de tristeza.

A cena descrita em Veneza do gondoleiro é a mesma que inicia o primeiro e terceiro atos do *Navio Fantasma* e do *Tristão e Isolda*. O grito que irrompe o silêncio dando início a cena dramática ou a algum acontecimento trágico é recorrente em outras óperas como o aviso da trompa de Hunding na segunda cena do segundo ato da *Walkiria*; o canto de batalha metonímico de Brünhilde e as outras walkirias; os rugidos do Dragão e o canto do pássaro da floresta do *Siegfried*; a conversação noturna entre Alberich e Hagen e a cena seguinte da confrontação ambas no segundo ato do *Crepúsculo dos Deuses*; e os gritos de dor e resistência de Kundry no início do segundo ato do *Parsifal*, só para mencionar alguns. Todas essas cenas sugerem um som de emissão rude e potente, distorcido e feio, expressando, assim, o lamento, o horror, a angústia e até mesmo o júbilo, de modo que o grito seja um princípio narrativo (dramático) para Wagner por manifestar a Vontade e a essência de todas as coisas. A imagem do grito toma grandes proporções quando entende-se que seu debate e explicação de seus princípios filosóficos no *Beethoven* manifestam-se nas óperas de Wagner, estruturalmente no discurso musical exprimindo seu sentido dramático integralmente. A imagem é, portanto, um marco no pensamento que pode-se entender como wagneriano. Como também é um marco para a consciência do ato de compor do músico, pois compreendido o grito, como manifestação ancestral e universal dos sons, extrai-se segundo Wagner um princípio composicional, cuja sonoridade rude e triste é a forma mínima da edificação do discurso dos sons em suas óperas. Em outras palavras, estruturalmente a imagem do grito foi expressa por Wagner nas harmonias pouco convencionais ao sistema tonal, saltos estranhos entre alturas configurando melodias de seções imperfeitas (não estróficas), e expandidos gera-se a constante irresolução harmônica das cessões, a ambiguidade e flutuação tonal através do uso de dissonâncias ou cromatismo, estruturas fragmentarias melódicas porem unidas por essa constante indefinição harmônica criando um espetáculo contínuo, dando a impressão de ser uma melodia infinita.

Além de princípio fundamental pode-se considerar o grito como motivo (*leitmotiv*), que seria a afirmação e reafirmação constante deste princípio, levando à exaustão o uso de dissonâncias, sejam elas em series harmônicas, sejam elas em séries melódicas, etc. Portanto para o desenvolvimento da linguagem musical, seu uso estará distribuído na orquestra e através do canto dos solistas e coros.

Debrucemo-nos pois no *Tristão e Isolda*, mesmo que não faltem excelentes exemplos da manifestação do grito no *Navio*, na tetralogia do *Anel* e sobretudo no *Parsifal*,³ já que este título é entre as óperas wagnerianas cuja manifestação da imagem do grito é a mais sistemática, sendo patente a expressão de um significado filosófico e dramático da música.

O grito ganha expressão máxima no *Tristão e Isolda* sendo elemento central em vários acontecimentos ao longo da ópera: o lamento do marinheiro na primeira cena da ópera; o confronto entre Tristão e Isolda cujo clímax é o momento em que ambos bebem o filtro mágico encerrando o primeiro ato; o longo dueto de amor de Tristão e Isolda, que culmina no êxtase dos amantes, cujo texto tem a indicação de ambos não se reconhecem mais como dois indivíduos mas como um só,⁴ seguido dos alertas e um grito de Brangäne que finalmente desperta o casal do transe; a triste melodia entoada pelo oboé do pastor no terceiro ato; os rompantes de dor e angustia de Tristão tombado em delírio; o anúncio da chegada de Isolda pelas trompas e o lamento final de Isolda.

O grito, contudo, não cumpre uma função assessoria de efeito estrondoso para adornar a cena dramática. Desde as primeiras notas entoadas pelos violoncelos no começo do prelúdio do primeiro ato, antes mesmo de subir o pano do proscênio, sons rudes irrompem a escura sala de espetáculos conduzindo todos na sala de espetáculos experimentarem o contato com a Vontade.

O motivo do desejo, primeiro *leitmotiv* entoado em toda ópera, que conquistou grande reputação na história da música como um compêndio na disposição harmônica, também conhecido como acorde de *Tristão*, inicia com um salto de sexta duas notas seguidas, salto pouco usual no sistema tonal dado sua dissonância melódica.⁵ Wagner “resolve” a tensão provocada pelo salto de sexta com um acorde fá/si/dó sustenido e sol sustenido,

3 A primeira cena do segundo ato do *Parsifal* é um dos melhores exemplos do uso literal do grito como lamento angustiado. Indicado na partitura, várias das interjeições de Kundry não possuem nada escrito no pentagrama, só a indicação de *schrei* (grito em alemão) em momentos específicos da música. O uso explícito do grito juntamente com as tenções promovidas entre os instrumentos de cordas e metais, cujos centros tonais são distintos, indicando a tensão dramática entre Kundry e Klyngsor, e a extensão deste discurso dissonante pelo excessivo cromatismo, é sem dúvidas uma das cenas mais bem elaboradas por Wagner com base na imagem e seus preceitos filosóficos do *Beethoven*.

4 A passagem a que me refiro esta na segunda cena do segundo ato, cujo no libreto esta: “Tristan: Tristan du, ich Isolde, nicht mehr Tristan! – Isolde: Du Isolde, Tristan ich, nicht mehr Isolde! Ohne Nennen, ohne Trennen”/Tristão: Tristão tu, eu Isolda, não mais Tristão! – Isolda: Tu Isolda, Tristão eu, não mais Isolda! Sem nos nomear, sem nos separar (tradução nossa).

5 O uso do salto de sexta como introdução a uma peça não é propriamente uma novidade, Franz Liszt (1811-18) que possuía relações estreitas com Wagner compos um Lied, *Die Lorelay*, cuja introdução do piano tem similitudes com o motive do desejo no *Tristão*.

acorde este suspensivo que agrava a dissonância provocando outra tensão sonora. A sustentação dessas três notas permite o surgimento de uma bifurcação de duas linhas cromáticas, uma ascendente e outra descendente, dispostas em naipes diferentes da orquestra – na linha ascendente pertence as madeiras, enquanto a descendente aos violoncelos – progressão ambígua, que mantém a resolução das dissonâncias em suspenso. Em suma, Wagner tece uma teia complexa de sons que “não soam bem”, e o encadeamento dos sons é sempre no sentido da maior tensão atmosférica:

O chamado motivo do desejo e conhecido como acorde como acorde de Tristão, sua forte dissonância e suas extremamente complexas propriedades harmônicas: ouvidas juntas as notas fá/si/dó sustenido/sol sustenido produzem um som específico que não é fácil colocar entre as categorias da teoria harmônica tradicional; mesmo o intervalo de sequência tritono/terça maior/quarta perfeita cria uma diferença essencial entre este acorde e as terças superpostas de um acorde normal no esquema de uma harmonia maior/menor. O acorde de Tristão é mais dissonante do que um acorde de sétima, de modo que a resolução sobre o acorde de sétima em mí no começo do prelúdio é registrado como um relaxamento de tensão; a resolução, percebida como imanente, do acorde de sétima em uma tríade pura – que de fato não acontece no prelúdio de Tristão – cria um terceiro, profundo grau de tensão harmônica (MAEHDER, 1982, p. 6).

O problema da não dissolução das dissonâncias, cujas “resoluções” só agravariam o estado tensão sonora não havendo “repouso”, é em última instância uma problemática que incide na perda de referências musicais que orientam os ouvidos segundo uma memória sonora. O *Tristão* é, como afirmam verbetes e livros de história da música, a ópera mais musical de Richard Wagner pois ela está calcada absolutamente em dissonâncias não resolvidas, perpetuando um fluxo contínuo de tensão, o que exigiria toda uma nova compreensão do discurso musical.

O lamento do timoneiro, que se segue o prelúdio, é uma variação do motivo do desejo, cujo desenvolvimento motivico é resultado da expansão horizontal dos elementos harmônicos. Em outras palavras: a canção reconstitui passo a passo na forma de uma linha melódica única aquilo que aparecera harmonicamente no prelúdio. O lamento tal como se estrutura é o primeiro indicio, entre muitos outros, que Wagner arquiteta o fluxo contínuo de tensões musicais.

Os dois primeiros compassos onde se encontram os versos “*Westwärts schweift der Blick, ostwärts streicht das Schiff*”,⁶ encontram-se todas as relações de proporção do acorde de *Tristão*: o salto de sexta, na palavra “*Westwärts*”, o desenvolvimento de uma linha melódica estranha que ascende no salto de quinta maior para a nota fá sustenido, na palavra *Blick*, este salto a nota possuem a mesma função tensional do acorde.

6 “Para o oeste vagueia o olhar, para leste navega o barco” (tradução nossa).

Os dois compassos seguintes Wagner interrompe brutalmente o desenvolvimento dessa ideia, em “oswärst streicht das Schiff”, com notas fá/si/mí (pertencentes ao motivo do desejo), sem resolver as tenções. As seções seguintes possuem um formato melódico mais tradicional, fazendo menção a tradição alemã do *Lied* (canção) cuja a inspiração residia nos cancioneiros populares, com a repetição regular de frases musicais por versos escritos.

O acorde do *Tristão* e o lamento do timoneiro são microcosmos, unidades mínimas da estrutura que Wagner vai edificando ao longo de toda a obra via dissonâncias e estados de tensão não resolvidos. A relação entre este sonoro com a imagem do grito é evidente, em ambos há referência à sensação da dor e da angustia, remetendo assim à Vontade. Considerando que Wagner não apenas demonstra que o princípio do grito pode ser reproduzido como em sons da orquestra ou determinadas passagens do canto de suas personagens, a possibilidade de calcar toda a obra nessas relações dissonantes (do grito) fazem com que as óperas tenham um poder narrativo trágico. Suas obras não exprimiriam “esta ou aquela alegria singular e determinada, esta ou aquela aflição, ou dor, ou espanto, ou júbilo, mas eles MESMOS” (SCHOPENHAUER, p. 20) como pretendia Wagner com os ensinamento presentes no *Mundo*.

As técnicas da derivação do material harmônico para a linha melódica⁷ – e *vice-versa* – e a transposição do material para um outro tom sem alterar as relações internas de proporção entre os sons são recursos recorrentes na obra wagneriana como desenvolvimento dos *leitmotiv*, o que permite sua função rememorativa sem soar propriamente repetitivo. No caso do *Tristão e Isolda* essas modificações são concebidas de forma a tornar mais complexo o tecido musical agravando as dissonâncias. A dissonância e a ordenação “desforme” do som cumpre por analogia a função do grito no *Beethoven*, o de ser o som fundamental e primordial que origina toda a música, e no *Tristão* tal princípio de realidade certamente é elevado às suas últimas consequências, pois todas as estruturas musicais e todo o universo das personagens esta circunscrito na ambivalência do som, na impossibilidade dele repousar.

Theodor W. Adorno (1903-1969) discute a linguagem musical de Alban Berg (1885-1935), *Berg: o mestre da transição mínima* (1968), analisando o emprego das unidades mínimas em sua técnica composicional, revelando uma base fortemente fundada no cromatismo e progressões cromáticas de inspiração wagneriana. Todo o desenvolvimento sutil e contínuo da música de Berg era um fruto maduro dos princípios oriundos da partitura do *Tristão*. Adorno demonstra, ainda, que em Berg o som é indissociável de uma propensão da música rumo ao desaparecer, ao que ele nomeia “negação da própria existência”, característica de uma música que jamais reafirma,

7 Ocorre quando o som de um acorde ou material polifônico é destrinchado em melodias isoladas, sem a simultaneidade dos sons, ou o inverso quando a melodia é compactada tornando-se um acorde.

ou em termos musicais não reexpõe seu material sonoro uma vez exposto, seguindo um sentido para a morte e o esquecimento.

O movimento para a morte é a radicalização de Berg em relação a alguns princípios presentes na música de Wagner. Mesmo que o uso excessivo do *leitmotiv* seja vestígio de um discurso musical da rememoração dos temas, o que para Wagner significava afirmar os mitos narrados em suas óperas colocando-se – ao mesmo tempo – como o artista fundador deles, Adorno não nega um germe no *Tristão e Isolde* como obra cuja a construção musical não é da autoglorificação mas sim ligada “negação da própria existência”: “Esse som nada tem a ver com aquilo que caracterizava o som wagneriano: a autoglorificação. Pode-se sempre detectar em Berg rudimentos do *Tristão*, mas jamais dos *Mestres cantores*” (ADORNO, 2009, p. 40).

A crítica ao formalismo na música é explícita na obra de Wagner, as convenções e normas tradicionais criam formatos regulares, o que na música vocal significava melodias ordenadas de acordo com os versos e estrofes da poesia, o que implicava na organicidade e desenvolvimento harmônico da peça – a progressão acompanhava a estrutura perfeita das estrofes. Para Wagner isso não apenas significava a submissão da linguagem musical à poesia, mas a própria plasticidade implícita à esta forma poética impedia a manifestação plena da Vontade.

Devemos apenas demorar um pouco mais no julgamento estético da música como arte [...] Como já dissemos anteriormente, aplicaram-se à música pontos de vista que dizem respeito unicamente à apreciação das artes plásticas. A causa desta confusão deve estar nessa aproximação exterior, a que nos referimos, entre a música e o aspecto intuitivo do mundo e dos seus fenômenos. Neste sentido, a arte musical sofreu realmente uma evolução que a expôs ao perigo de ver falseado o seu verdadeiro caráter. Chegou-se mesmo ao ponto de exigir dela uma impressão semelhante à que se exige das obras de arte plástica, isto é, a produção do prazer que a beleza das formas nos proporciona (WAGNER, 1987, p. 32).

Não parece equivocado afirmar que os mecanismos encontrados por Wagner para libertar-se das amarras da razão, própria a natureza das artes plásticas representativas é o que Adorno nomeia como “negação da existência” próprio da composição de Berg. Não apenas, pelo reconhecimento genealógico do *Tristão* em Berg, cujas ambivalências harmônicas e estruturais explorou os limites do tonalismo, mas principalmente, pelo grito tal qual é concebido por Wagner manifestado no acorde do *Tristão*, no canto do timoneiro e tantas outras passagens, configura-se como unidades mínimas do pensamento musical, princípio linguístico e filosófico tal como Adorno propõe para interpretar o modernismo do seu professor.

Em *Tristão e Isolde*, de Wagner pela primeira vez na história da música, a mediação entre mundos sonoros qualitativamente diferentes veio à tona não

pela oposição de áreas de som “positivas” e “negativas”, como seria o caso na ópera romântica alemã (onde a área negativa normalmente seria o lugar para a dissonância), mas pela concepção de um agregado de som ambivalente que contém em si mesmo a negação de si próprio. (MAEHDER, 1982, p. 7)

O uso constante de princípios dissonantes e do desenvolvimento em semitons gera uma ambiguidade sonora, em que não é possível detectar mais polos negativos e positivos. No caso da ópera, tradicionalmente estaria relacionado com a apresentação de personagens ou situações dramáticas distintas, em que discursivamente a existência de polos conflitantes – “positivos” ou “negativos” – é um elemento importante na edificação da narrativa. Embora em algumas óperas de Wagner essas polaridades estejam presentes e até demarcadas, o *Lohengrin* é um bom exemplo, o *Tristão* é a primeira obra musical fundamentalmente calcada na “positividade” e “negatividade” todo o tempo.

Dessa forma no *Tristão* não há uma simples autoglorificação pois, toda a repetição musical contém explicitamente uma mudança, contém um elemento suspensivo que tenciona o referencial sonoro do ouvinte, contém uma negação do próprio discurso que já foi proferido. Assim, a impossibilidade da perfeita rememoração dos motivos nasce com Wagner:

O que caracteriza a música de Berg é que ela, graças ao ato de sua permanente autoprodução (pelo fato de seu processo de criação, por assim dizer, transformar-se na obra em si), transcende em direção ao nada. Ela realiza um duplo movimento. Devido ao procedimento analítico, a música é ameaçada pela identidade indistinta daquilo no qual ela se decompõe; contudo, para articular esse processo, ela exige uma plasticidade construtiva intensificada. (ADORNO, 2009, p. 102-103)

A experiência amórfica, da direção ao nada patente na obra de Berg poderia ser considerada uma radicalização wagneriana, cujas ambiguidades tonais do cromatismo romperiam totalmente com qualquer referência da memória auditiva configurando-se como um sistema musical atonal.

O elemento negativo em Wagner de um som que contém “em si mesmo a negação de si próprio” das metamorfoses constantes que vão distorcendo o som, no sentido para o esquecimento é a expressão da Vontade schopenhauriana. Este princípio estético estendido e desenvolvido em um texto musical e conjuntamente a uma dramaturgia significava transmitir ideias filosóficas, ou perspectivas profundas sobre a realidade. O desenvolvimento da paixão de Isolda e Tristão é um exemplo de como o grito é um princípio estético que pode desenvolver ideias filosóficas mais complexas. O amor dessas personagens é ambígua desde o início, pois a ação cênica desenvolve-se de um ponto em que Isolda quer vingar-se de Tristão pela morte de Morold e o herói cumprir seus deveres de vassalo para com o Rei Marke. O elemento fantástico do

filtro encantado da morte, que em realidade é do amor, cujo efeito de uma droga causa delírios e sonhos nas personagens, como argumento para a manifestação da paixão é mais uma marca de indeterminação. Um dos pontos autós do dueto de amor, em que Wagner deixa explícito que os amantes jamais querem despertar da eterna noite de amor e que não são mais nem Tristão, nem Isolda, transcrito em uma nota anterior, denota a dissolução total destes dois indivíduos, que em transe reconhecem-se possuindo uma Vontade única:

Uma excedência que os faz, mais do que amarem um ao outro, serem presas do amor, “o amor do amor”, num grau de narcisismo para além do espelhamento pessoal. A situação dos amantes é “apaixonadamente contraditória”: “eles se amam mas não se amam” (são “vítimas” de uma poção mágica, “sofrem” tautologicamente a paixão, confessam-se mas não querem curar-se, nem buscam o perdão). “Sentem-se para além do bem e do mal numa espécie de transcendência das nossas condições comuns, num absoluto indizível incompatível com as leis do mundo, mas que eles sentem como mais real que este mundo” (WISNIK, 1987, p. 210).

O ato de amar o amor, que só é possível com a embriaguez do elixir que magicamente fez com que Isolda e Tristão esquecessem, ou simplesmente ignorassem, as razões de seus conflitos pessoais revela uma ação arquetípica que não é individualizada pelo casal, mas que é a marca da transcendência do mesmo para as condições comuns, o que para Schopenhauer seria a Vontade. A paixão é a “luta paradoxal de vida e morte” (WISNIK, 1987, p. 211) em que morrem os indivíduos Tristão e Isolda para criar-se o mito da união amorosa eterna, propiciados pelo elixir mágico cuja experiência nivelada por tempo e espaço se perdem na escuridão da noite.

O dueto arquitetado sob os princípios dissonantes e ambivalentes, constantemente indicam musicalmente a dissolução das duas personagens, cujo o uso de uníssonos e da extensão de frases musicais entre os cantores, além do cromatismo e manipulação dos *leitmotiv* demonstram a simbiose dos papéis título. O desenvolvimento conjunto e inalienável do mito escrito no libreto e da linguagem cujo princípio é a “negação da existência” podem dar conta da transmissão de ideias filosóficas, fazendo da ópera a obra-de-arte-total (*Gesamtkunstwerk*) e a música uma linguagem filosófica como pretendia Wagner.

Considerações finais

O grito, as unidades mínimas dissonantes e ambivalentes da linguagem musical de Richard Wagner certamente foi herdada por Schopenhauer no *Mundo como vontade e como representação*. A etiologia do uso de elementos como a vontade e a linguagem musical como expressão imediata e absoluta da vontade, fez com que Wagner criasse

a imagem do grito, imagem esta que explica a natureza dos sons e da música, cujo Wagner já vinha de algum modo desenvolvendo em suas óperas.

Não podemos, contudo, afirmar que as interpretações wagnerianas – tanto teóricas quanto artísticas – são realmente fidedignas as ideias contidas no *Mundo*, dada a multiplicidade de influências intelectuais que marcavam Wagner e seu próprio estilo prolixo de pouco claro de redação. Roger Hollinrake conta uma divertida anedota relativa a aceitação de Wagner por Schopenhauer:

Schopenhauer mencionou ter recebido *Der Ring der* [sic] *Nibelungen*, limitando-se a assinalar a excelente qualidade do papel. Em conversa com François Wille – que não tardou em ser um fervoroso admirador de Wagner – consta que teria dito: Wagner tem mais talento para a poesia! Eu, Schopenhauer, permaneço fiel a Rossini e a Mozart” (HOLLINRAKE, 1986, p. 301).

A menção à genialidade de Rossini é grande no *Mundo*, na parte que o filósofo se dedica a música. Quanto a Wagner e sua música só restaram alguns comentários jocosos. Evidentemente que a admiração não correspondida por Schopenhauer invalida ou enfraquece a obra teórica e artística de Wagner, talvez seja um indicador de como o projeto do compositor foi paulatinamente tornando-se mais autônomo do filósofo.

A tarefa para o compositor de *Tristão e Isolda* seria o de radicalizar o projeto schopenhauriano, como filósofo e como compositor, o que faz com que Wagner não deixe de mencionar herdeiro de Beethoven, já que o exercício da escrita seria explicar em conceitos o que a música revelaria da forma intensa e imediata. O pensamento de Wagner ou filosofia wagneriana, se assim podemos chama-la, contam sempre com o estudo e investigação conjunto de suas composições musicais com seus textos teóricos.

A análise dos ensaios de Wagner, contudo, numa tentativa de compreender um sistema filosófico articulado sobre Natureza, estética e filosofia da arte é uma tarefa inglória. Escritos de Richard Wagner parecem ser muito dispares entre si, revelando certo entusiasmo da parte do compositor a cada leitura ou contato com um novo autor filosófico. A disparidade deve-se, também, ao fato da ocorrência, e recorrência, temática em muitos dos ensaios críticos de Wagner, por exemplo: a natureza humana criadora de objetos artísticos que exprimem ele mesmo e a Natureza (Mundo externo). Essas repetições temáticas, parecem, misturar-se com as outras leituras filosóficas feitas por Wagner, isto é, se modificam conceitualmente a cada texto escrito pelo compositor. Isso torna-se um problema, pois Richard Wagner quer sempre soar muito definitivo e enfático nas definições filosóficas – querendo imitar a assertividade schopenhauriana do *Mundo*.

A imagem do “grito” é uma grande contribuição filosófica de Wagner, pois nela encontra-se o elo entre o fazer filosófico e o fazer musical. O “grito” é manifestado com reincidência em suas óperas: *O Holandês Voador*, *Tristão e Isolda*, *Anel do Nibelungo* e

no *Parsifal*, expressando nelas a condição trágica do lamento, própria do pessimismo de Schopenhauer, e sugerindo uma unidade mínima de dissonância e de suspensão harmônica trabalhada à exaustão no *Tristão*. Gritos são encontrados em forma de brados, em canções cujos intervalos de alturas da melodia são dissonantes (Marinheiro do *Tristão*), escritos propriamente ditos na partitura juntos de uma harmonia dissonante (segundos atos do *Tristão* e *Parsifal*) e dilatados no seu desenvolvimento motivico, melódico e harmônico, nas repetições dos *leitmotiv*. Esta imagem, que sugere nela mesma a ideia de horror e distorção sonora, é inserida no discurso musical de Wagner sistematicamente de modo a motivar o uso de harmonias pouco convencionais (o acorde do *Tristão*), ratificando o tempo inteiro que a música expressa estados de espírito universais do Homem, cumprindo sua função de narrativa mítica em suas óperas e filosófica ao mesmo tempo, já que sua *Gesamtkunstwerk* era capaz de exprimir a Vontade mesma com tanta clareza filosófica quanto um ensaio teórico.

Wagner, ao aproximar sua produção operística ao fazer filosófico, parece afastar-se daquilo que se pretendia Schopenhauer, pois o fato da música expressar a “Vontade mesma”, não a eleva à condição de discurso argumentativo, como a filosofia. O “grito” é, portanto, um autêntico conceito de Wagner por atribuir relevância filosófica à suas óperas, sendo este a unidade mínima para um novo discurso dos sons, revolucionando a harmonia, formas musicais e influenciando compositores como Alban Berg e filósofos como Nietzsche.

Referências

- ADORNO, Theodor W. *Berg: o mestre da transição mínima*. Tradução de Mario Videira. São Paulo: Unesp, 2009.
- BRITTO, Fabiano de Lemos. Nietzsche e o *gesamtkunstwerk* wagneriano. In: *Analytica*, v. 14, n. 1, p. 193-215. Rio de Janeiro: 2010.
- DAHLHAUS, Carl & DEATHRIDGE. *Série The new Grove: Wagner*. Tradução de Marija Mendes Bezerra. São Paulo: LPM, 1988.
- HOLLINRAKE, Roger. *Nietzsche e Wagner, e a filosofia do pessimismo*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1986.
- MAEHDER, Jürgen. *Ambivalence and Sound Continuum: Intervallic Structure and Sonority in the Score of Tristan*, in *Tristan und Isolde* [sound recording liner notes]. In: WAGNER, Richard. *Tristan und Isolde*. Hamburg: Deutsche Grammophon, 1982. 5 LPs e um livreto.
- MILLINGTON, Barry (Org.). *Wagner um compêndio: guia completo da música e da vida de Richard Wagner*. Tradução de Luiz Paulo Sampaio e Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1995.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O caso Wagner*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

_____. *O nascimento da tragédia*. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia de bolso, 2010.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação*. Tradução de Jair Barboza. São Paulo: Editora da Unesp, 2005.

WAGNER, Richard. *Beethoven*. Tradução de Theodemiro Tostes. Porto Alegre: L&PM Editores, 1987.

_____. *Beethoven*. Tradução de Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. *A obra de arte do futuro*. Tradução de José M. Justo. Lisboa: Antígona, 2003.

WISNIK, José Miguel. *A paixão dionisíaca em Tristão e Isolda*. In: _____. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

A música instrumental como ideal romântico

The instrumental music as romantic ideal

Reginaldo Rodrigues Raposo*

Resumo: Este artigo discute a autonomia da forma musical segundo o processo de emancipação da música instrumental, que culmina na formulação da ideia de música absoluta, no contexto do pensamento estético musical do final do século XVIII e início do século XIX.

Palavras-chave: música instrumental, música absoluta, romantismo alemão, Hegel, Dahlhaus.

Abstract: This article discusses musical autonomy, given the process of instrumental music emancipation, which culminates in the idea of absolute music, in the context of aesthetical/musical thought of the late 18th century and the beginning of the 19th.

Keywords: instrumental music, absolute music, german romanticism, Hegel, Dahlhaus.

[...] e, ajuizada pela razão (a música) [...] possui valor menor que qualquer outra das belas artes (KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de A. Marques e V. Rohden. São Paulo: Forense Universitária, 1993, parágrafo 53, p. 173). Não se pode negar que ultimamente, graças aos céus, o gosto pela música tem se difundido cada vez mais (HOFFMANN, E. T. A. *Kreisleriana. Ombra adorata*. In: *Hoffmann's musical writings*. Cambridge: CUP, 2004, p. 91).

Podemos dizer que o tom fundamental do romântico [...] é musical (HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*. Tradução Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2014, II, p. 262).

Ela é a primeira, a rainha das Artes. O objetivo [Ziel] de toda arte é tornar-se como a música (SCHOPENHAUER, A. *Handschriften Nachlass Band IV [Neue Paralipomena]*. Hrsg. E. Grisebach. Leipzig: Reclam, 1931, p. 30).

Entre os excertos acima citados de Kant (1724 – 1804) a Schopenhauer (1788 – 1860) há um espaço de tempo de aproximadamente 60 anos, e, entre cada um dos trechos, de mais ou menos 20 anos, do mais antigo para o mais recente. Tendo sido a *Crítica do juízo* publicada no ano de 1790 (o mais antigo), o que teria mudado em quatro gerações no pensamento sobre o fenômeno musical e que possivelmente tem ligações diretas com o aparecimento da estética romântica? Através dos excertos dos célebres filósofos e poetas citados acima, percebe-se antes de mais nada que a música deixa de ocupar um lugar no âmbito de uma hierarquia das artes e passa a ocupar outro de maior dignidade conforme o tempo passa. Sabe-se também que não só o pensamento sobre a música, mas também as próprias obras musicais passaram por verdadeiras revoluções estéticas

*Universidade de São Paulo. E-mail: reginaldo.raposo7@gmail.com.

e formais no período compreendido pelas citações, de 1790 a 1851 – coincidentemente desde o ano em que Haydn (1732 – 1809), numa rápida passagem por Bonn a caminho de Londres, ouviu com interesse e pela primeira vez algumas composições do então jovem compositor Ludwig van Beethoven¹ (1770 – 1827), até o ano da publicação do ensaio “Oper und Drama”, onde Richard Wagner (1813 – 1883) explicita em detalhes sua proposta daquilo que será chamado de “drama musical”, que parece submeter o gênero poético a uma espécie de “ligação intrínseca” com o elemento puramente musical, desempenhando o texto, “muitas vezes, apenas um papel menor” (DAHLHAUS, 1991, p. 98). Tendo em vista o período entre o triunfo da sinfonia, ou emancipação da música instrumental (como Dahlhaus intitula um dos capítulos de sua *Estética Musical*), até sua constituição como ideal de todas as artes (como Schopenhauer parece sugerir no excerto citado), este processo parece ter sido provocado por uma evolução de um germe fecundo que tem suas raízes no século das luzes.

Em 1781 é publicado postumamente o inacabado “Ensaio sobre a origem das línguas” de Rousseau (1712 – 1778). Lá o filósofo, que já elevava a música à categoria das belas-artes, escreve:

Como os sentimentos que a pintura suscita em nós não procedem das cores, o poder que a música tem sobre nossas almas absolutamente não é obra dos sons. Belas cores, bem nuançadas, agradam à vista, mas tal prazer é puramente sensitivo. É o desenho, é a imitação que confere a essas cores vida e alma; são as paixões exprimidas que vêm sensibilizar as nossas; são os objetos representados que vêm nos afetar (ROUSSEAU, 2003, p. 151).

Ao dizer que “é a imitação que confere a essas cores vida e alma”, Rousseau faz alusão a uma tradição do pensamento² que tem sua origem em Platão e Aristóteles e que até o século XVIII permanece como paradigma absoluto, a partir do qual se seguirá grande parte da especulação filosófica sobre a arte, que no próprio século XVIII terá sua própria disciplina – a *Estética*.³ Se a origem da poesia está no fato de ser “o imitar congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e,

1 Conforme descrito em GROUT, D.; PALISCA, C. V. *História da música ocidental*. Tradução Ana Luísa Faria. Lisboa: ed. Gradiva, 2007, 5ª edição, p. 545 e 546.

2 Na verdade, Rousseau possivelmente faz alusão também ao paradigma do “ut pictura poesis”, o qual remonta à *Ars Poetica* de Horácio. Embora também este paradigma artístico encontrará seu termo no século XVIII, com a publicação de “Laokoon” (1766) de Lessing, dando lugar ao mundo romântico, não é nossa intenção investigar este assunto em particular. Vale notar, contudo, que o paradigma da imitação continua presente em Lessing – “Ainda recordo que eu compreendo sob o nome de pintura as artes plásticas em geral; assim como não excluo o fato de, sob o nome de poesia, não ter levado em conta também as demais artes cuja imitação é progressiva” (LESSING, 1998, p. 77, grifo nosso).

3 Em 1750, o racionalista tardio A. Baumgarten publica um tratado sobre o conhecimento sensível em geral denominado “*Estética*” – disciplina que se desdobrará na área da filosofia que se dedica às artes.

por imitação, aprende as primeiras noções” (ARISTÓTELES, 1984, p. 243), ou se é de fato racionalmente possível reduzir todas as belas artes ao princípio da imitação,⁴ por outro lado e naquilo que nos interessa, “a imitação levada a cabo pela música instrumental é demasiado obscura”, o que se lhe mostrou um embargo (e mesmo um impedimento) a uma possível atribuição extemporânea de uma autonomia legitimada pelo discurso filosófico (através do interesse de vários pensadores do final do século XVIII e do início do XIX) nos moldes do que de fato aconteceria após as contribuições em 1854 de Eduard Hanslick (1825 – 1904). Kant foi provavelmente quem de maneira mais explícita justificou a “inferioridade musical” ao estabelecer na terceira Crítica (acima citada) uma “hierarquia das artes” segundo aquilo que concebe como “cultura” (Kultur), na qual a música pura (sem o auxílio da poesia), embora seja altamente agradável aos sentidos e sensações, figuraria como a última colocada justamente por algo que lhe carece num âmbito mais formal e racional.⁵

Pois embora ela fale por meras sensações sem conceitos, por conseguinte não deixa, como a poesia, sobrar algo para a reflexão, ela contudo move o ânimo de modo mais variado e, embora só passageiro, no entanto mais íntimo; mas ela é certamente mais gozo que cultura [Kultur] [...]; e, ajuizada pela razão, possui valor menor que qualquer outra das belas artes. Por isso ela reivindica, com todo gozo, alternância mais frequente e não suporta a repetição reiterada sem produzir tédio. (KANT, 1993, p. 173, grifo nosso).

Se, contrariamente, se apreciar o valor das belas-artes segundo a cultura [Kultur] que elas proporcionam ao ânimo e tomar como padrão de medida o alargamento das faculdades que na faculdade do juízo têm que concorrer para o conhecimento, então a música possui entre as artes belas o último lugar [...] (KANT, 1993, p. 174, grifo nosso).

Para Rousseau, porém, o mesmo não acontece. A música para ele tem sim um lugar de destaque entre as belas artes precisamente pelo objeto de sua imitação - as paixões. Para ele, é através das paixões “que nossa razão se aperfeiçoa” (ROUSSEAU, 1973, p. 250) e a importância da música acompanha a dignidade do “primordial” que Rousseau atribui à paixão enquanto aquilo que há de mais natural e puro no homem. Contudo, o apreço do filósofo genebrino pela música não se estende à sua nascente ramificação que é a música instrumental. Acusa-a de indeterminação quando carente de um texto (poesia) que a auxilie a precisar os contornos da paixão que deve representar. Evidencia-se um tal desprezo ao se notar que no Dictionnaire de Musique de 1775, no verbete “Génie du musicien”, ele cita Leo, Durante, Jommelli e Pergolèse como modelos ou ideais para o jovem artista, sendo todos notáveis compositores de música vocal predominantemente;

4 Referência ao esteta francês Charles Batteux (1713 – 1780), cuja principal publicação foi justamente “Les beaux arts réduits à un même principe” de 1746.

5 Como discute Dahlhaus no capítulo “Juízo artístico e juízo de gosto” da Estética musical.

e no verbete “Sonate” desqualifica de maneira mais direta o gosto pela música instrumental – “toda espécie de sinfonia” – como “pouco natural”.

Não estão sozinhos Kant e Rousseau nesse diagnóstico. Igualmente, Johann Adam Hiller (1728 – 1804), Abraham Peter Schulz (1747 – 1800) e mesmo Hegel (1770 – 1831) veem na música sem palavras características tais que apontam para uma possível vagueza de seu discurso:

Se é exigido que a música seja mais compreensível, ou se ela tiver que mostrar de maneira enérgica a sua força na imitação da natureza, então ela não pode se servir de um recurso melhor do que a linguagem (HILLER, J. A. *Abhandlung von der Nachahmung der Natur in der Musik*. In: MARPURG, F. W. *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*. Band 1, 6. Stück. Berlin: Schützen, 1755, p. 524. Citação traduzida presente em VIDEIRA JR, m. 2009, p. 18).

Também sem palavras ela pode produzir um efeito, se bem que ela só mostra seu maior efeito quando aplica suas forças às obras de poesia (verbeta *Musik*. In: SULZER, *Allgemeine Theorie* Band 2. Leipzig: Weidmann, 1774, p. 788. Citação traduzida presente em VIDEIRA JR, m. 2009, p. 21).

[...] não chega a ir além de um simpatizar sempre mais indeterminado (HEGEL, 2014, III, p. 287).

Dessa maneira parece haver uma peculiar espécie de consenso no debate estético-musical da segunda metade do século XVIII e da primeira do XIX de que a música, quando destituída do conteúdo mais claro e determinado das palavras, simplesmente “imita mal”. Como explicar então a espantosa ascensão da dignidade musical e a crescente autonomia de seu discurso entre as demais belas artes dentro do mesmo debate?

Já em 1785, Karl Philipp Moritz, no início de sua primeira contribuição para a ainda nascente disciplina estética, no ensaio intitulado “Tentativa de uma unificação de todas as belas artes e ciências sob o conceito do acabado em si”, escreve: “Tem-se descartado [verworfen] o fundamento da imitação da natureza como principal objetivo das belas artes e ciências [...]” (MORITZ, 1997, p. 943, tradução nossa).

Diante de tão categórica afirmação, não é de todo incoerente concluirmos que o paradigma da imitação, antes mesmo da publicação do ensaio de Moritz, já deveria estar em uma espécie de rota de colisão com novos objetivos a serem formulados para a arte de então. Se é verdade que a música instrumental, cada vez mais em voga no século XVIII, se vê em apuros quando se obriga sem o auxílio das palavras a imitar o belo natural, quando dialeticamente o império da mimesis começa a não ser mais capaz de dar conta da efetividade artística, o artista encontra um hiato entre aquilo que pode expressar através da doutrina tradicional e o que necessita expressar para

atingir seus novos objetivos, ainda marcados pelo nevoeiro da indeterminação na aurora do mundo romântico. O *Sturm und Drang* parece ser a expressão máxima de uma necessidade latente: quando os artistas terão de justificar suas “novas poéticas” concomitantemente à sua produção. É o caso de Goethe (1749 – 1842), Tieck (1773 - 1853), Novalis (1772 – 1801) e tantos outros filósofos/poetas do período. Entre eles, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776 – 1822), quem além de poeta, foi músico e um dos primeiros críticos musicais que se tem notícia (o que justifica sua elencação acima juntamente com Kant, Hegel e Schopenhauer).

Ora, nesse contexto de indeterminação, em que novas propostas de arte e novos objetivos estéticos pululam, quando brota no artista a angústia desse hiato entre o que se quer dizer e o que se pode dizer, a suposta falta de clareza da música sem palavras passaria a ser “sua maior qualidade, que a elevaria muito acima da linguagem” (VIDEIRA JR, 2009, p. 48). Novamente os debatedores tratarão da obscuridade da música instrumental, só que agora de maneira a vê-la não como um detrimento artístico, mas antes buscam associá-la a uma particular capacidade de “dizer o inefável”, que parece sempre tanger o elemento romântico. Estão entre eles, Johann Nikolaus Forkel (1749 – 1818), Wilhelm Heinrich Wackeroder (1773 – 1798), o próprio Ludwig Tieck anteriormente citado, o brilhante aluno de Kant, Johann Gottfried von Herder (1744 – 1803), Johann Friedrich Reichardt (1752 – 1814), entre outros importantes idealizadores do romantismo alemão. A inversão não poderia ser mais radical.

Na esteira dessa transformação, Hegel merece um destaque particular ao encontrar para a música instrumental (desligada da poesia) um lugar que somente ela poderia ocupar no seu sistema das artes. Na união entre música e poesia (música vocal), para o filósofo, muitas vezes “o predomínio de uma arte é prejudicial para a outra” (HEGEL, 2014, III, p. 288) e sua intersubordinação desarmônica pode sublinhar a insuficiência desta ou daquela linguagem perante o conteúdo artístico verdadeiro. Tanto a música pode carecer de precisão no que se refere à efetivação de um conteúdo poético pela indeterminação e obscuridade que lhe é inerente, como a poesia pode banalizar aquele conteúdo mais interiorizado do discurso sonoro, transformando-o num mero apoio insignificante e “servil” (HEGEL, 2014, III, p. 336). A música destituída do elemento objetivo (e também conciliador, para Hegel) de um texto é para (e com) o nosso sentimento pura intuição e representação, e deve “renunciar a esta espécie de objetividade, na medida em que se quer manter autônoma em seu próprio campo” (HEGEL, 2014, III, p. 287) a fim de que sua relação com o ânimo e a concordância com os movimentos espirituais sejam imediatas, ou seja, não passem pelo crivo retificador das palavras. Por outro lado, sem o índice de determinação que provém das palavras, a música em sua objetividade limitada é somente capaz de dar um “primeiro impulso” (HEGEL, 2014, III, p. 287) às nossas intuições e representações. Se a poesia, por sua vez, “perde em objetividade exterior, na medida em que (também) sabe eliminar seu elemento sensível” e “ganha em objetividade interior das intuições e das representações, as quais a linguagem poética apresenta diante da consciência

espiritual” (HEGEL, 2014, III, 289), a música pura, ao depender da riqueza subjetiva de uma alma que ressoa à ínfima materialidade sonora, para garantir que se faça presente algum grau de objetividade também interior (possivelmente, a memória⁶), realiza-se na medida de sua própria incompletude – a própria interioridade. Essa dependência configura também um risco permanente, pois o elemento puramente musical pode acabar sendo de interesse apenas do especialista, quem conhece o que se espera de uma determinada estrutura composicional (forma sonata, rondó, forma canção etc.) e cujo ouvido é capaz de perceber detalhes do discurso sonoro. A música instrumental terá sem dúvida algum conteúdo próprio, diante do qual figurará a sutileza poética de, por exemplo, algum movimento inesperado, mas aos ouvidos de um homem comum tal “ofício” deixa de ser artisticamente interessante na medida em que se torna vazio de objetividade interior e confuso em sua sofisticação estrutural e singularidade, uma vez que é inerente à natureza e ao impulso da alma que: (1) “ela se esquite ao que é vago e confuso e anele pelo que é limitado e nítido” (DAHLHAUS, 1991, p. 45) ela se reconheça na consciência espiritual de uma intuição mais concreta e de uma representação mais universal de um conteúdo.

Dahlhaus formula a questão de maneira interessante e sintética: o que a música ganha como música perde-o enquanto arte (DAHLHAUS, 1991, p. 72). Em Hegel, isso mesmo que a música perde à medida que se torna mais música é justamente o que a diferencia da poesia, que, sendo um modo mais elevado de tornar consciente o absoluto, a suprassume (*aufheben*) e, ao mesmo tempo, a preserva enquanto tal. Em outras palavras, o índice de carência da música é o mesmo de sua autonomia.

Embora Hegel, nos Cursos de Estética, praticamente inicie o capítulo sobre a música num certo tom de desautorização, dizendo ser nesse âmbito “pouco versado” (HEGEL, 2014, III, p. 281), é muito difícil não reconhecer a sua decisiva participação naquilo que será a formulação do mais alto grau de emancipação estética da arte dos sons: a ideia de música absoluta. É claro que não é somente no plano da especulação estética que se discute de maneira inteiramente satisfatória o processo de emancipação da música instrumental. A bem da verdade, mesmo no decurso da autonomização de seu discurso puramente especulativo, a voz de músicos e historiadores se fez presente. O próprio Dahlhaus não deixa de lidar com autores como Carl Philipp Emmanuel Bach (1714 – 1788) e Georg Gottfried Gervinus (1805 – 1871), sendo tanto o músico quanto o historiador personagens importantíssimos para o debate do período. Afinal, todo o vigor da música instrumental e toda influência presente na ideia de música absoluta estão num primeiro momento localizados geograficamente e historicamente, tendo raízes profundas no mundo germânico, uma vez que a consolidação e mesmo

6 Hegel não deixa de explicitar as relações que a representação mantém com a recordação, que em alemão contém o radical “interior” (*er-innerung*).

hegemonia instrumental começou a se dar na segunda metade do século XVIII com a formação das primeiras orquestras clássicas em cidades como Mannheim e Berlin, contando inclusive com a contribuição de Carl Philipp. Vale dizer também que, naquilo que se refere à ideia de música absoluta, Dahlhaus, entre estética e história,⁷ dedica um livro inteiro ao assunto.

Na cultura musical da Europa central do século XIX – em contraste com a cultura operística francesa e italiana da época – o pensamento da música absoluta está tão fortemente enraizado, que [...] mesmo Richard Wagner, embora ele aparentemente tenha polemizado contra tal princípio, estava, no entanto, basicamente convencido de sua verdade fundamental. E dificilmente será um exagero dizer que o conceito de música absoluta foi a principal ideia da era clássico-romântica na estética musical, embora a limitação regional do princípio anteriormente apontada seja inegável (DAHLHAUS, 1994, p. 8, tradução nossa).

Evidentemente, o velho Bach (pai de Carl Philipp), Vivaldi, Händel, Scarlatti e outros tantos compositores mais antigos e de outras regiões da Europa já faziam música instrumental desde o final do século XVII – muito antes dos impérios da música absoluta. Porém, antes do sucesso dos primeiros “experimentos sonoros” da escola de Mannheim em grandes centros da Europa continental, aquilo que Mattheson⁸ chama de “linguagem sonora ou um discurso timbrado” era “rejeitado como ruído morto e ressonância vazia pelos homens cultos” (DAHLHAUS, 1991, p. 39) e não era facilmente aceita ou compreendida por um homem cidadão comum. Somente na época de Mozart, Haydn e Beethoven (ou um pouco depois) é que “o indivíduo comprazendo-se na sua vida interior” (WINDELBRAND, 1923, p. 500), já influenciado por Lessing (1729 – 1781) e Schiller (1759 – 1805), poderá reconhecer o elemento sublime de, por exemplo, um quarto movimento (intitulado “Gewitter und Sturm”) da Pastoral⁹ de Beethoven – música puramente instrumental apesar da sugestão de um cenário sonoro pelos títulos dos movimentos, cujo elemento programático “indica mais um fim do que um começo” (DAHLHAUS, 1991, p. 44).

Um fator historicamente localizado relevante para o entendimento da questão da música instrumental é a consolidação na segunda metade do século XVIII da chamada “forma-sonata” ou “allegro-de-sonata”. Tal “novidade” do século XVIII passou a permitir ao conteúdo expresso se mover livremente e, como diria Hegel, “em seu

7 Título de um capítulo de sua Estética Musical.

8 Johann Mattheson (1681-1764) foi um compositor, escritor, lexicógrafo, diplomata e teórico musical alemão. O trecho referido encontra-se em *Der vollkommene Capellmeister*, a principal obra sobre a doutrina dos afetos.

9 Estreada na célebre e fria noite de 22 de dezembro de 1808 em Viena juntamente com a quinta sinfonia.

próprio âmbito com autonomia” (HEGEL, 2014, III, p. 281) sem perder a coerência e a unidade entre as subdivisões dos momentos musicais. Se a linearidade e a continuidade inerente aos processos composicionais do barroco, oriundos e adaptados diretamente da música vocal (fuga, cânone etc), restringiam o “amplo espaço de jogo para a liberdade subjetiva” (HEGEL, 2014, III, p. 281) de um compositor, que, avesso ao silêncio e ao espaço vazio, muitas vezes se encontrava na posição de ter de calcular contrapontisticamente aquela única saída para o beco estrutural com o qual seu sujeito-de-fuga se deparava, a forma-sonata surge para justamente permitir um certo arbítrio ao compositor no seu momento criativo, que é manifesto em suas obras através de um caráter idiossincrático mais marcante.¹⁰ Essa característica fica sublinhada quando evidenciamos que a um leigo é muito mais fácil reconhecer a autoria de uma obra de um determinado compositor do século XIX do que a de um compositor seiscentista – tanto as obras particulares quanto o estilo de cada compositor são mais singulares conforme nos aproximamos do romantismo.

Igualmente difícil é deixar de considerar a relação que a arte do século XIX mantém com o gosto e ascensão da classe burguesa – numa interpretação mais materialista da supremacia instrumental. A sala de concerto, o espetáculo, o comércio de partituras, as grandes orquestras – tudo isso é sem dúvida em alguma medida sintoma (e também resistência) de uma nova sociedade em uma nova organização econômica. A arte, em sua profunda vinculação com a sensibilidade não poderia escapar indene dessas transformações, as quais dão conta de explicar muito de seus aspectos formais como consequência das novas possibilidades e detrimientos em uma época particular. Porém, música absoluta “não se trata simplesmente de um sinônimo ‘atemporal’ para música instrumental sem-texto, autônoma e não ligada a funções ou programas extra-musicais, mas sim que o termo aponta para uma ideia de que uma determinada época histórica agrupou cada pensamento sobre o que seria a essência da música” (DAHLHAUS, 1994, p. 8, tradução nossa). Portanto, para que se tenha, com o perdão da palavra, uma ideia mais precisa de um tal termo, que por si mesmo diz de um lastro reflexivo caro à filosofia do idealismo alemão – “a conotação de que música absoluta seja a música em que o absoluto se deixa pressentir” (DAHLHAUS, 1994, p. 8, tradução nossa) –, talvez seja preciso considerar não somente aqueles momentos e trechos selecionados em que a música aparece como temática no discurso filosófico, mas antes descobrir o que há de musical no pensamento de forma geral.

Hegel, por exemplo, lida também com esse aspecto, a saber, a música enquanto o que se move autonomamente e sem vínculos, muito embora isso corresponda somente

10 Muito embora haja mais espaço para improvisação do executante na música barroca do que na música romântica, como de maneira bastante completa argumenta Nikolaus Harnoncourt em *Princípios Fundamentais da Música e da Interpretação* (In: HARNONCOURT, N. *Discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Tradução Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988, p. 11-126).

a uma “parte” da música para ele. Essa parte está provavelmente relacionada à consequência musicológica de um pensamento que levou à “tese de que a música instrumental seria a música ‘verdadeira’”.¹¹ Desde o início do século XVIII muito se falou a respeito da polêmica inerente ao contínuo processo de autonomização da música sem palavras ao longo do Século das Luzes, e o resultado aparente foi uma dispersão da argumentação estética em variadas vertentes mais ou menos próximas daquilo que será o formalismo musical de Hanslick. Tal discussão não só abriu lugar para a “música pura” entre as demais artes, mas submeteu quase todos os seus subgêneros à sua hegemonia.

Pouco se considera, mas, em Hegel, a harmonia,¹² como “âmbito mais essencial da música” (HEGEL, 2014, III, p. 306), ou o que “abraça as leis da harmonia” (HEGEL, 2014, III, p. 306), tem como objeto o puro vibrar interior de um “subsistir espacial” (HEGEL, 2014, III, p. 307). Num apelo quase fiscalista de uma reflexão que considera o “puramente musical” da conexão do som com as notáveis relações numéricas que embasam as leis fundamentais mais simples de uma “doutrina da harmonia”,¹³ Hegel explicita aquela parte da música que conclama autonomia, e revela em seu sistema das artes o domínio próprio dessa arte, que com efeito, por um lado, “reside no elemento do som” (HEGEL, 2014, III, p. 293). Não seria exagero inclusive pressupor que essas leis, tal como em Rameau, estão ancoradas na natureza de compleições físico-sonoras – por exemplo, que as consonâncias harmônicas correspondam (com a exceção da polêmica quarta justa) aos intervalos entre a fundamental e seus primeiros harmônicos naturais e suas inversões.¹⁴ Contudo, a artesanaria musical, mesmo segundo algum ideal máximo ligado à autonomia, não poderia consistir em meramente expor essas correspondências “físico-musicais”, as quais estarão sempre presentes na medida em que se parte de uma tal sistematização, mas sim em animar essas tais relações sonoras com riqueza e espírito, e “nesta medida elevar a expressão a um elemento feito primeiramente por meio da arte e por ela somente, no qual o simples grito se desenvolve numa série de sons” (HEGEL, 2014, III, p. 323). Através da “audácia” (*Kühnheit*), a composição deve convocar musicalmente e mefistofelicamente “todas as contradições e dissonâncias mais fortes e (revelar) seu próprio poder revolvendo todas as potências da harmonia” (HEGEL, 2014, III, p. 318), algo que não é difícil identificar e presumir através de uma análise formal de uma sinfonia de Beethoven, personagem fundamental na consideração do processo de plena emancipação da música instrumental. Trata-se de uma “luta

11 “die These, dass die Instrumentalmusik die ‘eigentliche’ Musik sei” (DAHLHAUS, 1994, p. 63).

12 Acima de tudo como subtítulo presente no capítulo sobre a música dos Cursos de Estética.

13 *Lehre von der Harmonie*, conforme se lê em HEGEL, 2014, III, p. 313.

14 De modo geral, é possível dizer que “o que está situado mais próximo da fundamental possui maior afinidade com ela, e o que estiver mais distante possui menor afinidade” (SCHOENBERG, 1999, p. 223).

entre a liberdade da fantasia, de se abandonar às suas asas, com a necessidade daquelas relações harmônicas que ela necessita para a sua exteriorização e nas quais reside o seu próprio significado” (HEGEL, 2014, III, p. 318). A música moderna (romântica) assim não deixa de ser “o ritmo prototípico da própria natureza e do próprio universo, que por intermédio dessa arte irrompe no mundo figurado” (SCHELLING, 2010, p. 31), mas, por mais que a arte necessite das formas impregnadas de necessidade provindas das relações harmônicas naturais, ela, mesmo absolutamente autônoma, não deixa de ser obra do livre-arbítrio, da interioridade – “a bela arte, de seu lado, efetuou o mesmo que a filosofia: a purificação do espírito, da sua não liberdade” (HEGEL, 2011, p. 345). Dessa maneira, ela concerne igualmente ao domínio da filosofia, explicitando o caráter dialético do jogo da autonomia, pois esse é seu modo de reconduzir o que é exterior “à interioridade que é o espírito mesmo” (HEGEL, 2011, p. 19); essa é a oposição fundamental que a movimentava.

De outro modo, podemos dizer da música absoluta não como obra efetiva, mas como um ideal estético. Consideremos o trecho a seguir:

A ideia de “música absoluta” – como poderia agora ser chamada a música instrumental, apesar do termo só ter aparecido meio século depois – consiste na convicção de que a música instrumental, precisamente porque carece de conceito, objeto e propósito, expressa a essência da música pura e imaculada. Não é decisivo que ela exista, mas sim o que ela representa. A música instrumental – como simples estrutura – se sustenta por si só; ela constrói, afastada dos afetos e sentimentos do mundo vulgar, um “mundo isolado para si mesma”.¹⁵ E não foi por acaso que E. T. A. Hoffmann – quem primeiro, por um lado, falou do sentido enfático da música como estrutura¹⁶ – proclamou por outro lado que a música instrumental seria a música “verdadeira”, representando a linguagem um acréscimo “extrínseco” à música, por assim dizer. “Quando se fala da música como uma arte autônoma, deve-se referir sempre somente à música instrumental, a qual, desprezando cada auxílio e cada mescla com outra arte, expressa puramente a essência peculiar da arte só reconhecida nela mesma”¹⁷ (DAHLHAUS, 1994, p. 13, tradução nossa).¹⁸

15 Como aparece na nota presente no trecho destacado: “abgesonderte Welt für sich selbst” (WACKENRODER, Wilhelm Heinrich. *Werke und Briefe*. Heidelberg: 1967, p. 245).

16 Como aparece na nota presente no trecho destacado: KROPPFINGER, Klaus. Der musikalische Strukturbegriff bei E. T. A. Hoffmann. In.: *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*. Kassel: 1973, p. 480.

17 Como aparece na nota presente no texto destacado: HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. *Schriften zur Musik*. Editado por Friedrich Schnapp. Munique: 1963, p. 34.

18 As várias citações presentes no trecho selecionado sublinham o fato de não é essa necessariamente a posição de Dahlhaus a respeito da música no período, mas sim de como se poderia pensar a música sob a égide do “paradigma estético de música absoluta” (título do texto em questão).

O que exatamente se pode dizer daquilo que a música representa para sua própria reflexão? A apologia da estrutura, o apelo ao que é próprio de sua teoria calcada na fisicalidade do som, o “mundo isolado” que ela cria para si mesma – todo esse discurso ligado a um imaginário anti-metafísico musical quase sempre se arroga de um tom pragmático e objetivista. Contudo, a existência – critério máximo para o pragmático – de um representante desse ideal, a realidade formal de uma “obra de música absoluta”, ou a realização radical do formalismo, são coisas muitas vezes alheias ao mundo musical, que não consiste apenas de musicólogos e músicos. O fato do interesse humano universal pela música torna o debate mais complexo não só no que diz respeito aos diversos pontos de vista, mas principalmente aos fundamentos daquilo que a define como atividade. Sem dúvida, a relevância do eminentemente musical é o que permite a elaboração de uma abordagem que se pretende científica da música (*Musikwissenschaft*). No entanto, o que nos levou a Hegel, por exemplo, é o fato de uma lida tão direta com a particularidade de uma arte e de sua autonomia se estabelecer de modo inexoravelmente ligado a um pensamento que se propõe dar conta da totalidade do interesse humano. Diante dessa forma de racionalidade, autonomia não aparece como um processo unilateralmente interno às artes particulares, mas antes sistematicamente na relação entre elas e nelas mesmas. Com efeito, no início de cada capítulo sobre as artes particulares de seus Cursos de Estética, Hegel procura insistentemente explicitar os elementos que aproximam e ao mesmo tempo distanciam cada forma de arte das demais. Desse modo, no que se refere ao debate musical da época, o filósofo curiosamente parece fornecer argumentos tanto para os adeptos do formalismo nascente quanto para aqueles que professam que “a estética de uma arte é a mesma das outras, sendo diverso apenas o material”, segundo o célebre aforisma de Schumann. O que fica evidente ao se observar a maneira como as particularidades musicais encontram relações com o pensamento mais amplo da filosofia do espírito de Hegel, ou, caso queira, ao se perceber a identificação de um conteúdo espiritual no elemento musical da harmonia (como vimos), é que na exaustivamente apontada oposição¹⁹ entre o eminentemente musical e o universalizante “poético” (*Poesie*) musical, ao menos em Hegel, não há contradição, assim como não há contrassenso, por exemplo, na contemporaneidade de Brahms e Wagner.

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudoro de Souza. Coleção Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

AYRAULT, R. *La genèse du romantisme allemand: situation spirituelle de l'Allemagne dans la deuxième moitié du XVIII siècle*. Paris: Aubier, 1961.

19 A qual se deve agora relativizar, segundo a leitura que propomos.

- COHEN-LEVINAS, D. (Org.). *Musique et philosophie*. Paris: Éditions L'Harmattan, 2005.
- DAHLHAUS, C. *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1994.
- _____. *Estética musical*. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70.
- ESPIÑA, Y. *La razón musical en Hegel*. Navarra: EUNSA, 1996.
- GROUT, D.; PALISCA, C. V. *História da música ocidental*. Tradução Ana Luísa Faria. Lisboa: ed. Gradiva, 2007, 5. ed.
- HARNONCOURT, N. *Discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Tradução Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*. Tradução Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2014.
- _____. *Cursos de estética I*. Tradução Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2002.
- HOFFMANN, E. T. A. *Hoffmann's musical writings*. Cambridge: CUP, 2004.
- KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução Valério Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, 2. ed.
- LESSING, G. E. *Laocoonte: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Tradução, introdução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- MORITZ, K. P. *Karl Philipp Moritz Popular-Philosophie Reisen ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1997.
- RAMEAU, J. P. *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*. Genebra: Slatkine Reprints, 1992.
- _____. *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe*. Paris: Prault, 1754.
- ROSEN, C. *A geração romântica*. Tradução de E. Seincman. São Paulo: Edusp, 2000.
- ROUSSEAU, J. J. *Dictionnaire de musique*. Paris: chez la veuve Duchesne libraire, 1775.
- _____. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Tradução de F. M. L. Moretto. Campinas: ed. Unicamp, 2003.
- SHELLING, F. W. J. *Filosofia da arte*. Tradução e notas de Márcio Susuki. São Paulo: Edusp, 2010.
- SCHILLER, F. *Do sublime ao trágico*. Organização Pedro Sússekind. Tradução Pedro Sússekind; Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- SCHOENBERG, A. *Harmonia*. Tradução Marden Maluf. São Paulo: ed. UNESP, 1999.
- _____. *Fundamentos da composição musical*. Tradução Eduardo Seincman. São Paulo: ed. Edusp, 2008.
- _____. *Style and idea: selected writings of Arnold Schoenberg*. Tradução de Leo Black. London: Faber&Faber, 1975.
- VIDEIRA JR, Mário Rodrigues. *A linguagem do inefável: música e autonomia estética no romantismo alemão*. Dissertação (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de FLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- WINDELBRAND, W. *A history of phylosophy*. Tradução J. H. Tufts. New York, 1923.

Tristão e Isolda, Arthur Schopenhauer e Richard Wagner: Música e essência em forma de ópera

*Tristan and Isolde, Arthur Schopenhauer and Richard Wagner:
Music and essence in the form of opera*

Sidnei Oliveira*

Resumo: A partir da metafísica da música, ou melhor, da filosofia da música schopenhaueriana apresentada em *O mundo como vontade e como representação*, mais especificamente no terceiro livro, onde Schopenhauer discorre sobre a metafísica das artes, é possível dialogar diretamente com *Tristão e Isolda*. Após ter acesso à filosofia de Schopenhauer, Richard Wagner passou a considerar-se um schopenhaueriano. Tais afirmações são possíveis localizar em cartas, escritos estéticos, obras literárias, assim como em suas óperas, ou como ele as chamava – drama wagneriano. *Tristão e Isolda* é o seu primeiro drama onde utilizou a filosofia schopenhaueriana, tanto no libreto como na música, sendo o *Acorde de Tristão* o principal meio de analisar a filosofia da música de Schopenhauer em seu drama. O objetivo deste artigo é justamente mostrar como perceber e analisar o *Acorde de Tristão*, assim como o drama *Tristão e Isolda* aos olhos da filosofia da música de Schopenhauer.

Palavras-chave: Schopenhauer, Wagner, Ópera, Tristão e Isolda, Acorde de Tristão.

Abstract: From the metaphysics of music, or better, of the philosophy of music schopenhauerian presented in *The World as Will and Representation*, more specifically in the third book, where Schopenhauer discusses the metaphysics of the arts, it is possible to dialogue directly with *Tristan and Isolde*. Such affirmations are possible to locate in letters, aesthetic writings, literary works, as well as in his operas, or as he called them – wagnerian drama. *Tristan and Isolde* is his first drama where he used Schopenhauer's philosophy, both in the libretto and in music, with the *Tristan Chord* being the main means of analyzing the philosophy of Schopenhauer's music in his drama. The objective of this article is precisely to show how to perceive and analyze the *Tristan Chord*, as well as the *Tristan and Isolde* drama in the eyes of Schopenhauer's music philosophy.

Keywords: Schopenhauer, Wagner, Opera, Tristan and Isolde, Tristan Chord.

O Mundo em Tristão e Isolda

Discorrer sobre *Tristão e Isolda* é ao mesmo tempo prazeroso e complexo, pois poucas óperas possuem tantos artigos e livros dissertando sobre sua magnitude orquestral, dramática e filosófica. Por essa razão, a ópera em três atos de Richard Wagner representa na história da música e do compositor, um relevante progresso. Algumas questões importantes devem ser observadas quando falamos sobre Wagner e sua obra *Tristão e Isolda*, a saber, a colocação divergente de sua teoria apresentada em *Oper und Drama* (Ópera e Drama), a relação filosófica schopenhaueriana, os temas marcantes como noite e dia, amor e morte, assim como, o rumo que a música tomou

*Universidade Estadual de Campinas. E-mail: violaoliveira@yahoo.com.br.

a partir da composição do *Acorde de Tristão*. São pontos substanciais, dos quais, Wagner demonstrava em seus escritos e cartas, estar consciente da mudança que estava realizando em sua filosofia de trabalho.

Schopenhauer em sua principal obra, *O Mundo como vontade e como Representação*, mais especificamente no terceiro livro, desenvolveu uma teoria que segundo ele, é possível dar a devida importância para a obra do gênio, isto é, a arte. A partir de tais considerações, Schopenhauer pode dividir e qualificar as artes de modo que, foi possível dentro de sua filosofia, definir uma hierarquia entre as artes plásticas, a poesia e a música.

Entretanto, qual modo de conhecimento considera unicamente o essencial propriamente dito do mundo, alheio e independente de toda relação, o conteúdo verdadeiro dos fenômenos, não submetido a mudança alguma e, por conseguinte, conhecido como igual verdade por todo tempo, numa palavra, as IDEIAS, que são objetividade imediata e adequada da coisa-em-si, a Vontade? – Resposta: é a ARTE, a obra do gênio. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 253).

O gênio através da arte é capaz de representar as Ideias, pois é o único meio do qual o artista se aproxima da arte, pois não está vinculada ao princípio de razão, e sim, no processo genial da criação. Essa proximidade do gênio artista e sua arte se dá de maneira puramente intuitiva, um momento que o sujeito se desliga do seu querer e afins, ou seja, da vontade. A arte deve ser criada em um momento, onde não há tempo nem espaço, não há lógica nem raciocínio, pois desta forma, haveria a intermediação do intelecto, a tentativa de abarcar, de entender o processo de criação. Com isso é possível facilitar a exposição das Ideias através de uma satisfação artística, mas tal satisfação e exposição de Ideias, somente o gênio artista está apto a realizar, pois ele teve acesso somente à Ideia, libertando-se de todas as imagens e conhecimentos que o seu intelecto pode englobar do mundo visto por seus olhos. Este procedimento de constituição da arte, não está ligado ao belo ou ao sublime, pois é um átimo de inspiração em que não há um conflito de conhecimento das Ideias. Tanto o belo quanto o sublime só podem ser vivenciados em uma arte finalizada, pois necessitam de um indivíduo que, no decorrer de sua contemplação pela obra de arte, acontece o desprendimento do puro conhecimento para o sublime, ou a preponderância do puro conhecimento para o belo. Como é possível observar nas palavras de Schopenhauer:

No belo o puro conhecimento ganhou a preponderância sem luta, pois a beleza do objeto, isto é, a sua índole facilitadora do conhecimento da Ideia, removeu da consciência, sem resistência e portanto imperceptivelmente, a vontade e o conhecimento das relações que a servem de maneira escrava: o que aí resta é o puro sujeito do conhecimento, sem nenhuma lembrança da vontade. No sublime, ao contrário, aquele estado de puro conhecimento é obtido por um desprender-se consciente e violento das

relações do objeto com a vontade conhecidas como desfavoráveis, mediante um livre elevar-se acompanhado de consciência para além da vontade e do conhecimento que a esta se vincula. Uma tal elevação tem de ser não apenas obtida com consciência, como também mantida com consciência, sendo, assim, acompanhada de uma contínua lembrança da Vontade, porém, não de um querer particular, individual, como o temor ou desejo, mas da Vontade humana em geral, tal qual esta se exprime em sua objetividade, o corpo humano. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 274).

Wagner após ler *O Mundo como vontade e como representação*, provavelmente sentiu-se mais à vontade em suas decisões e afirmações sobre sua obra, principalmente se tratando da *Gesamtkunstwerk* (Obra de arte total). Mesmo que tenha utilizado o termo que define sua obra de arte total entre 1849-1851 quando escreveu *Das Kunstwerk der Zukunft* (Obra de arte do futuro), antes de conhecer Schopenhauer, foi importante a imersão na metafísica schopenhaueriana, pois pode apoiar-se em uma filosofia da qual pactuava. É possível identificar a influência de Schopenhauer em alguns escritos de Wagner, principalmente nas últimas óperas, mas, também encontramos algumas divergências. A música na filosofia de Schopenhauer, por exemplo, está em um patamar acima do que a música wagneriana. Para Wagner, a música tornou-se um meio essencial e indispensável na conclusão de seus dramas, enquanto que para Schopenhauer, a música não pode ser utilizada para um determinado fim, simplesmente porque a música é a ação imediata da vontade; logo, este é o motivo pelo qual a música não pertence ao quadro de hierarquia apresentado por Schopenhauer em sua teoria sobre a objetivação da vontade. Vejamos a explicação do filósofo sobre o motivo da música não pertencer à mesma classe que as demais artes:

A objetivação adequada da Vontade são as Ideias (platônicas). Estimular o conhecimento delas pela exposição de coisas isoladas (que as obras de arte ainda sempre são) é o fim de todas as demais artes (o que só é possível sob uma mudança correspondente no sujeito que conhece). Todas, portanto, objetivam a Vontade apenas mediatamente, a saber, por meio das Ideias. Ora, como nosso mundo nada é senão fenômeno das Ideias na pluralidade, por meio de sua entrada no principium individuationis (a forma de conhecimento possível ao indivíduo enquanto tal) segue-se que a música, visto que ultrapassa as Ideias e também é completamente independente do mundo fenomênico, ignorando-o por inteiro, poderia por certa medida existir ainda que não houvesse mundo – algo que não pode ser dito a cerca das demais artes. De fato, a música é uma tão IMEDIATA objetivação e cópia da VONTADE, como o mundo mesmo o é, sim, como as Ideias o são, cuja aparição multifacetada constitui o mundo das coisas particulares. A música, portanto, de modo algum é semelhante às outras artes, ou seja, cópia de Ideias, mas CÓPIA DA VONTADE MESMA, cuja objetividade também são as Ideias. Justamente por isso o efeito da música é tão poderoso e penetrante que o das outras artes, já que estas falam apenas de sombras, enquanto aquela fala da essência. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 338-339).

O Acorde de Tristão

As aberturas das óperas de Wagner possuem uma dimensão e qualidade que se sobressai quando comparadas as demais óperas, sejam anteriores, contemporâneas ou posteriores ao compositor. Wagner estava ciente da importância que possuía a abertura de uma ópera, ou seja, não era apenas um determinado tempo estipulado para uma música instrumental preparar o início do drama; a abertura fazia parte do todo no drama. Era na abertura que eram apresentados os primeiros *Leitmotive*,¹ para depois serem desenvolvidos na ação dramática. Em *Tristão e Isolda*, os *Leitmotive* apresentados na abertura, algo que só é possível reconhecer após o início das primeiras cenas de cada ato, mostrou o quanto Wagner estava além de seu tempo, pois logo de início nos dois primeiros compassos, o compositor desenvolveu uma tensão harmônica sobre um acorde que revolucionou a harmonia tonal. Esse acorde que ficou conhecido pelo nome do protagonista da ópera, *Acorde de Tristão*, foi durante muito tempo o motivo de discórdias entre pesquisadores e musicólogos. Em Magee é possível observar a importância do *Acorde de Tristão*, pois o autor o define como o acorde mais famoso na história da música.

O primeiro acorde de Tristão, conhecido simplesmente como 'o acorde de Tristão', continua a ser o mais famoso e único acorde na história da música. Ele contém dentro de si não uma, mas duas dissonâncias, criando na audição um duplo desejo agonizante em sua intensidade para a resolução. O acorde que se desloca para resolução de uma dissonância, mas não de outra, deste modo, provendo uma resolução-ainda-não-resolução. E assim a música prossegue: em cada mudança de acorde algo está resolvido, mas não tudo; cada discórdia é resolvida em busca de uma maneira em que outra discórdia seja preservada ou criada uma nova, assim o fez cada momento no ouvido musical, está parcialmente satisfeito e ao mesmo tempo frustrado. E isso acarreta ao longo de toda noite. Apenas em um ponto tudo é discórdia resolvida, e está no acorde final da obra; e claro, é o fim de tudo - os caracteres e o nosso envolvimento, o trabalho e nossa experiência com eles, tudo. O resto é silêncio. (MAGEE, 2000, p. 208-209).

Para darmos sequência com o *Acorde de Tristão*, nos apropriamos de uma análise harmônica realizada por Ricciardi, pois segue de acordo com as palavras de Magee:

1 Um processo composicional, do qual o tema instrumental tem a função de preparar a cena dramática. Wagner fez dos *Leitmotive* uma marca na composição de seus dramas, muitos dos *Leitmotive* passam despercebidos pelo espectador, por vezes é necessário assistir a ópera mais de uma vez para reconhecer o momento em que o *Leitmotiv* ganha importância na obra. Ao mesmo tempo em que este recurso foi muito bem explorado por Wagner, mostra o distanciamento da filosofia de Schopenhauer, pois não há outra razão nos *Leitmotive*, senão preparar a entrada do ator/cantor na cena especificada, algo que demonstra a música como subalterna à poesia, ao libreto, ou, por exemplo, o fator psicológico, dinâmico e emocional causado por determinados *Leitmotive*.

Figura 1. Tristão e Isolda, Richard Wagner, compassos 1-4.

Para os pesquisadores que se preocupam em localizar os *Leitmotive*, nesses quatro primeiros compassos, além do famoso *Acorde de Tristão*, é possível identificar o *Seufzermotiv* e também o *Sehnsuchtsmotiv*, como vemos na figura² abaixo:

Figura 2. Tristão e Isolda, Richard Wagner, compassos 1-4.

2 Nesta figura o crítico musical Maschka reescreveu a partitura, alterando os locais dos instrumentos para facilitar a visualização do *Acorde de Tristão*. Segundo Maschka, a linha do Violoncelo no primeiro pentagrama com as notas Lá, Fá, Mi e Ré#, é a melodia do *Seufzermotiv*, enquanto a linha do primeiro Oboé no terceiro pentagrama com as notas Sol#, Lá, Lá# e Si, pertence ao *Sehnsuchtsmotiv*. No primeiro tempo do terceiro compasso está o *Acorde de Tristão*.

No final do século XIX, essa tensão harmônica era totalmente desconhecida; uma sonoridade que o ouvido não identificava a resolução, pois todos já estavam acostumados com as cadências utilizadas pelos compositores contemporâneos de Wagner. A ópera *Tristão e Isolda* seria reconhecida como uma obra para além de seu tempo, apenas por esse motivo, mas Wagner seguiu seu ímpeto musical e sua curiosidade filosófica. Em relação à música de *Tristão e Isolda*, Wagner trabalhou várias tensões harmônicas que iniciaram no começo do prelúdio, se desenvolveram no decorrer dos atos, e apenas no final da ópera pode resolver algumas dessas tensões, como por exemplo, o mesmo *Acorde de Tristão* que inicia o prelúdio, aparece novamente no final, mas será apenas no desfecho da ópera, que ele receberá uma resolução.

O segundo ato de *Tristão e Isolda* é recebido pela maioria dos críticos, como sendo o ápice de todo o drama, seja ele na parte musical ou dramática. O diálogo de aproximadamente quarenta minutos entre Tristão e Isolda neste mesmo ato, apresenta o amor que ambos realmente sentem um ao outro e, não apenas isso, mas também um dos principais pontos que podemos relacionar a filosofia schopenhaueriana – a noite e o dia – que direcionam Isolda a tomar sua decisão quando questionada por Tristão sobre o destino de ambos. Wagner tenta mostrar nesse jogo entre dia e noite, o amor ao qual só é possível chegar através da morte, uma representação da filosofia de Schopenhauer, quando o mesmo discorre sobre o estado de sonho e de vigília, pois, para o filósofo, a vida pode ser considerada um sonho e a morte o despertar do mesmo. É possível fazer uma analogia entre termos wagnerianos e os de Schopenhauer: dia e sonho, vigília e noite, podendo ser compreendidos na esfera da metafísica da morte, onde só a partir deste seria possível viver o amor verdadeiro. Para Simonsen, o diálogo do segundo ato apenas renova o pacto de morte que não foi mencionado no primeiro, mas sim, implícito.

No segundo ato, os amantes continuam vivos, mas enredados naquilo que sabem ser um amor impossível. O extraordinário dueto é o confronto entre a intolerância do Dia e as sublimes delícias da Noite. O Dia, no caso, simboliza o mundo real, em que não há espaço para o amor entre Tristão e Isolda. A Noite, um mundo imaginário, ao qual só se pode chegar pela morte. Ou seja, o dueto do segundo ato simplesmente renova o pacto de morte do primeiro. (SIMONSEN, [s.d.], p. 9-10).

No início do segundo ato, Brangäne e Isolda prestam atenção ao som das cornetas que aos poucos somem na floresta, pois Tristão virá ao encontro de Isolda, nada relevante, até que Brangäne manifesta no diálogo a importância da noite nesse ato, “Porque você cegou, se iludiu com a visão do mundo ruborizada para vocês?” (WAGNER, 2005, p. 32). Brangäne, por não estar cega de amor como Isolda, consegue ver além da pura ilusão amorosa, ou seja, reconhece o perigo que está em jogo, à ameaça que Melot proporciona para ambos os protagonistas. Mas Isolda não escuta Brangäne e ordena que de o sinal para que Tristão venha ao seu encontro. Antes de Isolda dar

o sinal a Tristão, Brangäne mostra-se arrependida pelo ato ter trocado as poções, “Essa infeliz bebida! Que eu infiel, apenas uma vez a senhora enganei! Surda e cega eu obedeci – seu trabalho foi em seguida a morte: pois sua vergonha, sua desgraça – meu trabalho, eu devo a culpa saber!” (WAGNER, 2005, p. 34). Mas Isolda ignora a declaração de sua confidente, apenas diz a mesma que ela não conhece o verdadeiro amor, e que não é o poder da bebida mágica, mas sim o desejo de ter Tristão consigo. Podemos relacionar essa ação de Isolda com a filosofia de Schopenhauer, pois mesmo com todas as tentativas de Brangäne em alertar o perigo do encontro com Tristão, Isolda segue adiante com o plano. Para Schopenhauer, há um motivo para ignorar a razão ou simplesmente não perceber outra coisa senão o objeto do amor: o impulso sexual.

Metade das forças e pensamentos da parte mais jovem da humanidade leva continuamente, o objetivo final de quase todo esforço humano, que é alcançado sobre as mais importantes questões de influências adversas, as ocupações sérias interrompem a cada hora, às vezes coloca por algum tempo até as maiores cabeças em confusão, não evita entrar entre negociações dos homens de Estado e nas pesquisas de eruditos importunando com seus tarefas, compreende suas pequenas cartas de amor e seus cabelos encaracolados introduzido nas pastas ministeriais e nos manuscritos filosóficos, não menos que todos os dias, instiga o pior e confuso comércio, dissolve as mais valiosas relações, rompe os laços mais estáveis, às vezes toma por vítima a vida ou a saúde, às vezes a riqueza, a posição e a felicidade, sim, além disso, faz do honesto um inescrupuloso, do até agora fiel um traidor, portanto, em toda cena como um demônio hostil, para tudo intervir, está o esforço para confundir e transtornar – já que isso nos leva a exclamar: Para que o barulho? Para que o ímpeto, o bramar, o medo e a aflição? Essa questão trata-se simplesmente, que cada João encontre sua Maria. (SCHOPENHAUER, 1960, p. 681-682).

Considerações finais

O caminho metafísico é traçado por uma única razão em *Tristão e Isolda*, a saber, por não poderem usufruir da vontade, por não conseguirem que suas vontades sejam concretizadas. Wagner escolheu esse caminho em *Tristão e Isolda*, para de alguma forma aproximar seu drama da filosofia de Schopenhauer: a possibilidade de negar a vontade. Se para compreendermos a metafísica de *Tristão e Isolda*, que Wagner desenvolveu com base filosófica, mesmo que seja um “Schopenhauer do centro para a periferia” (MAGEE, 2000, p. 224), devemos também nos aproximar desse campo metafísico, seja ele na música ou na obra de arte total wagneriana. Pensando na música, temos o *Acorde de Tristão*, como já dito, não resolvido por completo sua tensão harmônica. Portanto, a não resolução pode ser interpretada como uma forma de negação da vontade em *Tristão e Isolda*. Apresentado logo no início da ópera e afirmando sua negação do decorrer da

mesma, pois a resolução plena só acontecerá no último compasso da obra. Ora, se toda cadência possui um deslocamento, uma sequência intervalar e gradual, do qual nosso ouvido já está “acostumado” ou treinado para reconhecê-la, podemos considerar que cada cadência possui sua vontade, pois de acordo com o filósofo de Danzig, “a música, que, como o mundo, objetiva imediatamente a vontade, só adquire sua perfeição na harmonia completa” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 348). Logo, se nos apropriarmos de uma teoria musical, que foi desenvolvida por séculos, veremos que a música segue seu caminho, ela possui seu início, meio e fim dentro da composição musical. Os estudos e aperfeiçoamentos foram se adequando a cada período histórico, conforme a música se modificava; as análises eram reformuladas ou reconheciam-se novos meios para identificar harmonicamente e historicamente determinada composição ou passagem musical. Assim foi o processo de análise e o reconhecimento de cadências, foram identificadas e nomeadas, cada uma com determinada função, determinado deslocamento e finalização. Se o curso da música já estava pré-estabelecido, porque a mudança? Simples, a vontade schopenhaueriana possui um percurso estabelecido por sua filosofia, mas não necessariamente o segue de acordo. Há um fim, porém até que o desfecho aconteça, pode haver interrupções, já que tal vontade se manifesta de várias maneiras. Pensando assim, metafisicamente, o *Acorde de Tristão* tem como todo acorde, seu caminho, sua resolução, isto é, cabe ao compositor designar sua finalidade e direcioná-lo para seu fim. A interrupção da cadência ou a não resolução está ligada à genialidade do compositor, um ato que não pode ser explicado pelo próprio gênio, já que tal ação ocorre durante um estado de sonambulismo – “sonâmbulo magnético” – como afirma Schopenhauer. Logo, se a cadência é interrompida ou não resolvida, podemos reconhecer aqui, um acorde que representa a negação da vontade, pois o fim previsto foi adiado e negado profundamente em *Tristão e Isolda*, simplesmente por não ser resolvida por completo e direcionar o protagonista da ópera para o seu fim. Pensar desse modo, nos remete à importância que Wagner deu a sua *Gesamtkunstwerk*, pois tinha consciência do que a união das artes poderia fornecer ao espectador. Mesmo que tenha criado antes de conhecer a filosofia schopenhaueriana, é através dos escritos de Schopenhauer que Wagner pode firmar sua teoria estética. A poesia – libreto – no sentido de Wagner, transmite exatamente o efeito de fantasia que Schopenhauer descreve n’*O Mundo*. Sabendo que a poesia possui um efeito condutor, Wagner intensificou esse efeito com o auxílio da música, algo que o coloca na periferia da filosofia de Schopenhauer, mas não o desqualifica por tal motivo. A imagem que a poesia gera no ouvinte, não pode ser contrabalanceada com as imagens alegóricas que surgem durante a mesma poesia sendo executada com o auxílio da música, pois como sabemos, a poesia “também tem a finalidade de manifestar as Ideias, os graus de objetivação da vontade, e comunicá-las ao ouvinte com a distinção e vivacidade mediante a qual a mente poética as apreende” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 320). Mas a música, “por não ser cópia do fenômeno, ou, mais exatamente, da objetividade adequada da vontade, mas cópia imediata da vontade e, portanto, expõe para todo físico o metafísico, para

todo o fenômeno a coisa-em-si” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 345). Provavelmente, quando Wagner leu essas passagens em *O mundo como vontade e como representação*, soube que em seu drama não estava presente à música absoluta de Schopenhauer, a não ser, no instrumental que compõe as aberturas de suas óperas, mas não devemos separá-las da obra, pois fazem parte de um todo, principalmente pela relevância que os *Leitmotive* possuem no início de cada ato em seus dramas wagnerianos. Portanto, a soma do efeito causal entre poesia e música era a importância primordial para Wagner, pois desta forma ele conseguiria estimular em seus espectadores a fantasia, ou seja, milhares de imagens que o entendimento não pudesse apreender, e com a união das artes poder alcançar o seu propósito, o tão sonhado – sublime.

Referências

- MAGEE, Bryan. *The Tristan Chord-Wagner and Philosophy*. London. Penguin Press. 2000.
- MASCHKA, Robert. *Wagner – Tristan und Isolde*. Kassel: Verlag Bärenreiter, 2013.
- RICCIARDI, Rubens Russumanno e ZAPRONHA, Edson. *Quatro ensaios sobre música e filosofia*. 1. ed. Ribeirão Preto: Editora Coruja, 2013.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Der handschriftliche Nachlass*. Band 1 – Frühe Manuskripte 1804-1818. Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG. München. 1985.
- _____. *O Mundo como vontade e como representação*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Editora Unesp. 2005.
- _____. *Sämtliche Werke*. Band II. Die Welt als Wielle und Vorstellung. II. Arbeitsgemeinschaft. Cotta – Insel. Stuttgart/Frankfurt am Main. 1960.
- SIMONSEN, Mário H. *Tristão e Isolde - Wagner*. Rio de Janeiro: Insight Engenharia de Comunicação/Vale, s.d.
- WAGNER, Richard. *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Band III e VII. Verlag W. Frissch. Elibron, 2005.

Referências de partituras

- WAGNER, Richard. *Tristan und Isolde*. New York: Edwin F. Kalmus, [after 1933].

“Tocata e Fuga em Ré Menor” numa perspectiva do Nascimento da Tragédia no prisma da filosofia de Nietzsche

Toccatina and Fugue in D Minor in perspective of Tragedy in Birth under the prisma of Nietzsche philosophy

Joaquim Antonio Carvalho Filho*

Daniel Henrique Baier**

Resumo: O presente artigo buscou a aproximação entre a filosofia de Nietzsche e a música de Bach. Sendo assim, o principal objeto desta pesquisa determinou a inter-relação entre Filosofia e Música. Partindo da análise única e exclusivamente das obras *Tocata e Fuga em ré menor* e *O nascimento da tragédia*. Com isso, foram usados, para maior visualização desta justaposição que existe entre ambos os campos do conhecimento, a relação do conceito de arte *dionisíaca* e de arte *apolínea* definida por Nietzsche, de modo a atribuir à perspectiva conceitual *dionisíaca* a *Tocata* e ao conceito de *apolíneo* a *Fuga*. Desta forma, justifica-se a legitimidade dos quatro conceitos diante das partes específicas das obras em exames bibliográficos e também na execução experimental-instrumental articulada em momentos relevantes dos conceitos apontados na música.

Palavras-chave: Tocata, Fuga, apolíneo, dionisíaco, música e tragédia.

Abstract: This work aimed to approach Nietzsche's philosophy and Bach's music. So, the principal object of this search determined the interrelationship between Philosophy and Music, initiating exclusively with the analysis of "Toccatina and fugue in D minor" and "The birth of tragedy" works. Therefore, the relationship of the concept of *Dionysian* and *Apollonian* art defined by Nietzsche was requisited to a larger view of this juxtaposition existing between both knowledge areas, attributing, this way, the *Dionysian* conceptual perspective to "Toccatina" and the *Apollonian* concept to "Fugue". Thus, it's justified the four concepts' legitimacy in front of specific parts of the work in bibliographic reviews and also in its experimental-instrumental execution articulated in relevant moments of the concepts identified in the music referred.

Keywords: Toccatina, Fugue, apollonian, dionysian, music and tragedy.

Introdução

A abrangência filosófica que existe na arte trágica começou já nas primeiras anotações de Nietzsche – admiravelmente, a abrangência musical que existe na música barroca começara de igual modo nas primeiras anotações de Bach. Com as interpretações dos muitos estudiosos de ambas as partes, notaremos quão relacionados tendem a estar essas duas perspectivas, de diferentes áreas. Nesta desmontagem dos conceitos variados, se faz o infinito mundo da arte, que, por um intenso movimento da necessidade existencial, formulou perspectivas para criar uma representação da arte perante a sabedoria que revela ao humano o fundamento de aflição e aversão da existência como um fardo sublime. Com efeito, para Nietzsche, a existência não está ordenada

* Universidade Federal de Mato Grosso. E-mail: joaquim_antonio1928@hotmail.com.

** Universidade Federal de Mato Grosso. E-mail: danielhbaier@hotmail.com.

e não possui uma finalidade última das coisas, e, partindo desse caráter subliminar do mistério da vida, foi que o grego criou os mundos apolíneo e dionisíaco pautados pela ordem e desordem para dar um sentido à coexistência humana.

De acordo com nossa leitura, a cultura dos gregos conseguiu enaltecer o espanto da sabedoria que distingue a dura realidade da existência da experiência simbólica da vida humana pela arte. As forças apolíneas e dionisíacas funcionavam como uma espécie de abrigo e assistência da cultura. A força dionisíaca, atribuída ao deus Dionísio, assinalada por valores catalogados pela desmedida, excesso, cantos livres e rituais, contrariava os valores culturais da força apolínea, ligada ao deus Apolo, marcada por valores relacionados à medida, ao equilíbrio, aos cantos sistemáticos, ou seja, os rituais dionisíacos contrariavam os valores culturais da força apolínea. Foi assim que, conforme a interpretação nietzschiana na obra *O nascimento da tragédia*, os gregos descobriram seus recursos artísticos pautados no sublime e na aparência, de modo que o apolíneo não era dotado de força o suficiente para suportar as representações do mundo e das coisas ocasionais da existência sem a ajuda do seu contrário – o dionisíaco, que adentrava nos domínios dos valores significativos da vida com igual vigor. Portanto, neste movimento de intensa representação do mundo, os gregos, responsáveis pela criação de boa parte da arte ocidental, promoveram uma original aproximação legitimada entre a *pulsão apolínea* e a *pulsão dionisíaca*, ou seja, a pulsão espontânea e a pulsão racional.

Em relação ao processo intrínseco para entendermos a musicalização, o estudante desta arte deve ser encarregado de desenvolver sua própria composição baseando-se em obras que lhe poderão emprestar valores técnicos, ou seja, valores criados pelos compositores predecessores. Portanto, Bach ressaltava que o processo de produção artística era caracterizado pelo fruto da técnica em uma plena mistura de inspirações voltadas à mesma, e não do fruto relacionado à *inspiração metafísica de criação*, como algumas religiões costumam tratar a composição musical. E, a partir disto, a composição estava somente entre o *valor métrico* e o *valor espontâneo*.

Ao compararmos essa perspectiva nietzschiana com o modo de leitura musical bachiana, é que teremos um novo momento para se interpretar a visão da aparência e da essência: as visões apolínea e dionisíaca em relação aos conceitos musicais de *arranjos sistemáticos* relacionados à acentuação métrica e *arranjos livres* ou espontâneos relacionados à improvisação. A partir dessa visão, teremos um amplo acervo de teorias e idéias para justificação desta pretensão que se infiltrou no solo grego e influenciou tanto a perspectiva de Nietzsche, como a música de Bach. Diante disso, pretendemos apresentar o percurso entre Nietzsche e Bach através da cultura grega e do período barroco, por meio do uso de referências que nos possibilitarão novas interpretações significativas desse ambiente entre a teoria da música e o pensamento filosófico, uma vez que a apresentação de tais premissas artísticas é capaz de modular a perspectiva musical pelo modo relacional da vida humana com a obra de arte.

O nascimento da tragédia: os conceitos de apolíneo e dionisiaco

Nesta primeira parte do artigo, o objetivo será realizar uma análise dos conceitos de dionisiaco e apolíneo na obra *O nascimento da tragédia*. É interessante ressaltar que nela Nietzsche faz um apontamento não somente sobre a influência, mas também o diálogo entre seu pensamento e os conceitos musicais estéticos acerca de Dionísio e Apolo, para mostrar o equilíbrio essencial da arte entre esses dois conceitos. Por isso, o filósofo propõe realizar uma discussão sobre a estética de acordo com a manifestação do que seria a tragédia no mundo grego, bem como a formação que tal arte sugeriu na cultura grega. Assim sendo, a “arte é uma atividade *suprema e metafísica* legitimamente desta vida” (NIETZSCHE, 2006, p. 22, grifo do autor).

Portanto, Nietzsche nos faz uma apresentação de dois conceitos primordiais no seu livro, a saber, o dionisiaco e o apolíneo, que, sendo opostos, se aglomeram na perspectiva de que são necessários para a criação da tragédia grega, numa permanente e eterna contradição e reconciliação. Em Nietzsche, é a partir dessa junção que nasce a tragédia, para que a existência se torne suportável. Dessa maneira, para o autor, “o homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: força artística de toda a natureza, para a deliciosa satisfação do uno-primordial” (NIETZSCHE, 2006, p. 31). O filósofo nos proporciona o entendimento dos momentos de preponderância dos conceitos de dionisiaco e de apolíneo para justificar, na história da cultura grega, a importância dos mesmos para a arte trágica diante do uno-primordial que para Nietzsche representa a eterna contradição das coisas do mundo, que sempre estão se reencontrando.

Com isso, a obra apresenta-se em meio à subversão entre dois mundos artísticos transfigurados pelos deuses Dionísio e Apolo. Nosso autor chega a analisar as intervenções desses deuses enquanto forças que brotam diretamente da natureza, sem a necessária mediação do homem da arte e se concretiza ligeiramente em duas dimensões – o mundo da beleza e perfeição, ilusório e dos sonhos; e o mundo da realidade conectado ao uno-primordial. Assim, “o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisiaco” (NIETZSCHE, 2006, p. 27), ou seja, um mundo invisível das emoções e intensidades, entendido como um movimento gerado da natureza para mostrar a verdade subliminar do mundo, declarado pelo caos, surgindo o infinito indefinido no tempo e espaço, que são pulsões artísticas adjacentes naturais e que fazem do homem da arte um imitador, e não necessariamente um criador.

Até agora examinamos o apolíneo e o seu oposto, o dionisiaco, como poderes artísticos que, *sem a mediação do artista humano*, irrompem da própria natureza, e nos quais os impulsos artísticos desta se satisfazem imediatamente e por via direta: por um lado, como o mundo figural do sonho, cuja perfeição independe de qualquer conexão com a altitude intelectual ou a educação artística do indivíduo, por outro, como realidade inebriante que

novamente não leva em conta o indivíduo, mas procura inclusive destruí-lo e libertá-lo por meio de um sentimento místico de unidade. Em face desses estados artísticos imediatos da natureza, todo artista é um “imitador”, e isso quer como artista onírico apolíneo quer como artista extático dionisíaco, ou enfim – como, por exemplo, na tragédia grega – enquanto artista ao mesmo tempo onírico e extático: a seu respeito devemos imaginar mais ou menos como ele, na embriaguez dionisíaca e na auto-alienação mística, prosterna-se, solitário e à parte dos coros entusiastas, e como então, por meio do influxo apolíneo do sonho, se lhe revela o seu próprio estado, isto é, a sua unidade com o fundo mais íntimo do mundo em uma *imagem similitorme de sonho* (NIETZSCHE, 2006, p. 32 [grifo do autor]).

Como podemos perceber, neste trecho da obra, Nietzsche propõe uma ponderação perante as forças contrárias e sobre o que consiste a perspectiva do homem artista. Transversalmente, por meio exclusivo do discurso e da análise dos dois elementos da arte trágica grega, o apolíneo e o dionisíaco, ele determina que são complementos um do outro, definições indissociáveis. Esta é uma das questões que para Nietzsche move a Arte, o surgimento do apolíneo – necessidade da imagem – e dionisíaco – necessidade do invisível. Com isso, a imitação da natureza seria totalmente ligada à imagem e ao sublime, ou seja, os gregos viam a natureza como uma física (*physis*) que sempre se oculta diante dos conceitos de apolíneo e dionisíaco. Então teremos que entender que:

Para explicar o pensamento de Nietzsche sobre o nascimento da arte trágica grega, é preciso antes analisar seus conceitos de dionisíaco e apolíneo, pois esses serão os dois pilares, as duas divindades que se fizeram necessárias para a criação da tragédia. Apolo como deus da beleza, aquele que dá medidas, é o deus do princípio de individuação, em que cada ser é reconhecido como único e individual, faz dessa bela aparência uma ilusão que oculta os sofrimentos da existência. E Dionísio como desmesurado, o deus que une homem e natureza, em que as festas orgiásticas transpõem as barreiras das convenções sociais, fazendo com que tudo se torne uno, o uno-primordial originário de todas as coisas. A oposição entre esses dois elementos da arte, representados pelos deuses, fez com que se tornasse possível a criação da arte trágica a partir do momento de sua união (PEREIRA, 2012, p. 3).

Sendo dois os opostos que reúnem fundamentalmente os aspectos necessários para originar a concepção da arte no filósofo Nietzsche, o homem artista é um imitador tanto da pulsão dionisíaca quanto da pulsão apolínea. Ou seja, para Nietzsche a pulsão apolínea se justifica na arte visível, enquanto que a pulsão dionisíaca se justifica na arte invisível. Porém, quando estão juntas, criam a possibilidade de aproximação entre as forças originais da natureza, sendo primordial para o grego a imitação, “a fim de reconhecer em que grau e até que ponto estavam neles desenvolvidos esses impulsos artísticos da natureza” (NIETZSCHE, 2006, p. 32), de imitação da vida pela arte, transfigurada pela natureza e aparência das coisas.

Nietzsche observou que na arte dos gregos havia um equilíbrio necessário entre o racional e a não-racional (Apolo e Dionísio). Assim, depositou toda a sua esperança no compositor Richard Wagner (NIETZSCHE, 2009b), para que juntos criassem uma nova forma de alcançar esse equilíbrio dos gregos – que veremos no próximo tópico –, de reorganizar os enigmas estruturais da arte musical grega e, ao mesmo tempo, uma nova maneira de se fazer música. Podemos observar que a partir deste conflito entre racionalidade e não-racionalidade depreende-se da história da música um importante paradigma a ser resolvido.

Análise do significado de decadência nas obras *O caso Wagner, Nietzsche contra Wagner* e a exposição do conceito de dionisiaco

Vi por várias vezes citada a minha obra com o subtítulo de “Renascimento da tragédia pelo espírito da música”; olhou-se somente para a nova fórmula da arte, para as intenções, com o escopo *wagneriano*, não se tendo observado aquilo que esse livro continha de importante, *Helenismo e pessimismo* seria um título mais preciso, dado que ensina pela primeira vez como os gregos se libertaram do pessimismo, com que meio o *superaram*... A tragédia é uma prova precisa de que os gregos não eram pessimistas; Schopenhauer enganou-se nesse particular, como sempre se enganou em tudo (Ecce homo, III, §1).

Neste tópico veremos quão presente é a obra de Schopenhauer e de Wagner na vida de Nietzsche. Portanto, o que nos interessa é a relação imprescindível que existe na filosofia diante da arte musical, em que tais autores acreditavam em conceitos que intercalavam as diversas áreas do conhecimento. Existindo a possibilidade dos valores de uma área ser transferidos para outra, por exemplo, da história para a literatura, da literatura para a música, ou como no texto de Schopenhauer, da poesia para a música, podemos afirmar que existe *filosofia nas obras de arte* e assim por diante no diálogo entre áreas. E nisto, todo o intelecto humano de alguma forma fica subsidiando o fazer artístico.

