

Vol. 5

# Os filósofos e seus repertórios

*Série Diálogos com o Som*

Clovis Salgado Gontijo • José Antônio Baêta Zille (orgs.)

editora



# **Os filósofos e seus repertórios**

F488 Os filósofos e seus repertórios / Organizadores Clovis Salgado  
Gontijo, José Antônio Baêta Zille. -- Belo Horizonte : EdUEMG,  
2018.  
270 p. - (Diálogos com o som. Ensaios; v. 5)

Inclui bibliografias.  
Vários autores.  
Textos em português e espanhol.

ISBN 978-85-5478-018-0

1. Música. Filosofia estética. 2. Filósofos. I. Gontijo, Clovis  
Salgado. II. Zille, José Antônio Baêta. III. Universidade do Estado de  
Minas Gerais. Escola de Música. IV. Título. V. Série.

CDU 78.01

# **Os filósofos e seus repertórios**

Série Diálogos com o Som

Ensaio

**EDITORA DA UNIVERSIDADE DO  
ESTADO DE MINAS GERAIS | EDUEMG**

**CONSELHO EDITORIAL**

Thiago Torres Costa Pereira  
*UEMG*

Flaviane de Magalhães Barros  
*PUC Minas*

Fuad Kyrillos Neto  
*UFSJ*

Helena Lopes da Silva  
*UFMG*

Amanda Tolomelli Brescia  
*UEMG*

José Márcio Pinto de Moura Barros  
*UEMG – PUC Minas*

Ana Lúcia Almeida Gazzola  
*UFMG*

Thiago Torres Costa Pereira  
*Editor-chefe*

Gabriella Nair Figueiredo Noronha Pinto  
*Coordenação*

**UNIVERSIDADE DO ESTADO  
DE MINAS GERAIS | UEMG**

Lavinia Rosa Rodrigues  
*Reitora*

Thiago Torres Costa Pereira  
*Vice-Reitor*

Raoni Bonato da Rocha  
*Chefe de Gabinete*

Fernando A. F. Sette P. Júnior  
*Pró-reitor de Planejamento, Gestão e Finanças*

Magda Lúcia Chamon  
*Pró-reitora de Pesquisa e Pós-graduação*

Michelle Gonçalves Rodrigues  
*Pró-reitora de Ensino*

Moacyr Laterza Filho  
*Pró-reitor de Extensão*

**DÍÁLOGOS COM O SOM** é uma publicação produzida pelo Núcleo de Produção Editorial do Centro de Registro (CeR) da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais.

**Expediente**

Clovis Salgado Gontijo  
José Antônio B. Zille  
*Organização*

Maíra Santos  
*Projeto Gráfico*

Ana Júlia Oliveira  
*Capa*

Thales Santos  
*Diagramação*

Leandro Andrade  
*Revisão língua portuguesa*

Maria Perpétua dos Reis  
*Revisão língua espanhola*

**Escola de Música da UEMG**  
Rua Riachuelo, 1.321 - Padre Eustáquio  
Belo Horizonte - CEP: 30720-060

Rogério Bianchi Brasil  
*Diretor*

Valdir Claudino  
*Vice-Diretor*

**Centro de Registro**  
José Antônio B. Zille  
*Coordenador*

**Núcleo de Produção Editorial**  
José Antônio B. Zille  
*Coordenador*

Imagem de capa por: Giammarco Boscaro  
Disponível em: <<https://unsplash.com/photos/zeH-ljawHtg>>

Direitos desta edição reservados à Editora da Universidade do Estado de Minas Gerais. Rod. Papa João Paulo II, 4001. Cidade Administrativa, bairro Serra Verde, BH-MG, CEP: 31630-900 | (31) 3916-9080 | e-mail: editora@uemg.br  
[eduemg.uemg.br](http://eduemg.uemg.br)



# Os filósofos e seus repertórios

Série Diálogos com o Som

Ensaio

## Organizadores

Clovis Salgado Gontijo • José Antônio Baêta Zille

## Autores

Rita de Cássia Fucci Amato

Tiago de Lima Castro

Raimundo Rajobac

Ricardo Miranda Nachmanowicz

Elisabete M. de Sousa

Henry Burnett

Emanuele Ferrari

Clovis Salgado Gontijo

Eduardo Socha

Rodrigo Duarte

Daniel Martín Sáez

VOLUME 5

editora



Belo Horizonte – 2019

# A SÉRIE DIÁLOGOS COM O SOM

Essa série pretende ser um depositário e difusor dos pensamentos de vanguarda em torno dos saberes que constituem o universo da música e suas relações.

Partimos do pressuposto de que, à frente das pesquisas, na sua maioria com base empírica, estão os pensamentos daqueles que se ocupam de olhar as várias temáticas de um determinado campo do saber. São esses olhares, nas suas mais diversas perspectivas, que alimentam as discussões e propulsionam cada área de conhecimento. Nesse sentido, pretendemos contribuir para estimular a reflexão e a atuação crítica em contextos culturais diversos, tendo a música como elemento concatenador.

Sob essa concepção, cada volume da série Diálogos com o Som abarca uma temática pré-definida, cujos textos, de caráter ensaístico, retratam as ideias de autores convidados que, na atualidade, estão pensando o tema proposto pela coordenação editorial. A série poderá trazer ainda traduções inéditas e/ou textos representativos da temática proposta em cada volume.

# SUMÁRIO

<b>Santo Agostinho e o canto ambrosiano</b>	<b>19</b>
<i>Rita de Cássia Fucci Amato</i>	
<b>Descartes e a música coral renascentista</b>	<b>39</b>
<i>Tiago de Lima Castro</i>	
<b>Rousseau e a ópera francesa, ou sobre um conflito de racionalidades</b>	<b>55</b>
<i>Raimundo Rajobac</i>	
<b>Kant e a música clássica</b>	<b>73</b>
<i>Ricardo Miranda Nachmanowicz</i>	
<b>Kierkegaard e Mozart ou <i>Là ci darem la mano</i></b>	<b>95</b>
<i>Elisabete M. de Sousa</i>	
<b>Nietzsche e o drama wagneriano</b>	<b>115</b>
<i>Henry Burnett</i>	
<b>Gisèle Brelet e Wagner</b>	<b>127</b>
<i>Emanuele Ferrari</i>	
<b>Vladimir Jankélévitch e a canção de Gabriel Fauré</b>	<b>151</b>
<i>Clovis Salgado Gontijo</i>	
<b>Theodor W. Adorno e a “morfologia do tempo musical” de Karlheinz Stockhausen</b>	<b>177</b>
<i>Eduardo Socha</i>	
<b>Vilém Flusser e a música popular brasileira</b>	<b>203</b>
<i>Rodrigo Duarte</i>	
<b>La idea de ópera de Peter Kivy: el caballo de Troya del formalismo musical</b>	<b>221</b>
<i>Daniel Martín Sáez</i>	



# PREFÁCIO

Um dos temas mais intrigantes, e que há muito vem sendo foco de estudo em várias áreas do conhecimento, é aquele que trata das origens da humanidade. Arqueólogos, antropólogos, historiadores, linguistas, filósofos e outros tantos pesquisadores buscam desvelar a gênese da transformação do proto-humano ao que hoje é chamado de *Homo sapiens*.

Nesse contexto, o que se sabe, e é aceito como uma verdade viável, é que, na busca por suprir suas necessidades básicas como espécie animal, se manter são e se perpetuar como espécie, adaptações e transformações ocorreram, atreladas ao percurso do tempo e aos contextos geográficos. Assim, a vida biológica daquela espécie passou a acontecer na cultura, e esta a determinar o modo de vida biológico. Nesse processo, os conceitos vão sendo incorporados ao comportamento por meio de simbolizações, ingredientes essenciais de todo comportamento organizado.

É nesse sentido que se pode considerar que o caráter primordial do humano se origina no uso simbólico – o que permite se pensar que foi o símbolo que transformou nossos ancestrais antropomorfos em homens e os fez humanos. A capacidade de atribuir significados é uma das principais características humanas. O ser humano, além de criar e atribuir sentidos, desenvolveu a capacidade orgânica de usar símbolos, o que proporcionou o surgimento da cultura. Ou seja, as simbolizações são inerentes ao comportamento cultural. São as modificações do organismo, originalmente como impulso psicológico, transformadas em valores culturais. Em outras palavras, o surgimento da

humanidade está diretamente ligado ao aparecimento das formas simbólicas que resultará na linguagem, religiões e artes.

Por meio de seu crescente arsenal, o homem se torna capaz de gerar e conservar suas ideias, comunicá-las a outros sujeitos e transmiti-las aos seus descendentes como herança cumulativa, fruto de suas experiências. Nesse sentido, é difícil de se pensar, como alguns estudiosos afirmam, que a arte, naquela época, pudesse ser algo separado das outras esferas da vida, e que essas esferas também seriam separadas entre si.

Sob esta perspectiva, há de se considerar que a questão estética é algo da evolução das espécies, e a ela está intrinsecamente relacionada, como é explícito no caso dos adornos. Sob uma perspectiva semelhante, ao se considerar os primeiros registros pictóricos figurativos produzidos pelos seres humanos, há cerca de 40.000 anos. Embora não se possa saber com toda a certeza a finalidade de tais registros, os mesmos fortalecem as ideias sobre o poder da imagem, como afirma E. H. Gombrich em seu livro *História da Arte*.

Naquele momento, as imagens não tinham a intenção de “representar” algo – e sim de reproduzi-lo como verdade. Desta forma, aquela produção imagética das cavernas não era meticulosamente planejada, pelo contrário, era natural e espontânea, não racionalizada ou pensada como “representação” da realidade. Ou seja, estava longe de expressar conceitos abstratos. As figuras desenhadas eram os mais espontâneos impulsos de reproduzir a realidade, as memórias, desejos e pensamentos. Sob esta ideia, não importa definir quem foi que fez aquelas imagens, mas estarmos certos de que, naquele tempo, a produção artística estava associada a uma função social. Ou seja, o autor daquelas imagens cumpria um papel social em sua comunidade, e por essa razão realizava suas obras.

Numa maneira análoga tinha-se a música. Não é possível afirmar exatamente como e quando a música surgiu. O que se sabe é que os primeiros instrumentos datam dos primórdios da humanidade e muitos acreditam que a música produzida naquela época também tinha função social. Neste contexto, apresentava-se com um caráter predominantemente mítico, ritualístico. Tais inferências baseiam-se nos registros pictóricos encontrados em cavernas e no que acontece, até hoje, nas chamadas culturas primitivas. A música está presente em seus cotidianos, em rituais, envolvendo a dança e se realizando

com a percussão corporal, com a voz e com objetos e instrumentos primários, desenvolvidos para esse fim.

É notório que, no percurso da humanidade, a cultura foi sendo amalgamada e ampliada. No entanto, no que diz respeito à música, seu caráter indistinto ao mítico se manteve e se mantém ao longo de dezenas de milhares de anos. E prova disso está na própria designação “música”, surgida na Grécia Antiga: *μουσική τέχνη* (*musiké téchnê*), o equivalente à Arte das Musas. O termo faz referência direta ao elemento da mitologia daquele povo e está aliado ao conceito mais próximo de Arte na antiga Grécia, que está contido na palavra *Téchnê*. Este, um conceito que se relaciona ao “saber fazer”, mas não qualquer fazer, e sim ao fazer poético.

A música, pois, naquele contexto, tinha a *Poiesis* como uma de suas dimensões e estava intensamente presente no cotidiano daquele povo. Segundo Aristides Quintiliano (Sec. III), em seu *Peri musikês* (Acerca da Música), a música estava presente nas mais diversas atividades do dia a dia: nas cerimônias religiosas, nos banquetes particulares e assembleias festivas das cidades, nas guerras e marchas, nas navegações e outros trabalhos manuais etc. Demonstrando o valor da música naquele contexto, Ateneu de Náucratis (170 - 223 d.C.) em seu *Deipnosophistai* (Banquete sofista) chama atenção para o fato de que a sabedoria dos gregos antigos parecia ser dedicada, principalmente, à música. E, por isso, julgavam que o mais musical e mais sábio dentre os deuses era Apolo e dentre os semideuses, Orfeu.

É interessante ressaltar que é nas primeiras narrativas poéticas, como as de Hesíodo (VIII a.C.) e Homero (VIII a.C.), que vai se manifestar, no mundo ocidental, a busca pela explicação das coisas e fenômenos do universo. Com isso, se procurava uma narrativa que contemplasse a realidade da forma mais completa possível.

Por sua vez, diferentemente dos poetas, os jônios foram à procura pelas causas dos acontecimentos narrados. Esses sujeitos partiram para a tentativa de estabelecer um “princípio” (*arché*) da origem e composição do Universo, recorrendo para isso à natureza (*physis*). Buscavam por um substrato imutável, a força imanente às coisas mutáveis, capaz de despontar como fundamento último de tudo quanto existe e de dar conta da diversidade dos fenômenos.

Pode-se dizer que aí surge a Filosofia, como a conhecemos hoje, justamente no gradual afastamento de uma visão estritamente mítica do mundo, voltando-se para um viés de caráter mais racional (*Logos*). E o primeiro movimento nesse sentido está na busca do princípio ou fundamento das coisas, deflagrado por Tales de Mileto (624 - 546 a.C.), este considerado o pai da Filosofia Ocidental.

Apesar de se ter indícios de uma visão mais racional em ascensão em outras civilizações daquela época, é comum atribuir à Grécia como o berço do surgimento da filosofia ocidental. Acredita-se, atualmente, que a Filosofia foi fruto das condições históricas da Grécia dos séculos VII e VI a.C., que proporcionaram condições favoráveis ao surgimento desse novo modo de pensar. Modo este que obedece a regras e princípios lógicos, não admitindo uma explicação que não se fundamente na razão livre ou que tenha como base as explicações enigmáticas e indecifráveis dos mitos.

Sob esta perspectiva, não é surpresa o fato de já alguns dos primeiros filósofos dedicarem parte de suas obras a reflexões sobre a música e, também, sobre o seu papel na sociedade e na formação da alma humana. Isso porque, para os gregos antigos, a música funcionava como uma segunda língua, capaz de expressar todo tipo de pensamentos e sentimentos.

De lá para cá, foram vários aqueles que promoveram reflexões sob os mais diversos pontos de vistas a respeito da música, reforçando o laço íntimo e quase que primordial entre a Filosofia e a Música. Esta afinidade proporcionou o surgimento de disciplinas voltadas a este contexto do conhecimento humano, como a Estética Musical e a Filosofia da Música.

No entanto, foram necessários muitos anos para que tais disciplinas pudessem ter lugar nos compêndios da música. Exemplo disso é o fato de que um dos mais importantes dicionários especializados em música, o *Grove Dictionary of Music and Musicians*, só foi abordar a questão da estética em sua terceira edição, de 1927, quarenta e nove anos depois da edição inaugural. No entanto, a abordagem do autor do verbete, o professor, compositor e organista inglês Percy Buck é, de certo modo, superficial e não dá conta dos aspectos específicos da música e se atém à ideia da estética ainda de quando surgiu como disciplina nos idos dos setecentos. Somente na edição de 1980 desse dicionário, agora com o nome de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, passa-se a contar com o verbete Estética da Música. Sob a responsabilidade de um filósofo, o inglês radicado no Canadá Francis Sparshott, o verbete ainda recebe

um adendo: “A filosofia do significado e valor da música”. Já na versão de 2001, surge um novo verbete, Filosofia da Música, partilhado pelos filósofos Lydia Goehr, Francis Sparshott, Andrew Bowie e Stephen Davies. Estética, sob a responsabilidade de Andrew Bowie, passa a ser apenas mais um dos tópicos abordados no verbete Filosofia da Música.

Em seu texto do Grove de 1980, Sparshott já chama a atenção para o fato de que, ao longo do tempo, tem havido algumas dificuldades em se fortalecer certas reflexões acerca da música, seja por parte de filósofos, seja por musicólogos. Nesse contexto, o que se nota é que há uma tendência de a estética filosófica ter, historicamente, um maior enfoque sobre as Belas Artes, excluindo a música, deixando-a aos musicólogos. No entanto, estes, na maioria das vezes, se atêm a aspectos históricos formais, com uma tendência a considerar a estética musical algo como uma especulação desnecessária, distante da realidade musical.

Sob esse estado de coisas, ressalta-se o fato de que muitos dos que passam a abordar a música no campo da estética não possuem conhecimento técnico e teórico musical. Neste sentido, não raro, o que se vê é um grande domínio sobre pressupostos teóricos no campo da história, sociologia, antropologia, filosofia, entre outros, mas no que diz respeito à música, poucos ultrapassam os conteúdos de compêndios gerais de história da música e de sua experiência como ouvinte, com considerações apoiadas na apreciação subjetiva e, mesmo, com julgamentos baseados em juízos de gosto.

Naturalmente, tais abordagens devem ser também consideradas, já que todo tipo de perspectiva, se é para ampliar o universo dos conhecimentos humanos, é desejável. No entanto, não se deve abandonar a possibilidade de uma perspectiva “de dentro” da música, em que os conhecimentos técnicos musicais contribuam para aproximar ainda mais o olhar sobre o objeto musical, com o mesmo rigor e clareza das outras áreas de onde partiu o olhar.

Foi dentro de uma perspectiva de aprimorar o vínculo ancestral da filosofia e da música e, em algum sentido, proporcionar uma visão mais ampla, porém profunda de questões relacionadas à música, que este volume foi idealizado. Assim, procurou-se aqui agrupar vários pensadores para falar sobre as ideias de alguns filósofos que, ao longo da história, tiveram como foco a música. Nesse sentido, estão aqui, em sua maioria, autores com conhecimentos das especificidades da música que, de certo modo, propiciam-lhes aquele olhar “de dentro”, tão necessário no contexto da Filosofia da Música e da Estética

Música. No entanto, de certo não se desprezou o importante olhar “externo”, mas sempre apoiado em sólidos conhecimentos e consistentes argumentos.

**Rita de Cássia Fucci Amato** retorna ao pensamento de Santo Agostinho sobre a música, denotando a presença do que ela denomina matrizes: a poética latina, o canto ambrosiano e a filosofia de Platão e Plotino. Para a autora, é daí que emerge a concepção agostiniana da boa música, como travessia entre a beleza sensível e a Beleza Suprema, que transita entre as diferentes manifestações: da música sonora à música do juízo.

**Tiago de Lima Castro** aborda o pensamento de René Descartes que, apesar de não ser um pensador diretamente associado à estética musical, ainda em sua tenra idade, teve sua primeira obra dedicada a reflexões estéticas advindas de experiências com a arte. Nesse ensaio, o autor coloca em diálogo o texto de Descartes e as práticas musicais de seu contexto, acreditando, com isso, poder levar a uma compreensão melhor do texto e mesmo do desenvolvimento do próprio cartesianismo.

**Raimundo Rajobac** apresenta uma reflexão a respeito do estatuto de uma racionalidade melódica em Jean-Jacques Rousseau pondo em tensão sua relação com a concepção harmônica de Jean-Philippe Rameau. Nesse sentido, o autor abarca a problemática destacando que esta está vinculada ao contexto prático do fazer musical, superando um mero espírito de preferências. Ou seja, a recusa de Rousseau à língua francesa e a preferência pela italiana se dá a partir de um problema musical, o qual, segundo o autor, precisa ser interpretado num contexto mais amplo daquela filosofia e da teoria da linguagem.

**Ricardo M. Nachmanowicz**, em seu ensaio, indaga acerca de quais seriam os objetos musicais da estética de Immanuel Kant. O autor busca identificá-los na construção teórica deste filósofo, ou seja, em sua pretensão explicativa do fenômeno musical. Nesse contexto, recolhe aspectos da estética kantiana que remetem ao período barroco e analisa características que possam conduzir ao engenho, atitude e concepção da música clássica e do movimento da autonomia da arte musical. Com isso, procura destacar as diferenças, judicativas e teóricas, que acompanham a validação da música barroca e clássica, para assim situar a estética de Kant entre esses dois paradigmas.

**Elisabete M. de Sousa** discute algumas vertentes da relação entre Søren A. Kierkegaard e Wolfgang Amadeus Mozart, bem como a influência que este

exercer sobre teorias estruturantes do filósofo. Para tal, a autora descreve a recepção das óperas de Mozart por Kierkegaard, ressaltando pontos relevantes para um melhor entendimento de algumas considerações do filósofo sobre as óperas mozartianas. Do mesmo modo, a autora apresenta a teoria e a crítica musicais desse filósofo estritamente ligadas à ópera de Mozart, além de se fundar em fontes utilizadas nos comentários do filósofo sobre *Don Giovanni*.

**Henry Burnett** reconstrói as linhas gerais da crítica de Nietzsche ao programa estético-musical wagneriano. O autor recupera momentos em que as ideias de Nietzsche e Wagner estiveram em xeque assim como as reverberações das análises de Nietzsche na obra de Theodor Adorno. Sob este viés, o autor propõe analisar a crítica de Nietzsche não de um ponto de vista estritamente musicológico, mas, sobretudo, destacando o viés cultural e político de sua análise avançada do drama musical de Wagner.

**Emanuele Ferrari** aborda o pensamento de Gisèle Brelet presente no seu livro *Le temps musical*, um esforço filosófico com a intenção de formular não *uma*, mas *a* filosofia do tempo musical. Segundo o autor, o texto de Brelet é um labirinto sem fronteiras de ideias e pensamentos. Nele a pensadora identifica a música de Wagner como um lugar decisivo nesse labirinto, que pode atuar como ponto de referência e como critério de reconstrução de um mapa. Sob esta perspectiva o autor busca tornar a trama e o desenho labiríntico, muito mais claramente legíveis. Para tal, propõe uma série de critérios interpretativos, que enquadram os gestos e movimentos de pensamento de Brelet, com referências, figuras e categorias originais.

**Clovis Salgado Gontijo** traz parte do pensamento de Vladimir Jankélévitch que tem grande afinidade como a obra de Gabriel Fauré. Essa afinidade é tratada pelo autor que foca na leitura jankélévitchiana das *mélodies* de Fauré. Segundo o autor, a aliança entre música e texto na canção fauréana oferece rico material para um exame não só dos traços característicos à poética do compositor, mas também das especificidades da arte sonora. Sob esta perspectiva, o autor aborda esses dois níveis a partir de aspectos reconhecidos nas canções, a fim de questionar posições de Jankélévitch para, por fim, ressaltar algumas das suas intuições sobre a natureza da música e a fecundidade do gênero canção.

**Eduardo Socha** busca expor as diferenças teóricas entre o conceito fiscalista de tempo musical de Karlheinz Stockhausen e o conceito histórico-materialista de tempo musical de Theodor W. Adorno. Para tanto, apresenta os aspectos

principais da morfologia de Stockhausen e a recepção crítica de Adorno dessa teoria. Com isso, o autor procura apontar as incompatibilidades metodológicas entre os dois conceitos para evidenciar as ideias de composição segundo o referencial de Stockhausen dos anos 1950 e de Adorno. Expandindo esse referencial, o autor ressalta a divergência entre parte significativa da produção da vanguarda musical do mesmo período e o pensamento musical de Adorno.

**Rodrigo Duarte** discute o posicionamento de Vilém Flusser sobre a natureza do Brasil e sua relação com a população desse país. Segundo o autor, a perspectiva de Flusser, a partir dessa relação, ressalta a qualidade da população brasileira, não apenas na sua capacidade produtiva em termos materiais, mas na criatividade no que tange à sua cultura. Essa essencial e historicamente mestiça originou, segundo o filósofo, um tipo de música popular com características inéditas e que desperta interesse em termos mundiais.

**Daniel Martín Sáez** explora a ideia de Peter Kivy sobre a ópera, denunciando sua limitação no momento em que a entende como um gênero musical no qual a linguagem deve estar subordinada à música e, por conta disso, ela seria um produto de uma falsa teoria estética. Para esse pensador, a ópera é a tentativa de se combinar música e literatura, o que denomina de “o problema da ópera”, já que a música e a literatura seriam artes antitéticas. Nesse contexto, o autor procura mostrar as limitações musicológicas e filosóficas desse pensamento, bem como salienta que, contrapondo à perspectiva de Kivy, a ópera do século XVII, impossível na prática para ele, foi laureada de sucesso.

**José Antônio Baêta Zille**  
Organizador



# Santo Agostinho e o canto ambrosiano

Rita de Cássia Fucci Amato

**A**urelius Augustinus (354-430) nasceu na cidade de Tagaste (atual Souk Ahras) e faleceu em Hipona (atual Annaba, na Argélia), durante o cerco dos vândalos. Na África do Norte, sob domínio do Império Romano, Agostinho fundou as bases da hegemonia cristã, inaugurando a patrística, a filosofia dos padres da igreja. Sintetizou a filosofia platônica e a poética romana à luz da fé católica, e transmitiu o legado clássico ao medieval. Em tratado *De Musica*, escrito na forma de diálogo socrático, abordou a arte que congregava a palavra, o canto e a dança.

Apesar de Agostinho fazer citações relativas à dança e ao canto, a obra que nos chegou traz somente a palavra poética em sua configuração de metros e versos. Provavelmente, outros seis livros sobre melodia e canto, pertencentes a seu projeto inicial, encontram-se definitivamente perdidos. Tal projeto, na verdade, cobria os *Disciplinarum libri*, espécie de enciclopédia das artes liberais: gramática, dialética, retórica, música, geometria, astronomia e filosofia. O *De Musica* pertence à primeira série de seus escritos didáticos e filosóficos, iniciada à época de sua estada em Cassiciaco (hoje Cassago Brianza, à distância de sete léguas ou 40 quilômetros de Milão). Foi um período especial de sua vida: a conversão, a preparação para o batismo e para a sua inserção definitiva no cristianismo. Em Cassiciaco, Agostinho permaneceu de setembro de 386 até março de 387. Estava ele em companhia de sua mãe Mônica, seu irmão

Navigio, seu filho Adeodato, seus primos Lastidiano e Rústico, seu amigo Alípio e seus discípulos Licencio e Trigecio. Agostinho reuniu os materiais sobre música e realizou a redação definitiva do tratado na África, no outono de 388, publicando-o em 389, ano da morte de seu filho, Adeodato (LOPE CILLERUELO *et al.*, 1988, p. 52).

A música, para o bispo de Hipona, era indissociável do bom e do belo; além de intrínseca à moral, constituía ponte direta entre o sensível e o espiritual. Somente uma música esteticamente bela e eticamente boa levaria à Bondade e Beleza Suprema – Deus, pura harmonia da melodia vital. E a Beleza Suprema era o próprio amor a Deus. No pensamento agostiniano, Ele ocupa o lugar das formas puras do pensamento, à semelhança do número no pensamento platônico. Ambrósio (340-397), bispo de Mediolanum (atual Milão) que impressionara Agostinho por sua retórica, foi também organizador do canto litúrgico romano, e forneceu a Agostinho o modelo poético dessa prática musical.

Eis a semântica filosófica e artística que contextualiza a primeira idade média, período histórico que abrange desde os princípios do século IV até meados do século VIII. Foi uma era codificada pela inicial interpenetração dos três componentes históricos determinantes do mundo medieval: Roma, os germanos e a igreja. Novas estruturas que perduraram por muitos séculos foram estabelecidas pelo império romano em decadência: o caráter sagrado da monarquia, a petrificação da hierarquia social, a aceitação de germanos no exército imperial, o progressivo fiscalismo no campo e o desenvolvimento de uma nova espiritualidade (FRANCO JÚNIOR, 1999). A grande força de articulação entre romanos e germanos foi a igreja, que possibilitou a fusão dessas duas sociedades, intensificando seu caráter universalista por meio do cristianismo (transformado em religião do Estado) e por meio da língua latina, divulgada em regiões antes inacessíveis.

Valendo-me do fio condutor da obra agostiniana sobre a música, tratarei do encontro nela plasmado de três influências: a poesia latina, o canto ambrosiano e a filosofia platônica e neoplatônica.

## **A poética latina**

Foi no império romano, governado por Augusto (27 a.C.-14 d.C.), que se consolidou a produção escrita do latim, em poetas como Virgílio e Horácio. O projeto literário destes autores tornou-se paradigma da cultura latina até o

renascimento, fazendo-se sentir em figuras como Dante Alighieri. Isso porque conformaram, em suas epopeias, poemas épicos e bucólicos, o sentido e a originalidade de uma cultura latina distinta das raízes helênicas – embora a nova tradição se estabeleça como imitação da tradição anterior, e em disputa com ela (PICCOLO, 2009). Como nas sagas heroicas de Homero, Virgílio, por exemplo na *Eneida*, narra a saga do herói mítico que, sendo salvo dos gregos em Tróia, teria errado pelo Mediterrâneo até chegar à península itálica e fundar Roma. Entre os sopros dos deuses e a força do destino, nasce o homem romano. Quanto à forma, os poetas latinos a imprimem até mesmo nas epístolas, compostas por hexâmetros, versos de seis pés métricos. Quanto à substância, adotam tom didático e de conselho, da sabedoria perene – uma retórica prenhe de imagens e ensinamentos que viriam a ser fonte para toda a sorte de adaptações por parte dos futuros pregadores do cristianismo.

O poeta modela o ritmo, conjugando som e sentido, por meio do metro. Se a arte poética sistematizada por Aristóteles já consagrava a imitação e seus elementos – o ritmo, o canto, o metro, o verso –, na poesia bucólica de Virgílio, o pastor, é retratado como poeta, músico e cantor. A avena, espécie de flauta pastoril, é evocada nas obras do gênero. E há temáticas proféticas (como o nascimento de um menino sob cujo império floresceria paz e prosperidade) que foram reapropriadas pelo cristianismo (RIBEIRO, 2006; POLASTRI, 2010).

Filho tardio do império romano já decadente, Aurélio Agostinho foi desaguardo da cultura latina às portas do medievo. No início do tratado *De Musica*, especificamente o Livro I, Agostinho não apresentou uma prévia ambientação do diálogo e dos dialogantes (o mestre – M. – e o discípulo – D.). Não explicitou quem foi seu discípulo dialogante, se é que realmente houve um, e se não se tratava de um recurso ou artifício com certo valor pedagógico. Entre os dois alunos que compartilharam os dias em Cassiciaco – Licencio e Trigecio –, somente o primeiro, ao suplicar-lhe em uma carta escrita em hexâmetros (versos) o envio da obra *De Musica* (*Libros quibus in te lenta recumbit/ Musica tradideris*, Carta 26), poderia ser considerado como colaborador do tratado. Entretanto, o jovem não passou nominalmente à história deste diálogo, mesmo que o indicassem muitos códigos antigos.

A conversação inicial do *De Musica* foi marcada pela pergunta sobre a definição de pé, fundamento material do ritmo na poesia antiga. Um importante questionamento sobre qual ciência possibilitaria a aquisição de tal conhecimento

foi determinado e, dessa forma, fez-se a condução para a definição de música no capítulo II.

M. – Música é a ciência de modular bem.

D. – [...] modular deriva-se de “modus” (medida), posto que em toda obra bem feita deve-se guardar a medida [...].

M. – [...] discutamos primeiro o que é modular, depois o que é modular bem, já que não é em vão que se acrescentou este matiz à definição. Por último, tampouco há que menosprezar que se empregue neste caso o termo ciência, pois que nestes três elementos, se não me engano, está configurada a definição (AGOSTINHO, 1988, p. 73-75).

O estudo da palavra elaborado no *De Musica* encontra novas cores sob a perspectiva agostiniana da linguagem: Agostinho concebeu a finalidade mnemônica da palavra, sendo a música não necessariamente integrada pela palavra, mas essencialmente pelas modulações que exprimem o radical do prazer estético proporcionado a partir da fruição de uma obra musical.

Na formação de uma língua ocorre fenômeno paralelo, que é a formação de nova cultura, como foi o caso da constituição do latim medieval e da estruturação do canto eclesiástico nos primeiros séculos cristãos. A ordenação, fixação e metodização do canto litúrgico da igreja constituíram-se em largo processo histórico, que apresentou uma enorme variedade de situações e influências nos primeiros séculos do cristianismo, principalmente na alta idade média, em que a língua da igreja deixou de ser o grego, cedendo lugar ao latim e a suas transformações. O novo modo de falar o latim, segundo uma prosódia isossilábica (palavras ou versos que têm o mesmo número de sílabas), herdada dos idiomas orientais, foi um fenômeno sincrônico com a transformação da música, refletido nos textos cantados pela igreja.

Por seu caráter hierarquizante e estratificador, a igreja resistiu, inicialmente, a admitir semelhantes influências que provinham de um povo indócil e, ademais, de um oriente sobre o qual Roma, com seu forte poder de ocidentalização, reagia vigorosamente. Junto às influências orientais, encontrou-se também a colaboração popular, na maioria das vezes mal aceita pela igreja, mas que influenciou de maneira decisiva o canto eclesiástico. Importantes lutas foram travadas no sentido de interferir na linguagem da igreja para evitar que o canto ficasse somente reduzido à linguagem do clero e passasse a ter o entendimento da comunidade na vivência que os unia ao mesmo Deus.

O latim coloquial, ao iniciar seu processo de expansão pela Europa, distanciava-se cada vez mais da língua de Horácio e Quintiliano e dos latinos dos primeiros séculos. O latim culto, dos patrícios e pagãos, perdia lugar para a linguagem plebeia, em formação desde os tempos de Augusto. Quando as massas foram conquistadas para o cristianismo, tal processo se acelerou. A prosódia e o idioma antigos ficaram cristalizados no ensino escolar, e, depois, mais recônditos, nos mosteiros, enquanto a língua viva fundava uma nova forma de falar e cantar, bem expressa nos hinos eclesiásticos. A poesia estrófica de versos breves e acentuação silábica, em contraste com a métrica antiga, manteve sua popularidade com a nova sistematização dos hinos sacros levada a efeito pelo Papa Gregório Magno (540-604), já na fusão entre elementos romanos, francos e germânicos. Tal forma de cantar é a base da qual irão se diferenciar os cantos populares, com sua diversidade regional ou nacional, já por volta do ano mil (SALAZAR, 1989, p. 81-5). Antes de Gregório, a organização do canto litúrgico deveu-se à figura do bispo Ambrósio de Milão.

### **O canto ambrosiano**

As cidades que conjugaram as capacidades organizadoras no canto eclesiástico foram Roma e Milão. Roma serviu de ponto de encontro, onde se fundiram todas aquelas substâncias pagãs, orientais e propriamente latinas. Milão, sobre a forte capacidade organizadora de santo Ambrósio, traçou linhas mais definidas, mas ainda fortemente emparelhadas com as práticas orientais.

Não havia muito tempo que a Igreja de Milão começara a adotar o consolador e edificante costume dos cânticos, com grande regozijo dos fiéis, que uniam num só coro as vozes e os corações. Havia um ano ou pouco mais que Justina, mãe do jovem Imperador Valentiniano, perseguia o vosso servo Ambrósio por causa da heresia que fora seduzida pelos arianos. A multidão dos fiéis velava na igreja, pronta a morrer com o seu bispo, vosso servo. Minha mãe, vossa serva que era a principal nas vigílias e na inquietação geral, vivia em contínua prece. Nós mesmos, ainda frios sem o calor do vosso espírito, nos comovíamos com a perturbação e consternação da cidade. Foi então que, para o povo se não acabrunhar com o tédio e tristeza, se estabeleceu o canto de hinos e salmos segundo o uso das igrejas do Oriente. Desde então até hoje tem-se mantido entre nós este costume, sendo imitado por muitos, por quase todos os vossos rebanhos de fiéis, espalhados no universo (AGOSTINHO, 1973, p. 178).

O século IV foi decisivo para o cristianismo, convertido em catolicismo e como política religiosa útil para a estruturação da Europa ocidental. Foi nesse século que se iniciou uma perseguição geral contra os cristãos (ano de 303), a qual não foi obedecida por todas as autoridades da época. A força ideológica do cristianismo e a excelente organização com que seus adeptos se agrupavam para difundir suas ideias, tanto quanto para defender-se contra a perseguição oficial, resultou na criação de uma entidade oficial de considerável importância política e com enorme força de pressão junto às autoridades num momento de crise do império romano. A fé em recompensas das boas ações de agora em uma vida “mais adiante”, era atualizada pela mística musical.

Essas práticas, para que conservassem seu prestígio, não poderiam ser de invenção recente: sua antiguidade era a melhor credencial. Convém destacar que em duas passagens das epístolas de São Paulo, aos Efésios (5,19) e aos Colossenses (3,16), existe a exortação para a prática de cânticos (*tebillim*), hinos integrados pelo *mizmor* e canto salmodiado (*sir*), verdadeiramente entoado, denotando a forte presença da música em práticas rabínicas puras aceitas pelas comunidades cristãs (SALAZAR, 1989). Entretanto, não eram aceitas todas as práticas orientais, principalmente as que diziam respeito ao uso de instrumentos musicais. Na época em que a igreja começou a consolidar-se, no século IV, a proibição se manteve restrita ao ocidente e, somente quatro séculos mais tarde, Roma cedeu à introdução do instrumento musical – no caso, o órgão.

Em Milão, os esforços do bispo Ambrósio foram para codificar e estabelecer uma doutrina musical capaz de sustentar a autoridade da igreja, justificada pela legitimidade que seria dada pela criação de hinos elaborados em modelos dignos de respeito e, ao mesmo tempo, produtos de beleza melódica que envolvesse os fiéis (PAREDI, 1994). Crescido em um ambiente aristocrático onde a música era valorizada, Ambrósio apreciava sobremaneira a melodia coral em sua igreja. As primeiras formas de salmodia, tanto como as de liturgia, chegaram ao ocidente procedentes da Síria e Caldéia, cujo grande repertório melódico (aproximadamente 1400 melodias) tinha na Antioquia e Alexandria um foco de irradiação, semelhante ao de Roma com suas “*scholae*”, desde o século VII. Os textos provinham do saltério (designação que os *Setenta* – tradutores do antigo testamento em grego – deram ao hinário de Israel, isto é, aos salmos) e eram executados de três maneiras:

- *solo salmódico*, que seria a forma mais antiga, na qual o precentor (cantor de salmos) assumia o papel de leitor dos textos na sinagoga;
- *canto responsorial*, em que a massa de fiéis “respondia” ao solista;
- *canto antifônico*, aquele em que o texto bíblico estava dividido em dois coros.

Ambrósio foi criador, em sentido simbólico, do repertório que leva seu nome, pois, de fato, foi ele quem realizou um grande esforço na compilação de tais hinos. Poucos hinos são diretamente atribuídos a ele. O estilo do canto é a modulação agradável, entoada, novidade na igreja ocidental, que coloca suas marcas até mesmo na prática já conhecida do canto antifônico ou alternado.

O que se sabe dessas músicas, tão anteriores à notação musical, é mais referente ao texto do que propriamente a melodia que cantavam; entretanto, acredita-se que a estrutura de tais melodias era muito simples, com uma ou duas notas, três no máximo, sobre cada sílaba, a fim de que não se perdesse o sentido da acentuação prosódica. No que diz respeito ao sistema modal utilizado por Ambrósio, isto é, à organização das escalas musicais, segundo intervalos, a tradição o coloca como tendo adotado apenas quatro dos modos gregos: dórico, eólio, yastio e hipofrígio, que foram chamados “autênticos”. Depois, suas denominações foram mudadas para: dórico, frígio, lídio e mixolídio.

O bispo de Milão fixou determinados cânticos para cada ofício religioso e foi um dos primeiros a conceber a ideia de um “Katholon” musical. No entanto, toda essa tentativa de centralização não se concretizou pela falta de união das paróquias, que mantiveram seus próprios hinos. É importante destacar, por outro lado, que a liturgia ambrosiana com seu corpo completo de cânticos manteve-se, em certa medida, na Milão atual, apesar de ter havido várias tentativas para suprimi-la. Por vezes, há registro de duas versões da mesma melodia: “quando esta é de tipo ornamentado (como, por exemplo, um aleluia), a ambrosiana é, geralmente, mais elaborada do que a romana; nas de tipo mais despojado (como um salmo), a ambrosiana é mais simples do que a romana” (GROUT; PALISCA, 1997, p. 41).

O canto gregoriano veio a suceder a música ambrosiana no repertório eclesíástico. Gregório Magno não foi o inventor do canto eclesíástico e também não foi o primeiro a introduzi-lo em Roma: já se cantava um vasto repertório, quer seja no ofício divino, quer seja na missa. Ele coordenou e codificou com maestria o que já existia, escrevendo o *Anthiphonale Missarum*, compilando os cantos do ofício e da missa e distribuindo-os por todo ano litúrgico.

O canto gregoriano preservou o sentido da música vocal posta à serviço da oração; seus ritmos são os do discurso falado (tão próximos quanto possível), com naturalidade prosódica em conformidade com os acentos do idioma e elasticidades na combinação silábica. É um estilo elaborado a partir de giros ou grupos melódicos. Neste sentido, a sua importância é extraordinária na história da música europeia, porque essas condensações melódicas viriam a engendrar o *motivo*, utilizado nas repetições ou imitações em diferentes planos de voz, no começo da arte da polifonia (ERNETTI, 1990). A base do canto gregoriano está assentada sobre a teoria dos oito modos gregos, com as particularidades em giros, com a condução melódica e cadências que distinguiam esses modos, incluindo seu especial sentido expressivo, seu *ethos*. Posteriormente a Gregório, a igreja católica em um crescente processo de dominação, por volta do ano de 800, com missionários a divulgar os cânticos e melodias gregorianas, passou a enfrentar um sério problema: a preservação das melodias sacras. A música, ao ser anotada por meio de signos convencionais, perdeu seu caráter místico (predominante quando apenas iniciados a praticavam) e se converteu em arte executável por todos que conseguissem interpretar tais signos de notação.

Voltando aos tempos de Ambrósio e Agostinho: o entendimento da concepção musical ambrosiana pode ser contemplado na composição *Deus creator omnium*, canto vespertino que indica o momento da tarde em que se realiza o último ofício dessa jornada, o primeiro da noite. Esse hino causou profunda impressão a santo Agostinho, que o menciona em vários escritos, especialmente numa passagem das *Confissões*. Este canto apareceu também, por duas vezes, mencionado no tratado *De Musica* como um célebre monumento de piedade e como um exemplo de arte, elevando-se como exemplo de poesia rítmica e estética (BONATO, 1992).

A construção estilística do verso apresenta uma estrutura habilmente variada, exemplo típico e complexo da concepção ambrosiana: plena de místico sentimento e de lirismo, solicitando a Deus o repouso para mais um dia de trabalho e a proteção para a noite que se inicia, numa atitude de recolhimento e íntimo abandono. O texto é composto por oito estrofes, número esse que, segundo especulações neoplatônicas, simboliza a perfeição (PAREDI, 1994, p. 477).



<p>1. Deus, criador de todas as coisas, Regendo o mundo supremo, Vestindo o dia com a beleza da luz, Vestindo a noite com a graça do sono,</p>	<p><i>Deus creator omnium polique rector, vestiens diem decoro lumine noctem soporis gratia,</i></p>
<p>2. Para que o repouso, ao labor de cada dia, Os membros fatigados restitua, As mentes cansadas alivie E as tristezas angustiosas dissipe;</p>	<p><i>artus solutos ut quies reddat laboris usui mentesque fessas allevet luctusque solvat anxios,</i></p>
<p>3. Decorrido já o dia, Erguemos-te louvores de gratidão, Cantando um hino ao início da noite Para que nos ajudes a manter fé nas promessas,</p>	<p><i>grates peracto iam die et noctis exortu preces, voti reos ut adiuves, hymnum canentes solvimus.</i></p>
<p>4. És cantado das profundezas do coração, Aclama-te a voz ressonante, Ama-te o casto amor, Adora-te a mente sóbria,</p>	<p><i>Te cordis ima concinant, te vox sonora concrepet, te diligat castus amor, te mens adoret sobria,</i></p>
<p>5. Para que, quando o abismo das trevas noturnas Tenha engolido o dia, A fé não conheça escuridão, E da fé se ilumine a noite.</p>	<p><i>ut cum profunda clauserit diem caligo noctium fides tenebras nesciat et nox fide refulgeat.</i></p>
<p>6. Não permita que o espírito adormeça, Mas aprenda, ao invés, a adormentar a culpa, E a fé, que dá alívio aos puros, Apague o ardor do sono.</p>	<p><i>Dormire mentem ne sinas, dormire culpa noverit, castis fides refrigerans somnia vaporem temperet.</i></p>
<p>7. Liberta de toda sensualidade, Cobiça-te a intimidade do coração, E nenhum temor, por engano do inimigo infiel, Disturbe a quem repousa.</p>	<p><i>Exuta sensu lúbrico te cordis alta somnient nec Hostis invidi dolo pavor quietos suscitet.</i></p>
<p>8. Invocamos Cristo e o Pai, E o Espírito de Cristo e do Pai: Trindade que és um único ser, Poderoso em todas as coisas, ampare a quem Te invoca.<sup>1</sup></p>	<p><i>Christum rogemus et Patrem, Christi Patrisque Spiritum: Unum potens per omnia fove precantes Trinitas.</i></p>

<sup>1</sup> As duas primeiras estrofes estão nas Confissões de Agostinho (1973, p. 186). As demais estão em Paredi (1994, p. 472-3). Destas apresento a tradução livre do italiano por Ilde Suto. O texto completo deste hino ambrosiano está em latim (Migliavacca, 1979, p. 48).

De - us cre - a - tor om - ni - um, Po - li - que rec - tor ves - ti - ens  
 Ar - tus so - lu - tos ut qui - es Re - ddat la - bo - ris u - su - i

Di - em de - co - ro lu - mi - ne, — No - tem so - po - ris gra - ti - a.  
 Men - tes - que fes - sas al - le - vet — Luc - tus - que sol - vat an - xi - os

Fig. 1: *Deus creator omnium* – Hino ambrosiano da Véspera  
 Dominical. Modo II<sup>2</sup>

Há densa interpretação das palavras deste hino (BONATO, 1992). Na primeira estrofe, exalta-se a grandeza de Deus, criador e maestro de todas as coisas, expressando o estupor e a maravilha diante da beleza e harmonia do universo. Ambrosio extasia-se na grandeza de Deus que veste o dia com a luz e a noite com o manto do sono e se expressa nesse canto com inconfundível atitude estética e contemplativa. A segunda estrofe versa sobre o providencial descanso noturno e a restituição de forças para o novo amanhecer. (Vale registrar, como nota Hamman [1989], que Agostinho veio a encontrar em Hipona o prazer de trabalhar à noite, uma vez que a grande produção de azeite permitiu à África resolver um dos problemas cotidianos mais sérios à época: a iluminação.)

O agradecimento a Deus pelo findar de um dia e a evocação para uma noite livre de perigos, estabelecem um momento de convite à louvação divina na terceira estrofe, com a crença na infinita bondade e benevolência de Deus ao conceder tais pedidos. Na quarta estrofe, Ambrósio, com todo seu coração, implora a Deus proteção e exprime sua preocupação de que a gratidão deve ser feita com exemplos de vida fiel e casta, e não apenas por palavras. Entende ainda que somente por meio da luz da fé é possível vencer a escuridão da noite e louvar a Deus de corpo e alma.

O temor, no plano simbólico, e o terror do mal e do pecado, no plano espiritual, invadem a noite – sinônimo de infidelidade e malícia – e mostram que é preciso que a fé, com sua quietude e silêncio, irradie luz: essa é a proposição da quinta estrofe. Emerge a concepção cristã de noite como um momento de intensa luta que utiliza a fé, instrumento único de luta contra as intempéries da carne. A fonte dessa elaboração encontra-se no salmo 138, que diz “mesmo as trevas não são trevas para ti, e a noite é clara como dia” (Salmo 138,12).

<sup>2</sup> Bas (1975, p. 108).

Um tom de exortação caracteriza a sexta estrofe, na qual Ambrósio recomenda prudência e vigilância aos desejos corpóreos e passionais: a prática de uma perfeita disciplina não permite que a mente seja consumida pela sedução da carne. A recomendação de Ambrósio se estende à sétima estrofe, com a colocação de que só existe progresso no caminho da perfeição com o constante orar e pensar em Deus. Ratifica ainda que a manutenção viva da fé e da piedade mantém nossa boca e coração longe do inimigo, sobretudo à noite, quando as tentações invadem nosso ser – vigiai e orai.

O hino, que se inicia com a exaltação ao Deus criador do universo, termina com a invocação e louvor à Santíssima Trindade (oitava estrofe). Ambrósio acentua, sobretudo, a unidade: um único Deus, uma só essência, que estende seu domínio a tudo e que por seu intermédio realizou a criação, a salvação e a santificação. Portanto, defende o dogma trinitário, no qual a unidade não contradiz a distinção de cada pessoa, e nessa perspectiva ressalta a beleza da súplica final: “Trindade, [...] ampare a quem te invoca”.