Por essa perspectiva, nos escritos *O caso Wagner e Nietzsche contra Wagner*, Nietzsche ressalta que será preciso entender que “[...] minha maior vivência foi uma *cura*. Wagner foi uma de minhas doenças. Não que eu deseje me mostrar ingrato a essa doença. Se nestas páginas eu proclamo a tese de que Wagner é *danoso*, quero do mesmo modo proclamar *a quem*, não obstante, ele é indispensável – ao filósofo” (NIETZSCHE, 2009b, p. 10). Nestes livros, muita coisa fora dita em torno da vontade artística e sua legitimidade, como sobre os sentimentos humanos diante da obra de arte, sendo na vida de Nietzsche um desabafo diante de suas perspectivas e ambições em revelar verdades subliminares da vida artística e do pensamento. Portanto, nesta parte, primeiramente temos que ter em mente duas vertentes conceituais usadas por Nietzsche para a elaboração de sua crítica contra o compositor Wagner.

Na obra *O nascimento da tragédia*, na terceira parte, Nietzsche constitui uma crítica à filosofia de Schopenhauer, no intuito de formalizar o ideal de pessoas que valorizam a estética pelo viés do compromisso com os valores verdadeiros que ela representa, e um ideal de pessoas que não valorizam a estética nesta ótica. Com isso, Nietzsche, na época que escreveu essas duas obras para Wagner, também tinha rompido com a filosofia schopenhaueriana, usando tais vertentes conceituais para explicar sua teoria de que Schopenhauer havia cometido um erro crucial em filosofar sobre a vida na relação com a arte pelo viés pessimista. Ou seja, em Schopenhauer localiza-se na contemplação estética uma espécie de possibilidade para transcender o modo comum de se perceber o mundo, porém ainda não transcende o pessimismo. Dessa maneira, é possível libertar-se do desejo e da vontade, para apaziguar temporariamente a dor, mesmo sedo a dor a força vital do pessimismo, onde a vontade transfigura o querer. Por meio da arte “nos subtraímos, por um momento, à odiosa pressão da vontade, celebramos a servidão do querer” (DIAS, 1997, p. 13). E com isso a tragédia se consagrou justamente por ser a prova de que os gregos não eram pessimistas.

Olhando com alguma neutralidade, *O nascimento da tragédia* parece muito extemporâneo. Aproveitando o embalo da crítica a Schopenhauer, Nietzsche nesta parte de sua obra desenvolve uma crítica ao compositor Wagner sobre o conceito de decadência. Como podemos perceber na obra *O mundo como vontade e representação*, “em toda seriedade, a decadência foi uma forma de redenção. O benefício que Wagner deve a Schopenhauer é imensurável. Somente o filósofo da decadência revelou o artista da decadência a si mesmo” (GOMES, 2009, p. 18):

O artista da decadência – eis a palavra. E aqui começa a minha seriedade. Estou longe de olhar passivamente, enquanto esse decadente nos estraga a saúde – e a música, além disso, Wagner é realmente um ser humano? Não seria antes uma doença? Ele torna doente aquilo em que toca – ele tornou a música doente (NIETZSCHE, 2009b, p. 18).

Ao elaborar um questionamento sobre o que significaria o comportamento dos decadentes no campo da arte e no campo da filosofia, Nietzsche expõe à ideia da negação da relação dos artistas a *estética*. Sendo este um viés que somente vale para os intelectuais do ramo artístico, que comporta os conceitos na divisão das características artísticas, ou seja, a relação entre o artista e sua obra de arte, pois:

Considera-se o artista um ser estético, pressuposto que, para ele, invariavelmente não comporta o ascetismo. Os ideais ascéticos não deveriam representar ou significar nada para os artistas. Mas por que essa questão é trazida à tona por Nietzsche? Basicamente pelo direcionamento artístico de Wagner no final de sua carreira ao ascetismo influenciado pela filosofia de Schopenhauer, fato que Nietzsche nunca aceitou. De antigo admirador, amigo e espectador, Nietzsche passa a analista da obra e crítico feroz da postura e da música de Wagner, que reflete agora os ideais ascéticos e castidade religiosa. A crítica

à trajetória artístico-filosófica de Wagner faz com que o autor mergulhe na questão da incompatibilidade do ascetismo com a arte e com a psicologia inerente à personalidade do artista (DESESSARDS, 2008, p. 86-87).

Ou seja, esses ideais ascéticos seriam a interiorização no sentido individualista acerca de opiniões das manifestações verdadeiras da arte. Negá-las seria, conseqüentemente, reflexo de pura covardia aos momentos intrínsecos da natureza humana que somente a própria arte pode nos revelar.

Por isso é que Nietzsche exemplifica que o artista tem o compromisso com a verdadeira arte, aquela que mexe com os moldes estéticos. Tanto assim que o filósofo usa Wagner para mostrar que o mesmo aderiu *fracamente* à castidade religiosa em sua velhice, atrapalhando assim a sua produção artística. “Não somente o cristianismo, afirma Nietzsche, envenenou a sociedade moderna com um espírito fraco” (GOMES, 2009, p. 5). Assim, em certo sentido, Wagner se torna ascético pela intenção que sua obra estava seguindo. Nietzsche julga Wagner como fraco e essa prerrogativa se estabelece a partir de sua análise sobre a decadência do músico, sendo Wagner um ser que desvirtuou todos os bons gostos artísticos, “como se pode estragar o gosto com esse decadente, não sendo por acaso um músico, não sendo por acaso também um decadente” (NIETZSCHE, 2009b, p. 24).

“Tocata e Fuga em ré menor” e sua estrutura livre e métrica

A tocata é uma forma musical de *estrutura livre* e de caráter virtuosístico, composta para instrumentos de teclado, órgão, cravo e piano. Houve tocatas com três a dez pessoas, mas o procedimento em todos os casos era parecido, ou seja, um ou mais músicos iniciavam um movimento rítmico ou melódico e os outros músicos improvisavam uma resposta e todas essas respostas se desenvolviam nas camadas rítmicas e melódicas, com isso, todas as variações e vibrações do corpo sonoro se faziam entre encontros e desencontros. As primeiras composições com essas características datam do século XVI. “Já no século XVIII, era comum ser seguida de uma fuga. Bach fora quem celebrou essa forma de composição”. A tocata é uma composição musical em que os instrumentos exploram os improvisos e estilos variáveis de ornamentos do arranjo, geralmente escrita para instrumentos de teclas, pois facilitam as passagens de arpejos virtuosísticos e a utilização de características sonoras de pedais para extensão do som. Para entendermos melhor a estrutura de uma tocata, temos que lembrar que a mesma começa com uma série de harmonias como principal guia para se desenvolver o restante. *Este tipo de composição tem como característica não se repetir as partes e os temas*, mas de pouco em pouco são introduzidas passagens, a modo de *contrapontos*, para desenvolver a peça que pode ou não vir logo em seguida. Em nosso caso, analisaremos uma peça que vem logo em seguida, mas se não vier uma peça posterior, ela pode ser resolvida por si mesma.

A tocata do estilo barroco surgiu com o músico Girolamo Frescobaldi – um dos maiores compositores de música para cravos, viveu entre 1583 e 1643. Suas composições para este tipo de música continham poucas divisões, mas com muita virtuosidade (interpretação *Tocata* Gaspar Cassado por Peter Groll – a saber, visualizar o vídeo nas *referências da Web*) em relação às versões do período Renascentista, alcançando variações de contrapontos de intercambiáveis detalhamentos da arquitetura musical desse período. “Frequentemente possui corridas instantâneas de arpejos rotativos com acordes normais e invertidos, que em partes faltam às indicações regulares de tempo e quase sempre tem um *sentido de improvisação*” (HATZFELD, 2002, p. 49). Dentre os compositores do período barroco que compuseram *tocatas* que podemos considerar predecessores de Bach, estão os nomes de Michelangelo Rossi (1602-1656) – interpretação *tocata* VII por Roberto Stirone; Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621) – interpretação *Tocata* em ré por Jadwigi Sikora; e Dieterich Buxtehude (1637-1707) – interpretação *tocata* em fá por Julian Bewig. (A saber, visualizar os vídeos nas *referências da Web*). Sendo este último uma das maiores influências de Bach – segundo histórias, Bach deixava de comparecer ao trabalho (!) para acompanhar as apresentações do mesmo.

É importante ressaltar que, dos compositores citados acima, Dieterich foi o que começou com a técnica dos dez dedos para os instrumentos de tecla, mais precisamente para o cravo. Posteriormente, Bach aprofundou-se nesta técnica e se utilizou dela em toda sua obra, a lembrar que, logo em seguida, fora ele que se tornou o compositor de referência em se utilizar dos dez dedos em instrumentos de tecla. Assim, Bach com suas *tocatas* passa a ser um dos maiores exemplos para se estudar tal forma. “As *tocatas* para órgão são improvisações intensas e em repetidas vezes são seguidas por movimentos em forma de prelúdio” (HATZFELD, 2002, p. 51). O prelúdio é uma forma bastante usada por Bach, sendo uma composição posterior e muito parecida com a *tocata*, onde ambas caminham juntas, mas com suas peculiaridades. Na arte musical são conhecidos por ser a introdução de uma obra maior (opera, balé ou fuga), ou seja, tanto o prelúdio quanto a *tocata* fazem um aquecimento das linhas e temas para o músico, e antecedem os trechos importantes da parte maior que não se repetem no caminhar da obra.

Muitos músicos no período barroco tocavam as *tocatas* e prelúdios para se aquecerem e preparar-se para a execução da obra mais importante. Além de Bach, que explorou muito tais formas, temos o pianista Chopin, já posteriormente, no período Romântico (interpretação *Prelúdio* em mi menor por Alon Goldstein – referência da *Web*), que também se utilizou muito dos prelúdios para o desenvolvimento de sua extensa obra. Sendo uma composição de grande influência para a posteridade, por ter suas características próximas de uma *tocata*, o “Prelúdio inicia com uma primeira seção lenta seguida por uma seção rápida na forma de fuga” (CAMPOS, 2010, p. 14).

Exemplo técnico para justificativa das partes livres e métricas

Comumente, denomina-se música métrica a divisão rítmica dos valores das notas de uma intenção ornamental dos sons, sendo primordial este aspecto métrico, pois determina de forma absoluta o compasso. Com efeito, são os compassos os representantes de todo o aparato musical, formados por tempos, pulsações no geral, que se entrelaçam com as notas e seus respectivos valores. Portanto, o conceito de métrica corresponde à estrutura do princípio primordial de medir o andamento e ritmo de uma música.

Métrica na música é a teoria do compasso e do ritmo; e é a técnica musical que trata da estruturação do ritmo e da melodia. Ritmo é a distribuição ordenada dos valores; e é a relação entre as durações das notas executadas sucessivamente. O compasso separa os valores com acentuação periódica, alternando-se entre “forte” e “fraco” (MED, 2010, p. 128).

Portanto, a métrica por meio de essenciais técnicas do corpo musical se agrupa ao ritmo. Constrói-se, dessa forma, o padrão das durações das notas de modo a respeitar a unidade do compasso, sendo este a articulação da duração padronizada que ocupa a pulsação de uma ou mais batidas. Assim, a métrica está mais relacionada ao andamento das pulsações de intensidade forte e fraca. Haja vista que o pulso é uma contínua formação de tempos idênticos de curta duração, pois está com a unidade de compasso em que está inserido, por isso, são identificados como se fossem pontos em uma música.

Unidade de compasso é o valor que preenche, se possível sozinho, um compasso inteiro. Para encontrar a unidade de compasso soma-se o número de figuras indicadas pelo denominador reduzindo-as a uma só ou ao menor número possível de figuras. A unidade de compasso, representada por valor pontuado ou por resultante da combinação de várias figuras, é chamado por alguns teóricos de unidade de som em vez de unidade de compasso (MED, 2010, p. 121).

Com isso, as pulsações são formadas de várias batidas não melódicas, mas que são formadoras do ritmo, ao estabelecer a divisão exata dos valores das notas diante dos compassos.

Com efeito, passaremos a definir o lado livre da música, onde a fermata é a principal característica da chamada música livre, que é um estilo muito explorado por Bach na “Tocata”, também conhecida como suspensão – quando aparece esse símbolo na partitura, quer dizer que devemos suspender o valor das figuras musicais. Por isso, quando “a *fermata* é colocada junto a uma nota musical, indica [...] que o tempo de execução fica a critério do intérprete” (BENNET, 1994, p. 38). Com efeito, ela dará todo o suporte para as partes livres de qualquer música, e pode ser representada pelo símbolo que se segue abaixo.

Figura 1. *Fermata.*



Fonte: Disponível em: <<http://www.portalmusica.com.br/entenda-as-figuras-ritmicas-ou-figuras-musicais/>>.

A fermata é um símbolo muito específico nas notações musicais. Contudo, exige-se muita destreza e virtuosidade por parte do intérprete, haja vista que ele fica com a liberdade de improvisar, dentro da parte intencional que a obra remete a esse termo. Com isso, “[...] a qualidade de uma interpretação baseia-se principalmente no aspecto técnico virtuosístico do intérprete e das obras” (BARRO, 1998, p. 55).

Portanto, para a interpretação da fermata, esse símbolo pode ser colocado acima ou abaixo das figuras na partitura para indicar um prolongamento na duração do som além do valor original das figuras. Esse símbolo também torna evidente a intenção do arranjo para quem está interpretando-o, mesmo que a fermata não possua originalmente um valor fixo ou determinado. Ela varia de acordo com o intérprete que faz a execução ou de quem faz a interpretação secundária como é o caso do regente orquestral.

Sabe-se que a fermata foi curiosamente muito representada por outros nomes como, por exemplo, um símbolo de representação do infinito. Contudo, vale ressaltar que quando ela está indicando uma nota soando é chamada de fermata, mas quando o símbolo está indicando uma nota pausada, é chamada de suspensão. Por isso, ela pode ser indicada com a intenção longa ou curta, para a sustentação maior ou menor da sonoridade desejada pelo intérprete.

Figura 2. Exemplo prático de fermata na partitura soando a nota.



Fonte: Disponível em: <<http://www.portalmusica.com.br/entenda-as-figuras-ritmicas-ou-figuras-musicais/>>.



Aqui temos um exemplo de partitura na clave de sol e de fá. Com sua pulsação a 120 bpm no compasso 4/4, aparece na figura acima o campo harmônico acidental na armadura em fá sustenido. É possível notar que a última semínima do compasso não deverá valer o tempo inteiro da pulsação do metrônomo, sendo escolhido pelo intérprete o tempo que lhe convier atribuir, mas sempre respeitando a intenção do arranjo. Ou seja, “[...] onde não aparece tal figura, a música deve decorrer *metricamente* de acordo com os valores originais de sua representação” (BENNET, 1994, p. 43), a lembrar que apenas com a fermata uma nota pode ser sustentada indefinidamente, tendo sua duração original prolongada ao gosto do executante. A fermata também pode aparecer sobre uma pausa, indicando uma suspensão, ou de forma menos usual, sobre a barra de compasso, para indicar uma cesura.

Figura 3. Exemplo prático de fermata na partitura com a nota pausada.



Fonte: Disponível em: <<http://www.portalmusica.com.br/entenda-as-figuras-ritmicas-ou-figuras-musicais/>>. Acesso em: 21/01/2015

Na figura acima pode ser observado um exemplo de partitura nas claves de sol e de fá. O exemplo da fermata está representado em cima de uma pausa de semínima e de uma nota também soando em semínima. Esse exemplo ressalta ainda que é uma visão equivocada afirmar que silêncio não é música, pois, se ele pode ser representado em uma partitura, pode ser considerado música também, tudo depende de onde tal se encontra. No caso, numa partitura, o silêncio pode servir para muitas variações temáticas em definição da sonoridade de uma obra. Assim, como vemos, para cada nota positiva, existe seu contrário (nota negativa), sendo o mesmo valor para ambas.

Características estruturais de *Tocata para exemplos livres*

Exemplo 1 – Tema inicial de *Tocata*

Figura 4. “Tocata e Fuga em ré menor”.

Tocata and Fugue in D Minor
BWV 565

J. S. Bach

The image shows the beginning of the Toccata and Fugue in D Minor by J.S. Bach. The score is for Manual and Pedal. It starts with an Adagio tempo and a fermata over the first measure. The tempo then changes to Prestissimo. The score shows the first eight measures of the piece.

Public Domain

Fonte: Disponível em: <<http://www.mutopiaproject.org/ftp/BachJS/BWV565/TocataFugue/Tocata-Fugue-a4.pdf>>. Acesso em: 21/01/2015

Na figura acima, o início do tema apresenta várias fermatas para representar a livre articulação do arranjo. O tema apresenta seu início com a representação de várias fermatas na articulação livre do arranjo. Note-se que do primeiro compasso ao sétimo temos como característica a fermata, que se prolongará no primeiro compasso, pois há uma colcheia que fará uma ponte até o grupo de fusas, de modo que estas também

serão representadas de forma livre. Logo, a colcheia não poderá valer meio tempo da pulsação, assim como as fusas não valerão um oitavo de tempo da pulsação original. Como veremos mais adiante, mesmo no primeiro compasso a fermata aparece, mas num tempo pausado. Isso significa que o silêncio deve se prolongar de acordo com a interpretação do músico. Com isso, é necessário tomar cuidado, pois os silêncios devem ser bem intencionados para não perderem a essência do arranjo. Esta característica rítmica do tema é distribuída em várias partes da “Tocata”. Assim, ela aparece em quase todos os compassos, variações rítmicas e melódicas, de modo a fazer com que apenas esta parte citada seja suficiente para apontar suas características estruturais. Contudo, a “Tocata” parece-nos buscar as qualidades sensíveis que são estabelecidas em arranjos introdutórios. Essas composições são provocadas por impulsos mais intuitivos do que técnicos, e que nos fazem sentir a presença do elemento livre na execução. Tal divisão estabelece regras a serem seguidas, ou seja, são exploradas duas partes estruturais da musicalidade que se entrelaçam entre si.

Assim, como vimos anteriormente, elas podem estar colocadas separadamente nos arranjos musicais em forma de figuras rítmicas sem fermata para representar execução métrica, e figuras rítmicas com fermata para denotar a execução livre, onde:

[...] no começo da obra as passagens de virtuosidade são fundamentais e por vezes a fragmentos polifônicos em estilo de imitações. Frescobaldi e seus discípulos faziam uma improvisação meditativa. J. S. Bach concebeu-a como uma página brilhante, toda em contrastes Tocata e Fuga em ré menor, como uma espécie de prelúdio bastante construído (Tocata dita Dorian), (HODEIR, 1970, p. 184-185).

Nesta primeira parte de “Tocata”, temos três variações primordiais que devem ser destacadas diante dos parâmetros composicionais característicos do tema:

- 1º – A dinâmica inicial das estruturas harmônicas e melódicas no ritmo livre, nos três primeiros compassos;
- 2º – Há uma suspensão de contrapontos em relação à melodia e ao ritmo livre, do compasso quatro ao décimo segundo;
- 3º – E a variação do número de linhas; da metade do primeiro compasso ao décimo quinto compasso.

Por conseguinte, estas variações se ligam uma a uma, nas características das tocatas. Assim, logo na primeira variação é possível observar que as passagens rítmicas intrínsecas às duas vozes das claves realizam movimentos iguais, promovendo uma abertura dobrada através de um acréscimo gradativo no diâmetro intervalar entre duas vozes no início do tema. Com isso, a configuração rítmica decorrente na segunda variação se desenvolve de forma parecida, pois ocorre uma gradual sintetização da estrutura rítmica, por meio da movimentação semelhante entre as linhas do arranjo.

Respectivamente, na terceira variação, a densidade do número de linhas instrumentais é constante nas características da tocata. Dessa maneira, percebe-se como o evento de uma linha semelhante à outra pode configurar a organização ou trama disposta nas duas variações do tema do arranjo. Ao mesmo tempo em que ocorre o crescimento contrapontístico no interior da primeira variação, é possível perceber também que sua massa volumar de linhas potencializa as vozes no parâmetro guiado pelo ritmo. Deste modo, no decorrer da primeira variação, o contraponto acompanha também um processo da estrutura polifônica. Nisso se insere a suspensão das articulações melódicas para dar mais ênfase à rítmica do arranjo, pois a característica do ritmo dentro da polifonia fica mais intensa e cobre boa parte das explorações melódicas, para dar lugar às ligações harmônicas na construção das divisões do tema. Ressalte-se o fato de que a primeira variação tende a ser uma premissa de cunho mais importante que as outras, por se estender do acorde inicial até o terceiro tempo do segundo compasso, enquanto a segunda se conglomera nos tempos restantes do tema principal.

Portanto, temos passagens de tema para tema de forma livre e complementar entre as partes com tempos de fusas e semicolcheias para cada variação. Com isso, a divisão pode ser vista de forma interligada, em que se desenvolvem os temas nos modos de contrapontos contrastantes para se equilibrar entre as variações. Mesmo com o experimento de interpretação dessa obra em algum instrumento e de inúmeras audições de diferentes intérpretes, vê-se uma constante formação livre de ligações dos arpejos de tema para tema, dando direcionamento entre os tempos e suas passagens dispostos nos três primeiros compassos desta análise. Com efeito, nota-se a existência de duas relações rítmicas no cerne desse primeiro tema, a saber, a passagem melódica desenvolvida nas fusas, de modo a acentuar a característica livre de mudança dos acordes e tempos para formalização da cadência. Assim, o primeiro tema se dimensiona nas configurações rítmicas formadas pela fermata e seu lugar de estruturação.

Características estruturais da Fuga para exemplos métricos

Exemplo 2 – Tema inicial da Fuga

Percebe-se que algumas características da estruturação das fugas nos revelam todas as nuances da acentuação métrica do tema, que também pode ser chamado de sujeito, e suas variações principais. Discorreremos abaixo sobre três fatores musicais que contribuem para essa análise.

- 1º – A presença de um tema;
- 2º – As movimentações contrapontísticas e polifônicas;
- 3º – Formação característica imitativa.

Figura 5. “Tocata e Fuga em ré menor”.

The image shows a musical score for the 'Tocata e Fuga em ré menor' by J.S. Bach. The score is written for two staves (treble and bass clef) and is marked 'Prestissimo'. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score consists of 12 measures, numbered 22 through 34. The first measure (22) is marked 'Prestissimo'. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

Fonte: Disponível em: <<http://www.mutopiaproject.org/ftp/BachJS/BWV565/ToccatFuge/ToccatFuge-a4.pdf>>.

A fuga é uma composição de estilo contrapontístico, que se baseia no uso da imitação e a preponderância de um tema gerador, curto, mas característico, chamado sujeito. Aparecendo cerca do fim do século XVII está ligada à tradição polifônica dos séculos XV e XVI, de que é de algum modo o expoente máximo: em nenhuma outra forma a equivalência das diferentes vozes é de tal modo evidente; nenhuma outra forma atinge uma unidade tão perfeita. Ainda que situada na linha do moteto, a fuga pertence à arte instrumental (HODEIR, 1970, p. 52).

Sabemos que o tema é de intrínseca expressividade nas formações das fugas. Desse modo, no barroco se tornou comum ser chamado de sujeito o tema que servia de guia para escrever as outras vozes, antes de qualquer definição pontual sobre uma determinada fuga. No caso da tonalidade, sentimos que o desdobramento da tonalidade de ré menor, desenvolvida ao longo de sua primeira parte, funciona como um tipo de superfície de inscrição para muitas das características musicais mencionadas acima.

As figuras acima utilizadas como exemplo foram escolhidas para serem destacados os elementos que promovem sensações de simetria, ou seja, onde a sonoridade se mantém firme no mesmo movimento e variação. Estes periódicos movimentos métricos da fuga podem ser visualizados na movimentação cromática dos seis primeiros compassos. Isso aparece também nos saltos de notas e na articulação dos acordes menores no final do sexto compasso. Pode ser observado ainda, nas cadências seguintes, o frequente uso de arpejos de ré menor, e a constante suspensão harmônica. Por meio destes elementos composicionais da arte musical, encontramos subsídios suficientes para a dialética dos arranjos métricos.

Já nos compassos 14, 15, 16, 17, 18, 19 e 20 fica evidenciada a contínua movimentação da acentuação métrica dos trechos expostos. Isso por que há uma longa seção de arpejos menores e trechos não constantes de intensos cromatismos realizados ao longo dos primeiros 20 compassos da fuga, decorrente das sucessivas mudanças de movimentos, somada ao andamento métrico de passagem de compasso para compasso. Geralmente, as fugas possuem um ritmo métrico e rápido, o que causa o efeito de bastante agitação, haja vista que se desenvolvem numa medida que varia de 90 bpm e se aproxima de uns 130 bpm em constante desenvolvimento dinâmico com as escalas diante do sujeito-guia da fuga. Percebe-se que o compasso 23, onde aparece uma seção de arpejos, coincide com as características de arpejos na medida harmônica analisada acima no apontamento da escala de ré menor, sintetizando as passagens dos arpejos e as características musicais apresentadas anteriormente que provocam nossa percepção formal da fuga.

Portanto, na interrelação musical dos três fatores analisados, a saber, os intervalos cromáticos diante do guia, a tonalidade menor, e a característica do acento métrico, é possível perceber que sua estrutura está em simetria no decorrer das passagens dos arranjos.

Assim, as características rítmicas, sonoras e composicionais da fuga – especificamente de “Tocata e Fuga em ré menor” – nos mostram uma estrutura técnica em prol de uma dinâmica de expressão. Isso acontece de uma forma prática nos moldes dos princípios musicais, em que as relações composicionais acontecem na maneira como as variações se associam entre a teoria e a prática, sendo que a variação rítmica, um dos pontos mais importantes, ocorre sobre qualquer tempo indicado nos compassos. Percebemos, nos três exemplos dispostos acima, a forma com que estas amarras composicionais se desenvolveram entre as passagens. Além destas semelhanças rítmicas, foram pontuadas entre os compassos mais importantes e no tempo de cada variação.

Considerações finais

Concebe-se que esta pesquisa teve como finalidade propor a possível aproximação entre “Tocata e Fuga em ré menor” e *O nascimento da tragédia*. Com isso, foram utilizados,



para maior visualização desta relação que existe entre ambas as obras, o conceito de arte dionisíaca e de arte apolínea determinados por Nietzsche, atribuindo-se à perspectiva conceitual dionisíaca a fermata existente no arranjo de “Tocata” e a perspectiva conceitual apolínea na construção sistemática dos valores das figuras musicais na “Fuga”.

A pretensão foi investigar, na teoria e na prática, a relação entre a música bachiana e o pensamento nietzschiano. Mesmo sendo áreas distintas, a análise se deu minuciosamente nos parâmetros de dionisíaco e de apolíneo como também nos de música livre e música métrica. Assim, exclusivo destaque foi dado ao estudo da estrutura teórica de “Tocata e Fuga em ré menor”, para problematização dos conceitos musicais em relação aos textos filosóficos de Nietzsche. Deste modo, em *O nascimento da tragédia*, a concepção da musicalidade fora definida evidentemente quando o filósofo assegura que existe uma relação do nascimento da tragédia necessariamente fundada no espírito da música, fazendo indicar a influência de seu pensamento e os conceitos estéticos em volta de Dionísio e Apolo para manifestar-se o equilíbrio artístico.

Portanto, tal investigação mostrou que a música estimula nossas percepções mais profundas do mundo e, em Nietzsche, a musicalidade transfigura o jogo artístico entre Apolo e Dionísio, transformando os afetos que são modificados no sentido natural das relações, onde, no arrebatamento desses deuses, se tem o derradeiro encontro com a existência que desperta o caráter sublime do mundo. Nietzsche coloca a música como fundamental para a construção do sentimento sensível e visível na existência. A partir disso, podem-se compreender quão grande é o elemento musical na tragédia grega em apreciá-la num instrumento, canto ou coro. Deste modo, existe uma duplicidade atribuída ao deus Dionísio e ao deus Apolo, onde o primeiro representava o lado mais espontâneo e emocional do ser (a parte livre da musicalidade) e o segundo o lado mais regrado e racional do ser. Portanto, podem atribuir-se essas duas características em “Tocata e Fuga em ré menor”; onde estão presentes também dois conceitos, que podem ser interpretados como semelhantes na perspectiva de *O nascimento da tragédia*. No aparecimento da fermata em “Tocata”, se tem o lado espontâneo de Dionísio, e na estrutura sistemática da “Fuga”, se tem o lado racional de Apolo.

Referências

- BACH, J. S. *Tocata e Fuga em ré menor*. Tradução Souza Lima, 2002.
- BARRO, Guilherme A. S. *O Pianista brasileiro: do mito do virtuose a realidade do intérprete*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 1998.
- BENNET, R. *Uma breve história da música*. 2. ed. Jorge Zahar, 1994.

- CAMPOS, L. Y. A. *Complexidade e simplicidade: paradoxo na estrutura composicional do prelúdio N° 5 para violoncelo de J. S. Bach*. Dissertação (Mestrado em Música)–Universidade Federal da Paraíba, 2010.
- DIAS, R. M. A influência de Schopenhauer na filosofia da arte de Nietzsche em O nascimento da tragédia. *Cadernos Nietzsche* 3, p. 07-21, 1997.
- DIAS, R. M. *Nietzsche e a música*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- DE PAULA, E. *Nietzsche e a música – considerações do filósofo sobre a música como proposta de afirmação da vida*. Dissertação de Mestrado publicada na Biblioteca Virtual da Universidade de Brasília, 2006.
- DESESSARDS, J. Estética em Nietzsche: um problema para artistas. *Revista Inter-saberes*, ano 3, n. 5, Curitiba, 2008.
- FREITAS, G. S. *O labirinto da arte trágica nos primeiros escritos de Nietzsche*. Dissertação (Mestrado em Filosofia)–Universidade São Judas Tadeu, 2007.
- GOMES Neto, J. J. *A crise na cultura como supressão dos ideais estéticos pelos ascéticos no pensamento de Friedrich Nietzsche*. Trabalho de iniciação científica publicado na biblioteca da Universidade Federal de Goiás, UFG, 2009.
- HATZFELD, H. *Estudos sobre o barroco*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- HODEIR, A. *As formas da música*. Trad. de M. A. Videira. Lisboa: Arcádia, 1970.
- MED, B. *Teoria da música*. 4. ed. revisada e ampliada. São Paulo: Editora da USP, 2010.
- NIETZSCHE, F. W. *O Nascimento da Tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. de J. Guinsburg. 2. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *A visão dionisíaca do mundo*. Trad. de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *O caso Wagner; um problema para músicos*: Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b.
- _____. *Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009c.
- _____. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. Referências das Obras de Bach.
- PEREIRA, M. *Nietzsche e a música: uma análise de “O nascimento da tragédia”*. Relatório de Iniciação Científica. Universidade de São Paulo, 2012.



A ideia como objeto da arte e o belo na multiplicidade de suas manifestações

The idea as object of art and the beauty in the multiplicity of it's manifestation

Caio Miguel Viante*

Manuel Moreira da Silva*

Resumo: Este trabalho tem por objetivo explicitar a ideia platônica como objeto da arte tal como exposta no Livro III de *O mundo como vontade e como representação*, de Arthur Schopenhauer. A ideia se configura assim como a forma mais elevada de conhecer, um conhecer puro, portanto, livre do princípio de razão suficiente. No âmbito da arte, a representação se mostra independente do princípio de razão. Por isso, enquanto independente do princípio de razão, ela se apresenta como ideia, quer dizer, como grau de objetividade da vontade. Em concordância com isso, considerar-se-á a objetividade da vontade tendo como pano de fundo o horizonte do pensamento único [*einzigiger Gedanke*] dentro dos quadros de uma filosofia schopenhauriana. Para assim, especificar a ideia como grau de objetividade da Vontade e, ao mesmo tempo, objeto da arte.

Palavras-chave: Ideia platônica, arte, Schopenhauer.

Abstract: This paper aims to make explicit the Platonic idea as an object of art as set forth in Arthur Schopenhauer's Book III of *The World as Will and Representation*. The idea is configured as the highest form of knowing, a pure knowing, therefore, free from the principle of sufficient reason. In the realm of art, the representation is independent of the principle of reason. Therefore, as independent of the principle of reason, it presents itself as an idea, that is, as the degree of objectivity of the will. In accordance with this, the objectivity of the will will be considered against the background of the horizon of single thought [*einzigiger Gedanke*] within the framework of a Schopenhaurian philosophy. In order to do so, specify the idea as the degree of objectivity of the Will and, at the same time, the object of art.

Keywords: Platonic idea, art, Schopenhauer.

A objetividade da vontade: A vontade que se tornou objeto

O Livro III discute o modo pelo qual a ideia se comunica nas belas artes e pode ser objeto do conhecer contemplativo, a saber, do conhecimento da ideia como grau de objetividade da vontade. Essa, de acordo com Schopenhauer, é: “vontade que se tornou objeto, isto é, se tornou representação” (MVR, t. I, § 30, p. 199).¹ De acordo com o filósofo, a vontade se torna objeto, e se apresenta diante do sujeito enquanto este a representa; quer dizer, se exprime de maneira objetiva, sendo, portanto passível

*Universidade Estadual do Centro Oeste.

1 Neste trabalho a sigla MVR designa o *mundo como vontade e representação* seguidas do número do tomo utilizado e do número do respectivo capítulo e da paginação do original alemão. As citações seguirão tradução brasileira de Jair Barbosa.

de conhecimento no âmbito das estruturas cognoscentes do mesmo. Em outro registro, no dizer de Clément Rosset, “tal objetivação da vontade é suscetível de graus numerosos, mas bem definidos, que são a medida da precisão e da perfeição crescentes com as quais a essência da vontade se traduz na representação, dito de outra maneira se põe como objeto” (ROSSET, 1969, p. 33). Para Schopenhauer, a vontade então feita objeto permanece diante de um sujeito, captada mediante representações, contudo, de um puro sujeito do conhecimento, e por representações independentes do princípio de razão, as quais se mostram assim como graus de objetividade da própria vontade. Desse modo, ao passo que submetida ao princípio de razão, a representação resulta de uma abstração; enquanto independente de tal princípio, ela se mostra como objeto de intuição.

No âmbito da representação submetida do princípio de razão a vontade não se objetiva na intuição enquanto ideia grau de objetividade da vontade. De acordo com Schopenhauer, o princípio de razão afirma: *Nihil est sineratione cur potius sit, quam non sit* (Nada é sem uma razão pela qual é)² (QR, § 5, p. 9). Tal assertiva é compreendida como um princípio elementar, que permeia não só o conhecer científico, mas também a totalidade de fenômenos no mundo,³ estes fenômenos no mundo são dados mediante o conhecer representativo, explicitado na máxima inicial do Livro I de *O Mundo* segundo a qual “O mundo é minha representação” (MVR, t. I, § 3, p. 1). Dessa maneira, todo objeto da experiência e da ciência existe apenas como representação submetida ao princípio de razão. Schopenhauer, no Livro I de *O Mundo*,⁴ traz o escopo do princípio de razão caracterizando-o como elemento determinante em toda forma de representação que se apresenta na experiência e na ciência. De acordo com sua primeira consideração da representação submetida ao princípio de razão: o objeto da experiência e da ciência:

2 Usaremos a exposição do termo em itálico conforme o estilo adotado pela tradução da La Cuadruple raiz del principio de razon suficiente em espanhol de Eduardo Ovejero y Maury.

3 De acordo com o filósofo alemão, o princípio de razão suficiente possui quatro raízes que permeia a totalidade dos fenômenos do mundo: A raiz do *principium rationis sufficientis fiendi*, (princípio de razão suficiente do devir) (QR, § 20, p. 34) onde se encontram os objetos submetidos às representações da experiência sensível. A raiz do *principium rationis sufficientis agendi* (princípio de razão suficiente de agir) (QR, § 43, p. 113), onde se encontram submetidas às representações do sujeito cognoscente pautado pelas leis da motivação, a raiz do *principium rationis sufficientis cognoscendi* (princípio de razão suficiente do conhecer) (QR, § 29, p. 84), onde se encontram submetidos às representações de representações, conceitos abstratos da razão e por fim a raiz do *principium rationis sufficientis essendi* (raiz do princípio de razão suficiente de ser) (QR, § 36, p. 101), onde se encontram submetidas às representações intuitivas: espaço e tempo, formas puras do conhecimento.

4 A segunda exigência é que, antes do livro, leia-se sua introdução, embora não esteja contida nele, mas foi publicada cinco anos antes, com o título *Sobre a quádrupla raiz do princípio de razão suficiente*, um ensaio filosófico. Sem familiaridade com essa introdução e propedêutica é completamente impossível a compreensão propriamente dita do presente escrito; o conteúdo daquele ensaio é sempre pressuposto aqui como incluído na obra. (SCHOPENHAUER, 2015, p. 21)

Afirmo, ademais, que o princípio de razão é a expressão comum para todas essas formas do objeto das quais estamos conscientes *a priori*, e que, portanto, tudo o que conhecemos *a priori* nada é senão exatamente o conteúdo do mencionado princípio, e do que dele pode ser deduzido: princípio no qual está propriamente expresso todo nosso conhecimento certo *a priori*. No meu ensaio sobre o princípio de razão mostrei detalhadamente como todo//objeto possível está submetido a esse princípio, ou seja, encontra-se em relação necessária com outros objetos, de um lado sendo determinado, e do outro determinando (MVR, t. I, § 2, p. 7).

Segundo o filósofo, todos os objetos representados encontram-se submetidos ao princípio de razão. Dessa forma, são determinadas pelos limites das figurações do espaço e do tempo, formas puras pelas quais podemos conhecer os fenômenos dados na representação. Nesse sentido, as representações concebidas na experiência sensível permanecem diante de um sujeito que as conhecem de forma condicionada pelo princípio de razão e, ao mesmo tempo, mediante o seu dever, o sujeito cognoscente conhece apenas as relações entre as representações.

Entretanto, no Livro III a representação encontra-se independente do princípio de razão, ou seja, objetividade da vontade. De acordo com Schopenhauer, à vontade objetivada no mundo tal como objetividade da vontade se apresenta diante do sujeito enquanto este a representa independente do princípio de razão, o que equivale dizer, que vontade se exprime de maneira objetiva, sendo, portanto passível de conhecimento. Nesse modo de conhecer distinto do modo do conhecer submetido ao princípio de razão a representação se apresenta independente, na medida em que, exprime graus de objetividade da vontade.

A ideia grau de objetividade da vontade

A objetividade da vontade compreende muitos e bem definidos graus que não são senão a objetivação da vontade, isto é, seu tornar-se objeto. Schopenhauer reconhece nos graus de objetividade da vontade as ideias de Platão, na medida em que elas “são justamente espécies determinadas, ou formas e propriedades originárias e imutáveis dos corpos orgânicos e inorgânicos, bem como das forças naturais que se manifestam segundo leis da natureza” (MVR, t. I, § 30, p. 199). As ideias platônicas não são, porém, apenas graus bem específicos de objetividade da vontade, elas são mais propriamente objetividade imediata da vontade em um grau determinado (cf. MVR, t. I, § 31, p. 201); em vista disso, e por serem originárias e imutáveis, as ideias são aprendidas de modo intuitivo ou contemplativo (cf. MVR, t. I, § 36, p. 219). Em termos gerais Schopenhauer afirma:

Entendo, pois, sob IDEIA, cada fixo e determinado GRAU DE OBJETIVAÇÃO DA VONTADE, na medida em que esta é coisa-em-si, e, portanto, é alheia à pluralidade. Graus que se relacionam com as coisas particulares com suas formas eternas ou protótipos. (MVR, t. I § 25, p. 154).

Desse modo, as ideias são concebidas em âmbito gradativo na medida de sua crescente clareza e perfeição de objetividade da vontade. Enquanto graus de objetividade, a natureza da ideia é em parte sensível, visto que é representada, e também, igualmente inteligível, pois possui uma natureza comum que é à vontade. Todavia, enquanto ideia e, ao mesmo tempo objetividade imediata da vontade determinada é espécie,⁵ obra da natureza.

Assim sendo, Schopenhauer ora concebe o termo ideia para designar o ato imediato contemplativo e ora o termo ideias de acordo com sua gradação exposta em sua filosofia. Assim, a ideia, embora tenha uma gradação, é alheia à pluralidade, na medida em que esta é um objeto determinado que se relaciona com a vontade. Em outros termos, “conhecemos a Vontade como a coisa-em-si; a Ideia, entretanto, como objetividade imediata (isto é, que ainda não entrou no tempo e no espaço) da Vontade num determinado grau.” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 33-34).

A ideia, por sua vez, no âmbito puro do conhecer, com o grau determinado da vontade, exprime o Em-si do mundo como vontade. Em conformidade com isso, Schopenhauer afirma: “Pois, quando abstraímos por completo o mundo como representação, nada mais resta senão o mundo como vontade. Esta é o Em si da Ideia, que a objetiva perfeitamente.” (MVR, t. I, § 34, p. 212). A ideia se objetiva exprimindo a essência da vontade em conformidade com seu grau de objetividade determinado. Dessa forma, “as ideias não manifestam a essência em si, mas apenas o caráter objetivo das coisas” (MVR, t. II, § 29, p. 415) em sentido gradual. Assim, as ideias se limitam à apreensão sucessiva da essência das coisas. Schopenhauer estabelece a relação de sua filosofia com a doutrina platônica das ideias:

Às ideias não convém nascer nem perecer, pois são verdadeiramente, nunca vindo-a-ser nem sucumbindo como suas cópias que desvanecem (nessas duas determinações negativas, entretanto, está necessariamente contido como pressuposto que tempo, espaço e causalidade não possuem significação alguma nem validade para as Ideias; elas não existem neles). Apenas delas, por conseguinte, há um conhecimento propriamente dito, pois o objeto de tal conhecimento só pode ser o que sempre é em qualquer consideração (logo, em si mesmo), não o que é, mas depois também não é, dependendo de como se vê. – Eis aí a doutrina de Platão. (MVR, t. I, § 31, p. 202).

Assim, ao seguir percurso semelhante ao de Platão, Schopenhauer realiza um paralelo de sua filosofia da vontade com a filosofia platônica das ideias. As ideias, por sua vez, correspondem a graus determinados de vontade, que objetivadas exprimem sua autenticidade de maneira atemporal. No âmbito das ideias, o conhecer se apresenta

5 “Espécie no vocabulário aristotélico é forma imanente ao sensível, e não a forma transcendente, como Platão” (PORFÍRIO, 1994, p. 58). (N. do T.). Schopenhauer nos leva assumir essa posição neoplatônica da ideia. “Compreendemos, todavia, que se trata da espécie enquanto espécie, e não da espécie assumida também como gênero, uma vez ter ficado claro que um termo pode ser ao mesmo tempo espécie e gênero” (PORFÍRIO, 1994, p. 84).

de imediato, “quer dizer, cada ideia intuída esteticamente como ato originário da Vontade é sua “objetividade”, no entanto “imediate e, por conseguinte adequada”; já as coisas individuais são sua objetivação inadequada.” (BARBOZA, 2005, p. 227). Desse modo, Schopenhauer ressignifica a filosofia platônica, principalmente no que concerne às ideias. À ideia não cabe pluralidade, ela é una e permanece em si mesma imutável, contendo o seu ser verdadeiro. Na intuição da ideia é desenvolvida a condição de conhecimento puro, a potência do espírito é devotada à pura objetividade, a consciência é preenchida com a calma contemplação do objeto apreendido.

Em resumo, as ideias como graus de objetividade da vontade correspondem “à doutrina da representação na mediada em que esta não segue o princípio de razão” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 23). Dessa maneira, a ideia apreendida exprime uma forma de conhecimento, que, por sua vez, ocorre de maneira excepcional, isto é, somente quando o conhecimento se encontra independente do princípio de razão. Esta transição do conhecimento das coisas particulares subordinadas ao princípio de razão ao conhecimento das ideias independentes de tal princípio ocorre mediante emancipação da forma de conhecer por meio do princípio da razão.

Diante do que se disse acima, “o que é conhecido não é mais a coisa isolada enquanto tal, mas a ideia, a forma eterna, a objetividade imediata da vontade neste grau” (MVR, t. I, § 34, p. 210). Nesse sentido, a ideia contém em si a natureza da vontade nos limites da constituição inteligível, isto quer dizer que a vontade se efetiva no objeto em sua forma representativa independente do princípio de razão. Por conseguinte, as ideias não são efeitos da razão abstrativa, que a rigor constitui os conceitos, mas de uma intuição pura e eterna da vontade em grau determinado. De acordo, com isso Schopenhauer afirma:

Em virtude da forma temporal e espacial de nossa apreensão intuitiva, a IDEIA é a unidade que decaiu na pluralidade: O CONCEITO, ao contrário, é uma unidade, mas produzida por intermédio da abstração de nossa faculdade racional: esta unidade pode ser descrita como *unitas post rem*,⁶ a primeira como *unitas ante rem*⁷ (MVR I, §, 49, p. 277).

Em conformidade com o filósofo, o conhecimento da ideia é objetivo, quer dizer, reconhece-se na ideia a essência manifesta, unidade essencial que se despiu da pluralidade das figurações do princípio de razão, a rigor uma *unitas ante rem*. Em consonância com Platão, Schopenhauer assume a intuição como atividade do intelecto que apreende os princípios de forma imediata, isto é conhece a essência da vontade em grau determinado.⁸

6 “Unidade posterior à coisa”.

7 “Unidade anterior à coisa”.

8 Cabe salientar que Schopenhauer possui princípios distintos da filosofia platônica. Todavia, isso não impede o filósofo alemão de conceber a intuição em sentido platônico, isto é, com aquela que apreende os princípios primeiros.

Nesse sentido, a ideia se distingue do conceito, que, a rigor, pode ser descrito como *unitas post rem*, isto é, como uma unidade abstraída resultante do exercício de conceptualização. Dessa maneira, o conceito encontra-se submetido à raiz do princípio de razão suficiente do conhecer, na medida em que se constitui como representação de uma representação. Em vista disso, os conceitos são determinações de representações que, a saber, compõem um conjunto de outras representações. Assim, as ideias para Schopenhauer “não são como Kant, produtos da razão, mas de uma intuição da essência” (CACCIOLA, 2004, p. 174).

Assim sendo, “o conhecimento da Ideia, todavia, é necessariamente intuitivo, não abstrato” (SCHOPENHAUER, MVR, t. I, §36, p. 219). Desse modo, a ideia trata da consideração objetiva do conhecer que, a rigor, se exprime na pura contemplação artística, isto enquanto a coisa isolada conhecida torna-se ideia de sua espécie. Assim, “a ideia está isenta não apenas do tempo, mas também do espaço: ela não propriamente uma figura espacial que oscila diante de mim; ao contrário, é a expressão, a significação pura, o ser mais íntimo da figura que se desvela para mim” (MVR, t. I, § 41, p. 247).

Por isso, a ideia possui características próprias na filosofia schopenhauriana que perpassam a maneira de conhecer submetida ao princípio de razão. Dentre tais características, temos que a ideia independente do princípio de razão reside fora do tempo e espaço, isto é, de maneira atemporal. De natureza imutável se realiza plenamente e revela a essência da vontade em grau determinado. Como significação pura se exprime de forma permanente, isto é, na pura contemplação. Na pura contemplação “de um só golpe a coisa singular se torna a IDEIA de sua espécie e o indivíduo que intui se torna PURO SUJEITO DO CONHECER” (MVR, t. I, §34, p. 211). Assim o indivíduo que conhece, conhece as coisas sempre em algum lugar, num dado momento, de acordo com a cadeia de causas e efeitos. Ao contrário, o puro sujeito do conhecimento e seu correlato, a ideia, estão excluídos de todas estas formas do princípio de razão (cf. MVR, t. I, § 34, p. 211). Assim, compreende-se que o puro sujeito do conhecer contempla a ideia e supera sua forma comum de conhecer subordinada ao princípio de razão, elevando-se à pura contemplação da ideia, onde apenas o essencial é seu objeto.

De fato, a ascense do indivíduo ocorre simultaneamente ao intuir da ideia, visto que o indivíduo que concebe a ideia no intelecto, não é mais indivíduo, mas sim puro sujeito do conhecer destituído de vontade e sofrimento. Em determinada contemplação a coisa particular se torna ideia e o indivíduo puro sujeito do conhecer. Enquanto o indivíduo conhece apenas as coisas isoladas do mundo que se encontram no espaço e no tempo seguindo as suas relações de causa-efeito submetidas ao princípio de razão, o puro sujeito conhece apenas a Ideia eterna e una. De acordo com Schopenhauer:

Encontramos no modo de conhecimento estético DOIS COMPONENTES INSEPARÁVEIS: Primeiro o conhecimento do objeto não como coisa isolada, mas como IDEIA platônica, ou seja, como forma permanente de todo esse gênero de coisas; depois a consciência de si daquele que conhece, não como indivíduo, mas como PURO SUJEITO DO CONHECIMENTO DESTÍTUIDO DE VONTADE (MVR, t. I, § 38, p. 230).

No que tange à concepção schopenhauriana encontramos dois elementos necessários e correlatos no modo de conhecer pela arte. O primeiro faz menção à ideia, isto é, acepção objetiva da contemplação como forma permanente e pura do saber e a segunda, enquanto o puro sujeito do conhecimento destituído de vontade e sofrimento, a rigor, a acepção subjetiva do conhecer contemplativo. Dessa maneira, ideia e puro sujeito do conhecimento surgem como elementos fundamentais do conhecer, na medida em que, são componentes de uma forma de conhecer contemplativa por meio da arte.

A ideia como objeto da arte

A arte, segundo Schopenhauer, possui um lugar privilegiado em relação às demais formas de saber. Ela comunica a ideia, motivo pelo qual se define como o modo de consideração das coisas independente do princípio de razão, portanto o modo oposto à consideração que depende de tal princípio, isto é, conforme o filósofo, o caminho da experiência e da ciência (cf. MVR, t. I, § 36, p. 218). Desse modo “a arte autêntica, liberatriz por excelência, pois a arte ergue o homem acima do indivíduo, conduzindo-nos até aquele mundo sobrenatural das ideias arquétipos, de que já nos falava Platão” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 47). Schopenhauer busca distinguir, assim, entre o conhecer artístico e o conhecer científico e experimental.

A arte é um domínio do conhecer que exprime o essencial do mundo em via oposta ao conhecer da ciência que, a saber, no sentido do próprio do termo é compreendido como conhecimento sistemático guiado pelo fio condutor da razão (MVR, t. I, § 7, p. 33). Nas palavras de Schopenhauer: “O modo de consideração que segue o princípio de razão é o racional, único que vale e ajuda na vida prática e na ciência; já o modo que prescinde do conteúdo deste princípio é o genial, único que vale e ajuda na arte (MVR, t. I, § 35, p. 218). Assim arte torna-se um modo próprio de conhecer que, a rigor, se distingue da ciência por ser independente do princípio de razão e, ao mesmo tempo, distinta por se configurar em um conhecimento intuitivo da ideia de acordo com sua gradação. Enquanto graus de objetividade da vontade as ideias fundamentam uma hierarquia das belas artes. As artes repetem as ideias, que como tais se expõem em diferentes artes; isto é, como arquitetura, escultura, pintura e poesia.⁹ Desse modo, cada arte possui especificidades que a qualificam de acordo com a sua gradação. Isso só pode ocorrer na medida em que a estas artes se constituem numa hierarquia consonante

9 A música fica de fora do âmbito gradativo das ideias. De acordo com Schopenhauer “[...] a música, portanto, de modo algum é semelhante às outras artes, ou seja, cópia de Ideias, mas cópia da vontade mesma, cuja objetividade também são as ideias. Justamente por isso o efeito da música é tão mais poderoso e penetrante que o das outras artes, já que estas falam apenas de sombras, enquanto aquela fala da essência” (MVR, t. I, § 52, p. 304).

a graus de objetividade da vontade. Nas palavras de Schopenhauer: Sabemos que todas as artes têm somente um objetivo, a exposição das Ideias: sua diferença mais essencial reside meramente no grau de objetivação da vontade – a ideia – que será exposto, com o que também se determina o material da exposição (MVR, t. I, § 51, p. 297).

Nesse sentido, Schopenhauer busca examinar de forma minuciosa as artes de acordo com seu grau de objetividade de vontade, explicitando sua teoria do belo a partir das ideias e das artes. Assim, a fonte da fruição estética pressupõe a ideia apreendida e a supressão da individualidade, na medida em que a “predominância de um ou outro componente da fruição estética dependerá de a Ideia apreendida intuitivamente ser um grau elevado ou mais baixo de objetividade da vontade” (MVR, t. I, § 42, p. 251).

A arquitetura é aquela arte que exprime a ideia em seu grau mais baixo de objetividade da vontade, ou seja, manifesta a vontade em discórdia na medida em que apresenta características diversas e conflitantes da luta entre a gravidade e a rigidez. De acordo com Schopenhauer:

Consideramos a arquitetura simplesmente como bela arte, abstraída de sua determinação para fins utilitários, nos quais ela serve à vontade, não ao puro conhecimento, e, portanto, não é mais arte em nosso sentido, então não lhe podemos atribuir nenhum outro fim senão aquele de trazer para a mais clara intuição algumas das Ideias que são os graus mais baixos de objetividade da vontade, a saber, gravidade, coesão, rigidez, dureza, as qualidades gerais da pedra, essas primeiras, mais elementares, mais abafadas visibilidades da vontade, tons graves da natureza, e, entre elas, a luz, que em muitos aspectos é oposto delas (MVR, t. I, § 43, p. 252).

Em conformidade com o filósofo, na qualidade de bela arte a arquitetura informa de maneira intuitiva a ideia que, manifesta como conteúdo o conflito entre gravidade e rigidez. Assim, a arquitetura leva em conta aspectos tais como peso, altura e proporção, seu intento é fazer entrar em cena o conflito desses aspectos, na medida em que estes se configurem como tema da bela arquitetura, isto é, enquanto ideia em seu grau mais baixo de objetividade da vontade. Desse modo, a arquitetura não deve servir a vontade, ou melhor, não deve se submeter a finalidades no uso de suas considerações práticas, pois seu objeto é a ideia. Nesse sentido “as ideias trazidas à nítida intuição pela arquitetura são graus mais baixos de objetividade da vontade, e, por consequência, a significação objetiva daquilo que a arquitetura nos manifesta é relativamente pequena (MVR, t. I, § 43, p. 255).

Embora sua gradação seja baixa, a arquitetura desprende o espectador do modo de conhecimento individual que serve à vontade. Desse modo, eleva o indivíduo ao puro sujeito do conhecimento destituído de vontade e sofrimento em uma contemplação que suprime o querer individual. Assim, na arquitetura o puro sujeito do conhecer (enquanto artista) “apresenta ao espectador o objeto apropriadamente, facilita-lhe a apreensão da ideia, na medida em que traz o objeto individual e efetivo à expressão

mais nítida e perfeita de sua essência (cf. MVR, t. I, § 43, p. 256). Assim os aspectos mais rudimentares, tais como coesão, rigidez, dureza, são objetivados em graus baixos da vontade, isto é, na ideia.

Em nível mais elevado a arquitetura encontra-se a escultura¹⁰ e a pintura na medida em que estas belas artes expõem a beleza humana. Isso porque a “beleza humana é uma expressão objetiva que significa a objetivação mais perfeita da vontade no grau mais elevado” (MVR, t. I, § 45, p. 260). Desse modo, a ideia intuída mostra a mais objetiva expressão de um belo humano, isto é, na medida em que exprime aspectos da humanidade de acordo com as minúcias de suas individualidades. A base para a beleza humana possuir grau de objetividade da vontade mais elevado fundamenta-se “no fato de os animais não possuírem caráter individual algum, mas apenas o caráter da espécie (SCHOPENHAUER, 2003, p. 62). Nesse sentido, o caráter particularizado da pessoa retratado na escultura e na pintura expressa à beleza em sentido objetivo. Por isso em acordo com Schopenhauer, Goethe diz: “Quem contempla a beleza humana não pode padecer de mal algum: sente-se em harmonia consigo mesmo e// com o mundo” (MVR, t. I, § 45, p. 260).

Outro aspecto retratado na escultura e na pintura é a graça, embora seja na pintura de homens e animais¹¹ que ela se realize como mais freqüência. Nas palavras de Schopenhauer a “a graça é a proporção característica da pessoa que age a ação”. Dessa maneira ela é a expressão do movimento e da postura do indivíduo. A graça na pintura pressupõe a naturalidade da pessoa expressada, isto é na forma de um andar, caminhar ou correr daquilo que é retratado. Nesse sentido, a graça é um dos elementos expressos nos conteúdos objetivados da vontade na forma pura da ideia. “Graça e beleza, perfeitas e unidas, são fenômenos mais distintos da vontade no grau mais elevado de objetivação (MVR, t. I, § 45, p. 265).

Em síntese arquitetura e pintura compartilham das mesmas características de expressão que, a rigor, se subsumem em beleza, caráter e graça. Estas características concatenadas em uma bela obra de arte exprimem a ideia em seu grau mais elevado de objetividade da vontade. Todavia, a pintura se distingue pelo uso das cores que maximizam a beleza, bem como exprimem traços mais sutis do caráter humano. Desse modo, por intermédio das cores, a pintura tem a potencialidade de expressar o caráter do indivíduo, assim como da espécie humana de forma mais precisa. De acordo com Schopenhauer:

10 “A beleza e a graça são objetos privilegiado da escultura, ela ama o nu e suporta o panejamento apenas à medida que ele não esconde as formas” (MVR, t. I, § 47, p. 264).

11 As pinturas de animais possuem a beleza de acordo com o caráter da espécie e a graça. As plantas possuem beleza, porém nenhuma graça. A pintura que retrata a beleza humana exprime a beleza de acordo com o caráter da espécie e do indivíduo e a graça. Nesse sentido, a pintura que retrata a beleza humana é a objetivação da vontade no grau mais elevado de sua cognoscibilidade (SCHOPENHAUER, 2003, p. 164-165).

Beleza e graça continuam sendo o tema principal da escultura. O caráter espiritual propriamente dito, aparecendo no afeto, na paixão, no jogo alternado do conhecimento como a vontade, exponível unicamente pela expressão fisionômica e pelos gestos, é de preferência pertença da PINTURA. E, embora olhos e o colorido, que residem fora do âmbito da escultura, contribuam bastante para a beleza, são ainda mais essenciais ao caráter. Ademais, a beleza desdobra-se plenamente à consideração se observada de vários pontos de vistas; ao contrário, a expressão e o caráter podem ser apreendidos perfeitamente mesmo se considerados de um ponto de vista (MVR, t. I, § 45, p. 266).

Em consonância com Schopenhauer, na condição de bela arte a pintura se distingue da escultura por traduzir de forma mais elevada o caráter conflitante entre o conhecimento e a vontade. Dessa maneira, a pintura retrata as disposições afetivas, tais como o amor, ódio e alegria na medida em que estas são consideradas pelo conhecimento. A pintura manifesta peculiaridades de um caráter ou, de modo mais estrito, um conjunto de virtudes morais que, “embora seja individual, tem ainda que ser concedido e exposto idealmente, ou seja, acentuando-se sua significação em relação à ideia de humanidade em geral” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 166). Assim, arquitetura e pintura compartilham dos mesmos elementos, isto é beleza, caráter e graça. Contudo, a pintura se distingue por exprimir o caráter da beleza humana (espécie) e, ao mesmo tempo da pessoa (indivíduo), em maior grau de objetividade da vontade que a escultura.

De forma mais específica na pintura histórica além da beleza e da graça, ainda há caráter por objeto privilegiado. A exposição da vontade no grau mais elevado de sua objetividade (SCHOPENHAUER, 2003, p. 166). De acordo com o filósofo, a pintura histórica realiza de maneira mais acentuada esta exposição do caráter. Isso na medida em que o indivíduo retratado torna mais intenso a ideia de humanidade representada na tela do pintor. Nas palavras de Schopenhauer:

Na medida em que a ideia de humanidade deve ser exposta nessa envergadura, o desdobramento de seu caráter multifacetado tem de ser trazido diante dos olhos em indivíduos plenos de significação, os quais, por sua vez, só podem se tornar visíveis em sua significação por meio de cenas variadas, acontecimentos e ações. A pintura histórica resolve essa sua tarefa infinita ao trazer diante dos olhos cenas da vida de todo tipo, de significação grande ou pequena (SCHOPENHAUER, 2003, p. 169).

Desse modo, a pintura histórica expõe a ideia de humanidade sem suprimir as especificidades do caráter individual, e ao mesmo tempo garante a importância de temas que exprimem traços da vida cotidiana. Assim, a pintura histórica expressa eventos humanos de significações distintas, evidenciado que “nenhum evento da vida humana de ser excluído da pintura” (MVR, t. I, § 48, p. 271). Ao contemplamos

uma pintura histórica, não nos atamos somente às habilidades e técnicas empregadas pelo artista, mas a traços da vida cotidiana, beleza e caráter humano enquanto tal. Em vista disso, a pintura histórica possui uma significação exterior da ação de acordo com sua relevância histórica no mundo e, ao mesmo tempo, uma significação interior da ação que “é a profundidade da intelecção que ela permite na ideia de humanidade, na medida em que traz a lume os lados dessa ideia que raramente aparece” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 170). Assim, é no âmbito da significação interior que a pintura histórica exprime as cenas e os fatos que constituem a vida das pessoas isto por que ela exprime a ideia em seu grau de objetividade da vontade de forma mais nítida (MVR t. I, § 48, p. 272).

No topo da hierarquia das belas artes encontra-se a poesia. Enquanto arte mais elevada à poesia comunica o essencial, isto é, a ideia. Desse modo, toda ideia em seu grau de objetividade da vontade determinado é exponível pela poesia, isso porque toda a natureza pode ser narrada ou descrita pelo poeta (MVR t.I, § 51, p. 287-288). Dito isso, “[...] o objeto da arte poética é, portanto, preferencialmente a manifestação da Ideia correspondente ao grau mais elevado de objetividade da vontade, a exposição dos seres humanos na série concatenada de seus esforços e ações” (MVR, t. I, § 51, p. 288). Nesse sentido, o objeto da arte poética por excelência é homem, cuja sua manifestação é a mais elevada objetividade da vontade na medida em que esta exprime seus esforços e ações. Assim, como fora em outras artes a exposição da ideia de humanidade encontra-se em primazia as demais.

Outro elemento preponderante na exposição da ideia mediante a poesia é a fantasia. Desse modo, “cabe ao poeta por tal atuação indireta, intermediada por conceitos sobre a fantasia, colocar em movimento, de tal maneira que ela mesma crie no ouvinte as imagens nos quais ele conhece as Ideias cuja comunicação o poeta intencionava” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 194). Segundo Schopenhauer, o poeta de forma sutil expressa conceitos, mas não de forma abstrata subordinada ao princípio de razão, mas sim de forma intuitiva. Na poesia, os conceitos aparecem através da fantasia. Nesse sentido, o poeta fantasia conceitos na medida em que estes se encontram envoltos a poesia, ou melhor, surgem como imagem fantasiosa intencional na poesia. Em linhas gerais, o primeiro meio para exposição da ideia na poesia é a composição de conceitos, que se exprimem de forma fantasiosa na medida em que as palavras do poeta sempre modificam ulteriormente, conforme a intenção de cada momento (SCHOPENHAUER, 2003, p. 194). Dessa maneira, por meio da fantasia os conceitos se exprimem intuitivamente. Assim, o poeta conduz o conceito à intuição de forma fantasiosa ao narrar os acontecimentos de maneira vivaz, abandonando a universalidade do conceito abstrato e dirigindo inteiramente ao particular, o concreto da ideia grau de objetividade da vontade (SCHOPENHAUER, 2003, p. 194). O esforço do poeta é refletido no talento de transpor conceitos em representações intuitivas com o auxílio da fantasia. De acordo com Schopenhauer:

Todos os grandes poetas têm o dom do intuitivismo, porque eles partem das intuições de sua fantasia, não de conceitos, como os imitadores, os quais querem com palavreado pomposo estimular intuições vivazes nos outros, ao passo que eles mesmos possuem apenas conceitos: querem comunicar calor, enquanto no íntimo são frios. Mas de modo maravilhoso, esse dom é empregado quando nos permite intuir coisas que não conhecemos na efetividade (SCHOPENHAUER, 2003, p. 198).

Schopenhauer descreve o poeta como o artista de talento ímpar. Isso porque o poeta permite ao espectador conhecer as coisas do mundo envolto a fantasia mediante ao auxílio da imaginação. Nesse sentido, o poeta se esforça para expor a ideia de forma intuitiva. Enquanto artista que exprime a ideia, o poeta dispõe ao espectador a ideia em seu grau mais elevado de objetividade da vontade. Desse modo provoca aos espectadores uma ascensão ao âmbito puro do conhecer contemplativo. Isso ocorre em cada expressão figurada, em cada metáfora, comparação, parábola e alegoria detalhada na exposição do artista em sua poesia (MVR, t. I, § 50, p. 284).

Assim, como fora explicitado acima, a ideia encontra-se presente na forma de conhecer contemplativo, isto é se configura como objeto da arte, visto que, todo artista busca exprimir a ideia de acordo com seu grau de objetividade da vontade determinado. Dessa maneira, enquanto arte se configura de forma gradativa, uma vez que cada arte exprime grau de objetividade da vontade distinto. Portanto, ao constatar que a ideia permeia o conhecer contemplativo de acordo com cada arte, chega-se à conclusão da ideia como objeto da arte. Assim, Schopenhauer busca salvaguardar a ideia na medida em que esta corresponde a um elemento constituinte do conhecer contemplativo.

Portanto, a arte possui um lugar especial na filosofia de Schopenhauer. Para o filósofo, a ideia platônica é objeto da arte. Desse modo, a arte exprime o que a de essencial no mundo de acordo com os graus de objetividade da vontade. Enquanto graus de objetividade da vontade e, ao mesmo tempo ideias se estabelece de forma hierárquica. Nesse sentido, na hierarquia das ideias atribui-se a cada ideia um fixo e determinado grau de objetivação da vontade, que se relaciona com as artes na medida em que estas também se estabelecem de forma hierárquica. Dessa maneira, arquitetura, escultura, pintura e poesia exprimem graus de objetividade da vontade distintos que, por sua vez, se objetivam de acordo com sua sucessiva plenitude na ideia. Assim, dada a sua dimensão epistemológica, as artes têm por escopo única e exclusivamente a ideia. Em outros termos, “[...] a arte não trata de representar o mundo fenomênico, mas a representação, ao se referir à ideia, desloca-se do múltiplo apreendido pelo entendimento, por meio do espaço, tempo e causalidade, para o uno intemporal” (CACCIOLA, 1999, p. 9). Em suma, conceber a ideia como objeto da arte implica compreendê-la de modo orgânico, isto é, na imanência do pensamento único (*einzigiger Gedanke*) schopenhaueriano. Tal pensamento estabelece a emergência de uma relação na qual o pensamento epistemológico, o pensamento filosófico natural, assim como o pensamento estético e o pensamento ético não são senão a expressão de um só e mesmo pensar. Pensar

cuja expressão mais adequada no quadro teórico da representação consiste precisamente na contemplação das ideias, esses graus bem precisos da objetividade da vontade em seu plasmar-se no mundo e como o mundo. Enfim, graus de objetividade que, na precisão e na perfeição que os constitui, se apresenta como o próprio belo na multiplicidade de suas manifestações e assim se fazem objetos das disciplinas artísticas singulares, em especial a arte plástica, poesia e a música.

Referências

BARBOZA, J. *Infinitude subjetiva e estética: natureza e arte em Schelling e Schopenhauer*. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.

CACIOLA, M. L. M. O. O intuitivo e o abstrato na filosofia de Schopenhauer. In: SILVA, J. C. S. P. da. *Schopenhauer e o idealismo alemão*/João Carlos Salles da (Org.). Salvador: Quarteto, 2004.

_____. O conceito de interesse. In: *Cadernos de Filosofia Alemã 5*, p. 5-15, 1999. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/filosofiaalema/article/view/64753/67370>>.

PORFÍRIO. *Isagoge: Introdução às categorias de Aristóteles*. Tradução, prefácio e notas de Pinharanda Gomes. Minas Gerais: Lisboa Guimarães Editores, 1994.

ROSSET, C R. *L'esthétique de Schopenhauer*. Presses Universitaires de France, Paris. 1969.

SCHOPENHAUER, A. *La cuadruple raiz de razão suficiente*. Tradução, Eduardo Ovejero y Maury. Madrid: Liberal los libros, 1911.

_____. *O Mundo como Vontade e como Representação*. Tomo I; tradução. Apresentação, notas e índices de Jair Barboza. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

_____. *O Mundo como Vontade e como Representação*. Tomo II; tradução. Apresentação, notas e índices de Jair Barboza. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

_____. *Metafísica do Belo*. Tradução, apresentação e notas de Jair Barboza. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.

Literatura recomendada

BARBOZA, Jair. *Schopenhauer: a decifração do enigma do mundo*. São Paulo: Editora Paulus, 2015.

BARBOZA, Jair. *Schopenhauer*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar Ed., 2003.

SALVIANO, Jarlee Oliveira Silva. O Fundamento Epistemológico da Metafísica da Vontade de Arthur Schopenhauer. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, v. 32, n. 2, p. 101-118, 2009. Disponível em: <<http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/transformacao/article/view/1010>>. Acesso em: 1 nov. 2016.

SANTOS, Daniel Ramos. A primazia do conhecimento intuitivo diante do conhecimento abstrato em Schopenhauer. *Voluntas: estudos sobre Schopenhauer*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 137-149. Disponível em: <http://www.revistavoluntas.com.br/uploads/1/8/1/8/18183055/v1-n2-8_santos_daniel_amos.pdf>. Acesso em 2 nov. 2016.

Hipérion: musicalidade no nascimento de uma nova era

Hipérion: musicality in the birth of a new age

Gabriela Nascimento Souza*

Resumo: O artigo procura refletir sobre os momentos em que a musicalidade torna-se evidente no romance *Hipérion* de Friedrich Hölderlin. Acreditamos que a reflexão destes momentos, considerando a compreensão de música desenvolvida pelo músico, compositor e ensaísta José Miguel Wisnick, tornará clara a gênese da harmonia e da ruptura no programa de unificação do autor alemão.

Palavras-chave: música, poesia, Hipérion, Hölderlin, Wisnick.

Abstract: The article aims to reflect about the moments in which the musicality becomes evident in the novel *Hipérion* of Friedrich Hölderlin. We believe that the reflection of these moments, considering the understanding of music developed by the musician, composer and essayist José Miguel Wisnick, will become clear the genesis of harmony and rupture in the unifications program of the German author.

Keywords: music, poetry, Hipérion, Hölderlin, Wisnick.

Considerações iniciais

O presente artigo tem como objetivo a reflexão a respeito dos momentos em que a musicalidade torna-se evidente no romance de formação *Hipérion* de Friedrich Hölderlin. O romance, que nutre opiniões diversas a cerca de seu pertencimento ou não à *Bildungsroman*,¹ é um lugar privilegiado para compreensão daquilo que o autoritarismo conceitual não consegue explicar de veras. Em busca desta explicação, Hölderlin caminhou da filosofia para a poesia e da poesia para a filosofia incessantemente. Pensar a respeito dos momentos musicais existentes no romance, diz respeito também a compreensão deste caminho percorrido entre a poesia e a filosofia. O caminho percorrido encontra na arte poética os conceitos de harmonia e ruptura de modo não arbitrário.

Inspirado no modelo de vida dos gregos, Hölderlin acreditava na recriação de uma era em que o conceito de beleza era central. Hipérion é o herói com nome de titã, que percorrendo harmonias e rupturas, nos conduz a compreensão da totalidade no intenso processo de

*Universidade Federal Fluminense. E-mail: gabrielansouzaa@hotmail.com.

1 *Bildungsroman* é um termo definido por Karl Morgenstern em uma conferência intitulada: *Sobre a essência do romance de formação*. O termo é assim designado primeiramente porque “representa a formação do herói em seu começo e em seu desenvolvimento, até um certo estágio de aperfeiçoamento; mas em segundo lugar, também porque, exatamente através dessa representação, ele fomenta a formação do leitor, numa medida mais ampla do que qualquer outra espécie de romance” (MORGENSTERN, 1988, p. 64 apud MAZZARI, 2010, p. 99. In: FRANCESCHINI, Hölderlin e a Terra Incógnita do romance: o excêntrico pertencimento de Hipérion à tradição romanesca do século XVIII. 2013, p. 14).

formação do poeta. Hölderlin expressa seu projeto de unificação em meio a esse cenário, projeto este que tem, nas palavras de Hipérion, o seguinte objetivo: “Ser um com o todo, essa é a vida da divindade, esse é o céu do ser humano” (HÖLDERLIN, 2003, p. 13).

Para José Miguel Wisnik, em seu livro *O som e o sentido: uma outra história das músicas* (1989), a música, permeada por seus sons, que embora nítidos são também impalpáveis e invisíveis, povoa o nosso imaginário e constrói uma via de comunicação entre o mundo real e o mundo espiritual. A música faz parte do progresso da humanidade até um ideal ilimitado, no sentido que consegue estabelecer um elo entre o real e o ideal. Esse elo, construído por sons desiguais e pulsantes nos remete “ao tempo sucessivo e linear, mas também a um outro tempo ausente, virtual, espiral, circular ou informe, e em todo caso não-cronológico” (WISNIK, 1989, p. 25). Esse segundo tempo é também o que nos conduz a *ser um com o todo*, no sentido de nos integrar a totalidade do mundo, o que significa que pertencemos e constituímos a própria unidade em tempo sem tempo. Na música acontece o que podemos evidenciar também na poesia, o desenvolver da totalidade do mundo de modo não arbitrário e repleto de sentido a partir das dissonâncias. Por meio dessas belas artes o tempo não cronológico assegura a proximidade com o ideal ilimitado. Enquanto a filosofia vê-se limitada pelo uso de conceitos arbitrários próprios do uso da faculdade do entendimento, o músico e o poeta, guiados por palavras e sons que estão envoltos em pura fantasia, tornam possível a compreensibilidade do todo mediante as partes em conflito.

No romance *Hipérion*, a musicalidade localiza-se nos momentos de harmonia e ruptura vivenciados pelo poeta, na gênese destes momentos e na própria narrativa poética que é por si só musical e constitui o romance como um todo. O romance propõe o nascimento de uma nova era recriando a totalidade mediante a operação poética em momento de cisão. Propomos aqui uma reflexão sobre a musicalidade no nascimento dessa nova era.

Diotima e Alabanda: Harmonia e Ruptura

Diotima e Alabanda são os dois personagens que mais marcam a vida de Hipérion. Porém, antes de abordar com mais cuidado a relação de Hipérion com esses personagens, temos de passar por Adamas, o primeiro personagem mencionado por Hipérion e com o qual compreendemos o começo de um longo processo de aprendizagem. A breve referência feita por Hipérion sobre Adamas, na quarta carta do primeiro volume direcionada a Belarmino, é:

Meu Adamas logo me introduziu no mundo heroico de Plutarco, na terra mágica dos deuses gregos; logo ordenou e apaziguou com número e medida a animação juvenil; logo subiu comigo as montanhas: de dia, para ver as flores do prado e da floresta, e o musgo selvagem dos rochedos; à noite, para ver as estrelas sagradas sobre nós e compreendê-las de um modo humano (HÖLDERLIN, 2003, p. 18).



Partindo desta citação, pretendemos salientar um viés de dimensão importante que aponta para o *Fragmento de Hipérion*. Adamas é o mestre que ensina Hipérion sobre a existência de uma via excêntrica mediante a qual o homem caminha entre os dois ideais de sua existência, os quais são expostos por Hölderlin nesse fragmento. O primeiro é o estado da mais alta simplicidade, onde por meio da simples organização da natureza nossas forças e necessidades concordam mutuamente e independem da nossa participação. O segundo é o estado da mais alta cultura, onde por meio da organização que nós damos a nós mesmos, nossas forças e necessidades são fortalecidas e multiplicadas. A via excêntrica que o “homem percorre de um ponto (de maior ou menor simplicidade pura) para outro (de maior ou menor cultura completa), parece, segundo suas direções essenciais, ser igual a si” (HÖLDERLIN, 2012, p. 138). Como dito por Hölderlin, esses dois pontos parecem, mas não são iguais. A prova de que os dois pontos da via excêntrica não são os mesmos pode ser evidenciada ainda em outro fragmento, o *A juventude de Hipérion*, no qual Hölderlin escreve, evidentemente, sobre o encontro de Hipérion com Adamas. Antes de encontrar Adamas, Hipérion estava inclinado ao segundo ideal de existência, confessando quase uma obsessão pela cultura e mostrando a diferença essencial entre os dois ideais.

Orgulhoso, recusei a ajuda que a natureza opõe a nós em todo ramo da cultura, a prontidão com a qual a matéria se entrega ao espírito; eu queria domar e pressionar. [...] Quase perdi totalmente o sentido para as calmas melodias da vida, para o caseiro e o infantil (HÖLDERLIN, 2012, p. 143).

No romance, Adamas leva Hipérion até o cume das montanhas para lhe ensinar as maravilhas do mundo e da filosofia de Plutarco, lá contemplam juntos as duas vias excêntricas na face das estrelas sagradas sobre nós (ponto de simplicidade da natureza) e da compreensão humana (ponto da cultura). A partir disso, Hipérion fecha um ciclo importante e, se desprendendo do orgulho, volta-se para recuperar o sentido das calmas melodias da vida. Apresentada então a via excêntrica, pela qual caminha o homem entre a harmonia da natureza e a ruptura da cultura, também nos damos conta de uma possível visão profética do encontro com Diotima (calma melodia da vida) e posteriormente, do encontro com Alabanda (ruptura em que as forças e necessidades são fortalecidas e multiplicadas).

No momento em que Hipérion conhece Diotima, a serenidade toma conta de suas palavras, na tranquilidade o silêncio e a harmonia predominam: “Boa noite olhos de anjo!”, pensei no coração, “e me reapareça logo, belo espírito divino, com sua tranquilidade e plenitude!” (HÖLDERLIN, 2003, p. 58); já no momento em que encontra Alabanda, o ímpeto pela guerra e pela liberdade faz com que Hipérion rompa com essa tranquilidade e caminhe para ação, o som e o ruído predominam: “Encontramo-nos como dois riachos que correm montanha abaixo, arrastando a carga composta [...] e todo o caos inerte que os retém [...] rompendo tudo ate começarem a caminhada em direção ao vasto mar” (HÖLDERLIN, 2003, p. 30).

Hipérion vive intensamente esses dois momentos. Cada um deles compreende um ciclo de vida, morte e renascimento, assim como acontecera anteriormente na relação entre Hipérion e Adamas. No segundo ciclo acompanhamos a gênese da harmonia, com Diotima Hipérion visitou Atenas e embebedos de amor proferiram esperança na recriação de um todo harmonioso mesmo diante das ruínas visitadas. “Já tenho o que dava por perdido, já está diante de mim o que ansiava como se tivesse desaparecido do mundo. Não, Diotima! A fonte da eterna beleza ainda não secou” (HÖLDERLIN, 2003, p. 83-91). Com Diotima, Hipérion experienciou o amor platônico, no sentido de um grande gênio que torna possível a interpretação e transmissão daquilo que vem dos deuses aos homens e aos homens daquilo que vem dos deuses.² O amor está entre o mortal e o imortal “de modo que o todo fica ligado todo ele a si mesmo” (PLATÃO, 1972, p. 40). Isso significa que o amor, fazendo uma ponte entre deus e homem, construindo um elo entre o que é imortal que o que é mortal, concebe uma totalidade em si mesmo.

Luz do amor!³ é Diotima quem ensina Hipérion sobre o amor, apresentando na vida real um dos ideais da existência. Diotima traz a mensagem dos deuses e talvez Hölderlin não tenha sido tão claro a esse respeito quanto no poema tardio *Desaparece, Sol belo*:

Ó mensageira do céu! Como te escutava,/A ti, Diotima! Amada! Como de ti/Se erguia este olhar para o dia dourado,/Iluminado de gratidão. Mais vivas//Murmuravam as fontes, as flores da terra/Escura exalavam para mim perfumes de amor,/E sorridente, sobre nuvens de prata,/Em bênçãos, baixava sobre nós o Éter (1997, p. 325).

Hipérion viveu o amor na busca pela beleza da qual carece, o momento de harmonia que se enraizou nessa busca foi instaurado pelo próprio canto de Diotima. No primeiro momento em que Diotima se dirige a Hipérion ele já fica como que embriagado de paz e tranquilidade a ponto de proferir sentir-se envergonhado pela própria fala “Seria preferível tornar-se som e unir-se num único canto celestial” (2003, p. 57).

Mas, assim como na clareza das palavras da Diotima de Platão podemos compreender que o amor não é pura e simplesmente beleza porque tem como sua mãe a Pobreza, o amor de Diotima por Hipérion expressa uma concepção trágica essencial para o pensamento estético-filosófico de Hölderlin. O amor também é um enfraquecimento

2 No diálogo *O Banquete* de Platão, quando Diotima explica a Sócrates que o Amor não pode ser um deus porque os deuses são belos e bons enquanto o amor é a própria carência do que é belo e bom, abismado Sócrates pergunta: “O que, então, ó Diotima?” Diotima responde: “Um grande gênio, ó Sócrates; e com efeito, tudo o que é gênio está entre um deus e um mortal” (1972, p. 40). Vê-se que não é à toa o uso do nome Diotima no romance de Hölderlin.

3 É como Hölderlin chama Diotima no poema *Lamentos de Mênon por Diotima*. Ver em: Paulo Quintela, *Obras completas*, v. 2, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 349, 1997.

do todo, porque é parte dele. E, só podemos conhecer o todo a partir do que enfraquece. Nas palavras de Adamas, em *A juventude de Hipérion*, Hölderlin já deixa claro: “O grande se revela no ínfimo” (2012, p. 144).

Nesse sentido do conhecimento do todo a partir da parte, encontramos a poesia trágica presente em *Hipérion* e a qual será explicada posteriormente, quando Hölderlin finalmente termina o romance⁴ e inicia seu projeto de desenvolver uma tragédia moderna.⁵ É aí que Hölderlin define o trágico como a compreensão do sentimento do todo a partir do enfraquecimento de cada todo próprio do paradoxo das tragédias.⁶ Em *Hipérion* essa concepção já aparece mesmo que de forma ainda não evidente. Podemos compreendê-la já quando falamos do amor, porque o amor, mediante conversa entre mortais e imortais, proporciona o aparecimento da luz da vida na fraqueza de seu todo. Partindo dessas considerações a respeito do amor, a própria origem da harmonia que Hipérion experimenta é trágica, uma vez que, a harmonia do amor é uma fraqueza do todo. Novamente usando as palavras do mestre Adamas que reaparecem no fragmento *Juventude para Hipérion*,⁷ diz Hölderlin:

Quando nosso espírito, continuou ele então, risonho, despreendeu-se das livres asas do celeste, e se inclinou do éter em direção a terra, quando a abundância desposou a miséria, lá estava o amor. Isso aconteceu no dia em que nasceu Afrodite. No dia em que o belo mundo começou para nós, começou para nós a escassez da vida (HÖLDERLIN, 2012, p. 145).

O que Adamas ensinou para Hipérion foi por ele mesmo vivenciado e, nos levou a entender de forma ainda mais precisa que o saber intelectual não é suficiente para “Buscar na eterna e mutante natureza um parentesco com o eterno em nós” (2012, p. 144). A experiência do amor é também uma forma de caminhar em direção a um dos ideais de nossa existência.

Mas não nos prolonguemos, da harmonia e do silêncio tranquilos, Hipérion resolve partir. Hipérion decide percorrer outro caminho, na direção do outro ideal de existência. Há de se fechar um ciclo, precisa-se de morte para que algo novo nasça. Questão

4 Sabe-se que *Hipérion* foi a obra mais longa de Hölderlin, desenvolvida de 1792 até 1797.

5 *A Morte de Empédocles*, tragédia sobre o herói que se joga no Etna tornando real e visível aquilo que o destino de seu tempo parece desagregar, reunindo os extremos numa unidade. A morte no vulcão une Empédocles ao macrocosmo e apresenta o fundo oculto de toda a natureza. Diz Panteia: “Assim tinha de acontecer. / Assim exigem o espírito/ E o tempo da maturação, / Pois nós, cegos, necessitávamos / Uma vez o milagre.” (HÖLDERLIN, *A morte de Empédocles*, 2ª versão, 2008, p. 295).

6 Ver O significado das tragédias In: *Reflexões*, 1994, p. 64.

7 Sobre a grande admiração de Hölderlin pelos diálogos platônicos, em especial sobre a referência explícita ao Banquete neste fragmento, ver no ponto II do artigo *O nascimento da filosofia no espírito da poesia: Hölderlin leitor de Platão* (2013) de Ulisses Razzante Vaccari.

esta que pode se referir a uma conversa entre mortalidade e imortalidade e que também aparece nas palavras da Diotima de Platão. Tudo isso nos leva a indubitável ideia de que o próprio amor na permissão da conversa entre deuses e homens, permite-se morrer para o nascimento do novo. É assim a natureza mortal, que através da geração “sempre deixa um outro ser novo no lugar do velho” (PLATÃO, 1972, p. 45). Eis o anúncio de partida proferido por Hipérion:

Agora vou partir, meus queridos! – disse eu, e a vida desapareceu de todos os rostos. Diotima parecia uma estátua de mármore e sua mão morreu perceptivelmente na minha. Matei tudo ao meu redor, estava só e senti vertigens diante daquele silêncio ilimitado onde minha vida transbordante não encontrava mais apoio (HÖLDERLIN, 2003, p. 105).

A vida transbordante que renasceu após a morte de tudo o que o rodeava precisava de uma nova direção. É a partir dessa necessidade que Hipérion segue o chamado do amigo Alabanda e o universo do romance assume outra melodia. Da tranquilidade do canto de Diotima a ruptura causada no ímpeto pela liberdade transporta o herói para a guerra. A carta que Hipérion recebe de Alabanda ressoa o próprio som de ruptura que dá a esse romance musical um outro destino, nela Alabanda profere: “[...] Tudo se agita, Hipérion, a Rússia declarou guerra à Porta Sublime [...] Se você ainda é o mesmo, então venha” (2003, p. 98-99).

A Porta Sublime é evidentemente a Grécia, Alabanda diz que não pretende descansar enquanto os gregos não forem livres e instiga o mesmo fervor em Hipérion. Completa: “Anseio revê-lo nessa nova vida. [...] Isso vai nos fazer bem, meu único amado!” (2003, p. 99). O amor reaparece, em outro sentido, redirecionado, a fim de suprir outra carência. Agora o que interessa é a vida em todo seu frenesi, Hipérion confessa-se impressionado com a carta e logo têm em seu coração as batidas mais violentas. Hipérion escuta agora o som agudo e grave em tons plenos, olha para si mesmo e compreende que o ciclo anterior o tornou “pacífico, celestial, indolente demais!” (2003, p. 99). Sempre na procura de palavras e fórmulas mágicas para evocar o mundo, a tranquilidade e a harmonia foram de tamanha intensidade que praticamente o paralisaram. Para Hipérion, essa tranquilidade da harmonia intensa vivida com Diotima foi necessária, o ócio foi da mesma forma, necessário. Assim o herói compreende que foi meigo no momento certo, mas que não quer trair a beleza sendo meigo no momento errado porque isso significa ser covarde. Como numa música, a tranquilidade e os sons calmos e baixos necessitam, em certo momento, de um tumulto que dê vida e remeta ação. Em um dos poemas de Homburgo, Morte pela Pátria, Hölderlin explicita essa nova fase: “Oh! Recebei-me, recebei-me em vossas fileiras,/Pra que um dia não morra de morte comum!/Não quero morrer em vão, mas/Quero cair na colina-altar/Pela Pátria, verter o sangue do coração” (1997, p. 319). Hipérion vive outro momento, caminhando para a ação, volta a se dirigir ao segundo ideal de existência, onde predomina a organização que nós damos a nós mesmos.

Do amor por Diotima ao amor pela liberdade, agora protagonizado pelo ódio aos Russos que ameaçam a terra onde outrora a beleza harmônica predominou. Quando Hipérion encontra Alabanda para seguir com ele na guerra, Alabanda corre a seu encontro e feliz proclama ter centenas de braços junto com seu irmão de armas. Uma nova melodia, que corre frenética e é proferida pelas palavras de Alabanda: “Enfim, essa é a minha melodia. [...] Nada mais é preciso!” (HÖLDERLIN, 2003, p. 33). Estamos diante de um novo momento trágico de enfraquecimento de um todo que leva a compreensibilidade de uma totalidade. Conta então Hipérion a Belarmino sobre amizade protagonista desse novo ciclo com as seguintes palavras: “Amamos mais do que nunca, meu Alabanda e eu. [...] Oh, como os tiranos tinham razão em proibir amizades como a nossa! Tornamo-nos fortes como semideuses e não toleramos nenhum descaramento em nosso meio” (HÖLDERLIN, 2003, p. 109, 110).

O que acontece no decorrer do romance é que Alabanda e Hipérion são traídos por seus companheiros de guerra,⁸ entre batalhas perdidas e batalhas vencidas, Hipérion é gravemente ferido, diz: “Minha vida era como uma noite interrompida por dores similares a raios caindo” (2003, p. 130). A ruptura foi abrupta, da ação e do extremo entusiasmo jovem de salvar toda uma nação ouvimos agora um canto fúnebre. Pesado som que nos remete a dor e a decepção. Agora a totalidade se torna evidente no contrário da harmonia, a partir da ruptura, do conflito.⁹

Assim como acontece em uma música, a ruptura não é permanente, e a volta para a harmonia torna-se necessária para que o fim seja certo e a possibilidade de algo novo desperte. No romance, após a volta da guerra com seu amigo Alabanda, Hipérion já não pode mais reencontrar sua amada,¹⁰ mas compreende o fechamento de outro ciclo. O romance de formação de Hölderlin caminha entre paradoxos visando

8 Em carta a Diotima, Hipérion conta: “Acabo de ouvir que nosso exército desonrado foi dispersado. Os covardes toparam perto de Trípoli com um bando de albaneses, inferior em número, à metade deles. Mas como não havia nada para pilhar, os miseráveis foram embora. Os russos, que ousaram empreender conosco a campanha, quarenta homens valentes, resistiram sozinhos, e todos encontraram a morte. E agora estou de novo sozinho, como antes com o meu Alabanda” (HÖLDERLIN, 2003, p. 122).

9 A esse respeito, ver a compreensão de Pedro Fransceschini, de que depois da traição que sofrem Hipérion e Alabanda, o romance segue um ritmo de negatividade que tem a Alemanha e a situação de 1800 como adicional à perda de Diotima e Alabanda. Nesse sentido, a síntese final do romance ofereceria “um novo paradigma para interpretar o livro, pois a totalidade é agora pensada a partir do conflito e não de forma harmoniosa como o protagonista buscava até então” (2013, p. 19).

10 Hipérion recebe uma carta de Notara, na qual ela conta que Diotima proferiu palavras a ele antes de falecer. Segundo Notara, Diotima teria escrito o seguinte: “Quero confessar-lhe que estremeço ao pensar em seu destino. Mas também acho que o verão abrasador não seca as fontes mais profundas, apenas os riachos rasos. Vi você Hipérion! Em momentos nos quais parecia um ser elevado. Agora foi posto à prova e precisa mostrar-se como é. Adeus” (2003, p. 157). A partir daí Hipérion responde a Notara que também se encontra dilacerado, culpado e volta para a Alemanha.

à compreensão do próprio protagonista que os narra. A musicalidade é evidente na narração das experiências paradoxais vividas por ele que compreendem harmonia e ruptura, o ciclo se fecha quando as experiências seções e o que fica é a compreensão tanto delas quanto do próprio poeta. A formação consiste na compreensão da necessidade dos paradoxos, e a música é aqui entendida como narração poética da dissolução de dissonâncias, através da alternância entre harmonia e ruptura.

Do silêncio fez-se som, do som fez-se silêncio, da alternância entre um e outro se desenvolveu uma música, e na concatenação da narração poética compreendemos o mundo. A música pode começar novamente, e com ela um novo mundo, uma nova era.

Poesia, filosofia e Música

Como podemos acompanhar no tópico anterior, a narrativa poética do romance se alia aos poemas de Hölderlin e também a seus escritos filosóficos pertencentes aos fragmentos. Na forma epistolar, Hipérion narra suas experiências e dá voz aos fragmentos desenvolvidos por Hölderlin na época, mais especificamente: *Fragmento de Hipérion*, *A Juventude de Hipérion* e *Penúltima versão de Hipérion*, os quais desenvolvem ideias que de uma forma ou de outra, servem como base para toda sua obra posterior. O que precisamos considerar aqui é o contexto histórico ao qual essa integração entre filosofia e poesia se alia e a grande intenção do poeta filósofo ao fazê-la.

Segundo Hölderlin, a modernidade encontra-se em momento de cisão e isso é evidente pelo estado da Alemanha na época. A filosofia, neste momento, acompanha o estado de cisão e não é a toa que os sistemas filosóficos harmoniosos e cíclicos (como o de Hegel, por exemplo) foram, em certo sentido, deixados de lado. A filosofia corresponde ao próprio campo de cisão fragmentado do mundo moderno que tem no entendimento toda a primazia. A filosofia deixou para trás totalidade, não se preocupa mais com a compreensão da unidade. Nesse contexto, Hipérion traz ao nosso olhar também uma forma de crítica de Hölderlin à filosofia moderna. Voltando ao modelo grego poético (que tem fonte em Píndaro, Homero e Hesíodo), Hölderlin procura extrapolar o âmbito do conceito para compreender a totalidade. É o que acompanhamos em uma das cartas de Hipérion: “Os homens tiveram início na felicidade das plantas, e cresceram, cresceram até amadurecer; a partir daí fermentaram sem cessar, por dentro e por fora, até a espécie humana ficar infinitamente dissolvida, como um caos” (2003, p. 67). Ainda no começo desse parágrafo Hölderlin, na face de Hipérion, declara a esperança na recriação da unidade onde a felicidade da natureza era o início: “É também, minha esperança, meu prazer nas horas solitárias que tais sons grandiosos e outros ainda mais grandiosos tenham de retornar um dia à sinfonia do devir no mundo” (2003, p. 67). Eis aí a conexão da poesia com a música, os sons grandiosos da poesia são os sons musicais que tornam possível a compreensão da totalidade em uma sinfonia do devir



do mundo que é independente da arbitrariedade conceitual. Esses sons grandiosos se dão no caminho de um dos ideias de nossa existência para outro, da tranquilidade e harmonia da natureza experienciada por Hipérion no canto de Diotima até a extrema necessidade de progressão da cultura, experienciada por Hipérion na ruptura causada pelo ímpeto à ação protagonizado pela amizade com Alabanda.

A música, nas palavras de José Miguel Wisnik, “[...] em sua história, é uma longa conversa entre o som (enquanto recorrência periódica, produção de constância) e o ruído (enquanto perturbação relativa da estabilidade, superposição de pulsos complexos, irracionais, defasados)” (1989, p. 27). Assim, a música também pode ser entendida como uma via excêntrica que o homem percorre através dos sons de seu momento histórico. O interessante na abordagem de Wisnick é justamente esse elemento histórico. Pare ele, a música, entendida como uma “experiência do mundo em seu caráter intrinsecamente ondulatório” projeta sentido “na medida da sua estabilidade ou instabilidade”. Entretanto, não existe medida absoluta para o grau de instabilidade ou estabilidade, eles são sempre interpretações culturais. É por isso que Wisnik pretende resgatar, de certa forma, o sentido da música, discutindo sua história através da distinção de três campos musicais, o campo modal (onde se localiza a tradição grega antiga e que abrange toda a tradição moderna), o campo tonal (que tem seu forte no estilo clássico do Barroco e do Romantismo) e o campo serial (música de vanguarda do séc. XX).

Com o romance *Hipérion* estamos em uma discussão da música que se localiza num intermediário entre o campo modal e o campo tonal. No campo modal encontramos a definição de harmonia que nos acompanhou na interpretação Hipérion-Diotima. A harmonia, nesse contexto histórico é entendida perante a escala de sete planetas que determinam os sete tons dispostos como escala. Temos como correspondente a um dos sentidos do termo grego harmonia “ordenação, equilíbrio e acordo que se depreende dos sons musicais no modo como conciliam e põe em concordância a diversidade dos contrários” (WISNIK, 1989, p. 91). Poder esse que também é adequado à harmonia da Pólis.¹¹

Passando do mundo modal para o mundo tonal, podemos fazer referência à relação de Hipérion com Alabanda e também àquela primazia da era moderna à filosofia do entendimento. Segundo Wisnik: “A passagem do modal ao tonal acompanha aquela transição secular do mundo feudal ao capitalista e participa, assim, da própria constituição da ideia moderna de história como progresso” (1989, p. 105). Nesse contexto, a música tonal

11 É deveras interessante notar as referências de Wisnik aos gregos, o que permite total conexão entre o que estamos abordando e a abordagem de música por ele concretizada. A abordagem que me refiro aqui se encontra no primeiro tópico sobre *Harmonia das esferas* desenvolvido no segundo capítulo da obra *O Som e o sentido* e é nomeado: *A vitrola de Platão*. Assim, aconselho aos interessados que se dirijam não só a esse tópico, mas ainda a outro que o antecede, a saber: *O som oceânico e os delfins de Apolo* (1989, p. 63-96).

se diferencia da música modal porque na primeira a música caminha progressivamente mediante tensões e na segunda, a música circula “numa espécie de estaticidade movente, em que a tônica e a escala fixam território” (WISNIK, 1989, p. 105). É por isso que “As mais diferentes concepções do mundo, do cosmos, que pensam a harmonia entre o visível e o invisível, entre o que se apresenta e o que permanece oculto, se constituem e se organizam através da música” (WISNIK, 1989, p. 26). A música, assim como a poesia, pensa o que permanece oculto a partir do que se apresenta e esse pensamento é organizado na concatenação dos sons e não diretamente na argumentação filosófica.

Partindo de uma linguagem mais técnica, compreendemos o som como um feixe de ondas em movimento oscilatório. Uma simples onda sonora contém em si a partida e a contrapartida do movimento mediante a pausa do silêncio. O som é presença e ausência, está sempre permeado de silêncio.¹² A música é um grande agrupamento de sons onde podemos acompanhar momentos de harmonia e ruptura que são possibilitados pelo próprio silêncio. O harmônico é o conjunto das complexidades sonoras que interagem num só som estável que escutamos. Desta forma, “Toda música está cheia de inferno e céu, pulsos estáveis e instáveis, ressonâncias e defasagens, curvas e quinas. De modo geral, o som é um feixe de ondas, um complexo de ondas, uma imbricação de pulsos desiguais, em atrito relativo” (WISNIK, 1989, p. 26).