### **A filosofia platônica e neoplatônica**

O pensamento filosófico essencial do cristianismo no medievo esteve intensamente ligado à figura de Agostinho, às suas concepções neoplatônicas e a ação decisiva de sua conversão graças aos seus contatos com Ambrósio. O ponto de simbiose entre os dois foi realizado por meio da interpretação alegórica utilizada pelo bispo de Milão. Agostinho foi convencido de que a igreja dispunha de uma capacidade de interpretação refinada, além de suas intenções racionais e de sua presunção. A dualidade platônica de corpo e alma foi a matriz da qual Agostinho procedeu para descrever o processo ascensional, que vai das coisas sensíveis ao espírito, e deste, a Deus.

Nessa concepção, Deus, fonte da verdade, imprime na alma humana sua marca, já que a fez “à sua imagem e semelhança”, nos termos bíblicos. Deus, essência, inteligência e amor, aproxima-se do homem também nessa forma tríplex: pela alma, pelo intelecto e pelo amor; “o cristão opera na história do mundo, apoiado pela igreja que o conduz da cidade dos homens para a cidade de Deus, para aquela Jerusalém celeste, cidade dos santos e da redenção total, que é ponto de desembarque final de toda história humana” (CAMBI, 1999, p. 136).

Platão e Aristóteles posicionaram a arte correta como o prazer estético que se transmuda em formação ética. Agostinho, que descrevera a Cidade de Deus em contraposição à cidade dos homens e que elaborara o paradoxo central da alma humana pela graça do livre-arbítrio, prega a ascensão espiritual ao *Deus Creator Omnium*.

Os prazeres do ouvido prendem-me e subjagam-me com mais tenacidade. [...] Confesso que ainda agora encontro algum descanso nos cânticos que as vossas palavras vivificam, quando são entoadas com suavidade e arte. Não digo que fique preso por eles. Mas custa-me deixá-los quando quero. [...] Quando ouço cantar essas vossas santas palavras com mais piedade e ardor, sinto que o meu espírito também vibra com devoção mais religiosa e ardente do que se fossem cantadas doutro modo. Sinto que todos os afetos da minha alma encontram, na voz e no canto, segundo a diversidade de cada um, as suas próprias modulações, vibrando em razão dum parentesco oculto, para mim desconhecido, que entre eles existe. [...] ao sentir-me agora atraído, não pela música, mas pelas letras dessas melodias, cantadas em voz límpida e modulação apropriada, reconheço, de novo, a grande utilidade deste costume (AGOSTINHO, 1973, p. 219-20).

A música, na concepção agostiniana, foi interpretada como uma técnica auxiliar de vida interior, um meio de fazer reinar em nós a calma, a tranquilidade necessária à contemplação e também à oração. Neste sentido, em seu diálogo *De Musica*, Agostinho apresentou tal arte como um prazer sensível, que acusava a presença da raiz de um bem eterno, e estabeleceu uma ponte entre a beleza sensível e a Beleza Suprema e Criadora (FUCCI AMATO, 2015).

Dentre as densas fontes de inspiração de Agostinho, encontra-se Platão (429-348 a.C.), que elaborou a natureza das ideias quando, nos seus últimos diálogos (*Filebo* e *Timeu*), tratou especialmente das ideias matemáticas e as concebeu como números. Nessa elaboração, o mundo das ideias podia ser dividido em duas seções; de um lado, as ideias éticas e metafísicas e, de outro, as ideias matemáticas. A dialética permanece como topo da hierarquia do saber. Abaixo dela, a matemática, que permite elevar os números à categoria das ideias. Agostinho fez uma apropriação dos números ideais platônicos, de sua concepção de eternos, de gêneros supremos, semelhantes ao “ser”, e foi mais além, fazendo-os convergir para a ideia de Deus. No *livro VI* do *De Musica*, elaborou, na sua introdução, um “*Deus, fonte e lugar dos números eternos*” (AGOSTINHO, 1988, p. 284). Era a concepção platônica revestida da figura fundamental do cristianismo: Deus.

O amor da música, como todo amor real, é extático: ele não tolera que este que ama se demore nele mesmo, comprazendo-se em si; o força a sair dele para uni-lo à coisa amada. Por ela ser uma beleza espiritual, a música participa da realidade própria de Deus: estes que são penetrados por seu esplendor se tornam belos, como o alpinista que escala um rochedo inundado de luz é também banhado por esta luz, e são unidos a Deus “silenciosamente presente” no seio desta beleza (DAVENSON, 1942, p. 132).

Em Plotino (203/4-270 d. C.), Agostinho encontrou relações entre mundo inteligível e mundo sensível muito mais estreitas que em Platão. A existência de seres múltiplos e contingentes do mundo sensível reclamou, necessariamente, a existência de um ser Uno e essencial. Na concepção plotiniana, a realidade passou a proceder em apenas uma raiz divina, o Uno, desfazendo o pluralismo platônico e aristotélico. Neste sentido, o plotinismo é uma simbologia total da realidade, fazendo-a depender do Uno e tender ao Uno. Agostinho elaborou a doutrina da iluminação sob o influxo de Platão, de Plotino e de Porfírio (233-304 d.C.), aluno de Plotino, imprimindo-lhe um cunho cristão. O Uno de Plotino foi reapropriado, por Agostinho e pelo cristianismo, na imagem de Deus. Para o bispo de Hipona, as verdades eternas e imutáveis do mundo espiritual platônico tinham sua sede em Deus, a Verdade. Nas *Enéadas*, Plotino conceituara o Uno.

Estando o Uno além de toda essência, de todo pensamento, de todo conceito e de toda determinação, é impossível defini-lo nem formar dele nenhuma ideia positiva. Em todos quantos conceitos queiramos formar do Uno entra sempre um fundo de negatividade. Neste sentido devem entender-se os atributos que Plotino assinala como próprios do Uno. O primeiro, e a nota mais característica e distintiva do Uno, é sua mesma “unidade”. Mais que Uno é a Unidade mesma, a identidade mesma, a simplicidade absoluta. É a negação de toda pluralidade e de toda classe de composição. Não se trata de unidade numérica, senão de uma unidade superior a tudo quanto nós podemos compreender. O Uno é indivisível, não pode dividir-se nem multiplicar-se.

É “perfeitíssimo” (απευθεεστατον) e contém em grau eminente todas as perfeições que se encontram nos demais seres. É “autossuficiente” (ικανωτατον, αυταρκεστατον), tudo tem e não tem necessidade de nada. Não é o Bem, mas a “Bondade” mesma. É “eterno”, não tem passado nem futuro, existiu sempre e sempre existirá.

É “imóvel”, pois esta acima de toda mudança e de toda mutação. “Sua operação é, por sua vez, a mais ativa e a mais imutável”. É “Ato Puro”, potência infinitamente ativa e sempre em ato perfeito. É “auto-criador”, se dá a si mesmo o ser, a essência e a existência.

[...] É “vontade pura”, cujo único objeto é ele mesmo e, portanto, é também “liberdade pura”, pois não está sujeito a nenhum outro ser. É “infinito”, pois nele não há nada que o possa limitar nem termo onde possa ficar isolado (FRAILE, 1965, p. 728-9).

Plotino expressou ainda as dificuldades inerentes ao processo de entendimento do Uno, *origem de todos os seres*. Essa incompreensibilidade de Deus permaneceu também em Agostinho, que chegou a afirmar que, nesse caso, o silêncio era preferível à palavra. “Chamámo-Lo eterno, imortal, imperecível, imutável, vivo, sábio, poderoso, belo, justo, bom, feliz, espírito; nenhum desses adjetivos, porém, são atribuídos a Deus à maneira de propriedade; todos são predicados dele segundo a substância ou essência” (BOEHNER; GILSON, 1995, p. 173-4).

Outra elaboração especulativa de Plotino consistiu na ideia de que todos os caminhos eram bons desde que conduzissem ao fim a que se queria chegar. A música ocupou um lugar de destaque nesses procedimentos, junto ao amor e à filosofia. A música permitiria ao homem ascender da harmonia sensível, da esfera sonora, à harmonia inteligível, participando do Uno, “fonte universal de toda harmonia” (FRAILE, 1965, p. 739). Chega-se à beleza universal, desprendendo-se do plano dos ritmos e melodias particulares. Essa passagem do sensível para o inteligível por meio da harmonia musical foi bem interpretada por Agostinho.

Na realidade, todas estas coisas que enumeramos com a ajuda da sensível percepção de nosso corpo, não podem adquirir nem conservar as harmonias locais que parecem estar em um modo de ser estável graças a outras harmonias temporais que as precedem, ocultas e em silêncio, e estão dentro do movimento. Assim mesmo, a estas harmonias, ativas nos intervalos ordenados de tempos, precede e regula o movimento vital, que obedece ao Senhor de todas as coisas, não porque tenha já em si ordenados os intervalos temporais de suas harmonias, senão graças a uma potência que governa os tempos (AGOSTINHO, 1988, p. 360).

Como vimos, a música é definida por Agostinho no tratado *De musica* como a ciência de bem modular (*sciencia bene modulanti*), de bem medir. No diálogo contemporâneo, *De Magistro*, diferencia a fala do canto pelo que nos deleita na música: “certa modulação do som, que, pelo fato de se poder acrescentar ou subtrair às palavras, faz com que uma coisa seja o falar e outra o cantar” (AGOSTINHO, 1984, p. 291). Em suas *Epístolas*, Agostinho escreveu: “*Musica, id est scientia sensusve bene modulanti, ad admonitionem magnae rei, etiam mortalibus rationales habentibus animas Dei largitate concessa est*”, ou seja:

“Música, esta é a ciência sensível de bem modular, e de recordar o magno rei, que também habita as almas mortais racionais às quais Deus generosamente concede” (apud ERNETTI, 1990, p. 15). Expressou, pois, concepção de caráter nitidamente platônico (“almas racionais”) e plotiniano (“ciência sensível”). *Modulanti* remete a *modus*: justa medida. A definição de música como *scientia bene modulanti* – arte de bem modular (mover-se na linha sonora) e de bem medir (justa ordenação dos sons e palavras) – remete à raiz pitagórica inscrita na noção grega de harmonia.

Tal definição da “arte de bem modular” vem de Varrão (116-27 a.C.), o mais universal e erudito dos escritores latinos que, com a obra *De língua latina*, foi o criador da ciência da linguagem em Roma, exercendo uma enorme influência sobre todos os gramáticos posteriores. “Modular”, nesse contexto, é “certa habilidade técnica de se mover (através do tempo e da escala sonora), um movimento plenamente livre, ou seja, que não se subordina a nenhum fio estranho a ele, sem realizar nenhuma obra; um movimento que se cumpre por ele mesmo e que, visando apenas sua perfeição, encanta” (DAVENSON, 1942, p. 16). O movimento é constitutivo da música e autossuficiente, pura fruição, bastante em si mesmo, como a ação e o gesto de um dançarino. Seu valor é intrínseco, e não em função de qualquer utilidade.

Mas a música é imitação – não de qualquer realidade exterior; é sensibilidade que imita uma realidade suprassensível. Desde o platonismo existia a concepção de que o som não era belo por si mesmo, mas que somente por meio de uma condução artística haveria a possibilidade de uma imitação da Beleza espiritual que o artista trazia em sua alma. Esta preocupação denotou-se com maior eficiência no *neoplatonismo*, por meio de Plotino: aqui, a beleza sensível é manifestação de uma música anterior e superior. Para apreender essa concepção em toda sua magnitude, é fundamental que o espírito suba ao ápice, num esforço além da instrução *vulgaris* para a qual a música é a organização de sons engendrados em um tempo. Exatamente neste momento, o imperturbável ensinamento de Agostinho justifica a morada de tal música. O som se desenrola no tempo, tem duração. A harmonia, cerne da beleza musical, está, porém, fora do tempo, no silêncio e no mistério. O fenômeno físico da vibração é conhecido desde Pitágoras; e tal vibração se reproduz no aparato perceptivo humano. Mas a música reside também na memória, selada na lembrança que faz o reconhecimento. Consciente ou não, a memória, para Agostinho, “é a função guardiã da relação essencial do ser humano com o ser divino” (SILVA, 2012, p. 197); nela Deus se faz presente por imanência, e por isso o homem

subsiste no ser. A beleza desde sempre mora na mente, onde a presença de Deus é retida pela memória. Mais fundamentalmente, então, a música “reside, no interior de nosso espírito, ao nível onde se encontra a emoção, a impressão estética que a audição nos causa e no julgamento implícito inseparável desta” (DAVENSON, 1942, p. 20).

O conceito pitagórico do número desdobra-se assim na concepção musical agostiniana. Há os “números sonoros”, emitidos fisicamente, indiferentes ao mudo; há os “números entendidos ou sentidos”, sentidos pelo corpo até chegarem às portas da alma. Vêm então os “números da memória”. De dentro para fora, a alma se expressa nos “números proferidos”, com a voz, o sopro, o rosto e o corpo. É o fazer musical. No ápice é que estão os “números de juízo”, uma espécie de “capacidade inata para valorar devidamente a conveniência do movimento ou da harmonia” (GILSON, 1943, p. 76). A verdadeira música está no nível da alma, e não do corpo. Supremacia platônica reinventada como fé. A experiência musical não se reduz apenas como um benefício ao realizar a libertação e o apaziguamento da carne, mas traz consigo alguma coisa de mais positiva, mesmo provisória, ao conduzir à experiência mais elevada.

A música possui em seu ser mesmo uma dignidade própria: é este eco do festival eterno, dos coros celestes que, percebido dentro da alma pela orelha mais secreta, nos arrasta por sua volúpia ao passo que nós peregrinamos através da nossa permanência terrestre, esta tenda; conquistados pela sua doçura, nós seguimos, confiantes, e somos conduzidos por ela até a soleira da casa de Deus (Agos., ‘Enarr. in Ps’, 41,6) (DAVENSON, 1942, p. 132).

## Coda

A hegemonia da igreja cristã, convertida em catolicismo, concretizou-se, com especificidades individuais e históricas, graças a três grandes homens: Ambrósio, Agostinho e Gregório. Um elo robusto e expressivo ficou densamente estabelecido entre igreja e música a partir dos procedimentos adotados por Ambrósio (e, depois, por Gregório) e fundamentados por Agostinho.

A música eclesiástica medieval, baseada em uma concepção teocêntrica de beleza e caracterizada essencialmente pela relevância dada à palavra e à língua, representou um significativo período de desenvolvimento musical, que gerou bases técnicas e estéticas para a criação posteriormente realizada – como, por exemplo, para a posterior progressão do processo de (re)produção musical



polifônico. A mais alta expressão da música no primeiro milênio da era cristã estivera vinculada à entidade que sintetizava em seu seio toda a cultura: a igreja. Fora dela, existia a música do povo. O tratamento consonante de duas ou mais vozes foi o núcleo germinal de toda a música do segundo milênio, estabelecendo o início do contraponto.

A partir do ano mil, a caracterização da idade média pode ser feita pelo despertar das cidades e do comércio; das ciências e das artes; pelas lutas sociais e religiosas; pela constituição dos Estados nacionais e de principados; pelos grandes conflitos no seio da igreja; pela estruturação das universidades. Os antecedentes históricos da polifonia primitiva remetem-nos a duas grandes situações: o nascimento das modernas cidades e os primórdios das universidades e da filosofia escolástica. A elaboração musical, ainda ligada à igreja, com a forte presença do canto gregoriano e da língua latina, sofreu incursões polifônicas, no entanto, sempre com a reapresentação da monofonia eclesiástica. A estrutura formal do *Sederunt principes*, de Pérotin (um dos pioneiros da polifonia no início do século XIII), mostra essa alternância de trechos de canto monódico com trechos polifônicos.

Ao lado da ortodoxia eclesiástica, a multiplicidade de saberes que a universidade estabeleceu, paulatinamente, criou reais possibilidades à diversidade musical, quer no sentido de autorizar a introdução de elementos de natureza laica, quer no sentido de alargar fronteiras à criatividade com os novos conceitos de homem, de beleza e de fé. A exemplo da arte dos vitrais, a utilização da transparência, do alargamento da paleta cromática e dos novos pigmentos, penetrou brandamente na feitura da escrita musical, como que numa transposição do visual para o auditivo.

## Referências

AGOSTINHO, Aurelio. **De Musica; La Música**. Edição bilingue latim-espanhol. Organizada pela Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid: BAC, 1988. vol. XXXIX. (Obras completas de San Agustín).

\_\_\_\_\_. **Confissões**. Tradução de J. Oliveira Santos, S.J., e A. Ambrósio de Pina, S.J. São Paulo: Abril, 1973.

\_\_\_\_\_. **De Magistro**. Tradução de Angelo Ricci. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Os pensadores).

BAS, Julio. **Tratado de la Forma Musical**. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1975.

BOEHNER, Philotheus; GILSON, Étienne. **História da filosofia cristã: desde as origens até Nicolau de Cusa**. Tradução de Raimundo Vier. 6 ed. Petrópolis: Vozes, 1995.

BONATO, Antonio (Org.). **S. Ambrogio. Inni**. Turim: Edizioni Paoline, 1992.

CAMBI, Franco. **História da Pedagogia**. Tradução de Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

DAVENSON, Henri. **Traité de la Musique selon l'esprit de Saint Augustin**. Neuchatel: La Baconnière, 1942.

ERNETTI, Alfredo Pellegrino. **Storia del canto gregoriano**. 3 ed. Veneza: Istituto per la collaborazione culturale, 1990.

FRAILE, Guillermo. **Historia de la filosofía: Grecia y Roma**. 2 ed. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1965.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. **A Idade Média: nascimento do Ocidente**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

FUCCI AMATO, Rita de Cássia. **Santo Agostinho: Deus e Música**. Curitiba: Prismas, 2015.

GILSON, Etienne. **Introduction à l'étude de Saint Augustin**. 2 ed. Paris: J. Vrin, 1943.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. Tradução de Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 1997.

HAMMAN, A. **Santo Agostinho e seu tempo**. Tradução de Álvaro Cunha. São Paulo: Paulinas, 1989.

LOPE CILLERUELO; ORTEGA, Alfonso; BASEVI, Claudio; OROZ RETA, Jose; MADRID, Teodoro C. Introducción. In: AGOSTINHO, Aurélio. **De Musica; La Música**. Edição bilingue latim-espanhol. Organizada pela Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid: BAC, 1988. vol. XXXIX. p. 49-63. (Obras completas de San Agustín).

MIGLIAVACCA, Luciano. **Gli inni ambrosiani**: poesia e musica al servizio del cultuo divino. Milão: Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, 1979.

PAREDI, Angelo. **S. Ambrogio e la sua età**. 3 ed. Milano: Ulrico Hoepli, 1994.

PICCOLO, Alexandre Prudente. **O Homero de Horácio**: intertexto épico no livro I das *Epístolas*. 2009. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

POLASTRI, Bárbara Elisa. **As Dirae da Appendix Vergiliana**: estudo, tradução e notas. 2010. Monografia (Licenciatura em Letras) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

RIBEIRO, Márcio Luiz Moitinha. **A poesia pastoril**: as Bucólicas de Virgílio. 2006. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

SALAZAR, Adolfo. **La música en la sociedad europea**: I. Desde los primeros tiempos cristianos. Madrid: Alianza Editorial, 1989.

SILVA, Paula Oliveira e. **Ordem e mediação**: a ontologia relacional de Agostinho de Hipona. Porto Alegre: Letra & Vida, 2012.

# Descartes e a música coral renascentista

Tiago de Lima Castro

O título do ensaio provoca o seguinte estranhamento: René Descartes, o filósofo do cogito, o pai da modernidade, teria ele pensado sobre música e, mais especificamente, sobre a música coral renascentista? O jovem Descartes, após sua formação no colégio de *La Flèche* e vivendo na Holanda em meio ao exército de Maurício de Nassau, escreveu e dedicou sua primeira obra, o *Compendium Musicae* (*Compêndio Musical*), a Isaac Beeckman em 1618. Compêndio é um título atribuído a obras de cunho didático (PIRRO, 1907), contudo, este não é um texto didático sobre música, mas um breve tratado de estética musical. Tal interesse em música não poderia ter emergido do nada, mas é um fruto de um gosto cultivado ao longo de sua formação cultural.

Escrever sobre estética musical ou filosofia da música é um ato advindo de uma experiência com obras musicais, sendo tais experiências o impulso desta reflexão. Por isso, há a necessidade de se conhecer tais obras, escutá-las e, dependendo do texto a ser estudado, informar-se sobre suas estruturas musicais intrínsecas. É possível que a reflexão filosófica sobre música de um filósofo tenha relações diretas com os debates musicais presentes em sua época. Por mais que seja possível utilizar as reflexões de um autor para pensar obras musicais com as quais o filósofo não teve contato, não conhecer o repertório

e o debate musical de seu tempo tende a facultar interpretações anacrônicas, ou mesmo interpretações bem distantes daquilo que foi escrito.

Contudo, nem todo autor menciona diretamente obras, compositores, ou tratados musicais estudados para a produção de seu texto. Por isso, a necessidade de pensar metodologias para se aproximar das experiências musicais que propiciaram a reflexão filosófica quando estas não são diretamente mencionadas. Quando o autor não cita obras diretamente, é possível que cite-as indiretamente ao descrever alguns gêneros de sua época, ou mencionar danças, ou técnicas composicionais utilizadas em obras específicas. O conceito de música da época também é essencial, afinal, um texto filosófico sobre música dialoga com o conceito de música vigente a época. Há casos em que os costumes musicais, a maneira como a produção musical é executada e experienciada pelos ouvintes, podem ajudar a melhor contextualizar alguns textos. Por essa razão, além de uma leitura estrutural do texto do filósofo, é importante colocá-lo em diálogo com o repertório que é seu alvo como a bibliografia específica sobre a produção musical de sua época.

Retornando ao *Compendium Musicae* de Descartes, obra escrita aos 22 anos quando o autor tinha vinte e dois anos, o que indica que a obra foi escrita quando o autor tinha 22 anos de idade, o que indica que o livro tem relação direta com a música renascentista e do primeiro barroco. A obra foi publicada postumamente em 1650, sendo originalmente escrita somente para a leitura de Isaac Beekman, como Descartes atesta ao final da obra:

Eu omiti muitas coisas por desejo de ser breve, outras por esquecer e muitas ainda por ignorância. Eu padeço, no entanto, por esse filho do meu espírito, se imperfeito e semelhante a um feto que acabou de nascer, indo ao seu encontro em testemunho de nossa familiaridade, e o mais correto monumento de minha amizade por ti; nessa condição de, ainda escondido na sombra de teus arquivos, não será exposto ao julgamento de outros. Não serão como você, não desviarão os olhos benevolentes das partes defeituosas para continuar aquelas que eu não nego que tenha exprimido certos traços do meu espírito: eles não saberão que esta obra tenha sido composta unicamente para você, por um homem ocioso e livre, em meio à ignorância militar, e que age e pensa de maneira distinta.

Breda de Brabante, sendo concluído à véspera do primeiro dia de janeiro do ano de 1618 (DESCARTES, A.T. X, p. 140:26-141:14; C.M., p. 136-139).<sup>1</sup>

Beeckman foi um matemático, filósofo, teólogo e professor de latim, porém vivia da produção de velas e construção de aquedutos e encanamentos. Mesmo não sendo muito conhecido, foi um pesquisador importante no estabelecimento da ciência moderna em suas pesquisas para associar a física à matemática, e por isso é considerado um físico-matemático. Um dos seus trabalhos foi a análise vibratória das consonâncias e dissonâncias por meio de um estudo geométrico sobre o movimento que caracteriza o som, o estudo dos seus processos de ressonância, o que o levou a uma concepção atomista e mecanicista do mundo, entre outros aspectos da música e do som. O trabalho como produtor de velas o propiciava sobrevivência, enquanto o trabalho com aquedutos possibilitava verificar, empiricamente, a associação entre matemática e física em suas teorias hidrostáticas, que versam sobre os movimentos dos fluidos. Esta posição intermediária entre um teórico e prático foi essencial para o desenvolvimento inicial da ciência moderna (BERKEL, 1983; 2013). A música era um campo propício por ser considerada uma área da matemática que lidava com elementos sensíveis, como o som. Desta maneira, a dedicatória de Descartes justifica-se por Beeckman já lidar com música, como pela busca cartesiana do método e da *mathesis universalis* ser ainda uma perquirição em uma fase inicial, contudo, sua experiência com o uso da matemática para pensar a filosofia natural; através de sua concepção mecanicista, é algo que impressionou Descartes, ocorrendo também a admiração inversa devido a Beeckman perceber o domínio matemático que o futuro *filósofo do cogito* já apresentava.

A música foi um dos temas em que ambos trabalharam conjuntamente, contudo, Descartes não assimila exatamente as teorias de Beeckman, mas reinterpreta a teoria musical renascentista através do que será futuramente conhecido enquanto método cartesiano (AUGST, 1965, p. 124-125; BUZON, 1987, p. 16-18; GOZZA, 1995, p. 242; LOCKE, 1935, p. 424-428; LOHMANN, 1979, p. 85; PIRRO, 1907, p. 124; WYNMEERSCH, 1999, p. 103-108). O método cartesiano já estava sendo experimentado nesta obra de juventude, sendo posteriormente expresso na obra *Regras para a direção do espírito* (1628-1629), e lapidado na obra *Discurso do método* (1637), aparecendo novamente

<sup>1</sup> Essa forma de citação ao texto cartesiano é uma convenção internacional citando primeiro o trecho nas obras completas organizadas por Charles Adam e Paul Tannery, após a sigla citando-se o volume em que o texto se encontra, seguido de sua página e linha correspondente; em seguida cita-se a tradução utilizada ou edição crítica posterior, neste caso a edição crítica e tradução ao francês de Frédéric de Buzon. As traduções ao português do Compendium Musicae são nossas.

nas *Meditações Metafísicas* (1641), com a diferença que nesta o autor aplica o método a problemas metafísicos, sendo estes os objetivos do autor, enquanto na obra anterior o método em si era o objetivo.

De forma resumida, o método cartesiano consistiu em estabelecer a dúvida hiperbólica sobre toda a realidade até conceber à uma ideia clara e distinta, apreendida intuitivamente e resistente à dúvida, da qual se poderia deduzir o conhecimento em uma base firme e sólida, a semelhança dos processos dedutivos da geometria euclidiana. Por isso a concepção de *mathesis universalis*, ou seja, utilizar a razão de forma semelhante aos processos matemáticos para a compreensão da realidade. Neste processo, aparece o cogito na expressão “penso, logo sou” (*cogito ergo sum*), pois mesmo aplicando a dúvida hiperbólica a toda a realidade, não se conseguia duvidar que era algo pensante enquanto se está pensando. Partindo deste princípio, Descartes reconstrói o conhecimento tendo esta ideia simples, clara e distinta. No entanto, as obras maduras são o corolário de uma perquirição que se iniciou em sua juventude, tendo em sua primeira obra o momento de experimentação, o que é perceptível em sua própria estrutura.

O *Compendium Musicæ* se inicia com uma definição sobre música – a qual será discutida mais a frente –, para em seguida sugerir oito proposições, na *Prænotanda* (Considerações prévias), organizadas, da mais simples à mais complexa, as quais são a base das seções seguintes em que são expostas a teoria rítmica, uma explicação das consonâncias e dissonâncias, uma discussão sobre os modos e processos de composição musical. Uma análise pormenorizada de como esse texto experimenta o futuro método cartesiano extrapola os limites deste ensaio. Contudo, o tema foi desenvolvido no segundo capítulo de nossa dissertação de mestrado (CASTRO, 2017), porém, pode-se exemplificar com o seguinte trecho de sua teoria rítmica:

Os tempos dos sons devem consistir em partes iguais, porque eles são mais fáceis de perceber pelos sentidos, em virtude da quarta proposição [da *Prænotanda*], ou partes que estão em proporção dupla ou tripla, sem ir além, porque elas são mais facilmente distinguidas pelos ouvidos, devido a quinta e sexta proposições [da *Prænotanda*] (DESCARTES, A.T. X, p. 93:23-94:3; C.M., p. 58-59).

Na primeira preposição, o autor estabelece que “todos os sentidos são capazes de algum prazer” (DESCARTES, A.T. X, p. 91:3-4; C.M., p. 54-55), e, em seguida, propondo que este prazer seria advindo de uma proporção entre o objeto

apreendido e os sentidos, o que encaminha a conceber que tal proporção ocorre quando os objetos não atinjam aos sentidos com muitas partes diferentes, pois isto os desagradam. Na quarta proposição, o autor estabelece que “o objeto é mais facilmente percebido pelos sentidos quando a diferença das partes é menor” (DESCARTES, A.T. X, p. 91:18-19; C.M., p. 56-57), encaminhando à quinta proposição que estabelece que “as partes de um objeto completo são menos diferentes entre si, entre as quais a proporção é maior” (DESCARTES, A.T. X, p. 91:20-21; C.M., p. 56-57). Já a sexta demonstra que se deve utilizar proposições aritméticas, e não geométricas, devido a estas serem mais facilmente percebidas pelos sentidos. Desta forma, o trecho da teoria rítmica citado é deduzida destas proposições.

É preciso notar que Descartes não se utiliza da teoria musical proposta por Beeckman, baseada em uma análise geométrica dos objetos sonoros em vibração, mas o primeiro calca seu pensamento na aritmética seguindo os processos da teoria musical renascentista com a qual o primeiro teve contato em sua formação. Não obstante, expô-la através de seu método embrionário, ainda em experimentação, de forma que não se valide suas proposições através de uma chancela da tradição, mas devido a sua estrutura metodológica calcada nos processos dedutivos, semelhante a matemática, é uma inovação epistemológica a ser notada.

Para entender como este pequeno texto de Descartes dialoga com a tradição musical da renascença, necessitamos entender melhor a concepção de música vigente à sua época. Havia nesse contexto música puramente instrumental, contudo, o grande foco é a música cantada, seja sacra ou profana, com uma tendência a conceber o texto musicado, sua letra, como parte intrínseca da estrutura musical. A música instrumental está relacionada diretamente à dança, mesmo havendo formas musicais como *ricercares* e *tema e variações* – originalmente denominadas *diferenças em espanhol* –, não são o grande enfoque da época, o que se percebe ao verificar que as publicações de música instrumental ocorrem em conjunto com música vocal, por exemplo.

Assim sendo, não existe um discurso sobre a autonomia musical durante a formação do jovem Descartes, ou seja, de conceber a obra musical como algo que existe por si mesma através de sua forma, como vai ocorrer no século XIX. Por isso a música se apresenta de forma funcional, ou seja, ela tem uma função específica dentro de seu contexto, seja como parte intrínseca da missa, seja nas danças de corte, de forma que a peça musical é feita visando este



conceito determinado. A presença da reforma e contrarreforma precisa ser levada em conta, já que a música era um elemento constituinte da missa, num contexto em que a tradição católica está sendo questionada pelo luteranismo, somado ao desenvolvimento do ceticismo através do humanismo renascentista, e naturalmente tais disputas influem sobre os processos de composição musical nas quais estas se inserem nos anseios de preservar a tradição que está em questionamento.

O próprio conceito de obra musical, que temos utilizado desde o início deste ensaio, não se aplica exatamente à Renascença. Não há a busca por compor uma obra jamais escutada em todo o passado, ao contrário, é comum se utilizar de temas musicais, melodias conhecidas. Como forma de trazer ao ouvinte elementos com os quais ele está familiarizado, contudo, tratando-os de forma diferente para gerar novas experiências musicais, partindo daquilo que o ouvinte já estava familiarizado, inclusive em peças sacras. Uma das dificuldades na aproximação deste repertório musical é também essa prática de trabalhar sobre material musical já existente, afinal, não somos os ouvintes visados por esta produção.

Isto se justifica na vigência de um paradigma musical calcada na obra *De Institutione Musica* de Boécio, que tem sido a base de toda reflexão musical no ocidente deste a sua feitura no século VI d.C. Ele propõe, seguindo uma tradição de cunho platônico-pitagórica, a existência de três gêneros de música: “o primeiro é certamente a música mundana; o segundo, humana; o terceiro, que se há estabelecido em determinados instrumentos, como a cítara, as túbias, e que os se fazem criados da cantilena” (BOECIO, 2009, p. 77), portanto, a música não é somente aquilo que produzimos e escutamos. Mas esta deve ser um reflexo da música original, a própria ordem do mundo, a qual pode harmonizar a música humana, nossa condição psicofisiológica. Como consequência, o autor propõe haverem três tipos de músicos: o primeiro o executante de instrumentos, o qual não se utiliza da razão; o segundo o compositor e poeta, que usa um pouco da razão “[...] como por um certo instinto natural” (BOECIO, 2009, p. 150), e aquele que analisa e especula sobre música, sendo esse o músico por excelência, pois utiliza-se da razão.

Além do conceito de música, Boécio descreveu uma teoria musical tradicional e nas práticas musicais de sua época, as quais são anteriores às práticas musicais do renascimento. Uma diferença fulcral é que Boécio escreve num contexto em que a prática musical era homofônica, ou seja, uma melodia única mesmo

quando cantada em grupo, enquanto a música renascentista é essencialmente polifônica, com múltiplas vozes diferentes e simultâneas. Isso levou a uma profícua aproximação entre a teoria e a prática no renascimento, principalmente buscando articular as práticas vigentes à tradição teórica, algo essencial nesta época. Por isso os teóricos musicais renascentistas também são compositores, pelo menos em sua maioria, e realizaram um hercúleo esforço intelectual para calcar as novas práticas musicais na tradição boeciana.

Esse contexto musical foi aquele com o qual Descartes se deparou e buscou refundar a teoria musical de forma que esta se sustente sem o estofo da tradição. Esta quebra pode ser percebida na definição de música proposta por Descartes, logo após o título da obra: “seu objeto é o som, seu fim é deleitar [*delectet*] e mover em nós paixões [*affectus*] diversas” (DESCARTES, A.T. X, p. 89:3-8; C.M., p. 54-55). Esta definição fornece uma quebra do paradigma boeciano, já que a música tratada é aquela que produzimos e escutamos, sem menções à música mundana ou humana, e tendo como fim o deleite e provocar paixões no ouvinte, e não refletir a ordem do mundo. Desta maneira, Descartes quebra a concepção musical vigente tanto na busca por fundamentá-la sobre princípios claros e evidentes, e não através da tradição, como sua definição apresenta um rompimento com Boécio.

Brigitte van Wymeersch argumenta que Descartes aplica o humanismo renascentista à música, quando coloca o sujeito como a finalidade última da composição (WYMEERSCH, 1999), ao mesmo tempo sendo um lampejo do que posteriormente fez em sua obra madura, o sujeito enquanto fundamento do conhecimento. É curioso a preocupação com as paixões logo na juventude, pois sua última obra foi *As Paixões da Alma*, publicada postumamente em 1650, e verificamos em alguns trechos do *Compendium Musicæ* como sua teoria rítmica apresenta uma preocupação com o problema das paixões:

no que concerne à variedade de paixões 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 dessa questão depende de um excelente conhecimento dos movimentos da alma (DESCARTES, A.T. X, p. 95:10-23; C.M., p. 62-63).

Principalmente quando conhecemos sua obra madura, a qual primeiramente fixou sua metodologia no *Discurso do Método* (1637), posteriormente investiu a alma nas *Meditações Metafísicas* (1641), para discutir *As Paixões da Alma* (1650). A música nunca deixou de aparecer ao longo de suas correspondências, mesmo como um tema transversal.

Contudo, para verificar as experiências musicais que impulsionaram Descartes a pensar sobre música, precisamos voltar à sua formação no colégio jesuíta de *La Flèche* e entender alguns debates musicais presentes em sua época.

A ordem jesuíta fundada por Inácio de Loyola tinha grande preocupação com o método e a ordem para alcançar seus objetivos. Dessa forma, a organização das disciplinas e o conteúdo dos colégios jesuítas foram estabelecidos de forma preliminar nas *Constituciones de la Compañía de Jesús*, de 1550, no ato de fundação da ordem. Uma particularidade é a forte ênfase no estudo de matemática, sendo estudada no mesmo ano que metafísica e com uma carga maior em comparação com outros colégios, devido à atuação do matemático jesuíta Christopher Clavius, o qual também pesquisa como associar matemática com a filosofia natural, na confecção da *Ratio Studiorum*, de 1599. Este documento aplicou as determinações iniciais do ensino jesuítico, contudo, especificando melhor os detalhes para permitir que qualquer colégio fundado pela ordem tivesse funcionamento e formação semelhantes. Há de se considerar que boa parte das obras utilizadas nos colégios jesuítas vinham da produção intelectual da Universidade de Coimbra e da Universidade de Salamanca.

Como costume da época, a teoria musical era parte do ensino de matemática, sendo este momento em que provavelmente Descartes a estudou. No entanto, inicialmente Loyola tem receio que a prática musical afaste os alunos dos reais objetivos do ensino. Por isso, Marcos Holler comentar que

Os motivos para as restrições à música tinham um fundo prático: desde sua criação, um aspecto importante da Companhia de Jesus era o que chamavam de “cuidado dos bens espirituais”, ou seja, as atividades como catequese, pregação, confissão, comunhão e administração de sacramentos e a atuação junto ao povo, através da educação e obras assistenciais. Segundo Loyola, a música absorveria os padres e tiraria sua atenção do trabalho cotidiano (HOLLER, 2007, p. 2).

Mesmo com estes receios sobre a prática musical, havia o estudo obrigatório de dança e balé nestes colégios, o que implica necessariamente na presença de

alguma prática musical no estabelecimento. Tais práticas parecem ter impulsionado a teoria rítmica do *Compendium Musicae* de Descartes, pois, como visto acima, ele propõe que tais estruturas possibilitem movimentar determinadas paixões nos ouvintes, ou seja, são essenciais para que a peça musical alcance seu objetivo. Essa valorização das estruturas rítmicas não era tão comum à época, ao ponto de Phillippe Vendrix (1992) destacar a particularidade da teoria rítmica cartesiana, aproximando-a do tratado *De Musica libri septem*, de 1577, do professor de música da Universidade de Salamanca, Francisco de Salinas, que circulava na França nesta época.

A relação destas colocações sobre o ritmo com a dança pode ser percebida, também, quando Descartes discute a percepção dos tempos fortes e fracos, os quais são estruturantes do ritmo, e

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. 94:26-30; C.M., p. 62-63).

As citações à dança também aparecem em sua correspondência, como neste trecho de uma carta escrita no dia 18 de março de 1630 à Marin Mersenne, onde o *filósofo do cogito* propõe uma outra teoria para explicar como a música movimenta paixões na alma do ouvinte, o que não é o enfoque deste ensaio, novamente utiliza a dança como exemplo:

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: como aqueles que são tomados de prazer por dança uma vez ao desfrutar de algum *air*, logo que escutem um semelhante, o desejo de dançar é revivido; ao contrário, se alguém nunca teve alegria de fato com as *gaillardes*, ao mesmo tempo que lhe tenha ocorrido alguma aflição, infalivelmente, ele se entristecerá quando ouvi-la outra vez (DESCARTES, A.T. I, p. 133:27-134).

A música coral da época tinha uma estrutura rítmica mais ligada diretamente ao texto, por isso o estranhamento que se tem ao ler tais colocações cartesianas elogiando a dança. Ao longo do compêndio, o problema de como o som estimula os sentidos e estes movimentam as paixões na alma também aparece, ou seja, um prenúncio da relação entre o corpo e a alma. Portanto, as experiências com peças musicais compostas para serem dançadas, como

*air*, galhardas, pavanas, entre outras, foram elementos que impulsionaram a reflexão estética cartesiana logo em sua obra de juventude. Muitas danças eram puramente instrumentais, o que implica, também, certa valorização no material musical em si.

Na música vocal e polifônica havia um grande debate em torno da relação do material musical com o texto a ser musicado. A música polifônica se utiliza de técnicas de contraponto para que múltiplas melodias simultâneas estejam alinhadas e formem um todo coerente e harmônico. Contudo, tais estruturas podem ser utilizadas de forma que o texto esteja em destaque, possibilitando melhor compreensão do texto cantado, ou preferindo destacar a própria independência do movimento entre as vozes, mesmo diminuindo a compreensibilidade do texto musicado. A disputa entre tais práticas colocava o seguinte problema: O que efetivamente movimenta afetos ou paixões nos ouvintes? Se consideramos que são as estruturas contrapontísticas, então a compreensibilidade do texto não é essencial à composição vocal, já que são as estruturais musicais que movimentariam os afetos e não o texto; porém, se considerarmos que música vocal tenha a finalidade de movimentar os afetos presentes no próprio texto, pois este é o fim da prática musical, então as estruturas contrapontísticas devem servir ao texto musical enfatizando sua compreensibilidade através da correta construção da melodia principal. Um dos defensores na primeira posição foi Johannes Tinctoris, compositor e teórico da Escola Franco Flamenga, o qual também defendia o abandono da autoridade dos antigos e o estudo empírico da música. Daí sua defesa de que seriam as estruturas contrapontísticas da música que movimentam afetos e não o texto. O polímata, teórico musical e filólogo Henricus Glareanus, defendia na obra *Dodekachordon*, de 1547, a prioridade do texto e que a música deveria, através da melodia principal, movimentar os afetos expressos no próprio texto (FUBINI, 2005).

Como discutido anteriormente, não há concepção de autonomia musical no renascimento, de forma que não é somente a estrutura musical o ponto nevrálgico da discussão, mas, como a música composta será experienciada durante o evento da missa. É importante frisar que os compositores têm seus gostos e tendências ao compor, porém, a discussão como um todo apresentava um enfoque um pouco mais amplo que somente as estruturas da composição musical em si mesma.

Pode-se pensar nas missas compostas sobre a melodia de *L'homme armé*, composta por um anônimo do século XV. Era comum se utilizar de temas populares como base da composição do material da missa, sem utilizar o texto original, mas a melodia. Para o ouvinte acostumado a essa prática, e haviam muitas missas compostas em cima desta melodia, seria como adentrar um local sacro e experienciar certa familiaridade, quiçá, uma relação entre a vida e as experiências do local. Para uma aproximação com esta, pode-se fazer uma imprecisa analogia ao se escutar as Cirandas para piano de Villa-Lobos, nos quais estas se utilizam da melodia das cirandas para criar uma obra, e a experiência de reconhecê-las é intrínseca.

L'hom - me, l'hom - me l'homme ar - mé, l'homme ar - mé, L'homme ar - mé doibt on doub -  
 ter, doibt on doub - ter. On a fait par - tout cri - er, Que chas - cun se  
 viengne ar - mer, d'un hau - bre - gon de fer. L'hom - me l'hom me  
 l'homme ar - mé, l'homme ar - mé, l'homme ar - mé doibt on doub - ter.

Fig. 1: Transcrição em notação moderna de L'Homme Armé<sup>2</sup>

Ao escutarmos o *Krye* de diversas *Missa L'homme armé*, compostas do Tinctoris ou por Guillaume Dufaux, Johannes Ockeghem, Pierre de la Rue, entre outros, é perceptível a maior importância dada à textura polifônica-contrapontística do que o texto musicado em si. Ao contrário, aqueles compostos por Josquin de Prez, Palestrina, entre outros, é claramente dado maior importância à compreensibilidade do texto, mesmo que se utilizando de estruturas contrapontísticas. O exemplo do *Krye* é devido a seu texto ser mais curto, o que evidencia os diferentes tratamentos dados em cada missa. Mas o mesmo se aplica ao *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* e *Agnus Dei*, os demais movimentos da missa. Pode-se ter dificuldade em perceber a presença do *L'homme armé*, contudo, esta é mais perceptível na análise das partituras das missas em muitos casos, além de

<sup>2</sup> Fonte: <<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/51/LhommeArme2PNG>>.

não ser o tipo de repertório com que os ouvintes estejam muito acostumados, diferentemente da época em que as peças foram compostas.

Tal disputa não ocorre somente na composição de Missas e música sacra, mas também em composição como chansons<sup>3</sup>, madrigais, entre outras formas de música coral profana. Na *chanson Le chant des oiseaux*, do compositor Clément Janequin, é perceptível a ênfase dada sobre o texto, em que as técnicas contrapontísticas visam a imitar diversos pássaros cantando em conjunto. Já madrigais compostos pelo compositor Carlo Gesualdo focam-se nas estruturas contrapontísticas, mesmo com a presença de texto, como se pode observar no madrigal *Se la mia Morte Brami*.

Quando Descartes discute as regras de composição, especificamente as cadências, cita o compositor e teórico Gioseffo Zarlino da seguinte maneira:

Zarlino as enumera [as cadências] abundantemente em todas as espécies. Também faz tabelas gerais, onde explica qual consonância deve seguir após outra em toda a cantilena. Traz a elas diversas razões: porém, muitas, e mais plausíveis, podemos deduzir de nossos fundamentos, penso (DESCARTES, A.T. X, p. 134:1; C.M., p. 128-129).

A citação em si mesma não implica, necessariamente, na adesão de Descartes às suas proposições teóricas, mas indica claramente que foi um teórico que ele estudou. Zarlino fez um dos principais tratados musicais do período: *Le institutioni harmoniche*, de 1558. Nele, o autor expõe as técnicas composicionais aprendidas com seu professor Adrien Willaert, conjugando-as ao estofo teórico de sua releitura dos teóricos musicais clássicos, de forma a conseguir sintetizar a tradição com as práticas composicionais de sua época, e mesmo defendendo que a tradição tinha possibilidade teórica de aderir as novas práticas. Zarlino também demonstra que há uma racionalidade intrínseca ao processo de composição musical neste tratado, através do conceito de *soggetto*, o elemento rítmico melódico que funciona como causa material, no sentido aristotélico da composição musical<sup>4</sup>. A análise da teoria de Zarlino e de suas composições, como as de seu mestre Willaert, mostra grande proximidade das propostas de Glareanus.

---

<sup>3</sup> Atualmente o termo é traduzido como canção, porém, à época era uma forma específica de música vocal profana, por isso preferimos utilizar o termo em francês.

<sup>4</sup> Por isso até nossos dias a expressão sujeito do contraponto é utilizada, mesmo que em sentido diferente daquele definido por Zarlino.

Descartes também estabelece uma estrutura de composição musical através do uso composição a quatro vozes, como geralmente era feito na música coral renascentista (DESCARTES, A.T. X, p. 135:2-7; C.M., p. 128-129). Em uma comparação mais pormenorizada de tais regras, é perceptível que ele discute as regras de contraponto imitativo semelhantes às propostas por Zarlino. Porém, critica certas práticas que ele denomina como artificiais:

Mas no que diz respeito aos contrapontos artificiais, como dizem, nos quais se usa de um artifício do início ao fim, não acho que eles pertençam mais à Música do que os acrósticos e poemas retrógrados pertençam à Poética; esta arte, como nossa música, foi inventada para excitar os movimentos da alma (DESCARTES, A.T. X, p. 139:2-8; C.M., p. 136-137).

Ao fazer a analogia da música com poemas retrógrados e acrósticos, pode-se interpretar que ele considerava certos usos do contraponto como tecnicistas, e, por isso, artificiais, no sentido de centrar-se nos aspectos técnicos principalmente, e que seriam mais perceptíveis na análise da partitura do que na audição da peça, como ocorrem com os acrósticos e poemas retrógrados. Pode-se deduzir uma predileção por peças mais próximas aos ideais de Glareanus do que de Tinctoris.

O próprio apreço por poesia expresso aqui indica esse posicionamento. Porém, Descartes não discute a relação do texto com a música, ou seu processo de musicalização, mesmo que a teoria exposta seja essencialmente das práticas da música vocal, com exceção da teoria rítmica que apresenta uma concepção rítmica não calcada na acentuação do texto musicado, mas nas estruturas que possibilitam a dança.

Seria possível, também, relacionar essa obra de juventude de Descartes com a nascente monodia acompanhada, e a ópera pela Camerata Fiorentina, ou Camerata de Bardi, na Itália. Ambas as formas pretendiam descartar os afetos do texto através do canto com acompanhamento instrumental, porém, por meio de uma única voz. A camerata era formada por músicos como Emilio de Cavalieri, Giulio Caccini, Piero Strozzi e Vincenzo Galilei, o pai de Galileu Galilei. É plausível que Descartes tivesse algum conhecimento do que estava sendo produzido na música italiana, pelo próprio impacto que esta causou à época, sendo um dos pilares da primeira fase do barroco musical.



A própria definição de música do *Compendium Musicæ* dialoga diretamente com esta definição proposta por Caccini na Introdução do livro *Le nuove musiche*, de 1601, de que “[...] a finalidade do músico é deleitar e mover os afetos da alma” (CACCINI, 1601, p. 10), sendo que o termo italiano *affetti* traduz o conceito latino de *affectus*. 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 jamais ter lido a definição de Caccini, mesmo que este fale sobre a finalidade do músico, e não da música em si como fez Descartes. Esta relação intrínseca entre música e afetos foi desenvolvida tanto na prática como na especulação estética do barroco.

No entanto, como este ensaio é focado na obra de juventude de Descartes, e mesmo a definição de música insinuar tais relações, a descrição das técnicas composicionais estão distantes da prática da monodia acompanhada e da ópera. O que enseja mais pesquisas em sua obra madura sobre a possível relação entre ambas as práticas. No entanto, é possível vislumbrar leituras anacrônicas, após a publicação póstuma desta relação entre música e afetos ou paixões sobre a racionalidade do processo de composição musical expressa no texto.