A argumentação de Wisnik nos proporciona a compreensibilidade da música em seu âmbito técnico e em seu âmbito mais íntimo. A ideia de Sentido cobre esses dois significados, o som imediato que escutamos e o sua universalidade.¹³ Aliamos a compreensão de Wisnik a respeito do som e do sentido da música ao romance na tentativa de mostrar que os momentos de harmonia e ruptura não só pertencem ao âmbito técnico da música, mas ao âmbito do conhecimento da totalidade que ela (e também a poesia) nos proporciona. Esse conhecimento da totalidade necessita de uma investigação a respeito do sentido da música, e esse sentido se alia também a compreensão dos fenômenos e do mito, como foi possível acompanhar com Diotima e Alabanda. Para Wisnik, a música explica as propriedades do som, enquanto o mito vem como uma narração do seu sentido, “a música destaca os aspectos do som já presentes na linguagem, enquanto a mitologia sublima o aspecto do sentido, o aspecto do significado, que também está profundamente presente na linguagem” (WISNIK, 1989, p. 151).

12 Na questão do silêncio, Wisnik dirige-se claramente a argumentação de John Cage em sua obra *Silence*. Nesta, ele profere que “nenhum som teme o silêncio” (2012, p. 60).

13 Nesta concepção Wisnik se alia a Hegel. Poderíamos dizer que, para Hegel, a compreensão do sentido da música desenvolvida por Wisnik é sensata, pois contempla seu duplo significado. Nos seus *Cursos de Estética*, profere Hegel, após ter falado um pouco sobre a música e a dança, que: “Sentido, com efeito, é esta palavra admirável empregada com dois significados opostos. Por um lado, designa os órgãos da apreensão imediata; por outro lado, porém, chamamos de sentido: o significado, o pensamento, o universal da coisa [...] Uma consideração plena de sentido, pois não separa os dois lados” (2001, p. 142). Ver em: Volume I, Capítulo 2, 167/2: *A Vitalidade Natural enquanto Bela*.



A compreensão de música por nós escolhida mostrou-se perfeitamente adequada ao que pretendemos aqui, pois é compreendida fora e dentro da história¹⁴ se aproximando do horizonte da sociedade e do vértice subjetivo de cada um e abordando uma totalidade. “A música ensaia e antecipa aquelas transformações que estão se dando, que vão se dar, ou que deveriam se dar na sociedade” (WISNIK, 1989, p. 12). Nesse sentido, a música por si só encaminha o nascimento de novas eras, a música antecipa as transformações da vida real na relação sonora e ideal entre harmonia e ruptura. A música e a poesia superam a filosofia quando a questão é a totalidade e a compreensão da unidade. Especialmente em relação à música, finalizamos o presente tópico com a citação de Heráclito, no fragmento 51, o um “discordando em si mesmo, consigo mesmo concorda, como uma harmonia de arco e lira.” (PLATÃO, 1972, p. 26).

O projeto de unificação de Hölderlin

Começamos agora fazendo referência a um dos mais importantes fragmentos de Hölderlin: Juízo e Ser, datado de 1795, que possui a concepção de parte e todo de forma especialmente filosófica. Nesse fragmento, o Ser ao qual Hölderlin se refere é o Ser puro e simples. O Ser puro e simples passa por uma partição primeira a qual será denominada Juízo. Antes do Juízo, Hölderlin compreende a existência de uma unidade, cuja possibilidade de acesso estaria na recriação desse Ser puro a partir do próprio Juízo. “Ser exprime a ligação de sujeito e objeto [...] no ser sujeito e objeto encontram-se ligados, intimamente unificados” (HÖLDERLIN, 1988, p. 9). A possibilidade de acesso a que nos referimos diz respeito à recriação e não à volta ao Ser puro e simples, uma vez que a partição se realiza, é impossível o retorno à simplicidade pura. Todavia, uma separação absoluta também é impossível e, desta forma, o Ser recriado, ou o reestabelecimento da unidade, é o próprio resultado dessa impossibilidade.

Nesse contexto, o romance Hipérion é por nós considerado já como uma narrativa trágica, pois consiste em uma forma de recriação da unidade a partir das separações. O conjunto das cartas de Hipérion nos permite conceber a recriação da unidade pelos ciclos de experiências dissonantes entre harmonia (Diotima) e ruptura (Alabanda). Num contexto histórico, a cisão originária é concebida em Hipérion por sua referência à Grécia antiga, mais especificamente na última carta à Belarmino, no final do primeiro volume do romance, quando Hipérion conta como foi sua visita

14 Em sua obra, Wisnick pretende contar uma história da música enquanto um fenômeno específico da civilização ocidental, concordando com Otto Maria Carpeux (*Uma nova história da música*, 1950), mas indo para além desta reflexão, uma vez que Carpeux entende a música do campo serial (música de vanguarda do séc. XX) apenas como uma perturbação da música tradicional erudita.

à Atenas na companhia de Diotima. Dentre a contemplação da beleza e das ruínas, Hipérion mantém-se esperançoso e acredita na recriação da antiga harmonia onde a experiência da beleza predominava. É importante destacar que já com Hipérion, o poeta considera a oposição entre modernidade e antiguidade como insuperável, o seu projeto não consiste numa volta a cultura antiga, mas sim numa recriação da beleza harmônica através da via excêntrica.¹⁵

No romance Hipérion, o poeta formado traz a possibilidade do nascimento de uma nova era, e esse nascimento é narrado no começo e no final do romance, tendo como núcleo principal o projeto de unificação que se estende em toda a obra de Hölderlin. O projeto consiste em “Ser um com tudo que vive e assim retornar numa bem-aventurada abnegação para o todo da natureza, este é o ápice do pensamento e da alegria, o cume sagrado da montanha” (HÖLDERLIN, 2003, p. 14). O Ser recriado não é um reaparecimento do Ser puro e simples, mas a unidade com tudo que vive. Tudo isso significa que o herói tem de acessar a vida do espírito, participando da natureza como parte dela e como ela mesma. Harmonia e ruptura unificam-se como amor e ódio, tranquilidade e ansiedade, natureza e arte e um sentimento uno predomina. No final do romance, o projeto é novamente narrado, fazendo como que a música, repleta de rupturas, volte ao seu início harmônico e termine: “As dissonâncias do mundo são como a discórdia dos amantes. A reconciliação está latente na disputa e tudo o que se separa volta a se encontrar. As artérias se separam e retornam ao coração e a vida uma, eterna e fervorosa é tudo” (HÖLDERLIN, 2003, p. 166).

Considerações finais

No fragmento *Hermócrates à Céfalo*, Hölderlin declara acreditar “que o homem, para o seu saber, assim como para as suas ações, tinha necessidade de um progresso infinito, de um tempo ilimitado para se aproximar do ideal ilimitado” (2012, p. 168). O progresso infinito necessário para se aproximar do ideal ilimitado que corresponde ao projeto de ser *um com tudo que vive e assim retornar ao todo da natureza* está presente na poesia e na música quando, mediante melodia plena de sentido, o tempo ilimitado se reapresenta.

Acompanhando os dois ideais de existência, personificados por Diotima e Alabanda no romance Hipérion, foi possível mostrar a gênese da harmonia e da ruptura no projeto de unificação de Hölderlin. A música foi compreendida aqui como uma forma de narração poética da dissolução das dissonâncias e teve como principal acompa-

15 Sobre a concepção de Hölderlin a respeito da antiguidade, ver também: *O ponto de vista segundo o qual devemos encarar a antiguidade* (1798). In: *Reflexões*, 1994, p. 21-22.



nhamento as reflexões de José Miguel Wisnik, músico e ensaísta que compreende a música como a arte que “encarna uma espécie de infra-estrutura rítmica dos fenômenos (de toda ordem)” (1989, p. 26).

A musicalidade no nascimento de uma nova era tem como expressão o romance *Hipérion* em sua totalidade, mas torna-se mais clara nos momentos em que a harmonia e ruptura tornam-se evidentes. O som mergulha no vazio e na plenitude desses momentos e a partir dele a música espelha “[...] uma ordem cósmica regida pela dança da criação e da destruição. Na música, como no sexo, a gênese da vida e da morte deixa-se conhecer, por extrema magnanimidade dos deuses, como prazer” (WISNIK, 1989, p. 27).

Referências

- CAGE, John. *Silence*. Library of Wellesley College Purchased from Library funds. USA, 2012.
- FRANCESCHINI, Pedro Augusto da Costa. *Da crítica filosófica à superação poética: o “Hypérion” de Hölderlin e o Idealismo alemão*. USP, São Paulo, 2013.
- HEGEL, Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética*. Trad. Marco Aurélio Werle. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2001.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Hipérion ou o eremita da Grécia*. São Paulo: Nova Alexandria, 2003.
- _____. *Juízo e Ser*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. Rev. TB, Rio de Janeiro, n. 95, 1988.
- _____. *Reflexões*. Seguidas de Hölderlin, tragédia e modernidade / Fraçois Dastur. Relume Duramá, 1994.
- _____. *A morte de Empédocles*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- _____. Poemas. Tradução de Paulo Quintela. In: *Obras completas*, v. 2, Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1997.
- _____. Fragmento de Hipérion / A juventude de Hipérion / Penúltima versão de Hipérion / Hermócrates a Céfalos. In: VACCARI, Ulisses Razzante. *A via excêntrica: Hölderlin e o projeto de uma nova estética*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012, p. 138-169.
- PLATÃO. O Banquete. In: *Diálogos*. Tradução de José Cavalcante de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- VACCARI, Ulisses Razzante. *O nascimento da filosofia no espírito da poesia: Hölderlin leitor de Platão. Hypnos*. São Paulo, n. 31, p. 267-284, 2. sem. 2013.

Tonalidades Afetivas e Música: caminhos em direção à arte musical no pensamento de Martin Heidegger

Attunement and Music: pathways towards musical art in the philosophy of Martin Heidegger

Victor Di Francia Alves Melo*

Resumo: O presente trabalho pretende apontar para uma possibilidade de se pensar o estatuto da música na filosofia de Martin Heidegger a partir do conceito de tonalidade afetiva estética fundamental, expressão pouco citada entre estudiosos da obra heideggeriana. Este conceito se apresenta nas preleções ministradas por Martin Heidegger sobre Nietzsche entre os anos de 1936 e 1941 na Universidade de Freiburg. Um dos vocábulos utilizados por Heidegger para discorrer sobre a tonalidade afetiva é *Grundstimmung*. O vocábulo *Stimmung* se relaciona com *Stimme* que é utilizado usualmente em linguagem musical para descrever o processo de afinação de um instrumento. Essa afinação “abre” o *Dasein* não só para a compreensão da questão do ser, mas também para a questão da compreensão do ser no tempo.

Palavras-chave: Heidegger, Estética.

Abstract: The present work intends the possibility of thinking about the status of music in the philosophy of Martin Heidegger from the concept of aesthetic attunement, an expression little quoted among the scholars of the heideggerian work. This expression is found in the lectures given by Heidegger on Nietzsche between the years of 1936 and 1941 in the university of Freiburg. One of the words used by Heidegger to describe affective tonality is *Grundstimmung*. The term *Stimmung* is related to *Stimme* which is usually used in musical language to describe the process of tuning an instrument. This attunement from the musical art can open *Dasein* not only for the understanding of the question of being, but also for the understanding of being in time.

Keywords: Heidegger, Aesthetics.

Tonalidades Afetivas e Temporalidade

As preleções de Martin Heidegger apresentadas na Universidade de Freiburg entre 1929 e 1930 intituladas *Os Conceitos Fundamentais da Metafísica* discorrem sobre o despertar de tonalidades afetivas ligadas a sentimentos que se dão no interior do sujeito. Elas são o modo fundamental do *Dasein* dotando-o de consistência e possibilidade. Heidegger escreve que apenas certas tonalidades afetivas nos tocam mais profundamente, jeitos fundamentais nos quais estamos afinados ou não afinados de um modo ou de outro. A pergunta a se fazer é: quais tonalidades afetivas devem despertar ou mesmo vir a ser despertadas em nós? A resposta é: devemos despertar a tonalidade afetiva fundamental. Após a análise das interpretações habituais, Heidegger encontra no texto ora citado três formas de tédio. A primeira forma

*Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. E-mail: vdfguitarra@hotmail.com.

diz respeito ao ser-entediado-por, ser-retido pelo tempo hesitante, assim como quando nos encontramos sentados diante uma estação de trem esperando por uma composição que chegará apenas em quatro horas. Neste caso, o tédio é aquele do qual tentamos nos livrar através de um passatempo. O passatempo impele o tempo a avançar, impulsiona-o e estimula-o ao movimento. Somos coagidos a esperar, a espera é entediante. Com o passatempo, o tédio é afastado, mobilizado, tendo em vista o estímulo do tempo. Trata-se de um empenho por dissipar a irresolução do tempo lento e hesitante.

O ser-entediado e o tédio em geral estão, com isto, claramente *enraizados nesta essência enigmática do tempo*. Mais ainda: se o tédio é uma tonalidade afetiva, então o tempo e o modo de ser do tempo, ou seja, o modo como ele se *temporaliza*, possuem uma parcela significativa na afinação do Dasein em geral.¹

A segunda forma de tédio diz respeito ao entediar-se junto a algo, o junto ao quê do entediar-se como passatempo. Heidegger exemplifica a segunda forma de tédio a partir de um convite para ir a um lugar qualquer à noite. Não é necessário que se vá, mas há tempo disponível. Mesmo que se volte satisfeito para casa após uma bela refeição, fumar, uma boa conversa imersa em espiritualidade, aquela noite pode ter sido tediosa. Neste caso, entedia-se junto ao convite. O próprio passatempo se entrelaça com o tédio, o passatempo está sempre ligado segundo sua essência ao tédio.

O passatempo em geral não é nada do gênero de um aparelho que é ligado para afastar o tédio. Ao contrário, por mais que o seu sentido próprio aponte para uma luta contra o tédio, ele o desloca ao mesmo tempo para um lugar fixo. O entediar-se está justamente aí durante o fumo, que surge como ocupação na conversação e nos outros comportamentos.²

Heidegger utiliza a serenidade vazia para relacionar as duas formas de tédio. No primeiro tédio a serenidade vazia consiste na ausência de preenchimento quando determinadas coisas, com as quais buscamos uma diversão, se recusam a nós. Na segunda forma, não permanece apenas um vazio não preenchido, mas forma-se justa e efetivamente um vazio. Tal vazio é o deixar para-trás nós mesmos (um ser-deixado-vazio) ao nos ocuparmos contra o tédio no passatempo. A segunda forma de tédio remete ao desperdício do tempo que nos pertence. Heidegger escreve que a unidade de fundo dos dois momentos estruturais do entediar-se está fundada no trazer à estagnação o tempo tomado. A serenidade vazia como ser deixado solto neste deixar-se-levar-pela-

1 HEIDEGGER, Martin. *Os Conceitos Fundamentais da Metafísica*. Forense Universitária, 2011. p. 131.

2 *Ibid.* p. 149.

corrente característico traz o tempo para uma estagnação que forma um vazio. Na primeira forma de tédio se encontra um ser-lançado através de certa agitação para o interior da sua casualidade enquanto que da segunda forma se obtém o ser-atraído para o interior do peso próprio ao tédio.

A terceira forma do tédio diz respeito à profundidade da essência do tédio. Tal tonalidade afetiva fundamental só se afina se lhe entregarmos espaço e liberdade. Heidegger escreve que quanto mais profundo é o tédio, mais plenamente ele se encontra enraizado no tempo. A interpretação do tédio é um dos caminhos para a compreensão da temporalidade originária. No tédio profundo não é mais admitido o passatempo nem um entediar-se junto a, o entediante para alguém também não é mais o “eu” ou o “você”, é a partícula que designa a impessoalidade do sujeito na língua alemã: *es*. Deve-se despertar o tédio profundo para se ouvir dele algo de essencial. Deve-se deixar a tonalidade afetiva fundamental acordada, protegê-la frente ao adormecimento.

Na terceira forma do tédio, a serenidade vazia é a entrega do *Dasein* ao ente que se recusa na totalidade. A ligação temporal com a terceira forma de tédio não é nem uma hesitação do tempo, nem uma serenidade vazia que nos deixa de fora de uma opressão essencial. Surge no “é entediante para alguém” uma recusa da temporalidade como fluxo convencional do tempo. Na busca da temporalidade originária que só pode ser compreendida a partir do tédio profundo, a serenidade vazia é apreendida como entrega ao ente que no todo se recusa. Uma recusa em si mesma como anúncio de possibilidades que se encontram a esmo do *Dasein*, o ente torna-se indiferente na totalidade a partir do “é entediante para alguém.” Essa recusa que gera uma insignificância e um empobrecimento característico não é, contudo, sem importância. Em verdade, a partir desse “é entediante para alguém,” o conduzir o si próprio pela primeira vez em toda a sua nudez até si mesmo é possível. Ou ainda, a partir do “é entediante para alguém” que se é impelido para junto da possibilitação originária do *Dasein* enquanto tal.

A terceira forma de tédio inaugura o ser-impelido para junto da possibilitação originária do *Dasein* enquanto tal. Nem o tempo hesitante nem a dissipação de um tempo determinado que nos deixamos desempenham algum papel, mas inaugura-se uma essência mais profunda do tempo: uma unificação do horizonte do tempo enquanto tal que não se divide entre passado, presente e futuro a partir das nuances temporais que o próprio Heidegger aponta: *Hin-sicht*, *Rück-sicht* e *Ab-sicht*. Procura-se na terceira forma do tédio um horizonte originalmente unificador do tempo. Tal horizonte do tempo como um todo precisa estar plenamente aberto, precisa estar em obra, para que o ente na totalidade possa se recusar.

O tempo bane o *Dasein* para além de um fluir e de uma inércia, o *Dasein* não encontra caminho até o ente, que justamente se anuncia neste horizonte do tempo banido como o ente que se recusa na totalidade. A tonalidade afetiva afina o *Dasein* de tal modo que ele não é capaz de esperar em qualquer aspecto alguma coisa do ente na totalidade. Esse banimento libera dando-se a conhecer e o que viabiliza no fundo

a possibilidade do *Dasein*, dito de outra forma, a liberdade do *Dasein* enquanto tal é capaz de ser conhecida a partir da terceira forma de tédio. O *Dasein* só pode se decidir por si nesse conhecimento da liberdade do *Dasein* enquanto tal, se decidir agir aqui e agora no aspecto essencial e na possibilidade essencial escolhida de seu si próprio. Tal decidir-se é o instante.

O ser-impelido do *Dasein* para o interior do ápice do que propriamente possibilita é o ser-impelido através do tempo que bane para o interior dele mesmo, em sua própria essência, para junto do instante enquanto a possibilidade fundamental da existência própria do *Dasein*.³

O instante é a visualização do caráter da decisão através do qual é possível um agir que produza a liberação da essência do tempo. A significação essencial da palavra tédio (*die Langeweile*) diz respeito ao tempo tornar-se longo, não o tempo cronológico, mas o tempo durante o qual o *Dasein* enquanto tal é possibilitador de sua existência. Nesse tempo, não se trata do tempo do relógio e da cronologia, mas do tornar-se longo, ou respectivamente, tornar-se curto do tempo próprio. O tornar-se longo é um eclipse da medida quantitativa da brevidade e da extensão do tempo como duração, tempo como medida objetiva. “Este tempo mantém o *Dasein* preso. No entanto, ele o faz de um modo tal, que o *dasein* não pode pegar nada em toda sua amplitude extensa e alargada a não ser o fato de permanecer banido por ela e junto a ela”.⁴

Inversamente ao que se poderia esperar, a terceira forma de tédio é a condição de possibilidade para a primeira e também para a segunda forma. O tédio profundo e o tédio enquanto tal estão enraizados na temporalidade do *Dasein*.

Portanto, as preleções sobre os conceitos fundamentais da metafísica são de suma importância para se aprofundar a relação das tonalidades afetivas para além da angústia e do medo em *Ser e Tempo*. É necessária uma análise sobre uma unificação dos horizontes do tempo a partir da *Hin-sicht*, *Rück-sicht* e *Ab-sicht* e sua relação com a temporalidade do ser-do-sido a partir de tonalidades afetivas em *Ser e Tempo* que modifica as outras ec-stases cooriginárias. O caráter existencial fundamental das tonalidades afetivas é um retroceder a... (*Zurück-bringen auf...*) que unifica os horizontes do tempo.

Atentemos agora para essa frase presente nas preleções sobre os conceitos fundamentais da metafísica: “Nós nos lembramos que, a cada vez que tentamos nos inserir na estrutura temporal do tédio, tivemos de experimentar o fato de não irmos a lugar algum com a concepção vulgar do tempo como um escorrer de agoras pontuais”.⁵

3 HEIDEGGER, Martin. *Os Conceitos Fundamentais da Metafísica*. Forense Universitária, 2011. p. 196.

4 Ibid. p. 201

5 HEIDEGGER, Martin. *Os Conceitos Fundamentais da Metafísica*. Forense Universitária, 2011. p. 186.

Em sua preleção intitulada *Os Problemas Fundamentais da Fenomenologia* proferida no verão de 1927, Heidegger escreve sobre a necessidade de se atravessar a compreensão vulgar do tempo e se chegar à temporalidade, na qual a constituição ontológica do *Dasein* se enraíza e à qual pertence o tempo vulgarmente compreendido. Nesta preleção, o filósofo esboça a tentativa filosófica de se pensar o tempo ao longo da história e declara:

Nenhuma tentativa de desvendar o enigma do tempo terá o direito de se dispensar uma confrontação com Aristóteles, visto que ele deu pela primeira vez e por muito tempo uma forma conceitual inequívoca à compreensão vulgar de tempo, de tal modo que sua concepção de tempo corresponde ao conceito natural de tempo.⁶

A célebre definição de tempo proposta por Aristóteles em seu tratado intitulado *Física* tece uma relação entre número, movimento e o próprio tempo: τοῦτο γὰρ ἐστὶν ὁ χρόνος, ἀριθμὸς κινήσεως κατὰ τὸ πρότερον καὶ ὕστερον.⁷

Temporalidade e Ritmo

A discussão sobre o tempo (χρόνος) em Aristóteles e como Heidegger propõe o seu conceito de temporalidade originária a partir do *corpus* aristotélico é a chave para se entender o livro *Ser e Tempo* de 1927. Entretanto, a fim de nos aproximar da música, levaremos a discussão para o âmbito dos livros e tratado que discorrem sobre a arte musical. Tal arte lida com a temporalidade relacionando os mesmos termos citados acima: número e movimento. Encontramos essa relação a partir do que os estudiosos da música chamam de ritmo.

Ritmo: A subdivisão de um período de tempo em seções perceptivas por um senso; O agrupamento de sons musicais por duração e acentuações. Junto com a melodia e a harmonia, o ritmo é um dos três elementos básicos da música; Contudo, como a melodia e a harmonia contribuem para a organização rítmica de uma peça e também como a melodia e a harmonia não podem ser executadas sem o ritmo, os três elementos precisam ser analisados como inseparáveis combinações.⁸

6 HEIDEGGER, Martin. *Os Problemas Fundamentais da Fenomenologia*. Editora Vozes, 2012. p. 338.

7 O tempo: algo contado, que se mostra com vistas a e em relação ao aspecto do antes e do depois junto ao movimento.

8 “The subdivision of a span of time into sections perceivable by the sense; the grouping of musical sounds, principally by means of duration and stress. Together with melody and harmony, rhythm is one of the three basic elements of music; but since melody and harmony both contribute to the rhythm organization of a work, and since neither melody nor harmony can be activated without rhythm, the three must be regarded as inseparably linked process.” (Ibid., p. 805, tradução nossa).

A definição de ritmo nos indica o co-pertencimento entre harmonia, melodia e ritmo para que haja uma música. Ainda que nem todos esses elementos precisem estar presentes no fenômeno musical, é lícito afirmar que cada um deles contribui para o aparecimento do outro. Não encontramos nas batidas do grupo bahiano Olodum músicas que se utilizam nem de instrumentos que produzam harmonias (ou seja: instrumentos que conseguem produzir mais de uma nota musical ao mesmo tempo como violões e pianos) nem instrumentos que produzam unicamente melodias (instrumentos que só conseguem produzir uma nota musical de cada vez como flautas e saxofones). Entretanto, em outras músicas, o aparecimento de uma melodia pode denotar um ritmo altamente complexo (Penso nos vocais de Maria Bethânia onde o cantar se mistura no declamar/dizer produzindo ritmos vocálicos extremamente complexos, ou as músicas de Dorival Caymmi cujos arranjos vocais se demoram como os movimentos do mar ora revolto, ora manso).

Como nosso trabalho objetiva o estudo da temporalidade musical, é necessário adentrar nas especificidades rítmicas já que elas, como a definição de ritmo indicada acima, estão extremamente relacionadas com o tempo musical. O ritmo é uma subdivisão de um período de tempo. Maria Luisa Priolli escreve: O ritmo é o movimento dos sons regulados pela sua maior e menor duração. Dessa última afirmação, pode-se concluir: 1 - O ritmo acontece no tempo e se dá como mostração da duração do tempo. Se essa duração pertence à temporalidade especificamente musical ou a uma temporalidade cronológica, cabe a nós investigar. 2 - O ritmo se relaciona com o movimento assim como o tempo, nos diz Aristóteles, também se relaciona com o movimento.

Em outro livro de grande valia para os músicos brasileiros, o livro *Teoria da Música* de Bohumil Med, o autor nos traz outra definição de ritmo: o ritmo não é um som, mas somente um tempo organizado.⁹ Portanto, poder-se-á tirar mais uma conclusão: 3 - O ritmo denota uma organização do tempo, mostra a manifestação do tempo organizado de um modo determinado.

Neste momento do trabalho, é lícito supor uma pergunta que deve permear agora a cabeça dos leitores: por que abordar o conceito de ritmo antes que se possa efetivamente o tempo na música? Não seria mais fácil simplesmente encontrar o verbete tempo no dicionário de música? Ou ainda, por que não perguntar ao músico o que é o tempo? A resposta para essas perguntas é: primeiramente, não foram encontradas na bibliografia desse trabalho definições que tratassem sobre o tempo musical ou ainda, definições sobre o tempo musical que não estivessem acompanhadas de definições como ritmo, valor, compasso e acentuação. Até agora vislumbramos uma organização do tempo musical que se mostra através de ritmos, através de durações e acentuações. Em segundo lugar, os próprios músicos tornam-se, na maior parte das vezes, embaraçados em responder efetivamente o que é o tempo musical assim como

9 BOHUMIL, M. *Teoria Musical*, p. 20.

os filósofos hesitam ou negam saber o que é o tempo. Precisamos adentrar ainda mais nos conceitos musicais supracitados para vislumbrarmos o tempo musical.

Maria Luiza Priolli assim começa o capítulo sobre compassos de seu livro sobre teoria musical:

As figuras que representam o valor das notas têm duração indeterminada, isto é, não têm valor fixo. Para que as figuras tenham, um valor determinado na duração do som, esse valor é previamente convencionado e é esse espaço de duração que se dá o nome de tempo.¹⁰

Bohumil Med complementa essa definição especificando ainda mais o que são valores e durações na música:

Na notação musical atual, cada nota escrita na pauta informa a altura (posição da nota na linha ou no espaço do pentagrama), e também a duração (formato e configuração da nota). A duração relativa dos sons é definida pelos valores (os valores definem as proporções entre as notas). A duração absoluta é dada pela indicação do andamento. Valor é o sinal que indica a duração relativa do som e do silêncio.¹¹

Há, portanto, uma distinção importante entre durações no que diz respeito à teoria musical. A duração relativa está permeada de convenções denominadas valores. Estes valores são o que indicam a duração relativa do som. O tempo é a condição de possibilidade para a existência de durações relativas, pois é a temporalidade que manifesta/mostra o valor de cada nota musical através da duração. A duração de cada nota musical só é possível de ser, pois ela está fundada na temporalidade musical que Bohumil Med chama de duração relativa. O termo “duração relativa” talvez não seja o mais adequado para o que pretendemos chamar neste trabalho como temporalidade musical, mas por enquanto assumiremos tal expressão como correta. Aquilo que se denomina valor, se ainda existe alguma confusão com a própria duração rítmica de cada nota musical, é simples: o valor é a própria figura rítmica que denota a duração dela mesma. Por exemplo, a semínima tem como função denotar o valor de um tempo, a duração de um tempo.¹²

Falta-nos ainda discorrer sobre a duração absoluta musical. É assim que Bohumil Med denomina o andamento da música. O andamento nada mais é do que a velocidade com que se executa uma peça musical, aquilo que o senso comum equivocadamente chama de ritmo da música.¹³ Portanto, uma música pode ter seu andamento

10 PRIOLLI, M, L, M. *Teoria Musical: Princípios básicos da música*, p. 20.

11 BOHUMIL, M. *Teoria Musical*, p. 20.

12 No caso de uma música cuja unidade de tempo seja a semínima.

13 A discussão sobre o que é ritmo em música foi feita anteriormente no mesmo capítulo.

aumentado o que acarretará num aumento da velocidade de execução da música e, conseqüentemente, uma redução na duração absoluta final da peça. Entretanto, a duração relativa continuará a mesma, pois a relação entre os valores das notas não mudará. O efeito oposto acontecerá se diminuirmos o andamento da música: todas as figuras rítmicas terão sua duração acrescentada de um valor dito absoluto, mas sua duração relativa não mudará. Esta duração absoluta musical assim denominada está em estreita relação com o tempo cronológico, mas cabe observar que o termo “andamento” possui em seu radical o verbo “andar.” O andamento de uma música é o “passo” com que a peça musical é executada. Se aumentarmos o passo, a peça fica mais rápida e se diminuirmos o passo, a peça fica mais lenta.

Outra palavra que utilizamos como sinônimo de andamento é pulsação. Quando não existiam metrônimos, o andamento de uma musical levava em conta o batimento cardíaco, a pulsação. A partir deste termo, utiliza-se como medida para andamento musical o batimento por minuto (BPM), ou pulsação por minuto. Quanto maior a freqüência de batimentos por minuto, maior será o andamento da música. Com a indicação do andamento, os regentes e instrumentista executam o material proposto na velocidade correta. Deve-se observar que as denominadas pulsações por minuto como correlato do andamento musical surgiram posteriormente às expressões italianas *largo*, *adagio*, *andante*, *moderato*, *allegro*, *presto*. Essas últimas eram a medida principal de andamento das peças até o final do século XIX, início do século XX. A precisão dos instrumentos musicais proveniente das novas tecnologias possibilitou a popularização do valor da freqüência associada às pulsações por minuto como ferramenta para execução das músicas. Entretanto, a pulsação por minuto continua sendo pouco utilizada para fins de apresentação de concertos e músicas de MPB. É muito difícil encontrarmos músicos que confirmam o andamento em seus metrônimos antes de executarem as peças musicais.¹⁴

Temporalidade e Música Moderna

Agora que conquistamos um pequeno terreno sobre alguns conceitos da tradição musical européia e também alcançamos um entendimento, ainda que supérfluo, sobre a leitura da pauta musical, poderemos avançar. Iremos em direção às críticas feitas aos mesmos conceitos estudados anteriormente e que surgiram a partir da modernidade musical. A história da música sempre passou à margem, no que diz respeito à cronologia, das diferentes denominações dos movimentos artísticos ao longo da história. O barroco musical não ocorreu ao mesmo tempo em que o barroco

14 A exceção acontece quando o instrumentista está praticando uma música muito difícil e atenta para os batimentos por minuto a fim de saber se o material está sendo bem executado.

das artes plásticas, por exemplo. Essa dissimetria se estende para outros movimentos como o classicismo, romantismo, etc. Considera-se o início da modernidade musical o período que vai do final do século XIX até o início do século XX. Para as finalidades desse trabalho, consideraremos, assim como o musicólogo Paul Griffiths, o início da modernidade musical com a composição de Claude Debussy denominada *Prélude à l'Après-Midi D'un Faune*, composta entre 1892 e 1894. Na tentativa de justificar a dissimetria entre a modernidade e uma contemporaneidade musical, Paul Griffiths escreve em seu livro denominado *A Música Moderna: uma história concisa e ilustrada* de Debussy a Boulez a seguinte frase:

Mas é claro que, no contexto das artes, a expressão “moderno” remete antes à estética e à técnica do que à cronologia. É portanto justificável que uma “história concisa da música moderna,” já em si uma aparente contradição, remonte quase um século, como parece lógico que ignore certa música mais recente mas menos moderna pelo método como pela sensibilidade.¹⁵

Paul Griffiths coloca de maneira acertiva, mesmo que não se dê conta, que os questionamentos estéticos e técnicos da música moderna não correspondam a uma cronologia, a noção de andamento como duração absoluta. Na verdade, uma das virtudes na história da música moderna é questionar se houve em algum momento em música um andamento que fosse duração absoluta e, ainda mais, questionar se já houve qualquer controle sobre o material musical executado. A música moderna é a própria resistência às tentativas de se criar uma arte, como a arte total wagneriana, onde todas as variáveis musicais estivessem explicitadas dentro da pauta musical. O intérprete criado segundo os cânones do Romantismo musical, ao seguir todas as instruções contidas em sua partitura, seria o responsável por criar uma ponte entre o gênio e o público. Quanto mais técnico e minucioso o intérprete fosse, mais acertiva seria a transmissão do material musical para o ouvinte. Esse material estaria imiscuído de intenções do compositor que, ao lidar com melodia, harmonia e ritmo, produziria afetos destinados ao seu público. A maior parte dos trabalhos que discorre sobre a modernidade musical concentra seus esforços em direção aos questionamentos tonais caracterizados nesse período. Entretanto, pretendo demonstrar que os questionamentos rítmicos da modernidade musical trouxeram contribuições significativas, inclusive filosóficas, para nossas concepções sobre o que é o tempo. Aliás, devemos lembrar que a física também se debruçava de maneira inédita sobre a questão temporal no início do século XX e que a teoria da relatividade restrita e geral de Albert Einstein, além de engendrar novas possibilidades de se pensar o tempo, gerou um frutífero diálogo entre o físico austríaco e Henri Bergson. Consideraremos

15 GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna: uma história concisa e ilustrada* de Debussy a Boulez. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1978. p. 7.

Claude Debussy como marco fundamental para se repensar considerações musicais sobre o tempo. Ainda sobre o Prélude, Griffiths escreve:

A espontaneidade do *Prélude* não é apenas uma questão de ambigüidade harmônica e liberdade formal; ela decorre também das oscilações de andamento e dos ritmos irregulares, assim como do sutil colorido da peça. O desenvolvimento temático tradicional exigia uma certa regularidade e homogeneidade de ritmo, para que a atenção pudesse concentrar-se na harmonia e na forma melódica, e os andamentos deviam ser escolhidos de modo a caracterizar o ímpeto da música em direção ao seu fim. Caprichosa na harmonia e na forma, a música de Debussy é também mais livre em sua medida de tempo.¹⁶

O que estava em jogo na modernidade musical, além de todo o campo harmônico e melódico, é, sem dúvida, um questionamento a todo o sistema de acentuações do material musical. A música não precisaria mais tem o primeiro tempo de cada compasso uma acentuação mais forte do que os outros tempos. Em verdade, a música nem precisaria manter um mesmo tipo de compasso (ternário, quaternário, etc.) ao longo de toda a sua extensão. As acentuações em direção as partes antes mais fracas do compasso, consideradas como tempos fracos, foram cada vez mais utilizadas e denominou-se síncope como esse tipo de acentuação fora do tempo forte. Síncopes essas que não foram um privilégio da música de concerto européia, a música africana e, conseqüentemente, a música brasileira são repletas de síncopes. Basta ouvirmos aquilo que chamamos de ritmo e gingado no samba para reconhecermos uma espécie de acentuação muito diferente do que a acentuação de uma sonata de Beethoven. Essas mesmas síncopes geram dificuldades para muitos na hora de aprenderem essas músicas em seus instrumentos ou mesmo dançando-as.

O andamento nas composições de Debussy já não é mais a duração absoluta, as mudanças constantes de andamento na música *La Mer* e sua analogia com as sinuosidades do mar fizeram o andamento sair de um engessamento e ganhar contornos que, segundo o compositor, deveriam exaltar as misteriosas correspondências entre a natureza e a imaginação do homem. “As técnicas formais e rítmicas de Debussy podem ter atenuado a sensação do decorrer temporal, mas o movimento tinha para ele extrema importância”.¹⁷

Nem mesmo as melodias compostas por Debussy possuíam acentuações e ritmos pressupondo términos, como pontos finais num texto literário. As melodias se voltam sobre si, como numa improvisação, hesitando. A delicadeza e das nuances nos

16 Ibidem, p. 9.

17 Ibidem, p. 10.

arranjos do compositor atenuam todo um decorrer temporal métrico e simétrico. A forma musical, um dos pontos altos das composições de Debussy, ganha plasticidade e maleabilidade ímpar o que resulta em peças musicais de inusitada leveza e impalpável coerência.

Debussy pretende relacionar a arte musical com os sonhos. O compositor foi muitas vezes associado ao impressionismo de Monet, mas com um profundo questionamento temporal. Não há qualquer intenção do compositor em criar uma música com efeito narrativo, ou seja, nem a concatenação cronológica de acontecimentos de uma história e nem a representação de objetos e/ou cenas está presente na música de Debussy.¹⁸ “A música de Debussy abandona o modo narrativo, e com ele o encadeamento coerente projetado pela consciência; suas imagens evocativas e seus movimentos elípticos sugerem mais a esfera da imaginação livre e do sonho”.

Ainda que possamos creditar também ao *Prélude à l'Après-Midi D'un Faune* um passo importante em direção à revolução harmônica denominada tonalismo e que culminou com o atonalismo, é para este trabalho mais fundamental a revolução rítmica que se apresentava representada pela música de Debussy e que será explorada mais detalhadamente a partir de outros compositores da música moderna. O tratado sobre harmonia de Schoenberg traz considerações importantes para o nosso trabalho. No capítulo intitulado *Compasso e Harmonia*, após inúmeros capítulos sobre possibilidades harmônicas, o compositor escreve:

Provavelmente, os tratados de harmonia tomam a divisão em compassos como auxílio que possibilite a apresentação de certas tarefas, nas quais um esqueleto harmônico deverá ser vestido com notas de passagem, com adornos e outros enfeites. Esse método faz lembrar o procedimento da arquitetura dos mestre-pedreiros, a qual, imitando sem um sentido preciso (pois lhe são estranhas as razões técnicas e a fantasia dos mestres-arquitetos cujos modelos macaqueia), salpica, com estuque barato, todas as superfícies lisas e retas por não poder suportar lisuras e retilineidades: não recomendarei evidentemente, esse método ao aluno.¹⁹

Schoenberg está questionando o método de ensino das divisões rítmicas do compasso e até a escrita musical que vimos nos sub-capítulos anteriores deste presente trabalho, pois, segundo o compositor, considerar o primeiro tempo do compasso com acentuação forte (tempo forte) e os outros tempos como fracos não condiz com o tratamento rítmico dado pelos grandes nomes da música de tradição germânica em suas composições. O próprio Schoenberg cita que Johann Sebastian Bach, Beethoven,

18 Wagner é um bom exemplo da música representativa já que, em muitas de suas composições, cada personagem possuía um tema musical que lhe representava.

19 SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Ed. UNESP. 1999. p. 296.

Schuman e Brahms davam um tratamento rítmico totalmente diferenciado daquele pregado nos livros de iniciação musical e que as composições alemãs contemporâneas ao início do século XX continuavam a trazer contribuições significativas para o estudo do tempo musical, mesmo que a teoria não as acompanhasse.

Acrescenta-se a isto que a música, quanto à sua parte rítmica, encontra-se no mesmo caminho que sua parte harmônica. Não se tem nos últimos 150 anos satisfeito apenas em deixar sua sabedoria basear-se na cautela, mas preferido alargar o seu saber através de ousados descobrimentos.²⁰

Não há dúvidas de que o ensinamento de música através das divisões de compassos e acentuações rítmicas é efetivo e cumpre seus objetivos e transmissão de repertório e conhecimento, mas é preciso caminhar para além dessa sistematização, pois, segundo o compositor, o fenômeno musical vai muito além do que aquilo que se ensina. Schoenberg mostra aquilo de mais artificial e prejudicial no ensino musical. A saber, considerá-lo como relações matemáticas.

A divisão em compassos corresponde a algo de natural, que a seguir desenvolveu-se artificialmente. É o mais natural enquanto toma por modelo o ritmo da fala ou outros ruídos naturais. Torna-se artificial (e assim rapidamente inatural) quando as leis do sistema, realizando cruzamentos consanguíneos (Inzucht), externa novas leis, separando-as de si próprio; ou seja: quando começa a matemática pura.²¹

É muito comum dizer que música é matemática ou que a escrita musical desempenha tal papel. Para Schoenberg a música deve se aproximar da fala ou ruídos naturais. Ao se aproximar da fala, a música se aproxima do homem naquilo que o constitui como o artístico produtor de uma arte ilimitada. Segundo Schoenberg, essa ausência de limitação na arte está relacionada ao tempo.

Pois quando se pergunta por que usamos o tempo para medir a música, somente se poderá responder o seguinte: porque não teríamos como apresentá-la de outra maneira. Nós a medimos para torná-la mais semelhante a nós, para limitá-la. Somente podemos reproduzir o limitado. Contudo, a fantasia pode fazer-se idéia do ilimitado, ou ao menos aparentemente ilimitado. Portanto, reproduzimos na arte um ilimitado através de um limitado. Acresça-se que é de extrema insuficiência o método musical de aferição do tempo, o qual trabalha, por assim dizer, medindo a olho. Isto é uma falha, na verdade, que quase seria capaz de corrigir a primeira.²²

20 SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Ed. UNESP, 1999. p. 298.

21 *Ibid.*, p. 299.

22 *Ibid.*

Schoenberg escreve que a arte é a capacidade de produção do ilimitado através da fantasia do artista, este como ser limitado. Conseqüentemente, a medição de compassos, tempos musicais e a própria partitura não dão conta do fenômeno musical. A música está intrinsecamente relacionada ao tempo, pois segundo Schoenberg, não há como apresentar o material musical sem o tempo. Mas será esse tempo musical um tempo aritmético?

Não obstante, acreditamos com demasiada firmeza na linha inflexível da medida escolhida arbitrariamente para que possamos fazer justiça à irregularidade do ritmo livre, natural, ou à sua provável, e muito mais complexa, regularidade, a qual certamente é composta segundo leis matemáticas superiores.²³

O ritmo possui uma irregularidade natural, uma imperfeição constitutiva que o aproxima do homem, e que não é reproduzido em nenhuma notação musical. Quanto às leis matemáticas superiores que Schoenberg coloca como possibilidade, o próprio compositor descarta essa possibilidade mais à frente em seu texto: “A subdivisão temporal da música permaneceria primitiva em relação aos seus modelos, ainda que se fundamentasse em pressupostos aritméticos mais complexos”.²⁴

Portanto, o tempo musical não é o tempo matemático, embora possa se relacionar com a aritmética e com os números. O tempo musical é algo de mais profundo que se relaciona com aquilo que é o mais próprio do artista e, conseqüentemente, do homem e suas limitações mesmo quando produz o ilimitado na obra de arte. Ora, será então que estamos falando apenas do tempo musical ou estamos falando propriamente do tempo? O tempo é uma das grandes questões que a filosofia se ocupa ao longo de sua história. Aristóteles iniciou uma grande tradição de pensamento sobre o tempo. No quarto livro de seu tratado intitulado *Física*, encontra-se a seguinte afirmação: τοῦτο γάρ ἐστιν ὁ χρόνος, ἀριθμὸς κινήσεως κατὰ τὸ πρότερον καὶ ὕστερον.²⁵

Essa frase e suas possíveis leituras são amplamente discutidas até hoje. Será o tempo aquilo que é contado (o número) e se apresenta junto ao movimento? Ou será o tempo aquilo que acompanha o número e se apresenta junto ao movimento? Por ora, Schoenberg nos indicou que o tempo musical está em estreita relação com a temporalidade do tempo assim como os filósofos a concebem.

23 Ibid.

24 Ibid.

25 O tempo: algo contado, que se mostra com vistas a e em relação ao aspecto do antes e do depois junto ao movimento.

John Cage: 4'33''

John Cage é considerado um compositor que utilizou a desordem e a casualidade como material para as suas músicas. Cage escreveu vários tratados sobre a teoria da música e defendia uma música constituída de “todos os sons encontráveis” como a música do futuro. Para atingir tal objetivo, o compositor organiza sons de diversas origens. Essa organização é, para ele, o conceito fundamental da música e o compositor deve ser nomeado como o organizador de sons. O trabalho de Cage também incorporou ruídos e instrumentos inovadores da época como o *Theremin* e sintetizadores. Entusiasta das novas tecnologias, Cage acreditava que elas contribuíram decisivamente para rupturas decisivas nas formas musicais influenciando as concepções sobre ritmo e tempo musical.

À procura do conceito de liberdade dos sons, John Cage compôs peças consideradas extravagantes: algumas de suas peças para piano preparado incluíam bolinhas de ping-pong e molas dentro do piano que produziam sons inusitados; outra música famosa de Cage intitulada “a queda do piano” foi executada ao se deixar um piano cair de uma altura considerável; uma de suas inspirações mais sensíveis é um quarteto de cordas onde cada instrumentista era responsável por “criar” a música de uma das quatro borboletas coloridas que acabara de sair de uma caixa; ou ainda a famosa composição de Cage denominada *Organ²/ASLSP* (*as slow as possible*) onde cada acorde executado se estende por vários anos.

Entretanto, o compositor é conhecido por sua obra capital intitulada 4'33''. Composição inspirada no tratado sobre o silêncio de sua autoria, John Cage se utiliza dos princípios fundamentais que o motivavam a compor: o silêncio e o ruído. A peça composta para piano solo contém três movimentos que contém apenas pausas, silêncios que devem ser seguidos à risca pelo interprete até o fim dos quatro minutos e trinta e três segundos de duração do material composto. John Cage foi entusiasta das discussões sobre os limites e não limites do material musical. Ele encontrou nessa música um ponto chave para insurgir diversos comentários sobre o que afinal poderia ser considerado como música. A divulgação de 4'33'' foi um escândalo, muitos acharam que se tratava de uma piada de mau gosto enquanto outros defenderam a presença de matéria musical na peça. Apontarei aqui duas das defesas mais comuns feitas à peça de John Cage e proporei uma terceira possibilidade que se relaciona aos interesses diretos deste trabalho.

A primeira leitura afirma que, a partir da peça 4'33'', John Cage conseguiu mostrar a música realizada pela platéia durante qualquer concerto. Essa música “popular” inclui diversos ruídos como tosses, cadeiras rangendo, suspiros e até comentários diante do material sonoro executado pela orquestra. Em seu projeto de organizar sons de diversas origens, John Cage produz o silêncio da orquestra para que os ruídos, a música composta pelo público, seja audível e seja moldada por si mesma

como música do futuro. Essa leitura traz diversas abordagens interessantes sobre o processo composicional de Cage já que condiz com os materiais fundamentais que o compositor gostava de utilizar: o silêncio e o ruído.

Outra leitura possível e que não exclui a primeira é pensar a ênfase de 4'33" em denotar a importância do silêncio na composição do tecido musical. Anteriormente discutimos que considerar as pausas na pauta musical como valor negativo subestima a importância da presença delas na peça e pode dotá-las de um sentido negativo. É impossível imaginar a composição de qualquer tema musical sem a presença de silêncios co-pertinentes que enriquecem o material sonoro. A partir de 4'33", Cage pôde mostrar a presença das pausas e do silêncio como matéria fundamental da composição musical e foi mais além: construiu uma música apenas com o silêncio, sem qualquer figura de valor "positivo". Coisa impensável para qualquer compositor anterior a ele.

Uma terceira leitura possível proposta por mim problematiza um aspecto que nenhuma das leituras anteriores leva em conta: se a peça de John Cage prioriza ruídos e/ou silêncios, por que o compositor dividiu o material composto em três movimentos? A cada novo movimento, o intérprete que estiver executando a peça, seja ele apenas um pianista ou até uma orquestra inteira, deverá expressar o término de cada movimento e dar entrada para o novo silêncio do próximo movimento sinalizando com as mãos que começaria a tocá-lo se não houvesse somente pausas contidas na partitura. Quando uma orquestra executa 4'33", o maestro dá a indicação de entrada para cada um dos três movimentos da peça auxiliado por um cronômetro que fica ao seu lado e que lhe informa a duração de cada um desses silêncios. A peça possui em sua partitura (sim, existe partitura para essa peça!) qual a duração em minutos e segundos de cada um dos movimentos para que o regente execute com precisão o material sonoro proposto. Assim que o maestro indica a entrada de um novo movimento, os instrumentistas da orquestra mostram a intenção de tocar o início do novo movimento, mas suspendem a ação e ficam parados esperando o regente indicar com os braços o fim da música. Fato curioso de observar são os aplausos do público após o término da peça. Encontra-se abaixo um pedaço da partitura de 4'33" onde está indicado o andamento da música.

Mas por que três movimentos? Por que indicar a entrada e o término de cada um desses movimentos? Não se trata apenas do silêncio da orquestra, a importância das pausas na constituição do material sonoro nem somente denotar a música de ruídos da platéia, trata-se de expor a presença de outro elemento musical exposto como condição de possibilidade do silêncio dos instrumentistas: a presença do tempo musical. O tempo musical continua presente no silêncio, ele está lá durante toda a execução da peça e John Cage nos lembra dele ao colocar três movimentos em 4'33". Mais do que isso: Cage nos mostra que esse tempo está entrelaçado com a cronologia e a matematização do tempo no ensino musical, mas não se esgota nos

números do compasso nem de tempo forte e tempo fraco e nem na duração absoluta e cronológica de cada movimento. O tempo musical é aquilo de mais primevo em 4'33" e o material mais originário de qualquer música, inatingível por qualquer tratado e escrita musical.

A reação da platéia ao se deparar com 4'33" perpassa por alegria, irritação, raiva e, acima de tudo: tédio. Os afetos atravessam o tecido musical, seja na hora de sua composição, seja na hora de sua fruição. Ouvir o silêncio de uma orquestra durante quatro minutos e meio não é tarefa fácil, mas o tédio, segundo Heidegger, está totalmente relacionado com o tempo originário. Ele, o tédio sentido na composição de John Cage, é a prova da relação entre o tempo musical e o tempo que os filósofos discutem desde os primórdios da filosofia. Esse é o tempo que Aristóteles já mencionava na *Física*, o tempo que acompanha o número e o movimento. A questão do tempo só poderá ser elucidada atentando para a dimensão temporal presente na música como possibilidade de se pensar o tempo para além de uma cronologia. Essa temporalidade é constitutiva do material musical seja ele qual for.

Conclusão

τοῦτο γὰρ ἐστὶν ὁ χρόνος, ἀριθμὸς κινήσεως κατὰ τὸ πρότερον καὶ ὕστερον.²⁶

A célebre definição de tempo proposta por Aristóteles tece uma relação entre número, movimento e o próprio tempo. Neste artigo, pretendi mostrar nos tópicos anteriores que a correlação entre os termos tempo, movimento e número está presente também na arte musical de maneira constitutiva. A música trabalha com um entrelaçar temporal cronológico e pulsional dentro daquilo que consideramos pulsação e andamento na música. O andamento e a pulsação não são o que Bohumil Med chama de duração absoluta. Na verdade, tanto a duração absoluta quanto a duração relativa estão fundadas na matematização do fenômeno musical seja ela quando expressa em batimentos por minuto, seja ela quando expressa em subdivisões e frações relativas a uma unidade primeira como unidade de compasso. Anterior às classificações, o andamento e a pulsação são as ações humanas de andar pulsar. Pertencem ao homem de maneira mais originária do que qualquer vínculo matemático estabelecido. Nesse sentido, as expressões italianas *largo*, *adagio*, *andante*, *moderato*, *allegro*, presto se aproximam mais dessa temporalidade musical originária do que qualquer marcação de batimento por minuto que se diz "precisa." A precisão passa longe de qualquer relação com a essência

26 O tempo: algo contado, que se mostra com vistas a e em relação ao aspecto do antes e do depois junto ao movimento.



da verdade do tempo e também com a essência da verdade do ser. Os tópicos anteriores do presente capítulo mostraram que a notação e a teoria musical sempre tentaram e continuam a tentar racionalizar aquilo que escapa à racionalização do fenômeno musical. Não é de nosso interesse invalidar os estudos sobre a teoria musical – eles são muito úteis quando se trata do ensino da música – mas de apontar para aquilo de mais primordial e original na arte musical.

A música se depara com a abertura da compreensão do tempo para além de um sentido cronológico há milênios. O artesanato temporal proposto pelo músico a partir do trabalho com o ritmo permite propor um estudo sobre a estética musical para além de referências representativas com a poesia e qualquer arte relacionada com o âmbito da tradição representacional. Isso não quer dizer que o trabalho de filósofos que estudem música e façam correlações com as demais artes esteja equivocado, mas é necessário atentar para a própria musicalidade em si, atentar para aquilo que constitui a condição de possibilidade da própria música: o tempo.

Nesse sentido, justifica-se um estudo aprofundado sobre filosofia e música. Um estudo que permita criar relações entre a arte musical e aquilo de mais fino proposto por filósofos acerca da questão do tempo. Dentre as diversas leituras filosóficas sobre o tempo, a escolha de trabalhar com Martin Heidegger pode parecer equivocada. A maior crítica sobre minha escolha se baseia nas seguintes perguntas: 1 - por que escolher um filósofo que fez diversas críticas à estética para propor um estudo sobre arte? 2 - Por que estudar a arte musical a partir de um filósofo que se dedicou majoritariamente à poesia e à pintura em seus trabalhos sobre a arte?

A resposta à primeira pergunta encontra-se dentro dos propósitos de Heidegger sobre o estudo da arte. Em seu livro intitulado *A Origem da Obra de Arte*, o filósofo se pergunta pelo originário da obra de arte (*Ursprung des Kunstwerkes*). A palavra originário em Heidegger pressupõe a essência da verdade (*der Wesen der Wahrheit*) como essência do desvelamento (não-estar-encoberto) do ente enquanto ente (*Unverborgenheit des Seienden als des Seienden*). A verdade é a verdade do ser que aparece no pôr-se em obra da obra de arte. Este aparecer da verdade do ser é a própria beleza da arte, indissociável a ela. Quando a verdade se põe em obra, ela aparece. No nosso caso específico, a arte musical possibilita que a verdade do ser da temporalidade brote aos ouvidos de quem ouve música, *pois a temporalidade da música é a temporalidade do homem*. Nesse sentido, é vantajoso para nosso trabalho estudar Heidegger, pois ele aponta para uma verdade originária proveniente do pôr-se em obra da arte para além da tradição filosófica da subjetividade.

A resposta para a segunda pergunta diz respeito ao caminho original proposto por este trabalho. Sem dúvidas Heidegger escreveu pouco sobre a arte musical, mas é certo que ele não considerou a possibilidade da temporalidade musical estar intimamente relacionada à discussão sobre temporalidade exercida ao longo de sua obra filosófica. Essa relação pode trazer contribuições significativas tanto no campo de estudos filosóficos

heideggerianos quanto no campo de estudos da musicologia. Além disso, Heidegger nos presenteou com um estudo apurado sobre o tempo no quarto livro da *Física* de Aristóteles. Este estudo consta nas preleções intituladas *Os Problemas Fundamentais da Fenomenologia* de 1927. Aprofundar os estudos sobre o tempo em Aristóteles a partir de Heidegger e seguir seu caminho em direção à temporalidade originária que inspirou *Ser e Tempo* é possibilitar um campo de debates sobre o que filósofos pensam sobre tempo, movimento, número e o que músicos entendem por tempo, movimento e número. Somente quando estiver elucidada a relação entre tempo, movimento e número para esses dois filósofos e também para a musicologia é que podemos chegar a alguma conclusão sobre o tempo e a sua relação com o homem.

Em nosso estudo precedente já encontramos claras referências aos afetos na própria composição da arte musical quando nas expressões de andamento se encontram palavras como “calmo” e “solene” associadas. Os afetos são modos de compreensão existenciais do *Dasein* tão importantes quanto à compreensão (*Verstehen*) e à interpretação (*Auslegung*). Nesse sentido, estar atravessado por afetos não se torna uma questão secundária, como muitas vezes foi tratada ao longo da história da filosofia, mas se coloca como assunto de primeira ordem.

Outro argumento que corrobora com o nosso estudo de afetos a partir dos escritos de Martin Heidegger é recordarmos as preleções intituladas *Os Conceitos Fundamentais da Metafísica: Mundo – Finitude – Solidão* nas quais o filósofo discorre sobre o tédio (*die Langeweile*) como tonalidade afetiva fundamental (*Grundstimmung*) do *Dasein*. O tédio profundo (*tieffen Langeweile*) como tonalidade afetiva fundamental ressoa a finitude do *Dasein* e a temporalidade originária.

A tonalidade afetiva fundamental do tédio está enraizada na temporalidade do *Dasein*, e, por isto, a essência do tempo mesmo é a raiz para estas três questões (o que é mundo, o que é mundo, o que é singularização) que, por si mesmas, em sua unidade característica, corporificam a questão fundamental da metafísica por nós designada: a pergunta pelo ser – Ser e Tempo.²⁷

Já vimos que a música de John Cage 4'33” pode despertar a tonalidade afetiva do tédio em seus ouvintes. Este trabalho pretende conceber que a tonalidade afetiva do tédio, como tonalidade afetiva fundamental, é a condição de possibilidade de qualquer outra tonalidade afetiva passível de ser despertada pela música já que é ela, o tédio, a tonalidade afetiva que está enraizada na temporalidade originária do *Dasein* e, conseqüentemente, na temporalidade musical. Ainda que pareça drástico considerar que toda a música carregue dentro de si uma dimensão tediosa, Heidegger defende faz parte da

27 HEIDEGGER, Martin. *Os Conceitos Fundamentais da Metafísica*. São Paulo: Forense Universitária, 2011. p. 224.

dimensão vulgar do entendimento do tédio considerá-lo negativo, perturbador, incômodo e insuportável. Heidegger propõe uma leitura do tédio como a tonalidade afetiva que abre o *Dasein* ao modo como ele é, como ele se encontra junto às coisas e o abre à sua própria liberdade. Jacques Lacan disse que para o homem chegar em algum lugar, é extremamente importante que todas as suas ocupações exalem o tédio. “Uma ocupação só começa a se tornar séria quando aquilo que a constitui, isto é, a regularidade, torna-se perfeitamente entediante”.²⁸

O estudo da temporalidade originária a partir da música e o atravessamento de afetos constitutivos da arte musical que têm no tédio a tonalidade afetiva fundamental evocam no *Dasein* o contato primevo com a questão de sua própria finitude. Finitude esta tão certa quanto a existência de uma cadência final numa peça musical.

Referências

- ARISTOTE. *Ouvres Complète*. Paris: Flammarion, 2014.
- BOHUMIL, Med. *Teoria Musical*. Brasília: Musimed, 1996.
- GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1978.
- GROVE'S. *Dictionaires of Music*. Macmilian Publishers Limited, 1980.
- HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche*. São Paulo: Forense Universitária, 2010.
- _____. *Os Conceitos Fundamentais da Metafísica*. São Paulo: Forense Universitária, 2011.
- _____. *Os Problemas Fundamentais da Fenomenologia*. Petrópolis: Editora Vozes, 2012
- _____. *Ser e Tempo*. Petrópolis: Editora Vozes. 2012.
- LACAN, Jacques. *As Formações do Inconsciente*. Zahar, 1999.
- PRIOLLI, Maria Luisa de Mattos. *Teoria Musical: Princípios básicos da música*. São Paulo, 2001.
- SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Editora UNESP. São Paulo, 1999.

Literatura Recomendada

- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Unicamp, 2012.
- _____. *Ser e Tempo*. Vozes, 2006.
- VOLPI, Franco. *Heidegger e Aristóteles*. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

28 LACAN, Jacques. *As Formações do Inconsciente*. Zahar, 1999. p. 184.

Notas sobre algumas passagens da obra de Husserl sobre a percepção musical

*Notes about some excerpts of Husserl's work
about musical perception*

José Luiz Furtado*

Resumo: O texto apresenta o recurso de Husserl à audição musical nas *Ideias I* e nas *Lições sobre a consciência imanente do tempo* e seu objetivo em esclarecer um dos problemas cruciais da fenomenologia, a saber, o do estatuto dos dados hileéticos ou das sensações. Mostra que embora toda percepção envolva essencialmente sensações, a música é um caso privilegiado porque se compõe exclusivamente delas sem que tenhamos diante de nós qualquer objetividade sobre a qual projetá-las. Pretendemos, portanto, expor as ideias principais de Husserl sobre a percepção da música com a intenção, não só de esclarecer o método fenomenológico para não “iniciados”, como também de apontar problemas fundamentais relativos à percepção dantonmusical em sentido ontológico.

Palavras-chave: Husserl, fenomenologia, percepção, música.

Abstract: The text presents Husserl's resource for musical hearing in *Ideas I* and in the *Lessons on the immanent consciousness of time* and his goal to clarify one of the crucial problems of phenomenology, namely, the status of hyletic data or sensations. It shows that although all perception involves essentially sensations, music is a privileged case because it is composed exclusively of them without having before us any objectivity on which to project them. We intend, therefore, to expose Husserl's main ideas about the perception of music with the intention not only to clarify the phenomenological method for not “initiated”, but also to point out fundamental problems related to musical perception in an ontological sense.

Keywords: Husserl, phenomenology, perception, music.

Nas *Ideias I* e nas *Lições sobre a consciência imanente do tempo*, Husserl recorre à audição musical frequentemente quando se trata de esclarecer um dos problemas cruciais da fenomenologia, a saber, o do estatuto dos dados hileéticos ou das sensações. Embora toda percepção envolva essencialmente sensações, a música é um caso privilegiado porque se compõe exclusivamente delas sem que tenhamos diante de nós qualquer objetividade sobre a qual projeta-las. Uma canção escoa-se no tempo, as notas se sucedendo uma após a outra, surgindo para desaparecer logo em seguida, de modo que o objeto denominado “melodia” parece não residir em parte nenhuma, diferentemente de qualquer outra coisa oferecida à percepção sensível. No entanto é preciso que as notas do passado assim como as futuras – provocadas à distância temporal por uma certa expectativa do ouvido – participem também da constituição do objeto “melodia”. Uma explicação positivista, neste caso, que faz a percepção

*Universidade Federal de Ouro Preto. E-mail: josefurtado1956@hotmail.com.

derivar da presença de estímulos objetivos pontuais “reais”, deveria ser descartada imediatamente quando se trata de analisar a música.¹

Neste artigo pretendemos expor as ideias principais de Husserl sobre a percepção da música com a intenção, não só de esclarecer o método fenomenológico para não “iniciados”, como também de apontar problemas fundamentais relativos à percepção musical em sentido ontológico.

De fato, ouvimos uma melodia e não um agregado sucessivo de sons porque cada som não desaparece do campo auditivo imediatamente após cessar seu estímulo físico no tímpano. Não ouviríamos a melodia se o primeiro som desaparecesse simplesmente com a chegada do estímulo físico correspondente à segunda nota. Se cada sonoridade não ficasse retida, não no sentido de “gravada” na memória, mas como ingrediente não real da audição do som que a sucederia, teríamos a cada instante um som e eventualmente, no intervalo de tempo entre o toque de dois sons, uma pausa vazia, nunca, porém a percepção de uma melodia propriamente dita.² Compreender uma melodia não significa “entender” esse ou aquele som isoladamente, por exemplo, como sendo tal nota, e determinada duração, mas “intuir um conjunto de dados que substitui o som percebido imediatamente pela imaginação do conjunto”. A cada instante do processo de escuta a consciência auditiva reconhece a melodia na duração dos sons através dos quais percebe o som imaginado. A lembrança reconstitui uma objetividade de duração, imanente ou transcendente, lá onde a retenção resguarda somente o que foi produzido na consciência, lhe imprimindo, por assim dizer, o caráter de “já passado”.³

Mas apenas a permanência do som já passado no campo da consciência intencional atual não explica é suficiente ainda para explicar a audição das melodias, pois há também a necessidade de que o som retido sofra uma modificação não menos essencial do que sua retenção. Caso isto não ocorresse haveria simultaneidade entre as percepções dos dois sons, o atual e o passado, e perceberíamos um acorde, ou então sons simplesmente misturados, mas não uma melodia. Nas palavras de Husserl, teríamos um acorde de sons simultâneos ou antes uma “amálgama desarmônica de sons”, tal como o obteríamos se todos os sons já soados tocassem juntamente, porque os sons de uma frase musical não formam necessariamente um acorde se os reunimos em um só instante de tempo (HUSSERL, 1965, p. 3). Enquanto unidade temporal a percepção da melodia exige então uma síntese, englobando o passado, o presente e mesmo o futuro na medida em que

1 Não há sombra de dúvida, quanto à compreensão Husserliana da música, que se trata de uma opinião conservadora. Que Husserl tem em vista a “elaboração de relações complexa entre elementos sonoros, em detrimento da riqueza desses elementos”, considerados por eles próprios. Mas iremos trazer essa discussão à baila nesse artigo. Ver a propósito RISSET, Jean-Claude. *Timbre et synthésedes sons*. Paris: Christian Bourgois, 1991, p. 230.

2 Cf. HUSSERL, E. *Logique formelle et transcendantale*. Trad. Suzanne Bachelard. Paris: PUF, 1965, p. 45.

3 Idem.

cada nota cria de certa forma a expectativa de ouvir a próxima, em que abre como que um horizonte paradigmático de notas antecipadamente projetadas. Assim a retenção do som não significa que ele seja “gravado” na memória tal como a sonoridade que ressoou em um agora atual. O som retido sofre uma “eigentümliche Modifikation”, ou seja, uma “modificação peculiar” de tal modo que permanece como som passado e é assim que interage com o som do agora atual, gerando a percepção de uma frase melódica, quando é o caso.⁴ Por isso Husserl denomina a retenção “lembrança primária”.⁵

Ouvimos uma melodia e não um agregado sucessivo de sons porque cada som não desaparece do campo auditivo imediatamente após cessar o estímulo físico no tímpano. Também não ouviríamos a melodia se o primeiro som desaparecesse simplesmente com a chegada do estímulo físico correspondente à segunda nota. Se cada sonoridade não ficasse retida, não no sentido de gravado na memória, mas como ingrediente não real da audição do segundo, teríamos a cada instante um som e eventualmente, no intervalo de tempo entre o toque de dois sons, uma pausa vazia, nunca porém a representação de uma melodia”.⁶

No caso da percepção melódica Husserl emprega o termo “gerar”, preferencialmente a constituir, porque tanto a sucessão como a alteração das notas retidas não são percebidas de fato, do mesmo modo como não percebemos a sucessão e a modificação das vivências no caso de abrirmos e fecharmos os olhos diante do mesmo objeto sensível. A cada instante percebemos o objeto mediante uma perspectiva atual do mesmo modo como ouvimos a melodia através de cada nota que ressoa nos tímpanos. Assim não percebemos “realmente”, no sentido de uma percepção à qual se possa assinalar um estímulo físico correspondente, nem a alteração nem a sucessão das notas, mas apenas a nota atualmente tocada ou reproduzida. Deste ponto de vista podemos afirmar que a melodia é uma ilusão, um produto da fantasia.⁷ “Acreditamos ouvir uma melodia, por conseguinte, ouvir também como se fosse o som de agora, o som passado; no entanto isto é, apenas uma aparência que provém da *vivacidade da associação imaginária*”.⁸ Na verdade o ato de apreensão mediante o qual ouvimos e compreendemos uma melodia, é único e imediato, sem ser no entanto instantâneo. Trata-se de um ato de apreensão que dura, que se estende ao longo do tempo – a escuta é necessariamente temporal⁹ – através

4 Há agoras passados e atuais. Todo instante passado foi um agora e todo instante futuro o será. O agora é o modo como os instantes futuros – que são distintos dos acontecimentos que nele projetamos –, tornam-se presentes e como os instantes passados já o foram. As concepções clássicas do tempo o pensam como série sucessiva de agoras.

5 Idem, § 8, p. 37.

6 Idem, § 3, p. 45.

7 Por isso não se pode roubar uma música: porque não se rouba algo que não sabemos onde está.

8 Lições, p. 3.

9 CHOQUET, M. *La constitution du temps dans et par la conscience: esquisse des fondements pour une phénoménologie de la musique*. Nantes: UFR, 213, p. 8.

de um conjunto de impressões auditivas dadas ao longo do tempo sendo em seguida retido, de modo que cada presente surge envolvido pelas sonoridades já retidas. Porque a retenção não é passado pura e simplesmente. Ela constitui justamente com a impressão presente, o presente em si, com as mesmas qualidades sonoras do seu surgimento inicial, mas modificado em som já ecoado, passado.

De fato, a fenomenologia da percepção das coisas espaciais nos ensina que perceber implica em ver (compreender) mais do que nos é dado ver, tal como a audição musical. Ouvimos mais do que escutamos, por assim dizer, e podemos afirmar que a melodia é fruto da *imaginação* auditiva. Ou seja, que se trata de uma recriação modificada do passado que, se associando com o conteúdo vivido atualmente no horizonte de uma expectativa, gera a percepção melódica. O que significa que cada retenção posterior de um som já modificado, modifica, por sua vez, continuamente, todas as modificações anteriores a ela. Tudo se passando como se a audição da primeira nota de uma frase melódica somente se completasse quando a última nota fosse emitida. Do mesmo modo também as palavras de uma frase vão modificando o sentido das anteriores à medida que são ditas (ai meu bem assim não dá não podemos continuar), o sentido total sendo compreendido ao inverso da linha do tempo.¹⁰ De todo modo a compreensão do sentido auditivo da cadeia musical implica a vivacidade da percepção atual do agora que revigora o material retido impedindo que se perca na obscuridade do passado cuja medida da eficácia é completamente subjetiva (em sentido transcendental). Como se cada nova nota reavivasse o conjunto de dados já passados e retidos, conferindo-lhes um novo sentido como elementos do devir melódico da música. As notas atuais das melodias têm esse poder sui generis de despertar a memória das outras notas já soadas e retidas sem que possamos falar nesse caso propriamente de qualquer esforço de recordação, de modo análogo ao fato de que em cada percepção de um objeto sensível antecipamos, sem a interferência de qualquer pensamento, juízo ou conceito, a totalidade do objeto como uma síntese das perspectivas concordantes quanto ao sentido de ser que revelam, sejam essas vivências passadas, presentes ou virtuais.

Afinal uma sinfonia não se identifica à ideia que o próprio autor teria dela, não é o recital oferecido por cada orquestra que a executa, de modo sempre diferente a cada vez, nem mesmo pode ser identificada à consciência que cada ouvinte terá dela, infinitamente multiplicada ao longo da história humana e sempre singular. Muito

10 "As palavras, os tateios necessários para conduzir a expressão minha intenção significativa não se recomendam a mim, quando falo, senão pelo que Humboldt denominava um certo estilo de fala de onde elas advêm e segundo o qual se organizam sem que eu tenha necessidade de as representar. Os signos organizados possuem seu sentido imanente, que não advêm do eu penso, mais do eu posso. Esta ação à distância da linguagem, que se reúne às significações sem tocá-las, esta eloquência que as designa de maneira peremptória, sem jamais as transformar em palavras nem fazer cessar o silêncio da consciência, são um caso eminente de intencionalidade corporal" (*Élogie de la philosophie*. Paris: NRF, 1988, p. 172).



menos podemos afirmar que ela se identifica a partitura inerte onde está escrita. A sinfonia é alguma coisa que permanece a mesma, na concepção que o compositor fez dela, no modo como cada orquestração a interpreta e executa, na fruição interior e prazerosa de cada indivíduo que a ouviu. Seu ser é sua identidade ideal da qual se acercam todos os que a leem na partitura, a ouvem em um concerto ou a executam. A sinfonia é, por assim dizer, a motivação sempre inalcançável completamente por todos esses atos ou diferentes modalidades de visa-la. A sinfonia, assim como toda música em geral, é assim um uma espécie de eidos platônico. Da mesma forma um tema é uma ideia que vai recebendo ao longo da obra diferentes encarnações musicais, inesgotáveis de direito, funcionando como vetor atrativo cuja função é apenas apontar um campo ou direção para o desenvolvimento musical, infinitamente aberto, principalmente no caso das improvisações.

De tudo o que firmamos concluímos que a percepção da duração de uma nota musical pressupõe ela própria a duração da percepção sem que as duas coisas se confundam (Cf. HUSSERL, 1964, p. 7). E a percepção musical pressupõe a duração da percepção de objetos (as notas) que passam e desaparecem no tempo como estímulos físicos reais.¹¹ O que me afeta na condição de som passado é, pois, uma irrealidade, um não ser, e somente assim, com esta condição, isto é, de que o ser e o não ser sejam conjuntamente, a música pode existir. Como ligação entre o não ser do passado que já não é, e entre o futuro que, como expectativa, ainda não é, a música existe. Tanto a expectativa do próximo som, enquanto horizonte aberto, mas já pré-formado, quanto a retenção (e não lembrança) são formas imaginárias.¹² Assim como para

11 A duração é apreendida mediante uma série de presentificações que tendem a se reconstituir em uma unidade de representação idealizada, o que significa que a unidade das representações tende a fazer coincidir o conteúdo temporal e a percepção da duração. Daí três teses: a percepção de um objeto temporal é um ato temporal. A música dura tanto quanto sua percepção. As duas, duração e percepção musicais, nascem e morrem juntas. A percepção da duração de uma coisa qualquer no tempo pressupõe a duração da sua percepção. E, por fim, a percepção da forma temporal de um fenômeno possui ela própria uma forma temporal. A percepção é o que ela é em todos momentos da duração do seu ato; do mesmo modo uma sonoridade é o que ela é a todo momento em que ecoa, isto é, é sonoridade. A duração é a confirmação de uma mesma presença em outro agora que ainda não passou. A confirmação na sucessão de agoras da permanência de um som, por exemplo, correspondente à nota dó.

12 A percepção é a modalidade de efetuação da consciência segundo a qual o objeto é visto e possuído em “carne e osso”, enquanto a lembrança que não nos oferece senão um passado, mas um passado também em “carne e osso”. Deste modo a oposição entre percepção e recordação se faz a partir da constituição da presença e do passado, horizontes temporais característicos dos dois modos de objetos. A recordação não deixa de ser a posse intuitiva do objeto, mas sua posse como passado. Ela é retorno feito diretamente ao passado e não, como no caso da imaginação ou mediatizada pelos signos que representam sem presentificar jamais as coisas mesmas. O passado que se descortina diretamente na recordação para mim é “meu passado”, tal como foi efetivamente vivido (embora não esteja realmente presente) e não de acordo com quaisquer formas de testemunhos ou representações extrínsecas. *A recordação é assim uma espécie de retorno a uma experiência já efetuada da coisa mesma que a torna novamente disponível para a consciência, diretamente,*

Kant o conceito de causalidade determina a priori a forma irreversível que a sucessão temporal dos fenômenos da experiência deverá assumir necessariamente para que uma relação causal seja efetivamente conhecida mediante um juízo, também um acorde em sétima determina a priori um esquema para a ocorrência da próxima nota ou acorde, que, é claro, depende de a melodia confirmar ou desrespeitar, mas que em qualquer dos dois casos, se oferece a priori ao ouvido.¹³

Thomé aponta para a existência de dois limites simultâneos do horizonte perceptivo. O primeiro diz respeito ao próprio ato de ver na medida em que o que é efetivamente captado como conteúdo intuído se oferece envolto por um halo de virtualidades, como as perspectivas não vistas atualmente de um objeto; ou o fundo do qual se

sem ser propriamente falando presentificada. Enquanto a percepção nos dá o objeto em carne e osso, na atualidade da sua presença originária, a lembrança nos doa o passado em carne e osso. “A recordação não é jamais uma percepção do objeto passado, mais uma presentificação do percebido (enquanto, JLF) passado” (VERMERSCH, P. *Phénoménologie et mémoire*. Paris: Expliciter, 2004, p. 3).

A investigação do fenômeno da memória nos conduz então à oposição entre os atos originariamente intuitivos de presentificação da recordação e de apresentação da percepção, que constitui uma condição de possibilidade do primeiro, e em seguida às diferenças em geral entre *os atos intuitivos “doadores do si”* e os que não satisfazem essa condição, como a consciência por imagens, significativa etc. Somente os primeiros podem visar um preenchimento cada vez maior, à verificação por concordância de outras efetuações da mesma consciência, à confirmação e o reforço da evidência. É esse sem dúvida nenhuma o caso da recordação que pode sempre ser mais ou menos fiel ao que relembra. Ao contrário um ato intencional meramente representativo, como a linguagem em geral – já que podemos falar das coisas na sua ausência – não pode ser preenchido por qualquer forma de modificação do seu conteúdo. A imaginação jamais se transforma em uma apresentação da própria coisa imaginada assim como jamais nenhuma palavra pode presentifica o que ela diz.

Para Husserl a percepção atual não pode ser posta em dúvida ou suprimida por nenhuma forma de consciência secundária dirigida sobre ela. Mesmo supondo que o que vemos não existe, não suprimimos por isso, seu caráter de dado pois nesse caso a suposição perderia imediatamente seu objeto e seu sentido de ser. Toda questão consiste em indagar o valor desta evidência calcada na atualidade vivida da percepção da coisa em seu em si para a efetuação de outros atos da consciência, inclusive a elucidação e apreensão do fluxo das vivências da consciência. Enfim como ultrapassar a evidência presentemente vivida, que vale apenas agora enquanto vivida por mim, rumo à efetuação de outros atos que dependem do acesso da memória àquela primeira evidência que, no entanto, já não é mais atual? Como dispor de uma evidência sobre a base da lembrança de ter tido uma evidência? Não sendo este o caso “eu não posso então estar absolutamente certo do fato de que este vivido que flutua diante do meu espírito como vivido passado existiu efetivamente. Se não posso estar absolutamente certo, então não tenho absolutamente o direito de leva-lo em consideração e muito menos os enunciados a partir dele quando era ainda presentemente vivido. Se eu os repito, então tenho um novo enunciado que não será, entretanto, possível verificar senão recorrendo à lembrança infelizmente inutilizável!” (Idem, p. 56).

13 Husserl separa extensão de duração sonoras. A extensão sonora de um som consiste na unidade sintética do que lhe antecede e sucede. O antes e o depois do som, no caso da música, fazem parte indissociável da sua escuta. Evidentemente uma melodia ecoa no espaço temporal entre o primeiro som e a última nota, mas não isso o que importa a Husserl. A extensão diz respeito ao fato da percepção se estender mediante a retenção e a proteção, entre os sons da melodia.

destaca; o segundo limite se refere à possibilidade do olhar se ver vendo. “Há um limite do ver-se pois o que se pretende visar é a totalidade retencional da unidade de vivências” (THOMÉ, 2002, p. 56). Este limite é dado pelo presente vivo como ponto de referência subjetiva. De modo que não é possível – dentro de certos limites imprecisos – estabelecer qual seria a distância temporal máxima entre dois ou mais sons para que sejam percebidos como notas de uma mesma melodia ou de um mesmo fraseado melódico,¹⁴ embora todas as vivências formem, *a priori*, uma unidade na vida egológica, já que se referem necessariamente a um mesmo eu.

Mas uma coisa é uma unidade dada no tempo, como os objetos sensíveis percebidos visualmente, aqui e agora, outra os objetos que são, por assim dizer, feitos de tempo.¹⁵ Como já vimos a duração da nota musical implica a duração da sua percepção, o que não ocorre em relação aos objetos sensíveis visíveis. A unidade do objeto intencional visível dá-se como transcendente ao fluxo das vivências que o visam, enquanto uma melodia ressoa através da duração do tempo e lhe é imanente. “Os objetos temporais são os dados e apreensões de tempo imanentes às vivências fenomenologicamente reduzidas”,¹⁶ sendo esse o caso das notas musicais e da música em geral.

14 *Mutatis mutantis*, isto vale também para as palavras que se forem pronunciadas muito distante uma das outras no tempo não formam uma frase com sentido.

15 A mesa é dada imediata e juntamente com a sua primeira experiência perceptiva, através da perspectiva atual na qual é vivida. A propósito da distinção entre objetos temporais e objetos espaço/temporais, Husserl anota que cada impressão evanescente, na medida em que progride na retenção vai ficando cada vez mais afastada da impressão atual, pois entre o passado e o presente vão se intercalando sempre outros momentos. Mas nenhuma das retenções que vão produzindo no tempo perdem por isso sua evidência (Ideias I, § 24, p. 185) e não podem por isso serem “modalizadas” no sentido de perderem a característica do que foi efetivamente vivido na atualidade da sua percepção como uma certeza. Os “tempo-objetos” desaparecem, como privilegiadamente o mostram as notas musicais, não existindo senão durante o tempo em que se manifestam originariamente, mas as retenções procedentes do momento em que foram efetivamente vividos – ou no caso das notas musicais, ouvidas – continuam a ser evidentes e doadoras do em si da nota. Se ouvimos efetivamente uma nota dó, é impossível que nos enganemos ao recordá-la como se fosse um fá. Podemos nos enganar, ouvindo a nota dó e pensando que seria um fá, porque nem todo mundo tem ouvido absoluto, mas não podemos ouvir qualquer nota e em seguida recordar ter ouvido outra coisa. Enfim, a recordação pelo fato de provir de uma retenção não cessa de ser a presentificação da coisa em seu si.

De todo modo o caráter indubitável do conteúdo retido no fluxo temporal da consciência, não significa necessariamente o preenchimento completo da intenção que o visa e aqui está o essencial da teoria fenomenológica da memória e da recordação. *A recordação visa o objeto em seu si mesmo através do conteúdo retencional da consciência perceptiva atual que se tornou passado.* Do mesmo modo como cada perspectiva atual dos objetos da percepção espaço/temporal mostra-se inadequada, posto que jamais o objeto visado se dá a ver em sua totalidade, assim também a recordação se efetua através de diversas tentativas sempre malogradas de restituir a percepção de onde derivam as lembranças em sua antiga vivacidade atual. A lembrança intenta ver o presente, como se fora presente, no passado e como passado. As lembranças e recordações são, portanto, perfeitamente distintas das retenções. Primeiramente devemos notar que a lembrança não consiste em tornar presente de um modo simplesmente mais claro o que foi guardado por assim dizer na memória pela retenção. “Cada retenção, afirma abruptamente Husserl, é o que ela é” (Idem).

Assim o som enquanto conteúdo material ou hilético da melodia, ou seja, enquanto sensação efetivamente percebida, tem também suas qualidades objetivas, seu começo no tempo, sua duração e seu cessar. Na medida em que dura, passa como se se movesse para o passado sem alterar em nada o fato da sua própria duração, pois durar não significa aqui permanecer presente. A duração não passa, ela perdura. Há um conteúdo hilético que afeta os tímpanos atualmente e que remete, no entanto a vibrações sonoras da mesma nota já passadas e retidas como se a duração fosse uma confirmação, a cada momento da insistência do som. Mas não temos presentes, nesse caso, uma parcela de som que ouvimos agora e outra desse mesmo fenômeno que já passou. O que dura é o som que agora ouço como o mesmo som permanente de a pouco, é a nota tal como visada através do som que a veicula, como a mesma e sempre a mesma e é esse fenômeno que dura como tal. *A nota musical é, pois, a ideia de um som*, tal como os triângulos são ideias de figuras geométricas e uma _____ e um são representações das ideias de linha e ponto. E a nota é o ideal da sonoridade em sentido fenomenológico radical e rigoroso de tal modo que, tal como o olhar tende, através da antecipação infinita da totalidade do objeto intencional, na direção da ideia do objeto.

Por isso em sua temporalidade intrínseca o som que dura não passa, pois transcende as vibrações sonoras que o encarnam. Percebemos as notas como duração imaginária, como manutenção de um sentido sonoro que transcende da duração efetiva das vibrações físicas do ar sobre os tímpanos. Há então duas sonoridades distintas: o som que dura no fluir do tempo, escapando de alguma forma à sua passagem, por exemplo esta nota dó, e o som apreendido como fluxo sonoro, como sensação permanente provocada pelo ressoar de um instrumento efetivamente tocado, a partir da qual se constitui a percepção de uma nota que dura no tempo como uma mesma nota dó. Há aí um conteúdo imanente e outro exterior, uma recepção interna e outra externa, o som vindo do instrumento, captado no instante em que toca o ouvido, e o som que a percepção capta de dentro da consciência por assim dizer sem o que não haveria percepção da duração sonora. Mas esta duração deve ser a síntese entre o som enquanto estímulo físico e o som retido na corrente da consciência, pois senão a duração, que deve ter um fim, não seria percebida como tal, já que o estímulo é sempre pontual.¹⁷

16 Thomé, p. 46.

17 LEÇONS, p. 168-169: o som começa como agora sonoro, e ele vai sendo acrescentado um agora sempre renovado, sendo que cada agora possui seu conteúdo, sua sonoridade sobre a qual podemos dirigir a atenção do olhar. Podemos assim navegar ao longo do curso do fluxo sonoro seguindo o olhar intuitivo que se debruça sobre ele na reflexão, seja nos dirigindo ao fluxo sonoro como um todo ou a alguns dos seus instantes.

“Mesmo quando a intensidade varia ou quando sua qualidade sofre flutuações, essas mudanças revelam já que a percepção se encontra orientada para algo que continuamente se transforma se deixar de ser a mudança de algo que permanece idêntico. Neste caso o idêntico é um outro objeto distinto do fluxo ele próprio. Trata-se do “objeto idêntico no fluxo do tempo”. O fluxo temporal da sonoridade é tempo, tempo preenchido, mas este fluxo ele próprio não tem tempo, não está no tempo.

Cada agora constitui-se então, na percepção, como uma fase atual do mesmo objeto, que dura: “a duração é duração do objeto, mas o objeto temporal”, no nosso caso a nota dó, “não é nem esse agora nem essa duração”.¹⁸ Porque este agora nada mais é do que o limite ideal para onde tende a presença do objeto; de modo que, sendo ideal, não possui duração nem tem sentido imaginá-lo, como agora pontual mais ou menos extenso. Não há deste modo, nem poderia haver, melodia no agora, sem antes ou depois. A percepção de uma mesa não necessita essencialmente de um antes e um depois, como a música exige, porque ela está na relação entre uma nota e outra que se sucedem no tempo.

O objeto temporal, no nosso caso as melodias musicais, é constituído intencionalmente como todo objeto da consciência. Toda objetividade tomada em sentido fenomenológico remete ao conjunto dos atos intencionais que a visam e que, nesta visada constitui os objetos. O objeto temporal é constituído a partir da retenção da sua primeira vinda a si impressional no presente vivido. É a retenção que permite a apercepção atual do objeto e conseqüentemente o processo da sua constituição como objeto temporal. A percepção, como diz Husserl, “adequada” do objeto temporal não reside no fato da sua apreensão enquanto fato do passado, isto é, como acontecimento de um instante do tempo que já não é mais, porque o passado é vivido na consciência atual e dado atualmente como um ingrediente ou conteúdo da própria melodia em vias de audição: “um ato que doa um objeto temporal em pessoa deve conter em si apreensões do agora, apreensões do passado, etc., e tudo isso ao modo de apreensões originárias constituintes”.¹⁹

Assim a objetividade temporal visada pela consciência auditiva de uma melodia, pela percepção da música, é ou implica a apreensão dos momentos modificados da aparição do objeto, a saber, dos sons ou notas da música, por uma consciência que é simultaneamente retencional, protencional e impressional. Estas são as condições da constituição do *continuum* temporal sem o qual não haveria música, pois, a percepção musical não poderia ser compreendida simplesmente como percepção da sucessão e simultaneidade dos sons. Tanto a sucessão como a simultaneidade dependem da constituição prévia de um horizonte temporal a partir do qual é possível distinguir pelas modificações que se introduzem entre os sons atuais, captados segundo sua impressão imediatamente presente, e os sons retidos e modificados. Isto é a percepção musical, enquanto pressupõe a constituição de uma continuidade temporal, não é possível senão a partir dessa dupla resistência da consciência intencional ao esquecimento e à fusão ou superposição dos sons que retém as qualidades de cada um deles modificando ao mesmo tempo a modalidade da sua apreensão.

18 Ideias I, 2006, p. 188.

19 CHOQUET, op. cit., p. 69.

A complexidade das análises husserlianas da temporalidade efetuadas a partir do fluxo das vivências da consciência intencional, seus detalhamentos e notadamente o rigor fenomenológico com que são levadas a cabo, não tem precedente na história da filosofia. O que Agostinho nas Confissões entrevê, as questões fundamentais levantadas por ele a partir da necessária referência dos momentos do tempo à atualidade da consciência vivida; o fato de que uma recordação se faz a partir da apreensão do passado como passado por uma consciência que o vive no entanto como seu estado presente, permaneceu apenas uma provocação instigante sem que nenhuma filosofia tenha levado a cabo a elucidação em profundidade demanda por ela dos paradoxos da temporalidade da vida da consciência. O problema da relação entre a consciência e o objeto temporal imanente modificado ao assumir a forma de “já passado” – na medida em que o passado não perde pelo fato de se tornar memorizado (retido) suas qualidades essenciais, tais como foram vividas na percepção atual de onde partiu sua existência – mas percebido como já tendo sido, como passado, portanto, nos situa no cerne mesmo das maiores dificuldades possíveis da compreensão da escuta musical. Pois a escuta apreende a sonoridade atual a partir de um desdobramento do ouvido que antecipa os sons ainda por vir e presentifica os já escutados, com suas modificações correspondentes, o que implica a apreensão dos atos através dos quais aquelas modificações e procederam. *A relação da consciência aos vividos passados (retidos) é sobretudo uma relação constituinte da modificação ela mesma* dos conteúdos impressionais pela qual eles se tornam passados. É a relação da consciência aos seus estados passados, isto é, às vivências que aparecem como vividos (já passados) que produza modificação enquanto se trata justamente de uma modificação fenomenológica no modo de aparecer. O passado melódico, o passado das notas de uma melodia que já não soam no instante presente, a característica constituinte desse passado, como já dissemos “melódico” não é constituído por este fato fisicamente atestável da inexistência do son. Uma nota musical é passada, na medida em que integra a continuidade de uma melodia, enquanto é convocada pelo ouvido a se juntar às vibrações da nota atual, presentificando-se enquanto passada. *Paradoxalmente o passado melódico não é o que já não é, mas o que ainda é, e enquanto modificado, o que ainda é não sendo mais o que era*, e que somente pode ser com esta condição.

O agora é o instante do tempo enquanto passa. O “agora” na medida em que é a “unidade concreta” dos “momentos abstratos do passado e do futuro” (ainda pouco era futuro e daqui a um instante será passado. Em vias de não ser é passado, em vias de ser é futuro, não ser iminente e ser iminente) é a forma de desvanecimento de todo instante”, como um agora que já era, de tal modo que “intuir objetos no tempo é ter a experiência do que só é não sendo” (SAFLATE, 2012, p. 94). De fato, o agora é o instante do tempo que juntamente com o aqui dá a forma temporal geral da experiência considerada em sua

atualidade como experiência efetivamente vivida de um objeto. Neste sentido podemos afirmar que “a passagem pela experiência da limitação”, quer dizer, a passagem pelo agora, “é a condição para alcançar a efetividade” (SAFLATE, 2012, p. 99). Em termos husserlianos isto significa que o visar intencional vazio do objeto, não preenchido, conforma-se como uma expectativa de intuição possível ou de preenchimento futuro mediante uma presença vivida atualizada. Mas a experiência efetiva do objeto dado “em carne e osso”, por assim dizer, encontra-se imersa na fruição temporal das vivências que se modificam constantemente, embora visem ainda sempre o mesmo objeto. Dai podermos afirmar desta feita, hegelianamente, que o objeto é dado de modo infinitamente inadequado já que a inadequação das suas percepções se multiplica pelo fato da infinidade das perspectivas somente através das quais pode ser e é efetivamente dado como o objeto que ele é. O agora é apenas a ideia cristalizada desta infinidade indeterminada de modos de realização da presença da coisa mesma na intuição atual.

A consideração da consciência como um fundamento absoluto fica então seriamente comprometida se ela nada seria sem a “proto-impressão”, sito é, sem um conteúdo não intencional que a conforma interiormente em sua realidade mesma: “[...] aí onde qualquer coisa dura, justamente ai a passa para xa , xa para yx etc mas a produção da consciência vai apenas de a para a , de xa para yx , ao contrário a , x e y não são produtos da consciência que não produz senão a retenção e suas condições intencionais do afastamento temporal” (HUSSERL, 1964, p. 108, apêndice). A fonte primitiva a partir da qual todo o restante do conjunto da consciência intencional se produz constantemente é pois a *proto*impressão. Ela não é uma produção da consciência, um resultado da sua espontaneidade, mas antes fonte primitiva de ser e de existência através de uma geração originária ela própria prototípica. Somente irrompe segundo uma passividade originária, como agora sem passado, portanto, anteriormente a toda possibilidade de qualquer distanciamento objetivante como se dá no caso da retenção.

A compreensão da essência da percepção musical propõe então à fenomenologia um conjunto de questões importantes que põem em cheque os pressupostos mais seguros sobre os quais ela pensa estar assentada. Pois de fato, como poderia perceber a permanência do objeto se a percepção não só perdurasse no tempo como ainda a cada momento não fosse referida a uma mesma fonte originária e transcendental? Se ela se perdesse de si mesma no fluxo inexorável das vivências?

Neste sentido o que Husserl retoma, na verdade, da compreensão kantiana da ideia é a progressão ilimitada desta: a essencial implicação da ideia tanto em relação a um constante progresso ao infinito, como a um progresso ao indefinido. Enquanto tal ela aponta para a totalização como por exemplo o objeto percebido que pode ser comparado com a ideia de uma totalidade de visada concordantes, ou com a concordância total de uma infinidade indefinida de visadas. “A totalidade, neste caso, configura-se como nexos essenciais do horizonte de vividos” (THOMÉ, p. 89). Enquanto progressão indefinida a ideia indica a ultrapassagem de um horizonte enquanto abertura essencial de um horizonte sempre aproximado que, no entanto, nunca é completamente

consumado (THOMÉ, p. 89): perpétuo exercício de abertura de possibilidades de percepções sempre inadequadas e sempre insuficientes.

A ideia em sentido kantiano, de fato, tanto pode significar um progresso ou regresso ao infinito, por exemplo, a sucessão infinita das perspectivas de visão mediante as quais um objeto sensível é dado, quanto um progresso indefinido (Cf. KANT, 1989, p. 512-513)²⁰ dos fatos às essências. O objeto factualmente considerado será enriquecido com novas experiências de modo que deve sempre ser tomado como indefinido, mesmo quando visado como uma totalidade ideal de visadas concordantes. Ele é uma totalidade infinita aberta, ou seja, precisamente, indefinida quanto ao seu conteúdo consumado. Não sabemos o que é o objeto plenamente determinado de tal modo que nenhuma outra percepção poderia mais corrigir o que já foi estabelecido a seu respeito. Sua forma é a de uma pura e simples totalidade que, mesmo sem ser expressamente concebida, como a ideia kantiana o é, é de natureza ideal. Assim se através da variação eidética procedemos à imaginação da essência da percepção vemos que:

“se o olhar do puro eu atinge um vivido qualquer em reflexão e em apreensão perceptiva, subsiste a possibilidade a priori de dirigir o olhar para outros vividos, até onde haja nexos entre eles. Por princípio, entretanto, todo este nexos jamais é algo dado ou a ser dado por um único olhar puro. Não obstante, *ele também é de certo modo apreensível intuitivamente*, embora em um modo totalmente outro por princípio, ou seja, no modo da *ausência de limites na progressão das intuições imanentes*, na progressão do vivido fixado até novos vividos de seu horizonte de vividos, da fixação destes até a fixação de seu horizonte etc.” (IDEIAS, t. I, p. 188).

20 MOLINARO, A. *Léxico de metafísica*. São Paulo: Paulus, 2000, verbete “Infinito”, p. 77. Infinito significa tanto “indefinido” como “totalidade absoluta”. No primeiro caso trata-se do que não pode ter um fim porque pode sempre proceder ulteriormente. É o caso da totalidade dos números pois a qualquer número dado pertence em princípio a propriedade de se acrescentar um outro número maior. O conjunto numérico é, portanto, infinito no sentido em que não pode ser definido (a não ser como conjunto dos números aos quais se pode sempre acrescentar outro sucessivo). No segundo caso o exemplo é a própria noção de ser. Neste caso não se pode proceder ulteriormente pois ir além do ser, que significa tudo o que é e poder ser, significa ir ao não ser. O infinito designa então uma totalidade plena, absoluta e a perfeição completa. Deste modo podemos considerar o fluxo das vivências através das quais se constituem as diversos modos de doação do objeto visado através delas como um infinito, no sentido de indefinido ou aberto a retificações. O objeto como tal, visado no noema como sendo a própria coisa dada, se refere ao infinito no sentido de plenitude, ou seja, de totalidade ideal, acaba e perfeita para onde tendem as perspectivas da sua apreensão intencional. No primeiro caso nos defrontamos com uma totalidade aberta, no segundo fechada.

Referências

CHOQUET, M. *La constitution du temps dans e par la conscience: esquisse des fondements pour une phénoménologie de la musique*. Nantes: UFR, 2013.

HUSSERL, E. *Fenomenología de La conciencia Del tiempo inmanente*. Trad. Otto E. Langfelder. Buenos Aires: Editorial Nova, 1959.

_____. *Leçons pour une Phénoménologie de la conscience intime du temps*. Trad. Dussort. Paris: Gallimard, 1964.

_____. *Idées directrices pour une phénoménologie*. Trad. Paul Ricouer. Paris: Gallimard, 1950.

_____. *Logique formelle et transcendantale*. Trad. Suzanne Bachelard. Paris: PUF, 1965.

KANT, E. *Crítica da razão pura*. Trad. Manuela Pinto dos Santos e Alexandre F. Morujão. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1989.

MOLINARO, A. *Léxico de metafísica*. São Paulo: Paulus, 2000.

RISSET, J. *Timbre et synthèse des sons*. Paris: Cristian burgois, 1991.

SAFATLE, V. *Grande hotel abismo*. São Paulo: Martins fontes, 2012.

THOMÉ, S. C. *Subjetividade e tempo na fenomenologia husserliana*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008.

VERMERSCH, P. *Phénoménologie et mémoire*. Paris: Expliciter, 2004.

As considerações de Gadamer sobre a *mimesis* e as suas implicações para a arte musical

The Gadamer's accounts of mimesis and its implications for the musical art

Danton Oestreich*

Resumo: A reflexão estética que envolve a música clássica se determina como uma espécie de busca por concepções de formas musicais capazes de promover uma experiência artística em termos exclusivamente musicais. Ou seja, pretende-se que a compreensão estética da forma musical seja autônoma de qualquer referência que não a própria organização formal dos sons. As discussões promovidas por Kant em relação à estética colaboraram muito para a definição deste modo de ajuizamento em que nenhuma representação de conteúdos se faz presente. Esta concepção, no entanto, não está livre de críticas. Este estudo analisa, em particular, a crítica de Hans-Georg Gadamer ao juízo estético procurando assimilar o sentido desta crítica à noção da compreensão de uma forma musical autônoma.

Palavras-chave: música, mimesis, estética, Gadamer, Kant.

Abstract: The aesthetic reflection that surrounds the classical music its determined as a kind of search for conceptions of musical forms capable of promoting an artistic experience in exclusively musical terms. That is, the aesthetic understanding of musical form is intended to be autonomous from any reference other than the very formal organization of sounds. The discussions promoted by Kant in relation to aesthetics helped much to the definition of this mode of judgment in which no representation of contents is present. This conception, however, is not free from criticism. This study examines, in particular, Hans-Georg Gadamer's criticism of the aesthetic judgment seeking to assimilate the meaning of this critique to the notion of the understanding of an autonomous musical form.

Keywords: music, mimesis, aesthetics, Gadamer, Kant.

Introdução

Em relação ao momento formidável em que a música clássica instrumental teve o seu surgimento na cultura europeia costuma-se salientar, sobretudo, o fato inédito na história da arte musical de uma espécie de emancipação da forma musical em relação a qualquer dependência de elementos extra-musicais. Na estética musical, este momento singular foi acompanhado de uma discussão principal, a saber: que a emancipação da música como uma arte autônoma tratava-se de uma emancipação de toda e qualquer tarefa mimética que à música pudesse estar ou ser vinculada. Em outras palavras, a elaboração da forma

*Universidade do Vale do Rio dos Sinos/Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
E-mail: dantonostreich@yahoo.com.br.

musical deveria se emancipar da sua submissão à palavra,¹ de modo a encontrar em sua própria natureza um poder de expressão autônomo. Nesse contexto, a efetivação deste ideal encontrou na forma sonata o seu modelo mais cristalino, ao qual se deve ainda hoje a origem de uma concepção e tradição eminentemente “clássica” da música.

Se considerarmos as relações e as influências que ao longo deste processo a prática musical e as discussões estéticas sofreram entre si mutuamente, não há dúvida de que este cenário pode se apresentar um tanto idealizado; especialmente se se considerar que, por exemplo, a forma sonata é o resultado necessário que basta a si mesmo para representar todo o teor das discussões estéticas ou, no caso inverso, que as discussões estéticas simplesmente se reduzem ao horizonte da originalidade formal que com a sonata clássica modelou a experiência da nova música de então. De toda forma, as duas perspectivas podem dialeticamente colaborar para a ascensão de uma compreensão mais plena do novo horizonte musical e estético de então, que continua marcando um dos principais modos com que compreendemos a tradição musical do ocidente.

Nesse sentido, ao se limitar a uma observação pontual em relação à natureza técnico-formal da música clássica, parece ser o caso de uma busca idealizada da expressão musical por excelência. A busca de uma expressão que bastasse a si mesma enquanto música, ou seja, apenas enquanto referente à matéria propriamente musical – a arte da combinação de sons transformados em obra. A estética, por sua vez – e considerando especialmente o novo horizonte aberto pela formulação de Kant do juízo estético em sua *Crítica do Juízo* – passa por uma espécie de purificação onde apenas aquilo que se refere à universalidade subjetiva do gosto estético permanece. Como a estética, neste momento, se torna o meio predominante de apreciação e crítica da arte, esta nova característica do gosto estético vai em direção à abstração dos conteúdos associados à elaboração formal da obra, que vai de encontro ao processo de emancipação formal da música. Desta forma, ao notar a importância que Kant, mesmo que indiretamente, assumiu no processo da formulação de uma concepção estética que, por assim dizer, “legitimou” as tendências formais inovadoras da música, é preciso notar que a concepção kantiana de gênio – a faculdade que apresenta ideias estéticas que ultrapassam o conceito – teve um grande papel na tarefa da emancipação da música em relação à *mimesis*.

1 Me refiro aqui à tradição da teoria dos afetos em música, para a qual a *mimesis* fundamenta o pensamento estético musical. Vale lembrar que, apesar de existir desde sempre, a música instrumental nunca havia gozado de prestígio comparada à música com texto até o período clássico e romântico. Esta noção de uma forma musical autônoma costuma ser designada como “música absoluta”, termo que, por sua vez, se vincula à obra *Do belo musical* de Eduard Hanslick, publicada em 1854.

Contudo, este momento de “purificação” gerou não apenas um novo modo de compreensão da arte, mas trouxe também consigo uma série de novos problemas. No caso da música,² na exata proporção em que a expansão dos desdobramentos formais ocorrera, houve também a progressiva dilaceração do conjunto de gestos musicais que, em tempos passados, faziam parte de uma retórica musical amplamente compartilhada. Se à obra de arte, em sua necessidade de originalidade, requeria-se cada vez mais um empenho criativo para com as questões técnico-formais, é porque o prazer estético devia ser provado sempre uma vez mais diante de novos desdobramentos e resoluções formais. Em suma, o estado de emancipação formal da música, que se fizera valer junto à natureza do juízo estético, criara necessidades de expansão da elaboração da forma musical que o próprio juízo estético não sustentaria até as últimas consequências. Ou seja, se a pura ordenação formal garantiu no passado uma ampla gama de experiências estéticas genuínas sem a necessidade de uma “retórica musical”, a crescente complexidade da forma musical trouxe à tona, cada vez mais, a questão de que o juízo estético talvez não contemple todo o propósito estético da forma musical.

Durante o século passado isto foi objeto de crítica e fez com que muitos estetas e artistas se perguntassem se as antigas perspectivas sobre a arte não poderiam (ou deveriam) ser revisitadas. No caso de Hans-Georg Gadamer – principalmente reconhecido pela originalidade de seus estudos no âmbito da hermenêutica – sua crítica ao juízo estético de Kant é de grande valor para reconsiderar os problemas que o juízo estético trouxe à arte musical; mesmo que ele, assim como Kant, nunca tivesse pensado tal problema à parte de suas reflexões mais gerais sobre a estética. Assim, este estudo visa contextualizar e analisar a crítica de Gadamer ao juízo estético para propor em seguida a relevância desta crítica ao problema da compreensão da forma musical. As seguintes etapas compõem o estudo: 1) contextualizar Gadamer; 2) esboçar como se caracteriza a leitura de Gadamer do juízo estético; 3) revelar como o juízo estético, à parte desta leitura de Gadamer, foi fundamental para a emancipação da música como uma forma artística autônoma; 4) tratar o conceito de *mimesis* em Gadamer; 5) refletir como a retomada da *mimesis* por Gadamer pode significar um desafio para a noção de autonomia formal da música.

2 Ao longo deste texto será tratado apenas do problema da música em particular. No entanto, questões semelhantes se apresentaram para outras formas de arte quase que concomitantemente. Uma descrição e explicação bastante rica deste processo pode ser encontrada no livro de *O homem sem conteúdo* de Giorgio Agamben. Ao que se refere ao problema especificamente musical que tratamos aqui, ver: *German music criticism in the late eighteenth century* de Mary Sue Morrow.

1

Verdade e Método – principal obra de Gadamer, publicada em 1960 – traçou novos rumos para a investigação filosófica do fenômeno da compreensão. Para Gadamer, a compreensão – enquanto um fenômeno especialmente experimentado no âmbito da linguagem, da história e da arte – trata-se do próprio modo de ser do homem no mundo. Deste modo, a real envergadura daquilo que Gadamer entende por “fenômeno hermenêutico” se estende para além da costuma concepção de teoria da interpretação de textos. Associado a este propósito principal, Gadamer também pretende questionar nesta sua obra se não existe um modo de verdade próprio a este conjunto de saberes, modo que difere do habitual tratamento do conceito de verdade regulado pela razão conceitual e pelo método científico. Estes dois problemas definem o foco para o qual a obra está voltada e se traduzem na seguinte questão e na seguinte forma de abordagem:

até que ponto a pretensão de verdade de tais formas de conhecimento situadas fora do âmbito da ciência pode ser filosoficamente legitimada? A atualidade do fenômeno hermenêutico repousa, a meu ver, no fato de que é só pelo aprofundamento do fenômeno da compreensão que se poderá alcançar tal legitimação. (GADAMER, GW1, p. 1-2).

No entanto, o ponto de partida que Gadamer escolhe para tratar esta questão é um tanto inusitado. A primeira parte da sua obra³ apresenta um objetivo bem delineado: afirmar que na experiência da arte existe verdade e que esta experiência, mesmo que fora dos moldes e do método científico, tem valor de conhecimento. A novidade aqui se deve ao fato de que as investigações anteriores dedicadas à hermenêutica nunca até então haviam creditado tamanha importância para o fenômeno da arte. Para o projeto de *Verdade e Método* isto se explica da seguinte maneira:

Quando comecei a elaborar uma hermenêutica filosófica, sua própria pré-história exigia que se tomasse as ciências “da compreensão” como ponto de partida. Mas acrescia-se a elas um complemento que até o momento

³ *Verdade e Método* está dividido em três partes que tratam, respectivamente, do problema da verdade na experiência da arte, da compreensão nas ciências do espírito (humanidades) e da linguagem como um meio universal da experiência hermenêutica. A primeira parte, portanto, tem uma importância central para o todo da obra, que é a de abrir a questão da verdade para além da sua tradicional caracterização de universalidade lógica. Deve-se notar que a noção de verdade que interessa a Gadamer é aberta a partir de características como a historicidade e a experiência em sua natureza de finitude para a determinação do seu sentido.

não foi levado em conta. Refiro-me à experiência da arte. Isso porque [trata-se de um] modo de experiência que implica diretamente nossa própria compreensão da existência. (GADAMER, GW2, p. 495).

Naturalmente, esta afirmação pode parecer chamar atenção para algo óbvio, mas traz consigo uma série de problemas vinculados à história e tradição do pensamento sobre a arte. Não por acaso que Gadamer dedica várias páginas, ao início da obra, a uma genealogia dos conceitos que rotulam o pensamento estético com a finalidade de embasar historicamente a sua crítica ao juízo estético. Esta crítica possui um papel fundamental na defesa do argumento de que a arte significa algo para a compreensão já que a experiência estética, revelando sobre o sujeito mas não sobre o objeto ao qual contempla, é para Kant uma experiência ausente de valor de verdade e conhecimento. Para entender a perspectiva de Gadamer é importante lembrar que a partir do momento em que a estética passou a ser a principal maneira de consideração da arte, a experiência da arte ficou reduzida ao horizonte subjetivo deixando para trás uma série de concepções valiosas referentes aos juízos vinculados à obra mesma.⁴ Justamente nisso reside um problema, pois Gadamer admite que a arte significa algo para a compreensão apenas na medida em que a obra mesma for capaz de transformar o sujeito.

Duas questões surgem aqui: a primeira é saber como que a experiência estética e a experiência da arte podem existir paralelamente; a segunda é considerar como a obra de arte (sem ser reduzida à experiência estética) vem a significar algo. Para aprofundar estes dois pontos, é preciso analisar como Gadamer reinterpreta o juízo estético kantiano indicando a insustentabilidade do tratamento puramente estético para a arte. Posteriormente, a questão do juízo estético será aberta para o caso particular da arte musical e a sua pretensão de autonomia formal.

4 A emancipação da imaginação de modelos alegóricos, retóricas de discurso ou teorias miméticas (como é o caso da música) pode ter representado um ganho ao que se refere aos processos criativos de elaboração formal das belas-artes. Todavia, reconhece-se também uma perda em relação ao suposto propósito e “função” que as artes devem desempenhar para a sociedade e sua cultura para além de uma mera fruição estética. A análise inicial de Gadamer sobre os conceitos-chave da tradição humanista (que funcionam sistematicamente na *Crítica do Juízo*) justamente aponta para funções que estão muito além da validade subjetiva. “*Bildung, sensus communis*, juízo e gosto. Estas noções designam experiências e ideais que preservam um senso de verdade não capturado por aquelas regras do método e objetificações que fundamentam as ciências naturais e que vieram a determinar – inapropriadamente – as ciências humanas. [...] A grande façanha de Kant nesta história é ter juntado estes quatro conceitos e tê-los pensado sistematicamente na medida em que demonstrou como o juízo estético é definido precisamente por estas noções. [...] Mas] Kant também reservou o conceito de verdade para o conhecimento conceitual rompendo assim o parentesco entre arte e verdade” (SCHMIDT, 2007, p. 31).

2

Na *Crítica do Juízo*, Kant determina que o sentimento de prazer que distingue algo como “belo” – que ele considera como um despertar do “sentimento de vida” – depende de um livre jogo entre as faculdades da imaginação e do entendimento. O juízo da beleza é fundamentado neste sentimento, de modo que não prevalece nada do próprio objeto para a determinação da beleza. Este livre jogo das faculdades de conhecimento é uma condição atemporal do juízo de beleza, e está relacionada com o mote kantiano de que o prazer advindo da reflexão de um objeto só é possível devido à forma sensível do mesmo, o que acaba por minimizar a importância de questões relativas ao seu conteúdo. Isto responde melhor, por exemplo, a possibilidade do prazer estético diante de obras do passado quando pouco ou nada sabemos sobre seus conteúdos; pois o prazer só dependeria de uma relação de acordo entre a forma sensível das obras e a imaginação. Nesse sentido, o juízo estético é um juízo desvinculado da historicidade, pois é apto à operar em obras de arte de todos os tempos sem vinculá-las as suas épocas ou a qualquer conhecimento particular. Portanto, não se caracteriza pelo conhecimento dos objetos, mas apenas pelo modo como o sujeito é afetado. Assim, a beleza já não importa senão de modo puramente estético. Como se sabe, a discussão que Kant promove para o juízo estético se aplica a dois tipos de beleza: o belo natural e o belo artesanal.⁵ Outras distinções são as diferenças entre a beleza livre e aderente e o subsequente juízo de gosto puro e aplicado.⁶

5 É importante notar que, para Kant, o conceito de arte (*Kunst*) não se limita à obra de arte. Esta última é sempre diferenciada como bela-arte (*Schöne Kunst*). O conceito de arte se refere a tudo que pode ser produzido pela habilidade do homem, em sentido antes prático do que teórico. A noção de “belo artesanal” tenta sugerir, assim, um conjunto de objetos não naturais, porque feitos pelo homem, onde a beleza pode se fazer presente.

6 Estas distinções vão oferecer a contrapartida da justificação transcendental de Kant para o gosto na medida em que até então apenas havia se salientado a relatividade do gosto. Para muitos intérpretes, a beleza livre seria apresentada por Kant como um modelo ideal para a reivindicação de uma validade universal do juízo de gosto. Kulenkamff diz que a reflexão da beleza que exige este tipo de ajuizamento estético – relacionado exclusivamente como o sentimento, porém associado a reivindicação de uma validade universal – ocorre apenas quando “não são feitas comparações, onde não há outros aspectos em jogo e onde a beleza de um objeto não é restrita por nenhum tipo de condição (por aquela da funcionalidade do objeto por exemplo). É por isso que Kant se apóia principalmente na chamada beleza livre do trivial e do ornamento. Isto não significa, no entanto, que os juízos de gosto puros se restringiriam à esfera do insignificante. É por motivos de exposição/apresentação que Kant se serve do arabesco e da decoração como modelos exemplares” (1998, p. 45). Já Hamm considera que a função da distinção entre beleza livre e aderente “não consiste na marcação da diferença entre o belo natural e o belo na arte e na priorização do primeiro, nem numa apologização do juízo estético puro como tal, mas apenas na acentuação da independência sistemática do belo de qualquer conceito determinante ou determinado. Em outras palavras; o que deve ser garantido por meio desta distinção rigorosa nada mais é do que a impossibilidade do uso do termo ‘belo’ em todos aqueles casos em que um determinado conceito de entendimento é submetido, pela imaginação, a sua esquematização” (1998, p. 16). Gadamer, por sua vez, entende que esta distinção é crucial e baseia toda a sua interpretação do juízo estético a partir desta diferença.

A diferença entre estes diferentes tipos de belezas e juízos de gosto é clara ao que se refere as suas distinções conceituais, todavia estas distinções se tornam confusas quando Kant cita exemplos. Belezas livres são sobretudo as belezas naturais, mas Kant também sugere que ornamentos como “papéis de parede” e inclusive alguns gêneros musicais⁷ também pertençam a tal grupo de belezas. Estes objetos seriam julgados como belezas livres porque “não se reconhece nada dos objetos julgados como belos, apenas se afirma que a eles corresponde *a priori* um sentimento de prazer no sujeito” (GADAMER, GW1, p. 49). Nota-se que esta é a própria definição do conceito de gosto dado por Kant, que faz a beleza livre ser o modelo do juízo estético. Belezas aderentes são definidas no sentido oposto, ou seja, é o caso onde se leva em consideração o conceito daquilo que o objeto deva ser e sob o qual unicamente está limitada a imaginação. Exemplos de belezas aderentes citados por Kant incluem a beleza de um ser humano, um homem, uma mulher ou uma criança e a beleza de um edifício, seja uma casa de campo, uma igreja, um palácio... em suma, tudo aquilo que cai sob a condição de um conceito e que pode ser julgado em sua relativa perfeição a este conceito. Assim, o juízo de gosto aplicado é, em parte, intelectualizado. O problema que se costuma levantar é que aparentemente casos de belezas livres também poderiam figurar entre belezas aderentes e vice-versa. Um pássaro de uma espécie particular, como o colibri (um dos exemplos de Kant para a beleza livre), não poderia ser ajuizado como beleza aderente? Kant mesmo parece considerar esta ambiguidade e conclui dizendo que

7 Segundo Kant, para “o que na música denominam-se fantasias (sem tema), e até a inteira música sem texto” (KANT, 2012, p. 71), o juízo de gosto é puro; pois trata-se de belezas livres, ajuizadas meramente segundo a forma sensível dos objetos. Este é um dos tantos casos em que os exemplos de Kant geraram ambiguidades e dificuldades de interpretação do juízo estético; afinal, não está claro, por exemplo, se Kant, ao mencionar “sem tema”, estava se referindo à falta de um desenvolvimento motivico estrito da fantasia (um gênero de improvisação musical) ou se referindo à ausência de uma temática afetiva específica que só poderia ser determinada por palavras. Para Nachmanowicz, vale este segundo caso, pois “está assente no som a capacidade em traçar formalmente um afeto, como a montagem de um esquema da imaginação, e é nesse sentido que Kant falará de um tema musical não enquanto uma célula de percepção lógica, mas enquanto aquilo que constitui o arranjo do esquema de um afeto, ou seja, um elemento ainda aconceitual” (2015, p. 156). De fato, isto vai ao encontro dos comentários posteriores de Kant para a música: pois os jogos de sons “exigem simplesmente alternância de sensações, cada uma das quais tem sua relação com um afeto, mas sem o grau de um afeto, e desperta ideias estéticas” (KANT, 2012, p. 191). Todavia, Kant insere a música no grupo das belas-artes, e como arte-bela exige juízo reflexivo, a música se torna um caso muito singular onde um juízo de gosto puro se mescla de alguma forma com a reflexão, ainda que sem aderência à imagens ou signos conceituais. Outra questão que surge é a seguinte: como um produto da arte humana pode ser posto lado a lado do belo natural e, no entanto, – por Kant considerar que a música trata mais de sensações do que pensamentos – ser tão desvalorizado? Em outras palavras, já que a beleza livre é o próprio modelo ideal do juízo estético como é possível que a música não seja de alguma forma um caso exemplar para a teoria de Kant? Como veremos em seguida, com sua crítica ao juízo estético, Gadamer oferece alguns esclarecimentos para estas questões.

um juízo de gosto seria puro com respeito a um objeto de fim interno determinado somente se o julgante não tivesse nenhum conceito desse fim ou se abstrairse dele seu juízo. Mas este, então, conquanto preferisse um juízo de gosto correto enquanto ajuizasse o objeto como beleza livre, seria contudo censurado e culpado de um juízo falso pelo outro que contempla a beleza nele somente como beleza aderente (presta atenção ao fim do objeto), se bem que ambos julguem bem ao seu modo: um segundo o que ele tem diante dos sentidos; o outro, segundo o que ele tem diante do pensamento (KANT, 2012, p. 73).

Apesar desta diferenciação e de Kant afirmar que o pensamento atua junto ao gosto no caso da beleza aderente, na caracterização de um gosto limitado ao modo como o sujeito é esteticamente afetado, pouco importa do seu conteúdo e, logo, daquilo que este pensamento, junto ao gosto, possa significar. É a beleza livre e o juízo de gosto puro que assume a prevalência para toda a definição teórica do juízo estético. Como Gadamer observa,

deve-se à sua intenção transcendental o fato de a “Analítica do Gosto” poder extrair arbitrariamente exemplos de prazer estético tanto das belezas naturais quanto do decorativo ou da apresentação artística. O modo de existência dos objetos, cuja representação agrada, não afeta a essência do juízo estético. A “crítica do juízo estético” não pretende ser uma filosofia da arte, por mais que a arte seja um dos objetos deste juízo (GADAMER, GW1, p. 50).

No entanto, Kant dedica uma série de comentários às belas-artes e chega a elaborar conceitos gerais – como a noção do gênio e das ideias estéticas – e conceitos particulares – como a noção da música como um “jogo de sensações do ouvido” –, o que indica ao menos uma tentativa de aproximação do juízo de gosto ao rico panorama artístico de seu tempo. Por conseguinte se, por um lado, “a partir da fundamentação da estética no ‘juízo de gosto puro’ o reconhecimento da arte parece impossível” (GADAMER, GW1, p. 51), por outro lado, não é possível reconhecer outro sentido para a estética kantiana?

Segundo Gadamer, “os exemplos da beleza livre não devem [...] representar a verdadeira beleza, mas apenas assegurar que o agradar, como tal, não representa um julgamento da perfeição da coisa” (GADAMER, GW1, p. 52). Ora, apesar do modelo ideal do juízo estético se demonstrar na beleza livre – pois o belo natural e, no âmbito “artesanal”, os ornamentos e mesmo a música instrumental são belos em si – para Gadamer, a diferenciação realizada por Kant não procede. Não há nada que a imaginação possa produzir, mesmo que esteticamente, sem a compreensão; e isto se comprova pelo próprio deslocamento na abordagem de Kant para as belas-artes. Lá, o gosto já não mais aparece como a única constante para a definição da experiência

da arte, mas o conceito de gênio⁸ é que se torna indispensável para tal experiência. É justamente porque as belas-artes exigem ser mais do que meramente agradáveis – como diz Kant: “a arte estética é, enquanto arte bela, uma arte que tem por padrão de medida a faculdade de juízo reflexiva e não a sensação sensorial” (KANT, 2012, p. 162) – que a experiência do belo pode ganhar um horizonte totalmente distinto. Na obra de arte o jogo estético não é e nem pode ser apartado da significabilidade da experiência artística; todavia, o belo, enquanto experiência estética, é tão presente na arte quanto no mundo natural.

Tudo isso leva a crer que o verdadeiro problema que o juízo estético instala na tradição da filosofia tem antes relação com o belo na arte do que com o belo natural. Se a beleza é um jogo livre entre as faculdades da imaginação e entendimento, a questão central não estaria no juízo de gosto puro, mas sim no juízo de gosto aplicado já que, neste caso, a imaginação opera ainda livremente apesar de uma série de limitações conceituais envolvidas no ajuizamento. Assim, Gadamer considera que

o isolamento das belezas livres como seres para si era artificial [...] pode-se e deve-se superar o ponto de vista daquele juízo de gosto puro, dizendo que a beleza não está em questão onde se tenta, através da imaginação, tornar sensível e esquemático um certo conceito de compreensão, mas tão somente onde a imaginação está em livre concordância com a compreensão, ou seja, onde pode ser produtiva. Esse formar produtivo da força da imaginação, no entanto, não alcança sua maior riqueza onde é simplesmente livre, mas onde vive em um espaço de jogo que instaura o empenho compreensivo por unidade, não como barreira mas prelineando estímulos para o seu jogo. (GADAMER, GW1, 52)

Nesse sentido, é a obra de arte que ganha destaque para o problema do juízo estético porque é na aderência da sua beleza que se encontra este “espaço de jogo” que serve de estímulo à imaginação. O que Gadamer parece considerar é que a transformação

8 O gênio é o único talento capaz de produzir belas-artes, estando especialmente associado à “elaboração” de ideias estéticas. A ideia estética “é uma representação da faculdade da imaginação associada a um conceito dado, a qual se liga a uma multiplicidade de representações parciais no uso livre das mesmas” (KANT, 2012, p. 174); o gênio “consiste na feliz disposição, que nenhuma ciência pode ensinar e nenhum estudo pode exercitar, de encontrar ideias para um conceito dado e, por outro lado, de encontrar para elas a expressão pela qual a disposição subjetiva do ânimo daí resultante, enquanto acompanhamento de um conceito, pode ser comunicada a outros” (KANT, 2012, p. 175). Embora Kant tenha expressado que também o gênio, enquanto faculdade produtiva, requer a faculdade de ajuizamento do gosto, o fenômeno do gosto sairia de cena pouco tempo após os escritos de Kant. Como consequência, as definições de gênio e ideia estética seriam compreendidas pelo movimento romântico de um modo totalmente a parte da discussão original do juízo de gosto fornecida por Kant. É com isto em vista que é possível afirmar que “a chave para a compreensão da valorização da música pelos autores pós-kantianos parece estar, sobretudo, na recepção dos conceitos kantianos de *gênio* e *ideia estética*” (VIDEIRA, 2010, p. 203); justamente porque ambas as ideias concordam com uma espécie de abstração e mistificação do processo criativo. Desta forma, não surpreende o fato de que o descrédito das teorias miméticas e “a desvalorização da retórica no século XIX é a consequência necessária da aplicação da teoria da produção inconsciente do gênio” (GADAMER, GW1, p. 77).

do sujeito ocasionada pela experiência estética é tão singular em meio à existência humana que, mesmo ao ser tratada como sentimento, deve significar algo de extrema importância para a autocompreensão humana. Noutras palavras, Gadamer demonstra apreço pela significabilidade do belo em meio à continuidade da compreensão. E se obras de arte destacam-se no contexto deste problema, é por permitirem uma beleza mesclada à experiência de finitude – elas promovem essa transformação no saber do sujeito ao fazê-lo refletir a projeção da universalidade da beleza sobre a condição da finitude da experiência humana apresentada na obra.

3

Todavia, se Gadamer se coloca como crítico da noção de “beleza livre” do juízo estético, é preciso reconhecer que essa mesma noção foi fundamental na emancipação da música instrumental como uma forma artística autônoma.

No belo, nenhum conceito determinado do objeto se antepõe ao estado de livre jogo das faculdades do conhecimento; ou seja, uma profusão de sensações e conceitos associados livremente pela imaginação sempre precede qualquer atuação estrita do entendimento. Esta característica cumpriu um papel fundamental na desvinculação progressiva que o século XIX efetuou em relação à teoria da *mimesis* para a arte. Em outras palavras, a “beleza livre” pode ser considerada como uma noção presságio da revolução formal que se efetuará com a arte moderna que, por meio de artifícios idiomáticos e crescente abandono da representatividade, acreditou ter se emancipado das tarefas miméticas que antes sempre vincularam, de modo mais ou menos específico, as belas artes ao contexto sacro ou secular. Para o caso específico da música instrumental isto é significativo ao passo que a forma da sua apresentação – como pura sonoridade – jamais permitiu que associações se dessem de modo claro, espontâneo e objetivo. Ainda no começo do século XVIII a queixa – “Sonata, o que você quer de mim?”⁹ – era comum

⁹ “*Sonate, que me veux tu?*” é uma indagação originalmente atribuída a Bernard le Bovier de Fontenelle, mas repetida inúmeras vezes ao longo do século XVIII. Dos comentários habituais, costumava-se apontar a indefinição das emoções associadas à música puramente instrumental, por serem elas sentimentos genéricos de alegria ou tristeza. Todavia, por volta do início do século XIX, os críticos e estetas da música, sob a influência do juízo estético kantiano, inverteriam a questão totalmente; pois a “indeterminação conceitual da música puramente instrumental passou a ser considerada não mais como um vazio de conteúdo ou como um mero ruído agradável aos sentidos, mas sim como um conteúdo inexponível em conceitos e que ultrapassa a mera linguagem das palavras” (VIDEIRA, 2010, p. 203). Mesmo Hanslick, já na metade do século XIX, repetiria a mesma crítica de uma generalidade dos sentimentos vinculados à experiência musical, só que desta vez alegando positivamente que a música pura nada tem a ver com sentimentos, mas sim com a genuína experiência estético-musical: “É um belo especificamente musical. Com isso, entendemos um belo que, sem depender e sem necessitar de um conteúdo exterior, consiste unicamente nos sons e em sua ligação artística” (HANSLICK, 1992, p. 61). Como pode-se perceber, uma das grandes razões desta mudança se deve à desvinculação de um papel mimético que antes cabia necessariamente à música.

em meio às discussões musicais: Como diz Morrow: “Que tenha levado tanto tempo para alguém responder: – “Por que deveria de significar alguma coisa?”; reflete o fato de que a disciplina incipiente da estética permanecia firmemente sob o domínio da teoria da *mimesis*” (MORROW, 1997, p. 4).

Nesse sentido, apenas com a liberação do conceito de beleza de qualquer referência necessária à representação – como Kant o faz – que veio a permitir a valorização da música perante as outras belas artes, porque a “indeterminação característica da música pura passa então a ser vista como algo que favorece a liberdade da fantasia do ouvinte” (VIDEIRA, 2010, p. 198). Caso em que importaria apenas a relação das diferenças previamente concebidas da disposição da escala musical, destituída de qualquer significação extra-formal.

A situação, então, demonstra um conflito especial para o caso da música, porque, se por um lado, a noção de beleza livre cumpriu um papel fundamental para a “emancipação” da arte musical de sua dependência para com o conceito de *mimesis*, por outro lado, Gadamer não só se revela como um crítico ferrenho da beleza livre, mas também exige a retomada do conceito de *mimesis* para afirmar a existência de uma dimensão cognitiva da obra de arte. Sem pretender esgotar as possibilidades de relações que este conceito de *mimesis* cumpre no pensamento de Gadamer, quero apresentar nesta próxima etapa duas relações que me parecem fundamentais: uma com o conceito de jogo, como se demonstrou na sua crítica a Kant, e outra com a noção de verdade.

4

Gadamer diz que

por meio do pensamento estético da modernidade, atentou-se plenamente para a ‘parcela do sujeito’ na construção da experiência estética. No entanto, a experiência da arte também oferece aquele outro lado, no qual o caráter de jogo enquanto tal do construto, o seu mero ser-jogado, assume o primeiro plano. Para tanto, o antigo conceito de ‘*mimesis*’ continua sendo a base propriamente dita (GADAMER, GW8, p. 90).

Esta retomada da *mimesis* tem uma importância muito pontual que é a de colocar as possibilidades do conhecimento da obra de arte – ao que se refere ao seu conteúdo de sentido – a partir da apresentação que a arte, através do jogo estético-formal, promove para a compreensão. A *mimesis* pode se tornar a base do conhecimento que importa para a compreensão porque “o sentido do conhecimento da *mimesis* é reconhecimento” (GADAMER, GW1, p. 119), e a apresentação da arte é, essencialmente,

fazer reconhecer aquilo que ela imita. Não temos aqui uma noção de cópia, mas sim de pretensão de conteúdo.¹⁰ Na apresentação da arte, como diz Gadamer,

apenas o que é indicado é visado. Ele é apreendido enquanto aquilo que é visado e, com isso, elevado a uma espécie de idealidade. Ele não é mais essa ou aquela coisa visível, mas é indicado e visado enquanto algo. Quando vemos aquilo que alguém indica a alguém, esse é sempre um ato de identificação e, deste modo, de reconhecimento. (GADAMER, GW8, p. 91).

Neste ato de identificação e reconhecimento é importante notar que o jogo estético-formal colabora para que a efetuação da compreensão na arte se dê como uma mescla de elementos afetivos e cognitivos que, relacionados de modo mútuo e dinâmico, promovem a expansão da nossa faculdade de imaginação perante a capacidade de representação simbólica da existência humana.

Outra relação da *mimesis* é com a própria noção de verdade que Gadamer se esforça por revelar. Notamos isso quando Gadamer diz, por exemplo, que “o que propriamente experimentamos numa obra de arte e para onde dirigimos o nosso interesse é [...] como ela é verdadeira, isto é, em que medida conhecemos e reconhecemos algo e a nós próprios nela” (GADAMER, GW1, p. 119). Devemos supor, assim, que todo reconhecimento está necessariamente voltado para a verdade da obra de arte e que – sendo “imitação” a indicação para algo outro que a obra mesma – essa verdade deve ser procurada sempre para além do aspecto estético-formal. Se a verdade da obra pertence ao domínio de uma experiência que mescla momentos estéticos e hermenêuticos, então a melhor maneira de concebermos aquilo que Gadamer antevê ao expressar um jogo da arte que está em função da verdade da arte, é pela vinculação da experiência artística à transformação que a consciência experimenta ao imbricar a forma da obra (que leva ao prazer estético) com o horizonte de sentido (hermenêutico) que se pode agregar à forma. A verdade da arte pode ser, sob esta perspectiva, o desvelamento do sentido que dá a razão de ser ao construto artístico enquanto um domínio de realização estritamente humano ao que se refere ao modo de apresentação simbólica da sua existência caracterizada como historicidade.

10 “Na apresentação mimética aquilo que é imitado não é simplesmente apresentado como em uma cópia; isto não está simplesmente ali, mas foi trazido para ali mais adequadamente, mais autenticamente, de tal forma que o que isto devidamente é – a sua essência – vem a ser apresentada. Gadamer diz que esta imitação reveladora requer que certos aspectos sejam deixados de lado e que outros sejam salientados ou exagerados; estas operações asseguram que existe uma diferença ontológica entre aquilo que imita e aquilo que é imitado. Por esta razão, compreendida adequadamente, imitação é irreduzível à mera cópia” (SALLIS, 2007, p. 53).

5

Mas o que, afinal, significa esta crítica de Gadamer ao juízo estético-formal e consequente retomada do conceito de *mimesis* para a concepção de uma forma musical autônoma? Para tratar desta última questão, podemos comparar algumas passagens que representam o pensamento de Kant e Gadamer em relação à música.

Para Kant a beleza da arte é a representação bela alguma coisa, ou seja, é preciso ter em vista algum conceito do que a representação artística em questão seja. Desta forma, Kant define a música como o “belo jogo das sensações do ouvido” tratando-se, portanto, de um jogo de sons que “não pode concernir senão à proporção dos diversos graus da disposição (tensão) do sentido ao qual a sensação pertence” (KANT, 2012, p. 183). Neste conceito, pode-se dizer que as sensações do ouvido não são apenas uma impressão do sentido da audição, mas são o efeito de um ajuizamento da forma no jogo de muitas sensações, onde a forma se compõe pelas diversas alturas da escala dos sons, alturas que possuem um número determinado e são dotadas de diferenças concebíveis de antemão. Além disso, sobre a música pura ou instrumental (*Tonkunst*), Kant também diz que “embora ela fale por meras sensações sem conceitos, por conseguinte não deixa como a poesia sobrar algo para a reflexão, ela contudo move o ânimo de modo mais variado e, embora só passageiro, no entanto mais íntimo; mas ela é certamente mais gozo que cultura” (KANT, 2012, p. 187-188).

Já Gadamer parece expressar a posição oposta, ao dizer que

a linguagem da arte é uma linguagem exigente e interpeladora. A arte não se oferece livre e indeterminada à interpretação que vem da disposição do ânimo, mas nos interpela com significados bem determinados. E o que há de misterioso e maravilhoso na arte é que esta interpelação determinada não representa um grilhão para o nosso ânimo, mas justamente abre o espaço de jogo da liberdade lúdica de nossa capacidade de conhecimento (GADAMER, GW1, p. 57).

Não devemos nos enganar em relação a esta passagem pensando que Gadamer, ao se referir a esta interpelação da arte, apresentaria uma série de ressalvas em relação à música instrumental. A prova disto se encontra neste outro trecho:

Mesmo quando escutamos a música absoluta é necessário que a “compreendamos”. É só quando a compreendemos [...] que ela se torna um construto artístico para nós. Assim, embora a música absoluta seja, como tal, uma pura mobilidade da forma, uma espécie de matemática sonora onde não há conteúdos semânticos objetivos para se perceber, a compreensão mantém uma referência para com o que é significativo. É a indeterminação desta referência que representa a relação específica de significado de uma tal música (GADAMER, GW1, p. 97).

É possível perceber com esta comparação que, muito provavelmente, Gadamer e Kant não possuem nenhuma discordância em relação ao que se pode identificar como “objeto musical” enquanto coisa fenomênica no mundo. Ambos reconhecem a natureza de “pura sonoridade” do fenômeno musical. Todavia, diferenças notáveis que impulsionam a investigação filosófica de cada autor marcam um distanciamento radical ao que se refere à significabilidade possível do fenômeno musical para a compreensão. Nesse sentido, enquanto o interesse de Kant pela música realmente parece se limitar a sua natureza meramente estética, para Gadamer, este fenômeno estético só é possível em função da contínua assimilação da sua significabilidade em nossa compreensão.

Isto é um indicativo de que mesmo quando não levamos em consideração nada mais do que relações formais – a obra musical como pura sonoridade – esta experiência deve ser tão fortemente arraigada à historicidade da nossa autocompreensão que o seu tratamento como “pura forma” não se sustenta senão como uma abstração. Diante desta condição da finitude da compreensão, o que importa para o sujeito não diz respeito apenas à qualidade de uma experiência estética distinta e original, mas diz também respeito ao modo de como esta experiência é compreendida em sua subjetividade. Nada disso impede que sejamos criteriosos ou que se estabeleçam máximas em relação à arte, mas apenas indica que, ainda que máximas sejam aceitas, o modo como alguém reconhece ideias e alusões nas experiências artísticas é sempre marcado por uma singularidade de experiências irreduzíveis a uma concepção universal do seu sentido. Poderíamos assim deliberadamente determinar – em função da própria natureza formal da música clássica – que a sua principal pretensão de conteúdo se refere justamente à universalidade da sua forma e autonomia artística. Mas esta pretensão de conteúdo não se traduz por si só e nem transforma a experiência estética em algo estritamente relativo a tal ideia; ela é antes uma exigência e coloca à prova a nossa capacidade de compreensão.

Para concluir, cito uma bela passagem de Gadamer que diz respeito justamente ao tema da *mimesis*:

Todo reconhecimento é uma experiência de familiaridade crescente, e todas as nossas experiências de mundo são em última instância formas nas quais estabelecemos a familiaridade com esse mundo. A arte [...] é um modo de reconhecimento no qual o conhecimento de si próprio e, com isso, a familiaridade com o mundo se aprofundam juntamente com o reconhecimento (GADAMER, GW8, p. 32).

Considerações finais

A crítica de Gadamer ao juízo estético kantiano não vislumbrou a tamanha pertinência do seu aporte filosófico para a tradição e o pensamento da estética musical. Mesmo assim, a discussão promovida por Gadamer no âmbito estético é suficientemente

rica para extrairmos dela as noções necessárias para uma significativa revisão das concepções que vingaram desde o tempo em que a compreensão musical foi radicalmente influenciada pela noção de beleza livre da estética kantiana. Nesse sentido, este estudo apresentou as diretrizes iniciais para esta revisão e pôde sugerir, ainda que de modo provisório, que a música pura não se caracteriza tanto por determinado período ou estilo musical, mas primeiramente por um modo de compreensão da forma musical que é inclinado a reconhecer a pretensão de universalidade e autonomia da arte musical.

Isto pode ser um exemplo expressivo de como a nossa compreensão do mundo possui camadas que adentram na realidade histórica que nos constitui, e sugere, assim, a necessidade de uma crítica que seja capaz de elucidar este nosso condicionamento. Nesse sentido, a hermenêutica filosófica de Gadamer é exemplar. Como diz o cineasta francês e diletante Éric Rohmer, “a visão moderna da arte é filha de Kant, mesmo se Kant não a previu. Ela recusa a considerar o mundo como uma coisa em si, somente pinta a visão que o artista tem dele” (ROHMER, 1997, p. 64). Independentemente de concordarmos ou não com esta perspectiva, ela lança chaves fundamentais para a compreensão da natureza estética e artística que nutriu os últimos séculos da cultura ocidental.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- GADAMER, Hans-Georg. *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophische Hermeneutik. Gesammelte Werke 1*. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1999.
- _____. *Wahrheit und Methode: Ergänzungen Register. Gesammelte Werke 2*. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1993.
- _____. *Ästhetik und Poetik I: Kunst als Aussage. Gesammelte Werke 8*. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1999.
- HAMM, Christian. *Gadamer, leitor de Kant: a “experiência estética” vs. “experiência da arte”*. *Studia Kantiana*, v. 1, n. 1, p. 9-28, 1998.
- HANSLICK, Eduard. *Do belo musical: uma contribuição para uma revisão da estética musical*. Tradução de Nicolino Simone Neto. 2. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e António Marques. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- KULENKAMFF, Jens. A estética kantiana entre antropologia e filosofia transcendental. In: DUARTE, Rodrigo (Org.). *Belo, Sublime e Kant*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998, p. 36-53.
- MORROW, Mary Sue. *German music criticism in the late eighteenth century: Aesthetics issues in instrumental music*. New York: Cambridge University Press, 1997.
- NACHMANOWICZ, Ricardo. A tensão entre fenomenologia e teoria nos comentários de Kant sobre a música. *Cadernos de filosofia alemã*, v. 20, n. 1, p. 143-160, 2015.

- ROHMER, Eric. *Ensaio sobre a Noção de Profundidade em Música: Mozart em Beethoven*. Tradução de Leda Tenório da Motta e Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997.
- SALLIS, John. The Hermeneutics of the Artwork. In: FIGAL, Günter (Hg.). *Wahrheit und Methode*. Berlin: Akademie Verlag, 2007, p. 46-57.
- SCHMIDT, Dennis J. Aesthetics and Subjectivity. In: FIGAL, Günter (Hg.). *Wahrheit und Methode*. Berlin: Akademie Verlag, 2007, p. 29-43.
- VIDEIRA, Mário. A recepção da Crítica do Juízo na literatura musical do início do século XIX. In: MARQUES, Ubirajara Rancan de Azevedo. *Kant e a Música*. São Paulo: Editora Barcarolla, 2010. p. 181-210.

Literatura recomendada

- ALLEN, Warren Dwight. *Philosophies in Music History: A Study of General Histories of Music 1600-1960*. New York: Dover Publications, 1962.
- GJESDAL, Kristin. *Gadamer and the Legacy of German Idealism*. New York: Cambridge University Press, 2009.
- NACHMANOVICZ, Ricardo. *Lógica e música: conceitualidade musical a partir da filosofia de Kant e Hanslick*. Belo Horizonte: Relicário, 2014.
- VIDEIRA, Mário. *O romantismo e o belo musical*. São Paulo: Ed. UNESP, 2006.
- ZAMMITO, John H. *The Genesis of Kant's Critique of Judgment*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1992.



Notas de programa – Écfrase com implicações hermenêuticas na experiência estética do ouvinte

Program Notes – Ekphrasis and Hermeneutic Implications for the Aesthetic Experience of the Listener

Marcos Krieger*

Resumo: O surgimento de aplicativos para telefones celulares em salas de concerto com o objetivo do cultivo de um novo público para música clássica gera questões sobre as várias maneiras de comunicação relacionadas à experiência estética do ouvinte. A tradição de notas de programa, oriunda das anotações em partituras e dos títulos de composições, tanto quanto os programas relacionados às composições categorizadas como música programática são aqui analisados como manifestações de uma categoria maior, a écfrase, ou seja, descrições textuais de obras artísticas. Esta interferência na experiência estética do ouvinte pode ser explicada e justificada como um exercício hermenêutico que posiciona o escritor das notas de programa como mediador do entendimento e fruição estética. Essa matéria é analisada dentro da perspectiva estética e hermenêutica explicada e defendida por Hans-Georg Gadamer.

Palavras-chave: hermenêutica, écfrase, notas de programa, estética, Gadamer.

Abstract: The advent of concert hall apps, aimed at cultivating a new audience for classical music, raises questions about all manner of communication related to the aesthetic experience of the concertgoer. The tradition of program notes, with its roots in score annotations and descriptive titles, and the programs for programmatic music are analyzed as manifestations of the larger category of ekphrasis, textual descriptions, and reconstructions of artistic works. This interference in the aesthetic experience can be best explained and justified as a hermeneutical approach that positions the writer of the program notes as a mediator of understanding. The subject is discussed within aesthetic and hermeneutical concepts explained and espoused by Hans-Georg Gadamer.

Keywords: hermeneutics, ekphrasis, program notes, aesthetics, Gadamer.

Notas de programa em forma interativa: aplicativos para a sala de concertos

Em outubro de 2014, num concerto em que a Orquestra Sinfônica de Philadelphia apresentava obras da compositora americana Jennifer Higdon, vencedora do prêmio Pulitzer em 2010, a história da relação entre o público e a música apresentada tomou uma guinada até então impensável, quando a compositora convidou o público a usar seus telefones celulares durante o concerto.¹ O concerto acontecia no Verizon Hall,

*Susquehanna University, Pennsylvania, USA. E-mail: kriegerm@susqu.edu

1 EDGERS, Geoff. *Download Latest App Before the Symphony*. The Washington Post, Washington D.C., 31 out. 2014. Disponível em: WP Company LLC d/b/a The Washington Post. 2014. *HighBeam Research*. <<https://www.highbeam.com>>. Acesso em: 28 jan. 2017.

uma construção majestosa oferecida à cidade de Philadelphia por doações da iniciativa privada, sendo que mais de quatorze milhões de dólares usados em sua construção foram provenientes dos cofres da companhia de telecomunicações Verizon.² Com o apoio do departamento de engenharia da Universidade Drexell, que desenvolveu o software para uso durante concertos, a Orquestra Sinfônica de Philadelphia lançou naquele momento o aplicativo *LiveNote*[®].³ Com este dispositivo, o ouvinte tem acesso imediato às informações históricas e a elementos de análise musical que podem auxiliar uma compreensão mais profunda e uma escuta mais engajada do repertório musical executado no concerto.

Desde aquele concerto, este aplicativo tem sido usado regularmente nos concertos do Verizon Hall, mas, concomitantemente, outros aplicativos similares entraram no mercado, como o *Octava*[®], desenvolvido pela Universidade de Maryland em Baltimore.⁴ Várias salas de concerto nos Estados Unidos da América e no Canadá fazem agora uso frequente desses aplicativos, e, certamente, versões europeias também logo alcançarão um grande público. Não é surpreendente que a introdução de aparelhos eletrônicos interativos nas salas de concerto causou, e ainda causa, reações de força similar mas direções contrárias nos membros da plateia: a maioria das reportagens sobre a resposta do público a esses aplicativos indica que as gerações mais jovens expressam uma aceitação e apreciação imediata da inovação, enquanto o público mais tradicional questiona a interferência e distração inserida pelos aplicativos na experiência estética esperada num concerto de música clássica.⁵

A novidade da intromissão cibernética no santuário da relação entre o artista e o ouvinte de música clássica traz novamente à tona questões estéticas e hermenêuticas quanto aos limites e alcances de informações não-sonoras, isto é, textuais ou gráficas, enquanto influenciadoras da percepção do objeto artístico musical que, especialmente no caso de composições que não utilizam a voz humana para transmitir conteúdos

2 GOWEN, Bill. *Philadelphia Realizes a Dream in Opening of 'Temple of Music'*. The Daily Herald, Chicago, 14 dez. 2001. Section 6, p. 9.

3 FRANTZ, Elizabeth Lorraine. *Is Technology the Way Forward for Classical Music? Exploring Audience Engagement in the Digital Era*. 2015. Tese (Mestrado em Artes) – Graduate School of The Ohio State University, p. 29.

4 SMITH, Tim. *A Concert App for Engaging, Building Audiences*. The Baltimore Sun, Baltimore, 19 jun. 2015. Disponível em: <<http://www.baltimoresun.com/entertainment/arts/artsmash/bs-ae-octava-20150619-story.html>>. Acesso em: 28 jan. 2017.

5 PITTS, Stephanie E. Social and Online Experiences: Shaping Live Listening Expectations in Classical Music. In: REASON, M.; LINDELOF, A.M. (Org.). *Experiencing Liveness in Contemporary Performance – Interdisciplinary Perspectives*. London: Routledge, 2017, p. 63.

verbais, estabelecem uma comunicação sonora livre das constrações de significante e significado presente na linguagem falada e escrita. Todavia, essa comunicação sonora, se realmente capaz de criar comunhão entre o objeto artístico e o ouvinte, depende necessariamente de um sistema de significados e significantes onde o ouvinte controle a interpretação do fenômeno comunicativo. Em se tratando de música, a transmissão do objeto artístico se faz por meio de um vocabulário sonoro que, se não conhecido pelo ouvinte, seja ao menos construído de materiais sonoros que permitam ao ouvinte um processo de organização perceptiva que de alguma forma possa espelhar os esquemas semióticos da linguagem falada.⁶

No caso específico do aplicativo *LiveNote*[®], seu desenvolvimento e uso foram explicitamente motivados por uma iniciativa para abrangência de uma nova audiência, *vis-à-vis* as dificuldades financeiras enfrentadas pela orquestra sinfônica de Philadelphia e a realidade de que o seu público fiel se mostra já em idade avançada.⁷ Embora o uso da tecnologia moderna certamente reflita os hábitos e preferências das gerações para as quais as conexões cibernéticas são suas formas primárias de consciência e conscientização, o aspecto mais significativo dessa escolha é a consciência da necessidade de fornecer a uma nova audiência mecanismos de auxílio hermenêutico que possibilitem uma relação com o objeto artístico de forma a gerar satisfação tanto sensual quanto intelectual. Recebendo o controle interpretativo por meio de um dispositivo eletrônico, o ouvinte pode se sentir mais seguro quanto à sua participação na experiência de comunicação estética, aumentando assim as chances de que este ouvinte ocasional se torne um ouvinte frequente e, oxalá, um verdadeiro fã.

Numa análise o mais superficial possível do fenômeno, poderia dizer-se que esses aplicativos são simplesmente a modificação das notas de programa impressas dos concertos do século XX, agora adaptadas à tecnologia do século XXI. Todavia, o manuseio do aplicativo, com suas possibilidades de interferência intermitente na escuta, guiando o ouvinte para a melodia que vai começar em dois segundos com um clarinete, ou uma imitação de um motivo musical por este ou aquele grupo de instrumentos, causa uma interferência pedagógica na experiência estética. Esta interferência deve ser observada e analisada sob uma perspectiva filosófica que proporcione o cultivo do melhor uso destes dispositivos enquanto animadores culturais, responsáveis pela transmissão e expansão de nossa herança musical e estética.

6 BURKHOLDER, J. P. A Simple Model For Associative Musical Meaning. In: ALMÉN, B.; PEARSALL, E. *Approaches to Meaning in Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2006, p. 78.

7 FRANTZ, E. L. Op. cit., p. 33.

Notas de programa – Uma garantia da compreensão do texto musical?

A tradição de se oferecer notas de programa em concertos de música clássica não é uma ocorrência universal, mas também não é novidade. Já no século XVII se achavam exemplos de textos dados ao público para esclarecer ou posicionar a expectativa do ouvinte de forma mais favorável e, conseqüentemente, mais aberta para o consumo estético do objeto artístico, a saber, as composições musicais. Johann Kuhnau (1660 - 1722), por exemplo, publicou suas Sonatas Bíblicas (*Musicalische Vorstellung einiger biblischer Historien*, 1689 - 1700) com prefácios narrando de forma livre as cenas bíblicas usada em cada sonata. Ainda de forma mais direta, escreveu na partitura musical frases que localizam momentos específicos dessas narrativas em certas passagens musicais. Cabe ressaltar aqui que, enquanto o prefácio de cada sonata foi publicado em alemão, a língua mais provável do público ao qual essas sonatas se destinavam, as notas narrativas escritas na partitura se apresentam em italiano. Uma possível explicação para essa mistura de línguas seria o desejo de Kuhnau que sua música cruzasse os Alpes por meio dos dedos dos cravistas da Europa Meridional. De qualquer forma, o compositor achou necessário dar ao intérprete e à audiência de sua música um guia claro sobre o significado das suas escolhas sonoras e estruturais.⁸

Com o advento dos concertos públicos no século XVIII, o ouvinte passou a comprar o bilhete de concerto, tendo assim em suas mãos informações, ainda que primárias, sobre as composições musicais e os intérpretes no evento que ouvia. A música programática do século XIX trouxe, como necessidade básica da experiência estética, a leitura do texto literário, o programa, que havia gerado a peça musical. No começo do século XX, já era de rotina que o ouvinte esperasse receber algum material escrito que lhe proporcionasse uma experiência estética com mais profundidade e maior engajamento intelectual. O conteúdo do material escrito, quando não se tratasse de uma peça programática,⁹ frequentemente se limitava a informações biográficas do compositor, eventos e elementos históricos ligados à composição, e menos frequentemente, a explicações dos processos composicionais e gestos retóricos usados pelo compositor.

Esses gestos retóricos usados na composição musical têm sido objeto de estudo tanto da teoria musical, como provam todos os tratados escritos já na época barroca, quando se tentava reduzir o vocabulário musical às clássicas figuras da *musica*

8 KUHNAU, J. Sonata IV: Der Todkrancke und wieder gesunde Hiskias. In: *Musicalische Vorstellung einiger biblischer Historien*. Leipzig: Immanuel Tietzen, 1710. Cópias digitais dos originais são acessíveis na ISMLP (Petrucci Library).

9 Composições programáticas são peças musicais que usam textos escritos ou de tradição oral como geradores do enredo musical. O gênero foi muito difundido no final do século XIX, sendo Franz Liszt um dos seus campeões. Contrastava-se à música absoluta, ou seja, peças que não faziam referência à nenhuma estrutura narrativa a não ser à própria forma musical.

poética, quanto da musicologia moderna. Dietrich Bartel, no seu estudo exaustivo das figuras retóricas usadas nas composições musicais no barroco alemão, cataloga não somente as figuras, mas também o valor semiótico de cada uma delas de acordo com os teóricos da época.¹⁰ Em relação aos processos musicais que retratam temas emprestados de outras formas artísticas, seja da literatura ou pintura, os trabalhos de Siglind Bruhn abordam os problemas estéticos da éfrase musical com grande propriedade e profundidade.¹¹ Em seus ensaios e livros, Bruhn analisa o conceito de éfrase como arte sobre a arte, demonstrando como não somente peças musicais identificadas como música programática podem realizar o ideal mimético da éfrase uma vez que o artista criador encontre em outro objeto artístico um germe inspirador.

Éfrase musical e éfrase da música – traduzindo palavras e imagens em sons e sons em palavras

A bem da clareza no emprego desta categoria estética, faz-se necessário uma distinção entre éfrase musical, ou éfrase em música, e éfrase da música. A primeira manifestação se refere a transformação ou representação musical de um objeto ou narrativa já existente em outra forma ou linguagem artística, como, por exemplo, o tríptico para piano *Gaspard de la nuit* (1908) composto por Maurice Ravel (1875 - 1937) sobre os três poemas de Aloysius Bertrand, publicados em uma coletânea com o mesmo título.¹² Já a éfrase da música se refere a textos, com maior ou menor conteúdo poético, que explicam ao ouvinte o significado de uma peça musical. É nesta segunda categoria que se encontra o espaço ecfrásico, onde um autor, geralmente não o compositor, adiciona sua voz à performance, quando traduz em texto conceitos sonoros e descrições formais

10 BARTEL, D. *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1997.

11 BRUHN, S. *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Paintings*. Hillsdale, NY: Pendragon, 2000.

12 Ravel usou três poemas da coletânea de Bertrand, a saber, *Ondine*, *le Gibet*, e *Scarbo*. O primeiro poema descreve a ninfa *Undine* seduzindo o observador para submergi-lo no seu reino aquático. O segundo poema descreve uma cena desértica onde um cadáver balança pendurado numa forca. O terceiro poema descreve as impressões fantasmagóricas causadas no observador pelas travessuras de *Scarbo*, um *goblin* ou demoniozinho, criatura assombrosa do folclore do norte da Europa. Além das referências aos poemas de Bertrand, Ravel incluiu na sua publicação epígrafes para cada um dos poemas, Ch. Brugnot (*Les deux génies*), W. Goethe (*Faust*), and E.T.A. Hoffmann (*Contes nocturnes*), respectivamente. Os poemas, e as peças musicais geradas por eles, se categorizam dentro do gênero de narrativas de terror, o que cria, no caso das peças de Ravel um verdadeiro *double-entendre*; a reconhecida dificuldade técnica dessas peças causa na audiência um encontro com o aspecto aterrorizante do sublime, aquilo que fascina por ser além da compreensão imediata do espectador, ao mesmo tempo que causa terror no intérprete ao exigir uma capacidade sobre-humana de velocidade e precisão técnica.

da peça apresentada. Esta realidade de estética sobreposta ainda requer mais investigações, razão deste trabalho.

Neste aspecto, a écfrase da música reflete o argumento original da écfrase literária como uma técnica de visualização, um método para treinar a visão;¹³ porém, como já observado por Kramer, a écfrase é também uma estratégia hermenêutica a partir do momento em que se torna uma forma de comentário sobre o que é visualizado, treinando assim o olhar para enxergar não só o significativo, mas também o significado.¹⁴ Logo, notas de programa podem oferecer ao ouvinte, além de um discurso guiador da audição, conexões semióticas que, devido às distâncias históricas e culturais entre a audiência moderna e o compositor em questão, muitas vezes passariam despercebidas ao ouvinte, deixando-o numa experiência estética com um número menor de significantes do que o total originalmente escolhido pelo compositor.

Uma palavra de cautela se faz necessária quanto a uma ênfase demasiada nesta possibilidade de reconstrução dos significantes originais da concepção estética do compositor. Esta postura hermenêutica, detalhada por Friedrich Schleiermacher, considera *a priori* que a obra de arte só possui seu significado completo no seu contexto original, sendo o trabalho do hermeneuta reconstruir ao máximo possível esse significado para novas audiências, consciente de que o resultado de seus esforços será sempre uma aproximação, ou, na expressão usada por Schleiermacher, o objeto estético visto fora do seu contexto original será sempre como algo salvo de um incêndio, mas que ainda carrega marcas do fogo.¹⁵ O problema básico desta postura hermenêutica, especialmente quando aplicada à experiência estética, é a realidade da impossibilidade de controlar-se o repertório de experiências, sentimentos, sensações, e, sobretudo, memórias de cada indivíduo que entra em contato com um objeto artístico. Ou seja, o hermeneuta pode reconstruir o contexto original do objeto de arte, mas nunca controlará o que Gadamer nomeia de “a historicidade do nosso ser”.¹⁶ Esta livre participação do ouvinte no processo estético gera um questionamento substancial quanto à precisão da reconstrução contextual.

13 A evolução do termo ‘écfrase’, também encontrado em textos escritos em português como ‘écfrasis’, criou um campo semântico maior do que uma simples descrição, abrangendo agora áreas fora do campo das descrições visuais, o que foi o uso original do termo. De acordo com W.J.T. Mitchell, o estabelecimento da história da arte como uma atividade intelectual, que necessita de descrição verbal de artefatos visuais para a estruturação de seus argumentos, elevou a écfrase ao nível de princípio disciplinar. A mesma observação se aplica à história da música e, no caso do objeto estudado neste trabalho, às notas de programa usadas em concertos e recitais. Cf. HANSEN, J. A. *Categorias Epídicas da Ekphrasis*. Revista USP, São Paulo, n. 71, p. 85-105, set./nov. 2006, p. 86.

14 KRAMER, L. *Musical Meaning: Toward a Critical History*. Berkeley: University of California Press, 2002. p. 6.

15 SCHLEIERMACHER, F. *Ästhetik*, ed. R. Odebrecht. Berlin & Leipzig: Walter de Gruyter, 1931. p. 84.

16 GADAMER, H.G. *Truth and Method*. Trad. Joel Weinsheimer e Donald. G. Marshall. New York: Continuum, 1998. p. 167.



Acima de tudo, é preciso recordar que, como defende Kramer, o objeto clássico da hermenêutica não é a palavra ou a oração (frase), mas sim o texto como um todo.¹⁷ Logo, notas de programa que se detenham ao nível da tradução ou explicação semiótica das unidades mínimas de significado usadas na composição correm o risco de perderem seu poder efrásico e, ao invés de adicionarem uma camada hermenêutica à experiência estética, tornam-se apenas catálogos de elementos técnicos usados pelo compositor.

Embora notas de programa possam transmitir informação de caráter puramente intelectual, sendo assim um componente noético da experiência do ouvinte, toda a informação dada ao público, ou já trazida pela audiência, é parte fundamental da percepção estética, como já explicado por Hans-Georg Gadamer no conceito de visão conjunta (*mitgesehen*).¹⁸ Gadamer questiona, no caso da percepção visual, o quanto o observador vê no objeto e o quanto o objeto só funciona como gerador das associações já presentes no repertório de compreensão do observador.¹⁹ *Mutatis mutandis*, independente da quantidade de informações intelectuais oferecidas nas notas de programa, o ouvinte fará suas próprias associações dentro do processo estético. Portanto, investigações sobre estética musical devem incluir um estudo mais aprofundado deste fenômeno efrásico, não necessariamente com objetivos prescritivos, mas gerando maior compreensão e consciência ao se interferir na experiência estética musical através da éfrase manifesta em notas de programa.

Já utilizado por Platão no Livro X da República,²⁰ o conceito de reprodução ou replicação como representação de uma realidade estética gera questões sobre os limites entre descrição e imitação e, conseqüentemente, sobre autenticidade. Sabendo-se que o posicionamento avaliativo de Platão quanto à inferioridade de imitações e imagens numa perspectiva metafísica onde somente a forma ideal é a verdadeira manifestação da perfeição, é de alguma forma surpreendente que Platão, ao discutir o processo de imitação, se refreou de qualificá-lo como bom ou mau *a priori*, ligando o valor da imitação à integridade da reprodução, que, por sua vez, depende da seriedade do artista que a faz, evitando fazê-la só por brincadeira, e da qualidade do objeto original a ser replicado. Num exemplo da mais simples lógica, Platão estabelece que se o original a ser reproduzido é de qualidade inferior, a reprodução só pode ser inferior ao original já defeituoso.²¹ No caso da éfrase musical, a capacidade do ouvinte em avaliar a qualidade da reprodução só pode acontecer quando o mesmo ouvinte já está familiarizado com o objeto artístico gerador da éfrase.

17 KRAMER, L. Op. cit. p. 7.

18 GADAMER, H.G. Op. cit. p. 91.

19 Citando Bernard Berenson, Gadamer lembra ao leitor que “as artes plásticas são um compromisso entre o que vemos e o que conhecemos ou sabemos” (tradução nossa). Cf. GADAMER, H.G. Op. Cit. p. 92.

20 PLATO. *Platonis Opera*. John Burnet (Ed.). Oxford: University Press. 1903. *Republic Book*, n. 10, 595a-598d.

21 PLATO. Op. cit. p. 602b- 603b.

O argumento mais forte sobre a necessidade das notas de programa como instrumento auxiliar, mesmo que portador de possibilidades positivas e negativas na experiência estética, acontece quando o público se depara com uma obra de écfrase musical, genericamente classificada como música programática, mas já não ouvida por um público que traga consigo o conhecimento da obra original inspiradora da composição musical. O exemplo mais contundente desta situação é a suíte para piano de Modest Mussorgsky (1839 - 1881), *Quadros de uma Exibição* (1874),²² peça que descreve dez pinturas de Viktor Hartmann.²³ O ouvinte enfrenta aqui o desafio de que estas peças são conectadas com imagens dificilmente acessíveis, agravado pelo fato de que, das dez pinturas retratadas, somente seis ainda existem, deixando o ouvinte com quatro títulos sem correspondência pictórica exata. Compreensivelmente, as performances desta suíte, seja na versão original para piano, ou em uma das várias versões orquestrais,²⁴ são acompanhadas de notas de programa dando ao ouvinte descrições das pinturas de Hartmann e da estrutura musical criada por Mussorgsky. Chegamos aqui a um cenário onde a nota de programa é uma écfrase literária de uma écfrase musical de algumas pinturas de Hartmann, provando a assertiva de Le Bozec de que a écfrase seria melhor definida “mais como uma mimese da cultura do que como uma mimese da natureza”.²⁵

Um nível de autoridade diferente se apresenta quando compositores publicam notas de programa descrevendo suas próprias criações musicais. Não obstante o fato de que o ouvinte possa sempre optar por não ler essas notas, o artista criador já oferece, com o objeto artístico, um instrumento auxiliar para a experiência estética. O compositor discursa assim sobre aspectos técnicos do processo criativo, e, frequentemente, fornece também informação sobre a relação emocional do artista com o objeto artístico. Esta tradição pode ser examinada já na época barroca, quando os títulos de peças não mais indicavam só a forma musical (e.g. sonata, ou minuetto), mas sugeriam elementos extramusicais ali refletidos. Vários exemplos desta nova

22 Embora Mussorgsky tenha composto esta peça em 1874, motivado por uma exibição póstuma de mais de quatrocentos quadros da autoria de seu amigo Viktor Hartmann que havia falecido inesperadamente em 1873, a obra não foi publicada até 1886, cinco anos após a morte do compositor.

23 Viktor Alexandrovich Hartmann (1843 - 1873) foi um arquiteto e pintor russo, um dos primeiros a incorporar motivos russos em seus trabalhos, sendo assim classificado como um artista nacionalista.

24 Esta peça, como uma boneca russa (*matriushka*), parece ter uma fecundidade infinita quanto à capacidade de renascer em outras versões. Mais de vinte compositores escreveram versões orquestrais, com um número similar de versões para banda e outros conjuntos instrumentais. A transcrição do original para piano em outras possibilidades instrumentais é, em si mesma, uma forma direta de écfrase, neste caso, uma mudança do meio comunicativo mas com preservação da forma artística original, isto é, uma composição musical.

25 LE BOZEC, Yves. *Ekphrasis de mon cœur, ou l'argumentation par la description pathétique*. Littérature, v. 111, 1998, p. 117.

moda musical do século XVIII se encontram nas peças dos cravistas franceses, como por exemplo, *L'indescrette*, ou *La timide* de Jean Philippe Rameau (1683 -1764).²⁶

Por mais que se almeje uma experiência estética pura²⁷ no que diz às intenções do compositor e a realização ao vivo do intercâmbio estético entre compositor, músico, e público, não se pode ignorar outras forças culturais e sociais que interferem neste intercâmbio. Não é surpresa que forças comerciais e econômicas tenham grande participação no processo, como exemplificado pela *première* de um aplicativo para telefones celulares acontecido numa organização com grandes débitos de favores a uma das maiores companhias de telefonia celular dos Estados Unidos da América. Todavia, os precedentes históricos aqui abundam. Basta citar, por exemplo, a prática dos editores das grandes casas publicadoras de música no século XIX que imprimiam títulos descritivos e poéticos de suas autorias dadas a composições que vinham da pena dos compositores com títulos genéricos, ou, ainda menos atraente para o público pagante, somente numeradas em série.

Talvez o caso mais conhecido desta prática sejam os *Romances sem Palavras* de Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809 - 1847). O compositor, também exímio pianista, compôs e publicou oito dessas coleções de peças para piano (*Lieder ohne Worte*) entre os anos de 1829 e 1845. A saber, o primeiro desses volumes foi publicado por Novello em Londres, intitulado *Original Melodies for the Pianoforte*. Cada volume recebeu um número de Opus distinto, com seis peças em cada Opus. Mendelssohn só indicou títulos para um número muito pequeno de peças, talvez cinco títulos num total de quarenta e oito *Romances sem Palavras*. Uma indicação ainda mais forte de sua concepção absoluta (e não programática) destas peças se encontra na rejeição que fez a uma oferta de seu amigo Marc-André Souchay, que em 1842 se ofereceu para escrever textos que tornassem essas peças em verdadeiras canções (ou *Romances*). Mendelssohn respondeu que ele preferia não adicionar “letras” às suas peças porque, em suas

26 Jean Philippe Rameau publicou três coleções de peças para cravo, a saber, o *Premier Livre de Pièces de Clavecin*, em 1706, uma segunda coleção, *Pièces de Clavessin*, em 1724, e uma terceira, *Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin*, c. 1726 ou 1727. Enquanto que na primeira coleção, só uma peça (*Vénitienne*) tem um título que não descreve uma forma musical ou um gênero de dança, na última suíte da terceira coleção todas as peças têm títulos não-musicais, com exceção dos minuets I e II. Essa sequência histórica de publicações documenta uma mudança no gosto, seja do compositor ou do público consumidor dessas composições, indicando um apetite cada vez maior por sugestões hermenêuticas em forma de títulos descritivos.

27 Não podemos ignorar também a impossibilidade de qualquer experiência perceptiva que não seja composta de forte subjetividade, pois todo ser ciente é o sujeito de sua própria percepção. De acordo com Gadamer, o ouvir ou ver de forma pura, isto é, percepções livres de significados, são abstrações dogmáticas que artificialmente reduzem o fenômeno, pois percepção sempre inclui significado. Cf. GADAMER, Op. cit., p. 92.

próprias palavras, “O que esta música que amo expressa para mim não é demasiado vago para ser expresso em palavras, mas, pelo contrário, são ideias muito definidas.”²⁸

A predileção por música programática no período do Romantismo tardio influenciou grandemente as edições subsequentes destas coleções de peças para piano, sobrepondo-lhes títulos descritivos jamais considerados por Mendelssohn. Por exemplo, na edição Schirmer de 1915, editada por Constantin von Sternberg, cada peça recebeu um título sugestivo e dramático, como *Tristeza da Alma* (Op. 53, No. 4) e *Delírio* (Op. 85, No. 3). Esses títulos, sem nenhuma precedência histórica nos manuscritos do compositor, tinham como objetivo dar ao ouvinte, ou ao pianista amador que comprasse essa edição, um roteiro de conexão entre as notas musicais e uma possível experiência estética, sem nenhuma preocupação com a motivação original do compositor. Um exemplo bem infeliz desta prática é o título *Inquietude* (Op. 30, No. 2), dado à composição que Mendelssohn escreveu como um presente para sua irmã Fanny quando do nascimento do seu filho único, Sebastian Hensel.²⁹ Se Fanny Mendelssohn (Hensel) tivesse vivido o bastante para conhecer tal edição, talvez ela tivesse de questionar os motivos do seu irmão, pois este título parece sugerir ou suspeita ou mal-agouro, quando a ocasião foi na verdade registrada como uns dos períodos mais felizes de sua curta vida (Fanny morreu aos 42 anos). Obviamente, essa prática editorial não chega ao nível de uma écfrase completa, sendo apenas exemplo de interferência estética no objeto musical por meio da linguagem escrita.

Écfrase, notas de programa e hermenêutica – Interferência ou mediação no processo estético?

Sendo o processo estético da música impossível sem a mediação do intérprete, não se pode analisar esta experiência estética sem considerar as particularidades intrínsecas aos problemas de interpretação, já que raramente um compositor é também o intérprete de toda sua criação musical. Assim sendo, a experiência estética do ouvinte acontece filtrada pela postura estética do músico que interpreta a composição, estabelecendo a relação do intérprete como reconstrutor do objeto artístico, num alinhamento filosófico com as proposições hermenêuticas de Schleiermacher, onde

28 Aqui Mendelssohn se mostra como um verdadeiro artista da tradição Clássico-Romântica; enquanto ele se esforçava por controlar a expressividade musical dentro das limitações do lirismo, ele também via a música como a linguagem mais sublime do ser humano, uma linguagem nem sempre auxiliada por palavras devido às possibilidades de confusões e maus entendimentos causados por elas. Cf. KRIEGER, M. *Songs Without Words*. In: MENDELSSOHN-BARTHOLDY, Felix. *Canções sem Palavras*. Sonia Rubinsky, piano. São Paulo: Algor Editora, 2011. 2 CDs. p. 7.

29 KRIEGER, M. Op. cit. p. 8.



o músico que comanda a performance, e como o hermenêuta do texto musical, é responsável por uma leitura precisa da composição envolvendo tanto a gramática musical quanto as intenções do compositor, ou seja, uma leitura gramatical e psicológica.³⁰

Já a expectativa do público quanto às notas de programa, e a consequente modificação da experiência estética do ouvinte, uma vez influenciado pela informações contidas nesta forma de éfrase, alinha-se com a perspectiva hermenêutica de mediação proposta por Gadamer. A nota de programa, seja ela estática ou interativa, se torna assim uma participante no processo estético ao estabelecer conexões entre o ouvinte, o intérprete, e o objeto musical. Na melhor das possibilidades, esta éfrase pedagógica funciona como ferramenta utilizada pelo ouvinte para gerar uma compreensão mais profunda do objeto estético. Seguindo-se a premissa de Gadamer que “toda compreensão (entendimento) é na verdade auto-compreensão,”³¹ o resultado da experiência estética musical, seja ela constituída ou não por percepções com maiores ou menores quantidades de informações textuais, será sempre de alguma forma, um aprofundamento da percepção do ouvinte, enquanto ser consciente, de sua própria existência e de sua capacidade de absorver as formas externas para dentro de seu repertório de percepções e ideias. Neste processo, a nota de programa pode ser tomada como uma forma auxiliar de *Aletheia* (revelação ou verdade), mencionada por Platão em *Philebus* como um elemento constitutivo do belo.³²

A presença da éfrase, precedendo a experiência auditiva num concerto, cria um complexo processo de mediação, onde o repertório de memórias do ouvinte interage com a proposta estética do autor do texto, colorindo e informando a percepção do objeto musical, já por sua vez traduzido da partitura pelo músico intérprete. Logo, a verdade primeira de qualquer observação sobre a função e validade de notas de programa deve ser uma posição de humildade quanto ao total controle de uma experiência com tantas camadas hermenêuticas. Todavia, não se pode ignorar o potencial positivo e, obviamente, também negativo, contido nesta forma efrásica se o objetivo for proporcionar ao ouvinte uma experiência estética o mais genuína possível. Assim, o autor, ou, no caso dos aplicativos interativos, o programador dessas ferramentas auxiliares, tem o dever de exercitar sua consciência quanto à honestidade e integridade do texto efrásico, onde o escritor não confunda a sua

30 SCHLEIERMACHER, F. *Hermeneutik und Kritik*: mit besonderer Beziehung auf das neue Testament. Berlin: G. Reimer, 1838, p. 13.

31 GADAMER, H.G., Op. cit. p. 260.

32 Embora Platão não esconda suas críticas ao artista, sobretudo ao poeta, visto por Platão como um criador de falsidades, o seu conceito do belo, que gerou toda uma tradição estética no mundo ocidental, nomeia a percepção ou revelação da verdade como elemento estético essencial. Cf.: GADAMER, H.G. *The Gadamer Reader - A Bouquet of Later Writings*. Trad. e Ed. Richard E. Palmer. Evanston, IL: Northwestern University Press, 2007, p. 204.

voz artística com a do compositor ou intérprete do objeto musical. Se a utilização de aplicativos interativos resultará num maior e novo público para o consumo de música clássica, ainda é muito cedo para se avaliar, porém os primeiros estudos quantitativos dos efeitos do uso desta nova tecnologia em sala de concertos parecem indicar que somente a adoção da tecnologia não é o bastante para cultivar-se uma audiência mais jovem que encontre significados duradouros nas suas experiências musicas.³³ A qualidade e integridade da mediação, seja por meios tradicionais ou inovadores, deve ser acoplada a um valor estético que capte a percepção e atenção do ouvinte. Uma maior compreensão do potencial ecfrásico das notas de programa pode auxiliar na produção de material pedagógico que facilite o acesso do ouvinte neófito a um universo tão vasto e diverso como o da música clássica. Afinal, a relação entre a audiência e o objeto musical se reforça e se renova pela percepção de que o ouvinte controla a experiência estética enquanto constrói o seu universo de significados sobre os significantes da composição musical.

Segundo Martin Heidegger, lido por Gadamer a “compreensão é o caráter ontológico ou a característica original da própria vida humana.”³⁴ Com a inserção de notas de programa no círculo hermenêutico da estética musical, uma possibilidade demonstrada e encorajada neste trabalho, ressalta-se a importância desta forma ecfrásica ao mesmo tempo que se questiona a sua metodologia e alcance. A realidade das forças econômicas e suas influências no cultivo do público para concertos indicam uma presença cada vez mais frequente do elemento ecfrásico durante a experiência estética musical. Cabe aos músicos, compositores ou intérpretes, e aos musicologistas, frequentemente autores de notas de programa, a tarefa da escolha de uma interação o mais construtiva possível com o conteúdo e formato da informação oferecida ao público, promovendo assim a sobrevivência de uma herança musical de tremendo valor no exercício de auto-compreensão da humanidade.

Referências

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1997.

BRUHN, Siglind. *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Paintings*. Hillsdale, NY: Pendragon, 2000.

33 FRANTZ, E. L. Op. cit. p. 48.

34 GADAMER, H. G. *Truth and Method*, p. 259.



BURKHOLDER, J. Peter. A Simple Model For Associative Musical Meaning. In: ALMÉN, B.; PEARSALL, E. *Approaches to Meaning in Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2006, p. 76-106.

EDGERS, Geoff. Download Latest App Before the Symphony. Washington D.C.: *The Washington Post*, 31 out. 2014. Disponível em: <<https://www.washingtonpost.com/entertainment/2014/10/29/>>. Acesso em: 28 jan. 2017.

FRANTZ, Elizabeth Lorraine. *Is Technology the Way Forward for Classical Music?* Exploring Audience Engagement in the Digital Era. Tese (Mestrado em Artes) – Graduate School of The Ohio State University, Ohio, 2015.

GADAMER Hans-Georg. *Truth and Method*. Trad. Joel Weinsheimer e Donald. G. Marshall. New York, Continuum, 1998.

_____. *The Gadamer Reader - A Bouquet of Later Writings*. Trad. e Ed. Richard E. Palmer. Evanston, IL: Northwestern University Press, 2007.

GOWEN, Bill. Philadelphia Realizes a Dream in Opening of Temple of Music. *The Daily Herald*, Chicago, 14 dec. 2001. Section 6, p. 9.

HANSEN, João Adolfo. Categorias Epídicas da Ekphrasis. *Revista USP*, São Paulo, n. 71, p. 85-105, set./nov. 2006.

KRAMER, Lawrence. *Musical Meaning: Toward a Critical History*. Berkeley: University of California Press, 2002.

KRIEGER, Marcos. Songs Without Words, In: MENDELSSOHN-BARTHOLDY, Felix. *Canções sem Palavras*. Sonia Rubinsky, piano. São Paulo: Algor Editora, 2011. 2 CDs.

KUHNAU, Johann. Sonata IV: Der Todkrancke und wieder gesunde Hiskias. In: *Musicalische Vorstellung einiger biblischer Historien*. Leipzig: Immanuel Tietzen, 1710.

LE BOZEC, Yves. Ekphrasis de mon cœur, ou l'argumentation par la description pathétique. *Littérature*, v. 111, p. 111-124, 1998.

MENDELSSOHN-BARTHOLDY, Felix. *Songs Without Words*. Ed. Constantin von Sternberg. New York: G. Schirmer, 1915.

MUSSORGSKY, Modest. *Pictures at An Exhibition*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1918.

PITTS, Stephanie E. Social and Online Experiences: Shaping Live Listening Expectations in Classical Music. In: REASON, M.; LINDELOF, A.M. (Org.). *Experiencing Liveness in Contemporary Performance - Interdisciplinary Perspectives*. London: Routledge, 2017, p. 63.

PLATO. *Platonis Opera*, ed. John Burnet. Oxford: University Press. 1903. Republic Book 10.

RAMEAU, Jean Philippe. *Premier Livre de Pièces de Clavecin*. Paris: Roussel, 1706.

_____. *Pièces de Clavessin avec une methode pour la mecanique des doigts*. Paris: Roussel, 1724.

_____. *Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin*. Paris: Roussel, c. 1726 - 1727.

RAVEL, Maurice. *Gaspard de la nuit - 3 Poèmes pour piano d'après Aloysius Bertrand*. Paris: Durand et Fils, 1909.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. *Ästhetik*, ed. R. Odebrecht. Berlin & Leipzig: Walter de Gruyter, 1931.

_____. *Hermeneutik und Kritik*: mit besonderer Beziehung auf das neue Testament. Berlin: G. Reimer, 1838.

SMITH, Tim. A Concert App for Engaging, Building Audiences. *The Baltimore Sun*, Baltimore, 19 jun. 2015. Disponível em: <<http://www.baltimoresun.com/entertainment/arts/artsmash/bs-ae-octava-20150619-story.html>>. Acesso em: 28 jan. 2017.



Música e imaginário na ótica de Sartre

Music and imaginary in the perspective of Sartre

Abraão Carvalho Nogueira*

Resumo: O presente artigo, pretende abordar inicialmente, a temática da música, a partir de passagens do romance *A Náusea* (1938), em que a demarcação deste tema é fixada no relevo desta obra literária do escritor e filósofo francês Jean-Paul Sartre (1905-1980). Uma importante chave de leitura que será explorada aqui, será o percurso através da reflexão filosófica de Sartre a partir do tema da imaginário, sobretudo em seu livro *O imaginário: psicologia fenomenológica da imaginação* (1940). E como objeto de nossa reflexão, articular, alguns indícios a respeito da música no romance sartreano, com a noção de consciência imaginante desenvolvida por Sartre, no sentido de tomar a música, no âmbito da arte, como uma esfera privilegiada de intencionalidade para esta consciência imaginante, mediada pela afetividade, na qual a negatividade do real é o ponto de encontro com a perspectiva fenomenológica elucidada pelo filósofo francês.

Palavras chave: filosofia da música, imaginário, Sartre, consciência imaginante.

Abstract: This work intends to approach initially, the theme of music from the novel passages *Nausea* (1938), in which the demarcation of this issue is fixed in this literary work of the writer and french philosopher Jean-Paul Sartre (1905-1980). An important perspective of reading that will be explored here is the route through philosophical reflection Sartre from the theme of imaginary, especially in his book *The imaginary: phenomenological psychology of the imagination* (1940). And as the object of our reflection, articulate, some indications as to the music in the sartrean novel, with the notion of imaginative consciousness developed by Sartre, to take the music in the context of art as a privileged sphere of intentionality to this imaginative consciousness mediated by affectivity, in which the negativity of the real is the meeting point with the phenomenological perspective elucidated by the french philosopher.

Keywords: philosophy of music, imaginary, Sartre, imaginative consciousness.

Ao tomarmos a dimensão do quão recorrente é no romance sartreano *A Náusea* o aparecimento da música, citada por diversas ocasiões ao percurso da leitura do livro lançado originalmente em 1938, nos deparamos com um interesse e perspectiva de abordar, e lançar ao relevo da reflexão, o tema da música, e suas relações com a perspectiva filosófica de Sartre, em um recorte de sua obra *O imaginário*. Esta primeira orientação surgiu do interesse inicial em tratar algo a respeito da música no romance citado, e passou, antes de tudo por uma primeira problematização, a saber: Qual leitura do tema da música poderá nos oferecer um caminho de interpretação para esta temática, uma vez que não encontramos uma produção sartreana especificamente a respeito deste tema?

Nesta direção, encontramos alguns artigos que merecem destaque nesta temática e que pudemos realizar uma leitura para este trabalho. Importante para nossa leitura

*Universidade Federal do Espírito Santo. E-mail: powerbit2009@hotmail.com.

e que precisa um caminho de interpretação que procura relacionar a temática da imaginação com o tema da música, foi o artigo de 2006 da pesquisadora em Filosofia da Música, Martina Stratilková, do Departamento de Musicologia da Faculdade de Filosofia da Universidade de Palacký, na República Tcheca, de nome *Music in Jean-Paul Sartre Philosophy* (2011).¹ Dentre outros: contamos também, como material de apoio, com os artigos de P.E. Robinson de nome *Sartre on Music* (1973),² e com o trabalho de Mark Carroll, *'It is': Reflections on the role of Music in Sartre's 'La Nausée'* (2006).³ E como apoio para a leitura do texto sartreano a respeito do tema do imaginário, contamos com o trabalho do pesquisador francês da filosofia de Sartre, Philippe Cabestan, em seu livro *L'imaginaire: Sartre* (1999).

Partiremos da recorrência no texto de Sartre *A Náusea* (1938) ao aparecimento do tema da música. Pois a partir de alguns elementos textuais a respeito da referência à música no percurso do romance possamos articular um ponto de partida para nossa reflexão. É crucial a demarcação da música neste romance sartreano, a partir da constatação de que é por meio da música que a sensação de náusea do personagem principal Antoine Roquentin – que buscava escrever um livro a partir de “pesquisas históricas sobre o Marquês de Rolleston” (SARTRE, 1938, p. 4), e que para isso viaja para a Europa e havia se instalado no Oriente –, é superada, sendo a música o que instaura um deslocamento da situação ordinária para uma situação extraordinária:

A voz desliza e desaparece. Nada morde na faixa de aço, nem a porta que se abre, nem a lufada de ar fresco que me apanha os joelhos, nem a chegada do veterinário com a neta: a música penetra nestas formas vagas e atravessa-as. Mal se sentou, a criança foi arrebatada: ficou muito direita, de olhos muito abertos; está a ouvir, e vai esfregando na mesa com o punho. Mais uns segundos, e a preta começará a cantar. Parece-me isso inevitável, tão forte é a necessidade desta música: nada pode interrompê-la, nada deste tempo em que o mundo se afundou; a música cessará por si própria, no momento preciso. Se gosto desta bela voz, é sobretudo por isso: não é pelo seu volume, nem pela sua tristeza, é que ela é o acontecimento que tantas notas prepararam, de tão longe, morrendo para que ele nascesse. E, todavia, estou, inquieto; bastaria tão pouca coisa para fazer parar o disco: uma peça que se quebrasse, um capricho do primo Adolphe. Como é estranho, como é comovedor que esta insensibilidade seja tão frágil! Nada pode interrompê-la e tudo pode quebrá-la. Extinguiu-se o último acorde. No curto silêncio que segue sinto intensamente uma mudança, sinto que alguma coisa aconteceu. Silêncio. Some of these days You'll miss me honey. [...]

1 “Música na Filosofia de Jean Paul-Sartre” (tradução nossa).

2 “Sartre na música” (tradução nossa).

3 “Isto é: Reflexões sobre o papel da música na *Náusea* de Sartre” (tradução nossa).

O que acaba de suceder é que a Náusea desapareceu. Quando a voz se levantou, no silêncio, senti o meu corpo contrair-se, e a Náusea dissipou-se. Bruscamente... (SARTRE, 1938, p. 30-31).

Esta passagem, encontrada ao início do romance, demarca a importância da música no imaginário do personagem Roquentin em seus percursos e percalços de sua empreitada de pesquisa e redação de um livro sobre o Marquês de Rolleston. Na passagem acima, que procura descrever as minúcias do acontecimento da música, emblematicamente na canção *Some of These Days*, o momento mesmo do acontecimento da canção, é narrado como um acontecimento que transcende a temporalidade instaurada e a consciência que imagina, isto é, a consciência imaginante, e realiza a sua fissura entre o real e o imaginário.

E a música, no âmbito da arte, como uma espécie de conforto para as angústias existenciais do personagem Roquentin. De maneira geral, o lampejo que inclina para a música este conforto, como o lugar do extraordinário diante da regularidade dos acontecimentos comuns, demonstra o potencial de abrigo existencial das formas do imaginário do personagem do romance *A Náusea*, quando *Some of These Days* é escutada pelo ouvinte Roquentin. Esta chave de leitura a encontramos no artigo de Mark Carroll, *'It is': Reflections on the role of Music in Sartre's 'La Nausée'*:

Music plays a pivotal role in Jean-Paul Sartre's *La Nausée* (1938). It is only through music, and the ragtime tune 'Some of these Days' in particular, that the central character Antoine Roquentin finds relief from the nausea caused by his otherwise all-consuming existential angst (CARROLL, p. 398, 2006).⁴

Contudo, faz-se necessário aqui um recuo quanto ao que podemos demarcar como participante do arcabouço teórico proposto por Sartre acerca do imaginário, para retomarmos, em seguida, a relação das noções de consciência imaginante e aparecimento do tema da música no romance *A Náusea*. O contexto da reflexão sartreana, até chegar à noção de consciência imaginante, passa pela problematização com a tradição filosófica até então, no que se refere à natureza da imagem e do objeto.

Segundo Sartre, o problema se trata pois da compreensão de que a imagem do objeto fosse tomada ela mesma como o objeto em sua efetividade. Em sua perspectiva fenomenológica, influenciada por Husserl a partir da noção de intencionalidade. E justamente neste ponto Sartre demarca sua posição a respeito das problemáticas

4 "A música desempenha um papel fundamental no livro de Jean-Paul Sartre *La Nausée* (1938). É somente através da música, e a música ragtime *Some of these days* em particular, que o personagem central Antoine Roquentin encontra alívio da náusea causada por todos os seus outros modos de ser – que consomem sua angústia existencial" (tradução nossa).

daí recorrentes, e procura, em seu livro *O Imaginário* sistematizar e fundamentar esta teoria do imaginário que toma como ponto de partida a negação de que o objeto mesmo, de natureza sensível, esteja abrigado na imagem, de natureza do pensamento e não sensível. Sartre aponta nesta direção quando pretende subtrair, do âmbito da natureza da consciência imaginante, qualquer substrato material, imanente, e de natureza sensorial:

O que pode surpreender é que não se tenha jamais sentido a heterogeneidade radical da consciência e da imagem assim concebida. É porque sem dúvida, a ilusão da imanência ficou sempre no estado implícito. De outro modo, teríamos compreendido, que era impossível introduzir esses retratos materiais numa estrutura sintética consciente sem destruí-la, cortar os contados, parar a corrente, romper a continuidade. [...] Posso, quando quero, pensar na imagem de um cavalo, de uma árvore, de uma casa. E, no entanto, se aceitamos a ilusão da imanência, somos necessariamente conduzidos a construir o mundo do espírito com objetos que seriam semelhantes aos do mundo exterior e que, simplesmente, obedeceriam a outras leis (SARTRE, 1940, p. 18).

O que Sartre chama exatamente de *ilusão da imanência*, é o problema em tomar a imagem como o objeto mesmo, isto esteve associado e *implícito* na compreensão de consciência e imagem. De tal modo que nesta compreensão que o pensamento sartreano demonstra como ilusão da imanência, resulta da tentativa frustrada de incluir substratos materiais do campo da apreensão sensorial, subentendido ou implícito quando se trata da estrutura ou natureza mesma da imagem com a consciência a concebe. Uma das consequências deste problema seria a confusão, no sentido dessa aproximação, entre *mundo do espírito* e *mundo exterior*, de modo que o ponto de conflito do pensamento sartreano com esta visão estaria justo nesta *ilusão da imanência* que a proposta sartreana procura desconstruir. E é nesta direção que Sartre procura demarcar o lugar da imagem na relação entre consciência e objeto: “A palavra imagem, não poderia, pois, designar nada mais que a relação da consciência ao objeto, dito de outra forma, é um certo modo que o objeto tem de aparecer à consciência ou, se preferirmos, um certo modo que a consciência tem de se dar um objeto.” (SARTRE, 1940, p. 19).

É nesta direção que Sartre pontua valendo-se da noção de intencionalidade, e afirma que falar de consciência, é sempre afirmar a partir da consciência de alguma coisa. Isto é, da consciência de um objeto específico, de uma impressão específica, como o demonstra no exemplo da fotografia do amigo Pierre: “Na verdade, a expressão *imagem mental*, presta-se a confusões. Seria melhor dizer ‘consciência de Pierre como imagem’ ou ‘consciência imaginante de Pierre’” (SARTRE, 1940, p. 19).

Esta noção de consciência imaginante insere-se como desdobramento conceitual do pensamento de Sartre em sua perspectiva fenomenológica. Philippe Cabestan, em seu livro *L'imaginaire: Sartre* (1999), pontua alguns dos traços desta consciência

imaginante, sobretudo no que se refere à intencionalidade manifesta por meio da afetividade, através do tópico *La matière de la conscience imageante: affectivité, mouvement et langage*.⁵

Ainsi, dans la conscience d'imitation la matière affective de la conscience imageante est tout aussi extérieure que l'imitatrice que nous saisissons sur scène avec sa tonalité affective. Or, il nous faut à présent comprendre comment l'affectivité peut remplir le rôle de matière d'une image mentale. Dans ce but, il faut remarquer, conformément à la structure générale de l'intentionnalité, que tout sentiment en tant que conscience enveloppe un contenu primaire que vient animer une intention visant un objet. On peut en effet distinguer dans un sentiment – comme nous y autorise la possibilité d'éprouver un sentiment en l'absence de l'objet auquel il se rapporte (p. 139) – une matière et une intentionnalité objective (CABESTAN, 1999, p. 16).⁶

Nesta direção, o pesquisador francês da filosofia sartreana nos indica e acentua a noção de que o que participa da *matière affective de la conscience imageante* é de natureza exterior e que a recepção sensorial atua com *tonalité affective*. E justo nesta posição em que a afetividade atua na condição de possibilidade da apreensão do objeto por meio da *conscience imageante*, reside e se configura a *structure générale de l'intentionnalité, que tout sentiment en tant que conscience enveloppe un contenu primaire que vient animer une intention visant un objet*, como nos indica Phillippe Cabestan, demarcando que esta matéria ou conteúdo da consciência imaginante é, antes mesmo, uma *intentionnalité objective*.

Neste contexto é que Sartre aponta, como outro ajunte de sua perspectiva fenomenológica do imaginário, para a noção de *analogon*. Que se trata de uma mediação entre as imagens do imaginário, que é alcançada pelo recurso da analogia, que funciona como uma espécie de conteúdo primário da matéria da consciência imaginante, que demarca a intencionalidade da consciência diante de cada objeto apreendido pelo tecido sensorial. Na leitura do filósofo francês Cabestan em seu livro que trata de pontos chave da compreensão de imaginário sartreana, encontramos a posição da afetividade não somente como manifesta na intencionalidade da consciência, como também, participe da noção de *analogon*, de tal maneira que neste sentido, este, seria um *analogon affectif*:

5 “A matéria da consciência imaginante: afetividade, movimento e linguagem” (tradução nossa).

6 “Assim, através da consciência da imitação da matéria afetiva da consciência imaginante, é toda exterior também, e o imitador que capturamos na cena com sua tonalidade afetiva. Ou, fazemos presente compreender como a afetividade pode exercer o papel da matéria de uma imagem mental. Para este fim, devemos observar, conforme à estrutura geral da intencionalidade, que todo sentimento como consciência recorre a um conteúdo primário que vem animar a uma intenção visando a um objeto. Podemos com efeito distinguir através de um sentimento – como nos autoriza a possibilidade de provar um sentimento na ausência do objeto a que se refere – uma matéria e uma intencionalidade objetiva” (tradução nossa).

Dès lors on peut comprendre comment la conscience imageante peut viser son objet grâce à son équivalent ou analogon affectif. [...] la conscience est d'abord une synthèse d'un certain savoir relatif aux mains et d'un sentiment (pour ces mains) en tant que matière; et que cette conscience devient imageante en se représentant intuitivement son objet à partir de ce savoir et de cette matière affective qui deviennent alors savoir imageant et matière de l'image (CABESTAN, 1999, p. 17).⁷

Philippe Cabestan acentua esse caráter afetivo da natureza da matéria da consciência imaginante, que segundo ele *représentant intuitivement son objet à partir de ce savoir et de cette matière affective*. Ora, neste ponto, encontramos particular relação entre o modo como o personagem Roquentin se relaciona com a música no percurso do romance *A Náusea*. Isto é, o recurso de audição de *Some of These Days*, demonstra a intencionalidade da consciência imaginante em suprimir a sensação nauseante decorrente de suas angústias existenciais diante dos destinos de sua pesquisa, que resultaria em livro sobre o renomado nobre Marquês de Rollebon. A condição de possibilidade desta intencionalidade da consciência imaginante que leva o ouvinte Roquentin, da passagem da sensação nauseante para uma sensação de alívio, é alcançada pelo recurso da afetividade que está manifestada nos impactos extraordinários da audição de sua canção favorita sobre a consciência imaginante do personagem principal do romance de Sartre de 1938.

Nesta direção, importante para tatear ajuntes e contornos para nossa interpretação acerca da relação entre consciência imaginante e música no pensamento de Sartre a partir do romance *A Náusea*, tentaremos dialogar neste sentido, como o trabalho da pesquisadora da República Tcheca, Martina Stratilková, do Departamento de Musicologia da Faculdade de Filosofia da Universidade de Palacký, através de seu artigo *Music in Jean-Paul Sartre Philosophy* (2011). Segundo Martina Stratilková, é de importância significativa a posição dos sentimentos na relação entre as noções sartreanas a respeito do imaginário e a música: “we consider the significance of themes like the feeling or the function of consciousness in formation of ideas. In this context, we will try to outline the nature and development of Sartre’s views of music and its meaning, whereas we will start from his work *L’Imaginaire*”⁸ (STRATILKOVÁ, 2011, p. 93).

7 “Portanto, podemos compreender como a consciência imaginante pode visar seu objeto através de seu equivalente ou analogon afetivo. [...] a consciência é principalmente uma síntese de um certo saber relativo às mãos e de um sentimento (para essas mãos) como matéria; e que esta consciência torna-se imaginante representando-se intuitivamente seu objeto a partir deste saber e dessa matéria afetiva que torna-se portanto saber imaginante e matéria da imagem” (tradução nossa).

8 “considerarmos a significância de temas como o sentimento ou a função da consciência na formação das ideias. Neste contexto, vamos tentar descrever a natureza e o desenvolvimento dos pontos de vista de Sartre sobre a música e seu significado, ao passo que vamos começar a partir da obra *L’Imaginaire*” (tradução nossa).