Não há material suficiente para saber as opiniões sobre determinadas composições. Contudo, ao analisar o texto e colocá-lo em diálogo com os debates e formas musicais de sua época de juventude, é possível ter uma ideia do repertório com o qual o autor teve contato e o impulsionou a pensar sobre música.

Compreender este contexto musical permite aprofundar o próprio conhecimento sobre o *Compendium Musicæ*, e também sobre o desenvolvimento do cartesianismo. A experiência com peças musicais, somada a problematização do jovem Descartes sobre a preocupação com o erro e a correta fundamentação do conhecimento, levou-o a escrever sobre música e, neste escrito, como já visto, enunciar lampejos de suas futuras perquirições e obras. Ele não voltou a escrever uma obra sobre música em sua fase mais madura, mas não deixa de impressionar que o caminho mencionado na juventude, de necessitar conhecer melhor a alma e seus movimentos para então compreender as paixões movimentadas pela música, tenham levado à publicação póstuma de uma obra como *As Paixões da Alma*.

## Referências

ADAM, C.; TANNERY, P. (Org.). **Oeuvres de Descartes**. Paris: Vrin/CNRS, 1897-1913. 11 v.

AUGST, B. Descartes's Compendium on Music. **Journal of the History of Ideas**. Filadélfia, v. 26, n. 1, p. 119-132, jan.-mar., 1965.

BERKEL, K. v. Beeckman. Descartes et “La philosophie physico-mathématique”. **Archives de Philosophie**. Paris, vol. 46, n. 4, out.-dez., p. 620-626, 1983.

\_\_\_\_\_. **Isaac Beeckman on Matter and Motion: Mechanical Philosophy in the Making**. Tradução Maarten Ultee. Baltimore: The Johns Hopkins University, 2013.

BOECIO. **Sobre el fundamento de la música**: Cinco libros. Trad.: Jesús Luque, Francisco Fuentes, Carlos López, Pedro R. Díaz e Mariano Madrid. Madrid: Gredos, 2009.

BUZON, F. Présentation. In: DESCARTES, R. **Abrégé de musique: Compendium Musicae**. Tradução Frédéric de Buzon. Paris: Puf, 1987. p. 5-49.

CASTRO, T. L. **Compendium Musicae de Descartes: possíveis fontes**. 2017. 165 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes, São Paulo, 2017.

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.

GOZZA, P. Una matematica rinascimentale: La musica di Descartes. **Il Saggiatore Musicale**. Bologna, v. 2, n. 2, p. 237-257, 1995.

HOLLER, M. O mito da música nas atividades da Companhia de Jesus no Brasil colonial. **Revista Eletrônica de Musicologia**, Curitiba, vol. 11, sep. 2007.

LOCKE, A. W. Descartes and Seventeenth-Century Music. **The Musical Quarterly**. Oxford, v. 21, n. 4, p. 423-431, out. 1935.

LOHMANN, J. Descartes' "Compendium musicæ" und die Entstehung des neuzeitlichen Bewußtseins. **Archiv für Musikwissenschaft**. Stuttgart, v. 32, n. 2, p. 81-104,1979.

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

VENDRIX, P. L'augustinisme musical en France au XVIIe siècle. *Revue de Musicologie*. Paris, t. 78, n. 2, p. 237-255, 1992.

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

# Rousseau e a ópera francesa, ou sobre um conflito de racionalidades

Raimundo Rajobac

A posição que Rousseau ocupa no âmbito da Estética e Filosofia da música nos parece ser interessante e profícua quando interpretada do ponto de vista de um campo de tensão entre racionalidades. Sua participação e reposição do problema musical, que perpassou o agitado debate que deu corpo à *Querelle des Bouffons*, adquirem sentidos produtivos quando interpretadas na lógica mais ampla de sua crítica à razão iluminista e na apresentação de um conceito de natureza que, ao remontar ao estoicismo, apresenta o pano de fundo da crítica da modernidade na qual as Artes, o Estado, a Política e a Pedagogia encontram novos caminhos. Um questionamento inicial parece poder nos ajudar a introduzir as questões que desdobraremos no decorrer do texto: como interpretar problemas musicais no contexto mais amplo do projeto iluminista e qual o sentido das reservas rousseauianas em relação à Ópera francesa, enquanto parte de seu projeto filosófico maior que mapeia uma crítica da razão iluminista? Este ensaio, portanto, pretende lançar algumas luzes que nos ajudam a interpretar tais questões. Para seguir nossa reflexão, estabeleceremos um diálogo com dois escritos centrais para a investigação do problema filosófico-musical em Rousseau: a *Carta sobre a música francesa*<sup>1</sup> (1753) e o *Ensaio*

---

<sup>1</sup> Doravante citado somente como *Carta*.

sobre a origem das línguas<sup>2</sup> (1781). Da *Carta* ao *Ensaio* temos as condições de perseguir o paradigma de uma racionalidade melódica que lançou as bases possíveis nas quais se ergueram a crítica rousseuniana à música e língua francesas. Se por um lado a *Carta* retoma temas tradicionais, reinterpretando-os nas trilhas de sua própria filosofia, por outro, o *Ensaio* expande tais questões, pondo em foco uma antropologia da linguagem cuja problemática central é a música, de forma específica, a melodia. Ergue-se daí a tensão entre harmonia e melodia. Como conflito de racionalidades, o conceito de natureza<sup>3</sup> adquire posição central ao resgatar, num caminho contrário, o conceito de natureza cartesiano-iluminista.<sup>4</sup> Dito dessa forma, soa-nos interessante considerar que a concepção de música que perpassa a obra e o fazer musical de Rousseau pode ser entendida como categoria e experiência estéticas capazes de se erguerem contra as pretensões e o domínio da racionalidade iluminista.

Os primeiros ensaios de composição de Rousseau datam de 1730, e se dá em 1735 seu exame do *Traité d'Harmonie* de Rameau, publicado ainda em 1722 (MARQUES, 2018). O debate com Rameau é de suma importância neste contexto, visto que é nele que se encontram reunidas as bases de uma racionalidade harmônica à qual a crítica de Rousseau pretende fazer frente. Lê-se no *Ensaio*: “a harmonia, sozinha, é mesmo insuficiente para as expressões que parecem depender unicamente dela” (ROUSSEAU, 2008, p. 155). O alcance de tal afirmação toma corpo enquanto crítica à concepção harmônica de Rameau. Tal clareza transparece quando o autor do *Ensaio* afirma: “o Sr. Rameau pensa que os registros mais altos de uma certa simplicidade sugerem, naturalmente, seus registros mais baixos, e que um homem que possui ouvido afinado e não exercitado, entoará naturalmente esse baixo” (ROUSSEAU, 2008, p. 155). Rousseau segue esse argumento sustentando a ideia de que Rameau nada mais alimenta que um preconceito de músico, e que pode ser invalidado por qualquer experiência próxima à natureza, uma vez que, “naturalmente, não há outra harmonia senão do uníssono” (ROUSSEAU, 2008, p. 154). O caminho em direção ao uníssono coincide com a necessidade de reaproximação com a natureza e rompe com a necessidade de elaboração consciente que a harmonia de Rameau

<sup>2</sup> Doravante citado somente como *Ensaio*.

<sup>3</sup> Não será de nosso interesse discutir e desdobrar os diversos conceitos de natureza que perpassam a obra de Rousseau. Para uma leitura desta questão, ver: Dalbosco (2011), Cooper (1999) e Neuhouser (2008).

<sup>4</sup> Compreendemos a amplitude do movimento intelectual iluminista e a maneira como ele envolve diversas tradições diversas entre si. Para nossa reflexão, deve ficar claro que, ao tratarmos de razão moderna, lançamos o olhar à razão vinculada à filosofia da consciência, entendendo René Descartes como seu principal expoente.

impõe, a partir de uma formulação e estruturação cartesiana da experiência sonora. O argumento rousseauiano não pretende negar as relações intervalares apresentadas por Rameau. Objetivamente, não há uma negação da harmonia por parte do genebrino. Dos vários lugares aonde essa crítica pode levar, aqui precisamos interpretar: a recusa de Rousseau é a um paradigma harmônico-racionalista que se impõe como princípio único do qual e para o qual tudo se cria e tudo se volta. Em Rameau, esse princípio é o do cálculo das relações a partir do qual a melodia deve nascer: em sentido rousseauiano, se subordinar.

Daí a ideia do genebrino, ao tratar da harmonia, de que o que há de belo na experiência sonora pertence à natureza. Não se nega, portanto, que tais efeitos são puramente físicos e resultam do movimento das partículas de ar incitadas pelo corpo sonoro. Isto, de fato, se estende ao infinito e pode chegar ao ideal de sensação agradável pretendido por Rameau. O que é impossível, para a lógica do *Ensaio*, é tomar essa perspectiva como universal. Da mesma forma, a racionalidade iluminista é dotada de uma pretensão universalizante em relação aos afetos e à compreensão, a harmonia rameauiana. Para Rousseau, todos os seres humanos poderão elaborar sentimentos prazerosos ao escutarem belos sons. Contudo, tais prazeres não podem ser resultados racionalizados de uma estruturação harmônica. Aqueles, antes mais próximos à natureza potencializam-se ao som de inflexões melodiosas familiares. É a noção de familiaridade que põe em xeque a pretensão de universalidade iluminista que perpassa a teoria harmônica de Rameau. Como dito pelo genebrino, os belos cantos, em nossa opinião, podem soar de forma medíocre a ouvidos que a eles não estejam acostumados (ROUSSEAU, 2008, p. 153). Aqui entra a situação desfavorável na qual se encontra a harmonia. Ela ergue-se na perspectiva de Rameau como uma beleza convencional de forma a agradar apenas aos ouvidos a ela acostumados ou treinados: “[...] é preciso estar longamente habituado para senti-la e para apreciá-la” (ROUSSEAU, 2008, p. 153). É o convencionalismo que conduz ao distanciamento da natureza. Assim, a capacidade em manipular proporções sonoras naturais pode coincidir com a extinção do prazer natural. De modo objetivo, compreende-se aqui o pressuposto rousseauiano, segundo o qual sempre se pretende fazer melhor que a natureza, no entanto acabamos por fazer pior.

Ao se distanciar da natureza, os ouvidos e gostos corrompem-se. Na harmonia, o princípio fundamental defendido no *Ensaio* – o da imitação – não encontra sentido. De fato, Rousseau está perguntando o que a harmonia imita quando se concentra em calcular proporções e de que forma tal empreendimento pode

revelar a relação entre a música e as nossas paixões. Aqui tocamos o centro das preocupações do *Ensaio*: a relação entre música, imitação e paixões. Dito assim, o que falta à harmonia, encontramos em potencial na melodia, a qual, “[...] ao imitar as inflexões da voz, exprime os lamentos, os gritos de dor ou de alegria, as ameaças, os gemidos, todos os sinais vocais das paixões são de sua alçada” (ROUSSEAU, 2008, p. 154-155). Trata-se de um processo natural de potencialização dos acentos das línguas e expressões ligadas aos idiomas: “[...] a certos movimentos da alma [...]”, afirma Rousseau (2008, p. 154), antecipando o Romantismo. Aqui, entra em jogo um conceito antropológico de linguagem viva contra a linguagem articulada. A força da primeira reside em tornar apaixonada e ardente a própria linguagem. Esse universo é, pois, o lugar onde “[...] nasce a força das imitações musicais [...] e o domínio do corpo sobre os corações sensíveis” (ROUSSEAU, 2008, p. 155). Nas trilhas da racionalidade harmônica, esforços podem concorrer para o esforço em organizar sucessões sonoras a partir de regras e leis. Dentre outros objetivos, destaca-se o de tornar precisa entonações que possam dar ao ouvido sensação de segurança e precisão. Se subordinada a esse princípio, a melodia vê-se desprovida de sua liberdade, ou seja, de sua energia e expressão. São postos em segundo plano, por exemplo, o que é natural dela: o acento apaixonado.

Em substituição aos acentos apaixonados, erguem-se os intervalos harmônicos. Para Rousseau, essa perspectiva, que é a marca da teoria harmônica rameauniana e perpassa o processo criativo da Ópera francesa e o trato com o canto nessa língua, “[...] separa de tal forma o canto e a palavra, que essas duas linguagens se combatem, contrariam-se, retiram-se mutuamente qualquer caráter de verdade e não podem reunir-se sem absurdo num tema patético” (ROUSSEAU, 2008, p. 2008). O que o genebrino quer mostrar, enfaticamente, é que sozinha a harmonia é insuficiente no processo da imitação. Ele elenca vários exemplos da natureza, tais como vento, tempestades e murmúrio das águas como incapazes de serem expressos apenas por acordes. A ideia central é a de que toda e qualquer imitação requer uma espécie de discurso que conduza à compreensão. Segue-se daí a concepção moral geral que perpassa o *Ensaio*: a de que “[...] os sons, na melodia, não agem em nós apenas como sons, mas como sinais de nossas afeições, de nossos sentimentos; é assim que excitam em nós os movimentos que exprimem, e cuja imagem reconhecemos” (ROUSSEAU, 2008, p. 157). O que se denomina aqui efeito moral segue a senda aberta pela ideia de familiaridade, a qual referimos acima, e caminha na direção contrária ao ideal racional iluminista de universalidade musical. De outro modo, ele toca um ponto importante para a compreensão da posição tomada

pelo genebrino durante a *Querelle des Bouffons*, na *Carta* e no *Ensaio*. Os afetos determinam-se pela familiaridade dos sons. Dessa forma, os efeitos físicos do som, também exaltados pela crescente razão iluminista, veem-se dissuadidos, uma vez que, para o genebrino, a ação dos nervos requer a predisposição do espírito. De modo simples, o filósofo quer mostrar, por exemplo, que é preciso o entendimento da língua para que os próprios nervos possam ser colocados em ação.

Nossa experiência sonora de mundo implica ações que se dão por meio de nossas impressões morais. É nesse sentido que o problema rousseauiano da melodia alcança uma dimensão normativa conceitual. Ao romper com a lógica da pura sensação, o genebrino coloca tanto as cores como os sons na condição de representações e signos. Para além do fenômeno físico, exige-se da música uma totalidade de sentido que só se faz possível a partir de impressões morais e intelectuais, que se determina a partir do princípio da familiaridade. Essa tese geral garante ao filósofo a afirmação que perpassa profundamente o *Ensaio*: “[...] não é o ouvido que leva o prazer ao coração, mas, sim, o coração que o leva ao ouvido” (ROUSSEAU, 2008, p. 159). Anuncia-se, aqui, todo o desejo crítico do genebrino. Enquanto crítica da razão iluminista, sua perspectiva luta contra todos os processos que concorrem para a materialização das operações do espírito, o que, em última instância, coincide em extinguir a dimensão moral que compõe nossos sentidos. Contra o projeto moderno, aquele cujo caminho a percorrer não consegue ver outro mundo que não o da mecânica e do cartesianismo, o ideal de racionalidade melódica busca apresentar aos músicos caminhos a mais, os quais superam a visão fixada “[...] no poder dos sons, na ação do ar e o tremor das fibras [...]” (ROUSSEAU, 2018, p. 165). Esse enunciado guarda um sentido profundo, visto que, enquanto crítica, ele quer pôr em foco o que o filósofo denomina força das artes, a qual só é de fato respeitada, alcançada e experienciada quando é possível a superação das impressões puramente físicas.

A crença desmedida nos aspectos físicos é o que garante um fazer musical cuja regras da harmonia sobressaem-se. Dessa forma, são postos em prejuízo a melodia e o acento vocal, que no todo do *Ensaio* constituem-se na mesma coisa. Isso é possível quando se desencadeia um processo crescente de racionalização musical na qual o cálculo dos intervalos soterra o universo rico de inflexões. A linguagem que nasce cantante vê-se, portanto, acorrentada ao ideal de aperfeiçoamento – que na música corresponde ao refinamento dos cálculos e das proporções, e, na língua, à autoridade e estruturação da gramática. Decorre daí



o embotamento ou a extinção dos tons vivos, apaixonados e cantantes comuns à linguagem. Esta questão é central quando se pretende refletir filosoficamente sobre a relação de Rousseau com a Ópera francesa. A viragem moderna para o campo da harmonia pôs em esquecimento a própria melodia. Tudo passa a ser criado e orientado a partir do paradigma harmônico. Incorre-se assim no prejuízo do acento oral e, conseqüentemente, na perda da energia musical. Como resultado, temos o canto separado da palavra, a qual é sua própria origem. Por esse caminho, “[...] esquecidas as inflexões da voz [e] limitada ao efeito puramente físico do concurso das vibrações, a música viu-se privada dos efeitos morais que produzira quando era duplamente a voz da natureza” (ROUSSEAU, 2008, p. 174). Essa problemática se amplia para o campo da política, o que é de fato um caminho interessante. A reflexão filosófica a respeito da relação de Rousseau com a Ópera francesa precisará considerar que ela envolve a questão dos governos, da origem das línguas e da história dos povos. Nesse contexto se entende a perplexidade do genebrino pelo que ele denomina línguas favoráveis à liberdade: todas estas guardam em si sonoridade prosódica. Em relação à França, conforme Rousseau (2008), nossas línguas são feitas para o murmúrio dos sofás.

O genebrino quer despertar para o fato de que a concretude da vida dos povos, que encontramos no caráter, nos costumes, interesses, etc., possui influência determinante em sua língua. O exame filosófico destas questões é perseguido desde a publicação da *Carta* e encontra no *Ensaio* o seu desdobramento. Na relação das línguas com os governos, o ideal de uma racionalidade melódica questiona e desvela o modo de ser das nações, no qual a crescente racionalização das relações coincide com a noção de progresso, impedindo a interpretação de que as línguas se formam naturalmente e de acordo com a necessidade dos homens. No interior desse acontecimento, elas modificam-se e transformam-se em conjunto com essas mesmas necessidades. A crescente racionalização desvela, portanto, exemplos interessantes. A eloqüência, por exemplo, tão cara à vida pública antiga, deveu-se à necessidade de persuasão. Para o mundo moderno, artifícios e figuras de estilo não são mais necessárias: com foco no progresso, nas artilharias e nos escudos, a força pública desbanca a persuasão. A força viva da linguagem, que entre os antigos se fazia ouvir nas praças – Heródoto e suas histórias contadas aos gregos são exemplos disso –, foi substituída pelo aspecto racional e discursivo da linguagem. Essa característica, afirma o genebrino, se faz ver na leitura dos memoriais dos acadêmicos, os quais mal podem ser ouvidos ao fundo da sala. Pondo em comparação o aspecto natural, acentuado e cantante da língua italiana em contraposição à francesa,

Rousseau remete ao sucesso dos charlatães que se faz possível onde reina a espontaneidade viva e natural da linguagem. A Itália é esse lugar. Dessa questão básica, compreendemos ainda a crítica a d’Alembert, o qual acreditava ser possível dizer o recitativo francês à moda italiana. Conclui o irônico Rousseau (2008, p. 176): “[...] seria, portanto, necessário dizê-lo ao ouvido, de outra maneira não se compreenderia absolutamente nada”.

Em sentido filosófico, a aproximação com o mundo grego e a crítica ao mundo moderno por meio da reposição de um sentido antropológico da linguagem, cuja música é a origem, exigiram do genebrino o olhar sobre a prosódia moderna. Esta última, por sua vez, herda a operação com as acentuações. Acontece que acentos e acentuação não constituem a mesma coisa. Para Rousseau, o *status* alcançado pelo acento no contexto da prosódia moderna dá-se, justamente, pela perda do acento natural da linguagem cantante, de forma que a acentuação na língua moderna nada pode significar de sonoro ou musical: ela designa tempos desiguais, e a língua, os lábios e o palato designam a diversidade das vogais. De outro modo, quase nunca tem espaço o que é designado pela modificação da glote: a responsável pela diversidade dos sons. Como exemplo do esgotamento musical da prosódia moderna Rousseau recorre a Dionísio de Halicarnasso e mostra que, entre os gregos, o acento prosódico era também musical. A relação de Rousseau com a Ópera francesa deverá, talvez, levar em conta o norte das reflexões que aqui reconstruímos interpretativamente. Para o genebrino, as definições de acento adotadas pelos franceses não correspondem, necessariamente, aos acentos de sua própria língua. Nesse caso, o equívoco dos gramáticos modernos se deu por uma falta de cuidado com a experiência, ao passo que julgam “[...] expressar pelas modificações da glote esses mesmos acentos que expressam unicamente variando as aberturas da boca ou as posições da língua” (ROUSSEAU, 2008, p. 120). Esse aspecto é geral e perpassa todas as línguas modernas da Europa: nem mesmo a italiana é uma exceção: “a língua italiana, assim como a francesa, não é em si mesma uma língua musical. A diferença é apenas que uma se presta para a música e que a outra não [...]” (ROUSSEAU, 2008, p. 121).

A noção de progresso assumida pela Modernidade cumpre função determinante no que podemos chamar de destino natural das línguas. Esse raciocínio nos conduz a uma tese fundamental da interpretação que aqui fazemos e que deve ser entendida, no que diz respeito à relação Rousseau e Ópera francesa, como um veio que se ergue no todo da crítica da modernidade, ou da razão iluminista que permeia o todo do projeto filosófico do genebrino. O que elevamos à

condição de diálogo é o fato de essa crítica se desdobrar via experiência da arte e tomar a música como forma de racionalidade. O que torna possível esse entendimento é o fato de o princípio de clareza ser a marca por excelência da razão moderna iluminista. Tornar claro é uma exigência metodológica que compõe a noção de progresso das ciências. Como consequência, temos um progresso histórico das línguas que, em busca de clareza, perdem sua força natural. O aperfeiçoamento da gramática e da lógica modernas são as duas grandes marcas desse progresso. Como resultado, há academias entre o povo e as falas, e, num esforço racional, se conseguiu tornar a língua fria e monótona, mais escrita do que falada. Em sentido geral, os argumentos até agora desdobrados orientam-nos no contexto do *Ensaio* ao tema da diferença geral e local das línguas. Essa nos parece ser uma das noções também necessárias para a interpretação da relação música, Rousseau, linguagem e Ópera. Para o filósofo, o princípio fundamental que caracteriza tanto a origem como a diferença das línguas é local, ou seja, está ligado às regiões de origem e processo de formação pelo qual passam.

Isso explica o interesse do filósofo quanto às diferenças entre o que denominou línguas do Sul e línguas do Norte. Na trilha desse argumento, o genebrino põe em posição central o limite do filosofar europeu, que por toda parte vê apenas a si mesmo. Sempre que são questionados, por exemplo, sobre a origem das coisas, os europeus não conseguem senão partir do que está ao seu redor. Assim, o autor põe em relevo, em sentido antropológico, apenas esse homem europeu habituado ao frio, à fome e aos modos rudes, não conseguindo ampliar o olhar para além da neve e gelo da Europa. Não se atina em pensar amplamente a espécie humana, de modo a considerar as regiões quentes e que o inverno não é a marca comum de todo o globo terrestre. Com isso, Rousseau aprimora sua crítica em relação à origem e diferença das línguas empreendidas pelos modernos iluministas, propondo uma inversão metodológica que culmina numa certa antropologia da linguagem. O aspecto metodológico rousseauiano requer um movimento que, além do olhar perto de si, considere o olhar longe de si. Também com o olhar distante, tem-se garantida a possibilidade de observação da diferença que conduz a particularidades. Esse aspecto geral ajuda a fundamentar a ideia geral do *Ensaio* em torno da origem da música e suas relações. Aqui, a ideia central é a de que “com as primeiras vogais formaram-se as primeiras articulações ou os primeiros sons segundo o tipo de paixão que ditava uns e outros” (ROUSSEAU, 2008, p. 145). Dos vários desdobramentos possíveis dessa consideração pontual, interessa-nos compreender que “[...] a paixão faz falar todos os órgãos e confere à voz todo o seu brilho; assim, os

nervos, os cantos, a palavra, têm uma origem comum” (ROUSSEAU, 2008; p. 145).

Parece-nos agora termos desvelado os aspectos estéticos-filosóficos que podem nos ajudar a interpretar a relação Rousseau e Ópera francesa. Naturalmente, essas questões podem ser exploradas em outras obras de Rousseau e enriquecidas com outras fontes. O caminho que fizemos até aqui concentrou-se em interpretar alguns momentos do *Ensaio*, que tem seu período de elaboração entre 1756 a 1761, posterior à sua participação na *Querelle des Bouffons* em 1752, e da *Carta*, que data de 1753. Não foi por acaso que recaímos interpretativamente sobre parte do *Ensaio* para retomar a problemática central do nosso estudo. Acreditamos encontrar nele, anos depois, o espírito da *Querelle*, princípios e conceitos fundamentais da *Carta* ampliados e aprofundados. No passo que seguimos agora, a *Querelle* como acontecimento histórico e a *Carta* como marca dessa problemática, tomaram espaço nos ajudando a perseguir nosso objetivo: a compreensão da relação entre Rousseau e a Ópera francesa na perspectiva do conflito de racionalidades, que se expressa na recusa do genebrino ao aferrado conceito de razão iluminista e na repositição de um novo conceito de natureza.

O Palais-Royal hospedou, no ano de 1752, uma companhia itinerante italiana que viria a estremecer a Ópera de Paris. Os *intermezzi* de óperas bufas ali apresentados, com duração de pouco mais de um ano, levaram a França da época a um intenso e rápido debate. De um lado, puseram-se os adeptos da música italiana e, de outro, os defensores da música francesa. O aspecto filosófico dessa relação encontra um ponto expressivo nesse acontecimento histórico. Se o leitor atento alçar com vigor seu voo interpretativo, poderá reconhecer o impacto filosófico das reflexões que até agora desdobramos sobre música, linguagem, nações, harmonia, melodia e natureza. É como conflito estético-filosófico que a *Querelle* nos interessa, visto que ela reúne rapidamente esforços e reflexões envolvendo, por exemplo, Rousseau, Diderot e os enciclopedistas: impõe-se com uma força que ratifica seu significado histórico e nos interpela enquanto problema ideológico. De um ponto de vista histórico, podemos considerar que não era a primeira vez que *La serva padrona*, de Pergolesi, estreava em Paris – quando na capital em 1746 não veio a alcançar o sucesso de 1752. Uma investigação histórica dessa possibilidade revela um movimento de mudança cultural significativo em um curto espaço de tempo. São possibilidades de leitura, por exemplo, uma não renovação da Ópera francesa desde a morte de Lully, em 1687; a continuidade assumida por Rameau em relação à tradição

lullista; contestações que daí nasciam. A figura, principalmente de Rameau, passa a indicar convencionalismos, tanto no que diz respeito ao apego à tradição musical anterior como a resistência a outros gêneros que passavam a agitar a cena lírica, como é o caso dos balés.

O peso musical, teórico, mitológico conduziu o público a uma espécie de cansaço. Como consequência, teve-se, em 1751<sup>5</sup>, o sucesso do teatro da Feira. Ali se escutavam comédias e paródias das grandes óperas, espetáculos rápidos e divertidos que remontavam ao cotidiano. Nesse contexto, as obras *buffas* trazidas pelos italianos encontraram um terreno fértil: cansados da *ópera séria* francesa, que já não emocionava, o público dedicou-se à *buffa* com voracidade (MASSIN, 1997). As peripécias cômicas, com poucos personagens; rapidamente apresentados, erguiam-se a partir de temas realistas e cotidianos; para isso, assumiam uma linguagem musical leve e arejada. Esse novo contexto em torno da música erguerá o grande movimento da música italiana contra a música francesa. Historicamente, ficaram conhecidos o “canto do rei” e o “canto da rainha”. Do primeiro aproximavam-se os partidários da música francesa, do segundo, o da música italiana. A intensidade deste movimento passa a perder força em 1753. No entanto, quando tudo parecia se acalmar, Rousseau surge reascendendo a polêmica em grande estilo com a famosa *Carta sobre a música francesa*, escrita em 1752 e publicada apenas em 1753. O genebrino não dá a menor importância para a *Querelle des Bouffons* propriamente dita, e busca a questão para o seu terreno favorável, atacando a música francesa. Como pressuposto filosófico básico, Rousseau entende ser a música francesa o lugar no qual a natureza não se faz lembrar em nenhum detalhe. É a partir do coração de sua filosofia, o conceito de natureza, que a *Querelle* foi então examinada.

Uma crítica da ópera francesa pode ser lida em Rousseau a partir de sua crítica mais ampla ao moderno. A modernidade que se corrompe ao afastar-se da natureza produz, conseqüentemente, uma cultura antinatural. De certo modo, todo o aparato barroco está próximo ao que pode se entender em Rousseau como artificialização da vida a partir dos critérios de uma razão que diverge da natureza. Seu problema filosófico-musical segue essa senda e pode ser entendido, por exemplo, na recusa ao convencionalismo na ópera, a pompa

<sup>5</sup> Conforme Massin (1997), o ano de 1751, que consagrava a reabertura da Feira em Paris, assinalou o lançamento do primeiro volume da colossal realização de Diderot e de seus amigos, a *Encyclopédie*. D’Alembert nela passava a limpo as teorias musicais de Rameau; Diderot, o barão de Grimm, e d’Holbach atuavam como críticos de arte; Rousseau, que tinha ao seu cargo os textos de economia política, além disso era “copista de música” e compositor.

dos libretos, a interpretação standard da mitologia, os aparatos e exageros das montagens e a ausência de ação dramática (MASSIN, 1997). Em se tratando do material musical, sua analítica segue o princípio de uma antinaturalidade. Massin (1997, p. 504) o designa bem: “[...] Pasteurização [...]”. Aqui reside aquele interesse pela harmonia que citamos anteriormente. Esse autor designa o demasiado esforço racional na concepção musical que o aproxima em demasia da capacidade de jogo com cálculos, formas, frações e progressões. Brilhos, gestos e ornamentos perpassavam o material musical da Ópera francesa, pondo em último plano o próprio sentimento necessário à ação dramática. Contra a música francesa, Rousseau apresenta a música italiana, filosoficamente e isso pode ser interpretado a partir da naturalidade cantante e espontânea que o filósofo identifica aí; e, politicamente, como recusa a Rameau, sua harmonia e simbologia, que em sua música fazia viver o século de Luís XIV: se foi possível ouvir de Rousseau elogios a Rameau ao compor o *Dardanus* (1750), agora o genebrino e os enciclopedistas representavam a maior força inimiga de Rameau e seu legado.

A racionalidade harmônica, aquela que remonta não só ao pitagorismo grego, mas, em sentido moderno, a *ratio* cartesiana, é a marca do legado musical de Rameau e passou a ser a marca por excelência da grande música francesa. Trata-se da concepção segundo a qual a música é puramente racional e ganha sua universalidade ao ser a mesma em todos os lugares e circunstâncias. A possibilidade de compreensão da música só é possível universalmente. Já em Rousseau, a proximidade com a natureza é o que torna a música um fenômeno próprio do coração humano, nela implicam-se experiência e significado, os quais determinam-se pela familiaridade e impressões morais e não pela universalidade. Com Rousseau temos a experiência da música e a melodia é tomada como princípio para tornar isso claro, enquanto experiência antropológica-histórica-cultural. Esta perspectiva rompe com o ideal de validade universal e eternidade que se reuniu no princípio unificador da harmonia, base do *Tratado da harmonia reduzida aos seus princípios naturais* (1722), de Rameau. Para o genebrino, a matemática de Rameau incide exatamente no impedimento dos sentimentos. De outro modo, enquanto experiência apenas racional, os processos criativos em música passam pela internalização e obediência a um conjunto de regras antinaturais. Dentre outras coisas, encontra-se prejudicado aí o gênio, que é sinônimo de liberdade e autonomia: como a natureza, o gênio não se submete cegamente a qualquer regra. Para Rousseau e os enciclopedistas, a perspectiva racionalista de Rameau e a dureza de sua música o conduziam mais à doutrinação que a processos de criação artística.

O caráter estético-filosófico do debate entre Rousseau e Rameau reuniu problemas capitais como a relação música e palavra e, principalmente, o tema da arte como imitação da natureza. Ao se erguerem a partir de paradigmas filosóficos diferentes, a perspectiva racional e universalizante de Rameau e a noção rousseuniana da música como expressão da variedade do coração humano guardam consigo, em sentido prático e epistemológico, conflitos de racionalidades que caracterizam a modernidade. Nos parece possível dizer, por exemplo, que fazeres e processos musicais desvelam e nos ajudam na compreensão de problemas mais profundos da epistemologia moderna – aquela iluminista cujo conceito de razão passa a ser a marca fundamental, bem como a crítica ao próprio conceito de razão iluminista, esta que tem Rousseau como principal representante. É contra a razão iluminista que o genebrino poderá abordar um conceito de música enquanto fator histórico cultural. Interpretar no *Ensaio*, escrito bem posteriormente à *Querelle*, estas questões estéticas e epistemológicas em confronto com a *Carta*, que possui uma imediaticidade e simbologia, tendo em vista a adesão rousseuniana ao debate da época, constitui o paradigma de uma filosofia da música rousseuniana que só pode ser compreendida na condição de crítica da modernidade. Em sentido positivo, temos a experiência da arte, ou o modo de ser do estético, em nosso caso específico, a música, como campo de crítica à racionalidade instrumental.

A novidade filosófica da *Carta* consistiu em superar a própria *Querelle*. Rousseau propõe um problema musical em torno da Ópera, mas também para além desta. Música, língua, nação, unidade da melodia possuem aqui a centralidade que ocupariam mais tarde no *Ensaio*. Para uma defesa da unidade da melodia, Rousseau serve-se da musicalidade das línguas italiana e francesa, para fundamentar uma teoria da unidade da melodia. Tanto filosófica quanto musicalmente, a unidade da melodia cumpre função determinante na filosofia rousseuniana. Isso fica claro na *Carta* a partir da ideia de que, para que uma música se torne interessante e leve à alma os sentimentos que nela se quer excitar, é preciso que todas as partes concorram para fortalecer a expressão do tema. Pensando assim, a harmonia deve concorrer senão para torná-la mais energética, e o acompanhamento a embeleze sem a encobrir nem desfigurar. Uniformidade e simplicidade devem caracterizar o baixo, guiando de certa forma aquele que canta e aquele que ouve, sem que nem um nem outro disso se apercebam. Em resumo, 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). Não foi por acaso que optamos por iniciar nossa reflexão tomando como referência partes do *Ensaio* de 1781. Didaticamente, foi desejo conduzir

o leitor a essa intuição intelectual fundamental que é o fundamento da *Carta* em 1753: a melodia e sua naturalidade como fundamento. Nos dois escritos, a melodia é apresentada como problema de racionalidade e segue a senda aberta em direção à crítica da razão iluminista.

Se Rousseau foi caro ao Romantismo posteriormente, sobretudo ao movimento que se erguia na tradição germânica, isto se deve, dito de forma geral, à sua recusa à razão iluminista, seu conceito de natureza, e à sua racionalidade melódica. É com a autonomia da melodia, em relação ao esforço racional das estruturas harmônicas, que se desvela o conceito de expressividade. Este, por sua vez, junta-se necessariamente à noção de liberdade, criação e genialidade comuns à filosofia do genebrino. A melodia é o que conduz à expressividade, e sua unidade é necessariamente o que garante a expressão dos sentimentos. Melodia aqui deve ser entendida a partir da relação entre música e palavra. Parece-nos possível dizer que a tese da música como origem da linguagem, que encontramos no *Ensaio*, é também princípio norteador da *Carta*. Nesta última podemos ler, por exemplo, que é na parte vocal que se fundamentam as belezas do acompanhamento (ROUSSEAU, 2005). Dentre outras coisas, são dessas questões fundamentais que a noção de beleza e belo musical passam a coincidir com os conceitos de transparência e expressividade. A palavra, ou a música vocal, precisam ser entendidas como fundamento neste contexto. Para o genebrino, a música vocal precede naturalmente e instrumental, de forma que esta última desenvolve-se imitando-a (ROUSSEAU, 2005). Daí sua concepção de música segue a tripartite divisão característica do seu século e assumida na *Carta*. Lê-se: “Toda música se compõe de três coisas: melodia ou canto, harmonia ou acompanhamento, andamento ou ritmo” (ROUSSEAU, 2005, p. 8).

Para além de uma mera divisão ou conceitualização, quando o filósofo divide a música em três dimensões, sua preocupação é sempre mostrar a importância da melodia, a qual deve ser o ponto de partida para a criação em música. É ela, a melodia, que deve conduzir o conjunto das relações musicais. De todo modo, melodia deve ser entendida aqui como as entonações, os acentos e as rítmicas da linguagem, de forma específica, a voz humana. Assim, chegamos a um ponto fundamental que nos orienta às conclusões de nossa reflexão. Trata-se de compreendermos que é partir desse pressuposto básico, da melodia como imitação da voz humana, que se ergue a problemática filosófica rousseauiana de que é só a partir da melodia que se extrai o caráter particular da nacionalidade de uma música. Aqui parecemos agora encontrar, de forma bem específica, o sentido da relação de Rousseau com a Ópera francesa, sua



suspeita em relação ao limite musical da língua francesa, a relação da música com a nações, a política, a linguagem. Como podemos perceber, trata-se de um problema estético-filosófico-musical que se movimenta do mundo prático ao teórico, conduzindo-nos à esfera mais ampla da epistemologia moderna. Nas trilhas da reflexão que aqui nos propomos, precisamos ainda compreender, e a *Carta* oferece-nos esta condição, que a centralidade que a melódica ocupa exige a relação direta entre música e palavra, ou, dito de outra forma, que as duas não sejam senão a mesma coisa. Rousseau está musicalmente próximo do canto acompanhado e segue o já antes entendido por nós: que a melodia se origina dos acentos da voz humana determinados pela língua. Esta perspectiva gera, o que a *Carta* antecipa em certa medida, a teoria da linguagem que perpassou o *Ensaio* anos mais tarde e, ao incorporar a ideia de simplicidade melódica ou musical, coincide com o conceito de natureza de Rousseau, pondo a música no todo de sua teoria filosófica, social e antropológica.

Filosoficamente falando, é a partir do princípio da melodia, ou ampliando a questão, a partir de uma racionalidade melódica, que Rousseau estabelece as condições de se justificar, como o faz na *Carta*, sua posição de preferência pela língua italiana em detrimento da francesa. A melodia é o que oferece as condições de extrair o caráter particular da música de cada nação (ROUSSEAU, 2005). Nos parece, e talvez este seja o objetivo geral deste nosso ensaio, que o tema Rousseau e a Ópera francesa torna-se fortuito quando pensado por esse caminho. Ao passo que remete ao universo prático do fazer musical, desvela uma relação profunda que questiona a epistemologia, superando um mero espírito de preferências entre esta ou aquela outra língua. Sua recusa da língua francesa e preferência pela italiana se dão a partir de um problema musical, o qual precisa ser entendido no contexto mais amplo de sua filosofia e teoria da linguagem. Quando se lê na *Carta* em relação à língua italiana que ela é doce porque as articulações são pouco complexas e o encontro de consoantes é nela raro e sem aspereza, bem como a ideia de que muitas sílabas são formadas apenas por vogais, e elisões tornam-se frequentes e favorecem a pronúncia (ROUSSEAU, 2005), conseguimos vislumbrar com clareza a profundidade da relação entre racionalidade harmônica e melódica. Elas são o pano de fundo subterrâneo que possibilitam a *Carta* e o *Ensaio*, assim como a compreensão da posição de Rousseau no contexto da *Querelle*. Para nós, objetivamente, permite lançar luzes a respeito da relação de Rousseau com a Ópera francesa.

A musicalidade da língua italiana permite expressividade e potencializa o belo musical. Esta é uma das ideias gerais de Rousseau. O que existe em excesso

na língua italiana, falta à francesa. Com marca emotiva, o que falta à língua francesa, a italiana potencializa a comunicação dos sentimentos de forma mais próxima à natureza. Segundo Rousseau (2005), trata-se de uma língua sonora, com vogais em sua maioria brilhantes por não possuírem ditongos compostos e quase sem vogais nasais. Com articulações esparsas e fáceis, distingue melhor o som das sílabas, que se torna mais nítido e cheio. Esse esforço rousseauiano em descrever as relações sonoras e a musicalidade da língua italiana deve ser entendido no todo de nossas reflexões. Vamos perceber, assim, que seu empreendimento quer aproximar música e língua, ou seguindo o argumento da *Carta* e do *Ensaio*, mostrar que elas são uma só coisa. Que na origem tudo é melodia, e o distanciamento dela consiste no erro moderno que em Rousseau equivale ao distanciamento da natureza. Se o conceito de natureza do genebrino não possui um significado físico-mecânico e dirige a uma unidade dada imediatamente à nossa experiência, que orienta a disposições naturais e meio ambiente físico e social, a música segue essa mesma perspectiva, e a melodia representa esse paradigma. Dessa forma, é possível dizer que o tema Rousseau e a Ópera francesa desvela-se como problema estético-musical, quando em sentido filosófico nos permite compreender o princípio da melodia enquanto problema de racionalidade.

## Referências

COOPER, L. D. **Rousseau**: Nature and the Problem of the Good Life. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1999.

DALBOSCO, C. A. **Educação natural em Rousseau**: das necessidades da criança e dos cuidados do adulto. São Paulo: Cortez, 2011.

DESCARTES, R. **Compendio de Música**. Tradução de Primitiva Flores e Carmen Gallardo. Madrid: Tecnos, 2001.

GARCIA, D. F. Rousseau contra a música francesa. Sefim – interdisciplinar de música, filosofia e educação. **Anais...** v. 3, n. 3, p. 21-36, 2017. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/sefim/ojs/index.php/sm/article/view/537/375>>. Acesso em: 17 mar. 2018.

KÜHL, Paulo M. A comparação entre a ópera italiana e a francesa: Raguenet e a irredutibilidade de duas tradições. **Revista Música**, v. 14, n. 1, p. 151-176, 2014.

MARQUES, J. O. A. Rousseau, Rameau e o Ensaio sobre a origem das línguas. In: JORNADA DE ESTUDOS J.-J. ROUSSEAU, I, Departamento de Filosofia da USP, 24 a 26 de março de 2010. **Anais...** São Paulo, 2018. Disponível em: <<https://www.unicamp.br/~jmarques/pesq/ensaio.htm>>. Acesso em: 27 mar. 2018.

MASSIN, J.; MASSIN, B. **História da música ocidental**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

NEUHOUSER, F. **Rousseaus Theodicy of ‘Amour Propre’**: Evil, Rationality and the Drive for Recognition. Oxford, 2008.

RAGUENET, F. Paralelo entre italianos e franceses no que concerne à música e às óperas [1702]. Tradução e notas de Paulo M. Kühl. **Revista Música**, v. 14, n. 1, p. 177-197, 2014.

RAMEAU, J. P. **Démonstration du principe de l’harmonie servant de base à tout l’art musical théorique & pratique**. Paris: Durand, Pissot, 1750.

ROUSSEAU, J. J. **Ensaio sobre a origem das línguas**. Tradução de Fulvia M. L. Moretto. 3. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

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

\_\_\_\_\_. **Emil oder über die Erziehung**. München: UTB, 1995.

\_\_\_\_\_. **Do contrato social** (1757): discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens. São Paulo: Abril cultural, 1978. Coleção os Pensadores.

\_\_\_\_\_. Émile. **Éducation – Morale – Botanique**. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1969. (Sigla: OC IV)

# Kant e a música clássica

Ricardo M. Nachmanowicz

Do ponto de vista histórico e no que tange ao recorte temporal, circunscrever a filosofia de Kant junto ao tema da música clássica instrumental é adentrar em uma zona de conforto. Joseph Haydn (1732-1809), compositor símbolo do período clássico, pôde acompanhar o nascimento e a lastimável morte do fenômeno Mozart. Beethoven, aluno de Haydn, na altura do falecimento de seu antigo mestre, já havia composto não menos do que seis sinfonias. Kant (1724-1804) por sua vez edita a *Crítica da Faculdade do Juízo* no ano de 1790. Mozart a essa altura já havia composto toda a sua obra e falecido no ano seguinte, 1791. Kant edita no ano de 1798 a *Antropologia*, e, assim como Haydn, possui uma excelente obra de maturidade.

Contudo, do ponto de vista acadêmico, o tema é repleto de controvérsias. As primeiras já se notam pouco depois da segunda edição da *CFJ*<sup>1</sup> [1793] no periódico *Allgemeine musikalische Zeitung* (VIDEIRA JUNIOR, 2009). No ano de 1801, nesse periódico, Johann Triest confere à música o conceito de “música pura” contrariando o uso que fez Kant de uma mera “música aplicada”, sempre ligada ao recitativo. Michaelis concede à música a melhor posição dentre as *belas artes*, também contradizendo o texto de Kant e animando o movimento da autonomia da arte musical (VIDEIRA, 2010).

Posterior à essa geração de comentários e fora do âmbito da crítica imanente, Schopenhauer faz um duro ataque à concepção geral da estética de Kant. Afirma

---

<sup>1</sup> Crítica da Faculdade do Juízo.

que Kant detinha “pouca sensibilidade para a arte”, e que provavelmente “nunca teve a ocasião de ver uma obra de arte significativa” (SCHOPENHAUER, 1985, p. 177-178).

Passados mais de duzentos anos, o cenário não é muito diverso. Estaríamos de certa maneira replicando as formas mais clássicas das primeiras recepções da *CFJ*: entre críticas concernentes à sua pessoa (*ad hominem*) e críticas inerentes ao sistema.

A herança dos comentários de Schopenhauer, em certa medida, estimulou um interesse mais próximo ao biográfico e com alguma verve filológica. Um exemplo desta verve nos dá o artigo de Ubirajara Marques (2015), *Os tons harmônicos e o “fundamento das representações”*. Breve comentário a uma anotação de Kant sobre uma metáfora musical de Eberhard, indicando alguma proximidade de Kant com a terminologia acústica. Ainda nesta mesma verve há o artigo de Maria João Branco (2013), especulando sobre patologias de escuta em *Musicofobia, musicofilia e filosofia. Kant e Nietzsche sobre a música*.

Aqueles que buscam uma leitura inerente ao sistema kantiano demonstram, assim como há 200 anos, um misto de concordância com crítica, alguns buscando referenciais bibliográficos kantianos complementares ao texto da *CFJ*.

O trabalho de Rohden, *Um sentido pré-político da música em Kant* (MARQUES, 2010), exemplifica esta característica ao criar um diálogo com o texto da *Antropologia* (1798). Um verdadeiro exemplo de virtuosismo desse expediente encontramos no artigo de Cecchinato (MARQUES, 2010), onde a passagem harmônica entre diferentes obras de Kant, incluindo obras pré-críticas, dão lugar à temática tão contemporânea do silêncio, subscrita à compreensão do século XVIII.

Outra tendência observada é a da busca por referenciais teóricos que não aqueles consagrados pela estética. Podemos reconhecer neles a ascensão de um interesse epistemológico pela música, que perpassa obras kantianas como a *Crítica da Razão Pura*, considerando a música enquanto objeto de conhecimento e analisando a percepção musical qualificada. Incluem-se aqui o trabalho de José de Almeida Marques (MARQUES, J. 2010) que introduz um problema concernente à *Segunda Analogia da Experiência* para a compreensão do fenômeno musical. Citamos um trecho de sua conclusão:

É um pouco frustrante, portanto, que a argumentação kantiana tenha permanecido tão presa aos paradigmas visuais, arriscando-se a transmitir a impressão de que seu campo de aplicação é menos geral do que se poderia esperar. Ao transpor os mesmos raciocínios e conclusões para o campo da percepção musical e à apreensão dos fenômenos melódicos e harmônicos, pretendi [...] ressaltar a fecundidade da abordagem kantiana através de sua aplicação a um novo campo de relações [...] (MARQUES, J. 2010, p. 140).

Inclui-se o meu próprio trabalho sobre Kant, respectivamente em: a) *Lógica e Música: conceitualidade musical a partir da filosofia de Kant e Hanslick* e b) *A tensão entre fenomenologia e teoria nos comentários de Kant sobre a música* (NACHMANOWICZ, 2014; 2015). Onde analiso o objeto musical em sua conceitualidade a partir da epistemologia kantiana.

Há também um artigo do *Huffpost* – edição italiana – com autoria de Giovanni Giammarino (2014), que trata sobre a relação entre o engenho temático e a percepção da forma musical a partir da *Primeira Analogia da Experiência*. Giammarino dá destaque ao núcleo motivico-temático, porém, analisado do ponto de vista da causalidade e do princípio de permanência da substância.

Por fim, há também abordagens “extrínsecas”. O artigo de Ubirajara Marques (2009), *Ma fin est mon commencement et mon commencement ma fin* aborda a música em uma função metafórica e analógica, enquanto enseja um tipo de leitura estrutural da obra kantiana. Por ser uma abordagem extrínseca, poderíamos dizer que este trabalho se diferenciaria das demais produções que acabamos de caracterizar; porém, assim como as demais, ela não é apenas exegetica.