Stratilková inicia seu artigo demarcando a distinção feita por Sartre entre imaginação e percepção. E esclarece que a imaginação é marcada por uma *spontaneity*, e que a percepção, em contraste, por uma *passivity*, sendo “that image is not a thing but act” (STRATILKOVÁ, 2011, p. 93).⁹ Enquanto a imaginação sendo um ato e não uma coisa, indica a possibilidade de negatividade do mundo real, na medida em que, enquanto ato da consciência imaginante, se realiza a passagem do real ao irreal. E a arte, sendo um espaço muito privilegiado dos modos através dos quais a consciência imaginante atua, uma vez que ela é um movimento, demarcada por certa intencionalidade, e não um objeto. É nesta direção que Stratilková pontua as relações entre imaginação e arte no pensamento de Sartre:

At this point we could start a significant discussion about the connection between imagination and art. Because Sartre himself mentions this connection, it is clear that he regards art as one of the domains of imagination. Sartre sees art objects as images that are revealed through a sensory accessible analogon... applicable, apart from other things, to all Arts¹⁰ (STRATILKOVÁ, 2011, p. 95).

Neste sentido, Stratilková promove a indicação de que os recursos utilizados por Sartre em suas noções de consciência imaginante e *analogon*, embora possa ser utilizado para a reflexão de distintos temas, é também arcabouço conceitual para todas as artes. Segundo a pesquisadora, a leitura fenomenológica sartreana da imaginação tinha como um de seus principais alicerces a arte de modo geral, porém de maneira ampla e indistinta, pois segundo Stratilková: “Sartre applied his theory of imagination to a group of artforms rather indistinguishably”¹¹ (2011, p. 96).

Esta íntima relação entre imaginação e arte é uma importante chave de leitura para realizar um melhor ajunte da interpretação referente ao aparecimento da música no romance sartreano que estamos abordando, articulado com a proposta fenomenológica a respeito da estrutura do imaginário desenvolvida pelo filósofo e escritor francês existencialista. Neste sentido, para Stratilková, embora Sartre não tenha desenvolvido uma definição específica da imagem musical, a música, enquanto arte, se constitui como um objeto irreal:

9 “A imagem não é uma coisa, mas um ato” (tradução nossa).

10 “Neste ponto poderíamos começar uma significativa discussão sobre a conexão entre imaginação e arte. Porque o próprio Sartre menciona esta conexão, neste contexto isto é claramente considerado por ele, que a arte é como um dos domínios da imaginação. Sartre vê objetos de arte como imagens que são reveladas através de um analogon acessível sensorialmente... aplicável, para além de outras coisas, a todas as artes” (tradução nossa).

11 “Sartre aplicou sua teoria da imaginação a um grupo de formas de arte bastante indistintamente” (tradução nossa).

In music, we can identify some parameters, for example that of movement or intensity, and link these quantitative characteristics to different spheres of extra-musical reality; however, these spheres can hardly be specified by the music structure itself. Sartre doubts if music relates to anything irreal and he is satisfied with the evidence of our awareness of the fact that the musical work is not identical to the sounds bearing the work. Music thus also constitutes an irreal object. Sartre does not specify the nature of musical image, he just points out the conditions of its constitution (out of the real time and space; with a feeling of being given personally, although it is not present) (STRATILKOVÁ, 2011, p. 95).¹²

Stratilková demarca a posição da música enquanto recurso que oferece ao imaginário um *analogon*: “to view music as a analogon through which an image appears” (2011, p. 96).¹³ A música como mediação da consciência imaginante, e como vimos no caso particular do personagem Roquentin, a música, quando toca ao gramofone, instaura o analogon do conforto existencial de suas angústias, como lemos no artigo de Mark Carroll, acerca do papel e importância da canção *Some of These Days* no romance *A Náusea*. Neste sentido, a arte, de modo geral, oferece para a consciência imaginante, por meio da percepção sensorial, no caso da música, em particular a audição da música pelo personagem Roquentin, um recurso de transcendência do real, real que é a imanência, ao irreal, universo do qual, segundo Stratilková, a música participa. Assim lemos no artigo *Music in Jean-Paul Sartre Philosophy*:

works of art are formations with a strong inner structure, they are composed of parts, [...] which the consciousness should respect to be able to understand the work of art through the sensory data. They therefore represent a certain world, which has its rules. Maybe it would be exaggerating to mention musical writers of the 19th century, who appreciated the beautiful world created by music, which is so different to our ordinary world (STRATILKOVÁ, 2011, p. 95).¹⁴

12 “Na música, podemos identificar alguns parâmetros, por exemplo, movimento ou intensidade, e a ligação a estas características quantitativas para diferentes esferas da realidade extra-musical; no entanto, estas esferas dificilmente podem ser especificadas pela estrutura da música em si. Sartre duvida se a música se refere a qualquer coisa irreal e ele é satisfeito com a evidência de nossa consciência do fato de que o trabalho musical não é idêntico ao som do ato de trazer à obra. Música também constitui, assim, um objeto irreal. Sartre não especifica a natureza da imagem musical, ele apenas aponta as condições de sua constituição – fora do tempo e espaço reais, com um sentimento a ser dado pessoalmente, embora isto não esteja presente” (tradução nossa).

13 “Para a visão da música como um analogon através do qual a imagem aparece” (tradução nossa).

14 “Obras de arte são formações com uma forte estrutura interna, elas são compostas de partes, [...] às quais a consciência deve respeitar para ser capaz de compreender a obra de arte através dos dados sensoriais. Portanto representam um certo mundo, o qual possui suas regras. Talvez seria exagero mencionar escritores musicais do século 19, que apreciavam o belo mundo criado pela música, o qual é tão diferente do nosso mundo ordinário” (tradução nossa).

Interessante esta passagem do artigo da pesquisadora da área de Filosofia da Música, demarcando também que é muito grande e até exagerada, a menção à música entre os escritores do século 19, que demonstravam encantamento e apreciação pelo mundo criado pela música através dos sentidos, e que este mundo instaurado pela música se apresentava de modo extraordinário em relação às regularidades do mundo real. Na leitura da pesquisadora Stratilková, a música está associada às sensações e emoções. Como sugere a situação do romance sartreano no qual o personagem principal, quando sob a condição de ouvinte da canção *Some Of These Days*, é tomado pela sensação de alívio em relação ao seu mal estar nauseante. Segundo a pesquisadora da República Tcheca: “associate music with high values and levels of emotional sensation” (STRATILKOVÁ, 2011, p. 95).¹⁵

Teremos neste ponto, o cuidado para demarcar que no contexto da situação de ouvinte na qual Roquentin se lança, não está em perspectiva a compreensão da estrutura musical enquanto uma qualidade racional, ao passo que a leitura aqui desenvolvida, nos aponta que, para Roquentin, o significado do aparecimento da música, nos leva ao universo de emoções e sensações que a música promove no imaginário do personagem do romance *A Náusea*. E que, é importante também reconhecer a natureza não verbal e não discursiva que a música apresenta. Esta chave de leitura é também elucidada pelo artigo de Martina Stratilková:

not strictly constitute rational quality, considering the non-discursive nature of music, but it should be regarded as an overall understanding, that is experiencing the meaning, which includes an experience component. The idea of conceiving emotions in close relation to understanding music therefore does not lose justness, besides according to Sartre, emotion is defined by its meaning, appointed to an object: ‘Emotion is a specific manner of apprehending the world’ (STRATILKOVÁ, 2011, p. 98).¹⁶

Nesta direção, Stratilková procura aproximar a esfera da música enquanto relacionada ao âmbito das emoções, estas que demarcam e imprimem significados e sentidos associados ao objeto da emoção, no caso de Roquentin no romance *A Náusea*, *Some of these Days* e a sensação de alívio que a escuta da canção proporciona. Este caminho de leitura desenvolvido por Stratilková, é referenciado em um trabalho de Sartre, de nome *Esquisse d’une théorie des émotions* de 1938, texto sartreano do qual foi extraído

15 “Música associada com altos valores e níveis de sensibilidade emocional” (tradução nossa).

16 “Não constituem estritamente qualidade racional, considerando a natureza não-discursiva da música, mas deve ser considerada como uma compreensão integral, que é experimentar um significado, que inclui um componente da experiência. A ideia de conceber emoções em relação próxima ao entendimento da música, que portanto, não perde a justeza, e além disso de acordo com Sartre, a emoção é definida por seu significado, nomeado para um objeto: ‘A emoção é uma forma específica de apreender o mundo’ (tradução nossa).

a frase: “Emotion is a specific manner of apprehending the world”, sentença que conclui o que Stratilková procura demonstrar na passagem acima.

Procuramos alguns elementos neste texto sartreano que trata de uma teoria das emoções, alguns traços que a pesquisadora Stratilková procura alicerçar sua leitura a respeito da relação entre música e emoções em Sartre, para que possamos demarcar com melhores elementos algo relacionado às emoções, uma vez que esta relação nos indica valioso caminho de leitura a respeito do tema da música em Sartre.

O filósofo e escritor francês no texto *Esquisse d'une théorie des émotions* desenvolvendo seu ponto de partida desde uma visão de uma “psychologie phénoménologique”, com sua formulação que dialoga com o pensamento de Heidegger e Husserl, promovendo o estudo das emoções tal como aparece e mostra-se enquanto acontecimento fenomênico de modo a tomar as emoções desde sua natureza transcendental. Assim lemos no texto sartreano: “étudiera l'émotion comme phénomène transcendantal pur, et cela, non pas en s'adressant à des émotions particulières, mais en cherchant à atteindre et à élucider l'essence transcendantale de l'émotion comme type organisé de conscience” (SARTRE, 1938, p. 19).¹⁷

Esta indicação de que na perspectiva de uma psicologia fenomenológica sartreana sustenta-se a noção: “l'essence transcendantale de l'émotion comme type organisé de conscience”, oferece-nos significativo caminho de leitura para o sentido das emoções associadas à execução da canção *Some of These Days* para o personagem Roquentin do romance *A Náusea*. Encontrando na escuta desta canção a transcendência afetiva diante de sua situação nauseante. Neste sentido, esta natureza transcendental das emoções, na ótica sartreana, vai ao encontro do que a leitura de Stratilková procura explorar a respeito da relação entre emoções e música na filosofia de Sartre. Retomando o texto *Esquisse d'une théorie des émotions*, Sartre nos oferece uma possibilidade de explicação a respeito da diversidade de diferentes tipos de emoções: “l'explication de la diversité des émotions devient facile: elles représentent, chacune, un moyen différent d'éluder une difficulté, une échappatoire particulière, une tricherie spéciale” (SARTRE, 1938, p. 45).¹⁸

Ora, não seria para Roquentin, *Some of These Days* uma transcendência de natureza das emoções como uma escapatória particular da qual afirma Sartre? Já lemos no romance *A Náusea* que esta canção promove uma sensação de alívio em relação à sua situação nauseante: “O que acaba de suceder é que a Náusea desapareceu. Quando a

17 “Estudar a emoção como fenômeno transcendental puro, e isto, não é abordar emoções particulares, mas buscar alcançar e elucidar a essência transcendental da emoção como um tipo de organização da consciência” (tradução nossa).

18 “A explicação da diversidade de emoções torna-se fácil: elas representam, cada uma, um meio diferente de elucidar uma dificuldade, uma particular escapatória, uma trapaça especial” (tradução nossa).

voz se levantou, no silêncio, senti o meu corpo contrair-se, e a Náusea dissipou-se.” (SARTRE, 1938, p. 31). Em contrapartida, quando Roquentin está absorto em seus pensamentos em situação em que não *há Some of these Days* para confortar-lhe, isto é, quando sua música favorita está ausente, a sensação é de melancolia diante de suas angústias existenciais, como lemos na seguinte passagem do romance *A Náusea*:

Gostava que me dissessem se acham compassiva esta música que estou a ouvir. Há bocadinho estava decerto muito longe de nadar na beatitude. À superfície, fazia as minhas contas, mecanicamente. Por baixo estavam estagnados todos aqueles pensamentos desagradáveis que tomaram a forma de interrogações por formular, de espantos mudos, e que não me abandonam nem de noite nem de dia. Pensamentos sobre Anny, sobre a minha vida estragada. E depois, mais baixo ainda, a Náusea, tímida como uma aurora. Mas, neste momento, não havia música, estava eu melancólico e sossegado. Todos os objetos que me cercavam pareciam feitos da mesma matéria que eu, duma espécie de sofrimento ruim (SARTRE, 1938, p. 229).

Duas oscilações de emoções para Roquentin: o alívio da situação nauseante com *Some of These Days*, e a “melancolia” ou “sofrimento ruim” quando absorto em seus pensamentos de mudo assombro diante de suas angústias existenciais. Nesta direção, a experiência estética promove atos da consciência e movimentos da consciência imaginante, e este é um dos grandes interesses de Sartre em suas observações filosóficas ou literárias segundo a pesquisadora: “Sartre’s interesting observations on the acts of consciousness are based and which is therefore relevant for conceiving aesthetic experience”¹⁹ (STRATILKOVÁ, 2011, p. 97).

E correlato a este ato da consciência promovido através da experiência estética, e levando em consideração também que este movimento ou ato da consciência como o afirma Stratilková a partir de Sartre, tem na experiência estética um de seus impulsos, e portanto este ato da consciência pode promover algo na direção destas oscilações de emoções das quais Roquentin manifesta no romance *A Náusea*. Stratilková destaca, no âmbito das emoções, e sobretudo como um dos aspectos que garantem a natureza de transcendência da experiência estética, o que Sartre chama de aspecto mágico das emoções. Nesta direção que Stratilková nos afirma:

In the first half of the 20th century (in consequence to formalistic aesthetics), we can find numerous contributions in which their authors distinguished among ways of aesthetic perception of music, while the adequacy of the perception emerging correlatively to the musical structure became an important device. Some of these aestheticians or theorists see music

19 “Interessantes observações de Sartre sobre os atos da consciência e no que são baseados, e que isto é portanto relevante para conceber a experiência estética” (tradução nossa).

as an art form, which is more open to emotionality and which is, due to this primacy, perceived emotionally to the prejudice of artistic message. So music could be a sphere, probably together with literature, which easily and strongly evokes the magic world of emotions (STRATILKOVÁ, 2011, p. 99-100).²⁰

Percorrendo a leitura do ensaio de Sartre *Esquisse d'une théorie des émotions*, e o relacionando com este ponto da leitura de Stratilková, no que se refere ao “magic world of emotions” promovido pela experiência estética, como era tema de debate no contexto de formalização do campo de investigação da estética entre pesquisadores e teóricos no início do século 20, identificamos ser este aspecto mágico promovido pela arte, no caso de nossa leitura a respeito da música no romance *A Náusea*, um dos traços mais importantes da leitura sartreana em sua teoria das emoções. Encontramos neste trabalho de Sartre, algumas passagens que remetem a este aspecto mágico promovido pelo mundo das sensações, bem como a relação entre as emoções e a realidade humana:

Toutes les émotions ont ceci de commun qu'elles font apparaître un même monde, cruel, morne, joyeux, etc., mais dans lequel le rapport des choses à la conscience est toujours et exclusivement *magique*.

[...] C'est ainsi que la conscience en réalisant par finalité spontanée un aspect magique du monde peut créer l'occasion de se manifester pour une qualité *magique* réelle.

[...] L'étude des émotions a bien vérifié ce principe: une émotion renvoie à ce qu'elle signifie. Et ce qu'elle signifie c'est bien, en effet, la totalité des rapports de la réalité-humaine au monde ²¹ (SARTRE, 1938, p. 103, 111, 122).

E na nossa leitura o aparecimento de *Some of These Days* preserva isso que Sartre chama de “qualité magique”. “No curto silêncio que segue sinto intensamente uma mudança, sinto que alguma coisa aconteceu”, afirma Roquentin em um das primeiras

20 “Na primeira metade do século 20 (em consequência do formalismo estético), podemos encontrar numerosas contribuições nas quais os seus autores distinguem entre formas de percepção estética da música, enquanto a adequação da percepção emergindo correlativamente à estrutura musical e se tornando um importante artifício. Alguns destes teóricos da estética veem a música como uma forma de arte, a qual é mais aberta emocionalmente, a qual, devido a essa primazia, é percebida emocionalmente em prejuízo da mensagem artística. Assim, a música poderia ser uma esfera, provavelmente em conjunto com a literatura, a qual facilmente e fortemente evoca o mundo mágico das emoções” (tradução nossa).

21 “Todas as emoções possuem em comum é que elas fazem aparecer um mesmo mundo, cruel, triste, feliz, etc., mas através do qual a relação das coisas com a consciência é sempre e exclusivamente mágica. [...] Assim, a consciência efetua-se pela finalidade espontânea um aspecto mágico do mundo, por criar a ocasião de se manifestar por uma qualidade mágica real. [...] O estudo das emoções verificou este princípio: uma emoção se refere ao que ela significa. E o que isto significa é, com efeito, a totalidade da realidade humana como se refere ao mundo” (tradução nossa).

menções de sua canção favorita. Esta mudança intensa da qual o personagem principal do romance sartreano manifesta, se associa com a noção de Sartre a respeito das emoções e o que elas promovem para a consciência e para a realidade humana como um todo. “Des choses à la conscience est toujours et exclusivement *magique*”, afirma Sartre. Portanto interpretamos como um movimento da consciência imaginante do personagem Roquentin, diante da experiência estética de ouvinte de sua canção favorita, uma provocação da ordem e do âmbito dos afetos, no sentido de que as emoções promovem algo de mágico como afirma Sartre, e que atua como recurso psíquico de alívio diante da desconfortável situação nauseante resultado de suas insatisfações, incompletudes, e angústias existenciais do personagem principal do romance *A Náusea*.

Este é o ponto de partida do trabalho de Mark Carroll, que delimita mais precisamente sua investigação a respeito da música *Some of These Days* no romance *A Náusea* no sentido de tomar o acontecimento da canção como este momento de alívio: “*Some of These Days* provides him with temporary relief because it offers an ideal form of existence, a flight into a imaginary realm” (CARROLL, 2006, p. 398).²² O artigo de ‘*It is: Reflections on the role of Music in Sartre’s ‘La Nausée*’, procura desenvolver sua leitura a partir da perspectiva de oposição entre a cultura erudita e a popular e a relação disto com a consciência de classe: “music is the principal means through which Roquentin espouses Sartre’s opposition between high and vernacular art, and the relationship of this class-consciousness” (CARROLL, 2006, p. 398).²³

Segundo Mark Carroll, de acordo com nossa leitura, um dos aspectos de Sartre ter escolhido uma canção de jazz, e não uma menção à música clássica por exemplo, denota o aspecto da crítica de Sartre, no que tange ao aspecto político da expressão musical, uma vez que em suas origens o jazz surge como uma criação afro-americana, e não como uma criação da alta cultura européia na expressão da música erudita. De acordo com Carrol a canção *Some of These Days*: possui o registro da voz da cantora Sophie Tucker (1884-1966), e a canção foi escrita e composta pelo canadense Shelton Brooks (1886-1975), de descendência africana, que nesta canção teve como referência o blues de Frank Williams chamado *Some o’ Dese Days*, de 1905.

Ainda de acordo com Mark Carroll, Sophie Tucker gravou quatro versões desta canção em que o primeiro destes registros data de 1911. E identifica que a versão citada por Roquentin no romance *A Náusea*, data de 1926, em que Tucker grava com a *Ted Shapiro Orchestra*. Esta versão digitalizada e remasterizada encontra-se disponível na rede iTunes no álbum *Last of the Red Hot Mamas* (1994). E a respeito de sua

22 “*Some of These Days* (Alguns Destes Dias) lhe fornece um temporário alívio, pois oferece uma forma ideal de existência, um voo para um reino imaginário” (tradução nossa).

23 “A música é o principal meio através do qual Roquentin expõe a oposição sartreana entre alta e vernacular arte, e a relação desta consciência de classe” (tradução nossa).

especificidade musical *Some of These Days* é um *ragtime*, uma derivação do jazz que surgiu entre negros afrodescendentes e americanos.

O professor e pesquisador australiano do Conservatório de Música da Universidade de Adelaide na Austrália, Carroll, demarca a importância da música para Sartre, como um recurso que transcende e o desloca, no caso de Roquentin, de sua própria realidade a partir da beleza que a experiência de ouvir lhe proporciona: “Sartre’s belief that the appreciation of music should not be a passive act, that it should entail an engagement between the listener and the world around him or her. Listening to music far removed from her own reality... by the beauty that... perceives in the music”²⁴ (CARROLL, 2006, p. 403).

Referências

- CABESTAN, Philippe. *L’Imaginaire: Sartre*. Édition Marketing S. A., 1999.
- CARROLL, Mark. ‘It is’: Reflections on the role of Music in Sartre’s ‘La Nausée’. *Music & Letters*, v. 87, n. 3, p. 398-407, 2006.
- ROBINSON, P. E. Sartre on Music. *The Journal of Aesthetics and Art and Art Criticism*, v. 31, n. 4, p. 451-457, 1973.
- SARTRE, Jean-Paul. *A Náusea*. Trad. António Coimbra Martins. Portugal: Publicações Europa-América. Acesso em: mar. 2015.
- _____. *O imaginário: Psicologia fenomenológica da imaginação*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- _____. *Esquisse d’une théorie des émotions*. Paris, 1938.
- STRATILKOVÁ, Martina. Music in Jean-Paul Sartre Philosophy. *Musicalogica Olomucensia*, n. 13, 2011.

Literatura recomendada

- CARROLL, Mark. Commitment or Abrogation? Avant-garde Music and Jean Paul Sartre’s Idea of Committed Art. *Journals Music & Letters*, v. 83, n. 4, 2002.
- _____. Jean Paul Sartre, René Leibowitz and the Musician’s Conscience. *Context*, n. 22, p. 89-94, 2001.
- NETTELBECK, Colin W. Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir, and the Paris Jazz Scene. *Modern & Contemporary France*, v. 9, n. 2, p. 171-181, 2001.

24 “Sartre acredita que a apreciação musical poderia não ser um ato passivo, que isto poderia ocasionar um engajamento entre o ouvinte e o mundo em sua volta. Ouvindo a música para ser removido de sua própria realidade... através da beleza que... percebemos na música” (tradução nossa).



Música surrealista – considerações sobre a leitura de Adorno para a música de Kurt Weill e sua influência em seu conceito de ‘música utilitária’

Surrealist music – remarks about Adorno’s comprehension of Kurt Weill’s music and its impact over his concept of ‘utility music’

Vinicius Marques Pastorelli*

“O triunfo sobre o tempo in abstracto e o triunfo que se representa como antiquado por causa da modificação da moda é o substituto do impulso revolucionário, que opera somente quando sabe que está coberto por grandes forças” (ADORNO, 1989).

“Em Berliner Requiem procuramos dar forma ao modo como as camadas populares experienciam a morte” (WEILL, 1929).

Resumo: Este artigo tem como objetivo discutir as indeterminações no desenvolvimento do conceito de *música utilitária* [*Gebrauchsmusik*] na estética musical de Theodor Adorno, com base em observações a respeito do funcionamento particular de certa noção de *surrealismo* utilizada pelo filósofo, em artigos da década de 1920 e 1930, para positivar alguns aspectos da música de Igor Stravinski e Kurt Weill ulteriormente desabonados na síntese de *Filosofia da nova música*, de 1958. Num segundo movimento, buscando compreender e testar o sentido da leitura que Adorno faz da música de Kurt Weill – um que, aparentemente, tende a privilegiar a crítica interna ao material musical em prejuízo do impacto que ela sofre a partir da intenção concretamente política da obra –, realizamos breves aproximações estruturais e técnicas sucessivas de duas obras diversas da parceria Brecht/Weill: *A ópera dos três vinténs* (1928), obra cômica, estridentemente paródica, organizada pela crítica aos hábitos cotidianos em uma sociedade capitalista de massas e *Berliner Requiem* (1929), obra que consiste, praticamente, em uma intervenção política concreta mediada pelo rádio sobre uma grande questão histórica. O duplo confronto permite, em seus balanços recíprocos, indicar rendimentos diferentes das respectivas conceitualizações e construções artísticas.

Palavras-chave: Kurt Weill, Bertolt Brecht, Theodor Adorno, *gebrauchsmusik*, *berliner requiem*, rádio.

Abstract: This papers intends to establish a discussion about indeterminations in Theodor Adorno’s concept of *utility music* [*Gebrauchsmusik*] during its development along his Musical Aesthetics, based on remarks regarding a certain use of a specific notion of *surrealism* by which the philosopher could, for a brief period of time – notably the 1920 and 1930 decades – consider under a favorable light some aspects in Igor Stravinski’s and Kurt Weill’s compositions utterly conceived as politically regressive by the time of his most well-known synthesis on the matter, *Philosophy of new music*, from 1958. Furtherly, under the intention of testing and understanding the sense of his commentaries about Kurt Weill’s music – most of which, apparently, tend to focus on the internal criticism exerted by the music material rather than on impact exterior political purpose has on the whole form –, we have made short structural and technical approaches to two different plays by Brecht and Weill: *The Threepenny Opera* (1928), comical play made of lavish parodies, organized by the critique of habits in capitalist merchant society and *Berliner Requiem* (1929) a rather direct political intervention about a broad historical issue through the radio. Such a duplicate confrontation and mutual consideration should bring out different aspects and ranges of both conceptualizations and artistic constructions.

Keywords: Kurt Weill, Bertolt Brecht, Theodor Adorno, *gebrauchsmusik*, *berliner requiem*, radio.

*Universidade de São Paulo. E-mail: vmarquespastor@gmail.com.

A ‘música utilitária’ na crítica musical de Adorno

Dizendo respeito a uma série de fenômenos da música do século XX, tanto técnicos quanto concernentes a sua função social, o conceito de ‘música utilitária’ [*Gebrauchsmusik*]¹ é conhecido aqui no Brasil principalmente devido a sua parte desempenhada na síntese construída por Theodor Adorno em seu estudo sobre Stravinski em *Filosofia da nova música*.

Do contexto de polaridade com Schönberg – e, mais profundamente, do antagonismo com a tendência progressista em música, tal como estabelecido nesse livro – vem também seu matiz negativo. Se a partir dessas aproximações fosse possível defini-la, poderia se dizer então que se trata de um tipo de música que, tal como a outra, assimilou o abalo dos elementos constitutivos da tradição europeia ao final do século XIX – do sistema tonal à perda de centralidade da música sinfônica –, e no entanto, articulando-se com novos meios (dança, cinema, teatro, *happenings*, atos políticos), incidindo tecnicamente em certa *espacialização do tempo* e traçando em torno de si um círculo de arbitrariedade ou ironia com o passado, teria aberto mão do poder de significação autônomo da forma musical, cedendo a tendências gerais do capitalismo tardio impressas na forma musical, como a estaticidade, a heteronomia e a reificação. Esse é o modo, em linhas gerais, como se costuma ler a descrição de Stravinski em *Filosofia da nova música* e, por consequência, também é o modo como se entra em contato com o conceito de *música utilitária*.

De fato, há fundamentos para tanto em toda a estética de Adorno. Por uma espécie de coerência geral nos escritos sobre arte desse filósofo, em resposta às contradições dos

1 O termo *Gebrauchsmusik* data do chamado momento de Estabilização Econômica da República de Weimar, identificado pela historiografia entre as duas crises político-econômicas continentais, a de 1919-1923 e a de 1929, e ficou associado à música ligada a contextos de entretenimento, apesar de carregar outros sentidos. Foi utilizado, à época, pelos compositores da geração do Pós-Primeira Guerra – principalmente Ernst Krenek – que, insuflados pelas rápidas transformações que levaram a Alemanha de um império a uma república, confrontados com a formação de uma sociedade capitalista de massas e a chegada do entretenimento americano, buscaram questionar os meios, os espaços e as funções da tradição musical europeia, lançando-se a outras possibilidades. O termo entra em constelação também com uma série de fenômenos musicais alemães e franceses ligados à “atualidade”, designados pelo prefixo *Zeit* (por exemplo, a *Zeitoper*), em que se buscava retratar situações modernas, ou absorver e praticar tendências da música urbana industrial – a *musique d’ameublement* francesa, a música na propaganda, toda a prática musical dos cabarês, a música de protesto. Mais importante que isso para nosso propósito neste artigo, ‘música utilitária’ também tem relações às vezes equívocas e combatidas, às vezes oportunas e acolhidas, com a ala dos compositores eruditos que buscaram politizar a música nesse momento, como Hanns Eisler e Kurt Weill. Para uma excelente análise e exposição do assunto ver ‘Utilidade’ e ‘Estabilização’. In: ALMEIDA, Jorge de. *Crítica dialética em Theodor Adorno* – música e verdade nos anos vinte. São Paulo: Ateliê Editorial, p. 139-155. Para os documentos de época e o modo como impactou os compositores, ver TREGGAR, Peter. *Krenek and the politics of musical style*. New York: Scarecrow Press/Roman & Littlefield, 2013.

movimentos artísticos de seu tempo, as tendências objetivistas – de que também fazem parte o realismo romanesco, o teatro épico brechtiano e a Nova Objetividade originária das artes plásticas – tendem a ser lidas como falseamentos modernizantes. Isto é, malgrado as intenções críticas, malbaratam o poder reflexivo e sensível da forma, tratando os assuntos e os meios expressivos como objeto. E tentando suspender a arbitrariedade da raiz subjetiva da arte, tendem ao exercício do mero efeito, típico da forma-mercadoria.

É interessante notar, no entanto que os elementos constituintes do conceito de ‘música utilitária’ não coincidem sem mais com a absoluta mercantilização da música, sendo essa antes uma determinação geral da experiência sob o capitalismo tardio. E que o conceito em si não foi desenvolvido apenas para operar nesse livro. Com efeito, quando finalmente se condensam, hegelianamente, em caracterizações de Schönberg e Stravinski, lidos como fenômenos-limite da forma musical (ADORNO, 2004, p. 14)² os elementos constituintes do conceito de ‘música utilitária’ vêm sendo gestado por cerca de duas décadas. Nesse sentido, espalhados por diversos ensaios e artigos pequenos, são de fato fruto de um extenso debate de que o filósofo participou, em periódicos vários,³ que acontecia rente às primeiras execuções das obras de Paul Hindemith, Ernst Krenek, Phillip Jarnach, H. Stuckenschmidt, entre outros. Um debate que, por outro lado, também foi acompanhado pela expansão da indústria cultural, as experimentações das vanguardas e a reorganização das forças políticas na Alemanha da República de Weimar.

Assim sendo, no hiato que separa esses dois momentos do pensamento musical de Adorno e da história da música – as décadas de 1920/1930 e 1950 – destacam-se não apenas as atividades complementares do crítico musical e do teórico, como também diferenças importantes de conceito e até mesmo de juízo.

Em se tratando da obra de Kurt Weill (e também de Stravinski), uma diferença notável é o uso muito particular que o filósofo faz, apenas nos ensaios parciais, da ideia de *surrealismo* para compreender elementos da *música utilitária* tais como o pastiche de técnicas tradicionais, o tom irônico, a absorção do jazz. Uma ideia que embora se refira a traços musicais depois vistos como regressivos, num primeiro momento assinala também, positivamente, a força estética de obras e escolhas formais ainda em desenvolvimento, formando assim um movimento de hesitação do juízo de Adorno, que se pode mapear ao longo dos textos.

2 Refiro-me à correção de Benjamin, em *Origem do Drama Barroco*, que Adorno faz nas primeiras linhas de *Filosofia da nova música*, reconduzida à matriz dialética comum de Hegel de levar os fenômenos ao extremo até passem em seus contrários e se deem a conhecer como processos: “Na verdade a natureza desta música está impressa unicamente nos extremos e só eles é que permitem reconhecer seu conteúdo de verdade”.

3 Os mais importantes são o *Der Scheinwerfer* de Essen, a *Musikblätter des Anbruch* de Viena (da ainda existente casa de edição Universal Edition) e o próprio *Frankfurter Zeitung*. Neles foram publicados os artigos que trazem menção a Kurt Weill e que usamos como suporte para nosso argumento.

Por via da ideia de surrealismo, essa hesitação transparece em textos vários das décadas de 1920 e 1930 de fôlego teórico mediano, em se tratando de temas centrais da hora, que formarão depois os verdadeiros polos de organização de *Filosofia da nova música*, tais como: o retorno modificado ao tonalismo (*Gegen die neue Tonalität*)⁴ e a mudança de função da música em sua interação com os novos meios de comunicação e entretenimento (*Gebrauchsmusik*).⁵ E nesse contexto, as composições de Weill e Stravinski aparecem como fenômenos que levam à peito as tendências a objetivismo, fazendo no entanto com que a tendência fetichista própria à objetividade seja revertida em força crítica, numa inversão que Adorno qualifica, teoricamente, como *demoníaca*.

Para além da coerência estruturando o pensamento de Adorno, entretanto, num confronto de sua leitura com as ideias de Weill sobre sua própria música, nota-se que os critérios de valoração do verdadeiro estabelecidos por Adorno – em suas leituras de *Mahagonny* e *A ópera dos três vinténs*, p. ex. – não coincidem com os do próprio compositor. De modo que, ao distinguir Weill no âmbito mesmo da tendência objetivista, Adorno parece observar sua música justamente em função de critérios sob os quais a de Schönberg fora composta: a reversão dos elementos falsos em expressividade de segundo grau, como se a música por si só ainda fosse um meio autossuficiente de geração de sentido. Enquanto que, escrevendo uma música que se entendia feita para articular âmbitos, linguagens, executantes e sentidos de classe conflituosamente afastados na cultura, e almejando deslocar a função da arte para tarefas públicas a que ela antes não se propunha, a música de Weill talvez não possa ser julgada por esse critério.

Dito noutros termos, a escrita musical que deve criar figuração *visual* para o rádio (*Vão sobre o oceano*), ou se presta à prática musical de coletivos estudantis de amadores (*Aquele que diz sim*); a interferência musical sóbria na composição do sentido de uma cena teatral (*Ópera dos três vinténs*) e a integração de um tecido sonoro de ópera com meios do entretenimento (*Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*) são formas de concepção musical que se dão no trânsito entre os valores da tradição europeia e novas formas públicas de significação de sua crise e de seus meios. Mais do que a polêmica e o salvamento da expressão pela reversão do falseamento, portanto, a articulação de meios e linguagens disparem em Weill teria a função de gerar significação pública em situações fundamentalmente novas, para as quais não havia ainda linguagem.

Partindo desse quadro de questões e no intuito de discuti-las com algum alcance, este artigo se propõe a contextualizar o desenvolvimento e a aplicação do referido conceito de *surrealismo* por Adorno e contrastá-lo com o comentário sobre duas obras

4 Cito em alemão apenas os títulos de ensaios ainda não traduzidos para o português.

5 *Gegen die neue Tonalität*. In: ADORNO, Theodor. GS 18, MS V, p. 98-107 e *Gebrauchsmusik*. In: ADORNO, Theodor. GS 18, MS V. p. 445-447.

de Brecht e Weill, *A ópera dos três vinténs*, de 1928, verdadeiro recolhimento de paródias da música leve e da tradição musical organizado por uma crítica generalizante à lógica mercantil e à exploração de classe. E *Berliner Requiem – mausoléus, inscrições tumulares, canções dos mortos*, obra de 1929, que, às vésperas da crise financeira, numa sucessão de quadros parodicamente inspirados em práticas de homenagem aos falecidos, lida com a polarização política em torno da memória sobre a Primeira Guerra Mundial.

Surrealismo como reversão crítica do fetichismo mercantil

O momento de hesitação na crítica de Adorno a que nos referimos na introdução, de fato, é assinalado pela ideia de *surrealismo*. No entanto o próprio uso dessa noção na obra de Adorno é objeto de ressignificações. De certa forma é como se a palavra *surrealismo* em Adorno já contivesse em si, num deslocamento do conceito, a crítica que ele realizou ao movimento no momento mesmo em que ele ainda era atuante, destoando de uma simples analogia com os mecanismos do inconsciente ou mesmo dos programas do movimento surrealista propriamente dito. Além disso, a exemplo do que aconteceria no âmbito do pensamento musical de Adorno, também no caso do *surrealismo*, embora ele opere de modo semelhante já nesses pequenos textos sobre música nas décadas de 1920 e 1930, seu sentido particular só será completamente exposto e justificado num ensaio tardio, de 1956, *Revendo o surrealismo* (ADORNO, 2003, p. 135-140), conservando de seu rendimento crítico do Entreguerras o contraste com a Nova Objetividade, frente à qual se comportaria como um avesso verdadeiro.

Noutras palavras, segundo a argumentação de Adorno nesse ensaio, *surrealismo* e Nova Objetividade são aparentados, não só por terem sido movimentos cronologicamente coincidentes, mas por radicarem-se na mesma ambiguidade. Os impactantes arquétipos do inconsciente expostos em formas ameboides distorcidas em Dali e os frios retratos à cores de estações de bonde neo-objetivistas teriam em comum a forma como advieram da reificação e contra ela reagiram. Ambos deslocaram a concepção do espiritual, erigindo à arte o questionamento da barreira entre o orgânico e o inorgânico, o corporal e o objetual, a mecânica cega da natureza e a consciência reflexiva. Frutos de uma época de mecanização, de expansão da abstração capitalista, de construção das sociedades de massa no Entreguerras, são assim reações ao desgaste da afetividade romântica. E, nesse sentido, opuseram-se à interioridade burguesa, buscando com isso assim superar representações obsoletas do homem e do mundo:

“[...] o Surrealismo constitui o complemento da Nova Objetividade que surgiu nesse mesmo período. O horror que esta experimentava diante do ‘crime do ornamento’, para usar uma expressão de Adolf Loos, é mobilizado pelo choque surrealista. A casa tem um tumor, sua sacada” (ADORNO, 2003, p. 140).

O neo-objetivismo, no entanto, teria cedido à potencialidade apologética – portanto à falsidade latente – dessa matriz comum, por fatores como: a crença na aparência como verdade, a certeza da possibilidade de domínio completo da natureza pela técnica, a impossibilidade de se ultrapassar o registro irônico do mundo desumanizado e transformá-lo. Já no Surrealismo, nas palavras do filósofo, a “aproximação entre o corpo humano e o mundo dos objetos”, a “distorção grotesca da aparência”, tal como nas “montagens do final do século XIX” (ADORNO, 2003, p. 136), resultariam num choque estético verdadeiro. Afinal, na chispa criada por suas montagens se liberaria o momento subjetivo genuíno que falta à Nova Objetividade: um de descentramento subjetivo, de acesso ao teor humano arcaico das memórias, de formulação de aspirações transferidas historicamente, pela lógica fetichista, para os objetos.

Própria ao Surrealismo seria assim, noutros termos, a capacidade de produzir, como alegoria, no mundo da produção seriada e da história suspensa, “o momento primitivo, infantil, em que a libido se deu conta de si mesma no mundo dos objetos” (ADORNO, 2003, p. 134). Desse modo, fazendo limite com a pura reprodução da aparência reificada da vida, o Surrealismo realizaria – em termos hegelianos e dialéticos, tão caros a Adorno – um “autorreconhecimento da consciência para além de si mesma”. Nessa hipertrofia da subjetividade para além de si mesma, nos objetos que a negam como unidade plena de sentido racional, estaria assim o sentido histórico de sua verdade:

“As imagens infantis da modernidade são a quintessência daquilo que a Nova Objetividade recobria com o tabu, porque relembra sua própria essência reificada e sua incapacidade de lidar com o fato de que sua racionalidade permanecia irracional [...] Já no Surrealismo, reificado e morto nas colagens, o que havia sido esquecido se revela como o verdadeiro objeto do amor, como aquilo que o amor gostaria de parecer, e como nós gostaríamos de ser” (ADORNO, 2003, p. 140).

São essas em síntese as linhas do argumento de Adorno no ensaio tardio sobre o Surrealismo. O fato, no entanto, é que, já no campo da estética musical, essa leitura havia se especificado, há cerca de 20 anos – ou seja, ao longo dos ensaios de jornal da década de 1920 e 1930 –, em apreciações relativas tanto ao lugar social quanto à técnica inventada por esses compositores chamados *surrealistas* (Weill e Stravinski). E para tanto, novamente o objetivismo de seus colegas de geração serve como ponto de referência negativo.

A leitura de Adorno para o jovem Weill – a metacrítica do material musical pela técnica

Como ficou sugerido na introdução, sucede que, em meio ao longo caminho de sínteses dessas leituras, que vai tomando o sentido de uma assimilação da *música utilitária* (*Gebrauchsmusik*)

à regressão, as mesmas técnicas e funções genericamente lidas como sintomas regressivos do capitalismo, em alguns casos específicos, são apreciadas sob um viés favorável. Isso acontece especialmente no que toca à orquestração de Stravinski (que é capaz, segundo Adorno, de recompor parodicamente todo o “falso esplendor da orquestra romântica”).⁶ E também no que diz respeito a um aspecto específico da música de Kurt Weill.

Se a reabilitação dos *ostinatti* classicistas na Nova Objetividade, desvinculada do desenvolvimento temático geral da forma, seria incapaz de criar contraste entre as sessões e faria com que a composição tendesse à estaticidade (essa é a leitura de Adorno para a *Kammermusik* de Paul Hindemith p. ex.⁷), já na primeira resenha que destina a Kurt Weill, sobre sua primeira ópera, *O protagonista*, o que funciona como critério de organização da forma verdadeira não é um decurso da ideia musical temporalmente articulado – tal como o da antiga sonata ou ainda aquele que permite considerar apogeu do gênero *Wozzeck* de Alban Berg. Nesse caso os *ostinatti* são lidos como indício de uma música cuja forma, sem desenvolver a rigor o material temático, buscaria “implodir o sujeito dramático”, de modo a se vincular “diretamente aos gestos cênicos” (ADORNO, 1975, p. 26).⁸

O fundamento disso, entretanto, está na harmonia pseudo-tonal de Weill, particularmente em suas decorrências métricas. Em ensaios como “Mahagonny” e “Ópera dos três vinténs”, escritos entre 1928 e 1933,⁹ é esse o ponto mais comentado.

6 É possível notar nesse sentido como em *Filosofia da nova música* essa ênfase na leitura de Stravinski terá se deslocado. O que interessará a Adorno em Stravinski na síntese de 1958 será o modo como o compositor adapta do jazz a polirritmia, a irregularidade métrica e os deslocamentos de acentuação, criados pela ilusão da sincopa. Essa mudança não é casual, pois sustenta a conclusão de sua leitura: abdicando de um tratamento do ritmo derivado da construção da ideia musical integral, esse manejo do ritmo, que tende à descontinuidade, indicaria uma espacialização do tempo e, via balé, implicaria uma decorrente tendência a exercer efeitos diretamente sobre a corporalidade do ouvinte. Esse, por sua vez, é o fundamento da generalização que permite ao filósofo interpretar os elementos técnico-musicais como sintomas de uma subjetividade traumatizada constante por choques, intolerante à angústia, tendente aos quadros da esquizofrenia, e compreender esse diagnóstico como um sinal de um laço social regressivo de que a música também participa. Nos textos das décadas de 1920 e 1930, essa generalização psicossocial ainda não foi feita, e o foco da análise ainda recai sobre a beleza irônica da orquestração esplendorosa romântica composta deliberadamente de modo falso, ao passo que o juízo sobre a ironia e o tonalismo na música de Stravinski permanece dividido, sendo em certa medida favorável. Nesse sentido ver os pequenos artigos anteriormente apontados em contraste com *Stravinski e a restauração*. (ADORNO, Theodor. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 109-164).

7 Sobre como funcionam enquanto procedimentos autossuficientes na música da época os *ostinatos* e o motorismo (ou *Motorik* no original), ver comentários sobre as *Kammermusik* em *Hindemith*. (ALMEIDA, Jorge de. *Op. cit.*, p. 163-167).

8 ADORNO, T. *Der Protagonist und Zar*. DREW, David (Hrsg.). *Über Kurt Weill*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975. p. 25-27).

9 ADORNO, T. *Mahagonny* (1930). DREW, D. (Hrsg.). *Über Kurt Weill*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975, p. 58-66), e *The Threepenny Opera*. (HINTON, Stephen (Org.) Kurt Weill. *The Threepenny Opera*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, p. 129-135).

Sob tal ótica, o segredo da composição de Weill seria, segundo Adorno, a possibilidade de criar acordes de estruturação semelhante aos tonais, mas modificados por notas estranhas, retomando assim o tonalismo, mas eliminando a função harmônica dos graus. Sem a afirmação dos centros tonais e de suas funções, criavam-se novas relações harmônicas, de modo a se desfazer as relações de tensão da dominante e, portanto – esse é o foco de sua leitura –, reorganizar a sensação de direcionalidade e o senso de proporção das seções.

Trata-se aqui, de um aproveitamento de uma latência do material antigo, certamente. Sem acarretar abandono do tonalismo – e portanto sem ruptura completa com o registro de escuta naturalizado, tal como Schönberg fazia –, o sentido *surrealista* dessa lida com o material métrico-harmônico derivaria da capacidade técnica do compositor de extrair das conexões harmônicas desgastadas do passado novos efeitos. É o que se vê exposto em seu fundamento histórico neste trecho de *Gegen die neue Tonalität*:

[...] pode-se muito bem exigir que as contradições internas do novo tonalismo se tornem frutíferas, e assim, fazer com que tudo o que nele é meramente aparente [Schein] revele-se como tal, tornando-se produtivo, em vez de cumprir funções escamoteadoras. [...] a falsidade que hoje se revela nas antigas tríades da ‘música daquela época’ é de fato composta. As notas falsas que são misturadas às tríades foram, por assim dizer, conquistadas pelo desgaste histórico das tríades puras” (ADORNO, 1984, p. 101).¹⁰

De fato, essa parece ser a técnica principal empregada por Weill, como se pode ver na redução para piano do conhecido refrão da *Canção do em-vez-de* [*Anstatt-Dass*], de *A ópera dos três vinténs*. Nesse trecho, que sob a escuta distraída parece ter sido organizado de modo típico para uma marcha cômica de cabaré, há diversos “truques” corroendo sem alarde as bases de uma estruturação metricamente regular e tonalmente inequívoca. Truques retirados de práticas ainda hoje aplicadas na linguagem jazzística.

Iniciado por uma brusca transição de Ré menor para algo em torno de Mi ou Si bemol (ausente do diagrama abaixo), o cromatismo, a delimitação da região tonal por um acorde ambíguo construído sobre quartas e quintas (Bb(11)) e a formação de um agregado harmônico suspensivo (com baixo em Lab), permitindo resolução sem dominante em Lá menor, criam um caminho tonalmente impossível que desemboca no grau que seria dominante do trecho anterior (em Ré menor). Mas esse mesmo acorde final (Lá menor) está em modo menor, o que engana o ouvido, numa pseudo-cadência que, além de metricamente disforme no contexto, não soa nem tonal nem modal, a despeito de ser estruturalmente compreensível pelo modo eólio:

10 ADORNO, Theodor. *Gegen die neue Tonalität*. GS 18, MS V, p. 101, tradução nossa.

Figura 1. Anstatt-Dass, redução harmônica dos compassos 65 a 46.¹¹



Esse trecho permite, assim, pontuar e oferecer um exemplo concreto do tipo de elemento da música de Weill que Adorno valoriza.

Ao imitar as melodias das canções da moda, ao transpor traços do jazz para a linguagem harmônica e rítmica, ao reelaborar trechos da *Internacional* em *Mahagonny*, Weill não recuperava tal e qual essa música. E sim a distorcia até o ponto em que, por contraste, ela parecesse – sob o viés de Adorno – tão falsa e vazia como de fato era em seu momento de primeira aparição na Europa Continental.

Não há a rigor superação de um registro mais elementar de escuta e de técnica, cortando os vínculos com a música passível de apropriação e de uso comercial. O resultando não é, portanto, idêntico ao da geração da década de 1910, nem tende da mesma forma à expressão de conteúdos anímicos, o que permanece sendo um critério de valor para Adorno. Mas há como que uma secreta resistência tanto à expressão em sentido romântico (a paródia do cromatismo é central), quanto à reificação das tríades já inexpressivas.

Esses efeitos criados pela música de Weill não são lidos portanto como meros efeitos. Estreitamente relacionado à inversão do potencial naturalizante da aparência mercantilizada, é sob tal contexto que Adorno fala de um uso demoníaco/fantasmagórico próprio a esse sentido *surrealista* do objetivismo musical: a canção de jazz, distorcida e colada na superfície da ópera, diz algo porque, sem alarde, indica a insubsistência de fato da emoção veiculada pela canção de jazz. A disposição polêmico-paródica, levada ao limite, diz a verdade: aquilo que deveria ter vida, o animado e o afetivo, não tem; aquilo não deveria ter vida, o objetual e a aura mercantil das coisas, tem.

Talvez por isso, será mais ou menos nesse termos que o juízo de Adorno, referindo-se a Weill, suspenderá por um momento a polarização entre regressão e progresso que depois será fixada em *Filosofia da nova música*:

“Tal como apenas a mais avançada música afeita à dialética do material logrou, a de Schönberg, ela consegue extrair tal configuração de obscuros estilhaços do âmbito musical burguês, e quem busca nela experiências

11 Para a versão completa e orquestrada ver BRECHT; WEILL. *Die Dreigroschenoper*. London: Universal Edition. UE 34 304, p. 31-32.

comunitárias semelhantes às do *Jugendbewegung* há de se dar mal, mesmo que seja capaz de repeti-las dez vezes de cor” (ADORNO, 1975, p. 65).¹²

Seria possível dizer, nesse sentido, que Adorno confere ênfase ao poder desmistificador que a música de Weill exerce sobre o próprio material musical. Tal como Mahler com seus *Ländler* vienenses do século XIX, ele não era um simples parodista e sim alguém capaz de extrair um sentido elevado – ou digamos, ainda humano – do uso distorcido de material falso ou ultrapassado, frustrando a comunicabilidade reificada para recuperá-la, renovada, em outro patamar.

Sobre a estrutura de Berliner Requiem – a invenção de uma arte radiofônica política

Noutra instância, porque essas críticas advêm todas de leituras de *A ópera dos três vinténs* e *Mahagonny* há também forte ênfase para o poder de desmistificação do ato de fruição artístico como consumo na leitura de Adorno para Weill. De fato, o projeto de uma *ópera culinária*, ou de um *teatro de atualidades* desmistificador, fora formulado por Brecht com o intuito de inverter o poder de encantamento do fetiche mercantil em ataques desalienadores, destruindo as *ilusões* que sustentavam o próprio cerne do gênero:

“Numa sociedade como a atual, não é possível conceber o fim de um tipo de ópera como o que estamos condenando. As ilusões que ela comporta têm uma importante função social. O êxtase é imprescindível, nada o pode substituir. Nem na ópera, assim, o homem tem oportunidade de permanecer homem. Todas as funções intelectuais há muito estão reduzidas a uma desconfiança angustiada, ao logro do próximo, ao calculismo egoísta” (BRECHT, 2005, p. 22).

O grande problema no entanto é que o deslocamento gerado pela fusão e intersecção de meios de comunicação, entretenimento e arte – novos e antigos, da alta cultura e da cultura de massas – cria também um plano transitivo fundamental para o sentido da música de Weill. Especialmente aquela que ele compôs com Brecht, sob o signo expresso de um redirecionamento do aparelho cultural, então em transformação na Alemanha da República de Weimar. De modo que o fundamental nas obras parece ser, não essa ironia com o gênero musical, não esse uso demoníaco das convenções antigas e dos *hits* da música de massas, mas sim a função pública que as tensões entre materiais díspares pode criar. Portanto, a apreensão do modo como essa música opera não está exatamente na indicação concreta de como um conteúdo puramente musical é distorcido pelo uso mais hábil de práticas da música de massas. Mais importante

12 ADORNO, Theodor. *Mahagonny* (1930). (DREW, D (Hrsg.). *Über Kurt Weill*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975, p. 65, tradução nossa).

que isso seria a percepção de como os meios são arranjados para subverter sentidos culturais e políticos de amplo alcance, mobilizando neles sua historicidade oculta, não para eliminá-la com ironia autossuficiente, e sim para remetê-la ao presente.

Nesse sentido, *Berliner Requiem*, de 1929, uma obra secundária e quase desconhecida da parceira Brecht/Weill – que além disso foi censurada e não pôde ser executada – talvez seja aquela que leve ao limite a tendência da música de Weill a transitar, da crítica interna ao material, ao seu uso, tal como um conceito politicamente empenhado de *música utilitária* poderia significar.

Isso acontece porque, nela, a temática não se reduz apenas ao comentário irônico sobre o misto de esplendor e miséria das novas sociedades republicanas (como é o caso em *A ópera dos três vinténs* e *Mahagonny*). Nessa cantata independente dos palcos, o uso dos recursos da cultura de massas também não está num primeiro plano, com intenção metamusical pronunciadamente satírica. O material é mais equilibrado, como se a intenção crítica derivasse mais do aprofundamento da referência ao debate público que estava em questão e menos do escândalo que, digamos, um *ragtime* sacana sobre a exploração diária poderia gerar.

Essa peça radiofônica advém de um contexto bastante específico que é importante recuperar para o comentário que se segue. Afinal, em *Berliner Requiem*, uma peça que na prática é uma intervenção política no debate sobre o sentido da Primeira Guerra e da revolução alemã derrotada, confluem algumas linhas da história alemã, da música e do sentido da pesquisa de Weill e Brecht sobre o rádio.

Como parte da comemoração das festividades da revolução de novembro de 1919, o partido governista do período, SPD, organiza uma série de festivais e atividades, convocando para tanto também os artistas. Nessas circunstâncias que Weill e Brecht recebem da *Frankfurtersender* a encomenda de uma obra radiofônica especialmente dedicada ao tema.

À época, Kurt Weill, que já havia começado a desenvolver uma linguagem cênico-musical com Brecht na *pequena Mahagonny* (1927) e completara uma peça radiofônica (*Vôo sobre o oceano*, 1928), ainda trabalha como comentarista e coordenador da programação do rádio na chamada revista *Deutsche Rundfunk*, responsável por resenhar boa parte das emissões musicais de todo o país (de 1924 a 1929).

Longe de ser apenas um meio de comunicação – e articulado à esfera da música de vanguarda, como os festivais de província e a programação da *Kroll-Oper*¹³ –, segundo

13 *Kroll-Oper* foi a pequena divisão de ópera estatal que, ao longo do conflituoso período da República de Weimar, pôde se manter como lugar de exposição da música de vanguarda. As obras de Hindemith, Krenek, Weill, Eisler, bem como as novas propostas de regência de W. Furtwangler e Otto Klemperer, só chegaram a ser executadas em virtude da existência desse espaço. Kurt Weill reflete sobre sua importância em artigos pontuais como *Rettet die Kroll-Oper*. (WEILL, Kurt. *Ausgewählte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975, p. 72). Até onde sei, no entanto, o material mais importante sobre o assunto é o que explica detalhadamente os conflitos políticos e administrativos que levaram ao seu fechamento em 1932. Nesse sentido, ver ROCKWELL, John. *Weill's operatic reform and its context*. In: KOWALKE, Kim (Org). *The new Orpheus – essays on Kurt Weill*. Yale Press University: New Haven/London, 1986, p. 51-60.

se pode ler em seus ensaios do período, Weill imaginava que a mútua influência entre as práticas culturais de toda sociedade, no rádio, proporcionaria ao compositor um caminho para criar, em detalhes, uma arte musical nova e abrangente: os assuntos, a orquestração e até mesmo uma linguagem polifônica mais compreensível. É o que se pode ver na seguinte nota que o compositor escreveu a respeito dessa cantata:

“Anos de escuta refletida de emissões radiofônicas e algumas tentativas minhas nesse sentido me convenceram de que aqui a questão não diz tanto respeito a uma refinada técnica de instrumentação, e sim bem mais à clareza e à nitidez da distribuição de vozes [*Tonsatz*].¹⁴ O principal objetivo estava portanto, para mim, em testar uma forma de arte cujos conteúdos e meios de expressão corresponderem àquilo de que o rádio hoje precisa. Como pano de fundo para tanto está a consideração de que o público do rádio se compõe a partir de todas as camadas da população” (WEILL, 1975, p. 140).¹⁵

Sendo um veículo de comunicação novo e poderoso, o rádio já estava sendo submetido, em meio a experimentações interessantes – como as peças, novelas e composições radiofônicas –, à apropriação estatal guiada por agências conservadoras. Portanto, no momento mesmo de sua primeira difusão, tal como hoje, seu potencial de transformação social cedia à simples veiculação de entretenimento e curiosidades. A escrita de uma peça sobre uma questão pública fundamental era, portanto, uma oportunidade de se exercer força em sentido contrário.

O material para tanto seria fornecido pelo próprio Brecht, pois a reflexão sobre o episódio central da revolução de 1919 – o fuzilamento da liga comunista *Spartakus*, coordenado pela mesma socialdemocracia ainda no poder em 1929 – é uma constante em sua obra de juventude, aparecendo com destaque em seu livro de estreia como lírico, *Manual de Devoção Privada* [*Hauspostille*]. O mesmo no que diz respeito à vida cotidiana dos soldados na Primeira Guerra, da qual o dramaturgo participou ainda muito jovem como enfermeiro.

Há também um motivo pontual para a guinada mais historicizante e politicamente explícita que essa peça representa na parceria. Ao passo do acirramento da crise econômica, que alcança seu ápice em 1927, os conflitos entre o governo, as facções da direita e as organizações de esquerda iniciam uma trajetória ascendente que culminará em 1933 com a ascensão hitlerista. Nesse sentido, há na ocasião dessa comemoração uma verdadeira expectativa de que as questões mal resolvidas da

14 *Tonsatz* é a palavra que designa a condução e articulação vertical das vozes numa composição polifônica, termo mais geral, de que o contraponto é uma técnica.

15 WEILL, Kurt. *Notiz zum Berliner Requiem*. In: WEILL, Kurt. *Ausgewählte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975, p. 140, tradução nossa.

própria fundação da República de Weimar, que envolvem a repressão ao processo revolucionário de 1919, venham à tona.

A combinação de todos esses elementos materializados na obra pode ser verificada em breves comentários sobre sua estrutura literária e musical, conforme o gráfico abaixo:

Figura 2. Movimentos, materiais e paródias em *Berliner Requiem*.

ESQUEMA DOS MOVIMENTOS, MATERIAIS E PARÓDIAS EM *BERLINER REQUIEM* DE BRECHT/WEILL

Movimentos	Letra	Música		
I - "Grande Coral de Ação de Graças"	Paródia de <i>Memento Memoris</i> / Negação da transcendência cristã. (Retirado do "Manual de devoção doméstica")	"Louvem a noite e a escuridão que os envolvem..." Chamados militares estilizados.	Trio masc., metais, madeiras.	
II - Balada das jovens embriagadas	Paródia de <i>Offícia de Rimbaud</i> / Material = suicídio de garotas grávidas em rios da província (retirado de "Baal")	"Quando ela estava embriagada e rio abaixo flutuou..." Coral (mas para uma morte "indigna" e socialmente reprimida).	Trio masc., violão.	
III - Marterl	Marterl = oratório popular de beira de estrada no sul da Alemanha. Inscrição tumular. (Rosa Luxemburgo foi fuzilada pelo SPD e atirada no Landwehrkanal)	"Aqui jaz a rosa vermelha..." Valsa americana (Boston) ralentada, em staccato, distorcendo a fluidez da dança.	Trio masc., madeiras, sopros, banjo.	
IV - Primeiro relato sobre o Soldado Desconhecido	Paródia da <i>Paixão de Cristo</i>	Narrado pelos soldados inimigos. Captura e desfiguração do soldado. Esterilização das mães. Sepultamento sob o Arco do Triunfo.	Allegro, música "de ação", baseada em estilemas melódicos de marchas informais de treinamento militar.	Trio masc., metais, madeiras.
V - Segundo relato sobre o Soldado Desconhecido	Paródia da <i>Ressurreição</i>	Narrado em 3ª pessoa. Negação da naturalidade da ressurreição. Pedido de suspensão do Arco do Triunfo e conservação da memória da "face apagada".	Recitativo (lutuoso)	Só barítono. Harmônio imitando órgão. Madeiras e metais.
VI - Grande Coral de Ação de Graças	Reprise do início			

A estruturação de *Berliner Requiem* é composta por uma série de quadros que estão nomeados como um réquiem, mas os elementos que o compõem não obedecem à estrutura conhecida do gênero (*Kyrie, Dies Irae, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus e Agnus Dei*), embora os movimentos formais de abertura, evocação, estratificação de planos entre o temporal e o secular, bem como algumas recuperações de tom, estejam presentes sem receberem seus nomes tradicionais (sendo de certa forma transpostos para a relação entre cotidiano e História). Nesse sentido, essas balizas iniciais – e o ato de rearranjá-las – fornecem apenas a orientação para a composição das partes e de suas matérias.

Trata-se, evidentemente, de uma obra fúnebre, mas o objeto pranteado, para o qual se pede apaziguamento – essa é a função litúrgica de um réquiem – não é uma pessoa e sim talvez uma classe. Mas uma classe entendida, justamente, como algo simultaneamente previsto e criado pela polarização de sentido que o próprio *Requiem* cria.

O contexto geral da obra no entanto é mais amplo. Passando pela paródia litúrgica, a imagem de suicídios de gente pobre, a lembrança do assassinato de Rosa Luxemburgo e instantâneos de batalha o todo compõe um sentido suspenso que é preciso percorrer para compreender. Teríamos, assim, uma evocação geral da condição finita humana, baseada parodicamente na cosmologia cristã, que vai progressivamente se especificando na problematização da conjunção entre a Primeira Guerra e a repressão ao processo revolucionário de 1919, eventos em si jamais abertamente citados, mas suficientemente indicados pelas próprias colagens literárias e sonoras de que a obra se compõe.

Assim, em vez do rogo pela salvação de uma alma que deixa o plano dos vivos, partimos da lembrança da perecibilidade de todas as criaturas (*Grande coral de Ação de Graças*) e chegamos à polarização sobre o sentido da morte de um *soldado desconhecido* (os dois *Relatos*). Percurso esse que, porque está sendo veiculado no rádio, para um ouvinte, foi preparado para ativar em sua memória experiências históricas recentes e traumáticas do período, e é proposto ao juízo de quem recebe o discurso.

O trabalho literário que realiza esse deslocamento do sentido no plano da palavra é feito de modo o mais compósito possível: em (I), trata-se de um poema do *Manual de Devoção Privada* de Brecht (*Hauspostille*), adaptado para funcionar como litania de abertura em sentido desencantado, não esperançoso, como a tradição cristã sugere; (II) vem, novamente, de um poema do mesmo livro também presente na peça *Baal*, mas nesse caso temos uma paródia da morte de Ofélia em *Hamlet*, só que aplicada à morte de garotas pobres e grávidas de província; em (III), trata-se da imitação de uma inscrição tumular, um epitáfio (gênero sublime de poesia, de origem grega, mas também uma simples prática comum de sinalização, ponhamos extraoficial, de locais de sepultamento), tudo referido ao assassinato politicamente escamoteado de Rosa Luxemburgo, referida pelo clichê poético *Rosa vermelha*; (IV) e (V) formam uma parábola de guerra, extremamente virulenta e cruenta, substituindo a cristã, que ao final se transforma em pergunta dirigida aos que “ainda não foram mortos e lembram a face apagada a socos pelos soldados”.

Astensões, materializações e contextualizações musicais também são numerosas. Além de lembrar que no meio radiofônico a música desempenha a função geral criar figuração para a narrativa, poderíamos citar, nesse sentido, que: em (I) o mesmo coral de evocação da perecibilidade humana adquire tons ameaçadores e vagamente militares devido ao trabalho dos metais evocando os sinais militares que pontuam a rotina na caserna e sob campanha; em (II) a morte de garotas pobres de província, cantada em andamento largo, está vertida num coral cheio de melismas próprios ao canto litúr-

gico, é harmonicamente densa, mas seu acompanhamento se dá apenas no violão, um instrumento que, para o contexto europeu, evoca o canto de rua, anônimo. Em (III), a inscrição tumular foi inspirada – e o nome da sessão o acusa – em práticas especificamente católicas e bávaras de assinalar locais de sepultamento. *Marterl* afinal, como uma breve pesquisa revela, é o nome de um oratório de estrada erigido pela população local em sua vizinhança, num modo informal, quase clandestino, de realizar essa função social, colhido portanto etnologicamente pelo réquiem. A música por sua vez trata essa canção fúnebre com uma valsa pontuada americana (*Boston*) que sobrepõe à lembrança da morte de Rosa Luxemburgo um passatempo predominantemente feminino de uma sociedade moderna – a dança –, criando assim, de certa forma, tensão entre a lembrança mortífera de seu assassinato e a feira de atrações que a República de Weimar montou sobre o cadáver.

Na cópula (IV) e (V), a música de ação – baseada em estilemas melódicos de marchas informais de treinamento militar e totalmente destoante da circunspeção do gênero –, aliada à selvageria dos soldados que narram um assassinato com requintes de crueldade, é por si só um deslocamento. Em sentido contrário, o recitativo realiza, pela redução do andamento e a mudança qualitativa na forma de recitação, agora mais falada que cantada, um esfriamento da tensão emotiva, o que não seria de se esperar ao final de uma obra fúnebre.

O final deste réquiem, enfim, deve fazer pensar sobre os elementos incongruentes que se combinaram na forma e aludiram a uma experiência opressiva ainda sem nomeação pública. Como se vê, temos aqui de fato criação musical-literária objetivista – nos termos adornianos que, durante certo período, foram considerados musicalmente autossuficientes –, mas a recriação dos objetos em modo musical-radiofônico tem um sentido determinado, que só se pode aferir do movimento evocativo e problematizador geral da obra, sem o qual a força da música e da poesia não se efetiva.

Conclusão

A breve recuperação e problematização do conceito de *música utilitária* aqui indicada não tem, evidentemente, a pretensão de ser exaustiva e se dá por satisfeita na medida em que puder incitar o desejo de gerar debates e pesquisas sobre a questão. Ainda assim, ela parte da vivência concreta de cisões no campo dos estudos de musicologia, literatura e estética musical ainda hoje atuantes.

Exatamente por isso, este artigo, já de si dedicado a um objeto não consensual no campo da música de concerto, buscou se organizar em torno de tensões entre os campos da literatura e da música tocadas pela parceria de Brecht e Weill, tal como elas apareceram ao olhar de um crítico que precisou legitimar, durante um período, tanto a tradição quanto as obras desses artistas que a desafiavam.

Em vez da reprodução de noções duvidosas sobre o suposto *elitismo* da crítica adorniana a Brecht e à chamada *música utilitária* nos pareceu mais produtivo, assim, na medida de nossas possibilidades, buscar compreender até que ponto seus pressupostos permitem enxergar objetos da música contemporânea e até que ponto esses o ultrapassam. Ao menos para pensar caminhos pelos quais eles podem vir a ser compreendidos e então propor as questões relevantes sobre o presente que, tal como toda grande arte, são capazes de formular.

Para o caso de Weill e Brecht, não foram muitos os críticos que com tanto acerto, mesmo com seus limites, descreveram tão bem os princípios básicos da técnica organiza essa poética músico-literária. E dentre eles certamente Adorno foi o mais apto a derivar suas consequências históricas e formais, o que fez à sua maneira, em que a forma musical – cuja parte com o desejo de emancipação humana é critério de verdade –, tem primazia sobre qualquer pleito de intervenção pública imediata.

Da mesma forma, mas inversamente, o olhar do estudioso e do músico interessado nos processos de criação de meios expressivos tende, naturalmente, à explicitação e à análise de elementos constitutivos, no terreno específico da técnica musical. A música de Brecht e Weill no entanto, tematizando justamente o problema da divisão do trabalho e da especialização do *métier* como uma forma de alienação, ao se articular com texto e formas várias de produção de sentido (teatro, ópera, cantata, rádio, *agit-prop*, poema musicado, balé) se construiu levantando dúvidas sobre essa mesma tendência.

Talvez por isso, o convívio com o material aqui brevemente exposto tem mostrado que a construção do sentido se dá, nesse caso, justamente onde tentamos apontar: no ponto em que a tradição europeia, cujas formas eram inaptas para dar conta das experiências de uma sociedade de massas, precisou se conjugar com a cultura popular, próxima à experiência anônima das classes exploradas, que, no entanto, também é inapta a compor grandes complexos de sentido que pudessem refletir sobre tal ordem de coisas, com vistas a transformá-la.

Na melhor das hipóteses, este artigo tem a mesma pretensão. E padece da mesma insuficiência.

Referências

- ADORNO, Theodor. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- _____. The Threepenny Opera. In: HINTON, Stephen. Kurt Weill (Org.). *The Threepenny Opera*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- _____. *Gesammelte Schriften 18, Musikalische Schriften V*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.
- BRECHT, Bertolt. *Schriften zum Theater I, Gesammelte Werke 15*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967.



_____. *Estudos sobre teatro*. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 2005.

_____. *Hauspostille*. Gesammelte Werke, Band 8, Gedichte I. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967.

BRECHT, Bertolt; WEILL, Kurt. *Die Dreigroschenoper*. Vienna: Universal Edition. UE 34304, 1975.

_____. *Das Berliner Requiem*. Cantata for tenor, baritone, three-part male chorus and wind orchestra. Text by Bertolt Brecht. Vienna: Universal Edition, UE 16630, 1975.

DREW, D (Hrsg.). *Über Kurt Weill*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975.

WEILL, Kurt. *Ausgewählte Schriften*. David Drew (Hrsg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1975.

_____. *Kleine Dreigroschenmusik, Mahagonny Songpiel, Happy End, Berliner Requiem, Violin Concerto*. CD. London Sinfonietta regida por David Atherton. Deutsche Grammophon, 1999.

Literatura recomendada

ALMEIDA, Jorge de. *Crítica dialética em Theodor Adorno – música e verdade nos anos 20*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

METZGER, Heinz-Klaus; RIEHN, Rainer (Hrsg.). Kurt Weill – die frühen Werke 1916-1928. *Musik Konzepte 101/102*. München: Edition Text + Kritik, Juli 1998.

ROSENHAFT, Eve. *Organizing the lumpenproletariat: Cliques and communists in Berlin during the Weimar Republic*. 1982. Disponível em: <<http://libcom.org/history/organizing-lumpenproletariat-cliques-communists-berlin-during-weimar-republic-eve-rosenh>>. Acesso em: 31 jan. 2017.

SCHRADER, Bärbel; SCHEBERA, Jürgen. *The “Golden” Twenties – Art and Literature in the Weimar Republic*. New Haven and London: Yale University Press, 1988.

TREGGAR, Peter. *Krenek and the politics of musical style*. New York: Scarecrow Press/Roman & Littlefield, 2013.

A música no pensamento de Merleau-Ponty

The music on the thought of Merleau-Ponty

Paulo Vinícius Amado*

Resumo: Conforme se constata, o trazer do pensamento merleau-pontyano para perto de reflexões acerca da música ainda é tarefa pouco empreendida, e isto, sobretudo, no Brasil. Outros filósofos como Friedrich Nietzsche (1844-1900) ou Gilles Deleuze (1925-1995) e Félix Guattari (1930-1992) e, na própria corrente fenomenológica, Martin Heidegger (1889-1976) e Alfred Schultz (1899-1959) são visitados com maior frequência por estudiosos que lidam com aproximações e implicações entre filosofia e música. Como exemplos dos poucos trabalhos sobre música onde se menciona Merleau-Ponty, tomem-se Caznok (2003), Heller (2006), Berger (2008), Fonterrada (2008) e Nogueira (2009) – autores, entretanto, que não se dedicaram ao estudo pormenorizado do uso do termo “música” pelo próprio pensador em questão. Eis nesse ponto exatamente a tarefa que se experimentará no presente texto: uma reflexão no intuito de compreender qual o significado de música para Merleau-Ponty e em que medida tal noção auxilia, primeiro, na compreensão de sua filosofia e, adiante, em propostas de estudo e de uma filosofia da música.

Palavras-chave: música, expressão musical, fenomenologia, Merleau-Ponty.

Abstract: As noted, the approximation of the Merleau-Ponty thought with reflections about music is still a task little undertaken, and this, principally, in Brazil. Other philosophers such as Friedrich Nietzsche (1844-1900) or Gilles Deleuze (1925-1995) and Felix Guattari (1930-1992) and, in the phenomenological current, Martin Heidegger (1889-1976) and Alfred Schultz (1899-1959) are more frequently visited by scholars who deal with approximations and implications between philosophy and music. As examples of the few works on music in which Merleau-Ponty is mentioned, take it Caznok (2003), Heller (2006), Berger (2008), Fonterrada (2008) and Nogueira (2009) – authors, however, who did not dedicate themselves to the detailed study of the use of the term “music” by the thinker himself. Here is in this point exactly the task that will be tried in this text: a reflection in order to understand the meaning of music for Merleau-Ponty and to what extent this notion helps, first, in the understanding of its philosophy and, later, in proposes of study and of a philosophy of music.

Keywords: music, musical expression, phenomenology, Merleau-Ponty.

Abertura

A obra de Maurice Merleau-Ponty pode ser entendida como uma filosofia acerca da psicologia e do comportamento humanos, ou, ainda, o exercício de uma fenomenologia como método de pensar e do qual se espera algo como uma “psicologia descritiva” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 3), tratando, destacadamente, das noções de percepção e expressão, mente e consciência, corpo, pensamento, intuição e motricidade, sempre muito próximas e enredadas (CERBONE, 2012; MÜLLER, 2001)¹. O fenomenólogo

*Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: paulinhoamado@gmail.com.

1 O filósofo nasceu em 1908, em Rochefort-sur-Mer, distrito do litoral oeste da França. A *Fenomenologia da Percepção*, talvez sua principal obra, tem a primeira publicação datada de 1945, apresentada à comunidade parisiense no imediato pós-segunda guerra, ao mesmo tempo em que o autor se preparava

francês defenderá, sobremaneira, a tese de um *sentido sensível* do – e no – mundo vivido (cf. REIS, 2008). Em seu empreendimento filosófico chama atenção sua defesa de uma descrição fenomenológica que sublinhe o sensacional, o pré-simbólico ou o antepredicativo – o que, em seu pensamento, seriam os substratos primeiros de toda a percepção e, conseqüentemente, de todas as ideias possíveis de mundo. Merleau-Ponty não é um filósofo “fácil de entender, mas o esforço neste sentido é mais do que compensado” (MATTHEWS, 2010, p. 7). O difícil para sua compreensão, entretanto, vem menos de uma obscuridade deliberada e em si mesma, e mais pela sutileza e afinco de seu pensamento. Crítico – inclusive de si e mesmo da corrente fenomenológica, desde o início no século XIX, com Edmund Husserl (1859-1938), e chegando a Martin Heidegger (1889-1976) e seu conterrâneo Jean-Paul Sartre (1905-1980) – o fenomenólogo aparece como uma figura das mais importantes do existencialismo francês e da fenomenologia que, sabidamente, marcaram a filosofia no século XX. Obstinado leitor e revisor de René Descartes (1596-1650) e Immanuel Kant (1724-1804), além de estudioso do ideário de Henri Bergson (1859-1941), Gabriel Marcel (1889-1973), franceses², e do alemão Friedrich Schelling (1775-1854)³, dentre outros, Merleau-Ponty é também o filósofo que um tanto pioneiramente buscou conhecer temas de suas investigações conforme tratados pela psicologia, fisiologia, linguística, antropologia e medicina, sendo amplamente conhecida sua aproximação com representantes da chamada psicologia da Gestalt, através de conferências, por exemplo, do fenomenólogo russo Aron Gurwitsch (1901-1973).⁴

Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) é muito menos conhecido, especialmente nos países de língua inglesa, do que o contemporâneo Jean-Paul Sartre, seu amigo em certa época [...]. Merleau-Ponty [...] seguiu em geral uma típica carreira acadêmica. Sua filosofia, no entanto, não é a de um professor no claustro, algo que interessa apenas a outros profissionais. Muitos diriam que ele é um pensador ao menos tão importante e relevante quanto Sartre e, talvez, mais original e profundo. Como a maioria dos filósofos (inclusive Sartre), ele saiu de moda após a morte, embora muitos

para concorrer aquele que seria, de fato, seu futuro cargo: catedrático da Universidade de Lyon. Sua carreira e suas revisões filosóficas, entretanto, foram interrompidas poucos anos depois pela sua abrupta morte, em 1961 (CERBONE, 2012; MATTHEWS, 2010).

2 Ver MATTHEWS, 2010, p. 13.

3 Ver Müller (2001), por exemplo, no seguinte trecho: O desafio de construir uma reflexão capaz de refletir no seu próprio irrefletido não é exclusividade do projeto merleau-pontyano. Antes dele, Schelling já se ocupa de reencontrar [...], o lugar da nossa experiência primitiva do mundo da percepção [...]. O mesmo se pode dizer de Bergson [...] [que] fugindo do formalismo da teoria da representação [cartesiana e pós-cartesiana] [...] empenha-se no restabelecimento de nossa experiência inaugural das “coisas” [...] na consecução de um meio capaz de atingi-la, a saber, a intuição. Todavia, na obra husserliana que Merleau-Ponty encontra [suas] referências temático-metodológicas. (MÜLLER, 2001, p. 93-94).

4 Ver CERBONE, 2012, p. 147.

psicólogos continuassem a encontrar estímulo em suas ideias. Há sinais agora de um ressurgimento de interesse no que ele tem a dizer sobre uma série de questões filosóficas (MATTHEWS, 2010, p. 9).⁵

A pouca menção à Merleau-Ponty, destacada no trecho acima pelo professor britânico Eric Matthews, emérito da Universidade de Aberdeen – “especialmente nos países de língua inglesa” – sua realidade mais próxima – acaba sendo patente também em outros países, dentre os quais o Brasil. De fato, comparativamente à influência de outros filósofos no meio acadêmico-filosófico brasileiro, a obra merleau-pontyana ainda é pouco visitada, e estudos mais profundos de sua filosofia aguardam desenvolvimento em alguns aspectos, e mesmo acerca de algumas noções caras ao pensamento do francês.⁶ Corroborando esta perspectiva, infra-se a realidade das poucas edições das traduções para o português de alguns de seus livros e coletâneas de textos e notas, muitas delas publicadas no Brasil com intervalos de décadas entre uma reimpressão e outra, com não muita tiragem, e quase sempre sob o selo de editoras, por assim dizer, vocacionadas a um *metier* escolástico e restrito; mesmo em bibliotecas especializadas – por exemplo, das escolas de filosofia das universidades públicas – às vezes torna-se difícil encontrar os escritos merleau-pontyanos, ou mesmo publicações correlacionadas.

A pesquisa faz constatar também que a conformidade do pensamento merleau-pontyano para com reflexões acerca da música é uma tarefa ainda muito pouco empreendida e, de novo, esta realidade atinge rigorosamente o Brasil. Outros eminentes pensadores como Arthur Schopenhauer (1788-1860), Friedrich Nietzsche (1844-1900), Theodor Adorno (1903-1969) ou Gilles Deleuze (1925-1995), e, especialmente na corrente fenomenológica, Martin Heidegger (1889-1976) e Alfred Schutz (1899-1959) são visitados com muito maior frequência e profundidade por estudiosos que lidam com aproximações e implicações entre filosofia e música.⁷ Como exemplos, pois, de alguns dos poucos trabalhos

5 A reiterada comparação entre Merleau-Ponty e Sartre, neste fragmento do texto de Eric Matthews, não parece pretender a depreciação ou valoração negativa de um para outro autor e pensador. Conforme continua seu estudo, Matthews descortina alguns fatos que fizeram com que Sartre ganhasse ainda em vida uma grande notoriedade – sempre merecida, mas também um tanto estrategicamente cultivada, – a qual, anos mesmo depois de sua morte, o fizeram ser lembrado e recorrentemente mencionado. Seu contemporâneo e conhecido compatriota e colega, Merleau-Ponty, acabou empreendendo uma trajetória consideravelmente mais discreta, mais escolástica, embora não menos instigante e necessária ao conhecimento. Ademais, parear ambos os filósofos é uma estratégia para fazer compreender, talvez, um pouco mesmo do cenário próximo da fenomenologia e existencialismo francês daquele momento.

6 O que não quer dizer que interessantes leituras a respeito de Merleau-Ponty e sua Fenomenologia não se tenham feito em trabalhos de estudiosos brasileiros. É insuspeita a qualidade dos escritos como os de MÜLLER (2001) e FERRAZ (2006; 2009), dentre outros, desenvolvidos a partir de algumas noções centrais e do engendramento das reflexões do filósofo de Rochefort-sur-Mer.

7 A título de ilustração: Arthur Schopenhauer e seu pensamento sobre música se estudam em trabalhos como os dos autores BURNETT (2012) e SILVA; CORREIA (2013). Friedrich Nietzsche, que escreveu

sobre a música – e seus ramos de estudo⁸ – onde Merleau-Ponty é mencionado com um tanto de destaque, tomem-se Caznok (2003), Heller (2006), Berger (2008), Fonterrada (2008) e Nogueira (2009)⁹.

Ocorre, entretanto, que mesmo estes autores – que tomam Merleau-Ponty como referência, ora mais ora menos extensivamente, dependendo de cada caso – não se dedicaram ao estudo mais detido ou pormenorizado sobre o uso diretivo do termo *música* propriamente por tal pensador; isto é, falta, por exemplo nestes cinco trabalhos citados, um exame da concepção merleau-pontyana a respeito da música. As páginas seguintes serão dedicadas a uma tarefa especificamente ligada a este aspecto, no nível de detalhes da escrita e da apresentação de ideias, em algumas obras merleau-pontyanas. Para tanto, e de acordo com as possibilidades e a extensão deste artigo, serão tomadas algumas passagens dos escritos em que o fenomenólogo francês aponta alguma noção sua a respeito desta vertente artístico-cultural – ainda que no nível das figuras de linguagem. Assim sendo, através de algumas citações, pretende-se investigar qual a significação de “música” para Maurice Merleau-Ponty, e mesmo qual a importância dessa noção para a sua Fenomenologia. Adiante também serão feitos alguns apontamentos acerca das implicações desse ideário para o estudo aplicado da música ou de alguma alternativa de filosofia da música.

A noção de música para Merleau-Ponty

Ora, conforme se pode notar a partir duma leitura mais demorada, o filósofo de Rochefort-sur-Mer, em alguns de seus mais importantes trabalhos, menciona manifestamente a música ou mesmo elementos de algum modo atinentes ao universo ou à construção musical.¹⁰ Se não desponta claramente de seus escritos nenhum tratamento extenso

diretamente sobre a música, sobretudo de seu tempo, é o centro das atenções de BARROS (2005), PAULA (2006) e BOHMANN (2011), por exemplo. A dissertação de Henrique LIMA (2013) apresenta um estudo acerca de Gilles Deleuze e Félix Guattari e música, na obra *Mil Platôs*. Algumas ideias de Schutz são retomadas por NACHMANOWICZ (2007) acerca de uma análise fenomenológica da música. Em COSTA E SILVA (2015) apresenta-se aproximação entre noções da Fenomenologia de Heidegger e os estudos musicológicos, caso semelhante ao de BARBEITAS (2011) que além de Heidegger, também estuda Giorgio Agamben. Certamente, uma pesquisa mais aprofundada ainda resultaria em mais títulos para enriquecer essa pequena lista, ou mesmo poderia se estender para outros filósofos e autores; Merleau-Ponty, entretanto, não sendo um dos mais citados.

8 A saber: Acústica, Educação Musical, Ecologia Sonoro-Musical, Etnomusicologia, Psicologia e Música dentre outros.

9 Some-se neste grupo o muito recentemente publicado trabalho de Alexandre Siqueira de Freitas (In: TOMÁS (Org.), 2016), que ainda carece de se estudar e elaborar resenha.

10 Além da direta menção à palavra “música”, os textos merleau-pontyanos contam, por vezes, com a aparição de termos tais como “melodia” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 118, 157, 187), “nota” e “tom” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 145, 148, 202) dentre outros referentes ao universo da teoria musical ou ao léxico dos estudos de música.

sobre as propriedades dos fenômenos musicais, ao menos nomeadamente a categoria *música* se inscreve em dados pontos dos textos, primeiro, da *Fenomenologia da Percepção* (MERLEAU-PONTY, 1999¹¹) e também naquele que seria, segundo os leitores mais assíduos de Merleau-Ponty, o seu trabalho de revisão filosófica – os artigos do volume de *O Visível e o Invisível* (MERLEAU-PONTY, 2014¹²).

Considerando a “Fenomenologia da Percepção”, especialmente nos trechos que tocam no assunto e no termo música, chama bastante atenção a seguinte ideia: “um romance, um poema, um quadro, uma peça musical são indivíduos, quer dizer, seres em que não se pode distinguir a expressão do expresso, cujo sentido só é acessível por um contato direto, e que irradiam sua significação sem abandonar seu lugar temporal e espacial” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 209). Algumas páginas adiante, o filósofo trata das noções de *música* e *expressão*, e, para tanto, apresenta o significado de uma sonata vinculado ao seu particular sonoro e à sua apreciação imediata:

[A] potência da expressão é bem conhecida na arte e, por exemplo, na música. A significação musical da sonata é inseparável dos sons que a conduzem: antes que a tenhamos ouvido, nenhuma análise permite-nos adivinhá-la [...]. [A passagem considera também que:] só poderemos, em nossas análises intelectuais da música, reportar-nos ao momento da experiência; durante a execução, os sons não são apenas os ‘signos’ da sonata, mas ela está ali através deles, ela irrompe neles. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 248, grifo do autor).

Em *O Visível e o Invisível* o tratamento da arte musical não destoa do anterior; a este respeito, inclusive, colocam-se menções diretivas e respaldadas em autores tais como o escritor e pensador francês Marcel Proust (1871-1922). Aqui, cita-se a inferência de que a música é *sem equivalentes* e, mais que isso...

A ideia musical, a ideia literária, a dialética do amor e as articulações da luz, os modos de exibição do som e do tato falam-nos, eles possuem sua

11 A primeira publicação, conforme adiantado acima, é de 1945. *Fenomenologia da Percepção* constitui um completo repensar do método fenomenológico e da fenomenologia (Merleau-Ponty sustenta que esse repensar é essencial à prática constante da fenomenologia), embora não haja dúvidas de que ele tenha aprendido muito com Husserl, Heidegger e Sartre, e igualmente com Scheler. Talvez a característica mais surpreendente da fenomenologia de Merleau-Ponty, em contraste com a de Husserl, de Heidegger e de Sartre, seja a extensão de seu desenvolvimento com a pesquisa empírica em curso nas ciências naturais, especialmente psicologia, fisiologia e linguística. Merleau-Ponty foi profundamente influenciado pela psicologia da *Gestalt* [...] especialmente sua ênfase na estrutura holística da experiência. (CERBONE, 2012, p. 146-147).

12 A edição original é de 1964, numa publicação póstuma de uma série de escritos então reunidos e encadernados conforme os cuidados e a revisão do historiador da filosofia e filósofo parisiense Claude Lefort (1924-2010), discípulo e amigo de Maurice Merleau-Ponty.

lógica própria, sua coerência, suas imbricações, suas concordâncias, e aqui também as aparências são o disfarce de “forças” e “leis” desconhecidas. Simplesmente, é como se o segredo em que se acham, e de onde as tira a expressão literária fosse seu modo de existência. [...] [E continuando...] ninguém foi mais longe de que Proust ao fixar as relações entre o visível e o invisível na descrição de uma ideia que não é o contrário do sensível, mas que é seu dúplice e sua profundidade. Porque o que Proust diz das ideias musicais, di-lo de todos os seres de cultura [...]. [...] A literatura, a música, as paixões, mas também as experiências do mundo visível são tanto quanto a ciência de Lavoisier e de Ampère, a exploração de um invisível, consistindo ambas no desvendamento de um universo de ideias. Simplesmente, aquele invisível, aquelas ideias não se deixam separar, como as dos cientistas, das aparências sensíveis, mas erigem-se numa segunda positividade. Por que não admitir – e isso Proust o sabia bem, disse-o algures – que tanto a linguagem quanto a música podem, pela força de seus próprios ‘arranjos’, sustentar um sentido, captá-lo nas suas malhas [...]. (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 144-145 e 147-148, grifo do autor).

Ora, é relativamente fácil depreender destes primeiros fragmentos textuais destacados, e das ideias e noções neles vislumbradas, que, para Merleau-Ponty, de um modo contundente, a música se expressa, quer dizer, é dotada, nos dizeres do filósofo, de “potência de expressão”: as ideias musicais imbricam-se dum sentido que é todo do seu artesanato e facticidade, escuta e experiência, todos estes elementos não fragmentáveis e, dalguma forma, tributários de uma spatiotemporalidade que se enreda pelo – ou ao menos em torno – de tal fenômeno; a arte sonoro-musical e a maneira com que esta se apresenta – a *forma* e o *conteúdo* de uma música que se executa, e a situação que permite perceber isto – dão-se mutuamente ao significado, um não sendo nada senão pela presença e moldura do outro¹³; e aí, conforme o próprio autor em análise, “[...] não se pode distinguir a expressão do expresso”.

Além dessa potência expressiva inequívoca, chama atenção a consideração merleau-pontyana acerca da restrita possibilidade – ou de uma declarada impossibilidade – de se empreenderem *análises intelectuais* da música realizadas per si ou sem a menção no mínimo direcionada para o rememorar de uma execução ou de um próprio *momento da experiência* musical; e da forma como aparece escrito, tratando de uma experiência centralmente calcada na audição. Na carreira disto – tomando outra parte do texto de *O Visível e o Invisível* – nota-se a clareza com que o fenomenólogo em estudo distinguia o fenômeno musical da sua representação, isto é, diferenciando a música – seu ato de execução e sua escuta, em simultâneo – daquilo que é possível escrever da música,

13 Mencione-se que estas citações – da *Fenomenologia da Percepção* – apontam para uma Ontologia da Música, assunto a se desenvolver em trabalhos futuros. Acerca de Ontologia em Merleau-Ponty, ver Ferraz (2009).

ou registrar nas partituras; o próprio fazer musical e uma escrita correlata como dois gestos distintos.¹⁴ A respeito disso – algo como que uma inflação das possibilidades de representação e da linguagem analítica¹⁵ – lê-se:

A explicação não nos dá a própria ideia, constitui apenas versão segunda, derivado mais manipulável. Swann pode perfeitamente fixar a “pequena frase” entre as barras da notação musical, atribuir ao pequeno intervalo entre as cinco notas que a compõem ou à repetição constante de duas entre elas, a “doçura retrátil e friorenta” que constitui sua essência ou seu sentido: no momento em que pensa estes sinais e este sentido, não mais possui a “pequena frase”, mas apenas “simples valores que substituem, para comodidade de sua inteligência, a misteriosa entidade que percebia”. (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 145).¹⁶

Adiante, mas na mesma direção de pensamento:

[Por que não admitir] [...] que tal como a notação musical é um fac-simile proposto, retrato abstrato da entidade musical, a linguagem como sistema de relações explícitas entre signos e significados, sons e sentidos, é um resultado e produto da linguagem operante no sentido em que som e sentido estão na mesma relação que a “pequena frase” e as cinco notas que lhe encontramos propostas? Isto não quer dizer que a notação musical, a gramática, a linguística e as “ideias da inteligência” [...] sejam inúteis [...] mas que o sistema de relações objetivas, as ideias adquiridas são como que tomadas numa vida e percepção segundas que fazem com que o matemático vá direito às entidades que ninguém viu ainda, que a linguagem e o algoritmo operantes usem uma visibilidade segunda e que as ideias sejam o outro lado da linguagem e do cálculo. (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 148, grifo do autor).

Além desses apontamentos, é de se atentar para o uso que Maurice Merleau-Ponty faz de termos do linguajar específico musical, ao modo de comparações ou quase metáforas, algumas delas consideravelmente importantes para uma verdadeira compreensão da abordagem empreendida nos seus textos filosóficos. Ao retornar, por exemplo, à leitura da *Fenomenologia da Percepção*, veem-se com interesse o emprego dos termos *melodia* e *resolução* – os grifos nossos nos trechos abaixo – em clara alusão às noções próprias da teoria da música e dos estudos de harmonia tonal – e das suas respectivas cadências – em música.

14 Usando-se, aqui, a palavra “gesto” no mesmo sentido que lhe dá Merleau-Ponty ao longo das suas obras citadas.

15 Acerca, especificamente, desta ideia de “inflação” – ver MÜLLER (2001).

16 Merleau-Ponty menciona aqui personagens e situações da obra romanesca de Marcel Proust (1871-1922), original de 1913, sobre o título, em francês, *Du côté de chez Swann*, tomo II.

A situação que desencadeia as operações instintivas não está inteiramente articulada e determinada, o sentido total não é possuído [...]. Ela só oferece uma significação prática, só convida a um reconhecimento corporal, ela é vivida como situação “aberta”, e pede os movimentos [...] assim como *as primeiras notas da melodia* pedem certo modo de *resolução* sem que ele se conheça por si mesmo [...]. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 118, grifo nosso).

Quando percebo esta mesa, é preciso que a percepção da tampa não ignore a percepção dos pés, sem o que o objeto se desmembraria. Quando ouço uma melodia, é preciso que cada momento esteja ligado ao seguinte, sem o que não haveria melodia. E, todavia, a mesa está ali com suas partes exteriores. A sucessão é essencial à melodia. O ato que reúne distancia e mantém à distância, eu só me toco me escapando. Em um pensamento célebre, Pascal mostra que sob um ponto de vista eu compreendo o mundo e que sob outro ponto de vista ele me compreende. Deve-se dizer que é sob o mesmo ponto de vista: eu compreendo o mundo porque para mim existe o próximo e o distante, primeiros planos e horizontes, e porque assim o mundo se expõe e adquire um sentido diante de mim, que dizer, finalmente porque eu estou situado nele e porque ele me compreende. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 546-547, grifo nosso).

À primeira vista, os termos do universo musical destacados acima aparentam terem sido usados pelo autor em estudo, se muito, ao modo de alegorias. Ocorre, entretanto, que a densidade do texto donde se sobreleva tal vocabulário – menção às “notas”, “melodia” e “resolução” – permitem inferir o seu emprego bastante consciente e adequado, e com um significado, crê-se, um tanto menos abstrato do que técnico.¹⁷ O exame mais cuidadoso destas passagens contextualizadas aos amplos argumentos merleau-pontyanos nas grandes seções do livro em questão revela ao menos dois pontos dignos de se esmiuçar num exercício de investigação e reconhecimento de sua fenomenologia:

i) Ao mencionar a realidade das notas musicais de uma melodia que, tão logo executadas, parecem também anunciar os sons consequentes, Merleau-Ponty parece pretender evidenciar a sua concepção de que as operações perceptivas elementares ocorrem num intrincado, inflexivo e espiralado *continuum* definidor entre o (e do) indivíduo e o (do) seu meio circundante imediato; para tanto, o filósofo associa o fluxo tonal, em que cada momento gera uma expectativa do próximo, à experiência intuitiva ou ao contato primevo e pré-judicativo do ser com o (e no) mundo: uma

17 A maneira como Merleau-Ponty enuncia os termos do jargão musical evidencia alguma formação sistematizada em música, em teoria ou mesmo análise musical; um dado, entretanto, não mencionado ou pelo menos frisado pelos seus biógrafos, até aqui. Muito aparentemente, a sua educação musical deu-se com base em conceitos e nomenclatura atrelada à tradição da música eurocidental dita como tonal, como se sabe, ainda muito em voga também atualmente, sobretudo, do ponto de vista da execução e apreciação; a composição – no ramo, diga-se, erudito – talvez um pouco menos.

situação “aberta” e que “solicita movimentos” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 118). Assim, a aludida melodia da intuição – tomada aqui como correlativa da intencionalidade operante ou da Corporeidade¹⁸ que uma fenomenologia da percepção deve considerar rigorosamente em seu empreendimento – constitui-se graças a um enredo dinâmico onde os canais perceptivos – os dispositivos inerentes do Corpo vivido, sentido e senciante¹⁹ – de algum modo interrogam dinamicamente o ambiente exterior tão logo se apercebe deste lugar e da possibilidade de com ele interagir – isto mais por uma agência, e enredado no fenômeno corrente, do que por cogitações, juízos ou representações.

ii) Num sentido não muito diferente do mencionado no parágrafo anterior, embora em trecho mais adiantado de seu livro, e envolto em outros questionamentos filosóficos bastante elaborados, Merleau-Ponty novamente usará o termo *melodia* – de novo um tanto figurativamente, mas não sem assertividade – quando infere semelhanças entre, de um lado, a sucessão que conforma e faz uma melodia se apresentar como tal e, de outra feita, a percepção da íntegra da mesa do seu escritório, a qual vista ainda pelo tampo permite pressentir a existência e uma funcionalidade de seus pés. A escrita merleau-pontyana trata, então, tanto da suposta *melodia* quanto da sua *mesa* como exemplos de coisas que se apresentam – ou mesmo que se expressam – frente à percepção e consciência humanas, como entidades precisamente unas e indivisas, muito embora, representativamente e em análises segundas, se possam distinguir delas partes ou mesmo fragmentos; em outras palavras, quer-se dizer que na relação estabelecida entre o indivíduo e os objetos ao seu redor e em sua disposição de totalidade – e ainda que sem a abstração ou conceitos *a posteriori* acerca dos componentes daquilo que se toma da realidade – simplesmente se antevê que se tais admissíveis partes fossem colocadas de outra maneira, aquela coisa simples e francamente deixaria de ser (ou de ser-se), e se aperceberia como outra coisa, digna doutro apelo para a consciência do sujeito e, em seguida, de outro nome. Aqui, portanto, pode-se inferir que o filósofo francês se vale da noção teórico-musical de *melodia* como modelo essencial e exemplo preciso daquilo que se expressa fenomenologicamente – desde Husserl – como fenômeno individual da e para a consciência, ou melhor, como “um todo em sentido rigoroso”:

18 [A] intencionalidade operante aquela que forma a unidade natural e antepredicativa do mundo e de nossa vida, que aparece em nossos desejos, nossas avaliações, nossa paisagem, mais claramente do que no conhecimento objetivo, e fornece o texto do qual nossos conhecimentos procuram ser a tradução em linguagem exata. [...] Esses esclarecimentos nos permitem compreender, sem equívoco, a motricidade enquanto intencionalidade original. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 16 e 192).

19 A noção de Corpo (com o “C” maiúsculo) e a ideia da dupla constituição do Corpo vivido – que, por exemplo, toca ao mesmo tempo em que é tocado – é examinada com cuidado e clareza por CERBONE (2012, p. 148-157).

Um todo em sentido rigoroso [diferentemente de alguns sentidos inautênticos e corriqueiros apontados ainda por Edmund Husserl] não depende de nenhum aporte exterior. Nele, cada parte guarda uma relação de não-independência em relação às demais, o que faz com que se exijam mutuamente. Consequentemente, estabelecem entre si uma unidade espontânea e necessária. Fundação (Fundierung) é o nome dessa conexão essencial que define a relação das partes num todo em sentido rigoroso. [...] A expressão [que se ergue do contato fenomênico entre sujeito e objeto, em que as coisas se apresentam de algum modo conforme todas suas possibilidades e expressam perspectivamente em primeira ordem], enfim, é uma relação de fundação (na forma de movimentos de transcendência) que nossos dispositivos anatômicos²⁰ experimentam junto aos dados sobre os quais se lançam [e interrogam]. Independentemente de qualquer agente ou coisa externa, ela é o nascimento de uma totalidade, ao mesmo tempo indissociável e irredutível aos dispositivos anatômicos envolvidos [e também aos possíveis fragmentos do objeto vislumbrado ou em contato]. (MÜLLER, 2001, p. 151-152).

Segundo essa leitura de Merleau-Ponty, e pelas interpretações de seus estudiosos, inferi-se que o Corpo (o Ser encarnado), de alguma maneira, sabe das coisas que se lhe aparecem muito por intermédio de um movimento seu em direção a elas. Ele, portanto, às visa, tangencia, toca, ouve; enfim, sente o que se coloca como elemento experienciável: “[...] meu corpo me aparece como postura em vista de certa tarefa atual ou possível” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 146). Mas sente não atomisticamente²¹ ou realizando uma primeira etapa de coleta de dados, os quais, processados depois, intelectualmente, serão dados a algum significado – não, e antes disso, o Corpo aparecerá apreendendo do mundo um sentido que tem o mesmo de impensado, de notório e de inteiro, em sensações encadeadas tal como as notas de uma melodia que, a serviço de uma tonalidade, desde o instante em que vibram e ressoam, sugerem uma cadência a acontecer adiante. E nessa operação – que, talvez como Müller (2001, p. 13), se possa dizer que guarda o *mistério da expressão* – compreende-se um sentido, pois, do irrefletido e do indiviso, e muito pela facticidade instaurada nos fenômenos; um sentido manifesto e verdadeiro na medida de seu quê situacional e imanente: o Ser corporificado, de alguma maneira eficaz, dá-se a conhecer e reconhece o mundo, primordialmente, assim.²² A própria consciência sendo, pois, um movimento em direção às coisas.

20 Lembrar, novamente, apontamentos de CERBONE (2012, p. 148-157).

21 Sabe-se que Merleau-Ponty postula contra a ideia cartesiana de divisão dos cinco sentidos da percepção humana.

22 Obviamente, um estudo mais pormenorizado desses e de outros aspectos correlatos da filosofia de Merleau-Ponty devem ser empreendidos, e os próprios textos e termos ora destacados ainda podem dar ensejo a outras interpretações e ao desenvolvimento de um pensamento mais engendrado. Ocorre, contudo, que o pouco espaço destas páginas permite somente lançar as bases de um estudo que pretende levar estas cogitações mais adiante. Claro também está que outras noções próprias de Merleau-Ponty – tais como *corpo habitual*, *gestualidade* e *sinestesia* – podem entrar para a discussão, com vistas à compreensão de sua fenomenologia, e na busca de aplicabilidade disso em estudos voltados para a música. Com trabalhos seguintes pretende-se entrar em tais méritos.

A percepção está relacionada à atitude corpórea. Essa nova compreensão de sensação modifica a noção de percepção proposta pelo pensamento objetivo, fundado no empirismo e no intelectualismo [de Descartes e de Kant, respectivamente], cuja descrição da percepção ocorre através da causalidade linear estímulo-resposta. Na concepção fenomenológica da percepção a apreensão do sentido ou dos sentidos se faz pelo corpo, tratando-se de uma expressão criadora [...]. [...] é preciso enfatizar a experiência do corpo como campo criador de sentidos, isto porque a percepção não é uma representação mentalista, mas um acontecimento da corporeidade e, como tal, da existência. [...] Merleau-Ponty reforça a teoria da percepção fundada na experiência do corpo fenomenal, reconhece o espaço como expressivo [...]. (NÓBREGA, 2008, p. 142).

[...] por meio de meu corpo enquanto potência de certo número de ações familiares, posso instalar-me em meu meio circundante enquanto conjunto de manipulanda [...]. (p. 152). [...] todo movimento é indissolúvelmente movimento e consciência de movimento [...]. [...] a percepção e o movimento formam um sistema que se modifica como um todo. (p. 159-160). [...] a motricidade [é uma] intencionalidade original. Originariamente a consciência é não um “eu penso”, mas um “eu posso”. [...]. [...] a visão e o movimento são maneiras específicas de nos relacionarmos a objetos, e, se através de todas essas experiências exprime-se uma função única, trata-se do movimento de existência que não suprime a diversidade radical dos conteúdos porque ele os liga, não os colocando todos sob a dominação de um “eu penso”, mas orientando-os para a unidade intersensorial de um “mundo”. O movimento não é o pensamento de um movimento, e o espaço corporal não é um espaço pensado ou representado. [...] No gesto da mão que se levanta em direção a um objeto está incluída uma referência ao objeto não enquanto objeto representado, mas enquanto esta coisa bem determinada em direção à qual nos projetamos, perto da qual estamos por antecipação, que nós frequentamos. A consciência é o ser para a coisa por intermédio o corpo. [...] mover [o] corpo é visar as coisas através dele, é deixá-lo corresponder à sua solicitação, que se exerce sobre ele sem nenhuma representação. Portanto, a motricidade não é como uma serva da consciência, que transporta o corpo ao ponto que nós previamente nos representamos. Para que possamos mover nosso corpo em direção a um objeto, primeiramente é preciso que o objeto exista para ele [...]. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 192-193, grifo nosso).

A partir de todo o exposto, é de se apontar que, segundo o fenomenólogo francês, a expressão e o próprio conhecimento se estabelecem referencialmente ao Corpo vivido e, numa enigmática circunflexão, possibilita também que o indivíduo se autodenomine – isto desde instâncias fundadoras e pré-reflexivas. O Corpo serve como o ponto perspectivo de qualquer percepção e, em confronto com a situação e localização dos elementos exteriores percebidos, determina o modo como estes últimos serão significados em primeira ordem (MATTHEWS, 2010); esse encadeamento entre o Ser corporificado e o mundo – e das partes entre partes dos entes e coisas,

e porque não do próprio corpo objetivo²³ – é um dos aspectos que se podem tomar como próximos de uma “melodia” dentro da dinâmica fenomênica da percepção (cf. MERLEAU-PONTY, 1999; 2014).

Inferências para futuras pesquisas em Música

Até aqui, cumprindo uma primeira etapa da tarefa inicialmente enunciada, o presente texto procurou elencar algumas das aparições textuais referentes à música e aos elementos de sua constituição na obra do francês Maurice Merleau-Ponty. A empreitada, como expresso em parágrafos anteriores, deu-se menos por uma centralidade da música como tema da filosofia merleau-pontyana e mais devido à sutileza e assertividade do emprego de algumas noções de um glossário musical tal como escritas, particularmente, em passagens da *Fenomenologia da Percepção* e de *O Visível e o Invisível*. À bem da verdade, sabe-se que outros célebres pensadores dedicaram-se mais aberta e demoradamente a indagações sobre a origem, a necessidade e a natureza da música, considerando-a ainda pelo viés estético ou a partir de algo como a possibilidade de toda obra musical se imbuir de algum discurso, ou sobre se elas teriam ou não algo de inerentemente programáticas²⁴.

Acontece, porém, que o expediente de destacar trechos dos textos mencionados e o contato com o ideário fenomenológico de Merleau-Ponty suscitou, além dum aprendizado diretivo e do necessário para o desenvolvimento das ideias anteriores, alguns apontamentos que podem servir de parâmetros para futuros estudos acerca da música e da expressividade musical ou, por que não, para aprofundamentos no sentido de uma filosofia sobre – ou da – música. Adiante, portanto, enumeram-se linhas de pensamento que, a tempo, poderão se desdobrar em mais trabalhos sobre música que considerem a fenomenologia – ou um método fenomenológico – como base de pesquisas e investigações que possam colocar em evidência alguns dos pressupostos ditados ou inspirados pelo autor que se tem estudado neste artigo.

A inferência inaugural, deste universo pressuposto, pode ser considerada enquanto definidora de um paradigma de estudos no campo científico-acadêmico musical: instiga, portanto, a consideração do caráter fenomênico da música em opção a um exame objetificado que se possa pretender sobre esta manifestação humana²⁵. Ora, a coadunação e o resumo das constatações vindas tanto das leituras de trechos dos livros de Merleau-Ponty quanto do estudo de outros autores – do universo, por exemplo, da

23 Considerando tudo isso a partir ainda da noção de *tudo em sentido rigoroso*. Assim, se variar algo da maneira como o Ser e coisas se apresentam ou mesmo o encadeamento das partes de um todo, variará a própria percepção e, adiante, será transformada também toda a representação que lhe for respectiva.

24 Aparentemente, esta última questão se responderia negativamente por Merleau-Ponty.

25 Sobre isto, ver as explorações iniciais de AMADO; COSTA, 2014.

etnomusicologia ou da nova musicologia – dizem que a música, elemento tão diverso quanto expressivo, em praticamente todas as circunstâncias socioculturais ou em toda marcação espaciotemporal que se tem notícia, só se deixa compreender, real e satisfatoriamente, pelo seu ato ou seu momento de feitura, a sua execução e o seu ouvir – enfim, pela experiência de música²⁶. Com a vocação de se esquivar das formas mais conhecidas de retórica²⁷ e de representação, por extenso ou de qualquer outra ordem, a música se compreende no mundo da percepção essencialmente mais como verbo do que substantivo, mais como ação e menos como coisa, sendo menos conceito e mais um processo (SMALL, 1998; COOK, 2006); isto, conforme se acredita, indica alguns limites de muito do que o pensamento pode realmente exprimir sobre música, e conseqüentemente pode ser o mote para a construção de outras metodologias de pesquisa no ramo musical.²⁸

Na esteira deste apontamento, pensa-se também ser cabível a proposta de um tipo de registro das experiências musicais com base no que se pode chamar de relato etnográfico-fenomenológico²⁹. A ideia surge, principalmente, das leituras de BERGER (2008) e de SEEGER (2008), e se fundamenta na possibilidade de algo como uma narrativa descritiva,³⁰ constituída a partir do exercício de uma *audição-observação*

26 Sendo pertinente citar novamente aqui que: “[...] um romance, um poema, um quadro, uma peça musical são indivíduos, quer dizer, seres em que não se pode distinguir a expressão do expresso, cujo sentido só é acessível por um contato direto, e que irradiam sua significação sem abandonar seu lugar temporal e espacial” [...] e “[...] só poderemos, em nossas análises intelectuais da música, reportar-nos ao momento da experiência” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 209-248).

27 A este respeito: “Quando tentamos falar de música, dizer a música, as palavras ressentidas, travam a garganta”, confirma George Steiner (1999, p. 118). Uma vez sendo claro que não poderíamos mesmo pensar em traduzir arte alguma com palavras ou conceitos – de outro modo, elas não teriam sequer razão de existir – é fato que diante da música as palavras costumam dizer apenas banalidades ou se colocar a serviço de descrições dispensáveis e laterais à experiência da escuta (BARBEITAS, 2011, p. 24).

28 Ora, cogitando a viabilidade pesquisas inspiradas numa fenomenologia como método filosófico-investigativo, conforme referido pelo próprio Maurice Merleau-Ponty (1999, p. 2, 14 e 79).

29 “O encaixe entre fenomenologia e etnografia – ou, mais precisamente, o encaixe da fenomenologia com as intenções mais humanísticas do impulso etnográfico – é [dos] mais justos. Apesar de muitas dificuldades, existe, creio eu, uma compreensão essencial no antigo projeto etnográfico como praticado na etnomusicologia. Embora o trabalho de campo possa ser conceituado em uma série de formas, vários etnógrafos na nossa disciplina tomam como sua tarefa o objetivo de entender as experiências de outras pessoas. [...] a preocupação etnográfica com a experiência é, creio eu, a chave para o laço de compromisso da etnomusicologia com o mundo mais próximo das pessoas e suas músicas [...]. A ênfase na experiência é também o que faz a fenomenologia relevante para a etnomusicologia e etnografia [da música]: a fenomenologia oferece um rigoroso método para estudar experiências.” (BERGER, 2008, p. 68).

30 E nesse quesito se concorda com Costa e Silva (2013, p. 6): “[...] é possível dizer que a descrição fenomenológica da música, [...] se dá em observação dos seguintes aspectos: 1) a descrição visa alcançar o movimento antecipador do ser, pelo qual intuímos a música; 2) a descrição expressa uma disposição afetiva que orienta a compreensão da música; [...] 4) a descrição é reveladora da música em sua relação com o mundo circundante [...]”. Além disso, pensa-se aqui a palavra *narrativa* conforme seu sentido rigoroso tomado, por exemplo, de Ricoeur (1994), isto é, como uma categoria epistemológica ou um importante esquema cognoscitivo humano.

(HIJIKI, 2004)³¹ ou da participação sinestésica em contextos musicais (CAZNOK, 2003).³² Trata-se, em síntese, de um trabalho inspirado na noção de *psicologia descritiva* (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 3) onde se atenta às experiências sensoriais, volitivas, interacionais e sinestésicas em campo, considerando que:

[...] focar nossa atenção não tanto no que experienciamos lá fora no mundo, mas na nossa experiência do mundo, é dar o primeiro passo na fenomenologia. A palavra “fenomenologia” significa “o estudo dos fenômenos”, onde a noção de um fenômeno e a noção de experiência, de um modo geral, coincidem. Portanto, prestar atenção à experiência, em vez de àquilo que é experienciado, é prestar atenção aos fenômenos. (CERBONE, 2012, p. 13, grifo do autor).

Portanto, incita-se um estudo em que se pretende prestar atenção às experiências de e com a música,³³ no seu fazer-e-apreciar,³⁴ investigando, por exemplo, as maneiras como o sentido ergue-se na relação entre a presença enérgica de um musicar e a vivência da espaciotemporalidade em que determinada música participa e se envolve. Certamente, nessa empreitada há de se considerar, dentre outros fatores, os limites da linguagem mesmo se pretendida radicalmente como descritiva; isso, pois se sabe que algo da densidade do fenômeno da música poderá sempre se esquivar de conceitos ou do empreendimento da representação. A tentativa sendo, então, a de compreender a música como elemento *da* consciência e não *para* a consciência; não substituindo a música por um pensamento de música.³⁵

31 Rose S. G. Hikiji (2004, p. 5), criticando a *impregnação dos discursos imagéticos* no campo das humanidades, inclusive ao se tratar de fenômenos musicais.

32 Yara Caznok (2003) que trabalha, a este respeito, com Merleau-Ponty e outros estudiosos, assim define a Sinestesia: “Do grego *syn*, reunião, ação conjunta [e] *aisthesis*, sensação, a sinestesia é definida como a mistura espontânea de sensações. É considerado um fenômeno perceptivo pelo qual as equivalências, os cruzamentos e as integrações sensoriais se expressam. A história dos relatos e investigações sobre a sinestesia data do início do século XVIII, mas só no século XIX começaram os estudos feitos por cientistas e fisiologistas [...]. Observa-se que, também no século XIX, a literatura, as artes plásticas e a música se aproximaram das vivências sinestésicas como uma forma de expressão de um de seus mais caros objetivos: o encontro com a totalidade perceptiva.” (CAZNOK, 2003, p. 110).

33 Aqui, com um sentido muito próximo, retoma-se um dos primeiros excertos estudados neste texto, nas seções acima, onde se considera que “[...] só poderemos, em nossas análises intelectuais da música, reportar-nos ao momento da experiência.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 248).

34 Pode se dizer que a proposta aponta um tipo de estudo da performance musical.

35 Parafraseando, aqui, Merleau-Ponty. Originalmente, o filósofo advoga que no exercício fenomenológico não se deve substituir o mundo pelo pensamento de mundo: “O verdadeiro *Cogito* não define a existência do sujeito pelo pensamento de existir que ele tem, não converte a certeza do mundo em certeza do pensamento do mundo e, enfim, não substitui o próprio mundo pela significação mundo.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 9, grifo do autor).

Argumentos finais

As citações destacadas no artigo – extraídas de dois livros que contam com suas publicações originais distantes em quase duas décadas – permitem concluir que embora Maurice Merleau-Ponty não dedique nenhum volume específico ao estudo fenomenológico da arte musical³⁶, em alguns momentos suas obras revelam o seu pensamento de que a música é, antes de tudo, uma categoria essencialmente expressiva; um ato humano imbricado de sentido. A escrita merleau-pontyana revela, mesmo que pontualmente, uma instigante maneira de entender e utilizar o jargão teórico-musical e, muito importante, um modo de compreender a música enquanto experiência de sentido; é esta compreensão, inclusive, que em algumas oportunidades permite ao filósofo oferecer certos exemplos necessários para que se acompanhem as suas reflexões sobre a expressão, a percepção e a consciência, e acerca das possibilidades e limites, por exemplo, do raciocínio, da ciência e da linguagem. Crê-se, por fim, que a obra desse filósofo francês pode ainda servir de referência para novos e diferentes trabalhos de pesquisa em música ou, no mínimo, mas não menos importante que isso, pode se prestar como um tipo de inspiração no momento de se desenhar alguma metodologia de investigação para o contato com determinados universos musicais de interesse.

Referências

AMADO, Paulo; COSTA, Aline Azevedo. Considerações acerca da objetividade e do caráter fenomênico dos estudos da performance musical. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PERFORMANCE MUSICAL, 2., 2014, Vitória, ES. *Anais...*, 2014.

BARBEITAS, Flávio Terrigno. Música, linguagem, conhecimento e experiência. *Revista Terceira Margem*, Rio de Janeiro, n. 25, p. 17-39, jul./dez. 2011.

BARROS, Fernando de Moraes. *O pensamento musical de Nietzsche*. 2005. 265 f. Tese (Doutorado em Filosofia)–Departamento de Filosofia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

BERGER, Harris M. Phenomenology and the Ethnography of Popular Music. In: COOLEY, Timothy; BARZ, Gregory (Ed.). *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press, p. 62-74, 2008.

BOHMANN, Katja Junqueira. *O sentido da Música em Friedrich Nietzsche*. 2011. 109 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia)–Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.

36 Não é sua empreitada, pois, uma fenomenologia da arte musical, nem nada parecido.

- BURNETT, Henry. A metafísica da música de Arthur Schopenhauer. In: *Veritas*. Porto Alegre, v. 57, n. 2, p. 143-162, 2013.
- CAZNOK, Yara Borges. *Música: entre o audível e o visível*. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.
- CERBONE, David R. *Fenomenologia*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2012.
- COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. *Revista Per Musi*, Belo Horizonte, n. 14, 2006, p. 5-22.
- COSTA E SILVA, José Eduardo. *Heidegger e a Música da Poesia*. Curitiba: Prismas, 2015.
- FERRAZ, Marcus Sacrini Ayres. *O transcendental e o existente em Merleau-Ponty*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas/FAPESP, 2006.
- FERRAZ, Marcus Sacrini Ayres. *Fenomenologia e Ontologia em Merleau-Ponty*. Campinas: Papirus, 2009.
- FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: FUNARTE, 2008.
- HELLER, Alberto A. *Fenomenologia da expressão musical*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2006.
- HIJIKI, Rose Satiko Gitirana. Possibilidades de uma Audição da Vida Social. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS, 28., 2004, São Paulo, SP. *Anais do XXVIII Encontro Anual da ANPOCS*. São Paulo: 2010, p. 2-29.
- LIMA, Henrique Rocha de Souza. *Da Música, de Mil Platôs: a intercessão entre filosofia e música em Deleuze e Guattari*. 2013. 188 f. Dissertação (Mestrado em Estética e Filosofia da Arte). Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, 2013.
- MATTHEWS, Eric. *Compreender Merleau-Ponty*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2010.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: M. Fontes, 1999.
- _____. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- MÜLLER, Marcos J. *Merleau-Ponty acerca da expressão*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.
- NACHMANOWICZ, Ricardo Miranda. *Fundamentos para uma análise musical fenomenológica*. 2007. 157 f. Dissertação (Mestrado em Música)–Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.
- NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty. *Revista Estudos de Psicologia*, Campinas, v. 2, n. 13, p. 141-148, 2008.
- NOGUEIRA, Marcos. Da ideia à experiência da Música. *Claves: periódico do programa de pós-graduação em música da UFPB*. João Pessoa, n. 1, p. 7-22, 2009.
- PAULA, Célia Evangelista de. *Nietzsche e a Música: considerações do filósofo sobre a música como proposta de afirmação da vida*. 2006. 36 f. Monografia (Especialização em Filosofia)–Departamento de Filosofia da Universidade de Brasília, Brasília, 2006.
- REIS, Nayara B. Um sentido sensível do mundo na filosofia de Merleau-Ponty. *Filogênese: Revista Eletrônica de Pesquisa*. Marília: UNESP, v. 1, n. 1, 2008.
- SEEGER, Anthony. Etnografia da Música. *Cadernos de Campo: Revista da Pós-Graduação em Antropologia Social da USP*, São Paulo, v. 17, n. 17, p. 237-259, 2008.

SILVA, Isis Tomas da; CORREIRA, Isis Bruna da Costa. A música como reflexo da vontade, segundo Arthur Schopenhauer. *Lilliput: Revista de Filosofia da Graduação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 8 set. 2013. Disponível em: <<https://revistalilliput.wordpress.com/2013/09/08/a-musica-como-o-reflexo-da-vontade-segundo-arthur-schopenhauer/>>.

SMALL, Christopher. *Musicking: the meanings of performance and listening*. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

Literatura recomendada

DUPOND, Pascal. *Vocabulário de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FERREIRA, Elizia Cristina. *O irrefletido: Merleau-Ponty nos limites da reflexão*. 2012. 226f. Tese (Doutorado em Filosofia)–Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

FREITAS, Alexandre Siqueira de. Música e multissensorialidade à luz de três abordagens filosóficas: John Dewey, Maurice Merleau-Ponty e Michel Serres. In: TOMÁS, Lia. (Org.). *Fronteiras da música: filosofia, estética, história e política*. São Paulo: ANPPOM, 2016, p. 130-142.

MARQUES, Paulo Pimenta. *Merleau-Ponty: acerca da intencionalidade*. 2012. 163 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia)–Programa de Pós-Graduação, Departamento de Filosofia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

RICOUER, Paul. *Tempo e Narrativa*. Campinas: Papirus, 1994.

Vilém Flusser, Jair Rodrigues e a Música como Metáfora*

Vilém Flusser, Jair Rodrigues and Music as a Metaphor

Marta Castello Branco**

Resumo: No início da década de sessenta, Vilém Flusser escreve um artigo sobre o novo sucesso de Jair Rodrigues, *Deixa isso pra lá*. Sua reação ao Samba é baseada em uma crítica social que inclui extensa reflexão sobre os valores da cultura ocidental como um todo, em detrimento da análise de parâmetros musicais, musicológicos ou históricos em relação à Música Brasileira. Tal artigo reflete o caráter geral da obra de Flusser sobre música, onde aspectos de sua biografia, somados à associação a alguns de seus temas fundamentais como a língua ou as novas mídias, fazem com que a música ganhe um caráter de metáfora, acompanhando e esclarecendo o sentido do pensamento geral de Flusser. A presença da música em toda a extensão de sua obra, assim como o estudo específico de *Deixa isso pra lá*, suscita a observação mais detida sobre a que *música* Flusser se refere, tanto no sentido filosófico, quanto da análise musical.

Palavras-chave: Vilém Flusser, Jair Rodrigues, música, crítica social.

Abstract: In the early sixties, Vilém Flusser writes an article about the new hit of Jair Rodrigues, *Deixa isso pra lá*. His reaction to Samba is based on a social criticism that includes extensive reflection on the values of Western culture as a whole, to the detriment of the analysis of musical, musicological or historical parameters related to Brazilian Music. His article reflects the general character of Flusser's work on music, where aspects of his biography, joined by the association with some of his fundamental themes such as language or new media, makes music gain a metaphorical character, accompanying and clarifying the meaning of Flusser's general thinking. The presence of music throughout the extent of his work, as well as the specific study of *Deixa isso pra lá*, evoke a closer observation about what Flusser calls *music*, both in the philosophical sense and in the musical analysis.

Keywords: Vilém Flusser, Jair Rodrigues, music, social criticism.

Em 1964, Jair Rodrigues lançava seu primeiro LP, que continha o já conhecido sucesso *Deixa isso pra lá*, de Alberto Paz e Edson Menezes, gravado no ano anterior e amplamente divulgado pelo rádio e em programas de televisão. Neste ano sugestivo para a história brasileira, a sociedade parece cantar e dançar em peso com Jair, cuja carreira decola com o sucesso do hoje denominado *Samba-Rap* e lhe rende por dois anos consecutivos (1963 e 1964) o recebimento do Troféu Roquete Pinto como sambista revelação paulista. Segundo a biógrafa, Regina Echeverria, a música em questão atingiu grande popularidade devido à interpretação do cantor, marcada pela gesticulação que fazia com a palma da mão (RODRIGUES, 2012, p. 131), o que se confirma pela descrição do próprio Jair Rodrigues: “Tinha um programa na Excelsior, na hora do almoço, apresentado por um cara chamado Hugo Santana. E esse homem foi ao Stardust e me convidou para ir ao seu programa Show do Meio-Dia.

*Artigo resultante de projeto de pesquisa intitulado *Instrumento Musical e Materialidade na Música*, desenvolvido com o apoio da FAPEMIG, Edital 01/2015 - Demanda Universal.

**Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: martacastellobranco@yahoo.com.br.

Fiz o gesto lá e pegou. [...] Só dava o homem da mãozinha, Jair Rodrigues, em todo o Brasil” (RODRIGUES, 2012, p. 54).

O gesto com as mãos acompanhava os famosos versos:

“Deixa que digam, que pensem que falem, /deixa isso pra lá, vem pra cá, o que é que tem, /eu não estou fazendo nada, você também”. Seu surgimento aconteceu na Boate Stardust, no centro de São Paulo, em uma apresentação com o músico Hermeto Pascoal. Jair Rodrigues:

- Hermeto, me dá um mi bemol.
- Como é que é mesmo a primeira parte? [pergunta Hermeto]
- E comecei a enfiar os dedos no cabelo dele, que parecia um capacete, e enfiava a mão para cima, outra pra baixo. E o pessoal da plateia começou a repetir o gesto. E assim começou (RODRIGUES, 2012, p. 54).

A reprodução do gesto por outros artistas também determinou sua ampla difusão, como Jair Rodrigues descreve em relação a Elis Regina, no programa *Almoço com as Estrelas*:

O Airton [Rodrigues] me apresentou:

- O cachorrão, Jair Rodrigues.

Meu apelido era cachorrão, porque eu chamava todo mundo de cachorrona, de cachorrão. No programa, Airton Rodrigues comentou que ia fazer uma brincadeira com dois artistas bem extrovertidos, e chamou o Cachorrão e a Pimentinha [Elis Regina]. Ele pediu que nós cantássemos uma música, um para o outro. Eu comecei a cantar Menino das Laranjas e ela Deixa isso pra lá, e fez o meu gesto (RODRIGUES, 2012, p. 59).

Ainda que a música tenha sido aclamada pelo público e, em parte, também pela crítica, uma minoria se apresenta contrariamente à mesma. Uma primeira expressão contrária é formada pela própria mãe de Jair Rodrigues, que era da opinião de que o cantor deveria parar com aquelas “bobageiras”¹. Outra oposição é exposta no artigo *Deixe isto pra lá*,² por Vilém Flusser.³

1 “Embora muitos vejam algo malicioso no movimento, inclusive a mãe do autor Jair Rodrigues, que segundo o próprio o repreendia por essas *bobageiras*, o certo é que a música de Alberto Paz e Edson Menezes alcançou um patamar que não seria possível não fosse a intervenção do cantor [...]”. Disponível em: <<http://www.esquinamusical.com.br/10-sucessos-de-jair-rodrigues/>>. Acesso em: 16 dez. 2016.

2 Manuscrito *Deixe isto pra lá*, Vilém Flusser Archiv, UdK-Berlin, [196-?] 1608 Nr. 2856. Posteriormente publicado na coleção de artigos intitulada *Fições Filosóficas*, pela Ed. USP, em 1998. O arquivo berlinense é acessível através do site <<http://www.flusser-archive.org/>>. Acesso em: 16 dez. 2016.

3 Este e todos os outros manuscritos de Vilém Flusser (incluindo diversos ainda não publicados) são acessíveis no site criado por seu filho, Miguel Flusser. Disponível em: <<http://www.flusserbrasil.com/>>. Acesso em: 16 dez. 2016.

Professor na Faculdade de Comunicações e Humanidades da Fundação Armando Alvares Penteado, FAAP, e na Politécnic da Universidade de São Paulo, Flusser começava a publicar artigos em alguns jornais brasileiros, tais como *O Estado de São Paulo* e *Folha de São Paulo* no início da década de sessenta. Também publicados no mesmo período, seus primeiros livros *Língua e Realidade* e *Uma História do Diabo*, apresentam reflexões acerca da língua e cultura como temas fundamentais, o que deixa transparecer a vivência e o esforço do autor e migrante em aprender a língua portuguesa nas décadas anteriores, estando esta naturalmente associada ao confrontar-se com os costumes da sociedade brasileira. Neste contexto, Flusser apresenta uma análise da música de Jair Rodrigues especialmente focada na letra do Samba, ou seja: nos artifícios da língua, que além de serem alvo geral de sua reflexão na época, também transparecem uma significativa questão social. Nas palavras do autor, o Samba trata de “uma desilusão total com os valores da sociedade” (FLUSSER, [196-?], p. 1). Somam-se a isso “monotonia do ritmo, extrema pobreza melódica” (FLUSSER, [196-?], p. 3), além de “um movimento monótono e rítmico das palmas da mão” (FLUSSER, [196-?], p. 4).

Além de ser focado na letra do Samba, o artigo de Vilém Flusser sobre *Deixa isso pra lá* é influenciado pelo gesto criado por Jair Rodrigues. Especificamente sobre a música, são apresentadas apenas as citadas monotonias melódica e rítmica. O foco de Flusser é o ato de *deixar para lá* como um afronto aos valores da cultura ocidental, no sentido de serem eles tão esvaziados, que se pode fingir obedecê-los sem que ninguém se importe, se pode deixar que esses mesmos valores *digam, pensem, falem*, enquanto fingimos ouvi-los, e nossa surdez frente aos mesmos não significa nada, pois *eu não estou fazendo nada, e você também*. Trata-se, segundo Flusser, de um “[...] cinismo profundo e uma desilusão total com os valores da sociedade” (FLUSSER, [196-?], p. 4). Esse esvaziamento de valores apresentado por Flusser não é apenas relacionado ao Samba, ou ao Brasil, mas antes se refere aos valores ocidentais como um todo. Segundo Flusser, “a civilização ocidental brotou de um conjunto majestoso de valores” (FLUSSER, [196-?], p. 2). Trata-se do mesmo esvaziamento que anteriormente levou ao movimento nacional-socialista na Europa e expulsou o jovem Flusser de Praga trazendo-o ao Brasil, onde residiu por aproximadamente três décadas, e fez ecoar também por aqui, naquele mesmo ano de 1964, os primeiros sinais que levariam à decisão de Vilém Flusser em deixar o país, ainda que sem perspectivas concretas de trabalho em qualquer outro lugar, devido à necessidade premente de se evitar a experiência de outro regime totalitário,⁴ uma posição oposta à do sambista, Jair Rodrigues.⁵ E oposta também ao cenário geral brasileiro, o que não

4 Flusser decide abandonar o Brasil após o acirramento da ditadura, efetuado pelo AI-5. Em 1971 ele se estabelece no interior da França, onde permanece até o fim da vida, trabalhando ativamente em diversos países da Europa, destacando-se a recepção de seu trabalho na Alemanha.

5 Sobre a ditadura militar brasileira, Jair Rodrigues afirma: “O golpe de 1964? Eu nem sabia. Estava muito distante. Naquele golpe de 64, os caras começaram a mexer com os músicos e os músicos a mexerem com a ditadura. Eu estava lutando pela minha sobrevivência, cantava na noite, nem tomei conhecimento” (RODRIGUES, 2012, p. 55).

deixa de ser percebido por Flusser, que justamente ressalta a dificuldade de sua posição frente a esse processo de esvaziamento de valores.

“Tudo isto tinha o ar de uma conspiração coletiva: façamos todos de conta. E a gente não podia participar de tal conspiração honestamente [...] E muito mais tarde ainda veio a compreensão penosa de que o papel da gente dentro do jogo era revelá-lo aos parceiros, e que tal revelação era perigosa para a continuação do jogo” (FLUSSER, 2007a, p. 59).

O artigo de Flusser expõe claramente o exercício dessa *revelação do jogo aos parceiros* – os brasileiros. Notadamente sua posição baseia-se em sua biografia, já que os valores que se perdem, aqueles *universalmente aceitos*, são europeus, e a *música* ouvida por Flusser consiste em uma situação social e cultural, que ecoa justamente os temas centrais de seu pensamento na época.

Neste, que é um dos primeiros artigos a expor o tema da música de forma central, Flusser já apresenta elementos que persistirão em toda a sua obra em relação à abordagem da mesma.⁶ crítica social relacionada a uma posição política clara, nitidamente baseada em sua própria biografia, oposição entre a universalidade da música e o figurativismo da língua e a análise profunda de um *lugar*, ou de uma *função* da mesma em detrimento ao estudo de qualquer parâmetro musical. Em outras palavras, Vilém Flusser fala sobre música sem debruçar-se em suas especificidades, em detrimento de qualquer estudo musicológico ou de qualquer análise musical. Ainda assim, a presença da música em toda a extensão de sua obra, em artigos e capítulos de livros, deixa transparecer a centralidade do tema para seu pensamento, o que, vez por outra, também se encontra inegavelmente expresso em sua obra, como lê-se no livro *Gesten* [Gestos]:⁷ “A música é o maior, o mais sagrado mistério”.⁸

A Música na Obra de Vilém Flusser

A música está presente em toda a extensão da obra de Flusser, tanto em artigos, quanto em capítulos de livros. Raramente como tema central, ela é usualmente abordada como elucidação a algum de seus temas principais, como a língua ou a crítica social na década de sessenta e as novas mídias na década de oitenta. O intervalo representado pela década de

6 Para uma listagem completa da obra de Flusser sobre música, conferir: CASTELLO BRANCO, 2015, p. 24 e 25.

7 Uma tradução do alemão foi lançada em português com o título *Gestos*, pela Editora Annablume, em 2015.

8 “Die Musik [ist] das allergrößte, das heiligste Geheimnis”. (FLUSSER, 1991, p. 159). Todas as traduções são da autora do presente artigo.

setenta corresponde não só à música, mas à obra de Flusser como um todo, que sofre um decréscimo de publicações em relação às décadas anterior e posterior. Nos anos setenta, Flusser publica apenas três livros (FLUSSER, 1973a, 1973b e 1979), o que se deve a seu retorno à Europa e à necessidade de criar redes de trabalho, o que posteriormente se realiza com maior intensidade na Alemanha, apesar de seu estabelecimento na França. De acordo com Nils Röller (2001), Flusser encontrou na Alemanha, além de boas condições materiais, pessoas interessadas em sua abordagem que o ajudaram a se estabelecer como teórico das novas mídias. Condição para tal, foi, mais uma vez, a urgência do migrante em se comunicar em situações estranhas, mas também uma consciência viva a respeito da filosofia alemã frente ao nacional-socialismo, que Flusser, sem reservas, manteve presente no posicionamento acadêmico do período pós-guerra alemão.⁹ Tal condição de pertencimento a uma forma corrente de entendimento da sociedade justamente se constitui como uma oposição à situação enfrentada no Brasil, onde Flusser se via como o delator de uma conspiração coletiva, aquele que deveria revelar o jogo de *fazer de conta* aos brasileiros – como apresentado anteriormente.

Os artigos *Na Música* (1965a) e *Na Música Moderna* (1965b) são uma exceção na obra de Flusser, justamente por tematizarem a música de forma central. Tais artigos não foram publicados enquanto Flusser ainda estava vivo, e sua manutenção no arquivo berlinense, *Vilém Flusser Archiv*,¹⁰ sendo o idioma dos mesmos o português, determinou o fato de que o tema da música tenha sido ainda tão pouco explorado, tanto no Brasil, quanto na Alemanha.¹¹ Vários dos outros textos que tematizam a música, ainda que não de forma central, permaneceram não publicados até os últimos anos, e, alguns o são ainda hoje, o que contribuiu ainda mais para o fato de que a relação entre Flusser e a música não tenha sido ainda suficientemente abordada. Soma-se ainda o fato de que em seus manuscritos da década de sessenta, o tema da música é apresentado em português, enquanto na década de oitenta, o idioma era o alemão. Ou seja: o estudo da música na obra de Flusser se constitui em um esforço, no mínimo, bilíngue, considerando a profusão de línguas presentes em sua obra e a relação estreita da música com outros temas.

9 “Flusser traf in Deutschland auf glückliche Umstände und begeisterte einsatzfreudige Menschen, die ihm halfen, sich einen Namen als Medientheoretiker zu machen. Beste Voraussetzung dafür war noch einmal mehr die Not des Flüchtlings, in fremden Situationen kommunizieren zu müssen, dann aber auch ein lebendiges Bewusstsein für die deutsche Philosophie vor dem Nationalsozialismus, die Flusser ohne Rücksicht auf die akademischen Positionierungen der deutschen Nachkriegszeit lebendig hielt.” Disponível em: <<https://www.heise.de/tp/features/Vilem-Flusser-Medientheorie-mit-ethischem-Anspruch-3422699.html>>. Acesso em: 9 jan. 2017.

10 O Arquivo Vilém Flusser (*Vilém Flusser Archiv*) é sediado na Universidade de Artes de Berlim (*Universität der Künste - Berlin*). Devido à iniciativa de Norval Baitello Junior, a PUC-SP sedia o *Arquivo Espelho*, inaugurado em outubro de 2016. Mais informações em <<http://www.arquivovilemflussersp.com.br/>>.

11 Ver: CASTELLO BRANCO, 2012; 2015. GOH, 2012; 2015. SCHMIDT, 2017 [no prelo] e CASTELLO BRANCO; GOH; NOVAES, 2014.

Sobre a abordagem e o contexto geral da música, observa-se que na década de sessenta, em português, Flusser a apresenta como emancipada do figurativismo da língua e ressalta seu caráter lógico-matemático, que corresponderia à estrutura da mente.¹² Neste sentido, a música é designada como uma *forma pura* e se torna um modelo, pois, segundo Flusser, a literatura ou mesmo a ciência, aparentam buscar o mesmo caminho (FLUSSER, 1965a, p. 3). Esta denominação é claramente influenciada pela a ideia de *formas puras*, defendida por ele e presente em vários pontos de seu raciocínio, onde encontram-se, por exemplo, as denominações língua *pura*, estética *pura* ou universo *puro*. Em seu artigo, *Eine neue Einbildungskraft* (Uma nova imaginação), Flusser caracteriza tal denominação através de uma confessa “alegria no jogo com formas ‘puras’” (FLUSSER, [198-?a], p. 8).

Ao destacar a ideia de *pureza*, Flusser defende, mais uma vez, os citados *valores da cultura ocidental*, como representação de sua origem, o que no contexto do exilado europeu no Brasil representa igualmente a reafirmação de sua biografia, de forma ainda mais intensa devido à ameaça sofrida pelos mesmos valores em seu contexto de origem, sobretudo na Segunda Guerra Mundial. Ou seja, relacionar a música com os valores da cultura ocidental e com seu jogo de formas puras, são duas faces da mesma moeda. Trata-se do mesmo exercício e da tentativa extrema de garantir sobrevivência a uma concepção da *música*, que no período histórico em questão, e ainda mais pelos olhos de um migrante judeu, ameaçava perder-se. Tal é a urgência com a qual Flusser apresenta a música na década de sessenta, não sendo então de se espantar, que a contradição entre tais valores – da música ocidental – e o texto do Samba de Jair Rodrigues, que contesta os mesmos, salte a seus olhos.

Em toda a obra relacionada à música, independente da relação que se estabeleça com outros temas de Flusser, lê-se um caráter claro de sua biografia, de sua herança cultural, e da necessidade de redescoberta e de reafirmação do migrante. O questionamento tipicamente europeu, e principalmente alemão acerca do universalismo da música erudita ocidental,¹³ como elemento formativo e fundamental de uma cultura

12 Sobre a relação entre música, matemática e língua, ver: CASTELLO BRANCO, 2014.

13 Sobre o universalismo da música erudita ocidental, consultar o artigo de Dörte Schmidt (2017) [no prelo]: “Espaços Culturais e Universalidade, ou: porque a música é importante para o debate atual sobre o exílio”, que será publicado nos Anais do VI Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ e Colóquio Internacional do Instituto Ibero-Americano de Berlim e da Universidade das Artes de Berlim, “Trânsitos Culturais: Música entre América Latina e Europa”, realizado no Rio de Janeiro, de 10 a 15 de agosto de 2015. Este texto é uma tradução para o português pela autora do presente artigo da versão ligeiramente reformulada da introdução a: *Kulturelle Räume und ästhetische Universalität. Musik und Musiker im Exil*. In: *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch*. Bd. 26. München, 2008, realizado pelo projeto de pesquisa da DFG: *Die Rückkehr von Musik und Musikern aus dem Exil na Universität der Künste Berlin*. Mais informações sobre a pesquisa: <<https://www.udk-berlin.de/universitaet/fakultaet-musik/institute/institut-fuer-musikwissenschaft-musiktheorie-komposition-und-musikuebertragung/musikwissenschaft/forschungsstelle-exil-und-nachkriegskultur/>>.

que deveria referir-se à cultura ocidental como um todo, e que se relaciona intimamente com a música através da ideia de uma *linguagem universal*, lê-se claramente em Flusser, inclusive ao abordar o Samba de Jair Rodrigues como um afronto aos valores ocidentais, Flusser apresenta a afirmativa de que os mesmos “durante largo período foram universalmente aceites” (FLUSSER, [196-?], p. 2). Dörte Schmidt (2017) ressalta o fato de que esta esperança pelo universal, que se lê em Flusser e que impregna uma forma específica de se compreender a música erudita ocidental, como *linguagem universal*, se relaciona à tentativa de criar uma alternativa ao nacionalismo, no caso de Flusser, naturalmente impulsionada pela presença do nacional-socialismo em sua biografia, mas que também se relaciona às aquisições do iluminismo.

Desta forma, é no contexto de sua biografia, que Flusser apresenta uma *música pura*, sem que esta se refira ao conceito advindo da música erudita ocidental, por vezes também denominado *música absoluta* ou *música abstrata*, mas que antes transpareça seu próprio jogo com formas puras, ao mesmo tempo em que ressalte um aspecto matemático da mesma. Ao usar o termo *música pura*, Flusser se refere à música instrumental, sem texto. Ele a exemplifica pela Toccata Renascentista (FLUSSER, 1965a, p. 2 e p. 6) e pela Música Barroca (FLUSSER, 1965b, p. 5). Assim, apresenta a discussão sobre a ausência de figurativismo de sua “música pura”, já que ela é emancipada da relação entre signos e significados presente língua e, da mesma forma ressalta seu caráter lógico-matemático, pois a estrutura presente na expressão musical, seria uma expressão da estrutura da mente. Segundo Flusser, “as mesmas regras que ordenam os conceitos no pensamento (as regras da gramática), e que ordenam os algarismos nas equações (as regras da lógica), ordenam também as notas na partitura” (FLUSSER, 1965a, p. 3).

Do ponto de vista musicológico, a aproximação entre a *Toccata Renascentista* e a Música Barroca na denominação de um mesmo conceito, em detrimento de toda a variedade e especificidade de cada um dos gêneros, significa a ausência de um foco específico nos elementos musicais ao citá-los. Em outras palavras, ainda que Flusser apresente o conceito *Toccata Renascentista*, seu foco não é um estudo dos parâmetros musicais que distinguem a mesma, o que se observa em outras de suas obras relacionadas à música. Em seu artigo, *Na Música Moderna* (1965b), por exemplo, Flusser descreve procedimentos composicionais próprios à música concreta denominando-a *música eletrônica* (FLUSSER, 1965b, p. 3).¹⁴ No capítulo *Música de Câmera* do livro *Ins Universum der technischen Bilder* [No Universo das Imagens Técnicas],¹⁵ Flusser

14 “Um som qualquer é gravado em fita. A fita é depois recortada e seus pedaços são submetidos a manipulações deliberadas” (FLUSSER, 1965b, p. 3).

15 Uma tradução do alemão foi lançada em português com o título *O Universo das Imagens Técnicas*, pela Editora Annablume, em 2008.

descreve uma forma de improvisação característica da Música Renascentista, que não existiu naquele momento histórico.¹⁶ Ou seja, mais uma vez, não se trata de uma discussão sobre a música, mas antes, sobre a forma como tal expressão, assim como compreendida por ele, se adequa às suas próprias concepções e ao desenvolvimento de seus temas. Por um lado, esta escolha significa inexatidão musicológica, por outro, aumenta a capacidade de expressão de seu próprio raciocínio, tendo a música como metáfora do mesmo.

Na década de oitenta, a música é associada à discussão sobre novas mídias. O desenvolvimento das imagens técnicas, agora realizadas por computador, amplia a possibilidade criativa de produzir mundos para a percepção humana. Neste sentido, Flusser revisita o pensamento de Schopenhauer sobre música, o ampliando às imagens técnicas. Enquanto na década de sessenta a música era compreendida como manifestação imediata da vontade¹⁷ e não como representação, na década de oitenta, Flusser passa a considerar que também as imagens técnicas produzidas por computador não são apenas representações, mas verdadeiras criações – já que elas não representam nenhum objeto ou situação pré-existente. Esta possibilidade criativa, denominada *tecnoimaginação*, é descrita por Flusser através da música de câmara, no capítulo homônimo, citado anteriormente. Flusser considera que os músicos cameristas não se encontram para ler partituras, mas para improvisar a partir delas (FLUSSER, 1985, p. 176). A prática musical performática, que essencialmente trata de revisitar a obra de forma renovada a cada nova interpretação serve aqui à concepção de uma sociedade telemática, ainda que no Renascimento não se improvisasse a partir de partituras (como lê-se na nota de rodapé nº 15), o que revela, mais uma vez, que a música na obra de Flusser não seja representada por uma correção musicológica ou histórica, mas sim que ela funcione como modelo ilustrativo de seu argumento, demonstrando ainda a parcela biográfica de seu pensamento.

O estudo da música na obra de Flusser conduz, assim, à continuidade e ao aprofundamento da reflexão sobre seus temas centrais, ao mesmo tempo em que se constitui como a possibilidade de ampliação de suas reflexões sobre arte, e, ainda, apresenta uma compreensão própria sobre a música como expressão humana relacionada às estruturas sociais que a baseiam e como forma também relacionada às estruturas fundamentais do pensamento humano, articulando-se, sobretudo, com a língua e com a matemática. Considerando a presença da música em toda a extensão da obra de Flusser e, ainda mais detidamente, a elucidação ao Samba de Jair Rodrigues *Deixa*

16 “Ich stelle mir vor, dass diese Musiker nicht zusammenkommen, um Partituren zu spielen, sondern (wie dies in der Renaissance üblich war) um anhand von Partituren zu improvisieren.” (Flusser, 1985, p. 176). Tradução: Imagino que esses músicos não se encontrem para ler partituras, mas (como era usual no Renascimento), para improvisar a partir delas.

17 “A música é a manifestação mais imediata da vontade” (FLUSSER, 2005, p. 165).

isso pra lá, surge o questionamento sobre o porquê da escolha da música como fundamento de uma reflexão que se mostra tanto filosófica quanto socialmente. Surge igualmente o questionamento sobre a paridade das mesmas frente a uma análise musical da peça em questão, a qual será apresentada a seguir.

Análise Musical de *Deixa isso pra lá*

Uma escuta detida da gravação de *Deixa isso pra lá* no primeiro LP de Jair Rodrigues *Vou de Samba com Você*, lançado pela Philips, em 1964, revela imediatamente o uso musical da voz falada. A primeira estrofe é apresentada por uma fala extremamente melismática, com acentuações dinâmicas e agógicas – em um claro gênero recitativo sobre uma só nota, mas extremamente enriquecida pelas variações melódicas, rítmicas e acentuações sugeridas pela própria voz e pelo texto, o que, simplesmente compreendido como material musical, naturalmente remonta à história da música ocidental, tanto aos recitativos quanto aos responsórios, o que na década de sessenta, no contexto do Samba Brasileiro, foi percebido de forma bem diferente, como se expressa nos ensaios de *Deixa isso pra lá*. Segundo Jair Rodrigues,

Nessa época, eu já havia ganho outro apelido, ali no Stardust: Furico. Todo mundo chamava todo mundo de Furico. E o Hermeto disse:

– Furico, mas que diabo de música é essa? Não sei acompanhar conversa, não! Pedi a ele para esperar, porque havia a segunda parte.

– Ah, bom... disse o Hermeto. (RODRIGUES, 2012, p. 54).

O *problema* apresentado por Hermeto Pascoal deixa evidente que a recitação não era corrente ao gênero e à época. A criação de um acompanhamento para a mesma esbarra no uso corrente de desenvolvimentos harmônicos, justamente por esta primeira seção se basear em um pedal, o que faz com que jogos entre dominante e tônica sejam, em certa medida, projeções. A solução natural encontrada na gravação da Philips foi um acompanhamento percussivo do solista, onde se reconhece a marcação sincopada, bastante característica do Samba. Percebido pelos ouvidos contemporâneos, este uso da voz falada rendeu ao mesmo a denominação de *Samba-Rap*, como esclarece o próprio cantor:

Depois disseram que foi o primeiro Rap gravado no Brasil. O Rap começou a aparecer no final dos anos 1980. Fizeram uma pesquisa e descobriram que eu já fazia Rap em 1964. Não era pelo ritmo, era a forma de dizer a letra: Eu não tô fazendo nada você também (RODRIGUES, 2012, p. 54).

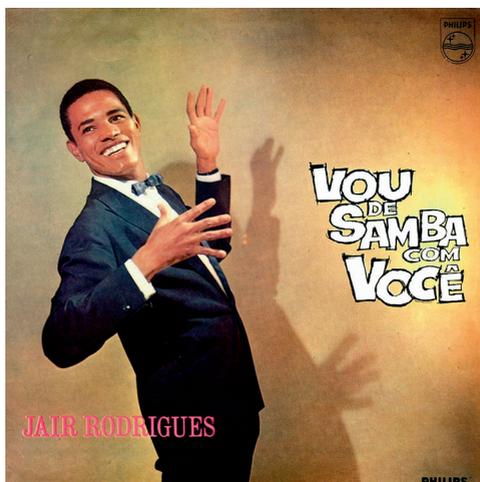
À primeira seção, que é repetida com pequenas variações naturalmente decorrentes do texto, segue-se uma segunda seção com a estrutura de melodia acompanhada. Trata-se da segunda parte citada por Jair na conversa com Hermeto. Esta seção

justamente não aparece na análise de Flusser. É provável, no entanto, que sua ideia de uma *melodia pobre* não advenha de um desconhecimento sobre a continuidade do Samba, mas que antes tenha sido causada pela surpresa da recitação anterior, no contexto brasileiro do início da década de sessenta – o que não deixa de ser a mesma reação do músico Hermeto Pascoal. Harmonicamente a melodia é enriquecida pela variação de acordes maiores e menores, ouve-se o acompanhamento dos metais e baixo, mantém-se o citado acompanhamento sincopado do Samba e uma unidade entre as seções é criada pelo uso da voz *quase falada* em meio à melodia, como ouve-se na palavra *amor* no início da segunda seção, assim como a pequena variação *vem, vem*, que articula a mesma em duas partes – trunfos da interpretação de Jair Rodrigues, sem dúvida. Às duas seções citadas somam-se uma introdução de metais e uma improvisação tocada pelos mesmos, que ampliam a forma AAB, gerando a seguinte estrutural formal: *Intro AAB AAsoloB AA*.

Neste ponto, torna-se inegável a influência do Jazz Americano em *Deixa isso pra lá*, que se apresenta na improvisação claramente jazzística e, a princípio, não necessariamente relacionada ao Samba em questão, assim como na introdução em um nítido estilo brass band, com acentuações rítmicas abertas em acordes, sincopadas e tocadas em contratempos bastante característicos do Jazz, onde destaca-se ainda o acorde dissonante e suspenso que finaliza a introdução – cujo caráter está presente em praticamente todo *Jazz standard*. Justamente essas síncope, como recurso rítmico também característico do Samba, unificam a relação entre as seções, a introdução e o improviso. Ao acompanhamento sincopado do Samba apresentado anteriormente, somam-se pequenas acentuações pelos metais, variando e enriquecendo o acompanhamento do solista na segunda seção, tais intervenções ganham força durante o improviso, assim como relevância na estrutura formal. A introdução jazzística fez tanto sucesso, que em versões posteriores Jair Rodrigues passou a cantá-la, inclusive com uma nota melódica do dissonante acorde final. Tanto sua interpretação, quanto a variedade de elementos musicais no arranjo e na obra, onde se destaca o uso da voz falada em contraposição ao aspecto melódico da segunda seção, atestam seu interesse musical. A relação com o Jazz se apresenta com certa frequência no gênero da época, e no caso de *Deixa isso pra lá*, ela se mostra como síntese de materiais musicais, através da síncope percussiva da introdução (típica do Samba), que se confirma nas também sincopadas intervenções dos metais (típicas do Jazz) e, posteriormente, no improviso (idem). A pluralidade de elementos musicais vem a confirmar tal síntese expressa pela obra: trata-se de um Samba, que não apenas apresenta elementos do Jazz, como conjuga a estrutura rítmica de ambos através do uso das síncope de forma característica aos dois gêneros, projetando-se em uma recitação (também rítmica), que viria a caracterizar o futuro Rap. Para completar essa relação de apropriação e síntese com o Jazz Americano considere-se ainda a capa do disco.

Um Frank Sinatra brasileiro, sorridente, parece fazer a tradição Norte Americana *cair para trás* em um gesto de alegre surpresa – novidade musical, tropical, mas sem tirar a gravata borboleta, o que reafirma o passado *crooner* do cantor na cidade de

Figura 1. Capa do disco *Vou de Samba com Você*, pela gravadora Philips (RODRIGUES, 1964).



São Carlos, onde Jair Rodrigues passou a viver a partir de 1954, e torna sua relação com a música Norte Americana ainda mais estreita. Também em relação ao artigo de Flusser, uma síntese entre culturas musicais vem a endossar a ideia de uma difusão de valores que correspondem à cultura ocidental como um todo. Justamente no sentido do estabelecimento de uma expressão própria, a partir da pluralidade de elementos, Vianna (2016), apresenta o sambista:

[Jair Rodrigues] se profissionalizou em São Paulo no momento em que o estilo de João Gilberto se impunha como paradigma. E seguiu firme na direção contrária. Acertou. [...] Artista da indústria, buscou o sucesso também na seara sertaneja e em romantismos diversos. Parecia fazer com verdade e prazer o papel de palhaço, plantando bananeiras nos palcos ou descendo deles para brincar com a plateia. [...] *O sorriso do Jair*, para usar a expressão que deu título a seu disco de 1966, foi uma proposta existencial e até estética. Vai ficar para sempre. (VIANNA, Luiz Fernando. Disponível em: <<http://memoriasdaditadura.org.br/artistas/jair-rodrigues/>>. Acesso em: 20 dez. 2016, grifo do autor.)

Crooner, cachorrão ou palhaço. Sambista, artista da indústria. De qualquer maneira se destaca a atuação de Jair Rodrigues, que trata de unificar expressões estéticas e existenciais, como lê-se na citação acima e, ao mesmo tempo, se aproxima de Flusser, como vê-se através da figura do malandro. No livro intitulado *Fenomenologia do Brasileiro* (1998a), o autor reflete a possibilidade do estabelecimento de uma cultura que prescindir de grandes obras de arte. Ressalta a importância de hábitos grupais, da culinária e de diversas outras expressões espontâneas na constituição

de tal cultura e no reconhecimento que a mesma faz de si. Dentre esses elementos culturais, as figuras típicas são de grande importância e aquela que Flusser escolhe para caracterizar o Brasil, é o malandro.

A cultura fundamental não resulta apenas em obras, mas também em personagens características da cultura, prova que se trata de autêntica cultura. Será apenas mencionada uma única personagem: o malandro. O seu arquétipo mítico é o Exu, e se manifesta na forma de um desprezo cínico pelos valores da sociedade (leia-se: valores ocidentais), de uma inteligência viva mascarada em ingenuidade, e de uma criminalidade acompanhada de humor e graça. Um diabo tipo Svejek (da literatura tcheca), e que é bailarino. Certamente trata-se de personagem cultural que mais dia menos dia será transformada, pela cultura brasileira do terceiro nível, em figura comparável a Don Juan e Fausto. Mais uma das colossais tarefas que esperam tal cultura. (FLUSSER, 1998a, p. 63).

Com essa colocação, Flusser deixa claro que a questão reivindicada através de seu artigo sobre a música de Jair Rodrigues não é diretamente relacionada ao Samba, ao *Cachorrão* ou ao malandro, mas se refere especificamente ao ignorar voluntário de valores, ao vazio, ao *não fazer nada*, que se observa frente aos valores da cultura ocidental como um todo. Ainda que sejam passíveis de compreensão o ritmo e melodia pobres, como descritos por Vilém Flusser em relação a *Deixa isso pra lá*, e que ainda endossam o comentário feito por Hermeto Pascoal ao ensaiar o Samba, é justamente sua expressão como característica fundamental de uma cultura, que garantiria o movimento contrário à negação de valores ocidentais, ou seja: o fortalecimento cultural. A análise da peça revela diversos refinamentos no trato do material musical, onde se destaca, junto à interpretação de Jair Rodrigues, a relação com o Jazz Norte Americano – que trata de expandir a própria reflexão de Flusser, no sentido de que há troca constante de valores na cultura ocidental, e aponta a mesma direção por ele proposta, expressa agora em termos musicais e através de seu intercâmbio. Um esvaziamento de valores da sociedade é pensado em relação à cultura ocidental como um todo, e se trata de uma consequência da Revolução Industrial. Não apenas o *Samba-Rap* brasileiro representa este processo, mas, antes, um olhar mais focado em relação à expressão brasileira, ou seja: a análise musical de *Deixa isso pra lá*, justamente revela sua conexão com um processo que é também musical. A análise musical condiz ao diagnóstico sociológico de Flusser, o que não deixa de evocar toda a discussão sobre a impossibilidade de elementos externos à música – a análise filosófica e social de Flusser condizem à análise musical no sentido de que elas são interdependentes; nada é externo à expressão estética. Ainda que neste artigo de Flusser, que tematiza diretamente a música, falte um olhar específico sobre a mesma, a realização de estudos musicológicos ou de análises musicais de seus temas conduz, ainda que por outra via, à sua própria reflexão, o que não deixa dúvidas de que vale a pena ler a música na obra de Flusser.

Conclusão

O estudo da música na obra de Vilém Flusser não apenas fortalece o entendimento de seu pensamento como um todo, mas ressalta a identificação de sua situação de migrante europeu no Brasil, que ao mesmo tempo luta pela manutenção de um conceito de arte que lhe é familiar, resiste ao estranho musical tropical, mas busca se enquadrar nele como forma de sobrevivência, constituindo-se como a elucidação típica das relações humanas e culturais entre Europa e Brasil, causadas pela Segunda Guerra Mundial.

A ideia de uma linguagem universal relacionada à música, assim como seu lugar de destaque devido à ausência do figurativismo próprio à língua e à estrutura lógico-matemática que corresponde à estrutura da mente, soma-se a preferências e características pessoais, fazendo com que a abordagem da música não se torne um foco principal de suas reflexões. Ainda que a música se mostre em relação a temas tão centrais de seu pensamento, e que se faça presente por toda a extensão de sua obra, ela é construída como uma imagem, ou como uma metáfora, que pertence tão somente ao desenvolvimento de seus próprios temas, como a língua ou as novas mídias. Uma indubitável distância entre Vilém Flusser e a música pode ser constatada em sua inexatidão musicológica e analítica, na resistência em apontar aspectos especificamente musicais ao citar obras, gêneros ou estilos, assim como na inexistência de livros sobre o tema em sua biblioteca pessoal. Nada a menos se esperaria de um pensador que ressalta sua dificuldade auditiva e se apresenta como “quase surdo”¹⁸ – o que justamente vem a endossar o questionamento sobre a presença da música na obra de Flusser e seu caráter de metáfora.

A contraposição entre essa metáfora e o Samba de Jair Rodrigues, *Deixa isso pra lá*, revela aspectos da música que muito além de qualquer estudo musicológico, do gênero musical ou de sua história, se referem ao pensamento geral de Flusser na década de sessenta. Antes de se referir à música, seu artigo trata de uma questão sócio-cultural, ele apresenta um alerta sobre a perda de valores da cultura ocidental, o que, claramente não se refere apenas ao Brasil, não é especificamente uma crítica ao Samba ou à obra de Jair Rodrigues, mas, a partir da canção, fala sobre um processo de esvaziamento de valores da cultura ocidental como um todo.

Curiosamente, a análise musical de *Deixa isso pra lá*, corresponde à análise de Flusser sobre a situação social em questão. Uma expressão musical tida como típica e exclusivamente brasileira; o Samba, se mostra repleto de elementos jazzísticos e da cultura *crooner* Norte Americana. Ou seja: a convergência de valores que correspondem à

18 “[Flusser sei] ein unspezialisierter Schwerhöriger (beinahe Tauber)” (FLUSSER, [198-?]b, p. 1). Tradução: [Flusser é] um deficiente auditivo não especializado (quase surdo).

cultura ocidental como um todo, se expressa no Brasil, mas não diz respeito apenas a ele – exatamente como Flusser apresenta. Mais uma convergência curiosa é o citado caráter metafórico da música na obra de Flusser, que também pode ser reconhecido no Samba de Jair Rodrigues, já que igualmente o sambista ressalta o texto e o gesto das mãos ao cantar, em detrimento de elementos musicais do próprio Samba.

A ausência do figurativismo da língua, a expressão se uma estrutura lógico-matemática que corresponde à mente humana ou a ideia de uma *linguagem universal*: tudo isso se refere a uma *música pura*, que não é a brasileira. Mas não só a brasileira se encontra neste estado, e sim a dissolução dos valores em mega-cidades, pós-revolução industrial. Não apenas em relação à obra de Jair Rodrigues se apresenta tal dissociação de valores da cultura ocidental, mas também em *Fenomenologia do Brasileiro*, cujas leituras iniciais na década de noventa suspeitaram de certo preconceito contra o Brasil, no entanto, a ideia de Flusser está além do próprio Brasil. Ou o Brasil propicia a Flusser a compreensão da situação de valores humanos como um todo – e ao mesmo tempo faz com que o malandro passe a representar valores e culturas muito mais amplas que sua própria nacionalidade.

Referências

- CASTELLO BRANCO, Marta. *O Instrumento Musical como Aparato*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2015.
- _____. *Reflexões sobre Música e Técnica*. Salvador: EDUFBA, 2012.
- _____. Between Representation and Projection: Music in Vilém Flusser's Work. *Flusser Studies*, Suíça, n. 17, 6 jun. 2014. Disponível em: <<http://www.flusserstudies.net/archive/flusser-studies-17-double-issue>>. Acesso em: 12 jan. 2017.
- CASTELLO BRANCO, Marta; GOH, Annie; NOVAES, Rodrigo Maltez. "Music and Sound in Vilém Flusser's Work. *Flusser Studies*, Suíça, n. 17, 6 jun. 2014. Disponível em: <<http://www.flusserstudies.net/archive/flusser-studies-17-double-issue>>. Acesso em: 12 jan. 2017.
- ECHVERRIA, Regina. *Deixa que digam, que pensem, que falem*. Coleção Aplauso Música. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012.
- FLUSSER, Vilém. *A História do Diabo*. São Paulo: Annablume, 2005.
- _____. *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007a.
- _____. *Deixe isto pra lá*. Berlim: Vilém Flusser Archiv, 1608 Nr. 2856, [196-?].
- _____. *Eine neue Einbildungskraft*. Berlim: Vilém Flusser Archiv, 1608 Nr. 764, [198-?].
- _____. *Fenomenologia do Brasileiro: em busca de um novo homem*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998a.
- _____. *Ficções Filosóficas*. São Paulo: Edusp, 1998b.
- _____. *Gesten*. Versuch einer Phänomenologie, Düsseldorf und Bensheim, Bollmann 1991.
- _____. *Gestos*. São Paulo: Annablume, 2015.
- _____. *Hörapparate*. Berlim: Vilém Flusser Archiv, 1608 Nr. 2444, [198-?]b.

- _____. *Ins Universum der technischen Bilder*. Göttingen: European Photography, 1985.
- _____. *La Force du Quotidien*. Paris: Maison Mame, 1973a.
- _____. *Le Monde Codifié*. Paris: Institut de l'Environnement, 1973b.
- _____. *Língua e Realidade*. São Paulo: Annablume, 2007b.
- _____. *Na Música*. São Paulo: Instituto Brasileiro de Filosofia. Berlim: Vilém Flusser Archiv, 1662 2-IPEA-15, 1965a.
- _____. *Na Música Moderna*. São Paulo: IBF Instituto Brasileiro de Filosofia. Fonte não publicada. Berlim: Vilém Flusser Archiv, 1663 2-IPEA-16, 1965b.
- _____. *Naturalmente: vários significados ao significado de natureza*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.
- _____. *O Universo das Imagens Técnicas*. São Paulo: Annablume, 2008.
- GOH, Annie. Music/Musik/Musica. In: *Flusseriana. An Intellectual Toolbox*. ZIELINSKI, Siegfried; WEIBEL, Peter; IRRGANG, Daniel (Ed.). Karlsruhe: Univocal Publishing, 2015, p. 284-287.
- _____. Zeichen, System und Symptom. Zur (spekulativen) Semiotik der Klänge bei Vilém Flusser. *Zeitschrift für Semiotik*, n. 34, p. 125-143.
- RODRIGUES, Jair. *Vou de Samba com Você*. Gravadora Philips, 1964 (LP).
- RÖLLER, Nils. *Vilém Flusser: Medientheorie mit ethischem Anspruch*. 27 nov. 2001. Disponível em: <<https://www.heise.de/tp/features/Vilem-Flusser-Medientheorie-mit-ethischem-Anspruch-3422699.html>>. Acesso em: 16 dez. 2016.
- SCHMIDT, Dörte. Espaços Culturais e Universalidade, ou: porque a música é importante para o debate atual sobre o exílio. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA DA UFRJ E COLÓQUIO INTERNACIONAL DO INSTITUTO IBERO-AMERICANO DE BERLIM E DA UNIVERSIDADE DAS ARTES DE BERLIM, 7., 2017, Rio de Janeiro, RJ. *Anais...* [No prelo]
- _____. Kulturelle Räume und ästhetische Universalität. Musik und Musiker im Exil. *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch*, n. 26, München, 2008, p. 1-7.
- VIANNA, Luiz Fernando. *Jair Rodrigues*. Disponível em: <<http://memoriasdaditadura.org.br/artistas/jair-rodrigues/>>. Acesso em: 20 dez. 2016.

Páginas da Internet

- FLUSSER, Vilém. *Arquivo Vilém Flusser em São Paulo*. Disponível em: <<http://www.arquivovilemflussersp.com.br/>>. Acesso em: 30 jan. 2017.
- _____. *Arquivo Vilém Flusser Berlim*. Disponível em: <<http://www.flusser-archive.org/>>. Acesso em: 30 jan. 2017.
- _____. *Flusser Brasil*. Site com textos de Vilém Flusser. Disponível em: <<http://www.flusserbrasil.com/>>. Acesso em: 30 jan. 2017.
- _____. *Flusser Studies*. Pesquisas sobre Vilém Flusser. Disponível em: <<http://www.flusserstudies.net>>. Acesso em: 30 jan. 2017.

RODRIGUES, Jair. *Esquina Musical*. Disponível em: <<http://www.esquinamusical.com.br/10-sucessos-de-jair-rodrigues/>>. Acesso em: 30 jan. 2017.

_____. *Memórias da Ditadura*. Disponível em: <<http://memoriasdaditadura.org.br/artistas/jair-rodrigues/>>. Acesso em: 20 dez. 2016.

RÖLLER, Nils. *Vilém Flusser: Medientheorie mit ethischem Anspruch*. 2001. Disponível em: <<https://www.heise.de/tp/features/Vilem-Flusser-Medientheorie-mit-ethischem-Anspruch-3422699.html>>. Acesso em: 16 dez. 2016.

SCHMIDT, Dörte. *Grupo de Pesquisa sobre exílio e cultura do pós-guerra*. Disponível em: <<https://www.udk-berlin.de/universitaet/fakultaet-musik/institute/institut-fuer-musikwissenschaft-musiktheorie-komposition-und-musikuebertragung/musikwissenschaft/forschungsstelle-exil-und-nachkriegskultur/>>. Acesso em: 30 jan. 2017.



Roland Barthes: A música como linguagem do corpo

Roland Barthes: Music as a corporal language

Charlotte Caroline Riom*

Resumo: O artigo discute o pensamento musical de Barthes a partir de três textos, dois publicados no livro *L'Obvie et l'obtus*, um volume de ensaios críticos consagrados no campo do visível (imagem, fotografia e pintura) e no campo da música: *Música Prática* (1970) e *Escuta* (1976). O terceiro, *Grão da voz* (1972), apareceu na revista *Musique en jeu* que se encontra no segundo volume das *Oeuvres complètes* de Roland Barthes. Referindo-se à obras musicais e compositores, Barthes desenvolve seu pensamento diferenciando a música que se escuta da música que se toca; mostra como uma interpretação da música é possível sem recorrer ao uso do adjetivo e da linguística, mirando na *signifiance* revelada pelo grão da voz; diferenciando o significante do significado, apresenta três níveis de escuta e define o que é a escuta moderna. Nesses três ensaios, colocando-se do lado da recepção de uma obra e do amador, Barthes reconcilia o corpo com a modernidade e reflete uma estética musical do prazer encorajando uma atitude do ouvinte parecida a do maestro ou do intérprete.

Palavras-chaves: *signifiance*, significante, significado, modernidade, corpo, intérprete.

Abstract: In this article, we will discuss the musical thought of Barthes from three texts. Two of them were published in *L'Obvie et l'obtus* a volume of critical essays given to the area of visible (image, photography and painting) and to the one of music: *Musica Pratica* (1970) and *Ecoute* (1976). The third, *Grain de la voix* (1972), was published in the French review *Musique en jeu* that is available in the second volume of *Oeuvres complètes* of Roland Barthes. Referring to musical works and composers, Barthes develops his thought distinguishing the music that we listen from the music we play; he shows how an interpretation of music is possible without using an adjective, or linguistics, looking in the *significance* revealed in the grain de la voix; showing difference between significant and signified, he presents three levels of listening and defines what modern listening is. In these three essays, placing himself at the reception side of a work or as an amateur, Barthes reconciles the body with the modernity and thinks about a musical aesthetic of pleasure encouraging an attitude of the listener similar to the one of the maestro or the interpret.

Keywords: *signifiance*, significant, signified, modernity, body, interpret.

Filósofo, semiólogo escritor e pianista amador, uma das figuras centrais do estruturalismo a partir dos anos 50, as referências musicais são onnipresentes na obra de Barthes particularmente na decania de 1970-1980. Inspirado pelo escritor francês André Gide no seu trabalho de escrita, essa última pode ser comparada a uma *pequena música* no sentido que ambos autores não apresentam um estilo em particular, se deixando com prazer absorver por grandes autores, sendo mais *não-estilistas* que autores ordinários. Assim Barthes aproximou o Gide não de outros escritores, mas de compositores de música como Camille Saint-Saëns que retomava João-Sebastião Bach e Francis Poulenc que reescrevia Franz Schubert.¹ Além de compartilhar um

*Paris-Sorbonne/Fundação Getulio Vargas. E-mail: charlotteriom@gmail.com

1 SAMOYAUULT, Tiphaine. *Roland Barthes*. Paris: Fiction & Cie, 2015, p. 121.

estilo livre, ambos escritores eram intérpretes de piano e apreciavam tocar devagar para estar mais perto do corpo, afastando-se assim da virtuosidade.² De acordo com o filósofo, o gozo da música ocorre pela prática e por um contato sensual e corporal com ela; por exemplo, as almofadas das mãos formam a parte erótica do pianista; ou ainda, a música de Robert Schumann é mais agradável a ouvir que a tocar.³ Essas informações e tendo em conta nossa definição do estruturalismo,⁴ podemos formular a ideia que o Barthes exerce uma leitura dos fenômenos que o inspiram que privilegia a relação do indivíduo com esse fenômeno, por uma aproximação holística e a análise as ligações ou a construção entre os fenômenos mais que o fenômeno ele-mesmo. Essa leitura se concretiza na escrita ou pela prática instrumental, no fim por um trabalho de interpretação. Portanto, não se trata de análise pura, de uma leitura analítica, mas de uma leitura do sensível, no caso da música, pela escuta e interpretação assim como pela prática amadora do piano. Por fim, elaborou sua teoria da música sempre se referindo a músicos, obras musicais, musicologia e intérpretes, ou seja, partindo do sensível para elaborar sua teoria.

Neste artigo, discute-se o pensamento musical de Barthes através dois artigos publicados no livro, *L'Obvie et l'obtus*, um volume de ensaios críticos consagrados ao campo do visível (imagem, foto e pintura) e ao da música e um terceiro publicado na revista *Musique en jeu*. Esse livro, efetivamente, divide-se em duas partes: a escritura do visível e o corpo de música, que é essa que nos interessa. No ensaio *Música Prática* (1970), Barthes diferencia a música que se escuta, a música passiva, daquela que se toca, a música *muscular*. Frente à modernidade e aos novos meios técnicos, ele enfatiza o desaparecimento do amador/executante da música clássica que, como o cantor Charles Panzéra, possuía a capacidade de fazer a música ao auditor, [ouvinte] ou seja, possibilitar tocar por procuração, o que de certa forma define o que é a música prática de acordo com o filósofo. Ilustra-a através do exemplo do compositor Beethoven. No *Grão da voz* (1972), que pareceu na revista *Musique en jeu* e que se encontra no segundo volume das *Oeuvres complètes* do Roland Barthes, através do exemplo da música cantada, a voz, sendo o instrumento comum do canto e da linguagem, o autor mostra como uma interpretação da música é possível sem recorrer ao uso do adjetivo, da linguística. Por isso, propôs, por um processo de deslocamento do

2 Ibid. p. 124.

3 “La musique de Schumann va dans le corps, dans les muscles, par les coups de son rythme, et comme dans les viscères, par la volupté de son melos [...] le morceau n'a été écrit que pour une personne, celle qui le joue : le vrai pianiste schumannien, c'est moi'. Vous semblez l'abonder sur ce point en affirmant que la musique nous implique et que 'le premier effet musical, le plus direct, est physique. Au commencement de la musique, avant le verbe, était le corps” (Ibid.).

4 A perspectiva estruturalista surgiu a partir da linguística, com Ferdinand de Saussure na década de 1910. Propõe uma análise dos fatos que formam uma realidade que tem em conta sua construção, suas relações.

lugar de contato da música e da linguagem, uma nova maneira de perceber o objeto musical. O significante que permite essa operação se chama grão, e pode ser definido como espaço ou ponto de fricção da música, da linguagem e da garganta. Barthes explica que o grão não é apenas um tom da voz, mas também palavra e música, significado e significante, linguagem e corpo. Possibilita uma interpretação total e não somente linguística. Ele ilustra esse grão referindo-se à oposição teórica do *pheno-chant* (expressão, subjetividade), através do cantor Dietrich Fischer-Dieskau, conforme os valores culturais de sua época, e do *geno-chant*, pelo exemplo do cantor Panzéra, de uma música mais sensual, pela qual se revela o corpo, ou ainda, através da qual se curte a dicção da língua. No que se refere a isso, Barthes mostra que, na música francesa, para dar um exemplo, existe uma reflexão prática sobre a língua que se revela em obras como *Pelleas e Melisande* de Debussy. Pensa, por fim, numa estética do prazer musical onde o corpo teria um lugar privilegiado e que poderia ser tanto revolucionário quanto a ruptura tonal conseguida pelo modernismo. No terceiro e último ensaio, *Escuta* (1976), no livro *L'obvie et l'obtus*, Barthes apresenta três níveis de escuta, e define o que é a música moderna. A primeira escuta – alerta – capta índices e se compromete a metamorfosear o confuso em distinto, ou seja, o barulho em índice. A segunda escuta transforma o índice em sinal pelo ritmo pelo qual a escuta torna criação de sentido. É o estado da decodificação. A escuta descodifica o escuro, relacionando o ouvinte ao mundo divino. Aqui, o *eu* tende a se tornar o outro. Essa segunda escuta coloca em relação, portanto, dois sujeitos. A terceira – psicanalítica – ou escuta do inconsciente, já se inicia na segunda escuta onde se opera a metamorfose do homem em sujeito dual e oferece um exemplo de escuta moderna, pois o significante que é captado aqui, ou seja, o som, uma palavra, refere-se ao movimento do corpo. A escuta da voz veicula, portanto, uma imagem do corpo e também uma psicologia. Após descrever esses três níveis de escuta, Barthes define a escuta moderna. É, portanto, livre, incluindo no seu campo o inconsciente e o implícito, e também, ativa, corporal. O que é escutado aqui é a relevância, ou seja, a combinação de sinais entre eles, ou um rítmico de vai e vem entre os significantes e os significados. Através dessa breve apresentação de nossas três fontes, observa-se claramente de um lado que, com Barthes, a escuta é indissociável do fazer e de um outro lado, uma reconciliação do corpo com a modernidade. Assim como os pós-modernistas determinam o significado da música focando no papel do interprete e do ouvinte e nas especificidades de uma representação individual mais do que na estrutura da obra escrita, Barthes se coloca também do lado da recepção da obra e de sua interpretação, questionando o ser na sua totalidade.

Ao mesmo tempo que apresentaremos os três ensaios, por ordem cronológica, ilustrados por exemplos musicais, tentaremos, destacando vários temas do pensamento de Barthes: a música como linguagem do corpo, a loucura, a música e seus mitos, entre outros, e algumas oposições, tais como significado e significante, discutir o pensamento de Barthes sobre a música e aproximar, na medida do possível, ideias

desenvolvidas por ele de outros filósofos. Temas e ideias relevantes que se destacam dos escritos são abordados em diálogo com duas referências principais: a análise do pensamento musical de Barthes de Norbert-Bertrand Barbe (2001) e a biografia rica sobre o filósofo por Tiphaine Samoyault (2015). Uma característica do pensamento de Barthes que vale a pena ser levantada, pelos menos, no que diz respeito à música, é a pluridisciplinaridade de suas referências – religião, psicanálise – que torna, às vezes, a leitura complexa, ao que podemos também acrescentar algumas contradições.

Música Prática (1970)

Nesse ensaio, Barthes distingue no primeiro parágrafo a música que escutamos da música que tocamos. Esta música se apagou na história. A música passiva, amúsica, é apresentada como sendo um problema. Houve o ator de música (amador) que fazia a música, e o interprete, as grandes vozes do romantismo, que se faz raro em nossa época – menciona como exemplos Lipati ou Panzera – e no século XX, o técnico da música que “[...] descarregou o ouvinte de toda atividade, mesma por procuração, e aboliu na ordem musical o pensamento mesmo do fazer”. A obra de Beethoven é de acordo com o Barthes ligada a esse problema histórico, não “[...] como a expressão simples de um momento (a passagem do amador à interprete), mas como o gênero poderoso de um mal-estar de civilização, cujo Beethoven (Bonn 1770 - Viena 1827) ao mesmo tempo reuniu os elementos e desenhou a solução”. Esse mal-estar cria uma ambiguidade que se define pelos dois papéis históricos de Beethoven: seu papel mítico de uma parte no século XIX e seu papel moderno de outra. Papel mítico, pois, Barthes considera o Beethoven como o primeiro homem livre na música, capaz de ter várias maneiras, vários códigos, uma capacidade de renovar-se, de metamorfosear-se. Essa capacidade é dada pelo fato que a obra de Beethoven inscreveu-se num destino, numa totalidade. Barthes enumera então os critérios que formam essa totalidade que são, em primeiro lugar, da pessoa: uma legenda, um mal fatal (a surdez no caso de Beethoven); e, num segundo lugar, da composição, ou seja, características estruturais: contrastes de intensidades, explosão da melodia, por dar exemplos. Dessa totalidade, o Barthes questionou a possibilidade de interpretar, pelo canto e pelo piano, o Beethoven. A seu ver, ninguém o faz, pois, tocar Beethoven implica colocar-se no lugar de um maestro. A música de Beethoven solicita um tudo: o canto, o ritmo, o corpo inteiro, o que é muito difícil.

Depois de apresentar um problema, provindo então do papel mítico do compositor e do músico, o Barthes fornece uma explicação que reside no papel moderno do compositor alemão, ligado à sua surdez que iniciou em Viena, em 1796. A partir de 1812, surgiu uma crise criativa por causa de problemas familiares além da surdez, e a partir de 1818, uma fase de recuperação na qual podemos achar as *Variações Diabelli* (opus 120/1819-1823). Essa surdez criou uma música que qualifica de *inteligível*

sensível e que é, de acordo com o Barthes, revolucionária, sem que tenha a ver com uma estética, ou uma sensibilidade que ambas caracterizam uma cultura – aliás, o pensamento de Barthes baseia-se nessa oposição, o que é da cultura e o que é do ser. Se referindo à musicologia e mais especificamente ao trabalho de Boucourechliov sobre o Beethoven, Barthes fornece um exemplo concreto para definir a qualidade dessa música que vem da surdez: as *Variações Diabelli*. Compostas sobre 32 compassos da valsa de Diabelli, autor da encomenda feita a alguns grandes compositores dessa época, Beethoven criou 33 variações sobre esse tema de valsa.

Depois da explicação, que se inscreve na modernidade, o Barthes fornece a solução que permitiria capturar a música de Beethoven, de interpretá-la. Nem pela audição, nem pela execução, mas pela leitura. Não trata de ler a partitura ou descodificá-la, mas de colocar-se no estado que Barthes chama de performador ou seja: deslocar, agrupar, combinar, agenciar todos os componentes da música. Para resumir: estruturar, propor uma nova leitura, ou seja, uma reescrita. Performador ou fazer uma performance, qualquer que seja a palavra implica de atuar.

A pergunta que podemos nos fazer é avaliar se essa teoria é aplicável à música clássica, ou romântica, em geral. O Barthes escolheu um exemplo específico: as *Variações Diabelli* que aparecem num momento de recuperação na vida do compositor. O gênero *variação* se define por ser várias maneiras de apresentar um tema, ou uma reescrita constante de um tema de tal maneira que a teoria emitida pelo Barthes e explicada em cima pareceria ser induzida pelo gênero variação ele-mesmo. Por quê? Fomos da teoria para o exemplo musical, façamos o caminho inverso partindo do exemplo para a teoria. A variação, um dos gêneros musicais mais antigos, permite de dar forma a um tema de maneira múltipla. Trata, em efeito, de uma reescrita perpétua colocando elementos e parâmetros musicais em relação de diferentes maneiras. Dessa forma, esse gênero pode ser aproximado da improvisação. Além disso, é interessante mencionar que tocando variações o interprete é levado a ressaltar sua virtuosidade e sua musicalidade. No que diz respeito a nosso caso, optamos pela segunda. A preocupação aí menos interpretar o gênero variação que interpretar a música de Beethoven num momento específico de sua vida, a surdez. Parece que é esse gênero variação que revelou a Barthes a sua teoria pelas semelhanças que esse gênero tem com o estruturalismo. Porém, não estamos em presença de um estruturalismo musical – reivindicado por personalidades da música tais que Boulez, Berio e Stockhausen – que vise a gerar regras musicais respondendo de maneira coletiva às exigências dos gostos de uma época em reação a outra. Como filósofo e amador de piano a atitude é mais livre singular frente ao fenômeno musical. Há configuração e reconfiguração dos fenômenos musicais por sua potencia. Um tipo de gênero e uma peça que pelo momento excepcional de sua criação revela uma música inteligível sensível, que leva tudo, tanto o conceito quanto os cinco sentidos. A esse respeito o que chama a atenção no pensamento de Barthes, é o lugar dado ao corpo e ao sensível, uma reescrita que proviria mais do sabor que do saber. Aliás, na biografia, um capítulo é consagrado ao corpo e aos 5 sentidos.

Portanto, nesse artigo, destaca-se um prazer sensual pela música; um desenvolvimento de uma atitude, uma escuta do corpo para ler a música; o amor da música pelo amador em oposição à sociedade de massa. Privilegia duração lenta.

Grão da voz (1972)

No *Grão da voz* (1972), através do exemplo da música cantada, a voz, sendo o instrumento comum do canto e da linguagem, o autor mostra como uma interpretação da música é possível sem recorrer ao uso do adjetivo, da linguística. Por isso, propõe uma mudança na maneira de perceber o objeto musical e tentar deslocar o lugar de contato da música e da linguagem. O significante que permite essa operação se chama grão, e pode ser definido como espaço ou ponto de fricção da música, da linguagem e da garganta. Barthes explica que o grão não é apenas um tom da voz, mas também palavra e música, significado e significante, linguagem e corpo. Possibilita uma interpretação total e não somente linguística. Ele ilustra esse grão referindo-se à oposição teórica do *pheno-chant* (expressão, subjetividade), através do cantor Dietrich Fischer-Dieskau, conforme os valores culturais de sua época, e do *geno-chant*, pelo exemplo do cantor Panzéra, de uma música mais sensual, pela qual se revela o corpo, ou ainda, através da qual se curte a dicção da língua – trata de aplicar os conceitos de pheno-texte e de geno-texte (Julia Kristeva) à música. No que se refere a isso, Barthes mostra que, na música francesa, para dar um exemplo, existe uma reflexão prática sobre a língua que se revela em obras como *Pelleas e Melisande* de Debussy. Pensa, por fim, numa estética do prazer musical onde o corpo teria um lugar privilegiado e que poderia ser tanto revolucionário quanto a ruptura tonal conseguida pelo modernismo.

Destaca-se aí uma oposição entre a sociedade de massa que desenvolve uma mitologia da música e esse de Barthes, autobiográfica e subjetiva; e a música como linguagem do corpo.

Escuta (1976)

No seu artigo *Escuta* (1976), Barthes apresenta três níveis de escuta, e define o que é a música moderna. Para introduzir cada um, sempre volta nas suas origens respectivas, isso é importante. Define para iniciar a escuta numa perspectiva antropológica como sendo o “sentido mesmo do espaço e do tempo, pela captura de graus de afastamento e de retornos regulares da excitação sonora”. Como para o mamífero, o homem se apropria do espaço pelo sonoro, por barulhos reconhecidos definindo uma sinfonia doméstica. Quando esses barulhos não são reconhecidos pelo ser, a escuta não pode existir, pois, o homem não está reconhecendo mais seu território. É



a partir desse reconhecimento ou não do barulho que Barthes apresenta a primeira escuta – alerta – que define como sendo uma “[...] atenção requisita que permite captar tudo que pode perturbar o sistema territorial”; seu objeto é a ameaça ou a necessidade; seu material, é o índice. A escuta que é uma seleção que tem ver com o sensível vai permitir uma metamorfose, ou seja, o confuso vai se tornar distinto, o barulho se transforma em índice que define um espaço. Nesse primeiro estado, o homem é bem parecido a qualquer animal.

Agora, entra a segunda escuta que transforma o índice em sinal. De qual forma? Pelo ritmo. O desenvolvimento do pensamento de Barthes é complexo, pois passa de uma disciplina a outra. Por exemplo, na definição dessa segunda escuta, se refere à arqueologia, à linguística, à religião e à psicanálise. É nessa fase que o homem se distingue do animal, por essa capacidade de reproduzir um ritmo. Não é sempre fácil de capturar o sentido das frases. Isso pode ser observado quando justamente explica a origem desse ritmo. O Barthes, em efeito, olha para a arqueologia – observamos uma preocupação de voltar às origens do homem – e fala das descobertas de incisões rítmicas em pedras que coincidem com a aparição das primeiras casas, duas atividades contemporâneas. O homem opera pelo ritmo pelo qual a escuta se torna criação de sentido, de linguagem – e aí o Barthes se refere a Freud.

Trata da reprodução de um sinal, aqui esculpido, em ritmo a aproximar da repetição. Pouco se sabe sobre a origem do ritmo sonoro, mas o modo de operar humano se baseia sobre a ideia de ritmo. Essa segunda escuta deixa de ser vigilância como era o caso na primeira escuta, para tornar criação de sentido, ou seja, linguagem, escritura, estrutura. É o estado da decodificação, possível então por um ritmo. O que se dá a escutar não é o possível, ou o que poderia acontecer, que é mais da sensação talvez – a ameaça, o objeto de desejo, por exemplo. Foca efetivamente no segredo, ou seja, em códigos escondidos na realidade e que a representam. Trata de descodificar o escuro, os sentidos escondidos. Revelar o invisível faz com que a qualidade dessa escuta é religiosa, relacionando o ouvinte ao mundo divino. Esse segundo nível, da decodificação, “[...] intencionaliza, ao mesmo tempo, o sagrado e o segredo”. Foi forjada pela história mesma da religião cristã. Agora, o que tem a ser escutado? Na primeira escuta era o possível e a necessidade. Aqui, é o futuro e a consciência. Essa segunda escuta coloca em relação dois sujeitos o *eu* tende a se tornar o outro (função fática – Jakobson: *escute, alô*).

A terceira – psicanalítica – ou escuta do inconsciente, já se inicia na segunda escuta onde se opera a metamorfose do homem em sujeito dual. Barthes refere-se ao trabalho de Freud. O significante que é captado aqui, ou seja, o som, uma palavra, se refere ao movimento do corpo, da voz, como órgão do corpo.

Escutar a voz do outro, é colocar-se em relação com ele. A escuta da voz veicula, portanto, uma imagem do corpo e também uma psicologia, por resumir a totalidade do ser. A voz é como nos vemos no *Grão da voz*, “[...] a materialidade do corpo surgido da

garganta” é entre o corpo e o discurso, lugar privilegiado para ligar o interior com o exterior. Três escutas que revelam o homem a ele-mesmo na sua realidade espacial, temporal e interior, numa perspectiva semiótica, semântica, ou seja, colocar em relação o significante com o significado. Trata-se de escutas do sensível: uma primeira escuta que transforma o barulho em índice que se define como o sinal revelador, uma segunda escuta que transforma o homem em sujeito dual, escuto a presença do outro, e uma terceira, a escuta do inconsciente.⁵ Após descrever esses três níveis de escuta, Barthes define a escuta moderna na luz da psicanálise. Revelar a pessoa (uma escuta dionisíaca), não é uma escuta hierarquizada, se não uma escuta livre. O que é escutado aqui é a relevância, ou seja, a combinação de sinais entre eles, ou um ritmo de vai e vem entre os significantes e os significados.

Se destaca nesse ensaio, o efeito do som no ouvinte. O Barbe mostra que a escuta moderna aí se refere a uma noção estoica que se encontra no Cassio Longin (V. 213 - V. 273) filósofo na linha do Platão.⁶ Com Barthes, esse efeito teria a ver com o prazer. Crítico frente ao academismo, podemos mencionar aqui que já foi experimentado quando exaltando o gozo de um texto (Julia Kristeva), dando assim mais peso ao sabor que ao saber. Sua experiência com o texto que reúne os 5 sentidos ele a transfere para a música. A volúpia, esse prazer erótico é provocada pela intensidade do dramático do grão da voz que é por Barthes o “[...] *compte-rendu impossible d'une jouissance individuelle que j'éprouve continûment en écoutant chanter*”.⁷ Ou ainda “[...] *le grain, c'est le corps dans la voix qui chante, dans la main qui écrit, dans le membre qui exécute*”.⁸ Tanto na interpretação quanto na escuta o corpo reveste um lugar de primeiro ordem. Essa escuta moderna pode ser relacionada ao que foi dito sobre a música prática apresentada através do caso do compositor Beethoven e mais especificamente ao papel moderno que o século XX atribuiu, de acordo com o Barthes, ao compositor alemão. Em efeito, música prática moderna e escuta moderna ambas levam em consideração o corpo, ativo. Se observa claramente, portanto, que a escuta é indissociável do fazer assim que uma reconciliação do corpo com a modernidade. Assim como os pós-modernistas determinam o significado da música focando no papel do intérprete e do ouvinte e nas especificidades de uma representação individual mais do que na estrutura da obra escrita, Barthes se coloca também do lado da recepção da obra e de sua interpretação, questionando o ser na sua totalidade. A esse respeito, o *New Grove* faz uma referência ao filósofo e ao seu ensaio *Grão da voz* no capítulo, *As Novas tendências (New trends)*, na entrada *Musicology*, em que trata do pós-modernismo, relacionando a estética e filosofia da música de Barthes.

5 Podemos mencionar aqui a teoria das 4 escutas de Pierre Schaeffer : *ouïr-entendre/écouter-comprendre*.

6 BARBE, Norbert-Bertrand. *Roland Barthes et la théorie esthétique*. Mouzeil-Saint-Martin: Bès, 2001, p. 131.

7 Idem.

8 BARTHES, Roland. *Ceuvres complètes tome II : Livres, textes, entretiens, 1962-1967*. Paris: Seuil, 2002.



Pela escuta moderna, o que é escutado é a *signifiance* e não o significado da obra que é a estrutura intencional criada por um autor. O que se escuta aí é a construção desse significado de acordo com seu receptor. Por exemplo, ao escutar uma obra clássica, o auditor opera uma descodificação da obra em função da sensibilidade e da formação dele. De fato, a escuta é predeterminada, codificada ou ainda social. Opõe a esta uma escuta digamos contemporânea, moderna referindo a John Cage, onde o receptor escuta as várias estruturas de uma obra, *cada som depois do outro*.⁹ A leitura dessa é mais vertical e menos narrativa ou horizontal (escuta clássica). A escuta moderna ou contemporânea desconstrói para perceber a construção dos componentes musicais e de fato se “[...] exterioriza, ela obrigada o sujeito a renunciar a sua intimidade”.¹⁰ O receptor é forçado a sair de seu conforto, a escuta moderna é uma escuta que não é moldada, livre e talvez também mais democrática. Essa oposição entre a escuta clássica e a escuta moderna permite a Barthes apresentar duas *deidades modernas*: o poder e o desejo. O primeiro entendido por ele como mal e o outro como bom. Ambas se manifestando num mesmo momento, a escuta se tornando o que Barthes chama de *pequeno teatro* onde se disputam essas duas deidades, a lei versus o prazer, nos contextos tanto clássico (releitura de Beethoven no século XX) quanto moderno. A *signifiance* escutada é a combinação dos sinais entre eles ou ainda um vai-e-vem entre os significantes e os significados.

Barbe mostra que tanto para Barthes como para Foucault a arte define uma volta à origem bestial. É verdade que Barthes coloca a arte e a música, em nosso caso, do lado da regressão e identifica-a ao corpo enquanto a lei seria do lado do espírito. A arte é loucura ou esquizofrenia, um repuxo entre o corpo e o espírito. O Barbe demonstra como a loucura artística no século XX de acordo com o Michel Foucault pode dar uma explicação ao conceito de Barthes. Ambos distinguem a produção literária da produção artística. Esta primeira apresenta uma parte da loucura do artista através de sua obra, enquanto na segunda somente através da vida do artista. Resulta disso, e isso se encontra também nos pensamentos de Aristote e Longin que a obra literária pode ser analisada em si independentemente do artista enquanto a obra artística integra a vida toda do artista e define a expressão psicanalítica do eu e não uma obra ou um resultado de um trabalho intelectual. Para Foucault e Barthes, a loucura define a concepção clássica do temperamento artístico que é melancolia. Outra observação de Barbe que nos permite melhor delimitar essa melancolia no pensamento dos dois filósofos franceses. Em efeito, para o Ficin e os neoplatônicos, a melancolia representa a superioridade do artista que se coloca do lado de Deus. Tanto para Foucault quanto para Barthes a melancolia é de certa forma a natureza, “[...] a expressão involutiva do eu que busca voltar à fonte”.¹¹ A música define uma linguagem sem palavra, a expressão

9 BARBE, 2001, p. 132.

10 Idem.

11 Ibid., p. 135.

psicanalítica do corpo do compositor, do intérprete e do auditor, uma volta às origens. A expressão artística marca, portanto, com Barthes e Foucault uma volta à origem bestial, não linguística e não intelectual. Como o diz Barbe, ambos filósofos pensam a origem de uma obra de arte de acordo com o período barroco e seus próprios temas tais como o corpo, a decomposição, a doença, o sofrimento, a tragédia e assim por diante, etc. Através de Barthes, encontramos também de barroco, a oposição entre as coisas terrestres e o mundo espiritual, a separação entre o corpo e o espírito.

A arte é, portanto, uma patologia, a expressão de um vazio psicanalítico como é explicado no ensaio *Escuta*. A música pertence ao domínio do significantee sendo assim define a mediação entre o corpo, o não sentido, o barulho, e o espírito. A música simboliza um lugar de estar em relação com outro. Nós vimos em cima que pela escuta dos significantes através do caso de Cage ou Beethoven, o sujeito renuncia a sua intimidade e a música se torna um lugar intermediário entre, para usar os termos de Hegel e de Sartre, o ser *en-soi*, que designa o mundo físico, e o Outro, entendido na sua dimensão religiosa. Ou ainda um lugar de passagem entre o Eu e o Outro, entre a sociedade e o artista, entre o ouvinte e o compositor, entre o sentido e a forma, a norma ou a loucura ou aqui o pathos (sofrimento, afeto). Ao escutar o grão, o ouvinte escuta uma relação erótica ao corpo do intérprete e atribui a essa um valor objetivo que não depende da psicologia do sujeito que está escutando. Este valor não submetido a uma lei resultante de uma cultura ou de um gostar ou não gostar, como nós vimos, não se limita ao adjetivo, não classifica os intérpretes, mas de qualquer estilo que seja a música, dissocia no ensaio *Grão da voz o pheno-chant do geno-chant*, faz uma operação física e não intelectual, escuta o gozo, o corpo, o presente também, o mundo físico ou ainda a vida. Barthes propõe, portanto, uma estética do gozo musical para “[...] acordar menos importância a formidável ruptura tonal conseguida pela modernidade”.¹² A regressão pode ser entendida como metáfora a uma renúncia a normas musicais e culturais que revela uma atitude mais livre frente ao fenômeno musical que uma atitude primitiva. É interessante de observar que este pensamento pergunta a estética da música e também a história da música que de acordo com Barthes é *pheno-textuelle* no sentido que classifica, ordena enquanto uma história da música focando nas emoções seria mais, digamos *geno-sensual*, uma história da música do pathos e do prazer.¹³ A voz também faz parte do corpo e se identifica ao mundo pictural no sentido que “*la voix est, par rapport au silence, comme l’écriture (graphique) sur le papier blanc*” a voz é do domínio da forma. No ensaio, *Grão da voz* mostra que a melodia francesa revela pouco da história da música e muito mais da teoria do texto. Em efeito, “*ce qui est engagé dans [des œuvres comme Pelleas] c’est bien plus qu’un style musical, c’est une réflexion pratique sur la langue [et son mécanisme]*”¹⁴. É interessante de ver como o pensamento de Barthes traz esclarecimentos sobre o trabalho do intérprete.