Caracterizo sinteticamente o campo musical analisado por kantianos e demonstro minhas credenciais filosóficas, a fim de contextualizar o seguinte inquerito que levo a cabo neste artigo, que consiste em buscar identificar quais seriam os objetos musicais que a estética kantiana assinala em sua terceira *Crítica*. Busco identificar o “repertório” inerente à construção teórica kantiana, ou seja, a partir e exclusivamente da orientação que sua pretensão explicativa fornece do fenômeno musical – evitando qualquer meta-explicação e evitando inferir esse repertório de algum caráter ou da própria biografia de Kant.

A argumentação se divide entre as seções I e II. A primeira recolhe aspectos da estética de Kant que remetem ao período barroco [*Affektenlehre*]. A segunda

analisa aspectos da estética kantiana que remetem ao engenho, atitude e concepção da música clássica e do movimento da autonomia da arte musical.

## **1 A centralidade das *belas artes***

O século XVIII foi para a música europeia um importante momento de transição. Inicialmente o contexto cultural exprimiu a máxima hegemonia do barroco, incluindo o uso do termo “barroco”, quase não utilizado no século anterior (HAUSER, 2003). Há que se destacar que na música a estética comum ao barroco têm origem desde o passado da *Camerata Fiorentina* e se estende até as opulentas, sofisticadas e fortes construções de Vivaldi e Bach.

Ainda assim, o século XVIII deu lugar ao fim do prestígio pelo barroco, dando espaço ao rococó. Na história da música, o rococó antecipa o clássico e por isso concorre com a música barroca. A razão está no desenvolvimento da forma sonata por Carl Phillip e Johann Christian Bach, que impulsionou definitivamente a conformação da música clássica e o discurso da autonomia da forma musical. É também do século XVIII a primeira dissidência estético/poética da conhecida teoria dos afetos [*Affektenlehre*] barroca. O sentimentalismo pré-romântico [*Empfindsamkeit*] das duas décadas finais do século, entendeu que os conceitos de “sublime”, “sensibilidade” e “natureza” (DAHLHAUS, 1989, p. 61), conjugados na música de expressão instrumental, prescindem de qualquer expressividade semântica. Deste ponto em diante dominam as estéticas musicais puramente instrumentais de base clássica e romântica (DAHLHAUS, 1989). O *Barroco*, o *Rococó*, o *Clássico*, o *Empfindsamkeit*, o *Sturm und Drang* e o *Romântico*, podem ser igualmente vistos como movimentos influentes dentro do século XVIII.

Contudo, em seu final, o século XVIII exigiu difíceis escolhas, e, por isso, uma dose de engajamento por parte dos músicos, críticos e interessados na arte musical. Não há dúvida de que Kant foi um proponente cultural importante, porém, quais vetores culturais sua proposta carregava, ou, qual a originalidade de sua estética musical?

Segundo Ricardo Pinilla, Kant apresentava uma filiação bastante tradicional com a cultura europeia de influência francesa, mesmo antes de compor a sua estética:



Kant pertence ainda a essa cultura centro europeia que baseava a legitimidade da arte em sua capacidade de expressar ideias morais, mas, por sua vez, assiste a germinação da ideia da autonomia da arte pela arte, em autores como Karl Philipp Moritz, de onde a música desempenhará um papel crucial no processo da práxis artística (PINILLA, 2013, p. 87).

Essa relação entre arte e moralidade é também comentada por Weatherston, enquanto traço sistemático da filosofia de Kant:

Uma ideia estética é uma representação que anima o pensamento através de suas ricas associações [§49 (314)]. É essa ideia estética que permite a obra de arte expressar ideias morais. A rica associação de uma ideia estética faz aparentar estar indo além da experiência, assim como as ideias racionais fazem (WEATHERSTON, 1996, p. 57-58).

Essa orientação de Kant, por si só, já o afasta da esfera da autonomia da arte. Há que se recordar que a *CFJ* vem à tona cinco anos após o importantíssimo trabalho estético de Karl Phillip Moritz, de 1785, cujo título já anuncia o programa estético da autonomia: *Tentativa de unificação de todas as ciências e belas-artes sob o conceito de completos em si mesmos* (WOODMANSEE, 1981). Em 1788, e faltando ainda dois anos para a publicação da *CFJ*, Moritz escreve uma estética autônoma apropriada à música clássica (DAHLHAUS, 1978, p. 285). Woodmansee (1981) sugere que não haveria como Kant ter deixado de travar contato com essas obras de Moritz. O fato mais sugestivo é o de que o texto de 1785 havia sido publicado no volume de março, junto a uma publicação de Kant: *Sobre os vulcões da Lua*.

Embora não seja citado na obra de Kant, Moritz introduz dois termos muito caros à estética kantiana: “finalidade interna” e “desinteresse”. Contudo, Moritz cria uma estética orientada aos objetos e não ao juízo. Assim, a arte será tão mais bela quanto mais desinteressado for “o objeto”; ou seja, se não for um objeto ligado à utilidade.

Encontramos na *CFJ* os conceitos de “finalidade sem fim” e “desinteresse”, orientados pela perspectiva transcendental. A finalidade interna de Moritz é convertida em uma “finalidade sem fim”, ou seja, uma dinâmica subjetiva que não se situa no objeto, mas em um jogo entre as faculdades de conhecimento do sujeito. A finalidade sem fim em Kant ilustra a não obrigatoriedade, e, na verdade, a tendência geral da experiência estética em não conformar

conceitualmente um objeto em seu fechamento mereológico e na representação de um fim: “Ora, não temos sempre necessidade de descortinar pela razão [*Einsicht*], segundo sua possibilidade, aquilo que observamos” (KANT, 2005, p. 33).

Uma vez que não há uma finalidade cumprida, Kant radicaliza o conceito de desinteresse, adotando um desinteresse não apenas na utilidade do objeto, mas no entendimento do próprio objeto. Diferente de Moritz, para Kant o juízo estético é quem é autônomo e não cada obra de arte ou cada gênero artístico. Por isso, o que realmente importa no sentimento da beleza kantiana é a forma do juízo e não a forma do objeto. Como podemos observar, o giro transcendental implicou em algo além de uma mudança da perspectiva teórica. A própria fenomenologia da experiência estética que a ilustra não pode ser a mesma em Moritz e em Kant.

Moritz está interessado no modo como a experiência de cada obra de arte se liga a um órgão sensorial e como cada um é capaz de originar objetos estéticos belos por si mesmos. A experiência estética da arte em Kant, além de se unir à contextos de sociabilidade e moralidade, busca por uma centralidade da subjetividade e da imitação da espontaneidade da natureza. Em seu conjunto, as premissas de Kant em muito coincidem com as do próprio barroco:

A concepção artística do barroco é, numa palavra, cinemática; os incidentes representados parecem ter sido entreouvados por acaso e observados em segredo; qualquer indicação que possa denunciar uma reflexão ao observador é apagada, tudo se apresenta em aparente concordância com o puro acaso [...] isso constitui, uma vez mais, uma tentativa de suscitar no observador o sentimento de inescotabilidade, incompreensibilidade e infinidade da representação — uma tendência que domina toda a arte barroca (HAUSER, 2003, p. 447).

Estas diretrizes poéticas são encontradas nas linhas teóricas de Kant ao conformar o gênio artístico e as atividades reflexionantes do juízo, respectivamente, o acaso da natureza e a inescotabilidade não determinada do juízo estético.

Mesmo assim Pinilla (2013) e Woodmansee (1981) enxergam em Kant um aliado do discurso da autonomia. Historicamente, o discurso do juízo de gosto inicia-se com o empirismo inglês (Hume e Burke) e é encerrado com o próprio Kant, sem continuidade no interior das estéticas autônomas subsequentes. Contudo, o intercâmbio teórico foi muito intenso no período, e uma análise

mais detalhada pode mediar em que porção Kant foi absorvido pelos novos estetas. Nosso empenho consiste em localizar a referência fenomenológica das proposições de Kant, portanto, uma engenharia reversa.

### a. O status *belas artes* para a música

A classificação das *belas artes* torna-se tema da estética a partir da obra de Batteux no ano de 1746 ao distinguir as artes mecânicas daquelas que visam o deleite. Ao fazer essa distinção define o conceito de *belas artes*, incluindo a música, a pintura, a escultura, etc. A arquitetura e a eloquência acabam ficando fora da classificação e tidas como mistas.

Em Kant, a classificação das *belas artes* é, ao mesmo tempo, um alinhamento com a tradição francesa e uma abertura ao diálogo com os alemães. Uma abertura, e não exatamente um diálogo com as figuras de Baumgarten, Mendelssohn e o próprio Moritz (WOODMANSEE, 1981), o que torna o conceito de *belas artes* em Kant restrito quase que exclusivamente à sua pessoa. Curiosamente, a *CFJ* foi apropriada logo depois de sua publicação por uma nova geração de críticos.

A crítica musical jovem representada por Triest e Michaelis (DAHLHAUS, 1989) se virou não contra a filosofia de Kant, mas sim de sua classificação das *belas artes* e da posição relativa reservada à música. Uma geração que defendia a autonomia da música clássica.

Michaelis concorda com Kant em classificar a música enquanto livre jogo da imaginação (VIDEIRA, 2010), e demais propriedades conferidas por Kant. O ponto de discórdia não incide sobre a ferramenta analítica e teórica de Kant. Michaelis concebe a música como a mais original e mais ideal de todas as artes, uma intuição longe do alcance da teoria de Kant. Subtendendo-se, também, uma disputa pela prevalência do repertório clássico e romântico, uma disputa que não deixou de ser política, pois disputava campos da cultura.

Fora do campo da disputa cultural, analisado do ponto de vista imanente, as premissas assumidas por Kant para as *belas artes* ainda assim demonstram coerência:

Pois em toda arte bela, o essencial consiste na forma que convém à observação e ao ajuizamento, e cujo prazer é, ao mesmo tempo, cultura e dispõe o espírito para ideias. Por conseguinte o torna receptivo a prazeres e entretenimentos diversos; não consiste na

matéria da sensação (no atrativo ou na comoção), disposta apenas para o gozo [...] (KANT, 2005, p. 171).

Com um único parágrafo, Kant se distingue das tradições inglesa e alemã ao postular sua não identidade com a finalidade do prazer e com a própria matéria das sensações. Contudo, mantém a importância da forma do ajuizamento. Sua originalidade consiste, portanto, na centralidade das ideias estéticas.

Uma das definições de *bela arte* encontra-se na *expressão* de ideias estéticas (KANT, 2005), mas o que seria exatamente essa *expressividade* das ideias estéticas, Kant não nos diz. Há apenas uma forma análoga com a linguagem e sua estrutura expressiva: palavra, gesto e tom<sup>2</sup>. “Somente a ligação desses três modos de expressão constitui a comunicação completa do falante” (KANT, 2005, p. 166).

Estes três modos são desdobrados nos respectivos movimentos: 1. articulação do pensamento; 2. gesticulação da intuição e 3. modulação da sensação. Em conjunto, essas são as condições para a beleza artística, movimentando nosso ânimo e criando ideias estéticas.

À música falta a possibilidade de: 1. “articulação” do conceito; e 2. gesticulação figur<sup>3</sup>. Já a poesia é uma arte “elocutiva” e contém uma *expressão* completa, sendo o exemplo paradigmático da beleza na arte, é, portanto, uma *bela arte* (KANT, 2005, p. 166). A escultura e a pintura, enquanto artes “figurativas”, visto que ilustram figuras no espaço com o auxílio da intuição e da sensação, (KANT, 2005, p. 167) encontram-se em uma posição intermediária.

Possuindo apenas um atributo dentre a tríplice estrutura da *expressão*, a música encontra-se em um campo limítrofe para as *belas artes*. Sua categoria é a do ‘belo jogo da sensação’, o que a coloca próxima aos desenhos à la grecque e dos temas de papel de parede: “Também se pode computar como da mesma

<sup>2</sup> Diferente do original em alemão [*Tone*] a tradução de Rohden e Antônio Marques (KANT, 2005) opta por “som”. Como esclarecido por Nuria Sánchez Madrid (2012, p. 52) o ‘*Tone*’ kantiano é um conceito largamente utilizado e uma importante metáfora, não restrita a materialidade do som. Por isso alteramos a citação com vistas a atualizar a tradução.

<sup>3</sup> A título de curiosidade, e fazendo eco às críticas de Triest e Michaelis, o conceito de *figura* remonta à própria nomenclatura musical de *motivo*. O termo em alemão *motiv* foi traduzido para o inglês como *figure*. Ambos significam a menor parte de um *tema* musical. *Tema* passa a ser usual em música a partir do séc. XVIII, *motiv* a partir do século XIX e sua tradução por *figure* era corrente na língua inglesa já nos primeiros anos do século XX. Os dois termos, *motivo* e *figura* possuem raízes em concepções discursivas e retóricas. *Tema*, indicando propriamente o tópico do discurso, e *figura*, indicando a forma como um tema é expresso, como na figura metafórica.

espécie [belezas livre] o que na música denominam-se fantasias (sem letra), e até a inteira música sem texto (KANT, 2005, p. 49)”.

Diferente das demais artes, a música é caracterizada enquanto arte da modulação da sensação, ou seja, orientada para a variedade da excitação dos sentidos em seus diversos graus ou tons. Isto significa que é possibilitada enquanto arte pelas tensões provocadas nos órgãos sensitivos (KANT, 2005), uma posição comum à fisiologia de Burke (1993), mas assumida em tom pejorativo em Kant.

Ao associar a música com os mecanismos fisiológicos e com as respostas corporais prazerosas, Kant introduz um princípio moral intermediário entre arte e prazer. Seu mal estar em relação ao sensualismo musical quer-se validado a partir de um princípio que remonta ao comentário da ética aristotélica, que reprova o comportamento daqueles que, assim como Sardanápalo, viviam uma vida bestial e cercada apenas por gozos.

Se a música for somente um meio para a fruição de prazeres não mediados pela racionalidade e moralidade, então não haverá espaço para a ideia estética, assim como não haverá lugar para a música nas *belas artes*.

Se as belas artes não são próximas ou remotamente postas em ligação com ideias morais, que unicamente comportam uma complacência independente, então o seu destino final é o apontado por último. Elas, então, servem somente para a dispersão, da qual sempre nos tornamos tanto mais carentes quanto mais nos servimos dela para afugentar o descontentamento do ânimo consigo próprio através de um tornar-nos sempre ainda mais inúteis e descontentes com nós próprios (KANT, 2005, p. 171).

Segundo Kant, a arte sonora [*Tonkunst*] ocupar-se-ia com a temperança das sensações auditivas, o que seria possível através do controle das proporções matemáticas (KANT, 2005, p. 174) com o propósito de não sucumbir a atrativos hedônicos. A arte sonora se eleva quando pratica um análogo da arte da felicidade epicurista<sup>4</sup>, controlando com prudência as fontes do prazer. Mesmo assim, sua natureza sensível acaba por requerer também alguma variedade para manter o interesse na audição, o que confere uma característica “transitória” à música (KANT, 2005, p. 174).

---

<sup>4</sup> Segundo Kant, a doutrina de Epicuro é ainda limitada, pois dá vazão apenas a sentimentos de prazer interessados. Ainda de acordo com Kant, Epicuro acaba implicando, erroneamente, a complacência intelectual e moral a esse mesmo deleite análogo ao bem estar corporal (KANT, 2005).

A resolução de Kant para a música e sua possibilidade de produzir uma ideia estética, fica assim condicionada:

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 (o jogo do pensamento, que incidentalmente é com isso suscitado, é simplesmente o efeito de uma associação, por assim dizer, mecânica); e, ajuizada pela razão, possui valor menor que qualquer outra das belas artes. Por isso ela reivindica, como todo gozo, alternância mais frequente e não suporta a repetição reiterada sem produzir tédio. O seu atrativo, que se deixa comunicar tão universalmente, parece repousar sobre o fato de que cada expressão da linguagem possui no conjunto um som [*Tone*] que é adequado ao seu sentido; que esse som [*Tone*] mais ou menos denota um afeto do falante e reciprocamente também o produz no ouvinte, que então inversamente incita também neste a ideia que é expressa na linguagem com tal som [*Tone*]; e que, assim como a modulação é, por assim dizer, uma linguagem universal das sensações compreensível a cada homem, a arte do som [*Tonekunst*] exerce por si só esta linguagem em sua inteira ênfase, a saber, como linguagem dos afetos, e assim comunica universalmente segundo a lei da associação as ideias estéticas naturalmente ligadas a ela [...] (KANT, 2005, p. 173).

Soma-se à *expressividade* — definida como análoga à linguagem — a necessidade de uma *mimesis* com o afeto. Na linguagem, o tema e a figura são elementos-chave de um discurso. Em uma ode, a “figura” do elogio se conjuga a um “tema”, como na apologia de Sócrates ou na “Ode à cebola”, de Neruda. O terceiro elemento está na oralidade, composta por elementos da prosódia, o que caracteriza a parcela sensível da expressão.

Kant propôs que a prosódia da fala mantém uma relação durável com os demais modos de expressão, desde que a significação fique a encargo do pensamento, da figuração e do signo sonoro, e não do som sensível. Mesmo assim, essa relação não está perfeitamente descrita. Afinal, os músicos imitam a prosódia da língua ou apenas a prosódia associada aos discursos de afeto? De todo modo, essa é uma relação sem fundamento *a priori*. Na continuidade, Kant infere que desse procedimento, de um modo ou de outro, ligado à prosódia, a música constrói uma linguagem derivada, a “linguagem dos afetos”. Essa não é uma concepção original de Kant. Ocorre que Kant serve-se dessa formulação que era um pano de fundo comum ao barroco. A ideia de uma linguagem dos afetos, hoje, é vista como parte de um estágio pré-científico tanto da psicofísica,

acústica e linguística, quanto da própria estética musical. Mas não há como negar sua forte influência durante os séculos XVII e XVIII, tendo Rousseau como um importante representante. De todo modo, essa é uma concepção que pode ser remetida até mesmo a Platão e Aristóteles (MADRID, 2012, p. 53).

Sobre o status final da música dentre as *belas artes*, Kant conclui que toda a *bela arte* é definida pela integridade do modo como *expressa* uma ideia estética. Sua integridade está analogamente definida pela completude de sua *expressão* (KANT, 2005), enquanto é capaz de produzir um excedente *formal*, deixando mais material, tanto a imaginação quanto ao entendimento, de forma que reflexionem e não determinem um conteúdo conceitual, mas sim uma ideia estética. No caso musical, a *beleza* só pode ser expressa com um mínimo de integralidade: a *expressão* de afetos sob sensações sonoras. Portanto, a ideia estética musical é inteiramente dependente da capacidade mimética da “forma” de um afeto.

Essa formulação deixa a arte musical em uma posição crítica. A música deve evitar que o prazer se concentre nas sensações sonoras, na atratividade e no gozo provocado pela *matéria* das sensações (KANT, 2005) para se transportar desinteressadamente à forma de um afeto expresso.

## **b. A linguagem dos afetos em Rousseau**

A consideração kantiana sobre a música é devedora de uma concepção da linguagem dos afetos. Isso quer dizer que, para Kant, a *bela arte* musical é aquela que executa uma tal linguagem em sua prática. E essa é uma orientação decisiva para compreendermos o repertório musical associado à estética de Kant.

A “linguagem dos afetos” foi a concepção estética hegemônica do barroco, concepção que se tornou uma verdadeira ideologia musical no período. Sua origem está diretamente ligada ao humanismo e a pequenos círculos de intelectuais e músicos, que se formaram a partir da segunda metade do século XVI. Esse é o caso da música *reservata* e da *Ars subtilior*. Um grande impulso teórico e científico foi dado no século seguinte com Descartes, em seu tratado *As paixões da alma* (1649) e mais especificamente para a música com o *Compendium musicae* (1638). A concepção é absorvida pelos círculos musicais que o transformam em uma verdadeira técnica de composição e poética musical. Esse é o caso de J. Mattheson com a edição de *Der Vollkommene Capelmeister*

(1739), onde estabelecia relações precisas e universais entre tonalidades musicais e afetos.

Na narrativa de Rousseau sobre a origem da música, constante no *Ensaio sobre a origem das línguas* (1756), encontramos paralelos e diferenças com Kant. A diferença mais notável está no conceito geral de *bela arte*. Para Rousseau, essa é caracterizada tão somente pelo conceito de imitação (ROUSSEAU, 1983). A proximidade entre ambos encontra-se na consideração da forma melódica como uma construção superior à mera sensação. Para Rousseau, a melodia é uma construção que delinea intencionalmente uma forma, e não uma operação regida por uma ciência natural, a melodia é a condição de elevação da música à *bela arte*: “Somente a imitação as eleva até esse grau. Ora, que faz da pintura uma arte de imitação? – o desenho. E da música? – a melodia” (ROUSSEAU, 1983, p. 189).

Sua polêmica contra Rameau não é nada mais do que o reflexo dessa teoria dos afetos. A polêmica consistiu na tese de Rousseau de que as possibilidades harmônicas não preenchem uma condição suficiente para se construir uma *bela melodia*. Rousseau reivindica um critério estético supostamente superior, a *mímesis*. De acordo com Rousseau, os critérios musicais imanentes não são suficientes para dotar o som de beleza e deveriam se reportar aos afetos, possibilitado pelo recurso à melodia. Ou seja, a melodia é o recurso musical que propriamente mimetiza:

[...] como se poderia fazer um dia dessa arte uma arte de imitação? Onde está o princípio dessa pretensa imitação? De que é sinal a harmonia? E o que existe de comum entre os acordes e nossas paixões? A melodia, imitando as inflexões da voz, exprime as lamentações, os gritos de dor, ou de alegria, as ameaças, os gemidos. Devem-se-lhes todos os sinais vocais das paixões. Imita as inflexões das línguas e os torneios ligados, em cada idioma, a certos impulsos da alma. Não só imita como fala, a sua linguagem, inarticulada mas viva, ardente e apaixonada, possui cem vezes mais energia do que a própria palavra (ROUSSEAU, 1983, p. 190).

Nesse ponto a estética de Kant pouco se diferencia de Rousseau. A melodia é o veículo privilegiado do afeto porque imita a prosódia, que por sua vez se liga a um afeto em uma dada língua. A concepção de Rousseau é portanto uma concepção “letrada” (epistemológica), se comparada com a obra *Der vollkommene Kapellmeister* (1739), de Mattheson, que dava contornos técnicos e verdadeira literalidade à sugestão de uma correspondência entre afetos e música.



Por outro lado, sem implicar uma estética com contornos filosóficos, Jean-Philippe Rameau havia escrito o *Traité de l'harmonie* (1722), assente em critérios objetivos da escuta. Não há alusão à poética ou teoria dos afetos, apenas à autonomia da arte e da beleza musical (BENASSI; VICTORIO, 2014, p. 34). O trabalho de Rameau foi crucial para a elaboração de uma linha contígua entre a música instrumental, a música tonal e o futuro discurso da autonomia estética da música. Rousseau por sua vez faz parte da tradição barroca e é, assim como muitos outros, um crítico da música instrumental e autônoma. Seu comentário sobre a estrutura formal da sinfonia é ilustrativo. Assim comenta sobre o primeiro movimento [*allegro*]: “[...] um alegre — enquanto oposto ao cantábile adagio, imitativo da música vocal, e, portanto, em movimento — não era nada mais do que um ruído agradável ou calmo que [...] deixa o coração frio” (DAHLHAUS, 1991, p. 60).

Kant e Rousseau possuem juízos não coincidentes sobre a importância da emoção e do prazer enquanto efeito da música sobre o corpo humano. De todo modo, ambos ressaltam esse poder que a música possui em revirar os estados de ânimo e produzir prazer. Rousseau concebe a arte musical como excitante dos sentidos, mas para além dos sentidos, a arte deve exceder o prazer até que se torne voluptuosidade (ROUSSEAU, 1983). Kant, de plectro luterano, concede que a música imita características afetivas do discurso, mas porque ajuíza mal essa lascividade, acaba por colocar em suspenso seu valor de *bela arte* avaliando a capacidade de gerar algo que não apenas prazer. Para preservar uma contiguidade entre valor estético e valor moral, Kant considera uma diferença entre *forma* e *conteúdo* do afeto. Sendo o *conteúdo* o sentimento passional que se experimenta, e a *forma*, o contorno prosódico da expressão da linguagem, que a música nos predispõe enquanto alusão. “[...] exige simplesmente a alternância das sensações, cada uma das quais tem sua relação com o afeto, mas sem o grau de um afeto, e desperta ideias estéticas” (KANT, 2005, p. 224).

Nesse sentido, Kant se vinculou à tradição barroca e a aperfeiçoou, adicionando contornos epistemológicos que, em alguma medida, se tornaram antagonísticos à concepção da música clássica.

### c. A música instrumental é bela?

Na *Crítica da faculdade do juízo*, Kant não é taxativo quanto a classificação da música. Embora em diversas passagens seja possível concluir que a música não cumpra os requisitos de uma *bela arte*, Kant julga com parcimônia. Diz ser a

música uma *bela arte*, porém, “ajuizada pela razão”, ocuparia o último lugar dentre as *belas artes*. Alterando-se o critério, levando em conta o “*movimento do ânimo*”, a música ficaria com um honrado segundo lugar (KANT, 2005, p. 173). Mas caso o critério fosse a promoção da cultura, então novamente o último lugar seria conferido à música (KANT, 2005). Em tom de ironia um primeiro lugar é concedido: “[...] o primeiro entre aquelas que são apreciadas simultaneamente segundo a sua amenidade” (KANT, 2005, p. 174).

No texto da *Antropologia* (1798), mais tardio, Kant (1935, p. 142) muda o tom dessa classificação:

[...] ou inclusive a música. Pois essa última somente é *arte bela* (e não meramente agradável) porque serve de veículo à poesia. Tão pouco há entre os poetas tantas cabeças levinas (incapazes para o negócio) como entre os músicos, porque aqueles falam também ao entendimento, estes meramente aos sentidos.

De modo diverso se pronunciava Michaelis: “Michaelis chega a afirmar que a música, por ser mais afeita ao trabalho livre da imaginação, por estar desligada da imitação e da conceitualidade, é por isto a arte mais original e mais ideal de todas” (MARQUES, 2010, p. 200).

As últimas décadas do século XVIII protagonizaram uma profusão de concepções estéticas, onde afinidades aparentes poderiam ser avaliadas com bastante dissemelhança. A mesma música instrumental é, aqui e ali, elogiada ao nível do ideal e criticada ao nível do medíocre.

Exemplo disso vemos na medida em que a terminologia *tema* determina distintos papéis em uma e outra tradição. Por influência da retórica, o *tema* é entendido na tradição barroca enquanto motivo discursivo, sentimento motivante ou uma expressão da língua. Para a tradição da *autonomia* musical, um *tema* passa a ser uma construção sonora, uma código inefável, uma secreta fórmula numérica, um intrincado de forma e matéria, o próprio absoluto em sua dialética, etc.

Embora muitos vejam na teoria estética de Kant uma ponte entre o classicismo e as formas pré-modernas de arte, essa ligação não se verifica especificamente no que tange à arte musical. A filosofia transcendental, naquele momento, não foi uma ferramenta suficiente para a compreensão das transformações composicionais sofridas no contexto da música clássica ; bem como não se

debruçou sobre as transformações da escuta orientada para as características imanentes da música. Segundo Kant, a arte musical é heterônoma, pois é dependente de outras artes, de expressividade oratória e de sentimentos; sendo todos esses distintos da potência sonora-musical.

## 2 A estética enquanto espelho da escuta

Até o momento, essa exposição evidenciou uma relação entre o sistema transcendental kantiano e a já conhecida “teoria dos afetos”, ou seja, evidenciou uma pertença da filosofia de Kant a um arcabouço cultural classicista, vinculado à música barroca.

A defesa da “linguagem dos afetos” acomoda um tipo de repertório que certamente não inclui os quartetos, sonatas e sinfonias de Haydn, Mozart e Beethoven. E assim os sinais explícitos da estética kantiana o afastam de qualquer interpretação da sua teoria pelo viés da música clássica, assim como pouco esclarecem os desenvolvimentos recentes da arte musical desde algumas décadas antes da publicação de sua terceira *Crítica*.

Bibliografias e indicações implícitas que poderiam referir Kant à música clássica são ainda exíguos. Sabe-se, por exemplo, que houve uma amizade mantida entre Kant e seu antigo aluno, o compositor Johann Friedrich Reichardt (1752-1814), também natural de *Königsberg*. Sobre o compositor, que também não detém vastas referências, encontramos um livro técnico, *Collected Thoughts on Teaching and Learning, Creativity, and Horn Performance*, de Douglas Hill (2001), que identifica as partituras de Reichardt dentro do repertório para trompa do período barroco. Contudo, é citado junto a compositores do período de transição entre o barroco e o clássico. O próprio Reichardt chega a ser influenciado pelo *Empfindsamkeit* de Glück e pelo movimento *Sturm und Drang*. Sua concepção estética musical, ligada à experiência mística, se torna mesmo influente nesse círculo: “Toda arte elevada nasceu da elevação da alma humana acima dessa vida terrena. Toda arte elevada era, no princípio, linguagem dos homens com os deuses” (VIDEIRA JÚNIOR, 2009, p. 47).

É possível dizer que o discurso sobre a autonomia da arte musical de Reichardt está afinado com as produções subsequentes que chegam até Michaelis e Triest, os primeiros críticos da estética musical kantiana, com alguma possibilidade de Reichardt ter precedência nesta crítica a Kant, embora não tenhamos tido

acesso ao ano exato da publicação de sua obra *Briefe, die Musik betreffend: Berichte, Rezensionen, Essays*. Mário Videira Júnior (2009, p. 47) nos informa:

Mas, a seu ver, não seria suficiente que a música apenas se limitasse a suscitar sentimentos: seria preciso que ela ocupasse também o entendimento [*Verstand*], e isto se daria principalmente por meio da harmonia. Assim, uma parte fundamental do prazer musical deveria ser proporcionada pela atividade do entendimento. É nessa exigência que se fundamentam as críticas aos “dilettantes” [*Liebhaber*], que desejam apenas desfrutar sensações agradáveis, “ser embalados docemente” pela música, e não se interessam por essa ocupação do entendimento [*Beschäftigung des Verstandes*].

Fica portanto difícil estabelecer algum paralelo entre a concepção kantiana e a de Reichardt. Esse último vislumbrava um vínculo entre entendimento e sensibilidade na experiência musical, tema que é retomado por Hanslick quase um século depois. Sua concepção da música enquanto linguagem do inefável já se adianta na concepção da música absoluta tão influente no romantismo. Quais seriam então as considerações de Kant que diriam respeito à construção musical clássica?

Um ponto aparentemente óbvio precisa ser notado: Kant lida apenas com duas situações musicais. Em uma situação a música aparece ligada às outras artes para gerar um terceiro produto artístico, são casos como o do canto, da ópera e do balé musicado. Curiosamente, Kant não pestanejou ao considerar que a imbricação entre os meios artísticos fosse algo desejável para a arte, para o sentimento da beleza e para a cultura (KANT, 2005). Fica evidente no parágrafo §52 que nem toda arte têm poder para subsistir sozinha, e, mesmo quando o tem, nem sempre é o mais desejável.

A outra situação corresponde à música instrumental, e ocupa quase todo o argumento dedicado. Se existem problemas nessas análises, se são fenomenologicamente evidentes ou não, tudo isso não invalida o fato de Kant ter se debruçado sobre a força da música pura, instrumental. Se de um lado a conclusão de Kant problematiza a autonomia da arte musical, muito por conta de seu conceito particular de *bela arte*, por outro lado, fato é que Kant empreendeu uma análise sobre a música enquanto fenômeno autônomo. Sabemos que sua conclusão é negativa, que não resguarda a autonomia musical enquanto pertencente à *bela arte*, mas nada há que impossibilite a música instrumental em ser arte deleitosa e não *bela*. Kant repreende esse tipo de arte, porém em momento algum não disse ser ela impossível de ser feita, de existir. A avaliação geral da

arte, em Kant, está ligada a um imperativo moral e de sociabilidade que torna a própria avaliação kantiana um instrumento de juízo sobre a música, e não uma análise, não há exatamente uma fenomenologia da música instrumental. Há um reconhecimento tácito da forma musical instrumental autônoma e é sobre ela que suas críticas recaem: “[...] torna o espírito embotado, o objeto pouco a pouco repugnante e o ânimo insatisfeito consigo e instável pela consciência de sua disposição adversa a fins no juízo da razão” (KANT, 2005, p. 171).

Há uma forte base moral e identidade cultural envolvidas nas decisões estético-musicais de Kant. Interessante notar que a geração posterior não demonstra esse vínculo identitário nem herda qualquer tabu. A diferença geracional parece resolver grande parte das questões deixadas por Kant. E por fim a evolução musical gerou um ganho paradigmático para a música produzida pela escola de Viena, o que tendeu a estética kantiana para o isolamento.

Uma questão filosófica se impõe. Reconhecendo que a música instrumental tenha sido o objeto de estudo prioritário da estética musical de Kant, e uma vez que a filosofia kantiana seja prioritariamente transcendental qual foi a avaliação das condições transcendentais de compreensão do fenômeno musical?

A resposta se concentra em um extenso parágrafo que pude analisar com maior detimento em um outro artigo (NACHMANOWICZ, 2015). Concentro-me aqui apenas em seu valor epistemológico:

[...] a ideia estética de um todo coerente de uma indizível profusão de pensamentos, conforme a um certo tema que constitui na peça o afeto dominante. A esta forma matemática, embora não representada por conceitos determinados, unicamente se prende a complacência que a simples reflexão conecta — acerca de um tão grande número de sensações que se acompanham ou se sucedem umas às outras — com este jogo delas como condição de sua beleza, válida para qualquer um; e somente segundo ela o gosto pode arrogar-se um direito de pronunciar-se antecipadamente sobre o juízo de qualquer um (KANT, 2005, p. 174).

A validade transcendental da percepção estética musical assenta em um *sensus communis* exclusivamente suscitado pela música instrumental. Essa universalidade está garantida na receptividade das sensações sonoras, e em sua apreensão orientada em porções matematicamente organizadas. Essa ordenação do material sonoro produz em nosso ânimo uma expectativa de unidade, uma expectativa de coerência para uma profusão aparentemente dispersa de sons.

Kant não está aludindo com isso a especificidade de um *stretto*, de uma coda, de um intervalo ou de uma progressão, etc. A epistemologia kantiana coloca em segundo plano a percepção musical especializada. Interessa apenas que toda e qualquer técnica musical faz produzir essa expectativa de unidade e coerência, independentemente de seu conteúdo singular. A ideia estética musical advém deste estado comum a todos, que torna a escuta um jogo formal de busca por unidade diante da multiplicidade.

Porém, uma mera expectativa de unidade não é suficiente para a formação de uma ideia estética. Falta ainda um recurso extra que motive o jogo entre unidade e multiplicidade.

Para Kant esse outro elemento não está garantido por um *nexo a priori*. O tema musical, que é uma construção contingente, atuando dentro da concepção da teoria dos afetos, imita um “afeto dominante”, que é constante durante a música. Esse afeto não é equivalente a um conceito, portanto, não está disposto ao pensamento determinado. Esse afeto também não equivale a uma figura, portanto, não se dispõe à representação da imaginação ou qualquer semântica como fazem a figura na pintura e na poesia. Qual é então o papel desempenhado pelo afeto no livre jogo das sensações?

Kant marca uma diferença com Rousseau ao considerar o afeto em seu aspecto formal. A música não possui uma expressividade linguística, ela apenas movimenta o ânimo de maneira indeterminada, e ocasiona o afeto. Mas de que maneira essa estrutura do afeto entraria na arquitetura proposta por Kant?

A passagem deixada por Kant afirma que a *ideia estética* musical consiste na antevisão de uma unidade pertencente a uma multiplicidade. Nessa relação a multiplicidade advém da profusão das notas musicais, e a unidade advém da expectativa de uma possível locupletação da sugestão dada pelo afeto imitado pela melodia.

De acordo com a “linguagem dos afetos” o arranjo harmônico/melódico evocaria um afeto específico, qualificado em uma tabela de equivalências entre afeto e tonalidade ou intervalo. O afeto vinculado ao tema musical mantém-se o mesmo durante toda a música, ou, durante um mesmo movimento musical. Podemos inferir que a ideia de uma unidade no livre jogo das sensações só pode ser ocasionada pela permanência e constância desse afeto, motivado pela

melodia. A expectativa de unidade torna-se de fato um jogo entre unidade e multiplicidade pelo fato de o tema musical ser reiterado.

A *ideia estética* musical é, portanto, uma instanciação do tipo pura, estimulada exclusivamente pela forma do afeto e sua relação com as formas profundas da sensação auditiva. Kant diz mais. Afirma ser a *ideia estética* a expressão máxima alcançada pela composição musical (KANT, 2005, p. 173), causando uma “complacência”.

Essa complacência é estruturada em etapas epistemologicamente coerentes. Descritas linearmente, Kant concebe a escuta musical enquanto processo do que se ouve harmônica e melodicamente. Dois eixos acompanham essa escuta. O ritmo, organizado em série matemática. E o afeto, que é estimulado pelas sensações melódicas. A união dessa dupla camada perceptiva fundante promove uma segunda camada, fundada. Essa nova camada é quem adentra no jogo propriamente musical. Nela escutamos “como se” uma linguagem dos afetos estivesse em processo, e, também, “como se” uma unidade se anunciasse diante da profusão sonora. Esta é uma experiência condicionada transcendentemente, embora não participe dela uma determinação do entendimento. A percepção desse processo leva à *ideia estética* de que uma unidade sintética seja formada, o que mobiliza nossa reflexão e dá a noção ilusória de que a profusão sensível requer uma profusão do pensamento. Contudo não há, para Kant, verdadeiramente um pensamento.

Passa despercebido por Kant, mas não de seus primeiros críticos, que o jogo descrito carrega uma das mais duradouras reflexões filosóficas, a dialética entre a unidade e a multiplicidade. Para Kant, essa dinâmica ilustra a reflexividade do juízo, a movimentação das faculdades do ânimo sem contudo nada determinar. Mas para a escuta clássica já habituada ao discurso instrumental, fica evidente que no modelo kantiano a função do afeto pode ser simplesmente eliminada sem prejuízo do restante do processo, uma vez que as relações harmônicas e intervalares contidas no *tema* são suficientes para unificar a escuta.

Portanto, mesmo que não intencionalmente, a filosofia estética de Kant produz uma novidade na teorização da experiência musical, dando destaque a aspectos epistemológicos centrados na autonomia musical. Essa é uma peculiaridade que não guarda semelhança com o modelo poético barroco e perfaz mesmo uma estética moderna, com vistas a uma justificação epistêmica.

Entre Kant e Haydn resta, portanto, uma sincronia entre a filosofia transcendental e a música clássica. É possível afirmar que em suas singularidades, a música clássica e a filosofia transcendental, deram um novo formato à nossa compreensão e experiência do mundo. Contudo, a decisão final de Kant é a de que a experiência musical pura não participa suficientemente da vivência de tipo racional.

Estando próximos a uma aporia, nosso último recurso será buscar ainda assim um horizonte de possibilidades, sobre a sincronia já evidente. Aproveitamos uma questão colocada por Videira Júnior (2009, p. 6): “Existe alguma relação entre o pensamento puro e a música pura, ou entre a revolução ocorrida na filosofia a partir de Kant e a consideração estética da música como linguagem pura?”

Antes de mais nada devemos dizer que “a consideração estética da música como linguagem pura” é assunto anterior ao próprio giro transcendental de Kant. Nossa curiosidade fundamental é despertada na primeira parte da pergunta, sobre a relação entre pensamento e música pura, e em que medida a filosofia de Kant contribui para essa resposta.

Na primeira seção desse ensaio, vimos que os interesses atuais sobre a estética musical de Kant são variados. Cada variedade se especifica na medida em que carrega uma curiosidade fundamental sobre a música e, também, sobre a filosofia kantiana. Quanto à música clássica, a estética kantiana não teve o intuito de analisar este repertório; contudo, a sua epistemologia musical, desde que não seja assumida em sua integralidade, comporta um grau de paralelismo com o jogo auditivo presente na concepção original da música tonal e instrumental, o que torna a sincronia entre a vida e obra de Kant e Haydn algo consequente.



## Referências

DAHLHAUS, Carl. **The Idea of Absolute Music**. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

\_\_\_\_\_. Karl Philipp Moritz und das Problem einer klassischen Musikästhetik. **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**, v. 9, n. 2, p. 279-294, Dec./1978.

HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo**. 2 ed. São Paulo: Forense Universitária, 2005.

\_\_\_\_\_. **Antropología en sentido pragmático**. Madrid: Revista de Occidente, 1935.

MADRID, Nuria Sánchez. Filosofia, tom e ilusão musical em Kant. Da vivificação Sonora do ânimo à recepção do tom da razão. **Trans/Form/Ação**, Marília, v. 35, n. 1, p. 47-72, Abril 2010.

MARQUES, José Oscar de Almeida. Harmonia e melodia na Segunda Analogia da Experiência de Kant. In. MARQUES, Ubirajara Rancan de Azevedo. **Kant e a música**. São Paulo: Editora Barcarolla, 2010. p. 129-141.

MARQUES, Ubirajara Rancan de Azevedo. **Kant e a música**. São Paulo: Editora Barcarolla, 2010.

\_\_\_\_\_. Os tons harmônicos e o “fundamento das representações”. Breve comentário a uma anotação de Kant sobre uma metáfora musical em Eberhard. **Con-Textos kantianos**, Madrid, n. 2, p. 48-61, 2015.

NACHMANOWICZ, Ricardo Miranda. **Lógica e Música: conceitualidade musical a partir da filosofia de Kant e Hanslick**. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2014.

\_\_\_\_\_. A tensão entre fenomenologia e teoria nos comentários de Kant sobre a música. **Cadernos de Filosofia Alemã: Crítica e Modernidade**, São Paulo, v. 20, n. 1, p. 143-160, 2015.

PINILLA, Ricardo. Kant contra Kant: la cuestión de la música en la *Crítica del Juicio*. **Azafea: Revista de Filosofía**, Salamanca, ES., v. 15, p. 83-101, 2013.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Ensaio Sobre a Origem das Línguas**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

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: Barcarolla, 2010. p. 181-210.

VIDEIRA JUNIOR, Mário Rodrigues. **A Linguagem do inefável**: música e autonomia estética no romantismo alemão. Tese (Doutorado em filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

WEATHERSTON, Martin. Kant assesement of music in critique of judgment. **British journal of Aesthetics**, v. 36, n. 1, p. 56-65, 1996.

WOODMANSEE, Martha. The interests in disinterestedness Karl Philipp Moritz and the emergence of the Theory of Aesthetic Autonomy in Eighteenth-century Germany. **Modern Language Quarterly**, Duke, v. 45, n. 1, p. 22-47, March/1984.

# Kierkegaard e Mozart ou *Là ci darem la mano*

Elisabete M. de Sousa

O título do célebre dueto da ópera *Don Giovanni* (K. 527, 1787), de Wolfgang A. Mozart (1756-1791), serve de mote ao presente escrito. Nele discutirei algumas vertentes da relação entre Søren A. Kierkegaard (1813-1855) e o compositor austríaco e a influência que este exerceu sobre teorias estruturantes deste filósofo. Como veremos, a mão do músico conduz Kierkegaard livremente pelo campo da teorização musical e da estética, em geral, contribuindo decisivamente para o desenvolvimento do que é o estético no pensamento do autor. O lugar que a experiência musical e a reflexão sobre a *poiese* musical ocupam no projecto filosófico-literário de Kierkegaard tem uma abrangência vasta. O presente artigo constitui apenas um roteiro de alguns desses percursos e de modo algum pretende ser exaustivo. Optou-se por uma divisão em três partes: na primeira, descreve-se sucintamente a recepção das óperas de Mozart por Kierkegaard, com maior relevo para *Don Giovanni*, salientando pontos relevantes para um melhor entendimento de algumas considerações do filósofo sobre as óperas mozartianas; na segunda, mais extensa, apresentam-se a teoria e a crítica musicais expostas no capítulo “Os Estádios Erótico-Imediatos ou o Erótico-Musical”, estritamente ligadas às óperas de Mozart, através dos próprios comentários de Kierkegaard às personagens, fazendo-se igualmente referência a uma crítica musical publicada em 1845 sobre o dueto *Là ci darem la mano*; por fim, na terceira parte, apresentam-se outras fontes musicais utilizadas nos comentários sobre *Don Giovanni*.

## 1 Que Mozart pôde Kierkegaard conhecer nos palcos?

A recepção de Kierkegaard no contexto cultural da Copenhaga, sua contemporânea, coincidiu com o primeiro grande momento de consagração do génio dramático-musical de Mozart nos teatros líricos das principais cidades europeias, cinquenta anos após a morte do compositor. Porém, em Copenhaga, foram em especial as últimas óperas, aquelas que colheram interesse e público e só depois de 1850 se fizeram ouvir outras obras do compositor austríaco, designadamente missas e sinfonias. As encenações das óperas mozartianas a que Kierkegaard assistiu, diferem substancialmente tanto das que hoje em dia nos são familiares como das que subiram ao palco nas respectivas estreias. Com efeito, por toda a Europa, as récitas que se tornaram populares nas três primeiras décadas de oitocentos são adaptações ou arranjos que substituíram o libreto original em italiano por uma versão livre na língua do público *in casu*, incorporando novos elementos dramáticos e/ou omitindo números, chegando por vezes a adoptar um outro sub-género dramático-musical. Por exemplo, *Don Giovanni (ossia il dissoluto punito)*, originalmente *dramma giocoso* em dois actos, foi levado à cena nos palcos alemães como *Singspiel* com incorporação de elementos retirados do *Don Juan* (1665) de Molière (1622-1673) e de outras peças em língua alemã enquadráveis na recepção do mito donjuanesco na Alemanha; e na Académie Royale em Paris, em 1834, foi exibido em versão *grand opéra*, em cinco actos, com números de ballet, redistribuição de vozes e, obviamente, libreto em francês. Tal não ficou a dever-se nem à falta de boas edições das partituras, pois em 1806 a Breitkopf & Härtel já havia publicado dezassete volumes das obras de Mozart, nem à falta de reconhecimento do génio musical do compositor, que entretanto era já aclamado simultaneamente como precursor dos românticos e epitome dos clássicos. Na realidade, a prática corrente da época, mesmo ainda em vida de Mozart, era proceder desta forma em relação à generalidade das obras do repertório do teatro lírico. Só na segunda metade do século dezanove se assistirá a um maior respeito pelo sub-género das óperas a encenar, pela partitura e pelo libreto no seu todo. Na síntese que a seguir apresento deste tipo de encenação das três óperas mozartianas, fundamentais para a teoria dos estádios do erótico-musical, designadamente, *Don Giovanni*, *As Bodas de Fígaro* e *A Flauta Mágica*, condensam-se os pontos julgados necessários para melhor entender os comentários de Kierkegaard sobre personagens e óperas mozartianas.

No caso particular de *Don Giovanni*, o principal impacto destas versões consiste na gradual transformação em herói romântico da personagem principal. Don Giovanni deixa de ser o libertino criado por Lorenzo Da Ponte (1749-1838), na sua parceria com Mozart, i.e. o sedutor que não olha a meios para satisfazer a sua libido e que merece ser punido tanto pelas leis dos homens como pelas leis da divindade. Ele adquire um perfil épico ao aparecer como sedutor-herói que se torna vítima da sua própria carga erótica correndo inevitavelmente para a perdição, o qual, todavia, mantém a força suficiente para determinar o destino daqueles que se cruzam no seu caminho, em particular, o das seduzidas, uma modulação de carácter que se torna visível, como na segunda parte destaco na caracterização de Donna Elvira por Kierkegaard. Esta evolução da personagem está igualmente presente na novela *Don Juan* de E. T. A. Hoffmann (1776-1822), de 1813, que envolve o protagonista alvo de disputa entre Deus e o diabo, numa aura de mistério e fantasia de colorido faustiano, um dos factores que decerto contribui para entender o espaço dedicado por Kierkegaard à discussão das diferenças entre Fausto e Don Juan (KIERKEGAARD, 2010, p. 103-104; 144-147). Aliás, esta novela, a par de *Réminiscences de Don Juan* (1841), fantasia operática para piano de Franz Liszt (1811-1886), uma das fontes musicais para a descrição do sedutor sensual no capítulo do erótico-musical como explico sucintamente na terceira parte deste artigo, reflecte a inflexão operada pela versão *Singspiel* em língua alemã de Friedrich Rochlitz (1769-1842), estreada em 1801, a qual foi sistematicamente usada até meados do século dezanove. Rochlitz suprimiu a *scena ultima* e dividiu a ópera em quatro actos, abrindo um dos dois novos actos com a cena da entrada de Masseto e de Zerlina e o outro com a cena do cemitério, tendo igualmente consagrado como novo título o nome do protagonista de *El burlador de Sevilla o El convidado de piedra* (1617), criado por Tirso de Molina (1579-1648). Consideradas na globalidade, estas modificações alteram o enfoque dramático e, em particular, privam o público do momento final de ponderação sobre as consequências da recusa de arrependimento por parte de um sedutor libertino que deixa de ser publicamente punido.