12 BARTHES, 2002.

13 Ibid.

14 Ibid.

De maneira implícita, e virando para compositores românticos, de Schumann a Debussy que se referem ou estruturam as obras deles a partir de pathos, se afastando assim de qualquer autoridade, Barthes pergunta o que se faz dogma em música. Trata de “[...] diminuir a impressão do código [cultural, nacional] e de desenvolver o caráter livre”.¹⁵ Compor ou escutar a partir de pathos aí não revela somente uma volta as origens, mas também um hino à liberdade entendido aqui como um universal, um interesse levado ao que tem de humano, o corpo tornado um lugar que permite acessar à liberdade.

Desta submissão a um código cultural ou anticultural, é igual, ou à lei ou à história, Barthes observa mitos relativos à música. No ensaio *Música Prática*, observamos dois casos interessantes no que diz respeito ao caso de Beethoven. Num primeiro lugar, como o mostra o Barbe, o mito romântico do artista prometeu, ou seja, do artista completo. Barthes fala de uma bio-mitologia. A música expressa o mito, pois evoca o artista romântica e a arte primitiva. Num segundo lugar, no mesmo ensaio, Barthes critica o mito de um canto a seguir interiormente para interpretar a música de Beethoven respondendo a um código da música prática sob a autoridade do código fundamental do Ocidente, ou seja a tonalidade. Porém, resultando do primeiro mito, a música de Beethoven para ser bem interpretada não pode se limitar a esse mito de um só elemento e se torna orquestral. O corpo é total e a relação intimista à obra some. Essa música não pode ser tocada nem por um amador nem por um interprete, mas por um chefe de orquestra, projetando seu corpo inteiro. Como uma prisma, o maestro é atravessado por todas as estruturas da música e ressoa nele o compositor e sua vida. Reina em perfeito mediador entre o ouvinte e o compositor.

O Barthes evoca ainda no ensaio *Grão da voz* o mito do soprano. Mostra que a pedagogia musical ensina que a arte do canto depende do controle do soprano. “*Le poumon, organe stupide se gonfle mais il ne bande pas: c’est dans le gosier lieu ou le métal phonique se durcit et se découpe, c’est dans le masque que la signifiante éclate, fait surgir, non l’âme, mais la jouissance*”¹⁶, declara Barthes. Não exige uma cultura da grão da voz. O que é interessante é que o grão é sinônimo aqui de máscara que é, por definição, um lugar intermediário entre um sujeito e o outro.

No *Grão da voz*, Barthes mostra como uma obra musical é sempre avaliada a partir do adjetivo que é para ele a categoria linguística mais pobre. Mais a frente, descobrimos que a música como a arte se situa do lado do inefável, uma vez que o objeto a avaliar se torna o grão. Para demonstrar isso, opõe a música ao canto que é semanticamente mais completo que a música, mas de qualquer forma ainda do lado do coporel e do formal. Barbe mostra que tem entre ambos um relação de evolução, mas não uma oposição de natureza.¹⁷ Assim, como já vimos, vai opor o pheno-chant que corresponde

15 Ibid.

16 Ibid.

17 BARBE, 2001, p. 149.

às leis, aos valores culturais, ao geno-chant que a dição e o volume da voz, o grão sendo o lugar intermediário entre os dois. Opõe a arte musical burguesa simbolizada pelo canto Panzera e ainda constituída de amadores à sociedade de massa.

Esses três ensaios permitem entender os fundamentos do pensamento musical de Barthes. Para ter uma visão mais completa da relação dele com a música, seus dois artigos sobre o cantor Panzera e seus textos sobre Schumann são essenciais. Ler Barthes é se dar a possibilidade ou a liberdade de perguntar os princípios da música no Ocidente, de pensar numa nova estética musical elaborada a partir dos pathos, das emoções e dos afetos e além disso de refletir a pedagogia musical e a interpretação musical. O prazer define uma função musical e a psicologia e as ciências cognitivas nos ajudam a entender de que forma isso se dá. O pensamento musical de Barthes nos conduz também a considerar uma nova história da música que levaria em conta o prazer da escuta e da interpretação musical. Se não tudo mundo toca música, tudo mundo escuta e essa atividade cultural se encontra em todos lugares do mundo em todas as épocas, pois a escuta musical suscita emoções que formam uma linguagem universal e que se expressam pelo corpo. Porém, observamos que na história culturas e épocas – modos gregos, música barroca – submetem emoções a uma classificação arbitrária respondendo a uma estética nacional ou ocidental. A emoção com Barthes não deve ser forçada e não deve ser subordinada à linguística mas à linguagem do corpo. Nesse respeito, Barthes propõe um geste-avis para acompanhar a escuta, um gesto teatral. Um gesto que acompanhasse a leitura da música pelo ouvinte que se torna então maestro, ativo, um ser total. Por fim, o lugar central que Barthes dá ao corpo nos levam a falar de um corpo sensível que sabe se deixar absorver pelas emoções, um corpo musical quase teatral capaz de sentir e curtir ao mesmo tempo a melodia, o ritmo, os volumes instrumentais, o jogo da tensão e do relaxamento, os movimentos e os acentos etc. Podemos falar ainda de um corpo partitura que revela todas as estruturas desta. A música como linguagem do corpo se resume na figura do maestro que traduz o universo do compositor e toda sua energia criativa.

Referências

- BARBE, Norbert-Bertrand. *Roland Barthes et la théorie esthétique*. Mouzeil-Saint-Martin: Bès, 2001, 454 p.
- BARTHES, Roland. *L'obvie et l'obtus*, Essais critiques III. Paris: Seuil, 1982, 282 p.
- _____. *Œuvres complètes tome II*. : Livres, textes, entretiens, 1962-1967. Paris: Seuil, 2002, 1350 p.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. *Roland Barthes*. Paris: Fiction et Cie, 2015, 720 p.
- SADIE, Stanley. *The New Grove*, Dictionary of music and musicians. v. 17. Londres: Stanley Sadie, Macmillan, 2001.

Esclarecimento gramatical, método de verificação e jogos de linguagem: um ensaio sobre Wittgenstein e Schoenberg

*Grammatical clarification, verification method and language games:
an essay on Wittgenstein and Schoenberg*

Antonio Herci Ferreira Júnior*

Edson Leite**

Resumo: Este ensaio faz uma aproximação entre as teorias de Wittgenstein e Schoenberg sob o paradigma de uma dupla virada epistemológica: (i) a análise como um esclarecimento gramatical de uma linguagem determinada, abandonando a busca de uma essência ou de um isomorfismo entre conceitos e fatos do mundo e (ii) a construção do sentido não mais como função das condições de verdade, mas como uma função do método de verificação e resultado relacional dos jogos de linguagem.

Palavras-chave: harmonia, sentido, discurso, jogos de linguagem.

Abstract: This essay seeks an approximation between the Wittgenstein and Schoenberg theories under the paradigm of a double epistemological turn. They both consider the analysis as a grammatical clarification of a particular language, abandoning the search for an essence or an isomorphism between concepts and facts of the world. They also adopt the meaning construction no more as a function of the true conditions, but as a function of the verification method and a result of language games.

Keywords: harmony, meaning, speech, language games.

Abertura apaixonada

Talvez a primeira grande aproximação que se possa fazer entre Wittgenstein e Schoenberg – pensadores da forma, da lógica e da música – seja a surpresa que ambos guardam como um verdadeiro regalo aos leitores que os acompanharem até os capítulos finais de seus respectivos tratados, de lógica e de harmonia.

Depois de longas análises, formalizações e interpretações, os autores propõem que se ponha de lado o que se teorizou até aquele momento para tentar ir além do que já fora dito. Mais ainda: deixam no ar a ideia de que talvez o mais importante ainda não tenha sido dito!

No final do *Tractatus*, Wittgenstein aponta a necessidade de sobrepujar as proposições “através delas – por elas – para além delas” (WITTGENSTEIN, 1993, § 6.54), desenvolvendo em suas investigações posteriores a ideia de que o sentido não é dado pelas condições de verdade, como se dissera antes.

*Universidade de São Paulo. E-mail: antonioherci@yahoo.com.

**Universidade de São Paulo.

Nas últimas linhas do *Tratado*, Schoenberg (2001) afirma que “[...] a capacidade das dissonâncias em formarem complexos sonoros não depende de suas possibilidades ou necessidades de resolução”; Schoenberg emenda ainda uma frase enigmática: “[...] por que isto é assim e por que é certo, é algo que, de momento e detalhadamente, eu ainda não seria capaz de dizer” (SCHOENBERG, 2001, p. 577).

Para quem acompanhou as intrincadas e fenomenais descrições de seqüências harmônicas e interpretação dos usos das dissonâncias e acordes superpostos ou invertidos que Schoenberg faz nos capítulos anteriores, essas observações do compositor podem soar muito próximas da sugestão que Wittgenstein (1993, § 6.54) faz, no final de seu *Tractatus*, de *jogar a escada fora depois de ter subido por ela, para ver o mundo corretamente*.

Este ensaio aproxima as teorias de Wittgenstein e Schoenberg nesse ponto que se está interpretando como uma virada epistemológica: onde o sentido deixa de ser considerado uma função das *possibilidades ou necessidades* ou das *condições de verdade* para ser uma função do método de verificação de uma interpretação. E a análise deixa de ter por meta a busca do elemento simples ou essencial, para dedicar-se ao esclarecimento gramatical.

Construção de sentido

Wittgenstein (1889-1951) pertenceu à tradição conhecida como logicista, juntamente com Frege¹ e Russel. Tal tradição buscou, em linhas gerais, estabelecer as condições segundo as quais a linguagem pode representar o mundo e como se pode analisar o processo de produção do sentido. O objetivo de tais autores era o estabelecimento de uma forma lógica que fosse subjacente à linguagem cotidiana, a partir da definição de cálculos que determinam os valores de verdade de toda proposição.

Schoenberg (1874-1951) foi um compositor e pensador da música e da forma (Cf. SOULEZ, 2007) que formalizou, em um dos mais importantes tratados de Harmonia da história da música, o sistema tonal, levando-o durante o decorrer da obra, aos seus limites (SCHOENBERG, 2001). Alguns anos depois seria responsável por propor o sistema *Dodecafônico*, que tinha a pretensão de romper dramaticamente com a gramática da tonalidade. Suas discussões caminharam para a filosofia da música e análise do discurso. Os dois realizam, cada um em seu campo – linguagem e música – uma obstinada busca de explicação para determinados fenômenos na construção do sentido e da compreensão das proposições assertivas, no caso do lógico, ou temáticas e formais, no caso do compositor. Mais ainda, buscam uma possível ligação entre esses sentidos

1 Gottlob Frege (1848-1925); Bertrand Russell (1872-1970).

que carregam as palavras, os sons, os acordes, as frases e as proposições e a realidade: como se relacionam com o mundo e com os objetos reais a construção do sentido e da própria nomeação das coisas?

Compartilhavam uma concepção extremamente criativa e original de busca dessas formas da construção do sentido: a partir dos limites e dos furos das próprias teorias ou métodos tentavam revelar uma semântica que não pode ser descrita em palavras, mas pode ser mostrada como análise gramatical.

Desenvolvem uma forma de discurso em *várias vozes* que lembra muito uma espécie de maiêutica consigo mesmo, mas de forma que conseguem incorporar o leitor nesse *consigo mesmo*, através de um marcante supra sujeito, ou sujeito transcendental, que certamente deverá estar presente palpitando, interrompendo, mudando o tom, refutando, mas, principalmente, podendo operar algumas funções de verdade, revelando um sentido e axiologia internos à obra e sua própria argumentação.²

Tanto a linguagem quanto a arte – e a música em particular – podem falar³ sobre os fenômenos da experiência humana, podem figurar estados de coisas, mas podem também revelar partes de um significado transcendental, pois carregam o que é da experiência material e imediata, mas também portam o que transcende e, não podendo ser transformado em proposição ou descrição, podem ser revelados esteticamente ou eticamente.

“A Ética e a Estética são uma só”, afirmará Wittgenstein (1993, § 6.421): são transcendentais. Para além de um discurso descritivo, universal ou definitivo, revelam aspectos que podem extrapolar as condições de verdade ou causalidade no jogo gramatical que podem operar na construção do sentido.

Somente podemos reproduzir o limitado. Contudo, a fantasia pode fazer-se ideia do ilimitado, ou ao menos do aparentemente ilimitado. Portanto, reproduzimos sempre na arte um ilimitado através de um limitado. Acresça-se que é de extrema insuficiência o método musical de aferição do tempo, o qual trabalha, por assim dizer, medindo a olho (SCHOENBERG, 2001, p. 299).

Ambos parecem estar alinhados, ainda, em um profundo antidogmatismo, avessos a fórmulas ou leis estéticas ou éticas: considerando os critérios e formas de verificação como determinantes do sentido e evitando o campo do essencialismo ou do naturalismo.

2 Malgrado não seja o foco do presente trabalho remeto o leitor à obra sobre a necessidade do sujeito transcendental no *Tractatus* (CUTER, 2006). Argumentos análogos podem ser estendidos ao *Tratado*, de Schoenberg. Tarefa que ainda não foi realizada e fica por fazer.

3 Utilizaremos, de forma analógica, falar, discurso, tema e outros termos indistintamente para a linguagem ou a música. Pedimos ao leitor a caridade de transpor os limites dos termos, penetrando nesse ora proposto jogo de linguagem.

Nomes e figuração

Wittgenstein, em sua primeira fase, isto é, quando da publicação do *Tractatus* (1921), tinha por principal preocupação e estratégia a formalização de uma linguagem capaz de eliminar todos os erros, imprecisões e ambiguidades da linguagem comum, responsáveis pelas confusões de que a filosofia está repleta. Sob esse aspecto, manteve-se concordante com a linha logicista:

Para evitar esses equívocos, devemos empregar uma notação que os exclua, não empregando o mesmo sinal em símbolos diferentes e não empregando superficialmente da mesma maneira sinais que designem de maneiras diferentes. Uma notação, portanto, que obedeça à gramática lógica – à sintaxe lógica. (A ideografia de Frege e Russell é uma tal notação, que não chega, todavia, a excluir todos os erros.) (WITTGENSTEIN, 1993, § 3.325).

Além disso, deveria ser possível estabelecer uma análise até o mais elementar dos componentes da linguagem, seus átomos por assim dizer. E no ponto final dessa análise estariam os nomes, um sinal primitivo:

- 3.25 - Há uma e apenas uma análise completa da proposição.
- 3.251 - A proposição exprime de uma maneira determinada, claramente especificável, o que ela exprime: a proposição é articulada.
- 3.26 - O nome não pode mais ser desmembrado por meio de uma definição: é um sinal primitivo. (WITTGENSTEIN, 1993).

Wittgenstein desenvolve a *teoria da figuração*: o papel das proposições seria o de descrever estados de coisas. As proposições com sentido funcionam como uma imagem dos fatos, figurando estados de coisas e permitindo que a construção do sentido possa ser dada através das condições de verdade dos elementos mais simples.

- 2.12 - A figuração é um modelo da realidade.
- 2.13 - Aos objetos correspondem, na figuração, os elementos da figuração.
- 2.131 - Os elementos da figuração substituem nela os objetos.
- 2.14 - A figuração consiste em estarem seus elementos uns para os outros de uma determinada maneira. (WITTGENSTEIN, 1993).

Para Wittgenstein, no *Tractatus*, a linguagem poderia ser analisada até seus elementos constitutivos mais simples: os nomes. A linguagem compõe-se da totalidade das proposições, estas compostas de proposições mais simples que, por sua vez, são combinações de nomes, o elemento último da análise. Os nomes combinam-se entre si formando as proposições; e os objetos combinam-se entre si formando os estados de coisas. As *proposições* e os *estados de coisas* se correspondem estrita e mutuamente de forma que as primeiras figurem os segundos. O que garante o significado no pro-

cesso de nomeação é um radical isomorfismo entre a estrutura lógica da linguagem e a estrutura ontológica do real. Para cada elemento da proposição corresponde um elemento no real. Para cada objeto um nome.

Uma proposição com significado é uma proposição que figura um fato. A figura do fato está garantida pela correspondência entre os elementos da linguagem e os elementos da realidade, correspondência onde os nomes substituem os objetos. A figuração representa uma possibilidade de combinação dos elementos da realidade: verdadeira se efetivada, falsa se não se efetivar.

O papel da análise é chegar até os elementos simples, objetos e nomes, que podem fazer a ligação entre a linguagem e a realidade.

As proposições todas, seguindo Frege e Russell nisso, serão funções de verdade das proposições mais simples que a compõem, ou seja, as condições de verdade determinam o sentido das proposições.

No entanto os nomes ou os elementos mais simples são logicamente independentes entre si, vale dizer, o estabelecimento de seu valor de verdade não é um cálculo lógico, mas uma comparação com o fato ou objeto que afiguram.

A série harmônica

Schoenberg, por sua vez, faz uso de uma recorrente analogia ontológica: a teoria da série harmônica como tendo uma correspondência estrita com a teoria da subdivisão das cordas. Porém, já parecia estar atento para questões que envolveriam alguns aspectos muito semelhantes às preocupações filosóficas de Wittgenstein, destacando-se, em grandes linhas evitar o essencialismo e o naturalismo nas interpretações da teoria musical.

Muito do que se tem tido por estética – ou seja, por fundamento necessário do belo –, não está sempre alicerçado na essência das coisas. É a imperfeição de nossos sentidos o que nos obriga a compromissos graças aos quais alcançamos uma ordem. Porque a ordem não vem exigida pelo objeto, mas pelo sujeito. (SCHOENBERG, 2001, p. 72).

O compositor apontava um esgotamento do centro de referência teórico e musicale se colocava contra certa teoria estética e da harmonia que se mantinha graças à tradição e o apego a regras pedagógicas rígidas e através do controle e regulamentação profissionais. Segundo seu tradutor, Marden Maluf, suas vociferações contra os teóricos de sua época provinham de disputas que lhe trouxeram dolorosas experiências:

Tais como o haver sido censurada, em Viena, a apresentação de sua Noite Transfigurada, [...] por conter situações de acordes e progressões harmônicas

que não eram consideradas “corretas” e mesmo “legais” pelas regras oficiais de harmonia (SCHOENBERG, 2001, p. 45).

Tais regras seriam fundadas, pelo menos nos dizeres dessa própria teoria, em fenômenos naturais – a teoria da série harmônica – e permitem definir termos considerados fundamentais para a teoria da música, principalmente a dicotomia básica da teoria das resoluções ou soluções harmônicas: a diferenciação entre consonância e dissonância. Pelo modelo da série harmônica, que remonta a Pitágoras, a sucessiva divisão da extensão da corda quando se trata de instrumento de cordas (violino, piano, violão etc.) ou do tubo de ar nos instrumentos de sopro (flauta, clarinete, tuba etc.) pode ser organizada matematicamente segundo algumas proporções, particularmente duas, que podem a partir de si, gerar todo o restante das notas utilizadas para a formação das diversas escalas e modos:

(i) a divisão ou multiplicação binária da corda ou tubo representa uma oitava, portanto uma definição de amplitude escalar: o limite de circularidade de uma escala ou modo é o atingimento de sua oitava, sua mais próxima forma parental de sonoridade.

(ii) A divisão ou multiplicação ternária da corda, através das proporções de 2/3 (dois terços), uma quinta acima produzindo uma relação intervalar de quinta. Esse intervalo de quinta é contado a partir da escala diatônica: dó [1], ré [2], mi [3], fá [4], sol [5], vale dizer que dó-sol por exemplo é um intervalo de quinta.

A sucessão das quintas – o círculo das quintas – resulta na amostragem do espectro sonoro que tem norteado as organizações de escalas e modos nas formalizações da música por muitas e diferentes culturas, desde a antiguidade: dó-sol-ré-lá-mi-si-fá#-dó#-sol#-ré#-lá#-fá-dó.

Evidentemente que a série das quintas percorre mais de uma oitava e que o procedimento de organização dos modos ou escalas procede por redução das notas a uma só oitava (através de divisões sucessivas de 1/2 da frequência para obtenção da nota oitava abaixo).

Uma vez reduzidos a uma mesma oitava, obtém-se a escala cromática de doze notas, base da teoria musical ocidental: dó-dó#-ré-ré#-mi-fá-fá#-sol-sol#-lá-lá#-si.

O isomorfismo entre o modelo harmônico de organização dos intervalos e o mundo real da sonoridade das cordas e tubos, seria responsável por garantir as regras sintáticas da harmonização e condução de vozes, ou determinar o caráter bem-feito ou não de uma obra. Dessa forma desenvolveu-se a teoria musical a partir da ideia de que uma corda ou tubo ao vibrar, vibra ao mesmo tempo em toda a sua extensão e nas proporções e intervalos ascendentes, ordenados pela divisão natural da corda,



o que pode ser percebido pelo ouvido humano em parte como relações de altura e em parte como reconhecimento dos timbres: a série harmônica.

Respeitada a subdivisão natural da corda ou tubo de ar, consonância e dissonância são definidas segundo um modelo isomórfico: quanto mais próximas as notas estiverem dentro do ordenamento da série harmônica da nota mais grave, mais consonantes serão as relações entre elas; quanto mais distantes, mais dissonantes. Se tomarmos as primeiras subdivisões e também as mais notáveis, poderemos ordenar da mais para a menos consonante um intervalo, conforme a nota figure mais ou menos distante na série harmônica, segundo a teoria das subdivisões das cordas: oitava ($1/2$, segundo harmônico da série), a quinta ($1/3$ da corda, terceiro harmônico), segunda (proporção $1/11$, o nono harmônico), trítone (ou quarta aumentada, subdivisão da corda em $1/11$, décimo primeiro harmônico) etc.

Considera-se que as primeiras notas que aparecem na série soam mais forte (oitava, quinta, terça etc.) portanto são consoantes com o som fundamental e daí se deduz que são intervalos consoantes também na combinação harmônica e na formação de acordes. “[...] Uma vez que devo operar com esses conceitos, definirei consonância como as relações mais próximas e simples com o som fundamental e dissonância como as relações mais afastadas e complexas” (SCHOENBERG, 2001, p. 59).

Mas no caso da bipartição e contraposição entre consonâncias ou dissonâncias, parece que o sistema apresentava muitas contradições na definição e uso desses termos. Mesmo que se considere a questão da distância dos harmônicos dentro da série harmônica como parâmetro, a relação entre consonância e a dissonância parece muito mais “uma questão de graduação e não de essência”. Não existe uma antítese entre consonância e dissonância, são apenas formas de organizar e interpretar o discurso musical.

Por outro lado, parecia ser extremamente arbitrário afirmar uma ontologia para a definição de escala diatônica: durante muito tempo a teoria foi aceita como representação real do fenômeno natural, mas depois da sistematização do sistema temperado, isto é, com divisões e subdivisões dos tons das notas segundo as médias matemáticas das frequências e não segundo a teoria dos harmônicos, a arbitrariedade das nomeações do que sejam os bemóis ou os sustenidos parecia vir à tona.

De fato, pela teoria da subdivisão das cordas, uma nota elevada em meio tom (sustenido) e uma nota abaixada meio tom (bemol) tem tamanhos diferentes, pois são gerados de forma diferente na teoria musical. Portanto dó# e réb não são a mesma nota. Isso acaba sendo um grande inconveniente em instrumentos de teclado (piano, cravo etc.) pois não seria possível comportar, na mesma partitura, a escrita em bemóis e sustenidos. O sistema temperado arbitrariamente tira a média da frequência e iguala os intervalos de meio tom acima (sustenido) ou abaixo (bemóis) o que resulta, na prática, em igualar, por exemplo, dó# e reb (no caso do piano, a nota preta que fica entre notas brancas do e ré).

Ao considerar que a teoria tinha que conviver com sistemas e técnicas arbitrárias como essa do temperamento, Schoenberg aponta que o que se considera natural nem sempre o é no sentido de uma estrita ontologia.

Hoje nos é muito cômodo afirmar: “os modos eclesiásticos não eram naturais, mas os nossos modos coincidem com a natureza”. Também em seu tempo acreditava-se que os modos eclesiásticos coincidiam com o natural. Aliás, até que ponto são naturais os nossos modos maior e menor se são um sistema temperado? E o que acontece com aquelas partes que não coincidem com o natural? (SCHOENBERG, 2001, p. 71).

A figura da série harmônica cumpriria um papel muito similar ao octaedro das cores, citado por Wittgenstein (2005): serve para dar uma *visão do todo* de uma representação [figuração] da gramática.

Sob esse enfoque, pouco importa, para a explicação dos problemas da harmonia, que a função dos harmônicos superiores tenha sido rechaçada ou posta em dúvida pela ciência. Se conseguíssemos explicar os problemas de maneira a obter um sentido e assim expô-los com clareza, ainda que seja falsa esta teoria dos harmônicos superiores, seria então possível alcançar um resultado positivo (SCHOENBERG, 2001, p. 57).

No entanto, Schoenberg reconhecia a necessidade de fazer uso de uma terminologia que estava ele próprio questionando. O próprio uso dos termos *consonância* e *dissonância*, segundo o compositor, explorando limites e paradoxos na construção do sentido, criaria condições de colocar em suspensão de juízo o uso gramatical que se faz dessas classificações.

Se mantenho as expressões “consonância” e “dissonância”, apesar de incorretas, é porque o desenvolvimento da harmonia mostrará rapidamente o inadequado de semelhante classificação. A introdução de outra terminologia neste estágio histórico não teria qualquer utilidade e dificilmente resolveria o problema a contento (SCHOENBERG, 2001, p. 59).

Na prática, o que de fato era postulado como dissonância em um determinado período era absorvido pela técnica e pela escuta e passava a fazer parte da harmonia geral, não podendo mais estar sob a classificação de dissonância ou consonância.

Podemos dizer que aqui se afigura uma importante mudança epistemológica: as condições de se dar sentido ao que seja consonância ou dissonância não dependem intrinsecamente de sua essência ou natureza. E também não depende de suas condições de verdade: a construção de sentido é uma função do método de verificação, isto é, do método que se está a utilizar para verificar ou valorar as ocorrências discursivas e estéticas. A ontologia deixa de ser um ônus ao mesmo tempo em que uma análise

ou interpretação não mais é a busca de elementos simples, mas do esclarecimento gramatical, ou seja, de como as formas discursivas se articulam em uma gramática para a produção do sentido.

É verdade que a explicação exata deve ser a meta de toda investigação, ainda que, quase sempre, o que se obtenha seja uma interpretação equivocada. Mas nem por isso deve-se permitir que se desvaneça o prazer pela procura da interpretação correta; ao contrário, é preciso contentar-se com essa satisfação, essa alegria, que talvez seja o único resultado positivo de todos esses esforços (SCHOENBERG, 2001, p. 57).

Nomes e isomorfismo

Ambos – Wittgenstein e Schoenberg – parecem sugerir uma mesma estratégia: caminhar para um questionamento do isomorfismo entre nomes e o mundo. Colocam a teoria sob suspeita de um profundo dogmatismo que seria necessário para a manutenção de sua própria coerência diante da exigência de um lastro ontológico. A coerência ou consistência do sistema sempre poderá ser reconhecida, mas ao custo de dados que teriam que ser arbitrariamente tomados a partir de posições ou pontos de vista que não se mostravam necessários, mas contingentes e mesmo, no caso da música, originados em habitualidade.

Certas viragens, cuja resolução satisfatória é assegurada pela memória e antecipada pelo ouvido, faz possível que, fora das regras demasiadamente estreitas, se cumpra a necessidade. [...] O método, portanto, serviu-se do hábito para, através do hábito mesmo, gerar outra vez novos métodos. (SCHOENBERG, 2001, p. 465).

Os nomes e os átomos ou objetos do sistema aparecem cada vez mais travestidos de necessidade lógica, de fato dependentes de um extenso código de valor que não pode ser intuído a partir da articulação da linguagem, mas podem ser esclarecidos a partir de uma análise da gramática e do uso dos jogos de linguagem em que consistem os eventos de produção de sentido e discurso.

Um dos fatores que logo exigiram um novo tratamento foi a questão dos números, para Wittgenstein e das subdivisões das cordas para Schoenberg: cada número ou cada nota parecia apenas adquirir sentido como parte de uma série. Isto é, o número, na contagem, e a frequência, na percepção tonal, não podiam ser analisadas à revelia de uma série que os contivessem. As relações e as proporções são componentes inalienáveis da construção dos sentidos. O fato de serem mutuamente exclusivos em seus graus (se é o número ‘um’ não pode ser nenhum outro; se é a nota ‘dó’, não é outra nota) comprometia a independência lógica dos componentes elementares.

Conjuntos estranhos

O Paradoxo de Russell, como ficou conhecido, é um dos capítulos mais dramáticos da história da lógica, em particular envolvendo os logicistas.

Frege estava prestes a publicar *Os fundamentos da aritmética* (FREGE, 1983) e Russell escreve-lhe uma carta, denunciando uma contradição em seu sistema, que induzia a um paradoxo. Frege vai publicar a carta (em posfácio do próprio livro) e reconhecer o erro publicamente, como grande cientista que era.

O problema é mostrado por Russell através da definição de um conjunto de um tipo bastante original: conjuntos que não são membros (subconjuntos) de si mesmos. Por exemplo, um conjunto de alcateias é uma alcateia, assim como o conjunto de todas as ideias é uma ideia. Mas isso não vale, por exemplo, para os números: o conjunto de todos os números não é um número. Nem para as notas musicais: o conjunto das notas musicais não é uma nota musical.

Diante disso, Russell propõe que se imagine um conjunto composto por *todos* os conjuntos desse segundo tipo, isto é, que não podem ser membros de si mesmos, perguntando-se depois se este conjunto formado – *o conjunto de todos os conjuntos que não podem ser membro de si mesmos* – pode ou não afinal ser membro de si mesmo. Assim ele apresenta esse paradoxo em carta a Frege, datada de junho de 1902:

Seja w o conjunto de todas as classes que não são membros de si mesmas. Então para qualquer classe a que pertença x , ' x é w ' é equivalente (ou seja, assume os mesmos valores de verdade) a ' x não é um x '. Assim, atribuindo a x o valor w , ' w é um w ' equivale a ' w não é um w '.

Em linguagem simbólica:

$$\forall X(X \in X \leftrightarrow X \notin X)$$

Isto é, se o *conjunto de todos os conjuntos que não são membros de si mesmo* for subconjunto de si mesmo, então não deveria estar no *conjunto dos conjuntos que não são subconjuntos de si mesmo*. No entanto, se não estiver listado como subconjunto de si mesmo, deveria estar, pois satisfaz a propriedade do *conjunto dos conjuntos que não são subconjuntos de si mesmo*.

Sons “estranhos à harmonia”⁴

No sintomático capítulo sobre os *sons estranhos à harmonia* Schoenberg (2001, p. 435) afirmará que não há como conceber um sistema teórico para a arte no sentido da

4 “Harmoniefremde” tone (nota original do tradutor Marden Maluf) (SCHOENBERG, 2001, p. 435).



constituição de normas ou procedimentos construtivos. Quando se pergunta sobre a relação que a teoria musical poderia ter com a natureza, na determinação da correção ou não de combinação ou inclusão de determinados sons *não permitidos* (algumas dissonâncias, por exemplo), Schoenberg aponta um paradoxo: os *sons estranhos à harmonia*, que apresentariam o limite para uma possível teoria da harmonia que utiliza essa terminologia, isto é, a teoria convencional da harmonia que ele em grande parte combate em seu tratado.

Sons estranhos são, tradicionalmente, aceitos como notas de passagem, sob o argumento de que violam as regras da harmonia, por exemplo com dissonâncias não permitidas; mas não seriam aceitas como determinantes harmônicas nos acordes onde ocorressem. Assim o retardo, a antecipação ou a nota de passagem propriamente dita: uma nota que foge ao acorde ou à harmonia, mas justifica-se em uma escala ou melodia ascendente ou descendente, que se resolve no acorde final, tendendo para uma das notas.

Não deveriam figurar em um acorde, mas acabam fazendo parte dele e alterando sua sonoridade e comprometendo o sistema expositivo, ao ter que tratar como *harmônico* algo que é *estranho à harmonia*. A questão configura-se da seguinte forma: a nota de passagem só é aceita como harmônica se for estranha à harmonia. Ou seja, só é harmônica se negar a harmonia como procedimento, isto é, ser estranha ao procedimento harmônica, mas justificando-se pelo procedimento polifônico, por exemplo.

O problema é que na vida real, os músicos sempre foram muito além disso e se a teoria recusasse a dissonância não daria conta nem da mais trivial música do seu próprio tempo, que geralmente já utilizava floreios à mancheia. Mas se aceitasse as dissonâncias que a música praticava de fato, comprometeria seu próprio universo de segurança gramatical, podendo incorrer no pior dos mundos da teoria da harmonia: a impossibilidade de determinar uma função, nome ou ordem de um determinado conjunto sonoro, o acorde. Segundo Schoenberg o *velho sistema harmônico* aqui se afasta de seu procedimento e faz um remendo com um falso sistema para “acomodar sofrivelmente os acontecimentos mais conhecidos [da música]”.

É singular que ninguém tenha ainda reparado nisso: a doutrina harmônica, a teoria da harmonia, ocupa-se de sons estranhos à harmonia! Mas, assuntos estranhos à harmonia deveriam fazer parte de um compêndio de harmonia da mesma forma que os assuntos “estranhos à medicina” – note-se que esta expressão não existe – fazem parte de um compêndio de medicina (SCHOENBERG, 2001, p. 435).

A pergunta inicial do tratado de Schoenberg é a seguinte: quando se fala em regras de harmonia, ou sobre teoria da harmonia, estamos realmente falando em construir um sistema ou estamos apresentando um modo de descrição de algumas ocorrências e recorrências de fatos da linguagem dos sons, organizada como música?

Uma teoria, se possível, seria de caráter sintético e construtivo, ou simplesmente um mecanismo analítico e a posteriori da própria criação? Schoenberg adotará a segunda posição e não deixará de criticar a postulação de leis que possam de fato determinar a obra a partir de si.

Se a teoria da arte se contentasse com isto, se se considerasse satisfeita com a recompensa proporcionada por uma busca sincera, nada teríamos contra ela. Porém, quer ser mais. Não almeja ser, tão-somente, uma busca para encontrar leis: afirma haver descoberto leis eternas. Observa um certo número de fenômenos, ordena-os segundo alguns critérios gerais e deduz, disto, leis (SCHOENBERG, 2001, p. 43).

Por isso, defendia Schoenberg, que não pode haver teoria musical, no sentido construtivo ou de uma explicação ontológica para as relações semânticas e de sentido, mas apenas um sistema que descreva a gramática envolvida na construção da linguagem em seu uso.

Sobre as essências e a natureza, não cabia negá-las ou afirmá-las, mas apenas desenvolver uma análise que nada mais fizesse do que aclarar as relações gramaticas entre os vários componentes da linguagem: objetos, funções, relações etc.

“Mas não se deve pretender que resultados tão pobres sejam considerados como leis eternas, como algo semelhante às leis naturais. Repito: as leis naturais não conhecem exceções; as teorias da arte compõem-se, antes de tudo, de exceções.” (SCHOENBERG, 2001, p. 46).

Essa análise teria, segundo a interpretação que se defende neste ensaio, a característica de expor, isto é, tornar explícitos, os critérios de valoração que estariam em jogo, explicitando o método de verificação, segundo a terminologia de Wittgenstein, pois dada a diversidade que envolve a construção de sentido na música, ao invés de procurar categorizar os objetos musicais, busca-se, antes, as maneiras com que são validados ou valorados dentro de um discurso, através do esclarecimento gramatical.

Esclarecimento gramatical

As *Observações Filosóficas* (WITTGENSTEIN, 2005) começam com algumas afirmações importantes, que aparentemente trazem uma guinada no pensamento do *Tractatus*: “[...] uma proposição é analisada completamente em termos lógicos se sua gramática é completamente esclarecida: não importa em que idioma possa estar escrita ou expressa.” (WITTGENSTEIN, 1993, § 1).

Portanto a análise que se procede agora não conta com um ponto de chegada, qual seja, o objeto, onde mirar: o nome. Sua análise é um esclarecimento gramatical. E

sua meta é cumprir uma expectativa de esclarecimento gramatical. Vale dizer, a expectativa de uma solução passa a ser parte fundante na construção do sentido.

Agora já não tenho como objetivo a linguagem fenomenológica, ou a “linguagem primária”, como costumava chamá-la. Não mais a considero necessária. Tudo o que é possível e necessário é separar o que é essencial do que não é essencial em nossa linguagem. (WITTGENSTEIN, 1993, § 1).

Parece que a necessidade de uma linguagem supra, que estivesse para além de, ou subjacente à linguagem cotidiana está ficando menos importante. A passagem a seguir que reforça essa situação:

Seria estranho que a lógica se preocupasse com uma linguagem “ideal” e não com a nossa. Pois o que exprimiria essa linguagem ideal? Presumivelmente, o que agora exprimimos em nossa linguagem cotidiana; se assim for, essa é a linguagem que a lógica tem de investigar. [...] A análise lógica é a análise de algo que temos, não de algo que não temos. Portanto, é a análise das proposições tais como se apresentam. (WITTGENSTEIN, 1993, § 3).

Além disso, já nas *Observações sobre a forma lógica*, Wittgenstein também começara um novo capítulo: incluir os números nas proposições elementares, de forma que “devem entrar na estrutura das próprias proposições atômicas” (WITTGENSTEIN, 2004, p. 3). “A meu ver, a ocorrência de números nas formas das proposições atômicas não é meramente um traço de um simbolismo especial, mas um traço essencial e, por conseguinte, inevitável da representação.” (WITTGENSTEIN, 2004, p. 3).

E ainda aqui uma outra guinada com relação a determinadas ideias do *Tractatus*: nas proposições que expressam gradações, como comprimento de um intervalo, altura de uma nota etc. uma proposição automaticamente exclui as outras todas: se isto é vermelho, não é nenhuma outra das cores. “Uma característica dessas propriedades é que um grau delas exclui qualquer outro. Um matiz não pode ter simultaneamente dois graus diferentes de brilho ou vermelhidão; uma nota, duas intensidades diferentes etc.” (WITTGENSTEIN, 2004, p. 4).

Ou seja, aqui não podem mais, como se afirmara no *Tractatus*, afirmar-se que as proposições elementares são independentes logicamente entre si. “A exclusão mútua entre asserções de grau não analisáveis contesta uma opinião, publicada por mim muitos anos atrás, segundo a qual seria necessário que proposições atômicas não podem se excluir reciprocamente.” (WITTGENSTEIN, 2004, p. 4).

Schoenberg afirmará que não é seu objetivo oferecer uma teoria real dos sons, seu objetivo é desviar-se de uma teoria fisiologista, que dependeria intrinsecamente, de um subjetivismo sensível. Uma teoria fisiologista, análoga à já citada anteriormente teoria das cores de Schopenhauer, baseada em fenômenos como *estados, modificações*

do olho deveria ser fundada exclusivamente no sujeito “[...] ou seja, em uma teoria real dos sons” (SCHOENBERG, 2001, p. 56).

Não é minha intenção oferecer tal teoria, ou mesmo uma teoria da harmonia, ainda que possuísse a capacidade e os conhecimentos necessários a isso. Almejo, tão-somente, dar uma exposição dos meios artísticos da harmonia que sirva de uso imediato na prática. Talvez suceda alcançar, nesse caminho, mais do que pretendo: apenas conseguir clareza e riqueza de relações na exposição. [...]

E, quando teorizo, mais do que preocupar-me se as teorias são exatas, interessa-me que sejam adequadas à comparação, suficientes a esclarecer o objeto e dar um maior panorama às considerações. (SCHOENBERG, 2001, p. 56).

Verdade e verificação

Se no *Tractatus* o sentido era dado pelas condições de verdade, agora o sentido é dado em função do método de verificação: “Entender o sentido de uma proposição significa saber como a questão de sua verdade ou falsidade tem de ser decidida.” (WITTGENSTEIN, 2005, § 43).

Isso porque a própria proposta de figuração traz implícita um problema: o método de projeção. No artigo sobre a forma lógica, Wittgenstein dá o exemplo da projeção entre dois planos: “no plano I estão desenhadas figuras, digamos, elipses e retângulos de tamanhos e formatos diferentes, e nossa tarefa é produzir imagens dessas figuras no plano II.” (WITTGENSTEIN, 2004, p. 2).

Podemos, dirá Wittgenstein, estabelecer leis de projeção e em seguida passar a projetar todas as figuras de I para II segundo essas regras. Por exemplo: para qualquer elipse projetar um círculo, ou para retângulos quadrados, talvez por alguma conveniência em ter apenas círculos e quadrados. Evidentemente que a partir dessa segunda forma não poderei inferir as imagens originais do plano I. “Não se pode comparar uma figuração com a realidade a menos que se possa confrontá-la com um padrão [de medição]. Tem-se de poder ajustar a proposição à realidade.” (WITTGENSTEIN, 2005, § 43). Para descobrir um formato original, teria que conhecer o método individual com que uma elipse em particular é projetada no círculo.

O caso da linguagem comum é bastante análogo. Se os fatos da realidade são as elipses e os retângulos no plano I, as formas sujeito-predicado e relacional correspondem aos círculos e quadrados no plano II. Estas formas são as normas da nossa própria linguagem, sobre as quais projetamos de muitíssimas maneiras diferentes as muitíssimas formas lógicas diferentes. (WITTGENSTEIN, 2004, p. 3).

Isso significa uma grande mudança com relação ao *Tractatus*, pois neste a questão do *encaixe* categorial de um nome era um processo interno ao próprio nome, portanto transcendental e inacessível para a linguagem. Segundo o professor João Vergílio:

No pensamento, átomos de uma determinada categoria são, por sua própria natureza, nomes de objetos de uma categoria determinada. Mas a determinação lógica cessa nesse ponto. No interior das categorias, as vinculações estão essencialmente indeterminadas (CUTER, 2013, p. 47).

A tradicional exigência epistemológica de conhecer segundo os tipos dos objetos ou nomes cede lugar à possibilidade de conhecimento a partir de distintos ângulos, isto é, a partir de métodos diversos, em virtude da diversidade dos espaços lógicos disponíveis.

“O significado de uma pergunta é o método de responder a essa pergunta.” (WITTGENSTEIN, 2005, § 27). O único critério necessário para a verificabilidade de uma proposição é a certeza de que existe o caminho. Esta certeza é gramatical e, sobretudo, vital. O verificacionismo de Wittgenstein é precisamente uma conscientização de, ao mesmo tempo, podermos pensar a linguagem como uma estrutura articulada e, através dela e de sua própria ambiguidade, abrir a diversidade de nossos âmbitos cognitivos e conceituais.

“Não tenho nenhuma dor” significa: se comparo a proposição “Tenho uma dor” com a realidade, a proposição se revela falsa – portanto, devo ter condições de comparar a proposição com o que é de fato o caso. E a possibilidade de tal comparação – embora o resultado possa ser negativo – é o que queremos dizer quando dizemos: o que é o caso tem de acontecer no mesmo espaço em que se encontra o que é negado; só tem de ser de outro modo. (WITTGENSTEIN, 2005, § 62).

Neste caso, o método de verificação aparece como parte de uma atividade inerente à própria significação que denota um saber mover-se em um espaço lógico que, em virtude de sua multiplicidade, deve ser procurado pela pertinência de uma proposição em um contexto determinado.

Um corolário de tudo que veio antes, é que as atividades de esperar, buscar ou perguntar só tem sentido se a expectativa, a busca ou a pergunta se inserem no espaço (lógico) pertinente, suscetível de abarcar simultaneamente a questão e a possibilidade da busca. [...] O que efetivamente propôs Wittgenstein foi tratar de afinar, cada vez mais, a formulação do que desde o princípio tinha em mente: que a todo emprego de uma oração dentro do marco de nossa linguagem pertence, como característica gramatical, algum método de verificação e de localização (segundo a dimensão ou multiplicidade do caso) em um espaço lógico pertinente (PORTA, 2004).

O método de verificação, sob esse ponto de vista, é uma maneira de localizar um caminho para ver as conexões pertinentes e não uma estratégia dedutiva que se pode supor a garantia de um contato decisivo e veraz com a realidade.

Harmonia e contraponto

Também Schoenberg irá propor uma guinada semelhante, após algumas considerações sobre a análise de determinadas peças antigas com sistemas e métodos que não são próprios: por exemplo analisando músicas modais com critérios de validade tonais.

A obra de arte consegue refletir o que se enxerga nela. Nisto podem ser reconhecidas as condições que a nossa capacidade de entendimento estabelece [...]. Mas esse reflexo não mostra o plano de orientação da obra de arte, e sim o plano de nosso método de orientação (SCHOENBERG, 2001, p. 73).

Compare-se essa observação de Schoenberg, por exemplo, com a mudança, operada por Wittgenstein, nas *Observações Filosóficas* (2005) citadas acima.

Essa guinada permite, por exemplo, que Schoenberg (2001) afirme que a própria definição de *acorde*, por exemplo, depende de um método de verificação do que seja acorde muito mais do que uma possível essência ou definição estrita. Cita a definição clássica de que um acorde é a superposição de “pelo menos três notas” (p. 439).

Examinaremos, a princípio, qual é a essência de um acorde que não seja considerado como uma formação harmônica casual ou sem influência, isto é: um acorde cuja existência se justifica e cuja capacidade de operação autônoma seja reconhecida. Vale, como primeira característica: o acorde é um complexo sonoro de pelo menos três sons distintos; logo, também de quatro, cinco, seis etc. Todavia, esse “etc.” não é verdadeiro, pois a teoria dificilmente admite os de cinco sons, visto que já o acorde de nona provoca “dúvidas na alma” dos teóricos, em vez de causar a reflexão nos seus cérebros (SCHOENBERG, 2001, p. 439).

Isso nos permite dizer que existe uma regra não explícita como teoria, mas que demanda um preceito semântico, desqualificando como *inválidas* determinadas formações de notas: não obstante a definição não abarcar isso.

Deve existir aqui uma fronteira [...] mas que ninguém diz, mas compreende-se nas entrelinhas, o que se tem em mente. [...] Que não são acordes, ninguém o duvida; quando muito, diz-se a respeito deles: “formações harmônicas casuais”. O que pressupõe que as outras não são casuais. (SCHOENBERG, 2001, p. 439).

Mas o que significa dizer que *são formações casuais*? Schoenberg deixa claro que isso não é uma questão transcendental ou essencial, mas que ganha seu sentido de *casual* ou *não casual* conforme um ou outro sistema de verificação seja adotado. Cita como argumento, a análise de algum trecho musical segundo a harmonia ou o contraponto: os acordes que surgem nas polifonias e que são resultados do contraponto são chamadas de casuais e, portanto, sem significação para a construção harmônica. Alguns acordes ou formações chegam a ter dificuldade de ser nomeadas, segundo algumas teorias das funções, por exemplo, como quando se tenta classificar os acordes de alguns corais de J. S. Bach.

Quero falar, isto sim, do contraponto, da polifonia, da qual se diz: aqui, os acordes surgem como casualidades da condução das vozes, e por isso são – uma vez que a responsabilidade pela simultaneidade sonora é sustentada pela melódica – sem significação para a construção harmônica. E então!?

(SCHOENBERG, 2001, p. 439).

Segundo Schoenberg, a afirmação do fragmento acima (sobre a não significância) é *uma meia verdade*, já que, sem dúvida alguma, os acordes adquirem um sentido harmônico, mesmo em um contexto de contraponto: não se pode afirmar que não são sem influência porque algumas formações verticais (simultaneidade de notas, acordes) tendem a estabelecer uma relação recíproca de sentido com as soluções horizontais (melodia, contraponto, polifonia), relação que passa a fazer parte das soluções discursivas dos jogos de linguagem praticados nas peças. Isso significa que ter ou não sentido, ser ou não casual, ser influente ou ininfluente, não é uma função de uma possível essencialidade, mas sim dos métodos que se escolhe para organizar e valorizar o que seja ou não uma proposição válida do sistema.

A casualidade ou a falta de influência não são, por conseguinte, características pertencentes à essência destes objetos, senão, e quando muito, algo pertencente à forma de tratamento; assim, desta primeira definição não permanece mais nenhum argumento que exclua os complexos sonoros de mais de cinco sons (SCHOENBERG, 2001, p. 440).

Concluso ma non troppo: os jogos de linguagem

A teoria da harmonia não é, pelo menos em parte, fenomenologia e, portanto, gramática?

A teoria da harmonia não é uma questão de gosto (WITTGENSTEIN, 2005, §4).



A teoria da harmonia não trata, portanto, dos objetos harmônicos, mas da compreensão e esclarecimento do uso gramatical, isto é, semântico e sintático, na construção do sentido, inclusive do sentido ético e estético. Esse esclarecimento gramatical depende não de essências ou uma estrita correspondência ontológica com o mundo; também não pretende construir uma teoria real das coisas. Mas sim uma teoria que possa organizar o discurso e identificar os mecanismos de verificação que permitem incluir ou excluir do próprio sistema determinadas formações ou proposições. Porém não é uma teoria que se proponha a estipular metas, mas compreender os universos e os usos dos termos, quando ocorrem para a explicação ou justificação de determinados fenômenos.

Porém, qual seja esta meta [de uma composição] é algo que somente podemos analisar por indícios imprecisos: até que se satisfaça o sentido de forma, até que se esgotem as possibilidades expressivas colocadas em jogo, até que se exponha claramente a ideia da qual se trata etc. [...]. Nessas tarefas têm sempre um objetivo determinado; a obra de arte, nunca (SCHOENBERG, 2001, p. 194).

Tentou-se aqui mostrar alguns paralelismos entre as teorias de Wittgenstein e Schoenberg, apontando no sentido de uma compreensão da construção de sentido a partir de jogos de linguagem e como função do método de verificação. Mas não se trata de uma busca dogmática ou que seja construída sob leis rígidas, ou mesmo que demande um compromisso ontológico: trata-se de uma busca que tem, antes, um compromisso Ético e Estético: a da verdade como busca da explicitação dos critérios de valor ou de verificação.

Cada acorde que estabeleço corresponde a uma obrigação, a uma coação de minha necessidade expressiva; mas também, talvez, à constrição de uma lógica inexorável, ainda que inconsciente, da construção harmônica. Tenho a sólida convicção de que essa lógica existe também aqui. (SCHOENBERG, 2001, p. 573)

Essa mudança – do sentido entendido como sendo função das condições de verdade para o sentido como função do método de verificação – acaba sendo um importante fator em uma batalha que é cara a ambos: contra o dogmatismo, nas teorias prontas e em si mesmos no processo de construção de suas próprias obras ou teorias.

A construção de sentido pode ser compreendida como uma relação dinâmica onde o significado não mais aparece como uma figuração, mas como revelação de aspectos expressivos de um jogo de linguagem.

Como podemos desfrutar de um jogo se não conhecemos seus detalhes mais refinados, se não conhecemos suas regras; se não temo suma ideia

de sua tática e estratégia? [Para entender o discurso musical] É necessário conhecer os detalhes do jogo e compreendê-lo em sua totalidade. (SCHOENBERG, 2008).

Chamarei de “jogo de linguagem” também a totalidade formada pela linguagem e pelas atividades com as quais ela vem entrelaçada. (WITTGENSTEIN, 1996, § 7).

Referências

CUTER, João Vergílio Gallerani. A ética do Tractatus. *Revista de Filosofia*, v. 7, n. 2, p. 43-58, ago. 2013.

_____. Por que o Tractatus necessita de um sujeito transcendental? *Dois Pontos*, v. 3, n. 1, p. 171-192, 2006.

FREGE, Johann Gottlob. *Os Fundamentos da Aritmética*. Tradução Luiz Henrique Dos Santos. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

PORTA, Sabine Knabenschuh De. El mito de la “fase verificacionista” de Wittgenstein. *Revista de Filosofia*, v. 48, n. 3, 2004. Disponível em: <<http://www.produccioncientificaluz.org/index.php/filosofia/article/view/18085>>. Acesso em: 20 jan 2017.

SCHOENBERG, Arnold. *El Estilo y la idea*. Alcorcón, Madrid: Mundimúsica, 2008.

_____. *Harmonia*. Tradução Marden Maluf. São Paulo: UNESP, 2001.

SOULEZ, Antonia. Schoenberg pensador da Forma: música e filosofia. *Discurso* [Revista do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo], n. 37, 2007. Tradução Douglas Ferreira Barros. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/discurso/article/download/62933/pdf_51>. Acesso em: 28 jan 2017.

WITTGENSTEIN, Ludwig. Algumas observações sobre a forma lógica. *Contextura*, v. 1, p. 58-61, 2004. Tradução Eduardo Coutinho Lourenço de Lima.

_____. *Investigações Filosóficas*. Tradução Marcos Montagnoli. Petrópolis: Vozes, 1996.

_____. *Observações filosóficas*. Tradução de Adail Sobral e Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2005.

_____. *Tractatus logico-philosophicus*. Tradução Luiz Henrique Lopes Dos Santos. São Paulo: Edusp, 1993.

Literatura recomendada

BRÍGIDO, Edimar Inocencio. Ver aspectos: a atividade estética em wittgenstein. *Ekstasis: Revista de Hermenêutica e Fenomenologia*, v. 4, n. 1, 27 jul. 2015.

COSTA, Claudio F. Reconsiderando o verificacionismo. *Princípios*, Natal, v. 18, n. 29, p. 299-320, jul. 2011.

ENGELMANN, Mauro Luiz. *Wittgenstein's philosophical development: phenomenology, grammar, method, and the anthropological view*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

MACHADO, Alexandre Noronha. *Lógica e formas de vida*. Wittgenstein e a Natureza da necessidade lógica e da Filosofia. São Leopoldo: UNISINOS, 2007.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Gramática Filosófica*. Tradução Luís Carlos Borges. São Paulo: Edições Loyola, 2003.



A Canção como vetor identitário: experiência musical no Ocidente e no mundo globalizado

The Song as an identity vector: musical experience in the West and in the globalised world

Monclar Valverde*

Resumo: O último século trouxe inovações prodigiosas nas formas de produzir, escutar e compartilhar a música. No âmbito da música popular urbana, contudo, a predominância da canção parece revelar um aspecto invariante, por trás daquelas mudanças: a hegemonia do sistema tonal, claramente abalada no plano da música erudita e experimental. No presente ensaio, nosso propósito é analisar esse aspecto, tentando compreender o sentido dessa recorrência e procurando identificar as razões da pregnância que confere ao formato canção o estatuto de um verdadeiro molde, capaz de assimilar diversas formas de expressão da experiência, a partir do modelo ocidental de narrativa fundada na subjetividade, mas distante da idealização de uma identidade unívoca, pura e permanente.

Palavras-chave: cultura, experiência, narrativa, identificação, tonalidade, canção.

Abstract: The last century brought prodigious innovations in the ways of producing, listening and sharing music. In the context of urban popular music, however, the predominance of the song seems to reveal an invariant aspect, behind those changes: the hegemony of the tonal system, clearly shaken in the level of erudite and experimental music. In the present essay, our purpose is to analyze this aspect, trying to understand the meaning of this recurrence and trying to identify the reasons of the pregnancy that confers to the song format the status of a true template, able to assimilate many ways to express the experience, from the model Western narrative based on subjectivity, but far from the idealization of a univocal, pure and permanent identity.

Keywords: culture, experience, narrative, identification, tonality, song.

Introdução

Em nossa experiência musical, deparamo-nos com uma grande diversidade de gêneros, formas e formatos, que representam diversos graus de condensação da prática criativa, através da fixação de um repertório de procedimentos composicionais, de tipos de estrutura sonora e de modos de viabilização sóciotécnica (em função da disponibilidade de meios tecnológicos, do suporte institucional e do acesso à distribuição). Neles, as normas poéticas, os tipos de configuração plástica e a capacidade de congregiar meios e recursos os mais variados, dirigem a criação e orientam a audição, estabelecendo um verdadeiro enquadramento das condutas e dos hábitos perceptivos e constituindo as praxes coletiva da criação e da escuta. Mas esta primeira *formatação social da audição*, através da predominância de certos equipamen-

*Universidade Federal da Bahia. E-mail: monclar@ufba.br.

tos, procedimentos e condutas pode estar igualmente submetida a diversos outros enquadramentos históricos nem sempre tão evidentes. Se determinadas condições sociotécnicas constituem uma formatação da expressão musical, através da fixação de praxes coletivas de composição e escuta, elas podem ser igualmente *formatadas*, em outro plano, por predisposições pessoais, interesses comunais ou projetos nacionais. Neste sentido, as motivações simbólicas e imaginárias da experiência musical são tão decisivas quanto os aspectos tecnológicos, mediáticos e comerciais que a viabilizam. Porém, não se trata apenas de admitir a amplitude dessas motivações, mas de reconhecer a profundidade de sua repercussão nas práticas da produção e da escuta musicais, procurando identificar os aspectos de tensão e conformidade que permitem caracterizar a canção popular contemporânea como meio de construção de uma identidade cultural, através da música.

Abordaremos, a seguir, de modo sucinto e provocativo, os principais aspectos da discussão aqui proposta. Nos dois primeiros itens (Os paradoxos da cultura / Os dilemas da identidade), procuraremos responder a uma questão de fundo, raramente formulada, quanto ao uso indiscriminado dos conceitos de *cultura e identidade*, apontando uma curiosa convergência entre os discursos partidários e universitários frente a tais temas. Nos dois itens seguintes (A vocação narrativa do sistema tonal / A canção como vetor de identificação), apresentaremos nosso argumento específico: a ideia de que, por trás de diferenças e divergências manifestadas expressamente no plano simbólico, há uma possível identidade imaginária, sustentada pela vocação narrativa do sistema tonal e possibilitada por este formato extremamente plástico, compacto e prenante – a canção.

Os paradoxos da cultura

A proliferação dos discursos sobre a cultura, nos debates brasileiros, dá-se a partir do pressuposto, jamais questionado, de que a cultura é, antes de tudo, o meio privilegiado pelo qual uma comunidade se reconhece e se fortalece, afirmando sua identidade. Ao mesmo tempo, demanda-se dos artistas, escritores e pesquisadores um engajamento *cultural*, que direciona o impulso criativo e estabelece uma nova e extremamente eficaz prática de exclusão, marginalizando os que não aderem a essa política. No entanto, o culto da identidade pode levar-nos a conceber a cultura de uma comunidade como um destino inevitável, esquecendo o sentido primeiro da cultura humana, enquanto possibilidade existencial de aperfeiçoamento e abertura à possibilidades, proporcionados pelo cultivo de práticas simbólicas que não se restringem à espontaneidade das condutas herdadas do grupo de origem. A omissão desta acepção leva a uma naturalização da cultura, que reduz as expressões simbólicas de um grupo social a estereótipos e as transforma num alibi para estratégias políticas que, embora possam se apresentar como emancipadoras e progressistas, revelam-se

conservadoras e autoritárias, uma vez que fecham portas para o desenvolvimento pessoal e coletivo.

Observa-se, atualmente, um verdadeiro fetichismo da *cultura popular*, concebida como meio de inclusão social para os que permanecem à margem da sociedade de consumo. Ao mesmo tempo, assistimos também a uma certa demonização da *cultura de elite*, identificada, de forma superficial, com as práticas de exclusão. Mas o que é mais surpreendente é que tais atitudes, apressadamente transformadas em *política cultural*, manifestem-se, simultaneamente, nos programas de governo, na pauta mediática, na plataforma universitária e na bandeira de diversas ONGs, sob aplausos entusiásticos de organismos internacionais de vários tipos. Tanto consenso não deixa de levantar suspeitas...

Há um claro oportunismo político nessa escolha da cultura como válvula de escape para a desigualdade social, especialmente numa situação em que as vias convencionais de inclusão social – habitação, saúde, educação e emprego – estão bloqueadas. Isto é negativo, não só para a cultura, mas para a própria cidadania que se quer promover, além de não alterar nada na estrutura que reproduz aquela situação. Os *socialmente excluídos* são iludidos mais uma vez, com uma espécie de *atalho* que dificilmente os levará de fato àquilo que nunca tiveram: instrução, trabalho e possibilidade de desenvolvimento. Eles são, além disso, forçados a viver uma segunda vez sua situação de exclusão, encenando-a, agora, como espetáculo para uma platéia comovida e bem intencionada. Por outro lado, a própria idéia de *cultura* é amesquinhada com propósitos eleitorais, empresariais ou simplesmente pessoais. Instrumentalizada, ela passa a fazer parte do marketing institucional de governos, empresas e organismos os mais diversos, além de reforçar o *curriculum vitae* de novos burocratas, futuros candidatos e eternos *líderes comunitários*.

Dessa forma, mesmo que involuntariamente, a idéia de cultura como expressão espontânea da identidade social de um grupo acaba sustentando a apologia do *status quo* e da homogeneidade. Estimulando os agentes sociais a reiterarem *sua* identidade, como único meio para alcançar o reconhecimento e a aceitação da sociedade, esta política de inclusão os mantém prisioneiros de sua própria cultura e de sua própria situação social. Convoca-os à participação, mas para que permaneçam como estão, ocupados em desempenhar o papel que os outros lhes atribuíram, num espetáculo em que serão eternamente coadjuvantes.

Não se trata de menosprezar as manifestações culturais espontâneas face às formas elaboradas de cultura, mas de reconhecer que as formas espontâneas da cultura popular são importantes, exatamente, à medida que são espontâneas e expressam, dessa forma, a vitalidade de uma comunidade. Mas isto quer dizer, também, que tais formas de expressão, pelo fato de serem tradicionais, não deixam de ser espontaneamente mutáveis, perdendo sua autenticidade quando se tornam objeto de proteção estatal, preservação patrimonial ou simplesmente se transformam em emblemas autorizados da suposta identidade de um grupo.

Se a cultura, num sentido antropológico, está em tudo aquilo que o homem faz e se objetiva em discursos, produtos, práticas, ritos e instituições transmitidos socialmente, então basta nascer para fazer parte de uma cultura. Mas se não interagimos conscientemente com a nossa própria cultura, ela não se tornará uma *segunda natureza*”, mas uma natureza morta. Seus produtos deixam de nos convocar ao diálogo com o passado e passam a nos oprimir com o peso de um destino tão arbitrário quanto inalterável. Se é possível ver a cultura como meio simbólico para a afirmação de uma identidade coletiva, podemos também compreendê-la como cultivo das capacidades humanas e como resultado do exercício dessas capacidades. Enquanto o acesso à cultura – no primeiro sentido – é praticamente automático, neste outro sentido exige meios, orientação, decisão, disciplina e dedicação.

Ao mesmo tempo, enquanto a primeira acepção de *cultura* assegura a inclusão num grupo e confere uma determinada identidade social, a segunda acepção remete às possibilidades de desenvolvimento pessoal, sem o qual qualquer identidade será sempre estereotipada e artificial. No primeiro sentido, a cultura legada pelo de origem é a expressão simbólica do acolhimento familiar, o lugar da comodidade espiritual, a garantia do reconhecimento pelo outro. No segundo, ela representa o risco do estranhamento e também a possibilidade de superação. Mas o mais surpreendente e interessante é que estes dois sentidos da palavra *cultura* podem conviver e se complementar, como dois registros distintos da mesma aventura humana. A (nova) tragédia da cultura manifesta-se quando políticas culturais oriundas do Estado defendem uma dessas concepções, passando a demonizar a outra, promovendo um corte entre a cultura enquanto repertório social e o cultivo pessoal, que permite realizar o seu sentido.

Os dilemas da identidade

De início, é bom lembrar que, no Ocidente, a formulação mais antiga sobre o tema da identidade ocorre no terreno da filosofia e, mais particularmente, na lógica formal de Aristóteles. É nela que figura (entre os princípios da *não contradição* e do *terceiro excluído*), o chamado *princípio da identidade*, segundo o qual uma proposição não pode ser considerada simultaneamente verdadeira e falsa, sendo, em suma, sempre idêntica a si mesma. Trata-se de um critério que opera no âmbito das entidades formais (como os enunciados lógicos) e ideais (como as figuras geométricas), cuja essência supõem permanência e substancialidade. Neste sentido, o que tem sua *identidade* reconhecida é aquilo que permanece idêntico à si mesmo, é aquilo que se mantém inalterado, que não se transforma, seja no contato com os outros, seja por efeito do simples fluxo temporal. Enfim, do ponto de vista da cultura, essa concepção lógica da identidade é uma idéia nefasta (e o próprio Aristóteles sabia disso). De fato, a vida e a cultura não obedecem às leis da lógica, pelo simples fato de que são fenômenos

dotados de uma exuberância imprevisível, que se traduz num processo de criação e autocriação que jamais será totalmente codificável, até porque implicam movimentos de apropriação e conflitos de interesses.

Em segundo lugar, do ponto de vista da psicologia social, é preciso admitir que a noção de identidade opera espontaneamente como estereótipo cultural socialmente eficaz. Cada comunidade tem seus padrões (de valor e de conduta) e cada membro procura afirmar a sua identidade nesse grupo, sem problematizar a identidade do próprio grupo. Esta só aparece como *identidade*, quando confrontada a outras afirmações comunais ou em confronto com o padrão civilizatório emanado de um Estado centralizador. Em sua vigência espontânea, a cultura depende de mecanismos que não são críticos nem científicos, tais como a autoridade, os preconceitos e os estereótipos. Isso não é necessariamente negativo. É assim que as coisas se dão, espontaneamente, especialmente quando a cultura em questão não tem em vista a busca de universalidade. Negativo é querer transformar esses preconceitos e estereótipos em *conceitos* ou tentar impô-los como padrões de julgamento e conduta aos que pensam de forma diferente. Mas isto não seria mais um problema lógico ou psicológico, mas ético e político. Tratar-se-ia não mais de imprecisão ou ingenuidade, mas de exclusão programada, segregação, dirigismo cultural e, em última instância, da ameaça de totalitarismo.

Em terceiro lugar, podemos pensar na *identidade* como meio de identificação e controle, como Michel Foucault, em seus trabalhos sobre a disciplina. Mostrando a necessidade da identificação para o próprio exercício do poder, ele introduziu uma ideia aparentemente paradoxal, mas decisiva, para quem se coloca no campo crítico, seja da cultura, seja da política. À medida que uma disposição de espírito, uma disposição cultural, ou mesmo uma atitude política é associada a uma *identidade* estabelecida, ela se torna um alvo mais fácil, pois se torna facilmente identificável. Deixando de ser difusas, como a maioria das nossas manifestações culturais mais espontâneas, as práticas identitárias passam a ser localizáveis e facilmente controláveis, seja pelo exercício de um poder hostil, seja por uma estratégia de poder defendida em seu nome, mesmo que forjada por terceiros.

Além disso, embora as marcas identitárias sejam úteis para estabelecer e manter regimes estáveis de afirmação e relacionamento, do ponto de vista da criação artística, a obsessão com a identidade funciona muitas vezes como restrição simbólica à fantasia e à invenção. Quando gosta dos trabalhos de um artista, o público tende a cobrar-lhe coerência e continuidade, no que se refere a sua *identidade estilística*, acabando por recusar desenvolvimentos e experimentações que possam causar-lhe algum tipo de desconforto ou estranhamento estético. Quando isso ocorre, seus esquemas de compreensão e fruição *ficam em suspenso*, deixando-o desconcertado e fazendo-o sentir-se traído, o que o ameaça imensamente. Mas tal suspensão é justamente a matéria prima da cultura, em sentido amplo, aquilo que pode provocar

uma reação e uma resposta, capazes de gerar novas alternativas e proporcionar novas sínteses. Ao recusar-se a enfrentar este desafio, o próprio público se condena à monotonia da repetição.

Por fim, no sentido propriamente existencial, o que caracteriza o ser deste ente que nós somos é justamente um *poder-ser*, portanto, uma abertura a possibilidades conhecidas e desconhecidas. Se a subjetividade do ser humano é concebida de maneira substancialista, como algo que permanece idêntico a si mesmo, ela deixa de ser uma qualidade dinâmica, sempre em construção, para aproximar-se da rigidez pétrea dos seres inanimados. Mesmo o vegetal se transforma, frente às circunstâncias ambientais e climáticas em que se desenvolve, e a tipicidade de sua espécie não impede a singularidade de cada espécime. Só as pedras parecem permanecer o que sempre foram, porque o mundo exterior não lhes diz respeito.

No mundo humano, há não apenas o efeito do ambiente, mas a presença constitutiva do outro, pela qual cada um se mede e... identifica, à medida que sua condição de sujeito é reconhecida e legitimada por outros sujeitos atuais, no âmbito das relações e instituições construídas e legadas por sujeitos de outras épocas, através de experiências compartilhadas pelas formas de comunicação, desenvolvidas nos quadros da cultura. A própria noção de experiência, aliás, prefigura o sentido dinâmico da *identidade* subjetiva, enquanto algo que se constrói não apenas por justaposição e acúmulo de experiências, mas segundo um processo de sedimentação, em que nem tudo permanece, mas o que permanece tende a adquirir a condição de modelo ou regra. Por outro lado, cada novo modelo ou referência que se impõe através da experiência, só se torna capaz disso, à medida que se destaca e diferencia do repertório das experiências estabelecidas. Nada será suficientemente notável, a ponto tornar-se um referencial para nossa experiência, se não frustrar, em alguma medida, a expectativa que esta mesma experiência suscita em quem a vive.

Do ponto de vista etimológico, aliás, a própria a expressão *ex-peri-ência* registra a idéia de algo cuja permanência depende de um ultrapassamento dos limites e parece referir-se, simultaneamente, à capacidade de se relacionar com o passado e os outros e à possibilidade de ultrapassar as condições impostas por ambos. Experiência vem do latim *experiri*, passar por uma provação. O radical é *perir*, que se acha também em *periculum*, perigo, risco. A raiz indo-européia é *per*, a que estão ligadas a idéia de travessia, e em segundo lugar, a de provação. A experiência é, portanto, fundamentalmente, o confronto com os próprios limites sociais e pessoais, o meio e o modo que qualquer agente teria para ir além do âmbito que circunscreve sua identidade atual, para se constituir enquanto sujeito, tendo, portanto, que correr o risco de se perder, para poder se afirmar. Desse modo, poderíamos dizer que a cultura é o meio anônimo da experiência, condição da síntese entre o mundo *interior* e o *exterior*, que caracteriza a existência como abertura.

A seguir, procuraremos mostrar porque a canção pode ser concebida como uma *experiência em segundo grau*, uma experiência da experiência, capaz de conter todas as narrativas que obedeçam a este *páthos* do triunfo e envolvam a provação da perda, o processo de travessia e o clímax da conquista.

A vocação narrativa do sistema tonal¹

[...] Mas a *ratio* tonal, mesmo que jamais possa alcançar o movimento vivo dos meios musicais de expressão, atua por toda parte, ainda que de modo indireto, por trás dos bastidores, sempre como princípio formador, de modo especialmente intenso, mesmo em uma música como a nossa, na qual ela foi tomada como fundamento consciente do sistema sonoro (WEBER, 1995, p. 134).

Apesar das inúmeras inovações tecnológicas surgidas no último século, capazes de gerar significativas mudanças nos padrões de comportamento, nos hábitos perceptivos e nas práticas de consumo, pondo em questão a própria noção de uma identidade substantiva e permanente, a experiência musical, através da abrangência planetária do formato canção, explicita um movimento inverso, embora subterrâneo. A vigência mediática da canção estendeu, no plano da cultura popular urbana, a preponderância do sistema tonal, que foi a principal característica da música ocidental, nos últimos 300 anos, transformando-o no quadro geral, capaz de englobar outros enquadramentos da experiência musical. Por outro lado, constatamos que vários tipos de texto, com diferentes humores, múltiplos locutores e destinatários podem caber no *meio* canção, que tem certamente vários aspectos, mas tem, como aspecto dominante, no plano estritamente musical, a submissão ao sistema tonal. Como compreender isto? A resposta inicial que podemos formular, é que, quando falamos de formatação ou enquadramento, estamos lidando não só com uma grande diversidade cultural de seus modos de ocorrência, mas com seus vários níveis de atuação, conectados, mas diferenciados, uma vez que nossas experiências estão sujeitas a simultâneas injunções de caráter distinto: natural, simbólico e imaginário. No primeiro deles, situaríamos os aspectos diretamente sensíveis, o universo das formas e de toda a atividade plástica, ou seja, capaz de plasmar uma matéria prima qualquer (física ou virtual, como o som, a cor, o tempo, o espaço e o movimento). No segundo, situaríamos os aspectos culturais, o universo dos discursos, dos códigos e dos contratos

1 Retomo aqui considerações apresentadas recentemente em meio eletrônico (VALVERDE, 2012).

pelos quais o passado humano se atualiza, no âmbito do sentido. Finalmente, no plano tímico, situaríamos as disposições afetivas, que se traduzem nos valores sob os quais encaramos as obras e as condutas com que nos deparamos.

Podemos considerar o sistema tonal como uma espécie de formação imaginária sobredeterminante das formações sociotécnicas da experiência musical. Neste sentido, talvez possamos dizer que a tonalidade (no sentido musical) é o sistema que melhor assimila, configura e predispõe, para uso narrativo, o esquema que anuncia e aclama uma determinada tonalidade (afetiva), associada ao triunfo, à dominação e à conquista. O movimento que vai da fragilidade à autosuperação, atravessado por um *páthos* heroico, que requer o sofrimento e a luta, mas também a lucidez que antecipa o clímax do processo e impõe a conclusão, numa espetacular encenação do *mito* da subjetividade ocidental: a ideia da radical autonomia da criação humana, de sua liberdade ilimitada ou de sua independência frente a qualquer determinação obscura – ou, como diria o poeta e ensaísta Octávio Paz, criticando a presunção do projeto iluminista, *o mito do fim do mito...*

Parece ter sido esta potencialidade narrativa do sistema tonal o motivo que levou, por exemplo, o antropólogo Claude Lévi-Strauss a fazer uma insólita associação entre a estrutura dos mitos ameríndios e a estrutura da música erudita ocidental. Ao buscar uma via intermediária entre o pensamento lógico e a experiência mítica, Lévi-Strauss foi buscar inspiração no exemplo da música, que, segundo ele, sempre trilhou um caminho entre o sensível e o inteligível. Em seu modo de ver, no campo da música, já haviam sido colocados “[...] problemas de construção análogos aos que a análise dos mitos levantara, e para os quais a música já tinha inventado soluções” (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 34). Tal associação influenciou até mesmo o modo de organização de seu pensamento, fazendo-o lançar mão de verdadeiros artifícios de composição (musical) para apresentar suas observações (etnográficas). Mas qual seria a razão dessa profunda afinidade entre a música e o mito? Para ele, certamente, não seria o caráter dionisiaco, que Nietzsche via como matriz comum aos dois...

Acreditamos que a verdadeira resposta se encontra no caráter comum do mito e da obra musical, o fato de serem linguagens que transcendem, cada uma a seu modo, o plano da linguagem articulada, embora requeiram, como esta, ao contrário da pintura, uma dimensão temporal para se manifestarem. Mas essa relação com o tempo é de natureza muito particular: tudo se passa como se a música e a mitologia só precisassem do tempo para infligir-lhe um desmentido. Ambas são, na verdade, máquinas de suprimir o tempo. Abaixo dos sons e dos ritmos, a música opera sobre um terreno bruto, que é o tempo fisiológico do ouvinte; tempo irremediavelmente diacrônico porque irreversível, do qual ela transmuta, no entanto, o segmento que foi consagrado a escutá-la numa totalidade sincrônica e fechada sobre si mesma. A audição da obra musical, em razão de sua organização interna, imobiliza, portanto, o tempo que passa; como uma toalha fustigada pelo vento, atinge-o e dobra-o. De modo que ao ouvirmos música, e enquanto

a escutamos, atingimos uma espécie de imortalidade (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 35).

Encarando a tonalidade como um sistema de intervalos que “[...] fornece à música um primeiro nível de articulação”, Lévi-Strauss parece compreender bem o papel da relação entre os graus da escala, na caracterização da função estruturante que cada um deles pode assumir (fundamental, sensível, dominante), embora não pareça se dar conta da importância que tem o papel atrativo da tônica, o qual confere uma dinâmica centrípeta a todo o desenvolvimento da composição musical, independentemente de se tratar de música vocal ou instrumental. Todavia, mais profundamente que a ideia de temporalidade (que se refere ao som enquanto tal, antes de se referir à própria elaboração musical), é esse aspecto que explica a vocação narrativa de toda a música ocidental, geralmente redutível ao esquema tema-desenvolvimento-conclusão, muitas vezes associado à estrutura inferencial do silogismo aristotélico (premissa maior-premissa menor-conclusão) ou ao esquema tese-antítese-síntese, com que Hegel elabora sua grande narrativa sobre a fenomenologia do espírito. Ora, a *imobilização* do tempo e a sensação de imortalidade decorrem, também, provavelmente, daquela dinâmica atrativa, uma vez que estão ligados ao caráter antecipador da escuta ocidental, derivado certamente da força atrativa dos centros tonais. Portanto, para além dos aspectos estritamente técnicos, podemos dizer que a tonalidade constitui o quadro da sensibilidade musical característica da Modernidade ocidental, configurada como uma forma de audibilidade baseada na antecipação.

De qualquer forma, ao procurar explicar o poder extraordinário que a música possuiria para “[...] agir simultaneamente sobre o espírito e sobre os sentidos, de mover ao mesmo tempo as ideias e as emoções” (p. 49), Lévi-Strauss parece compreender bem a dinâmica que sustenta aquela adesão, mediante o jogo que se estabelece entre as expectativas criadas pelas promessas iniciais da obra e o desenvolvimento que adia, de forma controlada, sua satisfação. Para ele, “a emoção musical provém precisamente do fato de que a cada instante o compositor retira ou acrescenta mais ou menos do que prevê o ouvinte, na crença de um projeto que é capaz de adivinhar, mas que realmente é incapaz de desvendar devido a sua sujeição a uma dupla periodicidade: a de sua caixa torácica, que está ligada a sua natureza individual, e a da escala, ligada a sua educação” (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 36).

Ainda assim, Lévi-Strauss dá as costas a esta forma musical que parece ser a simultânea atualização do mito e das estruturas musicais modernas, a canção, apenas porque ela estaria situada na “[...] tradição do *Lied*, isto é, de um gênero em que a música, esquecendo de que fala uma língua irreduzível e soberana, se faz serva das palavras” (p. 45). Ele ignora a observação de Nietzsche sobre a capacidade especial, que a música teria, de gerar imagens, sem se reduzir a elas, uma vez que, na música lírica, as vozes são tratadas como instrumentos humanos e o texto não é utilizado segundo sua significação conceitual, mas como material sonoro para o canto, pois

o ouvinte a considera simplesmente como música. E simplesmente despreza a ideia de Rousseau, segundo a qual o canto seria anterior à própria linguagem e lhe teria servido de modelo. Mas, seguindo o pensamento de Lévi-Strauss, não seria a canção a forma contemporânea do mito? Por outro lado, será possível reconhecer devidamente sua importância, sem *mitificá-la*?

A canção como vetor de identificação²

O tema da canção apresenta certamente vários aspectos e suscita abordagens muito diversas, desde aquelas que a relacionam à formação de uma identidade nacional até as que destacam o papel das inovações tecnológicas na experiência musical de ouvintes, intérpretes e compositores. Entre os pesquisadores que se afastam desses polos e procuram questionar seus limites e possibilidades expressivas, há uma tendência a explicar a importância e o alcance da canção por sua subordinação à fala. Na maioria dos casos, a força da canção é associada a sua condição de veículo de mensagens, quer elas sejam abordadas por um viés sociológico ou semiótico. É muito frequente encontrarmos longas análises de canções que se reduzem ao simples comentário de sua letra, a qual acaba pautando a suposta análise... da canção.

Mas, ao assinalar isto, não queremos dizer que a canção seja simplesmente uma *forma* musical, num sentido estritamente musicológico, pois este modo singular de expressão envolve vários aspectos, além da relação entre melodia, harmonia e ritmo. Mas, se é certo que a melodia desenvolve e acentua a musicalidade da língua em que se canta, devemos admitir que a escuta da voz que canta ultrapassa a mera compreensão das palavras de uma letra e é capaz de ouvir a voz que soa, sob a voz que diz. Como, na própria fala, quando ouvimos uma canção, somos atentos ao dizer, e ao modo de dizer, sem reduzi-los ao conteúdo do que é dito.

Além disso, a palavra cantada frequentemente ultrapassa os limites geográficos e o enquadramento cultural em que foi gerada, uma vez que logo se dissemantiza em ouvidos estrangeiros, especialmente nesses tempos de globalização, questionando ainda mais a relação que geralmente se estabelece entre som e significado, com a redução do som à mera condição de veículo de algo que supostamente o ultrapassa. Não devemos nos esquecer de que, entre os ouvintes, é mais comum associar uma canção a sua melodia (que se *aprende* rápido e pode facilmente ser associada, por exemplo) do que a sua letra (que é mais difícil de memorizar e precisa ser *decorada* até mesmo pelo intérprete profissional).

² Neste tópico, retomo ideias apresentadas no II Encontro de Estudos da Palavra Cantada (VALVERDE, 2008).

No século XX, o *século da canção*, as estruturas musicais abandonadas pelas pesquisas de vanguarda migraram da produção erudita para as formas musicais típicas da cultura popular urbana, que passou, assim, a ser o último reduto da tonalidade. Neste contexto, o desenvolvimento de qualquer fraseado musical obedece a uma dinâmica atrativa, que faz tudo girar em torno do centro tonal e dá ao ouvinte a sensação de reconhecer aquele desenho sonoro como uma narrativa musical e antecipar a conclusão, como repouso e retorno ao ponto de partida. Além disso, por estar centrada na melodia, a canção economiza o desenvolvimento e a variação que, nas formas musicais mais complexas, adiam o repouso que será proporcionado pelo retorno ao centro tonal. Dessa forma, tornando o percurso narrativo ainda mais simples e concentrado, a canção atinge a enorme pregnância que a caracteriza.

Essa prevalência de um campo harmônico centrípeto, que caracteriza a tonalidade, reduz as tensões modais e promove uma escuta uniforme e estável, ainda mais reforçada pela normalização resultante da adoção do *temperamento* (a divisão proporcional da escala pela racionalização dos intervalos a partir de relações harmônicas e não apenas espaciais) na construção dos instrumentos musicais. Como apontou Weber, o *temperamento* é, do ponto de vista prático, “[...] um meio que possibilita a transposição das melodias em todo registro sem a necessidade de uma reafinação dos instrumentos” (WEBER, 1995, p. 130). Mas a inovação tecnológica que representou a construção de instrumentos com escalas *temperadas*, possibilitou algo bem mais decisivo: o livre encadeamento de acordes, que emoldura a melodia, mas a deixa escoar, como um rio em seu leito, num fluxo aparentemente natural e imperioso. Além disso, possibilitando formas suaves de modulação através das progressões de acordes enarmônicos (mediante a reinterpretação harmônica de um acorde, em função de suas relações no encadeamento de acordes), o *temperamento* forjou acusticamente uma textura temporal dotada de imensa unidade.

Por outro lado, a simplificação da instrumentação, que é típica das formações mais recentes da música pop e universalizou o formato *banda*, permite a condensação de toda a polifonia num *acompanhamento* harmônico maciço, constituído por acordes que se encadeiam formando um fundo contínuo, sobre o qual se desenha a melodia. Essa relação solo/acompanhamento, na qual a melodia é a figura desenhada sobre um fundo harmônico, acentua ainda mais a unidade desta *Gestalt* temporal que é a canção favorece seu caráter expressivo e reforça o seu poder comunicativo.

Enquanto microestrutura tonal exemplar, a canção potencializa a circularidade e a dinâmica de antecipações estabelecida pelo encadeamento harmônico que sustenta a melodia e, por conseguinte, a própria letra. Em suma, a canção exerce tão forte poder de atração porque é o formato de narrativa musical mais sintético e mais pregnante plasmado no Ocidente, o que fez dela o modo mais universal pelo qual o indivíduo das culturas urbanas vive a sua experiência contraditória e as comunidades dessas áreas, atravessadas por profundas diferenças, proclamam sua complexa singularidade.

Quanto ao papel da palavra, a experiência do consumo cultural globalizado leva-nos a admitir que a adesão provocada pela canção depende menos do conteúdo veiculado por sua letra do que da identificação do ouvinte com a gestualidade vocal que se realiza através dela e se impõe, mesmo num registro, como signo da presença de outrem.

Mais que um simples formato musical e muito mais que um discurso, a canção é, pois, um acontecimento musical exemplar, um vetor expressivo capaz de acolher a narração de inúmeros acontecimentos da vida real ou simplesmente mimetizá-los. E, ao se atualizar, em cada escuta, ela promove no ouvinte uma experiência em segundo grau, uma *experiência da experiência*, que não aparece só como um fato, mas como uma matriz de fatos, uma estrutura temporal capaz de assimilar todo acontecimento possível, deslocando o próprio sujeito ocidental do centro da experiência e remetendo-o, assim, à condição fundamental do existir: o movimento capaz de assimilar uma herança e apropriar-se dela para explorar as aberturas cuja possibilidade a vida e a história nos oferecem. Desse modo, mais do que uma fantasia ideal sobre o sujeito, ela se insinua como uma forma possível de autocompreensão, segundo o espelho de uma longa e sólida tradição, mas nas formas mediáticas de nossa época.*

Referências

- ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo (Org.). *Música em debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad X; FAPERJ, 2008.
- BASTOS, Rafael José de Menezes. Claude Lévi-Strauss e a música: notas esparças. In: ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo (Org.). *Música em debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad X; FAPERJ, 2008, p. 237-248.
- DUROSOIR, Georgie. *Parler, dire, chanter: trois actes pour un meme projet*. (Musiques/Ecritures - Série Etudes). Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000.
- JOURDAIN, Robert. *Música, cérebro e êxtase*. Tradução de Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.
- KERMAN, Joseph. *Musicologia*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- LÓPEZ, Julio. *La música de la Posmodernidad*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1988.
- MATOS, Cláudia Neiva; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Org.). *Ao encontro da palavra cantada - poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

* Texto inédito, inicialmente apresentado na Mesa Tensão e Conformidade: a identidade musical na canção popular contemporânea, durante o IV Musicom – Encontro de Pesquisadores em Comunicação e Música Popular, realizado no período de 15 a 17 de agosto de 2012, na Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo/SP.

- MATOS, Cláudia Neiva; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. Melodia. *Enciclopédia Einaudi*. v. 3. Tradução de Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, p. 275-297.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Tradução, notas e posfácio de Jacó Gimsburg. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PARRET, Herman. *A estética da comunicação*. Tradução de Roberta Pires de Oliveira. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 1997.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. 3 v. Vários tradutores. Campinas: Papirus, 1997.
- RODGERS, Ana Paula Lima. A música e a metafísica lévi-straussiana. In: ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo (Org.). *Música em debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad X; FAPERJ, 2008, p. 215-235.
- SABBE, Herman. *La musique et l'Occident*. Liege: Pierre Mardaga, 1998.
- STEVENS, D. W. (Org.) *A history of song*. New York: Norton, 1970.
- STORR, Anthony. *Music and the mind*. London: Harper Collins Publishers, 1997.
- STRAVINSKY, Igor. *Poética musical*. Tradução de Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.
- TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica*. São Paulo: Annablume, 1997.
- _____. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Annablume, 1999.
- _____(Org.). *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Lettera, 2007.
- VALVERDE, Monclar. A formatação da audição (A inscrição dos modos de escuta musical no campo da tonalidade). *Contemporanea*, v. 10, p. 35-54, 2012.
- _____. Mistérios e encantos da canção. In MATOS, Cláudia Neiva; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 268-277.
- _____. *Estética da comunicação*. Salvador: Quarteto, 2007.
- _____. Cultura popular e inovação estética. In: MEIRELLES, Márcio (Org.). *Teatro de Cabo a rabo*. Salvador: P555 Edições, 2004, p. 276-287.
- WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Tradução, introdução e notas de Leopoldo Waizbort. São Paulo: EDUSP, 1995.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Apontamentos sobre as estéticas do(s) rock(s) brasileiro(s) nos anos 1970

Notes about the aestheticisms of the Brazilian(s) rock(s) in the 1970's

Victor Henrique de Resende*

Resumo: O presente texto procura mostrar as possibilidades de se pensar nas várias estéticas do(s) rock(s) brasileiro(s) nos anos 1970. Para tal discussão, parte-se das considerações de Jean Molino (1975), Bruce Baugh (1994), Jorge Cardoso Filho (2010) e dos autores Bernardo Alfredo Mayta Sakamoto e Rosa de Lourdes Aguilar Verástegui (2013). Foram tomados, como exemplo, alguns artistas dos anos 1970, que apresentam sonoridades características ou próximas do rock. A hipótese testada neste trabalho é a de que não só a performance, o ritmo ou a altura do som, conforme defende Bruce Baugh, configuram uma estética do rock, mas todos os possíveis elementos que constituem qualquer fazer musical, em determinado período e lugar, conforme aponta Jean Molino com o conceito de fato musical.

Palavras-chave: estética, rock brasileiro, fato musical.

Abstract: The present text searches for the possibilities of thinking about several aesthetics of Brazilian rock in the 1970's. For such discussion, we start from the considerations of Jean Molino (1975), Bruce Baugh (1994), Jorge Cardoso Filho (2010) and the authors Bernardo Alfredo Mayta Sakamoto and Rosa de Lourdes Aguilar Verástegui (2013). Some artists of the 70's were taken as examples, as they show typical sonorities approaching rock music. The hypothesis tested in this work is that, not only the performance, the rhythm or the height of the sound, as Bruce Baugh advocates, represent the rock aesthetic, but also all the possible elements constituents of making music at a certain time and place, as Jean Molino points out in the musical fact concept.

Keywords: aestheticism, Brazilian rock, musical fact.

Pensando a estética do rock

O presente artigo procura mostrar as possibilidades de se pensar nas várias estéticas do(s) *rock(s)* brasileiro(s) produzido(s) nos anos 1970. Parte-se, para tanto, da seguinte questão: seria possível pensar o *rock*, em geral, como portador de discussões, de características e de fruições estéticas?

Bruce Baugh, em seu artigo *Prolegômenos a uma estética do rock* (1994), considera que é possível se pensar numa estética do *rock*. Para o autor, algumas características do *rock* podem determiná-lo e diferenciá-lo de outros fazeres musicais. Segundo Baugh, podem-se verificar três componentes importantes que definem uma certa estética do *rock*: a performance dos tons, como por exemplo, os sons e ruídos executados na guitarra elétrica; a altura, onde é visto que o *rock* se define por seu volume elevado; e, por fim, o ritmo: o *rock* é feito para dançar.

*Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: vhrjedi@yahoo.com.br.

Por sua vez, Jorge Cardoso Filho (2010) questiona os pressupostos estéticos de Bruce Baugh. Para Filho, é necessário mostrar os elementos técnicos, culturais e econômicos das produções de *rock*. O autor afirma que se deve considerar a estética nas variadas experiências humanas, levando-se em conta a expressão e a experiência musical de cada artista ou grupo e não apenas a performance dos tons, o volume e o ritmo conforme aponta Baugh.

Também para os autores Bernardo Alfredo Mayta Sakamoto e Rosa de Lourdes Aguiar Verástegui (2013), o *rock* pode ser objeto de fruição estética. Sakamoto e Verástegui contrapõe, em seu artigo, a visão pessimista de Theodor W. Adorno ao pensamento de Friedrich Schiller. Para os autores, Adorno nega uma arte e uma estética maiores após os horrores do nazismo, enquanto Schiller, em sua obra *A educação estética do homem numa série de cartas* (2002), defende o projeto de se pensar numa educação estética para o indivíduo. Importante ressaltar que embora Sakamoto e Verástegui deixem de contemplar certos aspectos do trabalho de Adorno sobre filosofia e música, que seriam pertinentes para se pensar a música em seu contexto social e de produção para além do conceito de indústria cultural e de todas as suas implicações negativas, eles propõem um questionamento válido para este trabalho: é o *rock* uma arte de expressão ou uma regressão do gosto da audição?

Se se pensar sob a ótica dos textos sobre música de Adorno, sobretudo seus escritos dos anos 1930-1940,¹ o *rock* estaria inserido em mais uma forma de produção de mercadoria de entretenimento (e alienação) das massas. E, de fato, o *rock* surge como produto da indústria cultural. Mas tal fato não nega seu caráter de música e de portadora de significados dentro de um contexto histórico. Para tanto, é necessário, para diluir o ranço dos escritos de Adorno e de várias de suas interpretações, tomar como exemplo sua obra seminal de 1966, *Dialética Negativa*. É o que faz, por exemplo, o autor Mário Vieira de Carvalho em seu artigo *A música como expressão e cognição: a propósito do conceito de crítica imanente do material em Adorno* (2000). Nesse texto, Mário Vieira de Carvalho mostra como Adorno propõe pensar o não-pensado, contra o atomismo e o fetichismo na sociedade (tardio) moderna. Segundo Carvalho, a grandeza dos textos de Adorno está em suas análises sobre o processo de criação, encontrado em *Dialética Negativa*, onde o não-pensado ou o não-idêntico na filosofia e nas artes pode auxiliar no estabelecimento de construções de identidades numa obra e num artista: “o conceito de material, que, para Adorno, não é dado pela natureza, mas sim socialmente pré-formado [...] material sonoro (Tonmaterial) e tudo isso é já sociedade codificada, produto e agente de socialização” (CARVALHO, 2000, p. 17). Ao propor uma sociologia da música, Mário Vieira de Carvalho analisa, em seu texto, as possibilidades de se pensar a música a partir das considerações de Adorno. Para o autor, nessa crítica imanente do material

1 *A situação social da música* (1932), *Sobre o jazz* (1936), *O caráter fetichista da música e a regressão da audição* (1938) e *Sobre música popular* (1941) (PUCCI, 2003).

de que trata o filósofo (e musicólogo) alemão, ou o compositor aceita o material de sua tendência histórica, utiliza-o sem se preocupar com suas coerções técnicas e sociais (visão expressa nos textos clássicos de Adorno, já mencionados) ou nega este material (daí uma dialética negativa), pensando o não-pensado na música onde “[...] o negativo na arte é a manifestação do não-idêntico relativamente a uma totalidade que não é só do domínio do estético, mas sim também, e sobretudo, do domínio da vida” (CARVALHO, 2000, p. 17). Nesse caso, os textos de Adorno podem também lançar luz aos diversos fazeres musicais. Para Carvalho a música, em determinado contexto, é cognição e expressão, “modo de conhecer ou de pensar codificado em sons” (CARVALHO, 2000, p. 17).

Sendo assim, não se trata de pensar o *rock* como regressão do gosto da audição e sim como arte de expressão, conforme propõem os autores acima.

Desse modo, indaga-se aqui se seria possível pensar numa estética do *rock* brasileiro para além dos pressupostos de Bruce Baugh. Melhor dizendo, se seria possível pensar nas várias estéticas dos *rocks* produzidos no Brasil. Para tanto, parte-se, principalmente, das proposições de Jean Molino. Com o seu conceito de facto musical, o autor esclarece que “[...] não há, pois, *uma* música, mas músicas. Não há *a* música, mas um facto musical. Este facto musical é um facto social total” (MOLINO, 1975, p. 114). Parte-se, então, da hipótese de que não só a performance, o ritmo ou a altura do som, como defende Baugh, configurariam uma estética do *rock*, quer para o *rock* produzido no Brasil ou em qualquer outra parte do mundo. Defende-se que todos os possíveis elementos que constituem a música, seja de qualquer gênero ou estilo, compõem ou configuram diversas estéticas em determinado período e lugar.

Rock brasileiro nos anos 1970: várias estéticas, diversos fazeres musicais

Constata-se que nos anos 1970 surgiram vários artistas no Brasil que apresentaram sonoridades características ou próximas do *rock*. Esses grupos se apropriaram de vários estilos e combinaram diversos instrumentos em sua produção musical, apresentando formas diferenciadas de cantar e de tocar sua música.

Por exemplo, o trio Sá, Rodrix & Guarabyra (LPs *Passado, Presente & Futuro*, de 1972, e *Terra*, de 1973) e, posteriormente, a dupla Sá & Guarabyra (LP *Nunca*, 1974), combinaram violas, violões e guitarras, e criaram (junto à mídia), no cenário musical brasileiro dos anos 1970, o conceito de *rock rural*. Eles cantaram seu trânsito constante entre cidade e campo, meio urbano e rural. Na música *Primeira canção da estrada*,² o trio traz a proposta de pôr o pé na estrada. Nessa composição, os músicos cantam:

2 LP *Passado, Presente & Futuro*, MOFB 3710, Odeon, 1972. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gIJeFMa85E>>.

Apesar das minhas roupas rasgadas / eu acredito que vá conseguir / Uma carona que me leve pelo menos à cidade mais próxima / Onde ninguém vai me olhar de frente / Quando eu tocar na velha guitarra / as canções que eu conheço / Eu tinha apenas dezessete anos / no dia em que saí de casa / e não fazem mais de 4 semanas que eu estou na estrada / Mas encontrei tantas pessoas tristes / desaprendendo como conversar / Que parece que eu estou carregando os pecados do mundo.

Os instrumentos predominantes na música são o violão de aço, a viola caipira, o piano, a bateria e o contrabaixo elétrico. O ritmo, com divisão quaternária no compasso, aproxima-se do andamento do *rock*. Os acordes menores (Si menor e Fá sustenido menor), encontrados em alguns trechos da letra (Figura 1), além de fazerem parte da tonalidade da música (campo harmônico de Lá maior) sugerem uma sonoridade mais melancólica, mostrando, provavelmente, as tensões e as angústias do cantor em seu trânsito constante entre campo e cidade, ou entre cidades.

Figura 1. Cifragem descritiva da música *Primeira canção da estrada* do trio Sá, Rodrix & Guarabyra. Em destaque, trechos da letra com acordes menores, sugerindo uma ênfase maior de sentimento melancólico e de tensões do cantor.