O libreto em alemão de Rochlitz foi a fonte usada por Laurids Kruse (1778-1839) para, em 1807, criar o libreto do *Singspiel* dinamarquês que Kierkegaard viu repetidas vezes. Entre 1827 e 1845, sensivelmente as balizas temporais do período em que Kierkegaard frequentou assiduamente os teatros, esta versão subiu ao palco do Teatro Real de Copenhaga setenta

vezes<sup>1</sup>. Kruse, cuja versão impressa do libreto adopta os dois actos do original ao contrário dos quatro com que por vezes foi encenada<sup>2</sup>, substituiu os recitativos por diálogo aberto e introduziu material dramático adicional retirado de *Don Juan* de Molière, tendo também alterado a ordem das cenas e suprimido a *scena ultima*, tal como fizera Rochlitz. A versão de Kruse, contudo, permite ainda um confronto com o original de Da Ponte, como aliás é levado a cabo na crítica de Bergreen de 1836, na qual se inclui amplo material sobre as modificações promovidas por Kruse, especialmente quanto à caracterização das personagens e ao elenco escolhido. A matéria desta crítica permite-nos constatar que o comentário de Kierkegaard a *Don Juan* perfilha esta perspectiva, ao situar *Don Juan* num plano mais elevado em relação a todas as outras personagens, dotado de um carácter sobre-humano que o eleva acima da ordem cósmica e social, e cuja recusa de arrependimento é vista como prova da aceitação do seu próprio carácter, o que cria uma clivagem em relação às restantes personagens que se deixam esmagar pelas vicissitudes a que estão expostas (KIERKEGAARD, 2010, p. 179). Saliente-se que na crítica de Bergreen o desempenho dos actores-cantores celebra o pesar de Donna Elvira como mais notório e relevante do que o desgosto de Donna Anna e designa Leporello como uma personalidade ambígua, ora troçando do seu amo, ora servindo-o fielmente, traços que voltamos a encontrar no capítulo do erótico musical, tal como constata Kierkegaard (KIERKEGAARD, 2010, p. 185-186; 192-196).

À semelhança de *Don Giovanni*, *Le Nozze di Figaro* (K. 492, 1786) e *Die Zauberflöte* (KV 620, 1791), foram exibidas regularmente em todas as temporadas de interesse para a formação musical de Kierkegaard. Assim, caso quisesse, poderia ter assistido a muitas récitas de *Figaros Bryllup eller den gale Dag*, estreada como *Singspiel* no Teatro Real de Copenhaga em Janeiro de 1821 numa tradução de Niels Thoroup Bruun (1778-1823), posteriormente substituída em 1843 pela de Nicolai Christian Levin Abrahams (1798-1870), que se manteve em uso até 1872. Sublinhe-se que *Figaros Bryllup* permaneceu em cartaz durante o período em causa: entre 1821 e 1825, foi representada trinta e duas vezes; entre 1826 e 1835, trinta e quatro; e entre 1844 e 1850, dezassete. Foi sem dúvida a mais popular das óperas em questão, pois, no mesmo lapso temporal, *Don Juan* não ultrapassou as quarenta récitas, enquanto *Trylleflojten* somou trinta e uma até

<sup>1</sup> O cômputo das récitas das diferentes óperas resulta de um cruzamento da informação fornecida por TUDVAD, Peter. *Kierkegaards København*. Copenhaga: Politiken, 2004, p. 208-291, e por SCHEPELERN, Gerhard. *Italierne paa Hofteateret*. Copenhaga: Selskabet For Dansk Teaterhistorie og Rhodos, 1976.

<sup>2</sup> Vd. BERGREEN, A. B.. "Theateret: Don Juan, Opera i 4 Acter, bearbejdet til Mozarts Musik af Hr. Professor Kruse". *Musikalsk Tidende*, n.º 14, Abril 10, 1836, p. 218-223.

Janeiro de 1842, numa versão em quatro actos estreada em Janeiro de 1826 da autoria do mesmo N. T. Bruun a partir do libreto de Emanuel Schikaneder (1751-1812). Seria também Bruun o autor da versão para dinamarquês de *Die Entführung aus dem Serail* (K. 384, 1782), com o título *Bortførelsen fra Seraillet*, que entre 1821 e 1837 subiu ao palco cerca de vinte vezes. Registe-se ainda que estas quatro óperas de Mozart também foram exibidas em 1834 e 1835 no Teatro Vesterbro e que em 1844, o Teatro da Corte apresentou cinco récitas de *Don Giovanni*, cantado em italiano com os recitativos originais<sup>3</sup>.

## 2 Centralidade da música mozartiana na teorização estética e musical de Kierkegaard

A paixão musical de Kierkegaard tem pouco a ver com o entusiasmo juvenil com que se auto-descreve nas páginas iniciais do capítulo do erótico-musical (KIERKEGAARD, 2013, p. 83-84) ou com a admiração e arrebatamento com que faz entrar Mozart no panteão dos imortais (KIERKEGAARD, 2013, p. 84-85). Tudo quanto Kierkegaard escreve sobre música e sobre personagens ou óperas deste compositor revela um pensamento amadurecido que é fruto de uma profunda reflexão estética. Começo por apresentar uma panorâmica dos conteúdos e da estrutura do capítulo do erótico-musical que demonstra a centralidade da música de Mozart e de *Don Giovanni* na teorização estética nele exposta. Em seguida, na impossibilidade de comentar exaustivamente o uso das personagens ou da música mozartiana em toda a produção do filósofo dinamarquês, analiso alguns aspectos perceptíveis em *Ou-Ou. Um Fragmento de Vida. Primeira Parte* que de um ou de outro modo são relevantes para que se possa compreender a profundidade da reflexão sobre a dramaturgia e a música mozartianas.

O capítulo “Os Estádios Erótico-Imediatos ou o Erótico-Musical” é um dos mais longos de toda a produção kierkegaardiana. Com uma subdivisão capitular bastante complexa, é classificável como um pequeno tratado dividido em partes, sendo tão grande e elaborado como algumas obras tidas fundamentais, tais como *Migalhas Filosóficas* ou *O Conceito de Angústia*. A “Introdução insipiente” (KIERKEGAARD, 2013, p. 83-111), ao invés do que parece querer indicar, revela toda a sapiência do autor, pois não só é a mais extensa de todas as secções desse capítulo como procede à apresentação e discussão de conceitos-chave

<sup>3</sup> Para panorâmica alargada desta recepção, vd. SOUSA, Elisabete M. de. “Wolfgang Amadeus Mozart: The Love for Music and the Music of Love”. In: **Kierkegaard and the Renaissance and Modern Traditions**. v. 5, Tome III: Literature, Drama and Music. Ed. STEWART, Jon. Aldershot: Ashgate, pp. 137-168.

determinantes, desde logo, para o entendimento das matérias que articulam o desenvolvimento das três divisões consagradas aos estádio do desejo, inseridas a concluir a longa peroração com que termina a introdução (KIERKEGAARD, 2013, p. 96-111), e das três secções numeradas subsequentes, designadamente “A Genialidade Sensual Determinada como Sedução”, “Outras Adaptações de *Don Juan*, Observadas na Relação com a Concepção Musical” e “A Construção Interna da Ópera”, já que em todas elas, com incidências diversificadas, são retomados e aprofundados os conceitos apresentados na secção introdutória do capítulo.

O tratamento temático a que esses conceitos são sujeitos, na maioria das vezes, combina dois níveis de argumentação, com um percurso de raciocínio sobre um dado tópico a ganhar relevo antes de regressar a si próprio, porém, sem fechar por completo esse movimento, pois logo de imediato se inicia outra linha de exposição de pensamento que se cruza com a que tinha sido exposta anteriormente. Desta forma, incorporam-se gradualmente novos argumentos e demonstrações através de silogismos justapostos, cujas premissas se sucedem servindo uma ou duas conclusões. Para ilustrar o que acabo de dizer e, simultaneamente, elencar as matérias do capítulo do erótico-musical, apresento agora uma sequência dos assuntos tratados em cada uma das secções do capítulo do erótico-musical e, em seguida, a título de exemplo, as modalidades de discussão de um deles, com relevo para a simultaneidade de apresentação e de representação.

A introdução trata objectivamente da canonização de Mozart como autor clássico e de *Don Giovanni* como obra clássica; canonizar equivale a recordar para toda a eternidade e sem este tipo de recordação não se acede à imortalidade. Para que uma obra seja clássica e imortal a forma do meio de expressão e a ideia a transmitir interpenetram-se a tal ponto que se tornam indistinguíveis; contudo, esta interpenetração é inteiramente casual e resulta da *felicitas* do criador (KIERKEGAARD, 2013, p. 85-86). Os casos de estudo escolhidos são Mozart e Homero, concedendo assim ao compositor o lugar cimeiro entre todos os compositores. A proporcionalidade existente na relação de riqueza ou pobreza entre ideia e meio de expressão, discutida através da exposição da dualidade entre a linguagem verbal e a linguagem musical, é usada para explicar este tipo de *felicitas* geradora de criação. Assim, a linguagem verbal é menos abstracta, mas mais rica e mais histórica do que a musical e, por isso, a música é o único meio de expressão capaz de representar ideias abstractas (KIERKEGAARD, 2013, p. 91-92). Em consequência, uma ideia abstracta é



a-histórica e a sensualidade pristina é apresentada como a ideia mais abstracta que é possível conceber (KIERKEGAARD, 2013, p. 93). O argumento culmina então com uma dupla afirmação: Don Juan é a mais perfeita apresentação e representação dessa sensualidade primordial e a ópera mozartiana é a mais perfeita apresentação e representação dessa mesma ideia. A peroração que antecede as três subsecções sobre os estádios do desejo começa por aprofundar a questão da sensualidade primordial e o papel do cristianismo na introdução da sensualidade no mundo (KIERKEGAARD, 2013, p. 96-101) e, em seguida, sustenta uma problematização da música enquanto meio de expressão ideal para a sensualidade em oposição à linguagem verbal (KIERKEGAARD, 2013, p. 101-107), não sem que antes tenha novamente evocado a grandeza de Mozart (KIERKEGAARD, 2013, p. 101). Ficam assim reunidos todos os pilares da argumentação das secções e sub-secções subsequentes: a sensualidade pristina expressa musicalmente funda a teoria dos estádios do desejo, todos eles tipificados em personagens mozartianas (KIERKEGAARD, 2013, p. 111-123); e a atribuição, em exclusividade, da capacidade de apresentação e representação desta sensualidade pristina através da linguagem musical a Don Juan, faz dele o exemplo máximo do sedutor sensual e não-reflexivo, em “A Genialidade Sensual Determinada como Sedução” (KIERKEGAARD, 2013, p. 112-140), uma exclusividade também justificada através da análise do caso de Fausto, concluindo-se ainda que Don Juan só pode existir no domínio da imediatividade. Diga-se, aliás, que esta caracterização cumpre propósitos na estratégia de organização da obra, pois em “Diário do Sedutor” Johannes figura como apresentação e representação do amor psíquico, dominado pela reflexão e pelo domínio da linguagem verbal. Na segunda secção, “Outras Adaptações de *Don Juan*, Observadas na Relação com a Concepção Musical” (KIERKEGAARD, 2013, p. 140-153), a versão mozartiana do mito é confrontada com o poema homónimo (1824) de Lord Byron (1788-1824), e com maior pormenor em *Don Juan* de Molière e *Don Juan* (1814) de J. L. Heiberg (1791-1860), num exercício crítico de análise comparativa interartes ao logo do qual se pondera a funcionalidade dos géneros e sub-géneros usados por estes autores. Na secção final, “A Construção Interna da Ópera” (KIERKEGAARD, 2013, p. 153-171), analisa-se a própria estrutura da ópera no modo como sustenta a capacidade de apresentação e representação de Don Juan, personagem, e de *Don Juan*, ópera, aprofundando-se uma significativa parte da matéria exposta nas secções anteriores, designadamente quanto à linguagem musical e à operacionalidade das personagens, sendo de destacar ainda o extenso comentário da abertura. Para melhor demonstrar o entrecruzamento destes tópicos e matérias, recorro a uma proposta teórica impactante para toda a produção kierkegaardiana: a

simultaneidade de apresentação e representação de um dado conceito numa dada personagem. Ao longo do capítulo do erótico-musical este tópico, aparentemente, nem é sequer tomado como assunto principal, já que nas diferentes secções o tratamento que lhe é reservado não só é de extensão muito variável como também é abordado de ângulos acentuadamente diferentes. Daí resulta que, por vezes, a questão da simultaneidade de apresentação e representação surge em segundo plano, reservando-se o primeiro para outras matérias em discussão que nesse passo ocupam o ponto central da discussão. Assim, encontramos a teorização em torno da simultaneidade de apresentação e de representação nos comentários às personagens e, mais profundamente, na secção dedicada aos estádios do desejo tipificados em personagens mozartianas, mas também na análise da estrutura da ópera mozartiana bem como em considerações mais abrangentes e aplicáveis a outras obras de arte sobre o que é uma obra-prima e sobre o que é a imortalidade do autor que a cria. Libertando-nos agora da estrutura das secções, observemos alguns ângulos da discussão do tópico da simultaneidade de apresentação e representação.

Em palco, através do canto, isto é, da música e da palavra, uma personagem apresenta e representa universalmente uma ideia e Don Juan enquanto apresentação e representação da sensualidade pristina constitui o exemplo máximo. Contudo, é nas sub-secções dedicadas aos três estádios do erótico-musical que a teoria sobre a simultaneidade de apresentação e representação se torna por demais evidente com a escolha, para dar corpo a três fases do desejo, de três personagens de três óperas diferentes de Mozart, designadamente, Cherubino, de *Le Nozze di Figaro*, Papageno, de *Die Zauberflöte*, e Don Giovanni, da ópera homónima. Como é sabido, Cherubino sente-se apaixonado, mas não sabe se por Marcellina, se por Susanna ou se pela Condessa<sup>4</sup>; o pajem apresenta e representa o desejo em sonho, latente no sujeito e que desperta para ser reconhecido pelo indivíduo que aprende gradualmente a viver com ele em si. Papageno sabe claramente que deseja e procura incessantemente uma companheira; o passarinho apresenta e representa o desejo que progressivamente vibra ao ritmo do *Glockenspiel* que assinala a ultrapassagem dos diferentes obstáculos por Papageno na sua busca para encontrar

---

<sup>4</sup> Cf. a primeira ária de Cherubino, acto I, cena V: *Non so più cosa son, cosa faccio./ Or di foco, ora sono di ghiaccio./ Ogni donna cangiar di colore./ Ogni donna mi fa palpitar./ Solo ai nomi d'amor, di diletto, / Mi si turba, mi s'alter il petto./ E a parlare mi sforza d'amore./ Un desio ch'io non posso spiegar./ Parlo d'amor vegliando./ parlo d'amor sognando./ All'acqua, all'ombra, ai monti./ Ai fiori, all'erbe, ai fonti./ All'èco, all'aria, ai venti./ Che il suon de'vani accenti /Portano via com se .../ E se non ho chi mòda,/ Parlo d'amore com me.*

Papagena<sup>5</sup>. Don Juan nem hesita nem pára para reflectir na escolha ideal, como é o caso de Cherubino, nem pretende sequer obter o par perfeito, como Papageno, já que desejar, encontrar e exercer o seu poder de atracção actualizam o desejo na imediaticidade, multiplicando-o continuamente enquanto força vital nas sucessivas conquistas. Don Juan apresenta e representa o desejo absoluto como força vital e reúne em si os outros dois estádios: nele desejar e seduzir são algo de “absolutamente salutar, vitorioso, triunfante, irresistível e demoníaco” (KIERKEGAARD, 2013, p.122). A designação das divisões por “Primeiro estádio”, “Segundo estádio” e “Terceiro estádio” não indica qualquer hierarquização de importância, pois “[o] primeiro estádio desejava idealmente o uno; o segundo desejava o singular sob a determinação do múltiplo, o terceiro estádio é a unidade daí resultante” (KIERKEGAARD, 2013, p. 121). Na realidade, trata-se de fases de manifestação de algo que é sempre tido como um todo e, por isso, Kierkegaard afirma que seria mais adequado chamar-lhes metamorfoses (KIERKEGAARD, 2013, p. 110). Assim, cada uma destas personagens apresenta e representa uma fase evolutiva do desejo e excluir um destas fases seria comprometer o desejo no seu todo. Pressupõe-se assim que, em qualquer indivíduo, o erótico começa por um período interior, como que de incubação, e o exemplo é Cherubino, seguindo-se-lhe um estádio de manifestação visível numa procura atribulada da sua concretização como acontece com Papageno, até atingir a sedução inevitavelmente determinada pela inter-relacionalidade, cujo expoente máximo é Don Juan. Saliente-se que, para além do serem objecto de discussão nos diários e cadernos de notas, Don Juan e outras personagens mozartianas recebem em passos de outras obras um tratamento idêntico ao das personagens bíblicas, literárias e mitológicas que povoam os textos do filósofo dinamarquês, fazendo parte do que venho designando por mitologia kierkegaardiana, pois tornam-se representativas de uma determinada qualidade, disposição ou estado de ânimo, normalmente revelados diante de uma provação ou de um revés, chegando mesmo a protagonizar episódios de extensão variável, como Donna Elvira no capítulo “Silhuetas” (KIERKEGAARD, 2013, p. 227-240) que adiante desenvolvo, e como Cherubino, Papageno e Don Juan, já comentados. A teoria dos estádios do desejo, cuja primeira referência data de 1837 (KIERKEGAARD, 2000, BB:24, SKS 17, p. 113-116 ss.)<sup>6</sup>, é um dos temas mais recorrentes nos diários e cadernos de notas até 1842, uma atenção que denota tanto um período

<sup>5</sup> Sobre a visão de Kierkegaard de Papageno, vd. HILES, Karen e MORGAN, Marcia. “An Aesthetic Awakening of the Ethics of Desire”. In: *Kierkegaard’s Literary Figures and Motifs*. Tome II: Gulliver to Zerlina. Ed. NUN, Katalin e STEWART, Jon. Farnham: Ashgate, 2015. p. 169-179.

<sup>6</sup> SKS é a sigla usada para referir a quarta e última edição da obras completas do filósofo dinamarquês, denominada *Søren Kierkegaards Skrifter* (Copenhaga: Gads Forlag, 1997-2013). A sigla BB, seguida do número de entrada, remete para a sequenciação da primeira série de diários, nesta edição, designados por AA, BB, CC, etc. até KK.

longo de maturação de ideias sobre o assunto como uma pesquisa aturada sobre o mesmo. Só uma abordagem ingénua desta matéria nos poderá fazer acreditar que a página em branco do diário (KIERKEGAARD, 2000, BB:21, p. 110), na qual deveria constar uma bibliografia consultada, à semelhança do que fez, por exemplo, com Fausto (KIERKEGAARD, 2000, BB: 12, p. 92-104) é sinónimo de que Kierkegaard não teria consultado bibliografia sobre a matéria<sup>7</sup>.

Acresce ainda que a teoria dos estádios do desejo desempenha um papel dinâmico no capítulo do erótico-musical, pois a simultaneidade de apresentação e de representação através de uma personagem também se entrecruza com o plano de comentários sobre a linguagem musical. Por um lado, logo na introdução, quando a linguagem musical é definida como a mais abstracta de todas e a mais adequada para apresentar e representar uma ideia tomada abstractamente, ela surge dotada da capacidade de exprimir de forma imediata algo que não está ao alcance da linguagem verbal, i.e. a sensualidade na sua condição pristina. Por outro lado, ao finalizar a primeira secção, “A Genialidade Sensual Determinada como Sedução”, o leitor é convidado a ouvir Don Juan e não a vê-lo em palco. Don Juan deve ser ouvido e não visto porque a ideia de sensualidade pristina e de desejo consumado só é perceptível na intensidade e na concentração exigidas por uma audição exclusiva que prescindir da visão, ou seja, só a percepção exclusivamente auditiva permite captar na imediaticidade um conceito. Num admirável parágrafo ritmado por anáforas desdobram-se os reflexos luzentes de todas as sensações e disposições suscitadas pelo desejo numa imitação do ritmo estonteante da ária *Fin ch’han dal vino*:

Ouve Don Juan, digamos que se não fores capaz de obter uma representação de Don Juan ouvindo-o, então, nunca também o conseguirás. Ouve o começo da sua vida; tal como o relâmpago se desprende da escuridão das nuvens da trovoada, também ele assim irrompe do abismo da seriedade, mais rápido do que o curso do relâmpago, mais inconstante |do que ele, e todavia com a mesma cadência; ouve como se despenha na multiplicidade da vida, como irrompe contra as suas sólidas represas; ouve esses sons do violino, ligeiros e dançantes, ouve os sinais de alegria, ouve o júbilo da volúpia, ouve a beatitude festiva do desfrute, ouve a sua fuga bravia; correndo, ultrapassa-se a si próprio, sempre mais rápido, sempre mais inconstante; ouve a concupiscência desregrada da paixão, ouve o sussurro do amor, ouve o murmúrio da tentação, ouve o remoinho

---

<sup>7</sup> Para um estudo aprofundado da recepção kierkegaardiana do mito de Don Juan através da ópera de Mozart, vd. ZAGALO, Jacobo. “Don Juan (Don Giovanni): Seduction and its Absolute in Music”. In: **Kierkegaard’s Literary Figures and Motifs**, Tome I: Agamemnon to Guadalquivir. Ed. NUN, Katalin e STEWART, Jon. Farnham: Ashgate, 2014. p. 141-157.

da sedução, ouve a tranquilidade do instante – ouve, ouve, ouve o Don Juan de Mozart (KIERKEGAARD, 2013, p. 130-140).

Em suma, na ópera de Mozart e no protagonista encontra-se uma mesma ideia poético-filosófico-musical e a ópera é uma obra clássica porque a ideia abstracta que desenvolve é perfeitamente representada por Don Juan e encontra na música, melhor dizendo, na música dramático-lírica, o meio de expressão ideal e mais abstracto que é concebível. Estes dois pontos tornam possível uma representação imediata da ideia de sensualidade pristina, de tal modo que perdura no tempo histórico, afinal, a condição necessária para alcançar a imortalidade. Por isso, nem há autores imortais que não tenham criado uma obra imortal nem há obras imortais que não tenham sido criadas por um autor imortalizado por essa mesma obra. Por seu turno, este último ponto torna a posteridade feliz na eterna recordação do autor e da obra criada, descrita no “Poslúdio insignificante” a concluir o capítulo, através da felicidade suprema de A que soube avaliar e reconhecer a ópera de Mozart como a maior de todas as obras-primas e de todos aqueles que perfilharem essa opinião (KIERKEGAARD, 2013, p. 197-198).

As secções do capítulo do erótico-musical que em minha opinião melhor demonstram a profundidade da reflexão crítica de Kierkegaard sobre as óperas de Mozart são a teoria dos estádios do desejo e a última secção, “A Construção Interna da Ópera”, que abordarei na terceira parte do presente artigo por estar intimamente ligada a uma das fontes consultadas. No que é dito sobre os três estádios, encontramos escolhas interpretativas que confirmam claramente o conhecimento profundo das óperas mozartianas por parte do filósofo dinamarquês. Na caracterização do primeiro estádio, a melancolia de Cherubino, accionada pelo estado de latência do desejo e pela *revêrie* em que o pajem mergulha, é justificada através das palavras da ária *Non son più cosa so, cosa faccio*. Repare-se que Kierkegaard, deixa passar em claro a confissão da procura de prazer narcisística por parte de Cherubino – *E se non ho chi mòda,/ Parlo d’amore com me*, uma auto-satisfação que, aliás, é confirmada por Figaro<sup>8</sup> na ária *Non più andrai* quando lhe chama “*Narcisetto, adoncino d’amor*”. Ora, mencionar este aspecto obrigaria a reconhecer que a sensualidade pristina já estaria apresentada e representada no pajem, o que

<sup>8</sup> Kierkegaard usa muitas vezes o nome desta personagem para se referir à ópera *Figarosbryllup*. Para um desenvolvimento das menções e alusões a esta personagem, vd. ECKERSON, Sara Ellen., “Figaro: the Character and the Opera he represents”. (ECKERSON, 2014, p. 243-249). A mesma autora assina um artigo de grande interessante sobre Donna Elvira no mesmo tomo: “Donna Elvira: The Colossal Feminine Character from *donna abbandonata* to the Embodiment of Modern Sorrow”. (ECKERSON, 2014, p. 171-186).

contaminaria irremediavelmente a proposta de metamorfoses do desejo tal como Kierkegaard a estrutura. Por outro lado, a segunda ária de Cherubino, *Voi che sapete*, mostra-o introspectivo e consciente da dependência do conselho dos mais avisados, colocando o pajem ao nível das restantes personagens que em *Le Nozze di Figaro* continuamente medem o que pagam pelas consequências da cedência aos seus impulsos eróticos diante da norma social. Este tipo de considerações iria certamente ao encontro das preocupações do Juiz, o autor B, da segunda parte de *Ou-Ou. Um Fragmento de Vida*, o qual se ocupa do valor estético do matrimónio e do seu papel no desenvolvimento equilibrado da personalidade. Porém, dar realce a *Voi che sapete*... seria complicar a tarefa de A, cujas indagações sobre o amor se concentram nas modalidades de manifestação imediata do desejo. Na mesma perspectiva, a escolha de Papageno em detrimento de Tamino (KIERKEGAARD, 2013, p.118) e a decisão de não comentar o dueto de Papageno com Papagena, no qual os sucessivos *pa-pa-pa-pa* sugerem a intensidade e a produtividade da consumação do amor erótico uma vez encontrado o par ideal, são justificadas porque ambas as situações se manifestam fora “da determinação do erótico imediato” (KIERKEGAARD, 2013, p. 118). Assim, nesta primeira parte de *Ou-Ou. Um Fragmento de Vida*, Kierkegaard pôs de lado qualquer hipótese de discussão de implicações éticas na regulação do desejo ou considerações sobre a capacidade representativa da música para além da sensualidade pristina e, conseqüentemente, afirma que “Tamino está inteiramente para além do musical, tal como o desenvolvimento do espírito, que a obra [*A Flauta Mágica*] quer em geral levar a cabo, é uma ideia completamente não-musical” (KIERKEGAARD, 2013, p. 119). Estas opções de Kierkegaard quanto ao material a retirar de Cherubino e de Papageno demonstram cabalmente como operam enquanto personagens da própria mitologia kierkegaardiana, orbitando numa esfera que não é inteiramente a dos contextos dramaturgicos mozartianos.

As observações que acabo de fazer permitem-nos abalizar até que ponto Kierkegaard reflectiu sobre as óperas de Mozart, ao mesmo tempo que nos deixam perceber que não se trata de interpretações parciais ou meramente preconceituosas, pois, para Kierkegaard, o que está em causa é o plano de *Ou-Ou. Um Fragmento de Vida*, e disso é exemplo o contraste entre Don Juan, o sedutor sensual e não-reflexivo que se exprime musicalmente, e Johannes, do “Diário do Sedutor”, o sedutor psíquico e reflexivo que domina a linguagem verbal e apresenta e representa o amor psíquico. No caso das personagens femininas de *Don Giovanni*, as diferenças de carácter, de situação e de conflito no relacionamento com o sedutor decorrem da própria natureza

deste e sustentam o argumento da quantidade e não o da qualidade, correlato da actualização contínua do desejo, o que confere uma dimensão épica de contornos românticos a Don Juan. No entanto, Donna Elvira ganha um estatuto diferente no capítulo “Silhuetas” (KIERKEGAARD, 2013, p. 187-240), deixando de ser um nome no catálogo que celebra as conquistas e vitórias do sedutor para se tornar uma personagem que protagoniza um caso de dor causada pelo repúdio do sedutor: “[ó]dio, desespero, vingança, amor, tudo isto irrompe para se manifestar visivelmente” (KIERKEGAARD, 2013, p. 230). Esta visibilidade é classificada como pictórica o que permite então ao autor imaginar o que esta personagem teria feito e sentido no encontro e desencontro com Don Juan e consigo mesma. Kierkegaard retrata-a como um caso de mágoa reflexiva, como uma seduzida que se torna mais forte do que o sedutor justamente porque o ama, mas que permanece irremediavelmente indecisa sobre a natureza dos seus próprios sentimentos e sobre o carácter do sedutor. No capítulo do erótico-musical, Zerlina merece apenas comentários esporádicos ao contrário do que acontece no artigo de 1845, intitulado “Um Comentário passageiro sobre uma Particularidade de Don Juan”<sup>9</sup>. Ao longo de uma análise que visa estabelecer o critério para aferir uma boa prestação lírica procurando fixar o grau de afinação perfeita entre voz e disposição do cantor, o que implica uma reflexão prévia da parte deste sobre o papel que desempenha, de molde a criar uma disposição perfeitamente afinada com o público, ficamos também a conhecer o perfil de desempenho desejável para Zerlina<sup>10</sup>.

### 3 Breve panorâmica das fontes usadas por Kierkegaard na sua teoria estética e musical

Kierkegaard, na pele do melómano A, refere explicitamente apenas um comentador de Mozart, o alemão Gustav Hotho<sup>11</sup>, enquanto representante dos “entendidos” em matéria musical, e contesta as suas afirmações em diversos passos (KIERKEGAARD, 2013, p. 139,152, 175 ss., 185). A escolha de Hotho acaba por perturbar o nosso seguimento da argumentação já que no capítulo do erótico-musical não encontramos fundamentações que possam

<sup>9</sup> “En flygtig Bemærkning betræffende en Enkelthed i Don Juan”. *Fædrelandet*, n<sup>o</sup>s 1890-91, Maio, 19-20, 1845. Vd. SKS, 14, 69-75.

<sup>10</sup> Vd. ECKERSON, Sara Ellen. “A Study on How to Overcome Anxiety”. In: *Kierkegaard’s Literary Figures and Motifs*. Tome II: Gulliver to Zerlina. Ed. de NUN, Katalin e STEWART, Jon. Farnham: Ashgate, 2015. p. 257-267.

<sup>11</sup> No capítulo do erótico-musical, as referências remetem para HOTHO, Gustav. *Vorstudien für Leben und Kunst*. Stuttgart: Cotta, 1835. A primeira parte desta obra é dedicada a *Don Giovanni*, p. 1-172.

concorrer com minuciosas descrições da estrutura da linguagem musical e dos respectivos atributos, constantes da estética hegeliana predominante em Hotho, ou com a abordagem formalista da análise da obra de arte, protagonizada por J. L. Heiberg, o introdutor da filosofia hegeliana em Copenhaga. Ora, o conhecimento de Kierkegaard sobre música e sobre Mozart denota o seu envolvimento nos círculos musicais de Copenhaga. As suas ideias demonstram que estava a par do que se publicava em periódicos musicais sobre Mozart, o que não é alheio ao facto de ter conhecido o círculo musical *Musikforening*, a congénere dinamarquesa da Liga de David (*Davidsbund*) criada por Robert Schumann (1810-1856) em Leipzig em 1833<sup>12</sup>. A *Musikforening* reunia um grupo de melómanos que cultivavam o ideário schumanniano por uma nova música enquanto liam intensamente os textos do compositor alemão publicados no *Neue Zeitschrift für Musik*<sup>13</sup>. Além de Schumann, nos comentários a *Don Giovanni* contidos no capítulo do erótico-musical, encontramos ecos de Hector Berlioz (1803-1866), de Franz Liszt (1811-1886) e de Richard Wagner (1813-1883), como adiante explicitarei.

Com efeito, as citações indirectas a quatro compositores contemporâneos de Kierkegaard permitem-nos constatar que a sua formação musical deve muito a possíveis leituras ou discussões em torno da crítica musical da época. Começamos por Robert Schumann (1811-1856) cujos princípios para a elaboração de uma crítica musical moderna, por exemplo, são explicitamente perfilhados por Kierkegaard com óbvia omissão da fonte. Numa célebre peça crítica sobre a *Symphonie Fantastique* (1834) de Hector Berlioz (1803-1866) Schumann defendia que uma composição deve ser analisada “[...] segundo quatro pontos de vista, [de acordo com os quais se pode examinar uma obra musical,] i.e. a forma (o todo, as partes isoladas, os períodos, as frases), a composição musical (harmonia, melodia, frase, trabalho, estilo), a ideia principal, que o artista quis representar, e o espírito, que rege a forma, a matéria e a ideia”<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Vd. KIRMMSE, Bruce. **Encounters with Kierkegaard**. A Life as Seen by His Contemporaries. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1996. p. 24.

<sup>13</sup> Vd. CELENZA, Anna Harwell. Imagined Communities Made Real: The Impact of Robert Schumann's *Neue Zeitschrift für Musik* on the Formation of Music Communities in the Mid-Nineteenth Century”. **Journal of Musicological Research**, 2005, 24:1, pp.1-26; secção dedicada à associação musical de Copenhaga, pp. 8-14. A Fundada em 1834, contou, entre outros, com os seguintes membros: Niels W. Gade (1817-1890), os irmãos Carl Helsted (1818-1904) e Edvard Helsted (1816-1900), H.C. Andersen, o actor Nicolai Peter Nielsen (1795-1860) e a esposa, também ela actriz e cantora, Anna Nielsen (1803-1856).

<sup>14</sup> Vd. SCHUMANN, Robert. **Gesammelte Schriften über Musik und Musiker** (1854). Leipzig (Reprint Ausgabe), Wiesband: Breitkopf & Härtel, 1985. v. I. p.118. Vd. SOUSA, Elisabete M. de. **Formas de Arte, A Prática Crítica de Berlioz, Kierkegaard, Liszt e Schumann**. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2008. p. 15-88.



Ora, na “Introdução Insipiente”, A termina o elogio de Mozart com as seguintes palavras que enunciam o método que ele próprio seguirá na sua exposição: “entre esta e todas as outras óperas há uma diferença qualitativa, uma diferença que não será certamente de procurar em outra coisa que não seja a relação absoluta entre ideia, forma, matéria e meio” (KIERKEGAARD, 2013, p. 107-108). Além disso, embora o modelo auto-dialógico da *Daidsbund* criado por Schumann, com diversas personagens pseudonímicas a interagirem nos seus escritos de crítica musical e nas suas primeiras composições, não seja obviamente o único factor determinante para a construção de uma instância autoral fragmentada, mas contudo uma, tal como Kierkegaard o concretizou através de mais vinte pseudónimos e do cultivo de número idêntico de formas e géneros literários, deve ponderar-se o impacto no jovem Kierkegaard da eficácia crítica e actuante da *Daidsbund*, visível no sucesso do jornal fundado por Schumann, o *Neue Zeitschrift für Musik*, criado para ser porta-voz da *Daidsbund*.

Outro combatente por uma nova música foi Hector Berlioz que durante quatro décadas exerceu uma dupla carreira de crítico e músico defendendo encarnadamente a expressividade da linguagem musical e a essência dramática da música, pois seria a única arte possuidora de uma linguagem capaz de transmitir pensamentos e acções em movimento, ideias que encontramos repercutidas no pensamento musical de Kierkegaard, por exemplo, no argumento a favor da capacidade de expressão de ideias e desta como acção, já que a sensualidade pristina é analisada enquanto desejo em actuação e acção (KIERKEGAARD, 2013, p. 138). Ao falar da ária do champanhe (*Fin ch’han del vino...*), Berlioz chamou-lhe “*cet éclat de verve libertine où se résume tout le caractère de Don Juan*”<sup>15</sup> e, curiosamente, Kierkegaard afirma o seguinte: “[e]ssa força em Don Juan, essa onipotência, essa vida, só a música é capaz de exprimi-la, e não conheço outro predicado além deste: é jovialidade exuberante de vida” (KIERKEGAARD, 2013, p. 138).

Seria difícil admitir que Kierkegaard lera Berlioz, se não tivéssemos a certeza de que leu com muita atenção Richard Wagner, pois na última grande secção do capítulo do erótico-musical, “A Construção Interna da Ópera”, Kierkegaard intercalou as suas próprias considerações sobre a abertura de *Don Giovanni* com excertos de quase duas páginas do artigo “De l’Ouverture”, escrito por Wagner durante a sua estada em Paris, e publicado na *Revue et Gazette musicale de Paris*, em duas partes, a 8 e a 17 de Janeiro de 1841. Ora, foi neste mesmo periódico

<sup>15</sup> Folheto publicado originalmente em *Journal des Débats*, 1 de maio de 1936. Vd. BERLIOZ, Hector. *Critique musicale 2, 1835-1836*. Paris: Buchet-Castel, 1998.

no qual Berlioz publicaria *Grand Traité d'Orchestration et d'Instrumentation*, semanalmente, entre 21 de Novembro de 1841 e 17 de Julho de 1842, uma obra seminal do compositor francês que ainda hoje nos guia através dos meandros da expressividade instrumental romântica, e parece-nos inteiramente plausível ponderar que Kierkegaard tivesse igualmente colhido ideias de Berlioz.

Como mencionei na primeira parte deste artigo, Liszt contribui igualmente para os conteúdos do capítulo do erótico-musical e para as propostas estéticas aí formuladas, designadamente através da famosa fantasia *Réminiscences de Don Juan* (1841), durante a estada do pianista virtuoso em Berlim no Inverno de 1841-1842, absolutamente coincidente com a de Kierkegaard nessa cidade, peça que, curiosamente, havia sido estreada durante a passagem de Liszt pela corte de Copenhaga em Abril de 1841. Na fantasia de Liszt, vinte minutos de virtuosismo condensam a acção, a força de atracção e a condenação do sedutor. A secção central é mais longa do que a introdução e a conclusão, mas as variações sobre o dueto *Là ci darem la mano...*, encadeadas nas variações sobre a ária do champanhe, se bem que celebrem o triunfo do sedutor, anunciam nos compassos finais a eminência da queda através do reaparecimento do Comendador que já se ouvira no início da peça. A exploração do efeito *ombra* desses compassos e a vibrante vivacidade da secção central, produz realmente uma representação e a apresentação vívidas do sensual e das suas consequências. Porém, ao invés do que está ao alcance de uma ópera quando representada em palco, tudo isso resulta num *continuum* musical, sem recurso a cenários ou interacção em palco e sem revelação de paixões em árias. Esta concentração dramática, aliada à exigência virtuosística de *Réminiscences de Don Juan*, a meu ver, contribui, por exemplo, para explicar o “poder demoníaco” que Kierkegaard atribui à música e a Don Juan (KIERKEGAARD, 2013, p. 112, 123, 137, 144-147, 191).

O tratamento reservado aos empréstimos de Wagner difere do aplicado às ideias inspiradas por Berlioz, pois não se trata somente de ampliar afirmações de terceiros, mas de inserir excertos relativamente longos, traduzidos directamente do artigo de Wagner, numa longa sequência de parágrafos sobre a abertura da ópera (KIERKEGAARD, 2013, p. 186-192). O estilo e a sintaxe são bastante mais elaborados, mas encontramos evidências textuais desse empréstimo na escolha dos adjectivos, na estruturação do argumento e nos exemplos apresentados, em particular, nos seguintes aspectos do conteúdo, inteiramente coincidentes em Wagner em Kierkegaard: a ordem adoptada na análise da estrutura da abertura; a ideia dramática que fundamenta essa estrutura; o papel

da abertura na preparação do ouvinte; a ligação entre a abertura e a primeira ária de Leporello (*Noite e giorno faticar...*); o contraste entre uma abertura de estrutura sinfônica em movimentos e uma constituída por uma miscelânea de temas; o efeito produzido no público; e o papel filosófico do compositor ao condensar a ideia dramática de toda uma ópera na respectiva abertura.

A ideia tantas vezes reiterada de que Kierkegaard desenvolveu o seu pensamento sobre música e sobre o teatro graças a ter sido um mero frequentador assíduo de espectáculos sobre teatro lírico e declamado cai assim por terra. Certamente que assistiu a inúmeras peças e óperas, mas não se confunda o desfrute estético com a reflexão estética e crítica, que só é possível através de uma maturação de ideias fruto da confluência de conversas e de leituras sobre as matérias em causa, tal como se verifica, aliás, com outras áreas do seu pensamento, como a filosofia ou a teologia. Essa reflexão estética e crítica materializa um processo criativo fundamentado na repetição e na recordação das obras criadas e do ímpeto criativo de grandes mestres e manifesta-se com tanto vigor no capítulo do erótico-musical como por exemplo no “Diário do Sedutor”, uma novela na qual *Les liasons dangereuses* de Laclos e *Arte de Amar* de Ovídio não são referenciadas mas estão indelevelmente presentes na poiese. *Là ci darem la mano...*: no *casinetto* da criação poética-filosófica Kierkegaard assume o papel que Wagner reservara ao compositor filosófico e surge em cena como filósofo musical com o nome de A, o pseudónimo que se dedica a elencar experiências estéticas e vivências do estético.

## Referências

BERGREEN, A. B. Theateret: Don Juan, Opera i 4 Acter, bearbejdet til Mozarts Musik af Hr. Professor Kruse. **Musikalsk Tidende**, n. 14, p. 218-223, Abril 10, 1836.

BERLIOZ, Hector. **Critique musicale 2, 1835-1836**. Paris: Buchet-Castel, 1998.

CELENZA, Anna Harwell. Imagined Communities Made Real: The Impact of Robert Schumann's *Neue Zeitschrift für Musik* on the Formation of Music Communities in the Mid-Nineteenth Century. **Journal of Musicological Research**, v. 24, n. 1, p. 1-26, 2005.

ECKERSON, Sara Ellen. Figaro: the Character and the Opera he represents. In: NUN, Katalin e STEWART, Jon (Eds). **Kierkegaard's Literary Figures and Motifs**. Tome I: Agamemnon to Guadalquivir. Farnham: Ashgate, 2014. p. 243-249.

ECKERSON, Sara Ellen. Donna Elvira: The Colossal Feminine Character from *donna abbandonata* to the Embodiment of Modern Sorrow. In: NUN, Katalin e STEWART, Jon (Eds). **Kierkegaard's Literary Figures and Motifs**. Tome I: Agamemnon to Guadalquivir. Farnham: Ashgate, 2014. p. 171-186.

ECKERSON, Sara Ellen. A Study on How to Overcome Anxiety. In: NUN, Katalin e STEWART, Jon (Eds). **Kierkegaard's Literary Figures and Motifs**. Tome II: Gulliver to Zerlina. Farnham: Ashgate, 2015. p. 257-267.

HILES, Karen e MORGAN, Marcia. An Aesthetic Awakening of the Ethics of Desire. In: NUN, Katalin e STEWART, Jon (Eds). **Kierkegaard's Literary Figures and Motifs**. Tome II: Gulliver to Zerlina. Farnham: Ashgate, 2015. p. 169-179.

*HOTHO, Heinrich Gustav. Vorstudien für Leben und Kunst*. Stuttgart and Tübingen: J.G. Cotta'sche Buchhandlung, 1835. (ASKB 580).

KIERKEGAARD, Søren. **Ou-Ou. Um Fragmento de Vida, Primeira parte** (1843), trad., intro. e notas de SOUSA, Elisabete M. de. Lisboa: Relógio d'Água, 2013.

\_\_\_\_\_. En flygtig Bemærkning betræffende en Enkelthed i Don Juan. In: Søren Kierkegaards Skrifter. **Bladartikler**. v. 14. p. 69-75. 2010.

\_\_\_\_\_. **Journalerne AA, BB, CC, DD**, vol. 17. Copenhaga: G. E. C. Gads Forlag, 2000.

KIRMMSE, Bruce. **Encounters with Kierkegaard. A Life as Seen by His Contemporaries**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1996.

SCHEPELERN, Gerhard. **Italierne paa Hofteateret**. Copenhagen: Selskabet For Dansk Teaterhistorie og Rhodos, 1976.

SCHUMANN, Robert. **Gesammelte Schriften über Musik und Musiker**. Leipzig (Reprint Ausgabe: 1854 e Wiesband: Breitkopf & Härtel, 1985.

SOUSA, Elisabete M. de. **Formas de Arte**, A Prática Crítica de Berlioz, Kierkegaard, Liszt e Schumann. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2008.

\_\_\_\_\_. de. Kierkegaard's Musical Recollections. In: CAPPELØRN, Niels Jørgen et al (Eds). **Kierkegaard Studies. Yearbook 2008**. Berlin: Walter De Gruyter, 2008. p. 85-108.

\_\_\_\_\_. de. Wolfgang Amadeus Mozart: The Love for Music and the Music of Love. In: STEWART, Jon (Ed). **Kierkegaard and the Renaissance and Modern Traditions**. Vol. 5, Tome III: Literature, Drama and Music. Aldershot: Ashgate, p. 137-168.

TUDVAD, Peter. **Kierkegaards København**. Copenhagen: Politiken 2004.

ZAGALO, Jacobo. Don Juan (Don Giovanni): Seduction and its Absolute in Music. In: NUN, Katalin e STEWART, Jon (Eds.). **Kierkegaard's Literary Figures and Motifs**, Tome I: Agamemnon to Guadalquivir. Farnham: Ashgate, 2014. p. 141-157.

# Nietzsche e o drama wagneriano

Henry Burnett

Cento e quarenta e dois anos nos separam do primeiro festival de Bayreuth, cuja estreia aconteceu em 1876, quase um século e meio atrás. Apesar da distância temporal e geográfica, ainda lembramos – ou precisamos lembrar – daquele momento em nossas reflexões estéticas periféricas, tentando de alguma forma reconstruir um fato histórico que, na origem, foi apenas um acontecimento alemão, uma celebração da cultura germânica para além de qualquer coisa. Não é uma coincidência que na mesma época do festival, e bem antes de ser elevado à condição de hino oficial, os alemães já cantassem “Deutschland, Deutschland über alles...” (“Alemanha, Alemanha acima de tudo...”) a plenos pulmões.<sup>1</sup> De várias maneiras o festival era parte daquele momento histórico, onde o nacionalismo dava o tom e o antisemitismo iniciava uma marcha gradativa cujo ápice foi Auschwitz. O festival se tornaria, com o passar das décadas, uma espécie de refúgio – muitas vezes ambíguo – do germanismo, nem sempre ufanista, muitas vezes tenso e, não raro, envergonhado; mas, acima de tudo, o festival tornou-se uma referência incontornável do wagnerismo. Nietzsche foi testemunha ocular da construção e da primeira edição do festival.

Apesar do abismo que nos separa desse feito teutônico e para além do fato de suas consequências reverberarem até hoje na história da Alemanha, muito

<sup>1</sup> *Das Lied der Deutschen* [A canção dos alemães] ou *Deutschlandlied* [Canção da Alemanha] foi escrita por August Heinrich Hoffmann von Fallersleben, em 1841, a partir da melodia da peça *Quarteto do imperador*, composta em 1797 por Joseph Haydn; em 1922, Friedrich Ebert [*Reichspräsident*, isto é, presidente do país ou do império, entre 1919 e 1925], político alemão, a promoveu a hino oficial do país.

do que foi realizado em torno da obra de Wagner ecoa em muitos fenômenos culturais até hoje, sem que a maioria dos ouvintes – ou talvez devêssemos chamá-los simplesmente de consumidores – tenha a menor ideia de quem tenha sido esse compositor e o lugar que ele ocupa na história da música. Como isso é possível? Antes de arriscar uma ideia sobre essa presença insepulta, Richard Wagner, e talvez em maior medida sua mulher Cosima Wagner, talvez não estivessem pensando naquela efeméride como um feito doméstico, isto é, apenas como uma conquista alemã. Primeiro porque eles detinham um controle rígido do que hoje chamamos de wagnerismo, que já naquela altura ganhara ares de movimento organizado. Os Wagner tinham pleno domínio de todas as etapas que o levaram àquela inauguração monumental de *seu* teatro em 1876, o Bayreuth Festspielhaus. A lista de convidados dava bem a medida da abrangência do feito, que incluía comitivas de toda a Europa e até mesmo de um país exótico chamado Brasil, cuja representação diplomática tinha o próprio imperador D. Pedro II como representante principal. Wagner não queria que o festival fosse apenas um reencontro da Alemanha com suas origens, com suas lendas e mitos, ou até mesmo uma tomada de posição nacionalista, ele queria que o festival fosse a expressão máxima de seu país para o mundo. E conseguiu, de maneira monumental e arrebatadora com o passar dos anos. Ao longo de sua história até hoje, o festival é um local de encontro de aficionados amantes da música de Wagner, mas é também sobretudo o local onde se reúnem autoridades; portanto, o festival de Bayreuth sempre foi um evento político, além de musical.

Apesar da magnitude, o primeiro festival não foi unânime e sua continuidade não estava assegurada como os Wagner imaginaram ao concebê-lo; e isso, num primeiro lance, foi principalmente um problema econômico. Esta insegurança, entretanto, tinha várias faces além da comercial. Entre os convidados mais desconfiados, talvez o único, estava um jovem professor que havia publicado um livro mal recebido quatro anos antes chamado *O nascimento da tragédia*. Curiosamente, o livro era um libelo pró-Wagner, mas nem por isso deixou de ser ridicularizado por nomes importantes da filologia da época, como Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff (MACHADO, 2005) – em nome da defesa dos rigores da ciência alemã –, o que já aponta para duas questões importantes: uma não unanimidade do wagnerismo mesmo entre alguns intelectuais alemães, onde podemos incluir um dos mais célebres deles à época: Schopenhauer; e as diferenças inscritas no livro de Nietzsche, hoje bem mais nítidas que na época, que nas entrelinhas deixava entrever divergências que foram amenizadas em nome do projeto maior. Basta lembrar que, entre 1872, ano da publicação do

livro de Nietzsche, e 1876, apenas quatro anos depois, Nietzsche havia invertido sua posição em relação a Wagner. Em 1878, dois anos depois de deixar o festival antes do término dos concertos, Nietzsche lançaria *Humano, demasiado humano* sem nenhuma referência direta ao amigo, um silêncio tumular e incômodo sobretudo para os Wagner, que apostavam no jovem filósofo todas as fichas. As razões desse processo célere e fatal exigem que retornemos um pouco à década de 1860 e ao material musical em questão: o drama musical.

Quando Nietzsche publicou seu primeiro livro, resultado de suas leituras na década de 1860, ele ainda acreditava na Alemanha. Era um jovem de formação cristã, cujo pai, um pastor protestante de Röcken, havia perdido muito cedo (em 1849, com apenas 4 anos), tendo convivido dali por diante dentro de um ambiente marcadamente feminino. Desde muito cedo sua desconfiança em relação ao cristianismo se manifestou, e nunca lhe pareceu um caminho possível seguir os passos hereditários que o fariam herdeiro intelectual e religioso do pai – nenhuma biografia de Nietzsche reconstrói esse momento com mais riqueza de detalhes que a de Curt Paul Janz (2016). O jovem Nietzsche se sentia parte integrante de uma linhagem que recuava até Goethe, passando pelo Idealismo Alemão e chegando até Schopenhauer; portanto, ele se sentia um ilustrado, o herdeiro de um passado que lhe emprestava honra e tradição. Isso o fazia imaginar-se um continuador *necessário* daquele legado, mas com um componente novo, como veremos adiante. Em uma carta a Wagner, ainda em 1869, ele dizia: “Devo ao senhor e a Schopenhauer o fato de eu ter perseverado até hoje na seriedade vital germânica, numa contemplação aprofundada dessa existência enigmática e notável[...]” (WAGNER, 1869 *apud* JANZ, 2017, p. 269). Esse vínculo seria determinante para toda sua obra juvenil.

Apesar de ter se iniciado na carreira acadêmica, algo sempre o incomodou dentro do ambiente universitário. A verdade é que Nietzsche se debateu, desde sempre, com o funcionamento da universidade alemã, onde a filologia rígida e o historicismo davam o tom, e isso a despeito de sua vocação comprovada para a docência (DIAS, 1993). *O nascimento da tragédia* foi, de várias maneiras, o resultado dessa inadequação. Ao tentar dar mostras de rigor filológico dentro da universidade, Nietzsche acabou deixando que sua interpretação alegórica da Grécia dominasse o livro. Os temas clássicos, Homero, a poesia, a lírica, nenhum foi suficientemente tratado aos olhos do rigor aristotélico que imperava nos círculos acadêmicos. *O nascimento da tragédia* não era um tratado de filologia que seguia os padrões. Era antes uma proposta de reinvenção da



Grécia em solo alemão, ousada e sobretudo apaixonada; paixão fatal, como sempre acontecia nas tragédias que ele amava. O que havia de filologia nele era a verve de um leitor impecável que Nietzsche sempre foi. Para a crítica, um leitor inventivo demais, à beira de um desbunde. Para o bem da posteridade o mundo acadêmico perdia Nietzsche, enquanto o mundo humanista o ganhava. Esse movimento precoce de autonomização de seu pensamento está na base de sua relação e posterior ruptura com Wagner, um afastamento em vários níveis: estético, político e cultural.

Tudo começa quando o jovem projeto de filólogo entra em contato com o drama musical de Richard Wagner. Trata-se de um momento singular, com consequências àquela altura imprevisíveis. A bem da verdade, quando lemos hoje, não é difícil perceber que, desde os primeiros exercícios, seus textos caminhavam a passos largos para a expressão plena de suas próprias ideias, e isso muitas vezes foi sendo definido a partir de reviravoltas estilísticas maduras, como a opção pelo aforismo, a escrita dos poemas e o uso das máximas, em geral herdadas de suas leituras dos autores franceses, quando a cultura latina lhe invade e o germanismo se transforma em um peso morto. Mas desde sempre podemos dizer que seu pensamento se firma na tensão com a obra de Wagner, e isso não se limita a *O nascimento da tragédia*, alcançando até seus últimos escritos, como *O caso Wagner*. Ambas as obras caminharam juntas por algum tempo. Ainda no princípio, o drama musical de Wagner surge como uma promessa solar, como um farol na direção do qual Nietzsche aponta todas as suas esperanças de um revigoramento da cultura. Só um laborioso trabalho de leitura de *O nascimento da tragédia* permite notar que aquele jovem arrebatado, mesmo tendo devotado ao wagnerismo todas as suas esperanças, nunca foi um discípulo passivo. Mas isso não significa um afastamento temporário. O drama musical teve um significado maior do que ainda hoje podemos precisar. Tentemos aqui, ainda que brevemente, expor as linhas principais desse estilo que acabou por se tornar um sinônimo da obra wagneriana.

A designação drama foi uma escolha do próprio Wagner. Ao optar por esta forma, ele tinha algumas intenções. Em primeiro lugar criar uma diferenciação radical em relação à ópera, marcando uma posição estilística bem definida, mas não apenas isso. No essencial, Wagner pretendia ir mais longe, até a Grécia, para sermos exatos. Por isso, drama musical e obra de arte total devem ser colocados sempre lado a lado. Como afirmou o compositor, “Não mais escreverei óperas: mas, como não pretendo inventar nomes arbitrários para estas obras, vou

chamá-las simplesmente de dramas, pois isso, ao menos, representa uma indicação do ponto de vista pelo qual devam ser compreendidas” (WAGNER, GS IV, p. 343 *apud* MILLINGTON, 1995, p. 256)<sup>2</sup>. Foi na Grécia que as artes dramáticas, musicais e poéticas estiveram juntas no palco, dotadas de unidade, por isso ela é o modelo da obra de arte total – pensemos rapidamente no fato de que *O nascimento da tragédia* é, da mesma forma, uma obra que faz um retorno hermenêutico aos gregos.

Para Wagner, além do reencontro com o helenismo clássico, era preciso orientar sua obra a partir de uma perspectiva social revolucionária, que ele buscava, num primeiro momento, em Proudhon e Feuerbach, por exemplo. Teria sido esse impulso regado à teoria social que pode ter chamado a atenção de Nietzsche? Não se pode sondar isso de modo seguro. O que podemos assegurar é que Wagner pretendia refundar a Grécia em solo alemão, num movimento ao mesmo tempo cultural e político, e sempre orbitando em torno de sua obra. Nietzsche apostou *todas* as suas fichas nesse projeto renovador, mesmo que, no primeiro momento, algo daquele nacionalismo destoasse de suas convicções. Em vários momentos, diríamos hoje, Nietzsche fez vista grossa.

Seguramente o Nietzsche d’*O nascimento da tragédia* estava menos interessado em uma teoria social do que em um projeto cultural assentado sobre a música, cuja imagem de uma arte superior ele herdara de Schopenhauer, depois de ler a obra hoje mais importante deste autor, *O mundo como vontade e representação*, de 1819. O drama musical apresenta, aos olhos de Nietzsche, um tipo de expressão estética máxima do seu tempo, além de realizar uma conexão que, se repensada em nossos dias, poderia estar à beira de uma devoção religiosa; a que me refiro? Reinventar a Grécia em pleno século XIX, depois do Renascimento, em plena era industrial, pode parecer hoje uma excentricidade, mas havia muita coisa em jogo. A começar pela guerra franco-prussiana, apogeu de uma disputa cultural que remontava a Lessing, cuja *Dramaturgia de Hamburgo*, a partir de 1767, se inseria em um projeto maior de fundar um Teatro Nacional Alemão. Parecia o momento perfeito não apenas pela vitória da Alemanha contra a França. Para Wagner e Nietzsche o fato representava mais, significava a confirmação da superioridade não somente bélica mas sobretudo cultural.

“Vamos portanto voltar as costas aos franceses, de quem nada temos a ganhar, exceto o teatro vulgar e o virtuosismo teatral”, disse Wagner (GS VIII, p. 75

<sup>2</sup> As referências aos textos de Wagner citados por Millington está indicada com a abreviação GS (*Gesammelte Schriften* – Obras reunidas), o número do volume e a página correspondente ao texto citado.

*apud* MILLINGTON, 1995, p. 175). Por isso a matéria literária que sustenta o drama musical wagneriano era, por assim dizer, autóctone, teutônica por princípio. Toda a história do drama, ou da ópera dramática wagneriana, se nutria dessa “substancialização” do ser alemão.<sup>3</sup> Posteriormente, essa tentativa de afastamento da ópera tradicional seria desmascarada, seja porque a ideia de uma obra composta não para o mercado mas “para a história”, foi condenada ainda nos textos da chamada primeira fase. Eis a ironia, por Nietzsche, ou simplesmente porque, a rigor, o drama wagneriano não deixou de ser operístico e intencionalmente comercial, com mecanismos inéditos de produção e propagação.<sup>4</sup> Mas esse diagnóstico não foi fácil de ser formulado no calor da hora; todos os elementos nutriam de esperanças o séquito do compositor, novos elementos introduzidos na forma operística tradicional pareciam de fato uma ruptura – e de alguma forma o eram –,<sup>5</sup> logo, o wagnerismo passou de um delírio de casal a um movimento sem precedentes na cena alemã da época.

Aqui temos um interessante paradoxo para pensar. Nietzsche também compôs, tocava piano, tinha a formação musical comum dos estudantes das boas escolas alemãs de seu tempo, o suficiente, salvo algum exagero, para acompanhar de dentro os avanços introduzidos pelo amigo Wagner. Nietzsche frequentou a casa dos Wagner em Tribschen quando morou na Basileia (Suíça) como professor convidado. Muitos fins de semana de intenso convívio, troca de ideias e talvez sobretudo de execuções musicais caseiras. Sabemos que algumas obras de Wagner foram ouvidas em primeira mão pelo jovem professor. Um privilégio do qual Nietzsche tinha orgulho desmedido. Não era à toa, Wagner também via em Nietzsche uma promessa intelectual conectada ao seu próprio projeto, uma “amizade estelar”, como escreverá Nietzsche alguns anos depois. Essa proximidade levaria Nietzsche a falar em traição quando resolve se afastar do wagnerismo. Para ele, Wagner virou-lhe as costas e, com isso, alterou um ideal compartilhado. Mas não é bem assim que devemos ver essa dupla traição. Na verdade, Nietzsche parece ter sido mais ingênuo que o compositor, de certa forma mais delirante. Mas o drama wagneriano não estava, por assim dizer,

<sup>3</sup> É importante lembrar que Wagner nunca utilizou o termo “drama musical”, embora seus críticos e sucessores o tenham feito. Cf. verbete “*music drama*”, na *Encyclopedia Britannica* (disponível em: <<https://www.britannica.com/art/music-drama>>). No verbete “*opera*”, detalhado como “ópera romântica alemã”, os editores listam Wagner junto a Verdi.

<sup>4</sup> Tentei apresentar detalhadamente essa conexão da obra wagneriana com a então nascente indústria cultural, demonstrando como Theodor Adorno se apropriou de algumas análises de Nietzsche em *Para ler O Caso Wagner de Nietzsche*. São Paulo: editora Loyola, 2018.

<sup>5</sup> Para evitar uma lista de verbetes aqui, remeto o leitor para o “Glossário” no ainda essencial *Wagner: um compêndio*, já citado. Em geral, os dicionários de música dedicam espaço privilegiado para dissecar conceitos wagnerianos como *Leitmotiv*, melodia infinita, obra de arte total, obra de arte do futuro etc.

fora do mundo, apesar de seu conteúdo mítico, e Nietzsche não tardou em apontar suas incongruências. Hoje sabemos que o wagnerismo não é avançado somente do ponto de vista da racionalidade musical, que em seu interior fez avanços reconhecidos. Graças a Theodor Adorno, mas sobretudo a Nietzsche, sabemos que a obra de Richard Wagner ocupa um lugar singular na história da cultura de massas, para não pensarmos que se trata apenas de uma questão para musicólogos e para a filosofia da música. Não é por acaso que esses dois nomes centrais da estética se ocuparam de Wagner inúmeras vezes ao longo de suas trajetórias filosóficas. Compreender o lugar de sua obra musical, como disse Nietzsche, era o mesmo que compreender a modernidade – uma frase lapidar d’*O caso Wagner*, de 1888. Uma ligação que pode nos perturbar quando lida hoje, na medida em que não costumamos apontar para Wagner quando fazemos a diagnose crítica da arte contemporânea, sobretudo a musical – há exemplos bem mais nítidos, gestados dentro do capitalismo avançado, do que chamamos de decadência, embora possamos discutir este conceito de formas variadas, nem sempre filtradas pela Teoria Crítica adorniana. Mas é disso que se trata: Nietzsche foi capaz de se antecipar à crítica de um autor do porte Theodor Adorno, isto é, ele flagrou no drama wagneriano elementos de uma proto-música popular contemporânea, ou talvez seja melhor dizer que ele conseguiu diagnosticar procedimentos “dramáticos” mendazes, forjados com uma clara intenção de desviar a atenção para o acessório, um desvio daquilo que conectava o ouvinte, até então, com algo que poderíamos chamar de essência da música, embora não seja possível hoje esclarecer o que isso significa, pois suspeito que poucos ouvintes atuais sejam capazes de se deixar atravessar por uma experiência auditiva integral. Não foi um feito pequeno o de Nietzsche. Ele simplesmente se antecipou à crítica adorniana da cultura de massa, antes que a cultura de massa, tal como a conhecemos, fosse instaurada com todas as suas peculiaridades. Ele disse sutilmente, quiçá antes de qualquer outro, que a audição sofreu uma perda e que isso teria um efeito devastador.

Arrisco dizer que, por essa razão, algumas décadas depois o próprio Adorno seria “obrigado” a retornar a Nietzsche, quando precisou prestar contas de sua opinião sobre a obra e o lugar de Wagner. No entanto, o nome mais importante da filosofia da música faria uma releitura de Wagner via Nietzsche a partir de uma dupla apreciação, a um só tempo positiva e negativa. Em primeiro lugar, Adorno destacaria a precisão da crítica nietzscheana ao *efeito*. Wagner teria forjado artificios cujo resultado se antecipavam ao comportamento dos espectadores, de certo modo buscando um controle dos resultados, isto é, um impacto direto e cativante. Parece óbvio dito aqui, mas tal procura não

existia antes de Wagner. Nietzsche sabia que, por trás desta intenção, havia um componente ideológico, uma intenção que ultrapassava a dimensão estética e incorporava um componente ainda sem nome, precoce, mas determinante: a lógica mercadológica. Embora não possamos falar em “cultura de massas”, em chave frankfurtiana, não resta nenhuma dúvida de que Nietzsche pensava na mesma direção. Wagner era um encantador das massas, um manipulador, um ator no sentido de fantasiar uma ação cultural quando na verdade buscava orientar a recepção da sua própria obra, num lance avançado de algo que um dia seria chamado de *marketing*.

A segunda forma de recepção de Nietzsche por Adorno foi mais crítica que esta. Se, como vimos brevemente, Nietzsche flagrou intenções escusas de Wagner, teria sido incapaz, aos olhos de Adorno, de perceber uma dimensão essencial do drama musical: seus avanços no terreno da racionalidade musical, isto é, os avanços na linguagem musical forjados por Wagner. Para Adorno, Nietzsche não foi capaz de entender como uma obra homogênea poderia ser, ao mesmo tempo, progressiva na forma e regressiva no conteúdo, isto é, como a estrutura musical podia instaurar avanços (melódicos, harmônicos e rítmicos) o conteúdo dos libretos promover retrocessos (ao aceitar o antisemitismo e a redenção cristã, por exemplo). Adorno chega a falar em uma limitação de Nietzsche, em uma quase incapacidade técnica, quando afirmou, no *Ensaio sobre Wagner*, que Nietzsche “ouviu Wagner ainda com os ouvidos do *Biedermeier*, quando o encontrou sem forma” (SOMMER, 2012, p. 22).<sup>6</sup> Se, de fato, os libretos de Wagner eram de baixa qualidade, como ambos afirmavam, sua música dava passos largos dentro do que se convencionou chamar de autonomia da arte. A linguagem musical wagneriana, seus avanços harmônicos e melódicos em relação à tradição romântica e clássica que lhe antecede, não apenas passaram despercebidas a Nietzsche, como abriram caminho para as vanguardas musicais que Adorno analisou de modo intensivo. Essa separação demarcada de modo tão preciso é essencial aqui, e nos coloca em um dos lugares mais difíceis no meio desse imbróglio. Afinal, como diagnosticar a modernidade e sua decadência a partir de um material musical avançado como o drama musical wagneriano? Não é uma pergunta simples de responder.

---

<sup>6</sup> Tomo a liberdade de citar uma passagem de um artigo que dediquei ao tema: “Como se vê, Adorno não se exime de identificar na crítica de Nietzsche um certo anacronismo, ou talvez o que é ainda mais grave, um traço de conservadorismo, já que o *Biedermeier* é considerado um período marcadamente conservador no campo das artes na Alemanha, datado entre 1815 e 1848. Isso, desde já, nos previne contra a ideia de uma recepção passiva de Nietzsche por Adorno.” In: “Nietzsche, Adorno e o Wagnerismo”. Belo Horizonte: Revista Kriterion nº 139, Abr./2018.

Em primeiro lugar, é preciso pensar além da música, ou seja, mobilizar estratégias próprios da filosofia da música ou da musicologia nos obrigaria a excluir a crítica de Nietzsche, acatando, como vimos, apenas o lado negativo da recepção adorniana em relação ao seu antecessor, pois Adorno aponta limites pertinentes na compreensão de Nietzsche. É uma opção perigosa, pois torna flutuante o material musical wagneriano, isto é, ao recuarmos até Nietzsche, abrindo mão de uma crítica interna dos elementos musicais, dando relevo aos aspectos culturais e políticos, tomaríamos por central o que Adorno julgou de certo modo “menor” na perspectiva de Nietzsche; mas acredito que isso nos auxilia, quando isolamos sua interpretação e tentamos revelar sua continuidade e permanência como fator diferenciado de leitura estético-musical da modernidade, sobretudo na medida em que nos encontramos na ponta extrema de um processo iniciado justamente nos fins do século XIX, sendo portanto herdeiros indiretos do complexo programa.

Pode ser haja mais de uma forma de compreender o último movimento que Nietzsche fez em relação ao legado de Wagner. Refiro-me a um dos seus últimos livros publicados, *O caso Wagner*, de 1888. Nele, Nietzsche está bem longe da embriaguez cega da juventude, mas um componente daquela época ainda dá o tom: o dionisíaco trágico. É com ele que Nietzsche reorganiza sua crítica, motivado principalmente pela ópera de Bizet, *Carmen*, que ele considerava o antídoto mais eficaz contra o wagnerismo e, por extensão, contra o germanismo nele incorporado. Quem conhece minimamente as questões musicológicas relativas à ópera, já deve perceber que, de um ponto de vista técnico, formal, racionalista, *Carmem* não é uma ópera, digamos, de vanguarda, ou seja, é uma obra tradicional. Mas é nela que Nietzsche aposta, por isso Adorno fará a distinção da crítica de Nietzsche em duas, porque talvez não aceitasse a opção tradicional contra o drama musical wagneriano e seus avanços. Eis o nó: Nietzsche parece desconsiderar esse passo a frente de Wagner em nome de algo que julgava maior ou mais importante àquela altura, e que podemos resumir a partir de uma ideia mais próxima de Adorno que de Nietzsche, isto é, o *conteúdo de verdade* das obras. A obra de Bizet não se furtava a incorporar um elemento banido das obras de Wagner, o trágico, representado na *Carmem* através das figurações da morte, do amor passional e do drama. Se Wagner se adianta aos avanços da racionalidade musical, Nietzsche pode ter dado um passo atrás, não lhe importando tanto as novas possibilidades musicais abertas por Wagner, num momento em que a responsabilidade diante da crítica da modernidade pareceu mais urgente e necessária.

Logo se vê que estamos diante de um quase impasse. Não penso que temos vencedores nessa dupla perspectiva de leitura dos fatos e das obras. O problema pode estar, de fato, fora da filosofia da música, se é que isso é possível. Considerando a possibilidade de Nietzsche realmente ter se despedido do tema abdicando de uma crítica interna do material musical wagneriano, preferindo pensar além da racionalidade musical, é porque havia uma intenção – sabemos que nada é gratuito em seu pensamento, seja em uma anotação de margem de página, um aforismo, uma carta ou, como não poderia deixar de ser, seus livros publicados em vida. Que intenção não revelada seria essa? Para tentar responder a esta pergunta, precisamos deixar Adorno de lado a partir daqui. Ao defender uma ópera tradicional, Nietzsche o faz apontando o que na *Carmen* ele considerava fundamental: a dimensão popular, o mito redivivo, o trágico, o destemor em relação à morte ou, grosso modo, a impossibilidade de reconciliação da obra, a fatalidade inscrita em seu tecido dramático. O destino trágico da personagem não é uma opção, é uma realização plena da vida liberta. Carmem é o espírito inteiramente livre que Nietzsche esboçou nas obras aforísticas pela primeira vez, a personagem é uma de suas materializações.

Enquanto isso, o último Wagner restava, aos olhos de Nietzsche, como um defensor da redenção, da resignação, da cristandade e do Estado. Não se trata, como disse Nietzsche, de um problema (exclusivo) para músicos, como lemos no subtítulo do livro, pelo menos não quando tomamos distância da época e releemos seu livro derradeiro mirando o século XX e XXI, e não apenas o XIX. Se, de fato, este livro, e a compreensão mais ampla do drama wagneriano por Nietzsche, estão além do lugar que Wagner ocupa na história da música, é porque não podemos pensar apenas em problemas de estrutura, de harmonia, mas também pensar na equivalência que o compositor deu à encenação, ao drama redentor, aos elementos religiosos e ao germanismo, era contra isso que Nietzsche se opunha, contra o programa oculto do wagnerismo e não contra sua música grandiosa, que ele sempre amou desde a primeira vez que ouviu. O problema para Nietzsche não era o prenúncio da Nova Música inscrito da tessitura musical dos dramas, mas a facilidade com que Wagner juntou a ira, a salvação e o temor à morte em um programa que prometia libertar a Alemanha do jugo cultural francês, uma desconfiança que torna a crítica de Nietzsche a Wagner maior que os problemas daquele tempo.

Mas para que não encerremos este texto sem uma ponderação, é preciso lembrar que Nietzsche sabia exatamente onde estava o problema e o formulou com o mesmo riso jovial que sempre o acompanhou:

– Permito-me novamente uma recreação. Vamos supor que o sucesso de Wagner tomasse corpo e forma, que ele, disfarçado de musicólogo filantropo, circulasse entre jovens artistas. Como acham que ele se manifestaria?

Meus amigos, diria [Wagner], troquemos algumas palavras. É mais fácil fazer música ruim do que música boa. E se além disso fosse também mais vantajoso? Mais efetivo, convincente, entusiasmante, seguro? Mais *wagneriano*? – *Pulchrum est paucorum hominum* [o belo pertence a poucos]. Mau! Nós compreendemos o latim, e compreendemos também nosso interesse. O belo tem seus espinhos: nós o sabemos. Logo, para que beleza? Por que não o grandioso (*Grosse*), o elevado (*Erhabne*), o gigantesco, o que move as *massas* (*Massen*)? – Repito: é mais fácil ser gigantesco que belo; nós o sabemos [...] (NIETZSCHE, 1999, p. 20).

Era como se ele dissesse que a música precisava nos conectar aos problemas do nosso tempo e não permitir que eles fossem esquecidos sob o manto da falsidade – este caminho escolhido por Wagner ao dar forma a um dispositivo embusteiro, depois ampliado e dilacerado em mil possibilidades.



## Referências

BURNETT, Henry. Nietzsche, Adorno e o Wagnerismo”. **Revista Kriterion**, nº 139, Belo Horizonte: Abr./2018.

DIAS, Rosa Maria. **Nietzsche educador**. 2. ed. Rio de Janeiro: Moderna, 1993.

MACHADO, Roberto (org.). **Nietzsche e a polêmica sobre ‘O Nascimento da Tragédia’**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

MILLINGTON, Barry (org.). **Wagner: um compêndio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

MUSIC DRAMA. In: **Encyclopedia Britannica**. Disponível em: <<https://www.britannica.com/art/music-drama>>. Acesso em: 10 jun. 2018.

NIETZSCHE, Friedrich. **O caso Wagner**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

OPERA. In: **Encyclopedia Britannica**. Disponível em: <<https://www.britannica.com/art/music-drama>>. Acesso em: 10 jun. 2018.

# Gisèle Brelet e Wagner<sup>1</sup>

Emanuele Ferrari

*Le temps musical*, de Gisèle Brelet (1949), é um extraordinário esforço filosófico, com um projeto ambicioso e fascinante: formular não *uma*, mas *a* filosofia do tempo musical. “Se existem diferentes filosofias do tempo, há somente *uma* filosofia do tempo musical” (BRELET, 1949, p. 548). As quase oitocentas páginas do livro estão organizadas como uma espiral, cujo eixo vertical é o tempo próprio à música, a ideia chave em torno da qual tudo gira, como se fosse *a idée fixe* de um grande poema sinfônico.

Ao redor desse eixo, uma quantidade admirável de considerações, análises, referências e sugestões se entrelaçam, se sobrepõem e se aprofundam, como sulcos no magma de um oceano inteligente. Se já normalmente *descrever uma* filosofia é inútil ou depauperante, neste caso, torna-se impossível. Por esta razão, proporemos não uma descrição, mas uma *reconstrução seletiva e especulativa* de nosso tema, esclarecendo desde o princípio tratar-se de uma interpretação do texto, do qual assumimos plena responsabilidade.

A esperança, deste modo, é de fazer justiça ao pensamento da estudiosa, colocando-o em um horizonte filosófico que mostre sua amplitude e originalidade.

*Le temps musical*, no curso de sua ampla discussão, considera diversos compositores, os quais são examinados criticamente à luz dos pressupostos fundantes do livro. Além de Wagner, são analisados Bach, Debussy, Stravinsky e Fauré, ao

---

<sup>1</sup> Texto traduzido do original, em italiano, por Rogério de Paula Barroso, SJ.

passo que Mozart, Beethoven, Chopin e Tchaikowsky são objeto de numerosas referências. Por que nos ocuparmos de Wagner? Razões para isso não faltam.

### ***Entre cruz e exorcismo***

A primeira razão é que Wagner, na economia do livro, é *uma cruz*, um *locus desperatus*, dir-se-ia em filologia, um problema que desafia o estudioso com a própria insolubilidade. A autora não ignora a importância histórica e – ainda que a contragosto – o valor artístico do compositor; a sua música, porém, é *uma negação flagrante e clamorosa da filosofia de Brelet*.

Disso deriva uma ambivalência, uma tensão em virtude da qual as referências são contínuas, mas o tom é *quase sem exceção crítico e negativo*. Com uma expressão metafórica um pouco audaciosa, poderíamos dizer que o intenso trabalho concernente ao nome de Wagner, que é um dos fios que percorrem o livro, é *quase um exorcismo*, a responder à exigência de justificar, enquadrar e explicar uma anomalia, um fenômeno incômodo e “dissonante” em relação aos princípios fundamentais do livro. De que modo a autora o justifica? Para dizê-lo com Lyotard, *tematizando-o sem trégua* (LYOTARD, 1971, p. 38).

### ***Densidade conceitual***

O empenho filosófico despendido por Brelet para esse objetivo é conspícuo. Wagner não é só o compositor mais citado, mas é também aquele para quem se reserva a discussão mais ampla, e as páginas a ele consagradas são as mais ricas e profundas entre aquelas dedicadas a um só compositor.

É claro que não se trata de uma coincidência. A natureza controversa do objeto, o seu pôr-se em antítese com as fibras mais profundas do pensamento da estudiosa e a radicalidade do próprio projeto artístico de Wagner exigem de Brelet um esforço superior àquele requerido pelos compositores que ela considera afins ao seu pensamento, como Fauré. Em síntese, pede-se-lhe *dar conta e razão do outro*: um problema que requer uma adequada densidade conceitual e torna a discussão particularmente interessante: “O Discurso é, assim, experiência de alguma coisa absolutamente estranha, <<conhecimento>> ou <<experiência>> *pura, traumatismo do espanto*” (LÉVINAS, 1988, p. 70-71).

## ***Negativo fotográfico***

A última razão que torna as páginas sobre Wagner de *Le temps musical* dignas de interesse, é que nelas se pode ler *em negativo* a trama essencial do livro. A expressão “em negativo” pode-se compreender em dois sentidos. O primeiro é aquele fotográfico: os pontos-chave da filosofia do tempo musical aí aparecem ressaltados, mas com valores trocados, como acontecia entre branco e preto nos negativos das velhas películas. Onde Brelet diz *branco*, Wagner *aparece preto*, e vice-versa. O quadro geral se esclarece graças a esse contraste.

O segundo sentido, ao contrário, é axiológico, como subversão dos valores. Na perspectiva da autora, Wagner opera *uma desnaturalização completa* do tempo musical, da qual a estudiosa se sente chamada a ser porta-voz e advogada de defesa, reafirmando e articulando seus argumentos de defesa. Novamente, isso ajuda o leitor a compreender melhor a linha argumentativa de um livro que, de outra maneira, não seria facilmente esquematizável.

## **A infelicidade do tempo banal**

*Le temps musical* é um livro sobre o tempo da música mas também *sobre o tempo da vida*. Este último não é objeto de uma discussão orgânica, mas é o fundo ao qual o leitor é reenviado continuamente. As referências não são temáticas como aquelas dedicadas ao tempo musical, mas são tão numerosas e frequentes a ponto de compor um quadro bastante claro.

### **1 A duração psicológica**

Esperar-se-ia que uma filósofa francesa, refletindo nos anos 1940 sobre o tempo e a duração, fosse uma seguidora de Bergson, todavia, Brelet não o é. Bergson tem o mérito de ter percebido o liame entre a obra musical e a duração da consciência (BRELET, 1947), e a própria linguagem de *Le temps musical* deve algo ao *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência* (BERGSON, 1889). Contudo, no *Temps musical* o filósofo do tempo *par excellence* é constantemente uma referência da qual se deve distanciar.

O ponto-chave, para Brelet, é que o tempo, como o descreve Bergson, *não é o tempo musical*. Quando muito, o primeiro representa uma descrição do seu contrário, isto é, o tempo “banal” da vida cotidiana como *duração psicológica*. O caráter fundamental da duração psicológica ou *temps banal* é a incompletude

entendida como condição de perene inquietação, inquietude de uma pura passagem, a experiência de um tempo fugidio, destruidor e instável (BRELET, 1949). Podemos dizer que na vida cotidiana o sujeito se confronta com o *lado destrutivo* do tempo: pó dos séculos e ruína dos reinos, cupim irrefreável e promessa de seguro aniquilamento; “aquele *moto* no qual o que existe está destinado a dissolver-se” (NATOLI, 2009, p. 34).

Em face dessa negatividade, a alma (a autora usa essa palavra como sinônimo de espírito) é sede de todo gênero de emoções, das quais é *um receptáculo passivo*. Não as gera ativamente, não se expressa criando-as; suporta-as. É evidente o eco de uma longa tradição filosófica remontante ao *De anima* de Aristóteles, que contrapõe a atividade do pensamento à passividade das emoções, entendidas como *afeições*, isto é, agitações das quais somos presas.

Ademais, a duração psicológica, além de passiva, é *sem forma*. Eis o liame, ainda que crítico, com Bergson. A duração que ele descreve, “imediate, irracional, irreversível e irremediavelmente subjetiva” (BRELET, 1949, p. 426), aos olhos de Brelet, tem o defeito imperdoável de ser “amorfa e incomunicável” (BRELET, 1949, p. 427), exatamente ao contrário do tempo musical. Amorfa é a duração da nossa vida psicológica ordinária, escrava de um tempo exterior e hostil que a separa do instante presente (BRELET, 1949).

Sentimos novamente o eco de uma tradição de dúvidas céticas sobre a natureza do tempo e do presente – como aquelas examinadas por Agostinho nas *Confissões* – e, ainda mais remota, sobre o nexa profundo *entre tempo e não ser*, já tematizado pelos pré-socráticos. Essa *impossibilidade de um presente pleno* é, para Brelet, inseparável da relação distorcida com o passado e o futuro, “que nos faz viver o tempo às avessas, divididos entre o peso do passado e a irrealidade do futuro.

Se Bergson chama *atraso* a nossa consciência do tempo, a estudiosa entende essa expressão como uma *espera* que nos condena a um desfasamento perene, descrito com colorações próximas ao existencialismo: a duração psicológica “frequentemente se imobiliza no vazio e no nada da espera, do tédio ou da angústia” (BRELET, 1949, p. 438). Difícil não pensar em Sartre e Heidegger, e, de fato, as várias referências ao tempo *não musical* espalhadas pelo livro – o tempo da vida e dos homens – em seu conjunto delineiam um quadro que poderíamos considerar um *existencialismo do tempo*.

## 2 O existencialismo do tempo

A música, diríamos, distrai-nos do tempo; [...] porque na realidade é o tempo que nos distrai de tudo o que é, proibindo-nos de o possuir, é o tempo, ou melhor, a duração psicológica que nos separa do ser de nós mesmos e das coisas, abolindo-as em seu próprio não-ser e tornando-nos cativos de sua própria vacuidade (BRELET, 1949, p. 744).

O tempo aqui retorna como puro devir e, portanto, não ser. Esta contraposição parmenidiana é, às vezes, proposta com termos muito próximos a *O Ser e o nada* de Sartre. Com um emprego pouco rigoroso da terminologia, Brelet usa, ao lado dos termos *alma* e *espírito*, um terceiro sinônimo: *consciência*. A chave da infelicidade da consciência é que *o tempo a separa dela mesma* (BRELET, 1949). Dado que o tempo aqui é substancialmente comparado ao devir e, portanto, ao não-ser e ao nada, é difícil não pensar na obra principal de Sartre, publicada poucos anos antes de *Le Temps musical*, mas não citada no texto.

O ser da consciência, como consciência, é existir a *distância de si* como presença a si, e essa distância nula que o ser porta em seu ser é o nada (SARTRE, 1943, p. 116).

O nada, sendo nada de ser, só pode vir a ser pelo próprio ser. E, sem dúvida, ele vem a ser por um ser singular, que é a realidade humana (SARTRE, 1943, p. 117).

Há ainda a identificação do eu como consciência em vez de conhecimento, em termos que parecem uma versão fantasiosa e figurada das árduas análises técnicas de Sartre sobre a impossibilidade de uma consciência que observe a si mesma como um objeto. Assim diz Brelet (1949, p. 477):

Não é preciso que o eu queira apreender-se como uma coisa, que ele tente analisar e exprimir seu ser dado. Como Narciso, ele morre se quiser contemplar a própria imagem [...]. O eu não é conhecimento, mas consciência: conhecer-se para ele é exercitar suas potências, prová-las exercitando-as.

Nitidamente sartriana é também a afirmação de que “uma consciência se conhece não como verdade objetiva, mas como vontade e liberdade” (BRELET, 1949, p. 477). Brelet chega quase a citar o título do livro de Sartre quando identifica a própria essência do tempo com uma “perpétua oscilação entre o ser e o nada” (BRELET, 1949, p. 15).

O reflexo psicológico desta condição temporal parece ser, para o homem, um estado de infelicidade: com menos sutileza filosófica que Sarte, a autora interpreta o estado de íntima cisão da consciência de si mesma, provocada pelo devir e pelo tempo, como *um drama psicológico*, uma condição emotiva à qual se está continuamente exposto. A relação problemática da consciência com o tempo parece tornar difícil ou impossível uma atitude harmônica consigo mesma: a duração psicológica e a sensibilidade que nela se expressa são descritas como *caprichosas e intimamente desordenadas* (BRELET, 1949).

Parece-nos mais original uma segunda perspectiva sobre o tema da cisão, que, em lugar de referi-la somente à consciência individual, repropõe o tema da separação e da diferença *na relação entre o tempo do homem e o tempo do mundo*: “O hiato que separa nossa duração daquela do mundo nos torna infelizes e nos expõe a todos os insucessos colocando-nos em desacordo com o curso dos acontecimentos” (BRELET, 1949, p. 743).

### 3 A consciência infeliz

Seja a cisão entendida como *impossível coincidência* no interior da consciência mesma ou como desfasamento entre o próprio tempo e o tempo do mundo, o resultado parece ser o mesmo: “a essencial infelicidade do ser temporal” (BRELET, 1949, p. 744). É um quadro que evoca a figura hegeliana da consciência infeliz, *intimamente dividida*: “[...] a consciência infeliz é somente o movimento contraditório no qual o contrário, alcançando seu contrário, não se resolve nem se aquieta [...]” (HEGEL, 1807, p. 309). Para Brelet, “[...] só há tempo para a reflexão, para uma consciência que opõe o passado e o futuro. Mas a consciência é infeliz enquanto ela não os reconciliou dentro de um presente onde o tempo simultaneamente se realiza e se supera” (BRELET, 1949, p. 738).

Outro ponto de contato é o *desejo*, segunda modalidade de relação, para Hegel, da consciência infeliz. “A consciência infeliz, ao contrário, se reencontra somente como consciência que *deseja e trabalha*” (HEGEL, 1807, p. 319). Igualmente, “há na forma romântica a expressão da inadequação do objeto limitado ao ilimitado de nosso desejo: a expectativa, em lugar de ser satisfeita, subsiste para além de todos os objetos provisórios que lhe são sucessivamente oferecidos” (BRELET, 1949, p. 575).

A expectativa psicológica é para a autora o efeito de uma relação patológica e distorcida com o tempo, porquanto nos induz a abandonar o presente para

projetar-nos rumo ao vazio e ao nada do futuro: “Na forma romântica, a expectativa torna-se inquietude porque ela é a expectativa imensa da própria vida, expectativa vazia e abandonada à sua vacuidade, que nenhum objeto imanta ou específica” (BRELET, 1949, p. 575-576). Daí derivam “os tormentos da espera e da duração subjetiva” (BRELET, 1949, p. 692), assinalada pelo peso, pela ansiedade e pelas insuficiências.

Uma ambiguidade profunda permeia o tempo, “ora destrutor, ora construtor, capaz de aniquilar a forma ou de realizá-la” (BRELET (1949, p. 749). No entanto, na duração psicológica, é o rosto destrutivo do tempo que prevalece na consciência, “inquietude de uma pura passagem, nada e angústia” (BRELET (1949, p. 698). *Angústia*, eis outra palavra chave do existencialismo, que, desta vez, parece remeter a Heidegger, ausente no texto, mas citado na bibliografia. Para ambos, a raiz da angústia é a temporalidade. “O tempo engendra e destrói todas as coisas: tal é o angustiante mistério diante do qual a consciência se encontra colocada” (BRELET, 1949, p. 746).

*O “diante-de- quê” da angústia é o ser no mundo como tal*  
(HEIDEGGER 1927, p. 233).

A interpretação da temporalidade [...] torna, além disso, manifesto como esta mesma temporalidade seja, desde o início, a condição de possibilidade do ser-no-mundo [...] (HEIDEGGER, 1927, p. 422).

## O tempo musical como resgate

Sobre este fundo, Brelet constrói o imenso edifício dedicado ao tempo musical, ao qual nos reportaremos sumariamente, seguindo dois critérios. Por um lado, queremos evidenciar como a identidade do tempo musical é delineada por *differentiam*, como *contrário* do tempo banal. Por outro, esperamos mostrar como essa identidade é, *sua por sua vez, o pressuposto* para entender a imagem de Wagner oferecida pela autora, que só recebe seu pleno sentido se colocada ao centro da rede temática que anima o livro.<sup>2</sup>

### 4 A gênese do tempo musical no som

O tempo é *o tecido da sonoridade* (BRELET, 1949). Não é preciso ir até os cumes da criação musical para encontrá-lo: basta um único som. Em uma nota que ressoa encontramos já a dupla determinação que caracteriza o tempo

<sup>2</sup> Para uma reconstrução dos temas fundamentais da obra, veja-se também Ferrari (2009).



musical: *duração vivida e tempo pensado*. O som nasce, cresce e morre como um ser vivo, mas ao mesmo tempo a consciência que o colhe opera uma *síntese temporal*, unificando estas várias fases “em uma mesma curva fechada sobre si” (BRELET, 1949, p. 36).

Escutar o som é, portanto, *tomar consciência do tempo*. Um tempo bem diferente da duração psicológica, dado que é *plenitude e realização*. “É essa plenitude, esse cumprimento que a sonoridade encarna: nela, o tempo, perfeitamente preenchido, se contrai em um presente suficiente que cumula toda a capacidade de nossa alma” (BRELET, 1949, p. 37).

É surpreendente: nos termos nos quais Brelet o descreve, *o tempo de uma única nota vale mais do que aquele de uma vida inteira*, dado que a sonoridade realiza a tarefa negada à experiência cotidiana, aquela de preencher o tempo em modo adequado, consentindo à consciência viver e instalar-se em um presente que basta a si mesmo. Por esta razão, a sonoridade é essencialmente idêntica à música: nela, já encontramos todos os caracteres do tempo musical (BRELET, 1949).

Não admira, então, que a autora considere a forma musical realizada – aquela de uma peça completa – como uma espécie de *equivalente engrandecido* de um único som, do qual deriva, *dele conservando fielmente* a relação profunda com o tempo. De um único som deriva idealmente um inteiro universo sonoro: é um modelo que recorda Plotino e a processão das coisas a partir do Um, no qual foi necessário “que um ser diferente dele derivasse dele, em um processo de semelhança com ele” (REALE, 1984, p. 543). Brelet fala, mais do que de similitude, de *fidelidade*: “E a forma sonora, ainda por esse motivo, fiel à sonoridade, preenche, como ela, adequadamente o curso do tempo [...]” (BRELET, 1949, p. 37). Vejamos agora *de que modo isso ocorre*, seguindo a forma musical em suas articulações.

## 5 As articulações temporais da forma

A autora relê a tradicional repartição em melodia, harmonia e ritmo de modo original, conectando tais elementos estritamente ao tema do tempo. Estes tornam-se, assim, *articulações temporais da forma*: de um lado, o tempo é o coração de cada um deles, de outro, melodia, harmonia e ritmo desenvolvem papéis diferentes na chamada *economia geral do tempo*, criando com a

interação entre a especificidade deles uma *funcionalidade temporal orgânica* (expressões minhas).

A *melodia* reassume a essência da música, isto é, o tempo musical. O ponto chave é a unificação do múltiplo, visto que a melodia não é uma soma de sons, *mas o impulso que os atravessa*. “A melodia não é pura junção e justaposição de sons ou de intervalos [...] contém antecipadamente, desde seu nascimento, seu desenvolvimento futuro e domina o devir onde se expressa em uma curva total que a abraça em um presente indivisível” (BRELET, 1949, p. 176).

A melodia se desenvolve no tempo, mas gera uma *síntese intemporal*, exatamente como fazem um único som e a forma musical total de um fragmento. Por isso, possui um valor paradigmático: “E a melodia, tempo vencido no interior do próprio tempo, já é a imagem completa do tempo musical” (BRELET, 1949, p. 211). Não obstante, a melodia tem também uma componente próxima ao impulso vital e ao espaço sonoro dinâmico, isto é, a um sistema de relações entre sons não governado por evoluídas regras sintéticas, mas, sim, por campos de energia primitiva.

A harmonia se encarrega de frear essa componente, submetendo-a à áurea disciplina do raciocínio e garantindo a permanência da melodia dentro de uma correta *ortodoxia temporal* (a expressão é nossa). “Dado que o tempo musical é tempo ideal e informado pelo pensamento, ele se apoia necessariamente sobre *a harmonia que permite ao pensamento musical pensar o tempo* e submeter o fluxo melódico a uma forma intemporal” (BRELET, 1949, p. 237). A clareza introduzida pela harmonia é uma espécie de baluarte cartesiano contra os riscos do caos: “*Ela é a fonte de todas as distinções e de todas as ligações que a inteligência pode efetuar no universo sonoro*” (BRELET, 1949 p. 183). Por esse seu papel fundamental, pode-se dizer que a harmonia *gera a forma sonora*, da qual é a pilastra. Se a relação da melodia com o tempo é *ambivalente*, aquela da harmonia é *raciocinante*; a relação com o tempo do ritmo, ao contrário, é *esquemática e estruturante*.

O *ritmo* é o tempo musical reduzido aos seus esquemas, um tempo musical concentrado e enxugado na abstração de uma pura estrutura de relações entre durações e acentos. Justamente por isso, a essência do tempo musical emerge com particular clareza no ritmo, dado que este “não é, por assim dizer, mais do que estrutura temporal. E nesta são dadas as categorias fundamentais pelas quais o pensamento organiza o tempo” (BRELET, 1949, p. 316), a ponto que o

ritmo *gera o tempo no ato de mensurá-lo*. Duração lúcida e consciente de si, o ritmo é a própria lei com a qual o tempo musical se organiza.<sup>3</sup>

Como se vê, melodia, harmonia e ritmo delineiam a música, a sua forma e o seu tempo, como um sistema a três pernos. Cada um deles é fundamental, assim como é fundamental que cada um desenvolva corretamente seu papel, quase fosse uma roda dentada do maquinário. Este ponto é crucial para entender os tons quase apocalípticos com os quais a música de Wagner é descrita conforme os choques e as deformações.

## 6 O presente, apogeu do tempo

A pedra angular do tempo musical é o presente. Um presente regenerado, fruto de uma construção e de uma forma, e, justamente por isso, bem diferente do nada do tempo banal. Esse já é operante em um único som, visto que na sonoridade o tempo se contrai no presente. E, em coerência com a estrutura geral do livro, *o surgir de um presente autêntico* é o êxito final das análises de todos os elementos tomados a cada vez em consideração, da melodia à harmonia, do ritmo à forma. A apaixonada formulação de Brelet não exige paráfrase:

E sobretudo a essência e o centro vivo do tempo, onde este se abre à eternidade e se despe de suas imperfeições, é o presente, lugar de toda posse, aquela das coisas e de si mesmo; e é a esse presente que o tempo musical antes de tudo homenageia, ele que é apenas um imenso presente expandindo-se para abraçar a totalidade da vida temporal da obra musical que se realiza e se possui nele (BRELET, 1949, p. 38).

O presente de Brelet é o *apogeu do tempo* (expressão nossa), o ponto no qual se recolhe e se supera encontrando a sua verdade e dilatando-se em direção à eternidade. Pedra angular do tempo, o presente da música requalifica o passado e o futuro, libertando-os da opressão e da irrealidade que são o triste estigma do tempo no contexto do tempo banal. Na escuta musical não se lastima o passado: “Como de fato lamentar o passado, posto que se vive na plenitude sempre igual e sempre nova do instante musical?” (BRELET, 1949, p. 735-736). De igual modo, não se abandona o presente em virtude da irrealidade vazia do futuro:

Satisfeita, a expectativa musical é sempre, e parece que não é para o ouvinte senão um stratagem para desejar o fim da obra: não é

---

<sup>3</sup> Para um desenvolvimento do tema do ritmo veja-se Ferrari (2000).

preciso esperar absolutamente que ela tenha cessado para possuí-la, posto que seu desenrolar se escoa na plenitude sempre igual do instante musical, que converte sem cessar a espera em posse” (BRELET, 1949, p. 735).

Definitivamente, a força do tempo musical está em realizar o que para o tempo banal é uma utopia: a coincidência de desejo e posse.

## 7 O tempo musical, espelho da consciência

O que torna possível tudo isso? *O ato da consciência*. No tempo banal a alma – a consciência – *padece*, e, portanto, *sofre o tempo*, que se lhe contrapõe como força ameaçadora, hostil e destrutiva. O som, ao contrário, é “dócil e conforme ao pensamento artístico” (BRELET, 1949, p. 28), porque, como vimos, *o tempo é o tecido do qual é feito*.<sup>4</sup> Entretanto, o pensamento artístico que lhe dá forma é o ato de uma consciência, ideia que se repete infinitas vezes no *Temps musical* e é dele, talvez, o marco mais importante, a questão principal.

A consciência *é no tempo, age no tempo e pensa no tempo*. O tempo musical é o tempo organizado pela consciência utilizando o material mais idôneo para cumprir essa tarefa sem resistências, isto é, o som. Isto significa que a música é espelho fiel da consciência e de seus atos, que aí se resolvem sem resíduos. Sendo a consciência no tempo, e sobretudo sendo consciência *do tempo*, os seus atos são, ademais, *atos temporais*, isto é, atos que *constroem o tempo* dando-lhe ordem e sentido.