D A E G
 Apesar das minhas roupas rasgadas
 C E
 E acredito que vá conseguir
 A E F#m E D
 Uma carona que me leve pelo menos à cidade mais próxima
Bm F#m
 Onde ninguém vai me olhar de frente
Bm F#m G D A E
 Quando eu tocar na velha guitarra, as canções que eu conheço
 G
 Eu tinha apenas dezessete anos
 C E
 No dia em que saí de casa
 A E F#m E D
 E não fazem mais de quatro semanas que eu estou na estrada
Bm F#m Bm F#m G
 Mas encontrei tantas pessoas tristes desaprendendo como conversar
 D A E/G# G
 Que parece que eu estou carregando os pecados do mundo
 G C C/B A
 Que parece que eu estou carregando os pecados do mundo
 A D D/C B7
 Que parece que eu estou carregando os pecados do mundo
 B7 E
 Que parece que eu estou carregando os pecados do mundo

Conforme se percebe na letra da música e na cifragem descritiva, há o choque com a solidão do sujeito e com as pessoas que o cantor encontra no caminho: “pessoas tristes / desaprendendo como conversar”, em suas individualidades, numa espécie de atomismo social (o indivíduo solitário em meio à multidão) que a modernidade parece intensificar. O cantor, em sua subjetividade, sente o peso dessas relações sociais: “que parece que eu estou carregando os pecados do mundo”.

Na capa do segundo LP do trio, *Terra*, de 1973 (Figura 2), é possível visualizar a estética urbano-rural dos artistas. O violão, que aparece como peça de um *outdoor*, é tomado como metáfora da modernidade e do trânsito constante dos músicos. Ele está sob um fundo amarelo onde as cordas em forma de fios da rede elétrica e os trastes do instrumento estão destacados do braço representando postes. O braço do violão se assemelha a uma estrada asfaltada. Atrás desse *outdoor* estão os três integrantes, parados no meio do mato. Na contracapa Luiz Carlos Sá (à esquerda) aparece de óculos escuros, vestindo camiseta, calça jeans, sandálias e boné de motoqueiro. Rodrix (centro) está de chapéu, com uma espécie de terno preto, óculos de grau e cabelo comprido. Guarabyra (à direita) veste casaco, camisa branca e calças vermelhas e aparece, também, de cabelo mais longo. Eles estão parados, no meio do mato, atrás do *outdoor*. Os artistas se apresentam numa estética próxima da contracultura, com cabelos longos e roupas mais despojadas.³

Figura 2. Contracapa e capa do segundo LP do trio Sá, Rodrix & Guarabyra, *Terra*, 1973. Estética urbano-rural dos artistas e seu trânsito constante entre campo e cidade.



³ Sobre as capas de discos do trio Sá, Rodrix & Guarabyra ver RESENDE, Victor H. de. Iconografia, iconologia e fato musical: análise das capas de disco do trio Sá, Rodrix & Guarabyra. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v. 15, n. 1, 2015, p. 71-86.

Em *Segunda Canção da Estrada*,⁴ da dupla Sá & Guarabyra, a instrumentação da música conta com violão de nylon, violão de aço e guitarra, que fazem a base harmônica e os diversos solos. O solo inicial da música tem notas em dueto com intervalos de terças (Figura 3), apresentando uma sonoridade que se aproxima da música caipira.⁵ Ao longo da composição vão sendo intercalados alguns *licks* (solos) na guitarra elétrica. O trânsito entre campo e cidade está também presente na letra cantada pelos artistas:

Figura 3. Solo inicial da música *Segunda canção da estrada*, executado no violão. Presença de intervalos de terças, característico da música caipira.

Quero ir pra casa não vejo minhas coisas desde o começo de abril / Um relógio velho me espera parado desde o começo de abril / Tem uma menina que eu encontrei na estrada dizendo que volta comigo / Pra descansar um pouco da vida que a gente escolheu / Tuturuei, areia na varanda e conta de vidro na mão / Tuturuei, comida na mesa, lençol, travesseiro e colchão (e colchão) / Já chegou pra mim o dia em que você levanta e acha que fez / A primeira parte de tudo o que queria e agora chegou sua vez / De plantar raízes na terra de onde veio / Tirando vida nova do chão / E logo depois você volta pra estrada pra ver o que ainda não viu.

Os músicos vivem na cidade, em seu cotidiano urbano, mas não perdem seu contato com o meio rural ou com cidades do interior. Conforme comentário dos compositores,

4 LP *Nunca*, SMOFB-3831, Odeon, 1974. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=L8-DWfwV7YA>>.

5 O autor agradece o doutorando Rafael Marin da Silva Garcia, do PPGMUS-UFMG, pelas orientações sobre as escalas utilizadas na viola e na música caipira.

na revista *Alto Falante*, de 1974, sobre o primeiro disco da dupla e especialmente sobre a música *Segunda canção da estrada*:

No 1º Lp de *Sá, Rodrix & Guarabyra (Passado/Presente/Futuro)* tinha a 'Primeira Canção da Estrada', que falava da solidão do estradeiro. Essa diz o que o estradeiro pensa quando está afim de voltar pra sua base, casa ou lá o que seja. Foi o que a gente fez em fins de 73 [...] O som aí é bem da gente, com violão de aço, viola caipira e tudo o mais.

Um tipo de som parecido com o do trio *Sá, Rodrix & Guarabyra* foi o da banda *Recordando o Vale das Maças* (LP *As Crianças da Nova Floresta*, 1977), que juntou violões e guitarras, trazendo ideias bucólicas em suas músicas. É o caso da composição *Rancho, filhos e mulher*:⁶

Eu quero ter minha casa cheia de amigos bons / Com bichos de toda maneira
e com muito som / Eu quero dezenas de filhos que saibam cantar / Você
na rede balançando, cantando prô nenê naná / Eu quero ter uma charrete
como condução / Eu quero respirar ar puro sem poluição / Eu quero com os
passarinhos aprender cantar / Um mundo de céu limpo e flores é a vida /
que eu quero levar / Ai eu posso pegar minha viola e tocar o que eu quiser
/ À tarde levantar da rede prá tomar café / Um dia vou ter tudo isso ai se
Deus quiser / Vou encontrar a paz perfeita / Um rancho, filhos e mulher.

A música apresenta misturas de guitarra, teclados, baixo, bateria, violão, violinos, flauta e sonoplastia de pássaros ao fundo. Tem como temática, como no *rock rural*, a proposta de vida no campo. É, contudo, uma idealização do meio rural e um desejo de quem vive no meio urbano. Importante frisar que os músicos destacados, neste texto, e os vários artistas do país estão inseridos no contexto brasileiro de acelerada “urbanização e modernização da sociedade” (RIDENTI, 2003, p. 135). Conforme aponta o autor Marcelo Ridenti (2003), é nos anos 1970 que o país deixa de ser eminentemente rural e passa a concentrar sua população nos centros urbanos. Ocorre o crescimento das cidades e se elevam os deslocamentos do campo ou de cidades do interior para as metrópoles, como São Paulo e Rio de Janeiro. Essas idealizações de um lugar tranquilo para se descansar, em paz na natureza, mostram a condição de se viver nas grandes cidades. Conforme aponta Raymond Williams, há uma idealização de um campo abundante, pueril, longe das calamidades e dos conflitos da cidade, um “refúgio metafórico, mas também real” (WILLIAMS, 1989, p. 40).

6 LP *As crianças da nova floresta*, 029-A, GTA, 1977. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EfKQFZC3BIA>>.

Os artistas do *Recordando o Vale das Maçãs* produziram, também, composições próximas ao *rock* progressivo. Em *As crianças da nova floresta*, que dá título ao disco, percebem-se algumas características estéticas desse tipo de *rock*. A música ocupa todo o lado B do LP, com duração aproximada de dezessete minutos. Está dividida em quatro partes ou temas: parte A: *A luz da natureza*, parte B: *A visão da consciência*, parte C: *O caminho* e parte D: *As crianças da nova floresta*. Cada parte ou tema apresenta variações de andamentos, de vozes e de instrumentação em seus arranjos. Há diversas combinações de vozes e vários solos com guitarra, flauta, violão, violino e teclado. Essas características são predominantes em composições progressivas no *rock*, conforme aponta Lincoln Meireles Ribeiro dos Santos (2008): “[...] músicas longas, utilização de teclados, *mellotrons*, *órgão Hammond*, sintetizadores, dentre outros; influências de vários gêneros; uso de instrumentos como violino, violoncelo, flautas, sitar, tabla, percussão exótica; experimentação; domínio instrumental e não vocal” (SANTOS, 2008, p. 30). No caso da música *As crianças da nova floresta* há letras e vocais. Os instrumentos utilizados são teclados, flauta, guitarra, violino, violões (6 e 12 cordas), bateria, percussão e contrabaixo. Nos quatro temas há uma narrativa em que o cantor busca mostrar a ideia de unidade entre as pessoas, a ênfase no amor e o retorno à natureza. Por meio da reflexão interior, de sua subjetividade, o cantor alerta para se enxergar a criança que existe dentro de cada um. É a busca romântica (no sentido de crítica à modernidade) da infância e do paraíso perdido (LÖWI; SAYRE, 1995, p. 43). Essa busca, segundo a letra da parte B, começa dentro do próprio indivíduo:

Parte A – *A luz da natureza*:

Quando eu penso nas voltas / que a vida nos leva a dar / ensinando (mostrando) os caminhos / que se unem em um só lugar / me vejo sorrindo / pois sei que um dia todos / vamos lá chegar / e então o amor nascerá / nascerá / é só você / se conscientizar / que a vida vem / da luz / da natureza / é só você olhar, sorrir, amar / e então verá / a luz da natureza.

Parte B – *A visão da consciência*:

Quero que você / olhe para o lado / e diga o que vê / se não consegue entender o que vejo / meu amigo estás descrente / precisas de uma colher de chá / na..., na... / veja aquela nuvem fofa, rosada / que passa devagar / orgulhosa de si / e aquele brilho de sol / que cega, mas conforta ao mesmo tempo / olhe tudo do jeito mais lindo que conseguir ver / mas antes olhe pra dentro / pra dentro de você / na..., na... / (o caminho começa por aí).

Parte C – *O caminho*:

Por uma planície encantada / cercada de montes azuis / por onde circulam na estrada florida / crianças felizes / perdidas num mundo de sonhos / seguras de um modo de vida / mergulham felizes nas águas de um lago de luz intensa / e correm / e riem / e cantam / e dançam / e vivem a vida verdadeira.

Parte D – *As crianças da nova floresta*:

Tudo delas, tudo nelas é lindo / o mundo delas está perto, perto, perto d'aqui / se vocês veem a beleza / onde muita gente não vê / unam suas mãos / e venham conhecer essas crianças / porque essas crianças são vocês.

É necessário, também, atentar para a capa do LP da banda *Recordando o Vale das Maçãs* (Figura 4).

Figura 4. Capa do LP da banda *Recordando o Vale das Maçãs*.



As informações, aí contidas, mostram elementos da estética dos artistas. Além do nome do grupo e do disco, observa-se uma paisagem com montanhas verdes. Há um céu composto por várias maçãs. Uma estrada atravessa uma maçã maior do que as demais no centro. A estrada parece continuar para além da capa do disco. Numa possível interpretação, pode-se afirmar que a capa faz alusão ao jardim do Éden, a um lugar idílico, um paraíso de perfeita harmonia e integração. Entende-se que a capa e as composições devem ser articuladas para se compreender a proposta estética do grupo.⁷

⁷ Sobre performances encontradas em capas de discos ver RESENDE, Victor H. de. Performances musicais no rock brasileiro dos anos 1970, por meio de análises de capas de discos. *Revista Vórtex*, Curitiba, v. 4, n. 1, 2016, p. 1-13.

Já o conjunto *Matuskela* (LP *Matuskela*, 1973) surgiu com uma sonoridade *folk* e psicodélica,⁸ combinada com samba, baião, bossa nova, guitarras, violões, flautas e percussão, com destaque para letras que expressavam bucolismo. Na música *Raízes*,⁹ por exemplo, a banda combina guitarra elétrica com os instrumentos de percussão triângulo e zabumba, típicos do baião. Os músicos, vindos do Centro-Oeste (o grupo foi formado em Brasília, no ano de 1966), utilizam a escala do modo popular mixolídio no solo de guitarra (Figura 5), muito presente nas produções de artistas do Nordeste, como Luiz Gonzaga.

Figura 5. Solo inicial da música *Raízes*. Presença do modo popular mixolídio.



Os artistas cantam as saudades da terra natal e destacam imagens e paisagens do campo e de cidades do interior:

Ai que saudades da minha terra / quando o sol já sai da serra / e é tempo de plantação / cantam alegre os passarinhos / cada qual faz o seu ninho / na gaiola o meu canção / eu olho para o céu e vejo (azul e branco) / eu olho para o chão e vejo (verde e amarelo) / tudo isso é um paralelo / entre a terra, o céu, eu e o amor / e os campos vivos de minha terra / rio e folhas, vento leva / minha mãe tá na janela / eu namorando a serra / e ela a caminhar / e o rio para o mar.

Percebe-se também, em alguns trechos da letra, elementos da nacionalidade brasileira. Nos versos “eu olho para o céu e vejo (azul e branco) / eu olho para o chão e

8 Informações retiradas da página da banda, no Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/BandaMatuskela/?fref=ts>>. Acesso em: 18 dez. 2016.

9 LP *Matuskela*, Chantecler, CMGS 9070, 1973. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wTiGVjQGb2I>>.

vejo (verde e amarelo)”, há representações patrióticas das cores da bandeira nacional nos aspectos naturais do campo.

Os *Novos Baianos*, por sua vez, aparecem com misturas de *rock*, baião, frevo, samba e suas vivências contraculturais no período. Segundo Herom Vargas (2011), o LP *Acabou Chorare*¹⁰ traz mesclas de várias sonoridades consideradas típicas da música brasileira combinadas com a guitarra elétrica de Pepeu Gomes:

Em Tinindo Trincando, há trechos “roqueiros” nos fraseados da guitarra com efeito de distorção alternados com partes tocadas no ritmo do baião, nas quais se destacam as percussões. Em Preta pretinha, os solos de cavaquinho e craviola mesclam escalas pentatônicas características do rock com melodias do choro. Algo parecido ocorre no samba Swing em Campo Grande: nos solos de violão e craviola de Pepeu é possível ouvir, como pequenas citações, fraseados no idioma melódico do rock (além da escala, há a técnica do bend, que consiste em levantar a corda para fazê-la soar um quarto de tom ou meio tom acima da original) em meio ao arranjo do regional que acompanha a voz. (VARGAS, 2011, p. 471).

Sobre os arranjos para instrumentos de cordas, feitos por Pepeu Gomes, vale citar o estudo de Afonso Celso de Miranda Neto (2006). Nas figuras abaixo, percebem-se as técnicas e as aproximações com os aspectos do baião e do choro de que fala Herom Vargas, combinados com escalas utilizadas no *rock*. Na figura 6, conforme aponta Neto, há o predomínio de “harmonia simples em dois acordes maiores no modo de ré mixolídio (I-bVII), uma escala bastante usada por guitarristas de *rock* e *blues*”. (NETO, 2006, p. 105). E na figura 7, Afonso Celso de Miranda Neto aponta as junções entre “frases de *blues* através da escala pentatônica sobre o acorde de D7 (no desenho de Bm) aliada à articulação rítmica sincopada do choro e do samba” (NETO, 2006, p. 107).

Figura 6. Ex. Musical 8: Introdução de *Tinindo, trincando*. Fonte: NETO, 2006, p. 105.

The musical score for guitar is presented in two systems. The top system is a standard musical notation in treble clef, G major (one sharp), and 4/4 time. It consists of three measures. The first measure starts with a C chord, followed by a melodic line of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The second measure continues with a C chord and a melodic line: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The third measure has a D chord and a melodic line: D4, E4, F#4, G4, F#4, E4, D4. The bottom system is a guitar tablature with six strings. The fret numbers for the first measure are 7, 7, 5, 5, 7, 6. The second measure has a double sharp sign (b) above the first string, followed by fret numbers 7, 5, 7, 5, 5, 7, 5. The third measure has fret numbers 7, 7, 7, 5, 5, 7, 8. The tablature is labeled 'TAB' on the left side.

10 LP *Acabou Chorare*, Som Livre, SSIG-6004, 1972. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mKe_POi_gaQ>.

Figura 7. Ex. Musical 12: Improviso de Preta pretinha. Fonte: NETO, 2006, p. 107.

The musical score consists of a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody is divided into three measures with chords D7, G, and D7 above them. Below the staff is a guitar tablature with fret numbers: 10 11 12 10 | 13 12 10 | 11 9 7 9 7 9 | 9 7 7 9 7 9 | 10 10 10 10 | 11 11 11 11 | 11 7 9 7.

Com relação à contracultura no Brasil, Herom Vargas destaca a vida em comunidade, num sítio, dos integrantes do *Novos Baianos*:

A construção do microcosmo contracultural dos Novos Baianos no início dos anos 1970 teve praticamente todos os ingredientes do que se poderia descrever da vivência nos EUA e na Europa. Porém, todas essas características seriam pequenas não fosse a opção do grupo de, quase sempre, morar junto, distantes de suas famílias. Quando essa junção ocorreu, a criatividade, a experimentação e a novidade vingaram. (VARGAS, 2011, p. 469).

Cabe destacar, conforme o autor Carlos Alberto Messeder Pereira (1992) que, nos anos 1960, entre os jovens e a intelectualidade, em diversos países do globo, surge um tipo de mobilização e contestação social diferente do engajamento político das esquerdas denominado, pelos meios de comunicação, de *Contracultura*. Seus sujeitos históricos se opuseram ao modo burguês de vida, questionando a racionalidade da modernização capitalista representada pelo Estado. No caso brasileiro, a juventude, sobretudo das classes médias, procurou alternativas e espaços de convívio dentro da modernização capitalista conservadora fomentada pelo governo civil-militar. Os jovens deram ênfase à subjetividade, ao retorno à natureza, à vida em comunidade, abrindo até mesmo a possibilidade de diálogos extraterrenos! Encontrava-se em evidência o respeito às diferenças culturais, à liberdade sexual, numa crítica ao consumismo e ao intelectualismo vigente, além da ideia de abandono das cidades e o retorno ao campo, trocar o asfalto quente pela estrada de chão, rumo ao mato, ao meio natural. Dessa forma, a contracultura foi um movimento vivido em diversas partes do mundo e teve suas apropriações no Brasil. E a expressão musical desse movimento, com seus vários artistas, foi principalmente o *rock*. Nesse caso, os grupos aqui trabalhados têm, também, algumas características contraculturais.

Outro grupo do período foi o *Casa das Máquinas* que trouxe um som mais *hard rock* (discos *Casa das Máquinas*, 1974 e *Casa de Rock*, 1976) e também progressivo (LP *Lar de Maravilhas*, 1975), com visuais extravagantes e performances ousadas para o contexto de repressão social e cultural do regime ditatorial brasileiro nos anos 1970.

No videoclipe *Casa de Rock*,¹¹ do LP homônimo de 1976, exibido no programa Fantástico da rede Globo, em 1977, o vocalista Simbas, por exemplo, aparece de batom nos lábios e dança de forma sensual e irreverente (Figura 8). Em outra apresentação, *Vou morar no ar*,¹² gravada na extinta TV TUPI, é possível ver o cantor Simbas mostrando uma performance ainda mais ousada (Figura 9) para os padrões estabelecidos na época pelo governo civil-militar (o videoclipe foi censurado). Nos dois casos, e conforme as figuras, vê-se o estilo andrógino do cantor. Sua performance com gestuais irreverentes, vocais estridentes e seu próprio corpo são partes integrantes da produção musical da banda *Casa das Máquinas*. O artista é “[...] dotado de uma voz culturalmente reconhecida e de uma imagética prévia e inscrita num gênero musical” (SOARES, 2006, p. 3). O cantor estabelece uma marca, seu gestual irreverente, num gênero que possibilita seu posicionamento, o *rock*. O corpo físico do artista é interpretado como ferramenta mediática e sua dança e visual andrógino traz uma forma de codificação do artista (SOARES, 2006, p. 9).

Figura 8. Performance e estilo andrógino do vocalista Simbas no videoclipe *Casa de Rock*.



A banda também cantou sobre o meio ambiente. Na composição *A Natureza*¹³ os artistas destacam a exaltação à natureza e a denúncia contra a destruição ao meio ambiente causada pelo homem moderno:

11 LP *Casa de Rock*, Som Livre, 403.6101, 1976. LP disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dLQTmVjYqvs>> e videoclipe disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Wk2XVT4yQ88>>.

12 LP *Lar de Maravilhas*, Som Livre, 410.6009, 1975. LP disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hWoR4ReheXQ>> e vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2Tk3MI1K9Ps>>.

13 LP *Casa das Máquinas*, Som Livre, 403.6049, 1974. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_aXAr_-FLpo>.

Figura 9. Performance e estilo andrógino do vocalista Simbas no videoclipe *Vou morar no ar*.



A Natureza / a nossa terra / a natureza / a nossa terra / que a chuva molhou /
que o sol purificou / transa que Deus criou / nasci / A Natureza / a nossa terra /
que a chuva molhou / que o sol purificou / transa que Deus criou / nasci /
A natureza / a nossa terra / que a chuva molhou / que o sol purificou /
que o Homem destruiu / morri.

A música apresenta uma sonoridade *hard rock*, com guitarras com efeitos de distorção e escala típica do *blues* (Figura 10).

Figura 10. Solo inicial da música *A Natureza*. Presença da escala de blues.

Por sua vez, a banda *O Terço* apresentou, em sua produção musical, composições com influências do *rock rural* (LPs *Criaturas da Noite*, 1975, *Casa Encantada*, 1976, e *Mudança de Tempo*, 1978), do *rock progressivo* (LPs *Terço*, 1973, *Criaturas da Noite*, 1975, e *Casa Encantada*, 1976), do *rock and roll* e do *hard rock* (LP *Terço*, 1973). Os músicos cantaram sobre o campo e a vida no interior, sobre suas experiências na modernidade e combinaram diversos instrumentos como guitarras, violas, violões,

teclados e sintetizadores. Importante destacar que dentro das produções de um mesmo grupo encontram-se estéticas e sons diferenciados. Citando como exemplo a banda *O Terço*, em seus discos encontram-se diversas sonoridades e temáticas. Na composição *Gente do interior*,¹⁴ os artistas combinam violões, violas, guitarra, contrabaixo elétrico, piano, bateria e cordas. Os arranjos orquestrais são de Rogério Duprat que utiliza naipes de cordas e metais junto às guitarras elétricas. Duprat¹⁵ trouxe a proposta de conjugar instrumentos *eruditos*, ou seja, aqueles que tradicionalmente fazem parte da música clássica-romântica de origem europeia, com os sons elétricos e eletrônicos do *rock*. Na letra de *Gente do interior*, os músicos enfatizam e elogiam a vida nas cidades interioranas:

Gosto de gente do interior / do jeito que essa gente / diz que sente amor / é amor pra sempre / e pra nunca mais / pois não se esquece / o que não se desfaz. / Quem tem o sol das manhãs / e os pés descalços no chão / conhece a hora certa / na luz da porta aberta / tem sempre aberto o coração.

Em *Rock do Elvis*¹⁶ encontram-se influências do *rock and roll* e do *blues* (Figura 11). Os instrumentos presentes na música são o saxofone, o piano, a bateria, o contrabaixo elétrico e a guitarra. A seção rítmica é por conta da guitarra, com o predomínio de pulsos quaternários, solos com efeitos de distorção e bicordes com os graus I, IV e V, típicos do *blues* e do *rock and roll* clássico.¹⁷ A música segue a progressão harmônica I[7], IV7 e V7, com os acordes em Sol maior (podendo também ser executado com a sétima), Dó maior com sétima e Ré maior com sétima (G[7], C7 e D7). Estes, quando tocados rapidamente, no ritmo do *rock and roll*, e com as distorções da guitarra, apresentam uma sonoridade próxima do estilo ou subgênero *hard rock* (ROSA, 2007, p. 79). O vocal é extrovertido e alegre. A letra apresenta uma narrativa pessoal cuja temática é típica do *rock and roll* dos anos 1950-1960: namoro, curtição, som e dança. A estrutura da letra segue a forma A-B-A-B-B com cada seção intercalada por um pequeno refrão (Figura 11). O estilo do vocal, no último refrão, é do tipo chamado e resposta (vocalização entre parênteses, na palavra norte-americana *baby*, que tem significado bem íntimo para quem a pronuncia), também característico do *rock*.

14 LP *Mudança de Tempo*, Underground/Copacabana, COLP-12201, 1978. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QX3Aj1pAI9A>>.

15 Rogério Duprat também criou arranjos orquestrais combinados com instrumentos elétricos para a dupla Sá & Guarabyra, no LP *Nunca*, de 1974.

16 LP *Terço*, Continental, SLP-10107, 1973. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-6Z7eivKCDkk>>.

17 Segundo Paul Friedlander, o *rock and roll*, em sua formação clássica, teve, como representativo, os artistas *Fats Domino*, *Bill Haley*, *Chuck Berry* e *Little Richard* (FRIEDLANDER, 2012, p. 43-63).

mesmo o violão, onde os artistas utilizam recursos timbrísticos e de escalas para se aproximarem do som da viola) sugere, nesta música, uma atmosfera sonora que remete à paisagem rural. A viola, por exemplo, é percebida no espaço e também no imaginário (representação) social brasileiro da época, e ainda nos dias atuais, como um instrumento característico do campo, associado ao contexto rural ou de cidades do interior.

Em *Casa Encantada* nota-se as influências do trio *Sá, Rodrix & Guarabyra* e da dupla *Sá & Guarabyra*, de combinar instrumentos elétricos (como as guitarras) e acústicos (como o violão e a viola). Há também as influências do compositor Flávio Venturini, que segundo o baixista da banda, Sérgio Magrão, trouxe ideias e fazeres musicais do *rock progressivo*, com os teclados e sintetizadores utilizados nas músicas d'*O Terço*, a partir dos discos *Criaturas da Noite* (1975) e *Casa Encantada* (1976). Segundo Magrão:

Era César de Mercês, Vinícius Cantuária na bateria e o Sérgio Hinds na guitarra. Ai já era um som, era progressivo, mas era um progressivo diferente. Porque a tecladaria não rolava, aquela tecladaria pesada. Veio a ter essa tecladaria quando Flávio entrou, foi diferente. No começo, eles faziam o que eu chamo de música para festival, música bonita, bem armada, com vocal. Que era na época do Jorge Amiden, do Vinícius Cantuária e do Sérgio Hinds...¹⁹

O próprio Flávio Venturini também relata sobre suas influências para a banda:

Quando eu comecei no grupo O Terço, eles vinham de um período bem folk, que tocava nos festivais de música brasileira, depois eles passaram para uma coisa mais hard rock, e quando eu entrei, levei uma linguagem progressiva que deu supercerto na época. Eu acho que O Terço foi a grande banda de rock progressivo no Brasil de todos os tempos.²⁰

Em *Casa Encantada*, Flávio Venturini faz também a voz principal. A música inicia-se com uma introdução na flauta, seguindo a mesma linha melódica da voz solo de Venturini. A base harmônica fica por conta das violas e do violão, com inversões e sonoridades dissonantes (Figura 12). Além do vocal de Venturini há também a utilização de vozes em falsete, com timbres agudos e com intervalos de terça ou sexta. Essas características estão presentes em diversas composições da banda *O Terço*, constituindo-se em marca sonora expressiva dos artistas.

19 Entrevista concedida ao Museu do Clube da Esquina entre os anos de 2004 e 2007. Disponível em: [http://www.museuclubedadesquina.org.br/mu seu/depoimentos/sergio-magrao/](http://www.museuclubedadesquina.org.br/mu%20seu/depoimentos/sergio-magrao/). Acesso em: 4 mar.2015.

20 Entrevista concedida ao Museu do Clube da Esquina entre os anos de 2004 e 2007. Disponível em: <<http://www.museuclubedadesquina.org.br/museu/depoimentos/flavio-venturini/>>. Acesso em: 4 mar. 2015.

Figura 12. Melodia da voz principal, com harmonia, da música *Casa Encantada*.

Entre os mu-ros Que me cer-cam sem- pre pos-so ver Ou-tras ter-ras

ou-tros mun- dos Sol ou mar.

A temática da letra traz a ideia de contato com a natureza e de busca interior:

Entre os muros que me cercam / sempre posso ver / outras terras, outros mundos / sol ou mar / entre os quartos onde moro / passa um corredor / onde o teto tem estrelas / pra me guiar / uma luz sempre acesa / esperando chegar / um amor na varanda / um amigo na mesa / qualquer um viajante / que se queira encantar / pelos quartos vazios / pelas salas do mar.

Há um convite para aqueles que queiram compartilhar do meio natural e que desejam viver em amizade, em harmonia. Espera-se, na varanda, um amigo ou um amor. Trata-se de um desejo de vida bucólica, longe da cidade. O cantor, nos versos “entre os muros que me cercam / sempre posso ver / outras terras, outros mundos / sol ou mar”, mostra sua transcendência com relação aos limites do próprio corpo, à sua percepção e aos limites da própria casa, para ver e experimentar outras possibilidades de vida. Sem desconsiderar, também, o momento de repressão que a sociedade brasileira vivia, em letra o cantor não deixa de expressar seu desejo de liberdade.

A sonoridade da banda *O Terço* parece ilustrar bem essa multiplicidade estética, apresentando, em momentos diversos, composições com guitarras, pianos e violões – uma sonoridade resultante da combinação desses e de outros vários instrumentos, ou produzida a partir da ênfase dos efeitos sonoros de um instrumento sobre os demais.

De acordo, ainda, com as várias estéticas musicais dos grupos mostrados neste estudo, é importante destacar as relações desses artistas com a indústria fonográfica brasileira do período. Atesta-se, conforme o autor Renato Ortiz, que nos anos 1970 a venda de toca-discos, entre os anos de 1970-1976, cresce em 813% e o faturamento das empresas fonográficas, no mesmo período, chega a 1375% (ORTIZ, 2001, p. 113-148). É na década de 1970 que se consolida uma indústria cultural no Brasil, fruto da combinação de iniciativa privada e governo civil-ditatorial. Conforme aponta Marcelo Ridenti:

A partir dos anos 70, concomitante à censura e à repressão política, ficou evidente o esforço modernizador que a ditadura já vinha realizando desde a década de 1960, nas áreas de comunicação e cultura, incentivando o desenvolvimento capitalista privado ou até atuando diretamente [...]. À sombra de apoios do Estado, floresceu também a iniciativa privada: criou-se uma indústria cultural, não só televisiva, mas também fonográfica, editorial (de livros, revistas, jornais, fascículos e outros produtos comercializáveis em bancas de jornal), de agências de publicidade etc (RIDENTI, 2000, p. 332).

Em reportagens de revistas sobre *rock*, publicadas no país, é possível ver algumas das relações dos artistas com a indústria de discos. Na revista *Música*, de novembro de 1977, o cantor e guitarrista Sérgio Hinds, d'*O Terço*, relata sobre a relação da banda com a gravadora Copacabana:

Agora é que as gravadoras estão dando liberdade para os músicos. Já não pensam somente em faturar rapidinho. Gosto demais de Copacabana por isso. É uma verdadeira fábrica de discos, onde cada um tem sua função delimitada. Um é produtor, outro é administrador, outro é diretor, e assim por diante.

Nota-se, também, a busca de maior espaço de autonomia e de liberdade desses artistas para gravarem sua música. Na revista *Pop*, de 1975, destaca-se as estratégias da banda *Casa das Máquinas*: “nos planos do grupo, para um futuro bem próximo, está uma total independência no aspecto comercial, para poderem continuar fazendo a música que gostam”. Segundo a reportagem, o grupo estaria com vários shows e arrecadando muito dinheiro: “com a grana que estão faturando nos discos e shows (e que não é pouca), eles estão montando negócios paralelos, e logo logo vão ter estúdio próprio de gravações, esquema de produção e tudo”. Sobre as vendas dos discos, segundo a reportagem, o primeiro LP do *Casa das Máquinas* (1974) teria atingido a cifra de “mais de 16.000 cópias” e o compacto *Tudo porque te amo*, do primeiro LP, 60.000 cópias. Já o segundo LP da banda, *Lar de Maravilhas* (1975) teria vendido mais de “10.000 exemplares”. Também o trio *Sá, Rodrix & Guarabyra*, com o seu primeiro LP *Passado, presente & futuro* (1972), aparece nos arquivos do IBOPE (Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística Ltda),¹¹ entre a semana dos dias 22 a 27 de maio de 1972 em 18º lugar nas paradas de sucesso. *O Terço*, por sua vez, de acordo com a revista *Jornal de música e som*, de 1975, estaria faturando com seus shows e apresentando, também, um índice de vendas próximo a 50.000 cópias.

21 Arquivos Edgard Leuenroth, UNICAMP, gentilmente cedidos pela Professora Dra. Sílvia M. Jardim Brügger, digitalizados para sua pesquisa *O Canto do Brasil Mestiço: Clara Nunes e o popular na cultura brasileira*. Nos arquivos constam as pesquisas do IBOPE, com as seções: *Long-playings*, *Fitas*, *Compacto simples*, *Compacto Duplo*. A pesquisa de venda de discos compreende os Estados de Recife, Rio de Janeiro e São Paulo.

Esses dados são importantes para mostrar a relação e a inserção desses artistas na indústria cultural de discos e apontar que suas produções musicais, próximas aos diversos tipos de rock, estavam presentes no consumo e nas escutas de vários brasileiros.

(In) conclusões

Portanto, como demonstrado, não se pode pensar apenas nas proposições estéticas de Bruce Baugh (que compreendem, é claro, um excelente ponto de partida para se pesquisar as sonoridades dos diversos *rocks*). Os grupos citados combinaram vários sons, mostrando não um, mas vários *rocks* brasileiros. Conforme visto, não só os aspectos sonoros – como escalas, solos, harmonias, ritmos entre outros – e organológicos são importantes para o entendimento das sonoridades produzidas por um grupo. As capas de discos, os discursos dos próprios músicos, as performances, as letras e as relações com a indústria fonográfica, entre tantos outros elementos, são fundamentais para se pesquisar e compreender as produções musicais de qualquer artista.

Referências

- BAUGH, Bruce. Prolegômenos a uma estética do rock. *Novos Estudos*, São Paulo, CEBRAP, n. 38, 1994, p. 15-23.
- CARVALHO, Mário Vieira de. A música como expressão e cognição: a propósito do conceito de 'crítica imanente do material' em Adorno. *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, n. 13, Lisboa, Edições Colibri, 2000, p. 13-21.
- CASA DAS MÁQUINAS. *Casa das Máquinas*. Som Livre, LP 403.6049, 1974.
- _____. *Lar de Maravilhas*. Som Livre, LP 410.6009, 1975.
- _____. *Casa de Rock*. Som Livre, LP 403.6101, 1976.
- FILHO, Jorge Cardoso. Da performance à gravação: pressupostos do debate sobre a estética do rock. *E-Compós*, Brasília, v. 13, n. 2, maio/ago. 2010, p. 1-16.
- FRIEDLANDER, Paul. *Rock and roll: uma história social*. 7. ed. RJ: Record, 2012.
- JORNAL DE MÚSICA E SOM. *O Terço: o início da euforia*. RJ: Editora Vozes, 1975, p. 8-9.
- LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- MAGRÃO, Sérgio. Entrevista ao Museu do Clube da Esquina, *Seção Clube da Esquina 2*, 2004-2007. Disponível em <http://www.museclubedadesquina.org.br/mu_seu/depoimentos/sergio-magrao/>. Acesso em: 4 mar. 2015.
- MATUSKELA. *Muskela*. Chantecler, LP CMGS 9070, 1973.
- MOLINO, Jean. Facto musical e semiologia da música. In: SEIXO, Maria Alzira (Org.). *Semiologia da Música*. Lisboa: Veja, 1975, p. 109-164.

- NETO, Afonso Celso de Miranda. *A guitarra cigana de Pepeu Gomes: um estudo estilístico*. Dissertação (Mestrado em Música)–Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. 144 p.
- NOVOS BAIANOS. *Acabou Chorare*. Som Livre, LP SSIG-6004, 1972.
- O TERÇO. *Terço*. Continental, LP SLP-10107, 1973.
- _____. *Casa Encantada*. Underground/Copacabana, LP COLP-12074, 1976.
- _____. *Mudança de Tempo*. Underground/Copacabana, LP COLP 12201, 1978.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 5. ed. SP: Editora Brasiliense, 2001.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura*. Coleção Primeiros Passos. 8. ed. SP: Editora Brasiliense, 1992.
- PUCCI, Bruno. A filosofia e a música na formação de Adorno. *Revista Educ. Soc.*, Campinas, v. 24, n. 83, p. 377-389, ago. 2003.
- RECORDANDO O VALE DAS MAÇÃS. *As Crianças da Nova Floresta*. GTA, LP 029-A, 1977.
- REVISTA ALTO FALANTE. *Nunca: Sá & Guarabyra escrevem sobre seu novo disco*. Rio de Janeiro: Itaipu – Sociedade Brasileira de Edições, Publicidade e Serviços Artísticos Ltda, ano II, n. 15, maio 1974, p. 10-11.
- REVISTA MÚSICA. *O som funky e urbano do novo Terço*, nov. 1977, p. 6.
- REVISTA POP. *Casa das Máquinas: um grupo a todo vapor*. Editora Abril, 1975, p. 62-63.
- RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *O Brasil republicano o tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, v. 4, 2003, p. 133-166.
- _____. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- RISÉRIO, Antônio (Org.). *Anos 70: trajetórias*. SP: Iluminuras, Itaú Cultural, 2005.
- ROSA, Pablo Ornelas. *Rock underground: uma etnografia do rock alternativo*. São Paulo: Radical Livros, 2007.
- SÁ; GUARABYRA. *Nunca*. Odeon, LP SMOFB-3831, 1974.
- SÁ; RODRIX; GUARABYRA. *Passado, Presente & Futuro*. Odeon, LP MOFB 3710, 1972.
- _____. *Terra*. Odeon, LPXSMOFB 3761, 1973.
- SAKAMOTO, Bernardo Alfredo Mayta; VERÁSTEGUI, Rosa de Lourdes Aguilar. O rock: regressão auditiva ou liberdade de expressão? *Anais do I Congresso Internacional de Estudos do Rock*, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, PR, 2013, p. 1-15.
- SANTOS, Lincoln Meireles Ribeiro dos. *O teclado eletrônico como um instrumento orquestral: análise e demonstração da peça Sir Lancelot and The Black Knight de Rick Wakeman*. Dissertação (Mestrado em Música)–Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008. 134 p.
- SOARES, Thiago. Por uma metodologia de análise mediática dos videoclipes: contribuição da semiótica da canção e dos estudos culturais. *UNIrevista*, v. 1, n. 3, jul. 2006.
- VARGAS, Herom. Tinindo Trincando: contracultura e rock no samba dos Novos Baianos. *Revista Contemporânea – comunicação e cultura*, v. 9, n. 3, set./dez. 2011, p. 461-474.

VENTURINI, Flávio. Entrevista ao Museu do Clube da Esquina, *Seção Clube da Esquina 2*, 2004-2007. Disponível em <<http://www.museclubedadesquina.org.br/museu/depoimentos/flavio-venturini/>>. Acesso em: 4 mar. 2015.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. SP: Cia das Letras, 1989.

Literatura recomendada

ADORNO, Theodor W. *Dialética Negativa*. RJ: Jorge Zahar Editor, 2013.

RESENDE, Victor H. de. Iconografia, iconologia e fato musical: análise das capas de disco do trio Sá, Rodrix & Guarabyra. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v. 15, n. 1, 2015, p. 71-86.

_____. Performances musicais no rock brasileiro dos anos 1970, por meio de análises de capas de discos. *Revista Vórtex*, Curitiba, v. 4, n. 1, 2016, p. 1-13.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem numa série de cartas*. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2002.



Vanguarda, mercado e o lugar da Tropicália

Avant-garde, market and the place of Tropicália

Pedro Martins*

Resumo: Procuo relacionar a produção da Tropicália com os espaços de mediação abertos pelo campo artístico e pelo mercado de bens simbólicos. O ímpeto de incorporar o sincretismo e as contradições intrínsecas à formação cultural do país levou a Tropicália ao controverso terreno da indústria cultural. Ao mesmo tempo, o diálogo com as vanguardas artísticas ocupou lugar central na construção da estética tropicalista. Assim, abraçando os grandes meios de comunicação como parte de seu projeto, os tropicalistas tencionam o debate sobre a possibilidade e o caráter da arte sob a chancela da indústria cultural: a utopia do *biscoito fino* repartido com as massas ou a criação formatada por uma lógica de mercado? É possível vislumbrar outro caminho? Eis a tarefa que norteia este artigo.

Palavras-chave: tropicália, vanguarda, indústria cultural.

Abstract: It is my purpose to associate the work of Tropicália to the mediation spaces created by the artistic field and the symbolic goods market. The urge to incorporate sincretism and the intrinsic contradictions of the country's cultural formation brought Tropicália to the controversial ground of culture industry. At the same time, the influence of avant-garde movements played a key role in the construction of Tropicália's aesthetics. Then, embracing the major communication media as part of its project, tropicalists strengthen the debate over the possibility and the character of art under the umbrella of culture industry: the utopia of fine arts shared with the masses or creation formatted by a market-led rationale? That is the question brought to light on this article.

Keywords: tropicália, avant-garde, culture industry.

Introdução

Um projeto como da Tropicália, em que convivem ambições estéticas próprias ao campo artístico e a adesão irresoluta a uma lógica de mercantilização da cultura merece alguma ponderação. Ora, o rendimento crítico em caminhos bem distintos apenas ratifica a ambivalência do projeto, e também justifica, em certa medida, a decisão de percorrê-los. Se é possível um programa artístico aliar o ímpeto de vanguarda às exigências do mercado, ou, com favor ainda maior, fazer da adesão ao entretenimento ligeiro um gesto crítico, é o que considero adiante.

A discussão parte de dois eixos: o campo artístico, espaço histórica e socialmente delimitado, possuidor de uma dinâmica própria; e o mercado de bens simbólicos, propulsionado pelo surgimento dos grandes meios de comunicação, na esteira da expansão do capitalismo em escala global. O campo artístico se distingue de outras esferas de produção justamente pela pretensão de se descolar das leis do mercado e funcionar segundo parâmetros exclusivos ao seu interior. Desse modo, conforme analisou Pierre Bourdieu, o

*Escola de Música/UFMG. E-mail: pedrodtmartins@gmail.com.

prestígio de um artista ou o valor de uma obra estariam pautados em critérios outros que não a capacidade de atender à dinâmica entre oferta e demanda. Ora, a autonomização do campo artístico se explica, em parte, pela ampliação, via letramento, de um público em potencial para os produtos culturais, tornando possível a existência da arte para além da patronagem da Igreja e da aristocracia (BOURDIEU, 2005, p. 104). Não obstante, tratar a arte e o mercado como esferas absolutamente dissociadas pressupõe a crença num espaço de radicalização da liberdade criativa, em oposição a outro, em que os objetos simbólicos existam tão somente para atender necessidades econômicas. É possível, penso, que o debate transcenda tais categorias, sem prejuízo crítico ante a banalização da arte-mercadoria ou à idealização da arte burguesa.

Entender os termos da separação entre arte e mercado, para depreender afinal a dinâmica entre esses dois polos na canção tropicalista, exige que passemos por outra discussão, de maior amplitude e densidade histórica: a hipótese de autonomia da arte. Sendo a oposição arte-mercado decorrente da oposição central arte-realidade, resta saber em que medida, e sob que condições, é possível conceber a arte desligada da sociedade. Peter Bürger (2012, p. 91-92) historiciza a discussão, e identifica dois momentos no discurso sobre a autonomia da arte. Em primeiro lugar, o surgimento de uma sensibilidade descomprometida com fins imediatos se faz possível em meio a um grupo cuja posição social dispensa o esforço cotidiano pela sobrevivência. Isso faz da autonomia da arte uma categoria da sociedade burguesa, e constitui, portanto, o momento de verdade do discurso. No entanto, transformar essa autonomia em descolamento total entre arte e sociedade é o que caracteriza, para Bürger, o momento de deformação do discurso, como se o afastamento entre arte e realidade se devesse a uma suposta *essência* da arte, em detrimento do processo histórico que o condicionou. Nesse sentido, justificar a autonomia da arte pela natureza do objeto resulta do equívoco de naturalizar uma categoria que se restringe à sociedade burguesa, sacrificando a dimensão histórica do problema.

Coube à vanguarda do século vinte a crítica à cisão entre arte e realidade imediata. Não se tratou, contudo, de revestir as obras de conteúdo social objetivo, mas de repensar o funcionamento da arte dentro da sociedade (BÜRGER, 2012, p. 96). Nesse sentido, pensando novamente no contexto brasileiro, a Tropicália conseguiu um passo à frente ao fazer da forma um espaço de problematização, tornando-a componente indispensável à apreensão das canções. Compreendendo tanto o estrato poético quanto o musical, a canção tropicalista se apropria de recursos tão diversos como a variação métrica, a aliteração, a dissonância e a instabilidade tonal para a construção de sentido. Assim, o juízo sobre essa produção não pode se limitar aos versos estampados no encarte do disco. Foi preciso entender a canção como uma linguagem particular, produto da complexidade de interações poético-musicais que a definem. Desse modo, o grupo baiano captou um dos motes dos programas de vanguarda que se espalharam ao longo do século vinte, segundo o qual a estética, em seu próprio domínio, pode se prestar à problematização da realidade.

À parte o aspecto formal, também compunham o programa da vanguarda a des-sacralização dos meios de produção e circulação da arte, em consonância com a crítica ao seu afastamento da realidade imediata. No entanto, reaproximar arte e sociedade não significou a ratificação da práxis burguesa, mas, antes, a ambição de reorganizar a realidade *a partir* da arte. Ora, a objeção do autor ao anseio de superação da autonomia se explica pela descrença na possibilidade de tal realização no âmbito da sociedade burguesa. Como exemplo máximo dessa impossibilidade, a indústria cultural teria cumprido o projeto da vanguarda *com sinais invertidos*, já que a *falsa superação* da distância entre arte e sociedade propiciada pelo entretenimento massificado não adquiriu sentido de emancipação, mas, ao contrário, de sujeição ao consumo e perpetuação do estado de coisas correspondente. Se a indústria cultural realiza uma forma mercantilizada de superação da autonomia, fica a impressão de um anseio ligeiramente fora do lugar. Mirando a autonomia de outro ângulo, talvez encontremos um subterfúgio criativo no capitalismo tardio, ou, como colocou Bürger, “[...] a margem de liberdade dentro da qual alternativas para o existente passem a ser pensáveis” (2012, p. 97-104).

O caminho que propomos exige rever tanto a noção de autonomia, que mostramos se tratar de uma categoria historicamente condicionada, quanto a suposta necessidade de superá-la, o que pode mesmo ser impossível, se concordamos com os argumentos apresentados, ao menos no âmbito da sociedade burguesa. Desse modo, revirar categorias estanques é o primeiro passo para uma avaliação ponderada da produção tropicalista, notadamente ambígua e multifacetada. Embora se submeta à lógica do mercado, a Tropicália o faz, ou pretende, como um procedimento de fins estéticos. Portanto, se a inserção na indústria cultural aproxima os baianos do fenômeno da *falsa superação* que menciona Bürger, parece razoável afirmar que a finalidade do gesto carrega algo da ambição de reorganizar a práxis vital segundo um novo entendimento da arte. Nesse sentido, a Tropicália herdou das vanguardas históricas o anseio de superação da autonomia da arte, mas empreende seus esforços fora do campo artístico, no âmbito da indústria cultural, para cujo funcionamento será preciso atentar à medida que avançamos.

Chama a atenção a designação intrinsecamente crítica *indústria cultural*, conforme formulada por Adorno e Horkheimer no capítulo que lhe dedicam da *Dialética do esclarecimento* (1944). O termo destaca a transformação da cultura, de caráter espontâneo e consequente, em campo de exploração econômica, com aspecto opostamente calculado e finalista. Resulta desse processo a transposição da arte para a esfera do consumo, fazendo parecer obsoleta sua pretensa autonomia frente ao ritmo fabril de produção dos novos objetos culturais. A produção massificada conduz, sem surpresa, à padronização do gosto, separando o público em categorias de consumo. A essa altura, não há espaço para a subjetividade, pois o indivíduo existe apenas na pertença a um grupo determinado (DUARTE, 2007, p. 9-69). Os autores fazem da passagem do telefone ao rádio uma metáfora para o processo de dissolução da subjetividade

operado pela indústria cultural. Se a individualidade subsiste na possibilidade de interlocução ao telefone, o rádio a dispensa por completo, pois pressupõe, no lugar do indivíduo, o ouvinte, que recebe passivamente o conteúdo prescrito enquanto desaparece em meio à massa (ADORNO; HORKHEIMER, 2002, p. 6).

Com a cultura em mãos de um setor do mercado, o que resultou na referida transformação de seu caráter espontâneo em calculado, a lógica de produção das *mercadorias culturais*, para empregar o termo de que se valem os autores, marca absoluto contraponto em relação ao paradigma da obra de arte autônoma. No novo cenário, suspende-se a distância entre arte e realidade, embora não em prol da superação pretendida pela vanguarda, que se realizaria a partir de uma reconfiguração da práxis vital pela arte. Posto de outro modo, a intenção era diluir a fronteira entre o real e o estético, ou ainda, estetizar a realidade. No fim, a sociedade burguesa se sujeitaria aos paradigmas da arte de vanguarda, que não precisaria se descolar de uma realidade que ela própria moldou. Bürger captou a ingenuidade do intento, razão de sua defesa da autonomia (como condicionamento histórico, não como categoria ideológica). Na indústria cultural, o caminho é praticamente oposto: na falta de um horizonte de superação para o capitalismo, a arte autônoma abdica do espaço conquistado historicamente e, derrotada, faz da práxis burguesa seu princípio estruturador. A consciência desse mecanismo leva Bürger a constatar que a mercadoria cultural realiza uma falsa superação da autonomia, ou uma superação de sinal trocado. Enfim, enquanto sobra idealismo no programa da vanguarda, esse sentimento se esvai por completo na produção da indústria cultural, e dá lugar ao conformismo, que faz girar o próprio negócio.

Se entendemos a indústria cultural como negócio, enxergamos, na própria produção, a justificativa e a propaganda que se destinam à manutenção do estado de coisas que lhe garanta o lucro esperado. À maneira de qualquer setor do mercado, a indústria cultural tem como objetivo primeiro a viabilidade e a expansão de seus empreendimentos. Esse cenário se torna ainda mais intrincado se consideramos, com Adorno e Horkheimer, que se trata de um setor cujo funcionamento depende da articulação com outros ramos industriais, como o eletro-eletrônico, o siderúrgico e o petroquímico (2002, p. 7). Obviamente, os interesses desses setores devem ser contemplados, ou pelo menos não contrariados, na produção. Assim, o espaço comprometido da cultura mercantilizada contrasta com a liberdade de criação exigida pela arte autônoma, que, embora se distancie da práxis cotidiana (ou talvez por isso mesmo), torna-se refúgio do pensamento crítico ante o conformismo. Se esse afastamento for mesmo condição de um juízo razoável sobre a sociedade, o intento nunca esteve tão distante, em tempos de adesão da arte à imediatez do consumo.

Com base na argumentação trazida, em que o tom categórico se paga com a lucidez da análise, fica a impressão de um terreno preparado para desqualificar o projeto tropicalista. É verdade que o exercício crítico pede rigor no enfoque do problema,

para cujo fim vale a reflexão iniciada. Ora, se buscamos uma alternativa ao campo previamente demarcado pela oposição entre autonomia e mercantilização, o simples apontamento de inconsistências se mostra tão insuficiente quanto os comentários elogiosos que estampam o encarte dos discos. Não se trata, portanto, de mostrar o quão brilhante ou falhado foi o projeto tropicalista, mas evidenciar como ele responde a acontecimentos de uma etapa crucial do processo de modernização no Brasil – o ingresso na dinâmica do capitalismo global, articulado, como sabemos, com a desmobilização política pela ascensão de um regime autoritário. Cabe, enfim, verificar em que medida as canções em foco engendram, em conjunto, uma interpretação particular do Brasil, e quais as feições do país nelas representado.

A singularidade do projeto tropicalista dá margem para que consideremos a possibilidade de intenções críticas e estéticas se espremerem em meio às predominantes exigências do mercado. O caráter excepcional de tal hipótese não é eletivo, mas historicamente condicionado. Para isso, concorrem fatores tão diversos quanto o caráter peculiar e tardio da formação de uma indústria cultural no Brasil e a continuidade do esforço difuso pela atribuição de um sentido para a brasilidade. O descompasso econômico não acarretou apenas em atraso na formação de uma indústria cultural no Brasil. O ritmo distinto do capitalismo periférico responde por traços específicos no decorrer desse processo. Vale destacar a forte participação do Estado e a fronteira tênue entre o campo artístico e a produção cultural massificada. O trânsito popular/erudito é um dos motes para a aproximação do projeto tropicalista. Outro viés que se apresenta é relacionar a precariedade do primeiro momento da indústria cultural no país ao surgimento de brechas – as *frestas* que animaram o ensaio de Gilberto Vasconcelos (1977) – que possibilitem a atividade crítica e criativa. Eis que o lugar tropicalista ganha forma justamente nesse terreno de conhecidas tensões, no encaço das quais pretendemos verificar o que se apresenta como problema propriamente dito, intrínseco ao projeto, e, em oposição, que problemas podem ser levantados pela Tropicália, e, por extensão, pela produção intelectual e artística surgida na periferia, para a Estética e a crítica provinda do centro.

José Miguel Wisnik (1979, p. 7-13) ataca a questão pelo prisma da diferença cultural. Se a produção de música erudita na Alemanha de Adorno foi suficiente para formar um sistema articulado de compositores, ouvintes e demais mediadores, a prática musical brasileira, por outro lado, nunca aderiu completamente ao modelo de escuta contemplativa, ou desinteressada, que lhe corresponde. Destacou-se, sim, pelo uso musical interessado: no cotidiano, em festividades e rituais religiosos. Desse modo, enquanto a música alemã se desenvolveu mormente do lado erudito, a brasileira se inclinou, em mesma medida, para a vertente popular. É notório, e diferenciado, o número de brasileiros que emprestam suas capacidades criativas à música popular, especialmente em relação a outros países, como a Alemanha, em que esse campo é relegado quase inteiramente à lógica industrial. Wisnik sustenta, portanto, que a

força da música popular no Brasil a torna mais resistente ao esquema de dominação econômica da indústria cultural. Isso permite que, junto aos objetos massificados, persista outro tipo de produção, cujos critérios, embora passem pelos da indústria cultural (afinal, a esfera é a mesma), não se limitam a eles, guardando o espaço da criação individualizada e aberta à subjetividade.

Embora o caminho seja sugestivo, o ensaio de Wisnik exige cuidado, pois prescinde de base empírica, o que deixa o argumento mais abstrato que o desejável. Parece viável a hipótese dos diferentes cenários da produção musical no Brasil e na Alemanha. Podemos intuí-la tanto pela riqueza do cancionário popular brasileiro quanto pela contribuição de expoentes alemães para a evolução da música de concerto como a conhecemos. No entanto, ainda que os picos de cada tradição musical sejam prontamente reconhecidos, fica difícil mensurar o tamanho das lacunas correspondentes – o que faltaria à música erudita no Brasil ou à variedade popular alemã? O levantamento de dados que sustentem esse argumento talvez seja tarefa para uma pesquisa quantitativa de cunho sociológico. Ainda que seja possível apurar informações que iluminem a discussão sobre o potencial da música popular como fenômeno no Brasil, não vejo razão, em âmbito acadêmico, para o cotejo com o mesmo quadro em outro país sem o suporte de dados que autorizem a aproximação.

Renato Ortiz observa, com Patrice Flichy, que a chegada da indústria fonográfica em países periféricos, particularmente os latino-americanos, ocorreu de maneira distinta em relação às indústrias cinematográfica e televisiva. Enquanto esses setores, inicialmente, apenas importavam conteúdo estrangeiro, a indústria do disco produziu seu conteúdo localmente desde os primeiros anos (ORTIZ, 1994, p. 194-195). A estratégia se explica pelo predomínio de cantores nacionais no mercado musical local, sendo mais viável recrutá-los em filiais estabelecidas nos países destino que disputar por espaço com artistas estrangeiros. Num país como o Brasil, a indústria cultural deixou intacta a dinâmica da produção de discos, dedicando-se apenas à comercialização do resultado. Assim, quando observamos o incipiente mercado de música popular no Brasil entre os anos cinquenta e sessenta, é notória a consolidação de um sistema articulado, como aquele a que se refere Wisnik, entre músicos, obras e público. Esse cenário não apenas justifica a opção da indústria fonográfica pelo catálogo local como também ratifica parte da hipótese do supracitado ensaio quanto à especificidade da prática musical no Brasil, cujos esforços se concentraram fortemente na variedade popular.

À luz do caminho aberto pelo ensaísmo periférico, e considerando o quadro da música popular no Brasil, em especial a partir da Bossa Nova, parece clara a necessidade de reler a produção crítica dos países centrais, não em objeção, mas no sentido de fornecer um suplemento para o trato de questões ligadas ao ritmo e às feições de uma forma distinta de desenvolvimento, com implicações profundas na dinâmica cultural. Conforme colocado anteriormente, um dos traços particulares do caso brasileiro se

manifesta num certo embricamento entre o campo artístico e a esfera do mercado. Esse cenário se explica pela dificuldade da arte em constituir um campo propriamente autônomo no Brasil. Dessa forma, na impossibilidade de “definir as normas de sua produção, os critérios de avaliação de seus produtos [...] e reinterpretar todas as determinações externas de acordo com seus princípios próprios de funcionamento” (BOURDIEU, 2005, p. 106), o campo artístico se submete parcialmente à lógica da indústria cultural. Daí o fato de compositores como Radamés Gnatalli e Camargo Guarnieri atuarem como arranjadores, regentes e mesmo instrumentistas em rádios, gravadoras e estúdios cinematográficos (PEREIRA, 2012, p. 159); ou ainda o grande número de escritores dedicados à atividade jornalística, que, como apontou Olavo Bilac, não sem alguma ironia, foi, por muito tempo, o principal veículo para o escritor que quisesse atingir o modesto público leitor do país (BILAC apud ORTIZ, 1994, p. 28). A fragilidade do campo artístico no Brasil terminou por reaproximar a arte da esfera cotidiana, agora sob a tutela da indústria cultural. Se a economia interna do campo não se sustenta, interpõe-se a lógica externa do mercado. Talvez seja um fenômeno peculiar à periferia, onde as instituições encarregadas de zelar pela cultura oficial não possuem a força histórica para resistir à expansão do mercado de bens simbólicos. É mérito da Tropicália ter atentado para esse quadro, com canções que, ajustando demandas próprias a ambas as esferas, levaram ao grande público, em embalagem palatável, questões que pareciam exclusividade da arte séria. A desconstrução de valores como a nacionalidade oficial, o bom gosto e a moral burguesa são exemplos da nova matéria trazida à canção pelo grupo baiano. O trânsito intelectual dos tropicalistas se faz notar, também, no elo de Caetano Veloso com os irmãos Campos, e na alternância, por exemplo, com participações em espetáculos popularescos, como o programa do Chacrinha (para interpretar, eventualmente, canções afeitas aos avançados procedimentos da poesia concreta). De modo geral, a adesão de uma parte do campo artístico à indústria cultural no Brasil sugere tanto um maior alcance aos artistas que decidam se posicionar na interface com o mercado quanto a ameaça, justificada, de empobrecimento criativo e neutralização do teor crítico em favor de objetivos imediatos.

Bat macumba

A experimental e quase *jam-session* *Bat macumba*, do disco-manifesto *Tropicália ou panis et circensis*, simboliza o encontro entre aspirações da vanguarda e o caráter ligeiro exigido pela indústria cultural. Adotando abertamente os procedimentos da poesia concreta, como o emprego de linguagem sintética, a opção por uma sintaxe não discursiva e a exploração dos aspectos sonoro e visual das palavras (FAVARETTO, 2007, p. 51), a obra ainda apresenta atmosfera festiva, resultado do encontro carnalizado de oposições tradição-modernidade: a macumba, generalização para práticas

religiosas de origem afrobrasileira; o Batman como símbolo do influxo estrangeiro e, de modo mais amplo, da universalização da indústria cultural a partir de centros irradiadores como os Estados Unidos.

As referidas oposições também se manifestam no nível musical. O arranjo traz percussões alusivas a ritmos brasileiros, combinadas com os ataques concisos da bateria de *rock*. Já a melodia improvisativa executada em contraponto com o coro principal engendra essas oposições com maior profundidade ao apresentar frases de sotaque guitarrístico na voz da viola de dez cordas. Se a guitarra é o símbolo máximo da dita invasão da música popular estrangeira no Brasil, tendo se tornado, inclusive, bandeira ideológica da Tropicália, a viola representa, ao contrário, o ideal de preservação de uma identidade local ante o imperialismo cultural norte-americano. Assim, a viola que remete à linguagem da guitarra – até porque executada pelo guitarrista Sérgio Dias, d’Os Mutantes – transforma-se em provocação contra o discurso nacionalista oficial, bem como ratificação, em nível estético, do sincretismo cultural preconizado pela Tropicália.

As próprias deficiências da interpretação de Sérgio Dias adquirem força estética, em consonância com o propósito mencionado. Se o instrumento fica subutilizado no potencial harmônico e na vocação percussiva, pela ausência do rasgueado, tanto melhor para promover o estranhamento desejado. Uma frase como a seguinte, inusitada nas cores regionais da viola, é recorrente no repertório para guitarra:

Figura 1. *Bat macumba*: solo de viola (1:00 – 1:15).



O sincretismo musical também pode ser observado no ambiente harmônico criado próximo ao final de *Bat macumba*. Quando o acompanhamento é interrompido, restando apenas o coro (2:13), o silêncio é quebrado por uma cadência de blues. A harmonia em Ré mixolídio – D7 || G – que se repete exaustivamente ao longo da faixa sofre pequena alteração: o acorde Sol maior recebe sétima menor. Em seguida, surge um terceiro acorde, A7, compondo a cadência de blues D7 || G7 || A7. A melodia da viola à guitarra ratifica a mudança de ambiente harmônico, fazendo soar um Fá natural (sétima menor) sobre G7:

Figura 2. *Bat macumba*: viola (2:16 – 2:23).



É sugestivo que *Bat macumba* seja a única faixa do disco tropicalista a não apresentar estrutura de canção. Embora haja canções feitas apenas de estrofes, é difícil imaginar o contrário sem grandes implicações formais: peças constituídas de um refrão contínuo, sem a alternância de estrofes. Nesse caso, a repetição convida o improviso, configurando uma atmosfera experimental. Dito isso, *Bat macumba* é o momento de domínio do estrato poético no disco *Tropicália ou Panis et Circensis*, já que a necessidade de empregar os procedimentos concretistas determina a recusa da forma canção por outra, mais flexível. Assim, a estrutura cíclica e o início repentino, como se algo já viesse acontecendo quando a faixa se inicia, sugerem que os versos cantados por Gilberto Gil possam crescer e decrescer *ad aeternum*, rompendo, nos limites de uma arte temporal como a música, com a linearidade que os concretistas procuraram abolir no texto impresso ou projetado.

A heterogeneidade de *Bat macumba* se manifesta sob ângulos diversos e complementares. No nível semântico, símbolos de campos distintos são lançados em sequência, produzindo, conforme mencionado, uma atmosfera *nonsense* entre Batmans e macumbas – levada ao estrato musical com violas à guitarra e percussões. No entanto, a particularidade de *Bat macumba* reside na inspiração concretista. A partir dela, os tropicalistas atentaram para a dimensão morfológica do estrato poético, articulando-a com o dado semântico. A mera enunciação de entidades díspares ou fracamente relacionadas já faz emergir a heterogeneidade tão cara à *Tropicália*. Todavia, o procedimento renderia pouco se empregado unilateralmente, isto é, sem o respaldo de outras camadas de interpretação. Os elementos pré-modernos não se colocam em simples confronto com a informação trazida pela indústria cultural. Eles se entrelaçam, passando a integrar uma mesma realidade, em que coexistem, como

sabemos, diferentes estágios de desenvolvimento do capitalismo. O nível morfológico garante a correspondência estética do raciocínio, pois sugere a origem comum de *Batma(n)* e *macumba* no neologismo composto que intitula a obra. Para tal efeito, contribuem também o caráter gradual das inflexões, favorecendo o reconhecimento do percurso entre os termos; e, em menor medida, a visualidade resultante (menos relevante por se mostrar apenas na transcrição da matéria cantada, transcendendo a experiência de escuta propriamente dita).

Parque industrial

Outra face do progresso aparece na contribuição autoral de Tom Zé ao disco-manifesto tropicalista: *Parque industrial*. Desde o título, a canção constrói uma sátira do processo de modernização do Brasil a partir da segunda metade do século vinte. Recorrer a uma expressão composta, e já cristalizada na linguagem corrente, tem o sentido de preparar o terreno para um exercício antropofágico: desconstrução do entusiasmo brasileiro com a modernização das grandes cidades. Em meio a outros desdobramentos, esse processo resultou na quase onipresença da indústria cultural em meio ao espaço urbano. Logo no título, a ironia descola o termo *parque* da construção original, a austeridade do aglomerado de indústrias, símbolo do progresso recém-chegado ao país, cedendo à atmosfera jocosa do parque propriamente dito, que convida à brincadeira e ao riso. Está lançada a disposição para o gesto antropofágico, de desconstruir pelo riso.

A construção poética de *Parque industrial* se apoia no procedimento, tropicalista por excelência, de chocar o Brasil tradicional, e suas projeções, com o país transformado pela modernização, igualmente fantasioso, embora o caminho seja outro. A luz que incide sobre o contraste resultante produz efeito tão crítico quanto ambíguo. Não se trata simplesmente de representação crítica do progresso, que aparece antes como dado. É menos ainda um elogio nacionalista à modernização. Na primeira estrofe, o Brasil pré-moderno é apresentado de forma caricatural. A sátira também se direciona ao próprio ufanismo cultural, com seu entusiasmo particular pelos traços arcaicos da sociedade brasileira:

Retocai o céu de anil / Bandeirolas no cordão / Grande festa em toda a nação
Despertaí com orações / O avanço industrial / Vem trazer nossa redenção

Lugar-comum na poesia brasileira, a imagem do céu de anil compõe representação idílica da realidade local – pertence, como querem os tropicalistas, ao inventário de *reliquias* do Brasil. Na canção, é preciso retocar o céu que aparece na poesia oficial, pois a era industrial exige um país diferente. A modernização será celebrada com festa, embora a decoração, feita de bandeirolas, ornamento típico de festas populares, seja pouco afeita

às luzes e cores do progresso. Diante do cenário desfigurado, a modernidade adquire caráter messiânico – há quem se disponha a recebê-la com orações –, já que dela se espera nada menos que uma forma de redenção identitária. Nesse sentido, *Parque industrial* se relaciona à hipótese de Renato Ortiz sobre o papel da indústria cultural na consolidação da brasilidade, a despeito das contradições no processo de expansão do capitalismo à periferia (ORTIZ, 1994, p. 37). Ainda no âmbito da primeira estrofe, o emprego de verbos no modo imperativo – *retocai* e *desperta* – sugere a falta de voz das classes baixas durante a modernização do país. Sem participação, restou à maioria celebrar a novidade sem entender, comprando, assim, o discurso oficial do país que progride.

A harmonia na primeira estrofe de *Parque industrial* se apoia num procedimento recorrente no catálogo tropicalista: a colagem com vistas à instabilidade tonal. Partindo de Ré menor, os acordes se alternam a cada dois tempos:

Figura 3. *Parque industrial*: fragmento harmônico.

Dm B^b Dm A^m E^m G A

Retocai o céu de anil Bandeirolas no cordão Grande festa em toda a nação

5

Dm B^b Dm A^m E^m G A

Desperta com orações O avanço industrial Vem trazer nossa redenção

10

O rompimento com o campo harmônico inicia no terceiro compasso, quando soa o acorde Mi menor, seguido de Sol maior e Lá maior. Mas o encadeamento de acordes externos ao campo apresenta coerência própria. Se consideramos o fragmento Em || G || A a partir de um centro tonal em Ré maior, encontramos o movimento entre os graus II, IV e V. A instabilidade tonal se faz notar na articulação de dois blocos distintos e na alternância rápida entre acordes durante os cinco primeiros compassos de melodia cantada. O caráter de convocação dessa estrofe – lembremos os verbos no imperativo – sugere que os elementos destacados também servem, em nível harmônico, ao propósito de chamar a atenção do interlocutor/ouvinte para o fato novo que a canção anuncia. Assim, os estratos musical e poético se complementam, intensificados os imperativos pelos rompantes na estrutura harmônica.

Há, ainda, um aspecto melódico que contribui decisivamente para a interpretação da primeira parte de *Parque industrial*: o cromatismo. O excerto cromático da introdução executado pelo trombone indica o ar zombeteiro da canção:

Figura 4. *Parque industrial*: introdução (0:00 – 0:09).

The image shows a musical score for two parts: trombone and coro. The trombone part is written in bass clef, 4/4 time, and features a chromatic melody. The chords Dm and G7 are indicated above the staff. The coro part is written in treble clef, 4/4 time, and features a simple melody. The score is divided into two measures, each with a double bar line at the end.

O mesmo trombone entoia excerto do hino nacional de maneira displicente e em ambiente harmônico distinto durante o refrão. Variações rítmicas também contribuem para a transfiguração do fragmento, executado após o verso escarninho *porque é made in Brazil*. O cromatismo engendra musicalmente a ironia contida na pseudo-exaltação do progresso, articulado com as imagens poéticas – céu de anil, grande festa nacional – e com a ideia de redenção pelo progresso. Diante da grandiloquência da primeira cena, seria de se imaginar uma interpretação vocal propositalmente impostada. Ao contrário, Gilberto Gil canta com naturalidade, procurando neutralizar qualquer afetação incitada pelos versos. A escolha diz muito sobre a ambiguidade sugerida na canção, refletindo um princípio estrutural da Tropicália: ironizar certos traços da modernidade capitalista e, ao mesmo tempo, colocar-se na linha de frente de seus processos. O ganho artístico desse procedimento é inegável, e se mostra nas representações dialéticas e livres do ideologismo monolítico, por exemplo, da canção de protesto dos anos sessenta. Não obstante, a mesma dualidade também compromete a imagem-tipo tropicalista pela indeterminação política, bem como pela transigência com o espólio do capitalismo periférico.

Se a primeira estrofe da canção se encarrega de anunciar o progresso, a segunda funciona como crônica do país transformado:

Tem garotas-propaganda / Aeroçoas e ternura no cartaz
Basta olhar na parede / minha alegria num instante se refaz

No novo cenário, não cabem bandeiras, nem orações debaixo de um *céu de anil*. Finda a expectativa pelo progresso, os acordes se distribuem em pequenos blocos tonais, não se alternando com a mesma frequência. O ritmo também se simplifica

com toques de caixa regulares. O encanto fabricado das vedetes nos cartazes é apresentado com ironia. A voz poética, no entanto, não se incomoda, e parece mesmo se divertir com a consciência da massificação. É possível dizer que a ternura e a alegria dos versos acima compartilham o mesmo ar pueril. A cena é representativa da atitude tropicalista ante o progresso: a ternura de papel no rosto da beldade não incomoda o narrador da cena. Tropicalista, *alegra-se* num sentido igualmente postiço. Nesse sentido, é assaz irônica a modulação de Ré menor para o relativo maior, Fá, quando da alegria repentina da voz poética ao se ver diante de um cartaz de propaganda. Enfim, no jogo da modernidade capitalista, quem conhece as regras se imuniza, e deixa um sorriso no canto da boca. Eis o ouvinte ideal da canção tropicalista, capaz de decodificar a dose de ironia intersemiótica que a constitui. Em nível sistêmico, entretanto, o absurdo levantado pelo confronto das imagens em questão termina sem solução. Tudo parece tão somente um olhar de cima para as contradições que gritam ao sujeito tropicalista, que, a despeito da argúcia de enxergá-las, parece pouco disposto a apontar outro caminho. Limita-se a zombar à distância com seus pares.

Os exemplos selecionados – *Bat macumba* pelo emprego de procedimentos ligados à poesia concreta e *Parque industrial* pela sátira do progresso e da própria indústria cultural – ilustram a complexidade, no Brasil, da música popular como fenômeno. É sabido, porque amplamente discutido, que esse dado escapa ao modelo frankfurtiano de crítica da cultura. José Miguel Wisnik fala em *má vontade* de Adorno com a música popular. Em *O minuto e o milênio*, ele atribui a falta de entusiasmo do filósofo com o jazz e a canção radiofônica a uma formação estritamente erudita (1979, p. 12). Nesse ponto, temo que a crítica de Wisnik se torna pouco dialética. Reconhecer que Adorno e Horkheimer não foram capazes de teorizar sobre os diversos matizes de um fenômeno complexo como a Tropicália, o que já sabemos correto, não implica em descreditar o legado dos frankfurtianos. Schwarz interpreta essa postura como um problema da intelectualidade brasileira: desmoralizar ideias e teorias antigas na avidez pela novidade, como se o novo, pura e simplesmente, pudesse solucionar os impasses que ainda se colocam à reflexão do presente. Procede-se dessa forma a despeito das necessidades críticas do momento, e, ainda mais importante, sem a compreensão de que o conhecimento se constrói de maneira paulatina, de nada adiantando destruir a casa para voltar a erguê-la em seguida – quando muito, apenas mudando os problemas de lugar (SCHWARZ, 1987, p. 30).

Com Adorno e Horkheimer, atentamos para a transposição da arte à esfera do mercado, em oposição ao espaço de liberdade que os artistas reclamaram para si em tempos pré-modernos. Também passamos a considerar as consequências da produção cultural massificada, como a padronização estética, a eliminação do novo enquanto risco desnecessário, o desaparecimento da dimensão subjetiva do receptor, o comprometimento político e econômico da produção com a manutenção do *status quo* etc. Por outro lado, um olhar para o catálogo da Tropicália, mais que apenas o gesto de

refutar uma teoria, como querem os que insistem em limitar o problema, oportuniza um passo à frente na compreensão das formas assumidas pela arte a partir de seu imbricamento no curso do progresso técnico, com o advento da indústria cultural. A empreitada exige, portanto, revisitar a teoria crítica de Adorno e Horkheimer na perspectiva do capitalismo periférico, do qual a Tropicália constitui, artisticamente, uma manifestação representativa. Enfim, os caminhos abertos pela canção tropicalista podem levar a uma abordagem da arte e da cultura que transcenda as categorias estanques de que tratei nas páginas iniciais deste artigo. Em mesma medida, a lucidez da crítica frankfurtiana pode iluminar, em grande parte, os problemas supracitados da alegoria tropicalista.

Roberto Schwarz dedica um ensaio de seu último livro, *Martinha versus Lucrecia* (2012), à análise da autobiografia de Caetano Veloso, *Verdade tropical* (1997), que também pode ser lida como recorte de reminiscências tropicalistas, ou mesmo crônica da movimentação artística no Brasil em torno de 1964. *Verdade tropical: um percurso de nosso tempo* mira exclusivamente o texto de Caetano, destacado pela qualidade literária, relegando a análise da produção musical correspondente. Adiante, exponho o argumento de Schwarz, articulando-o, enfim, com a discussão da matéria musical. Meu propósito é preencher essa lacuna do ensaio, podendo verificar em que medida o argumento do autor se sustenta esteticamente.

Apresentado como *herói reflexivo e armado intelectualmente*, o narrador se dedica à reflexão estética e social a partir de um lugar inusitado, a música popular de amplo consumo chancelada pela indústria cultural. Schwarz distingue duas acepções para o termo *popular*, que pode ser entendido num cenário de analfabetismo e exclusão social, em que ambições intelectuais ligadas à alta cultura esbarram numa quase impossibilidade de classe; ou, ainda, no âmbito da cultura de massas, em que a possibilidade do encontro entre o *showbiz* e o debate intelectual aumenta de quase impossível para apenas improvável. No Brasil, entretanto, ambos os sentidos coexistem na dinâmica social, com crescimento exponencial do segundo, ainda que as condições do primeiro não estejam propriamente superadas. À parte o paradoxo ético, exclusão e mercantilização caminham indiferentes, restando o embaraço da superposição. Schwarz lembra, enfim, que nenhuma esfera artística se encontra tão imersa nesse cenário como a música popular, cujo estudo compreende um olhar estratégico para a realidade brasileira.

Merece destaque a postura do jovem Caetano em meio à tensão gerada pela presença crescente de influxos estrangeiros num ambiente cultural fortemente marcado pelo nacionalismo verde-amarelo. As posições defendidas ainda em Santo Amaro valem pela reflexão que suscitam e por delinarem um aspecto essencial do lugar marcado pela Tropicália nos anos seguintes. O empréstimo de modelos estrangeiros não lhe parecia um mal endêmico. Assim, Caetano se colocava, de imediato, na contramão do exclusivismo localista sustentado por nacionalistas conservadores. Para ele, a pro-

cedência da matéria importava menos que o caráter da apropriação, dado a partir da relação estabelecida com a dinâmica social interna. O raciocínio separa, em princípio, a produção que encerra um gesto de rebeldia daquela que, ao contrário, sugere conformismo. Ou seja, a obra de arte não se legitima pelo emprego de elementos locais ou pela oposição a influxos estrangeiros. Reconhecemo-la pelo impulso de rebeldia, no sentido de descortinar as contradições da estrutura social vigente. Seu contrário é a obra que alimenta a conformidade com o *status quo*. Schwarz destaca, portanto, a superação precoce por Caetano da estéril tensão nacional/estrangeiro na produção cultural brasileira, transcendendo, com o mesmo gesto, outro embate que tomou a esfera artística local na década de sessenta: a oposição experimentação/engajamento.

Panis et circensis

A canção *Panis et circensis* exemplifica o tratamento dado pelos tropicalistas a temas que eram caros a mpbistas e demais opositores da música estrangeira no Brasil. Veremos que a crítica orientada à esquerda permanece na Tropicália, como queriam artistas e estudantes engajados. O embate existe, contudo, em relação ao método empregado, já que com os tropicalistas o gesto crítico ganhou o âmbito formal, ao passo que os nacionalistas preferiram o conteúdo, pelo imediatismo em apresentar problemas sociais e políticos de maneira palatável. O recurso a formas consagradas se relaciona, também, ao tom profético da canção de protesto, num anseio quase messiânico por transformação social. Em outros casos, o nacionalismo musical resultou de uma posição estética conservadora, em que a preferência por instrumentos acústicos e a representação idealizada da fauna e flora locais conteve o entusiasmo com os encantos da modernização: instrumentos elétricos, roupas coloridas e os demais índices da modernização recém-chegada receberam a pecha do não-nacional.

A voz poética em *Panis et circensis* não é capaz de corrigir a desigualdade ou as disparidades políticas do Brasil. No entanto, lança um olhar sobre a dinâmica social partindo de uma experiência individual. Os versos narram uma série de acontecimentos no limiar do absurdo, paralelos a um jantar em família:

Eu quis cantar / Minha canção iluminada de sol / Soltei os panos sobre os mastros no ar / Soltei os tigres e os leões nos quintais / Mas as pessoas na sala de jantar / São ocupadas em nascer e morrer

Mandei fazer / De puro aço luminoso um punhal / Para matar o meu amor e matei / Às cinco horas na avenida central / Mas as pessoas na sala de jantar / São ocupadas em nascer e morrer

Mandei plantar / Folhas de sonho no jardim do solar / As folhas sabem procurar pelo sol / E as raízes procurar, procurar / Mas as pessoas na sala de jantar / Essas pessoas na sala de jantar / São as pessoas da sala de jantar / Mas as pessoas na sala de jantar / São ocupadas em nascer e morrer

A oscilação onírico/real se articula com a alternância dos espaços. O surreal e a experimentação estão ligados a ambientes externos: a canção iluminada de sol, o quintal com tigres e leões soltos, o crime passionai cometido numa grande avenida, a árvore de sonhos no jardim. Enquanto isso, dentro da casa, onde a família se reúne para jantar, as ações são descritas apenas com dois verbos: *nascer* e *morrer*. As personagens também se dividem espacialmente, pois a voz poética ocupa somente os espaços externos, apartada da família, que permanece na sala de jantar. Enquanto a voz poética se apresenta como sujeito, as personagens sentadas à mesa se desindividualizam, desaparecidas na cena do jantar. A alegoria representa a impotência e a desinformação de setores das classes média e alta no Brasil frente ao período de regressividade política que sucedeu o golpe militar. Nesse sentido, a absurdidade das cenas exteriores adquire carga semântica especial, pois intensifica a indiferença e a ignorância da família burguesa média diante de uma realidade que pede maior ponderação. Enfim, o que os versos encerram – poeticamente, como resultado de um projeto estético – é uma crítica ao caráter apaziguador do conservadorismo, apoiado em bandeiras instrumentalizadas pelo governo para a perpetuação do status quo: o ideário nacionalista, a hostilização acrítica do pensamento político de esquerda e o resguardo moral fomentado pelo catolicismo.

A harmonia da canção não possui modulações ou fragmentos de instabilidade tonal. Os acordes se movimentam no campo harmônico de Sol maior: G || D || Am || C, resultando, estruturalmente, na cadência I – V – II – IV, repetida à exaustão. Mesmo o trecho conclusivo, à altura dos verbos *nascer* e *morrer*, forma-se por redistribuição desses acordes, que se movimentam, do quinto grau ao primeiro: D || C || Am || D || G (V – IV – II – V – I). Se isolamos a harmonia da canção, resulta uma elaboração simplória. Articulada com o estrato poético, no entanto, a progressão dispara sentidos extramusicais, potencializando a ironia dos versos. Os acontecimentos surreais sucedidos a cada estrofe se tornam mais absurdos quando entoados de maneira prosaica sobre harmonia alusiva a uma cantiga infantil. Do mesmo modo, a melodia também entra na trama de que participam os versos e os acordes:

Figura 5. *Paris et circensis*: melodia em perguntas e respostas (0:46 – 1:01).

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two staves. The first staff is labeled 'voz' and contains the lyrics: 'Mandei fazer de puro aço luminoso um punhal para matar o meu amor e matei'. Above the staff are the chords G, D, Am, C, G, D, Am, C, G, D. The second staff starts at measure 6 and contains the lyrics: 'às sete horas na avenida central'. Above this staff are the chords Am, C, G, D.

A melodia é construída a partir de uma estrutura de pergunta e resposta. A primeira frase é ascendente; a segunda, descendente em sua maior parte. A pergunta possui apenas quatro notas espaçadas (semínimas); a segunda, sete notas de menor duração (colcheias). A simetria entre as frases, que se distinguem pelo contraste rítmico e melódico, contribui para a configuração do prosaísmo assaz irônico entre verso e música. Assim, a absurdidade ganha um ar pitoresco ao sugerir a zombaria além da materialidade poética e musical.

As vozes em contraponto no arranjo contribuem para a atmosfera onírica dos episódios narrados. A voz principal tem sempre a companhia de outra, iniciada por notas graves que logo atingem o registro agudo com a entrada do trompete. São notas curtas em torno da tríade dos acordes do acompanhamento, pincelando nuances sonoras que encorpam o tecido sonoro e o afastam do registro cotidiano. É exatamente do corriqueiro que se quer afastar, acentuando o contraste com a banalidade do jantar em família. A propósito, o jantar nos conduz ao excerto final da canção, com o ruidoso atravessar de talheres, copos e travessas para que cada um se sirva à mesa. Entre dizeres comuns – *me passa a salada, só mais um pouquinho* –, escuta-se o *Danúbio Azul* de Johann Strauss II, valsa do século XIX. Vale lembrar que o momento exatamente anterior a essa cena é acompanhado por uma base de guitarra, baixo e bateria, em andamento acelerado e com timbragem de rock repetindo um quase mantra sobre as *pessoas na sala de jantar*. Pelo contraste, a convencionalidade do jantar em família é novamente enfocada, agora pela via estética. Enfim, a cena pode ser entendida, assim sugere a canção, como uma entre outras distrações burguesas – o *pão* e o *circo* – que inibiram a reflexão política em certos estratos da sociedade brasileira daquele momento.

Crítica e fruição

Panis et circensis exemplifica o projeto tropicalista de instrumentalizar o dado estrangeiro, colocando-o a serviço de uma reflexão sobre a realidade nacional. Nesse ponto, há uma distinção importante entre Tropicália e Jovem Guarda: embora ambos fossem considerados inimigos do nacionalismo musical, os tropicalistas partilharam com seus opositores o anseio pela releitura da realidade nacional, ainda que por caminho diferente. A Jovem Guarda, em contrapartida, não mostrou a mesma verve crítica, aderindo de maneira irrestrita ao consumo ligeiro. Se as canções de Roberto Carlos apontaram um horizonte de transformação para a sociedade da época – hipótese tropicalista –, o fizeram de maneira indireta e superficial, pois limitada ao âmbito comportamental. Entre Tropicália e MPB,¹ no entanto, é possível apontar convergências que os efervescentes anos sessenta não deixaram entrever.

1 Refiro-me ao sentido inicial da MPB durante os anos sessenta, ligado a um grupo de artistas que pretendiam dar continuidade à Bossa nova no interior de um projeto de consolidação da brasilidade. A partir dos anos setenta, a MPB adquiriu outra conotação, mais abrangente.

A opção dos tropicalistas pelo mercado e o consumo ligeiro, trazendo os motes do debate cultural para um contexto absolutamente novo, já caracteriza um gesto de ruptura para a esfera artística. A canção popular foi particularmente eficaz a esse respeito, pela capacidade de acompanhar o crescimento da indústria cultural e, ao mesmo tempo, demarcar um espaço de criação. No caso da Tropicália, destaca-se, em nível musical, a contribuição de signatários do movimento Música Nova; poeticamente, o diálogo com o Concretismo, bem como a retomada do conceito modernista de antropofagia. Além de desvencilhar o fazer artístico da dicotomia entre o nacional e o estrangeiro, a Tropicália também logrou romper com a fronteira entre o afastamento tradicional da arte burguesa e o imediatismo da indústria cultural. No fundo, confunde-se o limite entre fruição e entretenimento, com implicações significativas para a recepção.

Na canção tropicalista, reflexão e divertimento se sobrepõem. Os versos são construídos a partir de imagens e mecanismos ligeiros que propiciam, numa primeira camada, a pronta assimilação. O estrato musical também apresenta, em princípio, elementos habituais: harmonia tonal, sínopes e consonância melódica. No nível profundo, contudo, os trocadilhos e imagens disparatadas ganham substância crítica quando tomados em conjunto, formando alegorias. De maneira análoga, as sequências tonais são entremeadas por transições repentinas e de precária articulação harmônica. Formam-se, então, pequenos blocos que exprimem transformações no encadeamento das imagens, deslocamento no tempo/espço e variações no caráter geral das canções. A dissonância harmônico-melódica também é empregada em alguns casos, não raro em diálogo com a informação poética. Enfim, ainda que as diferentes leituras se ofereçam simultaneamente, a recepção da canção tropicalista compreende dois momentos: um imediato, ligeiro e disperso; outro ponderado, resultado de audição detida, com fins à reflexão estética e social.

Embora não se trate de canção, *Acrílico*, de Caetano Veloso, parceria com Rogério Duprat e Rogério Duarte, sintetiza o produto do diálogo que a Tropicália manteve com as vanguardas brasileiras, notadamente com o Concretismo e o grupo Música Nova. O próprio manifesto *Música Nova: compromisso total com o mundo contemporâneo*, além de citar o Concretismo, foi publicado, em junho de 1963, na revista *Invenção*, organizada pelo grupo Noigandres. Eis evidência do trânsito entre movimentos artísticos originados de linguagens diversas: poesia, música erudita e, com a Tropicália, também a música popular. *Acrílico* apresenta estrutura de poema musicado. Se o estrato poético tem como horizonte o projeto dos concretos, o estrato musical foi concebido por Rogério Duprat com base nos princípios do manifesto Música Nova: “[...] impressionismo, politonalismo, atonalismo, músicas experimentais, serialismo, processos fono-mecânicos e eletro-acústicos em geral” (MENDES, 1994, p. 73).

É nesse contexto que deve ser entendida a restrição de fundo nacionalista à música estrangeira no Brasil. Desse modo, evitamos um debate alimentado por dicotomias de pouco rendimento, como inovação *versus* retrocesso. Como se fosse possível que

um dos lados assumisse a pecha do *retrocesso*, e entregasse ao outro os louros da *inovação*. Absurda o bastante, a proposição descortina um dos *mitos historiográficos* alimentados pela reflexão sobre a música popular do período enfocado (NAPOLITANO, 2002, p. 66). Um caminho para se entender as restrições mantidas pelo grupo da MPB é jogar luz sobre as contradições no programa estético da Tropicália. Não se trata de encontrar a *verdade* entre os discursos, mas de identificar leituras distintas do país e as respectivas implicações ao longo do processo histórico.

Roberto Schwarz percebe uma inconsistência de fundo na imagem-tipo tropicalista, atribuída ao próprio temperamento de Caetano Veloso: “muito à vontade no atrito, mas avesso ao antagonismo propriamente dito”. Eis a linha mestra da estética tropicalista: apresentar, sem constrangimento, o disparate assaz constrangedor entre o brilho do capitalismo avançado e os borrões do subdesenvolvimento. O humor se transforma em saída para o embaraço, o que possibilita, numa camada de superfície, a ousadia da superposição. A colisão do arcaico com o moderno evidencia com força particular o absurdo da realidade brasileira, contribuição que permanece o grande mérito da alegoria tropicalista. Contudo, o humor empregado como verniz sobre o descompasso, a despeito do rendimento artístico, neutraliza o contradiscurso político exigido pela esquerda nos anos que sucederam o golpe. Nesse sentido, a canção tropicalista formalizou, direta e indiretamente, o sentimento de que as contradições da formação social brasileira poderiam encontrar uma solução sem traumas, caminhando, por ilógico que pareça, paralelas e em harmonia com o desenvolvimento econômico alinhado ao processo de internacionalização do capital (SCHWARZ, 2012, p. 65).

Baby

A ambiguidade do tratamento dado pela Tropicália à informação moderna merece uma reflexão pormenorizada. Para isso, tomarei a canção *Baby*, de Caetano Veloso. O interesse na canção se justifica pela ausência do humor típico tropicalista. Em momentos como *Panis et circensis* ou *Parque industrial* notamos o humor resultante de superposições já num primeiro plano: o disparate das imagens, a heterogeneidade dos arranjos, a ironia nos versos e a paródia de elementos consagrados – em nível poético, palavras e metáforas em desuso; musicalmente, cadências tonais e simetria melódica. Ri-se do absurdo cantado com melodia de *lullaby*, subindo e descendo em perfeita simetria enquanto a família burguesa se prepara para o jantar em *Panis et circensis*. Ri-se, ainda, do céu de anil, metáfora repisada para o provincianismo e a crença no progresso redentor, da adesão dissimulada do sujeito à ideologia desenvolvimentista e da pilhéria com a brasilidade oficial, ridicularizada no excerto desfigurado do hino nacional em *Parque industrial*.

Longe de ceder ao conformismo, a Tropicália canalizou a crítica no momento *estético*, para eles, intercambiável com o *político*. Essa atitude se manifestou na opção por

figurinos extravagantes, na apropriação do corpo como linguagem, no diálogo com a contracultura e na incorporação de motivos do *pop* internacional. Talvez, o momento mais forte da resistência tropicalista foi o programa *Divino Maravilhoso*, com transmissão da TV Tupi. Idealizado por Caetano Veloso e Gilberto Gil, o programa chegou a apresentar o palco atrás de grades, artistas dentro de jaulas e mesmo celebrar um *enterro* da Tropicália. Schwarz destaca a curiosa, e provocativa, afinidade do *Divino Maravilhoso* com a canção de protesto no sentido do gesto revolucionário. Diante de um impulso radicalizador comum, a diferença está na articulação dos momentos *estético* e *político*. Na Tropicália, o momento estético se superpõe ao político, ou seja, constitui a própria via de transformação. Na canção de protesto o momento político predomina, servindo-se do estético para falar ao grande público, tomado como agente principal de uma revolução possível (SCHWARZ, 2012, p. 100).

A esse respeito, *Baby* é um momento problemático: a exacerbação do impulso modernizante e ao mesmo tempo a possibilidade de inversão desse discurso em sutil ironia. Destacada do disco-manifesto, a canção possui ares de Jovem Guarda. Mas podemos pensar em *Baby* como metacanção, em que o tema e a sonoridade compõem um contradiscurso estético. Assim, o *você* na canção pode ser alguém que restringe a ideia de brasilidade a partir de uma atitude defensiva ante a informação moderna. Outra leitura possível relaciona o interlocutor, alegoricamente, à própria sociedade brasileira. Existe algo de caricatural na voz imperativa: *você precisa*. A consonância suspeita do arranjo de cordas também dá o tom para a ironia subjacente. Soma-se o timbre agudo e cristalino da voz de Gal Costa, como o canto das sereias que se aproximam da embarcação de Ulisses durante o retorno a Ítaca. Atendo-nos a essa imagem, digamos que enquanto os adeptos da esquerda radical tapam os ouvidos, o sujeito tropicalista é tomado por ambição semelhante à do herói, deixando-se embriagar pelo canto da modernidade capitalista. Resta saber qual a força dos nós que prendem esse sujeito ao compromisso com a inconformidade imanente ao gesto criativo, em especial diante de um Brasil desmobilizado politicamente. A opção de abdicar do (en)canto, ou nele submergir, conduz ao terreno da subjetividade e da ideologia. Resta o caráter ambíguo da trama intersemiótica em *Baby*, a ironia sutil que emerge do não-dito.

Como em *Panis et circensis*, a harmonia em *Baby* apresenta cadências livres de modulações ou instabilidade tonal. Contudo, a função das cadências para a construção geral de sentido é distinta em cada uma. Em *Panis et circensis*, a simplicidade da cadência principal se presta a criar, com as imagens poéticas absurdas, uma atmosfera surreal, em contraste com a banalidade da cena na sala de jantar. Podemos falar, então, em uso paródico da harmonia. Já em *Baby*, a cadência D || G ratifica o otimismo (ironia?) da voz poética que enumera índices da modernidade recém-chegada. No refrão, a cadência D || Bm || Em || A7 se repete até surgir a segunda voz cantada em contraponto por Caetano, entoando o refrão de *Diana*, sucesso do canadense

Paul Anka. Harmonicamente semelhante (G || Em || C || D7), o trecho de *Diana* se adequa bem ao refrão de *Baby*. Salvo pela subdominante, relativa em *Baby*, as canções partilham a mesma cadência: I – VI – II (IV) – V. À parte os novos elementos incorporados, o encontro com a produção estrangeira prova esteticamente que a música popular no Brasil não precisa se distanciar da sensibilidade moderna, como queriam os defensores da canção nacional-participante.

Nota-se que tanto a primeira leitura, em que *Baby* aparece como metacanção, com destaque para a ironia subjacente, quanto a segunda, canto ao capitalismo chegado à periferia, interpretam a realidade brasileira enxergando no progresso o caminho para a nacionalidade. Permanece a ambiguidade de tal contribuição. Sob ângulo favorável, tendemos a concordar que a canção tropicalista arejou o debate cultural durante os acalorados anos sessenta, neutralizando oposições estereis como nacional/ estrangeiro e bom gosto/mau gosto. Posto de outra forma, ao marcar um contraponto à música popular *séria* sem se confundir com a ligeireza da Jovem Guarda, a Tropicália embaralhou categorias de análise da música popular pós-64, elevando a discussão sobre a arte como via de afirmação e problematização da nacionalidade. Os tropicalistas também abriram frentes para um salto qualitativo da canção enquanto gênero crítico, vide o tratamento sofisticado da modernidade periférica, o diálogo profícuo com a vanguarda em linguagens tão diversas quanto música, literatura, teatro e artes plásticas; além da aposta no potencial crítico da forma.

Observada com algum distanciamento, para o qual bastam os quase cinquenta anos transcorridos, o catálogo da Tropicália sintetiza a derrocada do pensamento de esquerda no Brasil após a derrota em 1964. As representações entusiasmadas com a transposição da modernidade capitalista à periferia revelam, no fundo, a dificuldade de reconhecer um horizonte de superação para o capitalismo vencedor. Diante de tal sentimento, dois caminhos se abriram para a intelectualidade brasileira: as utopias sociais ou a conciliação com o *status quo*. Os tropicalistas trilharam o segundo caminho, por temperamento e posicionamento artístico. Caetano Veloso foi precoce na percepção dos problemas da saída pela esquerda socialista. O mesmo Caetano não mostrou, entretanto, a mesma argúcia no tratamento das contradições da transposição do capitalismo à periferia, embora as conhecesse bem. Trazê-las à superfície numa atmosfera de deboche se mostrou artisticamente instigante como procedimento com vistas a apresentar o problema, embora não o bastante para tratá-lo com lucidez. Entendo o legado da Tropicália como diagnóstico sagaz da realidade nacional num período de transformações estruturais, o que não é pouco. No entanto, faltou fôlego ou disposição para o tratamento das contradições apontadas. Tomada à luz do processo histórico, a fatura estética da alegoria tropicalista se traduz num riso eufórico que termina amarelo de constrangimento, afinal “[...] nem sempre as formas dizem o que os artistas pensam” (SCHWARZ, 2012, p. 101).

Referências

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max; ALMEIDA, Jorge de (Org.). *Indústria cultural e sociedade*. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos. In: *A economia das trocas simbólicas*. 6. ed. Trad. Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 99-181.
- BURGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- FAVARETO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- MENDES, Gilberto. *Uma odisseia musical*. São Paulo: Editora Giordano, 1994.
- NAPOLITANO, Marcos. *História e música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PEREIRA, Leandro Ribeiro. Os arranjadores da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, décadas de 1930 a 1960. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, p. 157-184, 2012.
- SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez. In: AUTRAN, Margarida; BAHIANA, Ana Maria; WISNIK, José Miguel. *Anos 70: música popular*. Rio de Janeiro: Europa, 1979, p. 7-24.

Literatura recomendada

- CAMPOS, Augusto de. *O balanço da bossa: e outras bossas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CICERO, Antonio. O tropicalismo e a MPB. In: *Finalidades sem fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 54-72.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1978.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.



Editoração:

Gráfica da UFRGS
Rua Ramiro Barcelos, 2500
Porto Alegre/RS
(51) 3308 5083
grafica@ufrgs.br
www.ufrgs.br/graficaufrgs