Se este modo de organização, na vida ordinária, é uma utopia frustrada pela espessura opaca da realidade, o mesmo não ocorre não com a música, em que nada se opõe à criação de um *analogon* perfeito da consciência: “O que é efetivamente a forma musical senão a expressão de atos essenciais pelos quais a consciência constrói o tempo vivido?” (BRELET, 1949, p. 446). Em música, a alma constrói o tempo à imagem e semelhança de seus atos, de suas virtudes e de seus poderes. Definitivamente, a música é para Brelet *o lugar da alma*.

## 8 O tempo reconciliado

Esse tempo reúne desejo e posse e é acompanhado por um duradouro e constante senso de satisfação. O tempo musical *reconcilia a alma consigo mesma*:

<sup>4</sup> A ideia já é presente em Hanslick (1992, p. 118), que o considera material artístico apto a ser espiritualizado.

“E, apesar do tempo e dentro do tempo, se desvanece a infelicidade da consciência, nascida de sua temporalidade, porque o tempo não a separa mais de si mesma, mas, ao contrário, a ajuda a reunir-se, estabelecendo-a no presente, permanência de seu ato” (BRELET, 1949, p. 212). Isto significa também reconciliar-se com o próprio tempo, com a própria condição temporal. “O tempo, então, não inquieta mais a alma, esta experimenta, mesmo como qualidade positiva e preciosa de si mesma, sua condição temporal, aceita a mudança e consente ao tempo [...]” (BRELET, 1949, p. 732).

Com uma espetacular reviravolta, Brelet pode então sustentar que *o tempo verdadeiro não é aquele psicológico*, mas aquele musical, imagem brilhante da alma e de sua atividade criadora, “essência íntima de sua própria vida” (BRELET, 1949, p. 732). O tempo musical *revela a alma a si mesma*, a ponto de se poder dizer que *no tempo banal a alma se equivocava acerca de si mesma*.

A esse ponto, compreendemos a envergadura da partida que se joga com o tempo musical e a estratificação, desconcertante e apaixonante, dos níveis de análise, das funções e dos valores que lhe dizem respeito: fundamento ontológico da música, emblema da ação feliz, enteléquia do tempo vivido, critério estético, paradigma para a filosofia da história, princípio heurístico e hermenêutico, fundamento de axiológico e ético, princípio pedagógico e educativo...

Compreende-se também a dimensão, não secundária no livro, de *apologia do tempo musical*, a veia lírica que o percorre, as passagens comoventes nas quais a análise se desata transformando-se em hino e *peana*, canto de vitória, de agradecimento e de louvor. *Last, but not least*, entende-se com qual ardor militante a autora se atira contra quem, como Wagner, *comete atentado contra a suma de valores*, com uma veia palpável de pesar e desaprovação que, à primeira vista, soa como uma articulação e uma translação sobre o plano filosófico de... uma questão pessoal.

## Wagner, profeta do devir

### 9 Matrizes teológicas e jurídicas

Profeta (e Lúcifer, como veremos) *não* são, naturalmente, palavras de Brelet. Já que a audaciosa aproximação ao príncipe dos demônios será esclarecida, espero, mais adiante, convém explicar agora o primeiro termo. Deleuze, no curso dado em Paris Vincennes, em 1975-1976, fala da figura do profeta no

Antigo Testamento, identificando a sua relação originária com Deus no “duplo desvio do rosto”. Contrariando nossas expectativas, o profeta é aquele que *vira o rosto*<sup>5</sup> para Deus, o qual, por sua vez, nota Deleuze, *traí frequentemente os seus preferidos*, virando, também ele, o rosto para outro lugar. Encontram-se exemplos dessa relação nas histórias de Caim, Jonas e até mesmo Jesus Cristo (DELEUZE, 1975-1976).

Recorrer a tal gênero de relação pode parecer excessivo para falar de Wagner; entretanto, a figura mais apropriada, que reassume e sintetiza o gesto e a postura de Wagner nas muitas palavras a ele dedicadas por Brelet, parece-nos ser justamente esta: a música de Wagner *vira o rosto* para o tempo musical. Como veremos, na linguagem da estudiosa, há uma ênfase, e em sua argumentação um uso de várias figuras de pensamento, que reenviam a uma arcana tradição testamentária e teológica. Além da instância implicitamente teológica, há outra não menos surpreendente e interessante: a estrutura *jurídica* da análise, no sentido de que a unidade entre tempo e música é, para Brelet, *prescritiva*, como o é para Derrida aquela entre voz e escritura na tradição logocêntrica (DERRIDA, 1967, p. 37).

Essa aparente bizarria é, na realidade, coerente com o acúmulo de funções, princípios e níveis que se adensam sobre o tempo musical. Este é, antes de tudo, o *fundamento ontológico* da música, o seu princípio de ser. Simplificando, mas sem distorcer, poderíamos dizer que representa *como estão as coisas*. O quadro, porém, não é tão simples assim: o tempo musical não é um puro dado de fato, algo que existe e basta, mas *uma possibilidade* que admite diferentes graus de realização. É também *um princípio de valor* que funda o juízo estético sobre a música como *juízo de legitimiyyimidade*. Em outras palavras: a música melhor e mais digna é aquela que realiza do modo mais completo as virtualidades do tempo musical. Isso não basta: cada um dos compositores e as categorias histórico-estilísticas que os enquadram – Classicismo, Romantismo, Impressionismo – *são também considerados e avaliados com esse critério*.

Se a força de um projeto filosófico é avaliada a partir da coerência, não há dúvida de que esse seja um ponto a favor de Brelet, para quem o tempo musical, com as palavras de um título seu, é um dos *valores permanentes da música* (BRELET, 1946). Uma semelhante abordagem paga, porém, preços significativos em

<sup>5</sup> O autor utiliza a expressão “virar o rosto” – assim como é também usada em português – com o sentido de “não querer nem mesmo olhar uma pessoa e, portanto, girar intencionalmente o rosto quando com ela se encontra”. Cf.: < <http://dizionari.corriere.it/dizionario-modi-di-dire/F/faccia.shtml>>. N.T.

termos de percepção da variedade dos fenômenos, ductilidade categorial e, sobretudo, articulação dos níveis de pesquisa, que tendem a confluir em uma espécie de *plano único* que confronta reconstrução histórica, hermenêutica musical, filosofia da música, metafísica do tempo, juízo crítico e filosofia da história com idêntica abordagem.

É notável que toda concepção do tempo não é igualmente apta a traduzir-se na forma sonora: a música, como o som, comporta uma *experiência temporal que lhe é própria* e da qual deve participar aquele que quer criar a obra musical (BRELET, 1949, p. 548).

Como observa Stravinsky: “[...] uma história baseada sobre valores mover-se-ia, às vezes, em modo cíclico, outras vezes, completamente fora da cronologia, saltando gerações e até mesmo séculos em ambas as direções” (STRAVINSKY, 1972, p. 135).

## 10 A música do devir

Há várias expressões que a autora utiliza para indicar o tipo de música de Wagner: duração psicológica, duração patológica, Romantismo e música do devir. Esta última, a bem da verdade, inclui também Bach, surpreendentemente equiparado a Wagner por alguns pressupostos fundamentais, mas salvo por Brelet da danação (estética) graças a uma relação diferente com o tempo. De qualquer modo, na maior parte dos casos, é Wagner que a autora tem em mira quando fala da música do devir. Esta última nasce já assinalada por um paradoxo: quer expressar na forma eterna da obra musical *o devir imediato da consciência* (BRELET, 1949).

A música do devir obstrui a si mesma a ascensão ao tempo verdadeiro da música, confinando-se ao âmbito da duração psicológica, porquanto deve renunciar às categorias que informam e criam o tempo da atividade: “Renunciar a causalidade, a finalidade e o tematismo, significa destruir o tempo inteligível” (BRELET, 1949, p. 728). Da duração psicológica essa herda, pois, o peso e as distorções temporais, a começar pelas sombras obstaculizantes do passado:

Na música do devir patológico de Wagner, o passado é um peso morto que carregamos e que nos impede de participar do impulso da duração criativa: e o tema, o lugar do ser atemporal e sempre atual, evoca em suas reaparições sua primeira aparição em um passado concluído e “provido de data” (BRELET, 1949, p. 736-737).

## 11 Som, melodia, harmonia e ritmo

O projeto de Wagner é pervasivo e abraça os elementos musicais de modo capilar: a autora o segue passo a passo em sua desarticulação do tempo musical através das nervuras da música. Eis então a nova veste que as articulações temporais da música assumem, em um processo que tem os tons de uma *batalha campal* desde os títulos de cada um dos parágrafos: “*derrota da sonoridade*”; “*vitória da energia*” etc.

O som, gênese do tempo musical, é sacrificado à expressão: “Na música do devir, o som não é mais essência, mas fenômeno: em lugar de significar-se a si mesmo, ele se imola ao puro devir que o destrói” (BRELET, 1949, p. 596).

A *melodia*, que nas músicas mais correspondentes ao tempo musical é uma curva fechada e dobrada sobre *si mesma*, *perde esse fechamento* para tornar-se um movimento indefinidamente aberto no espaço sonoro (BRELET, 1949). Esvai-se, desse modo, a possibilidade daquela síntese (in)temporal da consciência que faz surgir, no seio do próprio devir, o presente eterno.

A *harmonia renuncia à sua função raciocinante*, que consiste em ordenar o tempo e conduzir a uma catarse a melodia. O acorde tende a tornar-se puro timbre, lugar de passagem no qual se entrelaçam tensões melódicas das várias linhas do tecido musical. Deste modo, a harmonia se assimila àquela mesma melodia que renuncia a disciplinar, abandonando-se às suas próprias tensões e pulsões energéticas: “Poder-se-ia dizer que *a harmonia wagneriana é de essência melódica* já que, em lugar de obedecer às relações racionais, é puro devir no espaço sonoro dinâmico” (BRELET, 1949, p. 611).

O ritmo, enfim, *abdica da própria função de legislador de um tempo musical articulado e inteligível*, dissolvendo-se na continuidade fluida da duração imediata: “É um ritmo rompendo suas fronteiras e escapando de sua forma a fim de igualar em flexibilidade o impulso da melodia e de se unir à duração sonora concreta” (BRELET, 1949, p. 710-702).

## 12 Energia, desejo, violência

Em substância, a *funcionalidade temporal integrada dos vários parâmetros* (expressão nossa), típica do Classicismo, é substituída por um quadro dominado pela energia, um aspecto da música já presente antes de Wagner,



que, porém, era tido sob controle, como um fundo de pulsões obscuras, pela racionalidade global da forma e do tempo musical. Agora, ao contrário, a energia domina: “O devir wagneriano é de essência energética: é impulso e desejo de uma sensibilidade obscura e perpetuamente insatisfeita” (BRELET, 1949, p. 694). A raiz desse fenômeno é a transformação de cada som do acorde em uma nova nota sensível em potencial, com a conseqüente dissolução do poder ordenador da tonalidade, verdadeira âncora do tempo musical:

E a instabilidade inquieta da harmonia wagneriana tinha sua origem precisamente nas tensões energéticas transformando seus sons em sensíveis, ou seja, conferindo-lhe um caráter de incompletude, projeta-a sem cessar fora dela mesma, em uma aspiração infinita que a proibia de desfrutar do repouso de uma contemplação de si (BRELET, 1949, p. 694).

Privado do resgate oferecido pelo tempo musical, o tempo de Wagner recai, portanto, no não ser e nos paradoxos do puro devir. “A duração vital do Romantismo nasce do virtual e nele escoa inteiramente: *quando ela nasce, não é ainda, não será jamais porque devirá sempre*” (BRELET, 1949, p. 596). Do mesmo modo, ao compositor romântico é negado o privilégio de um presente eterno que reúna desejo e posse em um tempo reconciliado: “A ele, que escolheu o desejo insaciável é proibido, o sereno gozo da sonoridade, o perfeito repouso que nela há” (BRELET, 1949, p. 594). A insatisfação em Wagner é descrita em passagens de prosa flamejantes, das quais vale a pena citar um excerto:

A duração musical romântica, em lugar de se limitar a si mesma fora do tempo banal, confunde-se com ele e, como ele, inacabada, nele se prolonga e se perde, como se fosse apenas um fragmento desse tempo banal. A inquietude do motivo inicial de *Tristão*, aberto ao devir, será aquela da obra inteira que anuncia e prefigura; o *Prelúdio*, como seu tema, conclui-se em uma incompletude e retorna ao ponto de partida, evocando, assim, de uma maneira intensa, as lutas estereis de um desejo que suas constantes decepções finalmente sempre recolocam diante dele mesmo. E a impressão do irremediável desespero é tão mais viva quanto mais apaixonado e mais ardente foi o impulso do desejo: todo o imenso *crescendo* do *Prelúdio*, de extensos e ricos desenvolvimentos, precipita-se sobre a instância mesma da qual partiu, o desejo permanecendo definitivamente prisioneiro de si mesmo, de sua avidez infinita, que não pode encontrar objeto à sua medida (BRELET, 1949, p. 595-596).

Difícil não pensar na quadra XXV da *Nova moral* di Colletet (1685): “Lê pouco, mas, ao ler, rumina tua leitura, A fim de gravá-la dentro de tua lembrança;

Infeliz o glutão que come sem medida, Que toma tudo e nunca há de algo reter”.

Tudo isso não é de fato apresentado como uma legítima escolha estética entre outras. Recordemos a frase citada no início, segundo a qual a (verdadeira) filosofia do tempo musical é *uma e somente uma*. Existem outras, mas são falsas ou equivocadas porque *contradizem as premissas* sobre as quais o tempo musical se baseia. No caso de Wagner, esse processo é apresentado como uma distorção forçada e violenta, perpetrada pela “música expressiva” (outro sinônimo de psicológica, patológica, romântica e do devir) em detrimento da sonoridade: “O expressivo, no sentido humano, jorra da inquietude da duração subjetiva, que constrange a sonoridade a se renegar, renegando o tempo musical inscrito nela mesma” (BRELET, 1949, p. 698).

### 13 Contingência e paideia

É esta a ossatura do discurso sobre Wagner. Todavia, o discurso não termina aqui, dado que o livro, no seu proceder em espiral, retorna continuamente aos temas essenciais, repropndo-os a cada vez com variações que projetam uma luz cangiante e enriquecem as suas sugestões em diferentes direções. Gostaríamos de desenvolver duas delas, que não são objeto de uma discussão sistemática, mas recorrem tão explicitamente que merecem ser consideradas.

### 14 Contingência *versus* necessidade

Embora empenhada em articular uma maciça crítica filosófica, Brelet sabe que, enquanto Wagner destrói, constrói algo novo, e não deixa de sublinhá-lo. Harmonicamente, por exemplo, o percurso da tonalidade ao cromatismo não é entendido pela autora como passagem da ordem à anarquia, mas, com maior sutileza, é apresentado *como uma vitória da contingência sobre a necessidade*.

*Contingência harmônica.* É assim que o conceito de contingência, tipicamente filosófico, é utilizado como uma noção explicativa da harmonia de Wagner. “O que religa os acordes não é mais a necessidade de suas relações harmônicas, mas a contingência de relações dinâmicas livremente instituídas nelas pela vontade de expressão do músico” (BRELET, 1949, p. 595).

*Contingência formal.* No Classicismo, também o desenvolvimento mais ousado encontra regra e limite no tema, que garante a sua ancoragem à necessidade de

um vínculo. Mas, em Wagner, o tema abdica de suas funções de predeterminação dos possíveis, para tornar-se nada mais do que *o despertar da obra*. Com isso, os possíveis que a música encontra diante de si fazem-se *indeterminados* e “sem cessar, introduzem a contingência em seu desenvolvimento, colocando-a, por assim dizer, em questão toda inteira, a cada instante [...]” (BRELET, 1949, p. 670).

*Contingência como um traço expressivo*. “Assim a música do devir, ao contrario da música do tempo racional, fundada sobre o atual, de bom grado envolve-se de virtualidades [...] e suscita, em torno da atualidade de sua forma, todo um mundo de possíveis [...]” (BRELET, 1949, p. 656). Essas virtualidades obscuras, esses possíveis fugidios e ambíguos criam uma aura de indeterminação, uma riqueza do indeterminado que é um traço característico da música de Wagner. Contudo, o indeterminado é aparentado à infinidade, como testemunha a ambígua expressão *melodia infinita*. Eis, pois, a surgir o enésimo nó, que mostra como, para Brelet, o projeto wagneriano se mostra *contraditório desde suas premissas*.

O infinito se revela contraditório a partir do momento em que se pretende atualizá-lo; e não podemos exigir à forma expressar aquilo mesmo que escapa a toda forma, e, às determinações, exprimir o indeterminado; e a forma wagneriana só exprime negativamente esta continuidade indivisa do tempo que apenas pode nascer onde a forma expira (BRELET, 1949, p. 658).

O limite dessa aspiração ao infinito, dessa incessante luta do desejo contra toda determinação, é, portanto, *a dissolução*.

#### 14 O devir, mau professor

Um dos aspectos mais originais e fascinantes de *Le temps musical* é que diversas vezes esse parece sugerir que há – e deve haver – *uma pedagogia do tempo*. Não no sentido de que o tempo seja ensinado, mas, ao contrário, no sentido de que *o tempo musical é nosso mestre*. “O ritmo é a ordem do tempo; ora, vivendo essa ordem do tempo, a alma torna-se ela mesma ordenada e sábia, dado que o tempo é sua própria substância. E o ritmo, sabedoria no tempo, é fonte de toda sabedoria” (BRELET, 1949, p. 364).

Wagner, no entanto, considera o ritmo extrínseco à música: “[...] ou é necessário pensar com Wagner que o ritmo é estranho à música, e faz violência a

essa fluidez da duração sonora que está perfeitamente em acordo com a fluidez da duração interior?” (BRELET, 1949, p. 345). O problema é que a música do devir é *cúmplice do tempo banal* (retorna a estrutura jurídica do discurso). Por isso, se já no tempo banal a alma se equivoca acerca de si mesma, a música do devir *reforça esse erro*.

O resultado é uma *paideia fracassada*. O tempo musical age profundamente na alma, que a ele consente e com isso abandona a incompletude do tempo banal para ascender a um presente que, nascido no tempo, transcende-o e o supera; o tempo patológico e psicológico da música de Wagner, ao contrário, sendo o mesmo duração banal, *mantém inalterada a vida temporal do ouvinte*. Enfim, o tempo musical “ensina-nos a essência do tempo na evidência reluzente da linguagem sonora” (BRELET, 1949, p. 716). Se a música de Wagner nos ensina alguma coisa, fá-lo, contrariamente, *de modo privativo*: a revelação original, que vem da música da duração psicológica, é que *o tempo verdadeiro, como o tempo musical, não é o tempo psicológico*.

## 15 A arrogância e o anjo rebelde

A reviravolta impressa por Wagner à música é o resultado de uma torção à força: a tonalidade é “destruída de maneira [...] brutal” pela melodia infinita. E a relação entre melodia e harmonia é descrita como a instituição de uma nova, violenta ditadura: “Mas a melodia, expressão direta do devir, impondo sua própria lei à harmonia, exerce uma ação imediata e quebra sem cuidado a harmonia tonal que ela obriga a ser, à sua semelhança, a tradução direta do devir” (BRELET, 1949, p. 611).

Como frequentemente acontece, o estilo reflete o pensamento e, de fato, esse ponto é explicitamente tematizado pela autora: “Contudo, aqui ainda, o que separa Wagner de Bach, é que a liberdade do primeiro, sempre ameaçada, é o fruto de uma constante vitória obtida ao preço de violências e destruições, enquanto a liberdade do segundo é uma liberdade original e autêntica, libertada da necessidade de negar” [...] (BRELET, 1949, p. 619).

A conexão entre liberdade e violência dessa *liberdade negadora* conduz ao tema da ruptura dos limites: “Rompendo seus limites, a tonalidade, no romantismo, se enriquece de tudo do que inicialmente necessitou privar-se para afirmar-se” (BRELET, 1949, p. 605). *Rompendo os seus limites*: é uma *hybris musical* aquela que Brelet descreve, uma moderna forma de arrogância. A música ultrapassa

os seus limites e faz-se instrumento de uma especulação transbordante: há, pois, em Wagner uma *hybris do pensamento*. Em particular, parece que *hybristès* seja a melodia infinita, que rompe as cadeias da lei e da ordem para tornar-se *demiurgo de si mesma*: “Em lugar de apoiar-se sobre um fundamento harmônico, a melodia forja por sua única virtude uma original coerência e não se apoia mais senão sobre si mesma” (BRELET, 1949, p. 614).

O quadro é ulteriormente dramatizado por Brelet com a figura retórica da personificação: “E a harmonia que estava encarregada de insinuar o intemporal no devir sonoro, na música romântica, nele se abandona, acolhe na intimidade de si mesma seu impulso, vê-se a si mesma também atormentada por uma inquietude” (BRELET, 1949, p. 601). Essa espetacular descrição da relação entre melodia e harmonia em Wagner recalca a figura romântica da *entrega à voluptuosidade e ao mal*, como em *The Monk*, de Matthew Gregory Lewis: “Cedo! Matilda, eu te sigo! Faz de mim o que queres!” (PRAZ, 1999, p. 168).

Quando esses temas são cruzados com aquele da *rebelião contra o bem*, passa-se da *hybris* à demonologia; com efeito, há trechos do livro nos quais a sombra do príncipe das trevas parece quase projetar-se sobre Wagner. Na música do devir, o pensamento harmônico submete-se à melodia, “*essa melodia puramente emotiva*”, que é fundada sobre o espaço dinâmico original e cujo puro devir permanece rebelde à catarse harmônica” (BRELET, 1949, p. 616). (*O espaço dinâmico original* é o campo irracional e primitivo de energias e tensões nas quais se move a melodia, que a harmonia teria o dever de domesticar e civilizar, enquadrando-a em seus esquemas racionais).

*Rebelde à catarse*: poderíamos dizer, sem exagero, *à salvação do tempo musical*. A veia mais profunda que permeia este livro riquíssimo e desconcertante é talvez uma *soteriologia do tempo*, em que a música é uma promessa mantida de libertação e salvação das *danações do tempo* (expressão nossa: Brelet fala de infelicidade, perturbações, insatisfações etc.) para a qual Wagner vira as costas. Assim, triunfam o irracional e o indistinto:

Harmonias e tonalidades confundem seus limites e se reúnem na fluidez indistinta do devir; trata-se do apagamento das distinções e das hierarquias, e os elementos, os mais contrários, identificam-se na *irracionalidade do devir*, rebelde à lei da inteligência (BRELET, 1949, p. 599).

O devir do qual Wagner, anjo rebelde, defende a causa, é definitivamente *impensável*. Essa *derrota do pensamento* em face das miragens do devir é descrita, ainda uma vez, com alta retórica, como uma *capitulação diante do exército do mal*:

O pensamento, desorientado, oscila entre as múltiplas possibilidades de interpretação e, não podendo se deter em nenhuma, confirma em sua própria impotência a mobilidade e a virtualidade do devir e a subjetividade da qualidade pura que a ele está ligada. Assim capitulam o pensamento e a harmonia ante a duração subjetiva (BRELET, 1949, p. 600).

## 16 Das cinzas: Debussy

No final deste percurso, há uma última surpresa. Sepultado com dificuldade, de Wagner, que continua a atormentar até o fim as páginas do livro como um fantasma inquieto, Brelet ressuscita o espírito *pos mortem*, em Debussy.

A autora atribui em Wagner uma aquisição musical: a invenção de uma nova matéria sonora. “Uma matéria sonora nova foi criada, como nós sabemos, em Wagner, à imagem da duração psicológica, que dela tomou empréstimo seu caráter de imprecisão e de fluidez, e sua instantaneidade onde dissipava o tempo musical” (BRELET, 1949, p. 693).

Essa matéria, porém, permanecia prisioneira nos becos sem saída de uma forma *negadora* do tempo musical. Era preciso que ela fosse separada da duração psicológica, a fim de que as possibilidades por ela oferecidas pudessem libertar-se, em virtude da construção de novas formas temporais e sonoras (BRELET, 1949). É o que se encarrega de fazer Debussy.

*A duração psicológica do wagnerismo, negadora do tempo musical, só havia engendrado, do ponto de vista temporal, uma forma negativa; mas, ao contrário, essa mesma duração psicológica havia engendrado uma forma sonora que se revelaria positiva em Debussy (BRELET, 1949, p. 692).*

Com Debussy, o material harmônico criado por Wagner volta a ser informado por uma *filosofia do tempo musical correta*: “Inversamente, deixar-se conduzir pela impressão sonora, é deixar-se determinar pelo tempo musical da sonoridade” (BRELET, 1949, p. 698). Trata-se de um *tempo reencontrado*, que reconquista a paz depois da irredimível inquietação do devir de Wagner: “Em Debussy, o devir wagneriano, inquieto e atormentado, se aquieta, na medida

em que a sonoridade e a filosofia do tempo que lhe é imanente reconquistam a prevalência” (BRELET, 1949, p. 694).

A matriz dessa filosofia da história é hegeliana: à tonalidade, reduzida à fórmula do Classicismo (tese), devia opor-se a atividade negadora de Wagner (antítese) para que, dele, Debussy pudesse utilizar o novo material sonoro, *removendo a duração psicológica* e restaurando a duração musical (síntese). Destarte, a figura de Wagner é entendida hegelianamente, não como uma única individualidade, mas como *momento da história do espírito*, aquele da contraposição, do negativo e da alteridade radical:

A vida do Espírito, ao contrário, não é aquela que se enche de horror à vista da morte e se preserva intacta do esfacelamento e da devastação, mas é aquela vida que suporta a morte e se mantém nela. O Espírito conquista a própria verdade somente à condição de reencontrar a si mesmo na desagregação absoluta (HEGEL, 1807, p. 87).

Como uma fênix, o tempo musical de Gisèle Brelet se abisma e morre em Wagner para renascer renovado em Debussy. E, assim, nos vem a dúvida de que, além das perspectivas de leitura que já se cruzam e se sobrepõem em uma densa trama, possa haver também esta última: *Le temps musical* como uma hegeliana *Fenomenologia do tempo musical*, uma história romanceada que dele descreve, por figuras, a gênese, a história, as quedas e os triunfos.

## Referências

AGOSTINO di Ippona. **Confessiones**. Tr. it. Confessioni. Milano: Bompiani, 2012.

ARISTOTELE. **De anima**. Tr. it. L'anima. Milano: Bompiani, 2001.

BERGSON, Henry. **Essai sur les données immédiates de la conscience**. Paris: Alcan, 1889.

BRELET, Gisèle. **Esthétique et création musicale**. Paris: Presses Universitaires de France, 1947.

\_\_\_\_\_. Musiques exotiques et valeurs permanentes de l'art musical. **Revue philosophique de la France et de l'étranger**. Paris, v. 136, n. 1/3, p. 71–96, 1946.

\_\_\_\_\_. **Le temps musical**. Paris: Presses Universitaires de France, 1949.

COLLETET. La nouvelle morale. In: TOURRETTE, Éric (Org.). **Quatrains moraux**. XVIIe et XIIIe siècles. Grenobl: Jérôme Millon, 2008, p. 205-218.

DERRIDA, Jacques. **De la grammatologie**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967.

FERRARI, Emanuele. Gisèle Brelet e la metafisica del ritmo. **Materiali di estetica**. Milano, n. 2, p. 109-120, 2000.

\_\_\_\_\_. La forma e il tempo: Igor Stravinsky e Gisèle Brelet. In: MIGLIACCIO, Carlo. **Introduzione alla filosofia della musica**. Novara: De Agostini Scuola, 2009. Capitolo 15, p. 228-249.

GILLES DELEUZE - VINCENNES 1975-76. Disponibile su Deleuze Média: <<https://www.youtube.com/watch?v=tSCjYJ10I8c>>. Pubblicato il 6 settembre 2012. Accesso eseguito il 28 marzo 2018. Durata del video: 3:07:56.

HANSLICK, Eduard. **Vom Musikalisch-Schönen**. XV ed. Leipzig: A. Barth, 1922. Tr. it. Il bello musicale. Palermo: Aesthetica edizioni, 2001.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Phänomenologie des Geistes**. Bamberg und Würzburg: Goebhardt, 1807. Tr. it. Fenomenologia dello spirito. Milano: Bompiani 2000.



HEIDEGGER, Martin. **Sein und Zeit**. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1927. Tr. it. Essere e tempo. Milano: Longanesi & C., 1976.

LÉVINAS, Emmanuel. **Totalité et infini. Essai sur l'extériorité**. Dordrecht: Kluwer Academics, 1988.

LYOTARD, Jean François. **Discours, figure**. Paris: Éditions Klincksieck, 1971; tr. it. Discorso, figura. Milano: Unicopli, 1988.

NATOLI, Salvatore. **La felicità. Saggio di teoria degli affetti**. Quinta ed. Milano: Feltrinelli, 2009.

PLOTINO, **Enneadi**. Tr. it. Enneadi. Milano: Bompiani, 2000.

PRAZ, Mario. **La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica**. Seconda edizione. Milano: Sansoni-RCS, 1999.

REALE, Giovanni. **Storia della filosofia antica**. Le scuole dell'età imperiale. Milano: Vita e Pensiero, 1984.

SARTRE, Jean-Paul. **L'être et le néant**. Paris: Gallimard, 1943.

STRAVINSKY, Igor. **Themes and Conclusions**. London: Faber and Faber, 1972.

# Vladimir Jankélévitch e a canção de Gabriel Fauré

Clovis Salgado Gontijo

**D**e todos os compositores citados por Vladimir Jankélévitch em *A música e o inefável* (1961), Gabriel Fauré é, sem dúvida, o nome mais recorrente. Esta proeminência já se anuncia na pergunta que abre e desencadeia o texto: “O que é a música? – pergunta -se Gabriel Fauré à procura do ‘ponto intraduzível’, da irrealíssima quimera que nos eleva “acima do que é...”” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 47) .

A produção musical e poética de Fauré também constituem o foco da obra *De la musique au silence: Fauré et l’inexprimable* (1974), a primeira de uma “coleção prevista em sete tomos que pretendia retomar e reunir os textos mais importantes de Jankélévitch sobre a música” (LISCIANI-PETRINI, 2009, p. 346). Tal volume, um dos três que chegaram a ser organizados e publicados pelo filósofo, inclui o seu livro inaugural dedicado à música, cujo objeto de estudo coincide com o tema deste ensaio: *Gabriel Fauré et ses mélodies* (1937).

## **1 O lugar de destaque de Fauré na obra e na subjetividade jankélévitchianas**

Antes de abordar, de modo específico, a análise jankélévitchiana da canção de Fauré, caberia questionar as razões do destaque concedido ao compositor de *La Chanson d’Ève* pelo pensador francês contemporâneo. Em primeiro lugar,

Jankélévitch não oculta que os músicos e o repertório por ele estudados lhe são particularmente caros, no que concerne ao seu gosto pessoal (JANKÉLÉVITCH, 1978). Por conseguinte, é fácil concluir – e o filósofo o confirma – que Gabriel Fauré figura dentre os seus compositores prediletos. Embora os motivos das inclinações afetivas e estéticas não possam ser desvendados por completo<sup>1</sup>, como nos ensinam os autores atentos ao *je-ne-sais-quoi* (Bouhours, Montesquieu, Bremond e o próprio Jankélévitch), verificaremos, ao longo deste ensaio, alguns traços da poética de Fauré que parecem tocar, de maneira especial, a sensibilidade jankélévitchiana. No caso do nosso filósofo em específico, a sensibilidade que o caracteriza se “infiltra” no seu modo singular de refletir sobre determinadas experiências humanas. Assim, como segundo motivo para a valorização de Fauré por Jankélévitch, podemos apontar a participação da poética do primeiro no filosofar do segundo, aspecto que observaremos, sobretudo, na formulação do charme, cujo alcance excede o campo da estética musical. Como exclama o próprio pensador francês, em declaração um tanto irônica: “O filósofo que mais me influenciou: Gabriel Fauré!” (JANKÉLÉVITCH *apud* LISCIANI-PETRINI, 2013, p. 141). Em terceiro lugar, a presença relevante do compositor no corpus jankélévitchiano também poderia ser sustentada por uma afinidade, talvez pressentida apenas em nível inconsciente. Jankélévitch admira Fauré por este empreender uma caminhada própria, da qual não se deixa desviar pela influência de modismos alheios. Segundo o filósofo, no seu estudo das canções fauréanas,

Como a música de *Nell*, Fauré vai cuidando do seu dia a dia, seguindo em frente, sem voltar atrás, atraído por não sei que meta invisível. Nada lhe fará abandonar o longo caminho que vai desde “Papillon et la fleur” até *Horizon chimérique*: nem Stravinsky, nem Satie, nem o jazz, nem o retorno a Rameau; e a influência resplandecente de Debussy quase não o toca [...] (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 28).

De modo similar ao compositor que “nunca se perguntou de qual seita era sectário, de qual academia era acadêmico” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 284), Jankélévitch possui trajetória *sui generis*, independente. Discípulo de Bergson, simpático ao neoplatonismo, leitor de Pascal, estudioso de Schelling e admirador da mística cristã, não pertence propriamente a nenhuma escola filosófica da sua época (LISCIANI-PETRINI, 2013). Como confessa a Béatrice Berlowitz no livro-entrevista *Quelque part dans l'inachevé* (1978), por não carregar “seu

<sup>1</sup> Sugestivamente, o compositor francês é citado num dos momentos de *Quelque part dans l'inachevé* em que o filósofo sustenta a dificuldade de justificar certas preferências, neste caso, o seu gosto musical: “Assim, é quase impossível explicar por quê, em quê e como se deveria amar Fauré, Liszt ou Bartók” (JANKÉLÉVITCH, 1978, p. 234).

cartaz nas costas”, por não ser “categorizável”, o intelectual francês sente-se uma espécie de “apátrida filosófico” (JANKÉLÉVITCH, 1978, p. 115).

Além da posição marginal, esses dois “criadores” se entrelaçam por uma proposta comum. Apoiando-se em registros escritos e na própria poética do compositor, a vocação da música seria “nos elevar o mais longe possível acima do que é, responder a um desejo inaplacável de coisas inexistentes, fazer ouvir o chamado do não-sei-quê e do absolutamente outro” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 182). Ainda que menos neoplatônica, na sua transposição do inefável ao registro da imanência, grande parte da filosofia jankélévitchiana poderia nos tornar mais sensíveis para reconhecer e apreciar o *je-ne-sais-quoi*, nas suas múltiplas manifestações subjetivas, éticas e estéticas. E, a fim de roçar (*effleurer*) verbalmente o encanto inexprimível, Jankélévitch se aproxima, com a sua refinada escrita e a sua irrepetível paleta de conceitos, ao “músico das meias-tintas e das iluminações sutis” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 37). Trata-se, obviamente, de Fauré, que não por acaso se identifica estreitamente com a poesia de Verlaine, “onde tudo é luz ténue, meia-tinta, penumbra, surdina, onde tudo é *Presque e Quasi*” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 298). Contudo, é importante ressaltar que, assim como em Fauré a fluidez e as “sonoridades brumosas” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 193) não excluem a articulação bem ajustada da composição, “a precisão dos ritmos e a severa distinção das vozes” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 193), a abordagem do *je-ne-sais-quoi*, do *presque-rien* e do inefável não faz da filosofia jankélévitchiana um campo teórico frágil, inconsistente. Apesar da sua linguagem poética e dos seus conceitos que aludem ao impalpável e ao evanescente, as reflexões antropológica, ontológica, ética e estética elaboradas pelo filósofo se entrecruzam de modo articulado, fundamentado e coerente, constituindo uma “*strenge Wissenschaft*” (JANKÉLÉVITCH, 1978, p. 18; LISCIANI-PETRINI, 2013, p. 12), isto é, uma “ciência rigorosa”.

Na contribuição de Jacqueline Rousseau-Dujardin ao número de *Magazine Littéraire* dedicado a Jankélévitch, detectamos outro possível motivo para a grande afinidade que liga o filósofo ao compositor. Segundo a escritora e psicanalista, o primeiro considera Fauré e Ravel como descendentes de uma tradição musical vinda, não da Alemanha, mas, sim, da Rússia e do Leste Europeu, mais precisamente de Mussorgsky e Liszt. Além de a afirmação desta genealogia corresponder à recusa da cultura alemã, que marca a produção jankélévitchiana após o Holocausto, ela também seria capaz de aproximar o compositor francês

de um filósofo, filho de russos, com passagem por Praga na sua juventude, mas de nacionalidade e língua francesas (ROUSSEAU-DUJARDIN, 1995)<sup>2</sup>.

Por fim, o elo entre ambos os autores poderia ser apreendido da passagem em que Jankélévitch caracteriza Fauré como o “místico que escreveu o *Requiem* e não era crente” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 282). Embora tenda ao agnosticismo, não teria também o nosso autor algo do místico, ao menos no seu léxico e no seu constante reconhecimento de mistérios efetivos, mas intransponíveis, para os recursos humanos do entendimento e da linguagem?<sup>3</sup>

Assim, nesta série de ensaios cuja proposta condutora é o diálogo entre um filósofo, por um lado, e um repertório, um gênero ou um compositor, por outro, justifica-se a escolha de Fauré como uma espécie de interlocutor para o pensamento estético-musical de Jankélévitch. Ainda que este também tenha examinado com detalhe a obra de outros compositores, como Liszt, Rimsky-Korsakov, Debussy, Ravel e Satie, Fauré parece contribuir, de modo especial, para a construção da filosofia e da subjetividade jankélévitchianas, assim como para a intensa afeição do pensador pela prática, apreciação e reflexão da arte sonora.

## 2 A leitura jankélévitchiana das canções de Fauré

Uma vez afirmado e parcialmente justificado o destaque concedido a Fauré no pensamento musicológico e filosófico de Jankélévitch, cumpre esclarecer por que escolhemos justamente as canções para canto e piano do compositor francês como o nosso objeto de estudo.

Primeiramente, conforme já observamos, o próprio filósofo dedicou uma das suas obras a esse repertório específico, a saber, ao conjunto de cerca de 105 *mélodies* compostas por Fauré no extenso período de 1870 a 1922. Além disso, pensamos que a canção, por lidar com o entrelaçamento entre texto e música, oferece material privilegiado para se considerar e distinguir os modos particulares de expressão verbal e musical, uma das questões centrais da estética musical jankélévitchiana. Também nos parece, seguindo o nosso filósofo, que

<sup>2</sup> Embora a autora mencione indevidamente que Jankélévitch tenha nascido em Praga, o seu argumento ainda é válido, dada a origem eslava do filósofo.

<sup>3</sup> A possibilidade de uma espiritualidade ou, até mesmo, de traços de uma mística na obra de Jankélévitch foi justamente o tema da nossa palestra no simpósio Vladimir Jankélévitch in the 21st century (Sydney, fevereiro de 2018, Instituto de Justiça Social da Universidade Católica da Austrália), a ser publicada em breve pela editora Lexington.

as sugestões trazidas pelos poemas poderiam atestar certas características igualmente presentes na poética de Fauré, em provável sintonia com os motivos, ambientes e propostas que constituem os textos selecionados pelo compositor como base para as suas canções.

Assim, em lugar de examinar cronologicamente as canções ou certos ciclos de canções de Fauré, repetindo o procedimento jankélévitchiano, apresentaremos e analisaremos alguns desses traços fundamentais da poética do compositor, expressos nas suas *mélodies* e ressaltados pelo filósofo. Discorreremos, respectivamente, sobre aspectos como o “não lugar”, o *je-ne-sais-quoi* e o charme, o modo de expressão e, por fim, a ambiguidade. Como veremos, estes aspectos, embora didaticamente separados, muitas vezes se fundem nas canções de Fauré e na concepção de música jankélévitchiana.

## 2.1 O “não lugar” na música

Daremos início ao nosso percurso examinando o caráter não localizável da música, passível de ser especialmente observado na obra de Fauré. Tal caráter é muitas vezes acentuado por Jankélévitch, que, no entanto, parece mesclar duas manifestações distintas do “não lugar” musical.

Este, por um lado, apoia-se em questões acústicas. À diferença de uma tela ou de uma escultura, uma composição musical, inscrita na temporalidade, não se define como objeto, não ocupa lugares estáveis e circunscritos. Um evento musical não se armazena, somos incapazes de encontrá-lo seja na “batuta do maestro” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 139), exposta como relíquia na vitrine, seja na caixa acústica do piano, abandonado no palco vazio, antes ou depois do concerto. Como o amor<sup>4</sup>, a música se produz no próprio momento em que se faz. E, ao se fazer, o lugar no qual a música se manifesta é difuso, atmosférico. Não conseguimos delimitar as coordenadas de um espaço submetido a determinada ação sonora com a mesma precisão que reconhecemos a moldura de um quadro ou de uma tela de cinema.

Para além deste “não lugar” fisicamente constitutivo à realidade sonora, haveria outro, relacionado à indeterminação expressiva dos cenários evocados pelas obras musicais. Poderíamos aqui apenas lançar uma questão, sem

<sup>4</sup> Segundo Jankélévitch (1981, p. 121), a fonte do amor “doa, de maneira incompreensível, aquilo que não possui e o cria não somente para doá-lo, mas *enquanto o doa* e no ato milagroso da própria doação; assim, é inesgotável e inexaurível!”

pretender alcançar respostas definitivas: estas duas manifestações do não lugar porventura se associam? Só poderia representar o espaço um suporte que se constrói e se expressa espacialmente? Para Jankélévitch (2018, p. 150-151), a resposta parece ser positiva, uma vez que “a música, fenômeno temporal, recusa quase sempre qualquer tipo de espacialização”, compreendida como “identificação unívoca dos lugares” sugeridos pela audição de uma obra. Por outro lado, tal hipótese seria facilmente questionada quando pensamos na poesia, capaz de descrever imagens topográficas, apesar da sua natureza não espacial.

Retornando à arte sonora, verifiquemos como a segunda manifestação do não lugar nela se dá. Afirmo Jankélévitch que a música, regime do “*espressivo inexpressivo*”<sup>5</sup>, por nada expressar com precisão, tudo poderia expressar<sup>6</sup>. Evidentemente, isto não significaria igualar o teor expressivo particular de variadas obras, desconsiderando as suas nuances. Contudo, de acordo com o filósofo, não teríamos êxito em obter traduções exatas, unívocas de significados referenciais supostamente contidos numa composição. Além das emoções, tema a ser retomado no tópico 2.3, tais significados poderiam incluir as sugestões de cenários, ambientes e lugares.

Como ocorre em outros momentos da estética musical jankélévitchiana, certas opções detectadas em poéticas particulares parecem reconhecer traços essenciais da arte sonora. O interesse recorrente de tantos compositores pelo motivo noturno apontaria para a dimensão noturna da música.<sup>7</sup> Enquanto isso, as diversas evocações e *ricordanze* musicais aludiriam à nostalgia subjacente a uma arte construída sobre a preciosa precariedade do tempo.<sup>8</sup> E a busca intencional de uma impassibilidade por parte de alguns compositores modernos poderia acenar para a parcela de inexpressividade própria ao expressivo musical.<sup>9</sup>

<sup>5</sup> Oximoro utilizado pelo filósofo como título do segundo capítulo de *A música e o inefável*.

<sup>6</sup> “Diretamente e em si mesma, a música nada significa senão por associação ou convenção. A música nada significa, portanto, tudo significa[...]” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 59).

<sup>7</sup> Em pelo menos três momentos da sua obra, o filósofo afirma a essência noturna da arte sonora, a saber: no ensaio *Le Nocturne* (JANKÉLÉVITCH, 1988, p. 239), em *A música e o inefável* (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 142) e em *Quelque part dans l'inachevé* (JANKÉLÉVITCH, 1978, p. 208). Para um aprofundamento do parentesco entre a música e a noite, tomamos a liberdade de recomendar o livro *Ressonâncias noturnas: do indizível ao inefável*, de nossa autoria (São Paulo, Loyola, 2017).

<sup>8</sup> “*A casa da lembrança* é, por excelência, o assunto da música. *Ricordanza*, *Vzpominani*, *Vzpominky*, *Vospominanië*: em todas as línguas se exprime esse elo privilegiado entre a música e a lembrança” (JANKÉLÉVITCH, 2014, p. 378).

<sup>9</sup> “Sem dúvida, a máscara inexpressiva que, hoje, a música assume de bom grado corresponde, portanto, ao propósito de *exprimir o inexprimível ao infinito*” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 120).

Do mesmo modo, é provavelmente a indeterminação topográfica característica à obra de Fauré o que leva o filósofo a reconhecer – ou ao menos a confirmar – o traço não localizável da música. Observa o filósofo que, à diferença de Debussy, Fauré praticamente não recorre a títulos ou a indicações de cunho poético ou extramusical nas suas composições. Seguindo Chopin, prefere denominar as suas peças pianísticas pelo gênero que representam: Noturnos, Barcarolas, Improvisos, Prelúdios.

Até mesmo a escrita instrumental de Fauré primária por sonoridades mais homogêneas, vagas, indefinidas (e, além disso, reservadas e contidas), evitando explorar os timbres pitorescos e variegados dos instrumentos aos quais recorre. Segundo Jankélévitch, “Fauré não sente de um modo orquestral, e a qualidade do som, na sua música, repousa antes em certa disposição de alma que no timbre do instrumento escolhido; eis porque, sem jamais sugerir algo em particular, faz nascer emoções puras, emoções gerais, e essas emoções nada devem senão à música” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 20). Assim, a ausência de localizações também poderia concernir a aspectos intramusicais. É como se, ao se diluírem as distinções instrumentais, um tema, uma frase ou um motivo deixasse de se *situar* numa fonte sonora bem demarcada. Por conseguinte, já que muitos instrumentos se associam a lugares e culturas particulares, uma música de certo modo indiferente a “idiomas” instrumentais se distanciaria de possíveis localizações geográficas.

Em relação às canções de Fauré, também nelas se observa a indiferença ao “colorido instrumental” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 20), ao contrário do que ocorre nos *Lieder* de Liszt e Balakirev, nos quais, com frequência, o pianista é solicitado, por meio de indicações de execução, a simular os timbres e as articulações da harpa e da guitarra, do oboé e da flauta. Embora também remeta ao dedilhar do bandolim na primeira das *Cinco melodias de Veneza*, em Fauré o piano parece primar “pela sonoridade abstrata e imaterial, [...], distante, evasiva e irreal” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 21), quase espiritual, que, segundo Thomas Mann, lhe seria própria<sup>10</sup>. Paradoxalmente, o característico é, nesse instrumento, o vago, o indeterminado, fator que talvez contribua para a ênfase concedida ao piano na obra do compositor francês.

<sup>10</sup> Segundo o escritor alemão em *Doutor Fausto*, “existe, no entanto, um instrumento, isto é, um recurso de realização musical, mediante o qual a música fica audível, mas de um modo meio assensual, quase abstrato e por isso peculiarmente adequado à sua índole espiritual: é o piano, instrumento que não é tal na acepção dos outros, já que lhe falta qualquer caráter específico” (MANN, 2000, p. 91).



Além disso, se examinamos como Fauré trata musicalmente alguns dos poemas por ele selecionados para as suas *mélodies*, o traço do não localizável mais uma vez se evidencia. Este ponto se faz notar especialmente em canções cujos textos elegem cenários específicos. Portanto, nenhum exotismo declarado “exala” de “Les Roses d’Ispahan”, cuja atmosfera oriental é apenas sugerida por “um pitoresco impalpável e, por assim dizer, imponderável” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 86-87), pois, como conclui o filósofo, “a ‘cor local’ provoca em Fauré uma espécie de fobia” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 87). Algo semelhante ocorre nas *Cinco melodias de Veneza*, que nada retratam da cidade italiana “real”, conhecida e pré-existente. Nas palavras de Jankélévitch (1974, p.111),

o que pedem a Veneza os cinco cantos de 1891, senão a fantasia de um cenário quimérico que nunca se pauta nos cartões postais nem nos álbuns de fotografias? Essa “Veneza” é um Nenhures povoado de criaturas oníricas. Onde localizaríamos o cenário descontraído das cinco “venezianas”?

A “expatriação” à qual somos conduzidos pela música de Fauré também poderia advir de uma preferência composicional pela evocação antes de emoções que de sensações ou de efeitos causados por fenômenos exteriores. Segundo o filósofo francês, Fauré privilegia, como já mencionamos, a composição sonora de disposições anímicas. Assim, as possíveis paisagens encontradas na obra fauréana convertem-se em “paisagens” da alma, como sugere Jankélévitch inspirando-se no primeiro verso da célebre *mélodie Clair de lune*.<sup>11</sup> No contexto das canções, tal conversão implica, nitidamente, o afastamento por parte do compositor de uma poética descritiva, que pretendesse “pintar” musicalmente as referências trazidas pelo texto. Assim,

o que Verlaine evoca: a badalada do sino, o tremor da árvore sob o céu azul, a queixa do pássaro, o rumor da cidade, é transmutado numa paisagem interior pela meditação recolhida do músico. Fauré não embarca, como Roussel, o marinheiro, para navegações bem distantes; ele não é, como Ravel, sucessivamente persa, cigano e madagascarense, curioso de singularidade e de exotismo folclóricos. Nos seus arquipélagos, é sempre o homem que encontraremos, os traços do homem, a dor do homem, a melancolia e a esperança do homem (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 40).

---

<sup>11</sup> “[...] se uma paisagem é um estado de alma, a alma, por sua vez, é uma paisagem em torno da qual Fauré, após Verlaine, cumpre uma viagem sentimental pontuada de aventuras interiores e de encantadores encontros” (JANKÉLÉVITCH, 1974, 96).

Notamos, portanto, que a ausência de imagens pontuais na obra de Fauré – e, mais especificamente, nas suas canções – associa-se à segunda manifestação do “não localizável” musical. Quando as imagens se revelam imprecisas, não conseguimos formar, a partir delas, uma “composição de lugar”, para empregarmos uma expressão importada da espiritualidade inaciana. E, por falar em espiritualidade, é relevante ressaltar que a recusa de Fauré a ambientes reconhecíveis e descrições delimitadas poderia ser interpretada como a superação de uma corporeidade grosseira, do corriqueiro e da mundanidade. Como vimos nos parágrafos iniciais, o desejo de elevação é explícito na poética deste músico que, distanciando-se da balada, do poema sinfônico, do pitoresco narrativo da epopeia e da escrita sinfônica, sabe bem transformar o vago em etéreo.

## 2.2 O *je-ne-sais-quoi* e o charme

O tópico 2.1 pressupõe – e, assim, antecipa – alguns dos pontos a serem discutidos ao longo deste ensaio. Um deles é, sem dúvida, o *je-ne-sais-quoi*, um dos conceitos fundamentais do pensamento jankélévitchiano. Este, por sua vez, entrelaça-se com o charme, “definido” pelo filósofo como o “*je-ne-sais-quoi* ativado” (JANKÉLÉVITCH, 1980, p. 89). Deste modo, optamos por apresentar simultaneamente ambos os conceitos, na sua conexão com a obra e as *mélodies* de Fauré.

Comentando sobre a fase de transição entre a primeira e a segunda coletânea de canções do compositor, situada em 1890, Jankélévitch reconhece o paulatino amadurecimento de

Uma originalidade inapreensível que tentamos, em vão, definir por locuções ou feições determinadas e que não repousam por completo, nem nas modulações, nem nas cadências gregorianas, nem nas resoluções “circulares”, nem mesmo no sabor modal do discurso; a originalidade de Fauré repousa um pouco em cada uma dessas particularidades, mas está sempre para além delas, pois é, como o próprio encanto (charme), evasiva e difusa, evanescente e impalpável. E, no entanto, um ouvido musicista reconhece sempre, entre mil outras, a linguagem de Fauré (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 108).

Portanto, a originalidade característica à madura linguagem fauréana não se concentra em procedimentos composicionais assinaláveis. Retomando o traço anteriormente abordado, poderíamos afirmar que a originalidade tampouco ocupa lugar. E, como sustenta o filósofo, o não localizável é inapreensível, indefinível, na medida em que o *je-ne-sais-ouï* vem usualmente incluído no

*je-ne-sais-quoi*. Definir é, de certo modo, delimitar, localizar identidades, apontar, encaixar, enquadrar, agarrar em conceitos. Neste sentido, a música do compositor frustra aqueles que pretendem defini-la analiticamente: não oferece “nenhuma particularidade à qual os turistas possam se agarrar: rastros de acordes perfeitos paralelos em muitos tons, sucessões de sétimas ou nonas não resolvidas, escalas de tons inteiros – em Fauré, buscaríamos tudo isso em vão” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 273).

É importante observar que, embora não localizável e indefinível, a original escrita fauréana é facilmente reconhecível. Esta é a própria composição do *je-ne-sais-quoi*, que, segundo o filósofo, alia a consciência de uma experiência altamente efetiva (*quod*) ao desconhecimento das suas feições circunstanciais (*quid*).<sup>12</sup> Desde São João da Cruz, significativa influência para o filósofo, o *no-sé-qué* constitui-se como um descompasso entre o “saber sentir” e o “saber dizer”.<sup>13</sup>

Como também nos mostra a passagem acima, associa-se de modo íntimo à originalidade de Fauré a dinâmica do encanto<sup>14</sup> (charme), “marca registrada” (LISCIANI-PETRINI, 2013, p. 16) da sua obra. Igualmente “evasivo e difuso, evanescente e impalpável”, o encanto poderia ser compreendido em analogia com os cenários indeterminados cultivados pelo músico francês. Assim, de acordo com o filósofo, “o encanto não é mais localizável que a própria música de Fauré, da qual mostrávamos a indiferença às determinações geográficas e pitorescas nas quais o turismo é presente e o encanto da inocência e da espontaneidade é ausente” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 345).

Por conseguinte, o indefinível encanto manifesta-se como presença constataável, mas difusa: resulta de todas as escolhas do compositor, embora não se restrinja a nenhuma delas. Em outras palavras, o encanto não se diseca, não se deixa completamente dizer: é “resto” que escapa às análises musicais, cujos

---

<sup>12</sup> A distinção entre os conceitos de *quid* e *quod*, constitutiva ao não-sei-qué (*Nescioquid*), é especialmente elaborada por Jankélévitch no primeiro volume de *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien: la manière et l'occasion*.

<sup>13</sup> “Só a alma que o experimenta [uma aproximação à divindade], vendo que lhe fica por entender aquilo que tão altamente sente, chama-lhe ‘um não-sei-qué’. E se o não compreende, muito menos o sabe dizer, embora, como explicamos, bem o saiba sentir” (JOÃO DA CRUZ, 1996, p. 628). *Cântico espiritual A*, canção VII, 10.

<sup>14</sup> Na nossa tradução de *A música e o inefável*, publicada em outubro de 2018 pela Editora Perspectiva, preferimos traduzir o termo charme por encanto. Isto porque, embora tenhamos incorporado à língua portuguesa o substantivo francês em questão, por vezes o empregamos num sentido de sedução proposital, artificial, que se distancia da gratuidade do charme jankélévitchiano.

métodos e categorias de pretensão universal não são capazes de capturar a singularidade irreduzível.

Observamos aqui a nítida relação de continuidade entre o charme jankélévitchiano e a *kháris* (graça) plotiniana, componente estético que, como uma espécie de aura, eflúvio ou influxo, ativa, e confere efetividade à beleza das formas, explicitada em critérios mensuráveis como ordem, simetria e proporção.<sup>15</sup>

Curiosamente, é a partir de uma canção que o filósofo sintetiza, em *A música e o inefável*, todos estes aspectos implícitos no encanto fauréano, portador de um *je-ne-sais-quoi*. Dentre estes, identificamos a singularidade indefinível, a afinidade com a graça neoplatônica, o caráter não localizável, a presença difusa, a dependência e ao mesmo tempo o excesso em relação às bases materiais. Segundo Jankélévitch (2018, p. 154),

Não podemos localizar o encanto *sui generis*, a *kháris epithéousa*, o sabor indefinível e irreduzível que impregna o *Andantino* intitulado “Le Flux doux chemin”. Esse encanto repousa na sonoridade? Ou seria na quietude nostálgica das cadências plagais? Ou talvez no sabor eólico da sensível nessa equívoca tonalidade de Fá menor? Em nada disso! No entanto, eleve a sensível em um semitom, substitua o quarto grau pela dominante, converta em natural o Sol bemol melancólico nos últimos compassos, mude uma única nota no “Ofertório” ou no fim do “Prelúdio em Ré Menor”: tudo se torna prosaico e banal, tudo se achata! Do “*divinum Nescioquid*” não permanece mais nenhum vestígio [...].

É necessário destacar, como conclusão de uma leitura mais ampla do pensamento jankélévitchiano, que nem todo “não-sei-quê” corresponderia a um “divino não-sei-quê”. A morte – desconhecida nas suas determinações circunstanciais (ignoramos *quando* e *como* nos atingirá), mas certa como destino inevitável – congrega, portanto, o *nescio quid* e o *scio quod*, contudo lhe falta, como já havia mostrado Plotino, a irradiação, a circulação de graça<sup>16</sup>. É pura ausência e não presença ausente. Como podemos constatar por uma das suas entrevistas radiofônicas, Jankélévitch não esconde a sua tendência

<sup>15</sup> A valorização da graça e a crítica a uma estética de cunho exclusivamente pitagórico, de caráter quantificável e apoiada sobre uma concepção composta de beleza, são desenvolvidas por Plotino nos seguintes momentos da sua obra: *Enéada* I, 6, 1; *Enéada* VI, 7, 22.

<sup>16</sup> “O esplendor da beleza está sobre um rosto vivo que resplandece no mais alto grau, enquanto sobre um rosto morto não se vê mais que o vestígio, mesmo se esse rosto não está ainda destruído na sua carne e simetria” (PLOTINO, 1999, p. 145, *Enéada* VI 7, 22, 25-30).

ao não-sei-quê inefável, mistério fecundante, pleno de positividade. Este é o “*divinum Nescioquid*”, que sempre há de trazer consigo um *plus*, à semelhança do encanto, “herdeiro” da graça.

Após esta breve exposição sobre o *je-ne-sais-quoi* e o charme, cumpre indagar até que ponto este segundo conceito, tão valioso para o filósofo, teria se constituído a partir da música de Fauré. Se o *presque-rien*, outro conceito-chave do pensamento jankélévitchiano, parece inspirar-se numa indicação de dinâmica utilizada por Debussy, o charme também poderia encontrar a sua origem na arte sonora. Esta hipótese se reforça quando observamos que o encanto musical valorizado pelo filósofo em *A música e o inefável* repete alguns traços do “encanto bergamasco” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 159) de Fauré, expressão novamente extraída da canção “Clair de lune”, sobre um dos mais consagrados poemas de Verlaine. Por um lado, a irradiação encantadora não poderia advir de uma poética forjada, que se faz valer de fórmulas pré-estabelecidas a fim de obter determinados efeitos sobre o ouvinte. E “a aliança entre inocência e ingenuidade sobre a qual repousa todo encantamento” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 150) encontra-se justamente no compositor que “emprega os modos antigos sem haver mesmo planejado e, apenas retrospectivamente, reconhece uma escala hipolídia na música de dança de *Calígula*” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 128). Por outro lado, ao se identificar com o encantamento (*enchantement*), registro do inefável (*ineffable*), enquanto se opõe ao enfeitçamento (*envoûtement*), registro do indizível (*indicible*), o charme não poderia equivaler a uma operação dionisíaca, infrarracional e infralinguística, não é mera hipnose, embriaguez ou sedução. Como o charme propriamente bergamasco, todo encanto “opera na lucidez dos sentidos e da razão”, pois “cativar não é capturar” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 355).

Ao lado da preservação da consciência, o encanto, que também é encantamento, produz um efeito específico: não enerva ou enlouquece, mas aquieta. Designa, de acordo com o filósofo, “essa misteriosa propriedade do objeto musical à qual atribuímos a nossa própria conversão à paz” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 344). Coincidentemente, tal atmosfera que nos pacifica emana de grande parte das composições de Fauré, incluindo muitas das suas *mélodies*, dentre as quais poderíamos citar *Le Parfum impérissable*, *En Sourdine*, *En Prière*, *La Lune blanche*, além de canções da sua terceira e última fase, como alguns números do ciclo *La Chanson d'Ève*. Desce “um vasto e terno apaziguamento”<sup>17</sup>, não só do firmamento poético, mas também dessa refinada obra musical capaz

<sup>17</sup> Gabriel Fauré/Verlaine. *La Lune blanche*.

de provocar um êxtase “não langoroso nem vertiginoso” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 339), mas “lírico” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 131) e “sábio” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 339). Voltando-nos ao léxico espiritual, do qual o conceito de “êxtase” participa, o encanto fauréano se compararia a uma espécie de breve “estado de graça” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 158), à “oração de quietude” que, descrita por São Francisco de Sales, afasta de quem a pratica toda “pressa” e “inquietação” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 360).

Por fim, poderíamos observar que, juntamente com a serenidade, as imagens evocadas pelos textos das canções também confirmam a relação entre o encanto e o inefável. Basta recordar o nono e último número de *La Bonne chanson*, intitulado *L'Hiver a cessé*. Nele, “todos os temas de *La Bonne chanson*, com exceção do tema C, se encontram; os oito poemas precedentes são aqui recapitulados, mesclados, amalgamados numa síntese irresistível” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 149). E, nessa colagem, Fauré sugestivamente recapitula o tema solar do segundo número, *Puisque l'aube grandit*, ao apresentar o verso “*et chaque saison me sera charmante*”. Assim, a melodia vinculada ao renascimento trazido pelo nascer do dia – aplicada, na canção final, à renovação das estações – atravessa o adjetivo *charmante*, que, como representante da inefabilidade, congrega conotações de “esperança, natividade, princípio, levitação” (JANKÉLÉVITCH, 1966, p. 75).

### 2.3 O modo de expressão musical

Se o encanto e a originalidade fauréanos não se localizam em procedimentos específicos, como as próprias paisagens imprecisas evocadas por muitas obras do compositor francês, também o “sentido” que delas se desprende seria “evasivo e difuso”. Segundo o filósofo, recorrendo ao pensamento helenístico,

“*Nusquam est, quod ubique est*”, diz Sêneca. A música de Fauré é a constante operação dessa inapreensível ubiquidade que é “nusquamidade”; ela é o modo de existir do que chamávamos onipresença oniausente. Ainda assim como a música não é coextensiva, de modo justalinear, às palavras do texto que comenta, mas exprime o seu sentido retrospectivamente por sugestão indireta e geral, o encanto escapa a toda a dissecação muito minuciosa [...] (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 345).

Cabe esclarecer que, aqui, os conceitos de encanto e de sentido se entrelaçam na medida em que o próprio sentido musical é concebido como expressão atmosférica, como “encanto do encanto” (“*charme du charme*”).

A fim de nos aproximar a tal modo particular de expressão, Jankélévitch recorre, em *A música e o inefável*, justamente às *mélodies* de Fauré. Como antecipamos na introdução desta seção, o gênero canção nos permite refletir sobre as possibilidades e a vocação da música, cotejando-as com aquelas da linguagem verbal em geral e do texto poético. E, dentre os diferentes tratamentos do gênero ao longo da história da música, a canção fauréana se apresenta como especialmente reveladora para o nosso filósofo. A seu ver,

Mais ainda que a música descritiva, a canção (*mélodie*) revela o caráter difluente da expressão musical. A música não expressa palavra por palavra, não significa ponto por ponto, mas sugere em linhas gerais: não é feita para traduções justalineaes nem para a confidência das intimidades indiscretas, e sim para evocações atmosféricas e pneumáticas. A relação entre texto e música, numa canção de Fauré, longe de ser uma relação de paralelismo pontual, aparece como uma relação indireta e bastante geral, um simples *efeito de conjunto* (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 100-101).

Confirmamos, mais uma vez, que o charme musical se expressa em sintonia com a *kháris* plotiniana, ou seja, como “totalidade indivisa e impalpável” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 102) a envolver o ouvinte ou, no caso das canções, a circundar e a permear a palavra poética. É encanto superlativo por manifestar-se de modo mais totalizante que a poesia (registro do encanto, “sentido do sentido”), cuja inscrição no *melos* a torna mais atmosférica que o logos demonstrativo (registro do sentido), mas cujo vínculo com o conceito a torna mais tangível que a noturna ou crepuscular expressão musical. Embora, segundo Jankélévitch, nem mesmo o mero sentido se fraciona nas unidades verbais que o compõem, ele ainda se prestaria a análises “por grupos de frases, por frases ou, até mesmo, por proposições” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 101-102). Poder-se-ia argumentar que também a música é passível de análise, conforme nos atestam as várias linhas de análise musical. No entanto, como já adiantamos, esta nunca capturaria o “encanto do encanto”, incapaz de se constituir a partir de estruturas básicas composicionais, das quais a temporalidade e a efetividade sonora própria à singularidade de uma composição musical estariam ausentes. Assim, compreendemos por que, de acordo com a estética musical jankélévitchiana, “a anatomia do encanto só pode dissecar resíduos abjetos e miseráveis” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 102).

É importante destacar que esta gradação de níveis de sentido (e de encanto) coincide com uma gradação de níveis de inefabilidade, que parte da expressão mais unívoca e estável da linguagem em prosa (informativa, descritiva,

demonstrativa, teórica), passa pela poesia e chega à música em progressivo crescendo de abertura semântica. Tal gradação repercutirá, decerto, na escrita da canção, uma vez que o compositor deverá lidar simultaneamente com dois diferentes níveis de transmissão de sentido e expressividade.

Como vimos, o sentido verbal, ao qual ainda está atrelada a poesia, também é uma totalidade: quando extraído da leitura de uma frase, parágrafo ou seção, não se divide em fragmentos de sentido. No entanto, as unidades verbais, tomadas isoladamente, ainda são dotadas de significados referenciais próprios, o que não ocorre com a mesma frequência no âmbito musical, com a exceção de momentos descritivos e gestos convencionalmente estabelecidos (como ocorre no barroco, período não abordado pelo filósofo). Segundo Jankélévitch, Fauré parece estar consciente dessa distinção de registros e, nas suas *mélodies*, não força a música a se expressar paralelamente ao texto poético. Tal opção implicará, como observamos no tópico 2.1, uma recusa à formação de imagens extramusicais, especialmente quando estas aparecem pontualmente.

Tais aspectos, anunciados na explanação do “caráter difluente da expressão musical”, continuam a ser desenvolvidos e ilustrados por canções específicas do compositor na sequência de *A música e o inefável*. Como completa o filósofo,

A música, em Gabriel Fauré, desprende a significação geral de um poema (mesmo que possa viver sem ele), ou melhor, transpõe tal significação a um plano e a um clima completamente distintos: a música climatiza o poema, embebendo todas suas sílabas, impregnando até seus silêncios. Não se preocupa, porém, em soletrar nota por nota e palavra por palavra, de modo que a fragmentos de poema não correspondem absolutamente fragmentos de música. É assim que a canção “En sourdine”, de Fauré, se mostra coextensiva ao poema de Verlaine, sem, no entanto, se modelar-se sobre os detalhes do texto, submergindo-os, ao contrário, no pianíssimo uniforme dos arpejos e na suave penumbra, não levando absolutamente em conta, por exemplo, o canto do rouxinol. E se é verdade que adivinhamos, em *La Bonne chanson*, o piar da andorinha, notaremos que Fauré, ao musicar *La Chanson d’Ève*, opta por não incluir o “Poème des sons”, sem dúvida muito condescendente às onomatopeias (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 102).

Já cientes do contexto no qual se inscreve esta passagem, sabemos que Jankélévitch não se limita a ressaltar um traço característico da abordagem fauréana do gênero em questão. A homogeneidade de atmosfera



predominantemente verificada nas canções de Fauré, cuja fluência musical não se deixa perturbar por eventuais referências do texto poético, revela ao filósofo significativa especificidade da expressão musical.

Além do “efeito de conjunto”, da manifestação mais totalizante do sentido musical, este também possuiria pronunciada indeterminação semântica. Expusemos brevemente este aspecto, no tópico 2.1, restringindo-nos, porém, à imprecisa evocação sonora de cenas e imagens pelo repertório estudado. Contudo, de acordo com o filósofo, a indeterminação própria à expressividade musical não ocorre apenas “quando a música comunica um sentido que pretende nos sugerir, mas ainda quando exprime uma emoção que tem êxito em nos inspirar. A expressão de um sentimento, em Fauré, é tão indeterminada quanto o é a descrição de uma paisagem em Debussy...” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 106).

Embora seja sensível às nuances expressivas que recobrem diferentes obras musicais ou diferentes seções de uma mesma obra<sup>18</sup>, Jankélévitch constata a dificuldade em se precisar uma emoção musicalmente comunicada. E recorre novamente a algumas composições de Fauré, dentre as quais uma canção, para exemplificar este ponto:

Fauré, por exemplo, intitula “Allégresse” uma *Peça breve em Dó maior* cujos arpejos alados, voando de um extremo ao outro das teclas brancas, exprimem a alegria sem causa, a alegria indeterminada e imotivada. Na peça chamada “Tendresse”, os dois pianistas de *Dolly* dialogam em cânone sem trocar ideias precisas: diríamos que se trata de uma alma silenciosa em monólogo consigo mesma. Não menos vaga é a nostalgia que Fauré, ao musicar Théophile Gautier, exprime na canção “Tristesse” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 106).

É interessante notar que o caráter vago das emoções musicais poderia proceder do seu isolamento às circunstâncias capazes de provocar as emoções cotidianas. Assim, o ouvinte apreende, sempre de modo indistinto, o teor emocional expresso por uma composição, talvez vinculado, em alguma medida, ao momento da criação artística<sup>19</sup>. Curiosamente, a enevoadada disposição de ânimo que caracteriza a expressividade musical encontra a sua síntese poética nos versos de Verlaine que servem de base a Fauré para a canção intitulada “Spleen”.

<sup>18</sup> Cf. JANKÉLÉVITCH (2018, p. 107; 90-91).

<sup>19</sup> Como nos mostra o filósofo em *A música e o inefável* (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 146), este é justamente um dos motivos da crítica de Tolstói à música, expresso no romance *A Sonata a Kreutzer*: “Quem escreveu a música, por exemplo Beethoven com a sua *Sonata a Kreutzer*, sabia por que se encontrava em semelhante estado; este levou-o a praticar determinados atos, e por isso tal condição tinha para ele um sentido, mas para mim ela não tem nenhum” (TOLSTÓI, 2007, p. 83).

Embora esboce um sentimento melancólico, o eu lírico não se sente apto a estabelecer os seus contornos: “*Quelle est cette langueur / Qui penetre mon cœur?*”<sup>20</sup> E a música, de acordo com a vocação que lhe é própria, “exala”, no fim da canção, “toda a tristeza melancólica desse langor sem razão, dessa dor sem causa, dessa dor ‘em geral’, dessa tristeza imotivada” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 104).

## 2.4 A ambiguidade

Ao remeter às diferentes possibilidades de sentido suscitadas por um único significante ou por uma única construção, a ambiguidade, quando aplicada à música, também se insere no problema da expressão.

Apesar de Jankélévitch não empregar a distinção terminológica entre uma ambiguidade semântica e outra sintática no âmbito da arte sonora, como o fazem alguns autores mais contemporâneos<sup>21</sup>, ambas se encontram presentes na sua Filosofia da Música e na sua análise da obra – e das canções – de Fauré.

Por um lado, a ambiguidade sintática diz respeito à constituição de equívocos a partir de elementos intrínsecos a uma composição. Destarte, pela harmonia funcional, um mesmo acorde poderia receber distintas classificações no curso de uma modulação e, deslocando-nos do repertório usualmente examinado pelo discípulo de Bergson, uma mesma linha de baixo contínuo poderia promover variadas realizações. A tal espécie de ambiguidade Jankélévitch encontra-se igualmente atento, sobretudo nas suas referências à utilização da enarmonia por Fauré.

Esta, por sua vez, entrelaça-se com o que poderíamos chamar de ambiguidade semântica, relativa a possíveis significados (alusões, sugestões, evocações) extramusicais veiculados por uma obra. De acordo com o filósofo, “assim como o discurso musical e a poesia em geral jogam com o equívoco do sentido próprio e do sentido figurado sem ter que escolher entre eles, a música de Fauré joga sutilmente com a sinonímia das tonalidades sustentadas e bemolizadas” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 277).

<sup>20</sup> “Qual é esse langor / Que penetra meu coração?” 1ª estrofe de *Spleen*.

<sup>21</sup> Pensamos aqui em Rita Aiello, que no artigo *Music and Language: parallels and contrasts*, apresenta a riqueza especificamente oferecida pela “ambiguidade sintática” da música como um dos seus traços distintivos em relação à linguagem verbal. Cf. AIELLO; SLOBODA (1994, p. 48-49).

Portanto, o músico francês parece demonstrar particular sensibilidade à fluidez inerente à música, explorando tanto a equivocidade de uma nota ou de uma tonalidade, capaz de comportar duas diferentes grafias, quanto a vagueza expressiva (de imagens ou de emoções) nas suas composições. O parentesco entre estes dois procedimentos também é tratado em pelo menos dois outros momentos de *Fauré et l'inexprimable*<sup>22</sup>, nos quais o autor recorda uma canção em especial do compositor, *Les Berceaux*, sobre poema de Sully Prudhomme. É esta obra, exemplo da ambiguidade semântica, que fornece a Jankélévitch genial *insight* sobre a poética de Fauré e o singular modo de expressão musical. Como nos faz notar o filósofo, em *Les Berceaux*,

Fauré joga, por assim dizer, com a enarmonia dos barcos e dos berços, como em outro lugar com a ambiguidade de ré bemol e dó sustenido; o que a linguagem, obstruída pela obrigação de um sentido unívoco, exprime de modo pesado e mediado, com grandes doses de símbolos reflexivos e de analogias artificiais e pedantes, a música alcança sem esforço, por todas as correspondências que a polifonia e a modulação autorizam. Isto porque a música não é obrigada a escolher entre o sentido próprio e o sentido figurado, entre o gramático e o pneumático, mas pode jogar com os dois ao mesmo tempo e, assim, ir e vir de um ao outro. Berceuse e barcarola conjuntamente, berceuse pelo que evoca, barcarola pelo que sugere, anfíblica e sutil, a música de “*Les Berceaux*” desliza sem cessar entre o sentido próprio e o sentido figurado. As duas imagens, que se expulsam mutuamente no espaço óptico, coincidem na unidade de certo ritmo difluente no qual não há mais de um lado a letra e de outro o espírito, mas somente a respiração da alma (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 80-81).

Esta longa citação oferece uma série de elementos cruciais ao nosso estudo. Antes de nos concentrarmos na ambiguidade de imagens trazida por *Les Berceaux*, observamos, em primeiro lugar, a menção à enarmonia. Talvez, ao referir-se à equivocidade de ré bemol e dó sustenido, Jankélévitch tenha em mente uma das mais célebres obras de Fauré, o *Noturno nº 6* para piano, em ré bemol maior, no qual a nota fundamental do seu acorde de tônica, ré bemol, por vezes se transmuta em dó sustenido. E tal transmutação se dá de modo sutil, orgânico, à imagem da vida tecida no contínuo da duração.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Cf. JANKÉLÉVITCH (1974, p. 80-81; 196).

<sup>23</sup> Em contraste com Debussy, em cuja obra se verificam interrupções e descontinuidades, Jankélévitch considera Fauré como o grande representante da duração bergsoniana (JANKÉLÉVITCH, 1949, p. 32-34; 2018, 142). Este ponto – sustentado não só pelo tratamento das modulações, mas também pela fluidez da rítmica – contribuiria para aproximar a obra fauréana à dinâmica da vida. No caso do repertório examinado, este se afasta especialmente da regularidade e previsibilidade dos mecanismos na segunda coletânea de canções (1880-1887), que, recusando a anterior forma estrófica, “dão lugar a poemas contínuos organizados em torno de um centro: as estrofes justapostas dão lugar a um canto

Voltando ao gênero canção, Jankélévitch ressalta, por meio dele, uma diferença essencial entre a música e a linguagem. A poesia, por ainda depender, como vimos, de um “corpo verbal” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 102), precisaria fazer certo esforço para desvencilhar-se do sentido denotativo e compor “*la chanson grise / Où l’Indécis au précis se joint*”<sup>24</sup>. Esta é a missão explicitada pela *Arte poética* de Verlaine, na qual a poesia busca como paradigma justamente a música, “*De la musique avant toute chose*”<sup>25</sup>. Isto porque a arte sonora já se encontra fora do registro das referências “claras e distintas” e, assim, o universo por ela criado é naturalmente “vago”, “solúvel”, vaporoso.

Estes aspectos se evidenciam em *Les Berceaux*, se compararmos o tratamento das duas imagens centrais do texto pela poesia e pela música. No primeiro caso, os navios (*vaisseaux*) e os berços (*berceaux*) se aproximam pela semelhança sonora que manifestam na língua francesa e também pelo movimento de ondulação ou balanço ao qual costumam estar submetidos. Além disso, o leitor ou o ouvinte do poema poderia entrelaçá-los graças a uma informação visual que previamente possuem desses significantes: o formato côncavo em comum. No entanto, se as sonoridades, as informações visuais e, até mesmo, a rítmica do poema associam as duas imagens, elas não chegam a se fundir completamente por via poética.

É sugestivo notar que, para Jankélévitch, a linguagem verbal revela certo parentesco com a dinâmica da percepção visual. Este ponto também se deixa notar na longa passagem acima, que afirma, ao lado da nítida separação dos verbetes e das suas respectivas definições, a impossibilidade de coincidência de duas formas num mesmo “espaço óptico”. Poderíamos completar que até mesmo as ambiguidades criadas por certas figuras não são percebidas simultaneamente.

---

que se desenvolve, irreversível e sempre renovado, até culminar no seu ponto médio; pois, como a vida mesma, retorna à sua origem” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 59). Igualmente abordada em *A música e o inefável*, a concepção de uma música configurada à “imagem da própria vida” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 68) poderia reforçar a admiração do filósofo por certas obras do compositor, que, como vamos descobrindo ao longo do ensaio, parecem lhe dizer algo sobre a própria vocação musical.

<sup>24</sup> “*Rien de plus cher que la chanson grise / Où l’Indécis au Précis se joint.*” (“Nada melhor do que a canção cinza / Onde o Indeciso se une ao Preciso.”) 2º estrofe de *Art poétique*, de Verlaine. Tradução de Augusto de Campos. Cabe acrescentar que Jankélévitch associa explicitamente esta proposta simbolista à poética de Fauré, que cultiva certo rigor na rítmica, em reação aos excessos românticos, enquanto manifesta a imprecisão nas classificações harmônicas e na indeterminação tímbrica das sonoridades. Estes mesmos versos são ainda lembrados pelo filósofo quando da descrição da *mélodie Chanson d’amour*: “Assim é essa deslumbrante canção ‘Onde o Indeciso se junta ao Preciso’ e o evasivo ao desligado; canção já tão esotérica com os seus acentos furtivos, os seus pianíssimos, as suas finas modulações[...]” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 76).

<sup>25</sup> “Antes de tudo, a Música”. Primeiro verso de *Art poétique*.

Precisamos modificar o foco a fim de reconhecer cada uma das duas possibilidades oferecidas por uma imagem ambígua, uma vez que não somos capazes de apreendê-las simultaneamente. E, além disso, a ambiguidade aparece como exceção ou como mera “curiosidade” no registro visual, do mesmo modo que as “descrições” no registro musical.

Vale repetir, acrescentando alguns novos pontos, que a música, naturalmente afastada de significados externos excludentes e estáveis, é capaz de superar, por outro lado, as “alternativas lógicas” (JANKÉLÉVITCH, 1974, 196), seja na simultaneidade de linhas com teores expressivos contrastantes, seja numa única linha propulsora de diferentes sugestões. Portanto, enquanto a percepção óptica parece servir de base para a concepção do “princípio da não contradição”, a percepção auditiva e especificamente musical poderia concretizar o ideal místico da “*coincidentia oppositorum*”.

No caso das canções, nas quais Jankélévitch confirma “o paradoxo da anfibia fauréana” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 259), esta se dá não em termos polifônicos, dada a textura mais homogênea do repertório em questão, mas, sobretudo, de maneira enarmônica. E, como vimos, a enarmonia, para Jankélévitch, não é apenas um elemento da sintaxe, mas também da semântica musical. Há uma “*enarmonia espiritual*” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 259), que reúne numa mesma célula, motivo ou passagem sonora duas imagens ainda dissociadas no plano poético. Assim, a fluidez do acompanhamento em compasso composto que perpassa a canção *Les Berceaux* faz coincidir, numa única e vaga evocação, o balanço dos navios e dos berços. Do mesmo modo, “Clair de lune” entrelaça, numa mesma atmosfera musical, os significantes alma e paisagem, enquanto em *Spleen*, os dois motivos escolhidos para aludir ao choro e à chuva poderiam se aplicar indistintamente a qualquer uma das imagens ao longo da canção.<sup>26</sup> Portanto, ao ser musicada pelo compositor em íntima sintonia com a poética simbolista de Verlaine, a poesia alcança, segundo o filósofo francês, o seu propósito: a realização de uma fusão, experimentada pelo poeta, na qual se ultrapassam as distinções das imagens, mas não a “fragrância” particular que os une.

A menção às duas últimas canções nos leva a tecer outra consideração sobre a ambiguidade no âmbito da canção. Para além da plurivocidade própria à arte sonora, Jankélévitch destaca que Fauré, nas suas *mélodies*, joga propositalmente com certos equívocos criados entre texto e música. Em *Clair de lune*, “como

<sup>26</sup> Cf. JANKÉLÉVITCH (1974, p. 103-104).

um ironista, Fauré modula para maior porque o poeta modula para menor” (JANKÉLÉVITCH, 1974, 119), isto é, quando o texto poético se refere ao canto *sur le mode mineur*, o compositor francês faz uma breve incursão pela tonalidade homônima da peça, si bemol maior. Algo que não ocorre, por exemplo, em outra famosa canção, representante de uma poética bastante diversa: *Ev'ry time we say goodbye*, de Cole Porter. Nela, o compositor estadunidense confirma o texto, modulando, também de passagem, para o modo menor quando o texto poético declara a estranha mudança, “*from major to minor*”, causada pelo momento da despedida. Estes jogos pressupõem, obviamente, a relação entre o sentido referencial do texto e as possibilidades intrínsecas à “linguagem” musical, poderíamos dizer, à sua sintaxe. No que concerne a *Spleen*, a ambiguidade está em eventuais associações, por um lado, de uma imagem sonora próxima à chuva, o motivo “em *staccati* suaves e monótonos” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 103), à tristeza descrita pelo eu-lírico, e, por outro, de uma imagem sonora evocativa ao choro, o motivo “mais onduloso, mais flutuante e que se aprofunda em tercinas de colcheias” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 103), ao “canto da chuva”. A partir de *A música e o inefável*, sabemos que este modo de dizer “*a contrario*” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 96) aponta para uma diferença no campo da expressão musical, à qual não se aplicam necessariamente as regras da retórica.

### 3 Conclusão

Como ressaltamos ao longo deste ensaio, certos traços identificados na poética de Fauré, especialmente nas suas canções, permitem a Jankélévitch vislumbrar atributos essenciais a todo fenômeno musical. É o que podemos observar pela leitura de *A música e o inefável*, em que o caráter não localizável da música é ressaltado no momento em que Jankélévitch aplica à arte sonora e à percepção auditiva, intrinsecamente mergulhadas na temporalidade, a irredutibilidade, afirmada por Bergson, da sucessão temporal a coordenadas espaciais. A compreensão do sentido musical como presença inapreensível, como charme indefinível, mas reconhecível, que excede parâmetros sonoros e procedimentos composicionais específicos também poderia englobar diversas manifestações musicais. Quanto à questão da expressividade, o modo singular – mais genérico e indeterminado, nem sempre tão conclusivo e concatenado como a linguagem – que tem a música de transmitir os seus significados, não se restringe às canções de Fauré. E este modo mais abrangente de expressão implica, naturalmente, o maior grau de ambiguidade semântica do registro musical.

No entanto, constatamos, na estética musical jankélévitchiana, a problemática tendência a transformar traços extraídos de uma poética – aquela especialmente cara ao autor – em critérios estéticos, de pretensão universalizante. Como alerta Luigi Pareyson, o filósofo da arte deve precaver-se para não construir uma estética a partir de uma poética (PAREYSON, 1997) ou, como diz Susanne Langer, para não converter os “princípios de construção”, identificados em determinadas obras ou intencionalmente empregados por certos movimentos artísticos, em “princípios de arte” (LANGER, 1957, 137-138).

Ao estudarmos o volume *Fauré et l'inexprimable*, constatamos que Jankélévitch tem consciência de que nem todas as características próprias à produção e às canções de Fauré poderiam ser generalizadas. Primeiramente, há compositores, como Liszt, que, ao pensarem em timbres instrumentais particulares para a parte do piano dos seus *Lieder* e, até mesmo, para as suas peças destinadas ao piano solo, se afastam das sonoridades vagas cultivadas por Fauré. O aspecto da indeterminação, que também se manifesta na ausência de ambientes pitorescos e de sugestões extramusicais na obra fauréana, tampouco se aplica a alguns dos seus mais notáveis contemporâneos, como Debussy e muitos dos compositores espanhóis.

Em segundo lugar, nem todas as obras trazem consigo o apaziguamento relacionado ao “encanto bergamasco”. Se, em *A música e o inefável*, efeitos mais dionisíacos da música são quase desconsiderados, o filósofo detecta, no primeiro volume de *De la musique au silence*, tanto a cega euforia de *Tristão*, oposta ao “enlevo poético” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 273) transmitido por *Le Parfum impérissable*, quanto “a delirante embriaguez scriabiniana” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 339), em radical contraste com o “sábio” êxtase, a envolver especialmente as canções da última fase de Fauré.

Em terceiro lugar, assim como a música não se limita ao encantamento, nem todas as canções apresentam uma atmosfera homogênea, indiferente (ou até contrária!) às referências pontuais do texto poético. É isto não ocorre apenas com poéticas mais distantes do repertório examinado por Jankélévitch, como a canção *Im Abendrot*, quarta das *Quatro últimas canções* para soprano e orquestra de Richard Strauss, na qual duas flautas estilizam, em trinados, o canto de pássaros antes e durante o momento em que a imagem de duas cotovias alçando voo é evocada pelo poema de Eichendorff. Até mesmo a canção de Debussy, observa o filósofo, “muda de feição a todo instante e é loucamente sensível aos menores caprichos do poeta” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 121). Por sua vez, o

próprio Fauré, em *La Bonne chanson*, alude, de modo justalinear ao texto, ao piar da andorinha em *Avant que tu ne t'en ailles* (nº 6), recria uma dança antiga na menção às “damas de outrora” em *Une sainte en son auréole* (nº 6) e foge à homogeneidade ao combinar, em abordagem quase sinfônica, os principais motivos deste ciclo no seu último número, *L'Hiver a cessé* (nº 9). Além disso, contradizendo a premissa do filósofo, o compositor do *Requiem* sustenta que a canção *Le Don silencieux* “traduz as palavras à medida que elas se produzem” (FAURÉ *apud* JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 178).

E, por fim, nem todas as peças primam pela fluidez, pela continuidade, pelas transformações sutis à imagem da vida que aproximam a obra de Fauré à *durée* bergsoniana. Há interrupções em Debussy, descontinuidades em Mussorgsky, ao lado de bruscas alternâncias de motivos abortados em *Petrushka*, cuja simulação da dinâmica dos mecanismos não impede absolutamente o filósofo de admirar Stravinsky.

Ao examinar separadamente as canções de Fauré, Jankélévitch demonstra, portanto, saber reconhecer os múltiplos “princípios de construção” proporcionados pela música. No entanto, caberia perguntar se haveria “princípios de construção” que acentuariam alguns princípios constitutivos à arte sonora. A nosso ver, esta possibilidade encontra-se subjacente às reflexões musicais do filósofo. Assim, o encanto totalizante, que, verificado em muitas canções, não se decompõe como se dissociam analiticamente os significados contidos nos significantes verbais do poema, ressaltaria o sentido atmosférico considerado característico à expressão musical. Ainda sob esta interpretação, a estética musical jankélévitchiana não está isenta de risco, uma vez que a seleção dos “princípios de construção” capazes de intensificar os “princípios de arte” próprios à música poderia se tornar um parâmetro para sustentar, em nível teórico, a “superioridade” das composições nas quais se cumpre mais plenamente a “genuína” vocação musical. Por outro lado, seria desvalorizada uma música que, ao se construir a partir de princípios extraídos de analogias com a percepção visual ou com os modelos da retórica, acabaria por se afastar do que Jankélévitch compreende como os princípios da arte musical.

A fim de evitar que a nossa última palavra seja uma crítica ao filósofo, concluímos este ensaio com a enunciação de um problema que, posto por uma aluna, diz respeito diretamente à esfera da canção. Ao relacionarmos este gênero com a filosofia do *je-ne-sais-quoi* e do inefável, caberia questionar se a inefabilidade da música, tão valorizada por Jankélévitch, se veria reduzida



numa obra musical que se faz na combinação com o sentido mais “dizível” da poesia. Este problema de natureza estética talvez tenha alguma analogia com outro, de natureza teológica, igualmente suscitado pela reflexão acerca do inefável. Seria a inefabilidade do Deus encarnado, dotado de um rosto e de uma identidade, menor que a inefabilidade do Deus escondido, irrepresentável, que se manifesta a Moisés numa nuvem escura (Ex 20,21)? Recordando que o inefável não é somente o inexprimível, mas um mistério transbordante, este permanece na simultânea conjugação das naturezas humana e divina, para além das nossas possibilidades de entendimento.

Após esta breve investigação sobre a leitura jankélévitchiana das *mélodies* de Fauré, podemos reafirmar que nestas a aliança entre texto e música figura como ocasião única, extraordinária, irrepetível na história da música.<sup>27</sup> Não há fórmulas capazes de justificar o êxito de tal aliança, de modo a nos trazer receitas para a composição de futuras canções. Assim, o mistério permanece, como é próprio ao mistério – esclarece Jankélévitch no primeiro parágrafo de *Debussy et le mystère* – nunca se “elucidar”. No caso do repertório examinado, o encanto bergamasco, que também é mistério inapreensível, resulta justamente do encontro entre esses dois modos de expressão, numa conjunção que não delimita sentidos unívocos, mas contradiz, cria ambiguidades, funde significantes. Ainda que o Indeciso se una ao Preciso, a indeterminação fecunda permanece em algum grau na canção. Como o próprio filósofo observa, o poema é transposto, nas *mélodies* de Fauré, a outro “clima”, em que a “dizibilidade” da palavra provavelmente se torna mais difusa. E, se porventura houver graus de inefabilidade, cremos que seja difícil mensurá-los, especialmente na comparação entre expressões que já se situam no nível do “encanto do encanto”, como a “música pura” e a canção. O impalpável também é imponderável...

---

<sup>27</sup> “Essa conjunção privilegiada [entre texto e música] ocorreu duas vezes na história da música: primeiramente, à época do romantismo alemão e, em seguida, na França, a partir de 1870: assim como não podemos mais separar o *Dichterliebe* de Heinrich Heine do famoso ciclo de Schumann, *La Bonne chanson* de Verlaine parece ligada por uma espécie de necessidade soberana à música de Fauré.” (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 17)

## Referências

AIELLO, Rita. Music and Language: Parallels and Contrasts. In: AIELLO, Rita; SLOBODA, John A. **Musical Perceptions**. New York: Oxford University, 1994.

JANKÉLEVITCH, Vladimir. **Debussy et le mystère**. Neuchâtel: La Baconnière, 1949. p. 152. (Être et penser)

\_\_\_\_\_. **La Mort**. Paris: Flammarion, 1966.

\_\_\_\_\_. **De la musique au silence: Fauré et l'inexprimable**. Paris: Plon, 1974.

\_\_\_\_\_. **La Musique et les heures**. Paris: Seuil, 1988.

\_\_\_\_\_. **La Musique et l'ineffable**. Paris: Seuil, 1983.

\_\_\_\_\_. **Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien: la manière et l'occasion**. Paris: Seuil, 1980. v.1.

\_\_\_\_\_. **Le Paradoxe de la morale**. Paris: Seuil, 1981. (Tradução brasileira: **O paradoxo da moral**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.)

\_\_\_\_\_; BERLOWITZ, Beatrice. **Quelque part dans l'inachevé**. Paris: Gallimard, 1978. p. 265.

JOÃO DA CRUZ. **Obras completas**. Organização geral: Frei Patrício Sciadini. Vários tradutores. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

LANGER, Susanne. **Problems of Art: Ten Philosophical Lectures**. New York: Charles Scribner's, 1957. p. 184.

LISCIANI-PETRINI, Enrica (org.). **In dialogo con / En dialogue avec Vladimir Jankélévitch**. Milão: Mimesis; Paris: Vrin, 2009. p. 380.

\_\_\_\_\_. **Charis: essai sur Jankélévitch**. Traduction: Antoine Bocquet. Milano: Mimesis, 2013. p. 184.

MANN, Thomas. **Doutor Fausto: a vida do compositor Adrian Leverkühn narrada por um amigo**. Tradução de Herbert Caro. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Tradução: Maria Helena Nery Garcez. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 246. (Ensino superior)

PLOTINO. **Tratado das Eneadas**: texto integral de 12 tratados. Tradução, apresentação, notas e ensaio final: Américo Sommerman. São Paulo: Polar, 2012.

ROUSSEAU-DUJARDIN, Jacqueline. “Nocturnes”. **Magazine Littéraire**, Paris, juin 1995. p. 45-47.

TOLSTÓI, Lev. **A Sonata a Kreutzer**. Tradução, posfácio e notas: Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2007. p. 120. (Coleção Leste)

# Theodor W. Adorno e a “morfologia do tempo musical” de Karlheinz Stockhausen

Eduardo Socha

**S**e o conceito de tempo musical permaneceu no centro dos debates da vanguarda musical do pós-guerra (sobretudo entre compositores e teóricos da denominada “Escola de Darmstadt”, dos anos 1950, como Pierre Boulez, Luigi Nono e Karlheinz Stockhausen), é porque o tópico da fragmentação da experiência já se colocava como questão estética fundamental na música pelo menos desde o início do século 20. Não custa lembrar que Theodor W. Adorno, em *Filosofia da nova música* (1949), enfatizava um ponto comum às duas tendências, de resto divergentes entre si, que caracterizariam o modernismo musical, após a desagregação do sistema tonal<sup>1</sup>: a sensação de descontinuidade na música moderna evidenciava-se não somente no neoclassicismo e nas técnicas de montagem de Igor Stravinsky, mas também nas obras de Arnold Schoenberg, sobretudo após a consolidação da técnica dodecafônica. É sintomático que Adorno afirme, a respeito de Schoenberg, que sua obra “compartilha com o jazz e com Stravinsky a dissociação do tempo musical; a música esboça uma imagem do mundo que, para o bem ou para o

---

<sup>1</sup> *Filosofia da nova música* consiste em dois estudos: um sobre Schoenberg, outro sobre Stravinsky, antecedidos por uma introdução em que o autor justifica a escolha metodológica de abordar duas tendências opostas do modernismo musical.

mal, não mais conhece a história” (ADORNO, 2003, GS 12, p. 62)<sup>2</sup>. Adorno apontava para um colapso da subjetividade musical, ou, ainda, para “o fim da experiência musical do tempo” nos dois extremos do modernismo, a despeito de técnicas e abordagens composicionais distintas.

Declarações sobre o “fim da experiência musical do tempo”, aparecem em trabalhos materiais posteriores do filósofo, como *O envelhecimento da nova música* (1954), *Música e técnica* (1958), e no artigo *Vers une musique informelle*, baseado em suas famosas conferências de 1961. Com a fórmula provocadora, Adorno pretendia criticar a ausência da “tensão dialética” entre forma e expressão nas diferentes técnicas composicionais da vanguarda dos anos 1950. Essa tensão produtiva teria sido substituída por uma objetividade vazia, uma concepção não-dialética de material, que ficaria evidente no “fetichismo da série”, no hiperformalismo dos procedimentos seriais. Em *Vers une musique informelle*, Adorno preconizava um esforço composicional orientado a restabelecer a tensão entre a dimensão formal e a dimensão expressiva no interior das novas técnicas. Insistia que os novos compositores não deveriam abdicar do compromisso com “a construção do tempo musical”. Neste sentido, o programa de uma “música informal” deveria ser compreendido como a contrapartida prática da crítica teórica realizada em *Filosofia da nova música* e retomada em *O envelhecimento da nova música*, quando o filósofo chegava a sugerir que uma nova “escolástica”, certa postura dogmática dos “engenheiros da música serial”, visava eliminar a “essência dialética” da música, ou seja, eliminavam a “articulação de relações temporais consistentes”. Como modelo de retomada dessa dialética entre forma e expressão, Adorno indicava em 1961 as obras “informais” da atonalidade livre dos anos 1910, como *Erwartung* (1909), de Schoenberg, e *Três poemas de lírica japonesa* (1913), de Stravinsky, obras cuja força de rompimento com a tonalidade forjou um “autêntico estilo da liberdade”. Para o leitor de *Filosofia da nova música*, chega a surpreender que uma peça de Stravinsky se torne, em 1961, modelo de um “estilo da liberdade”, mas o ponto era resgatar as promessas estéticas que não haviam se cumprido com o serialismo.

Segundo o musicólogo Gianmario Borio, “reconstruir a temporalidade na música era a tarefa primordial do conceito de música informal de Adorno” (BORIO, 1987, p. 166). É nesse contexto que podemos compreender a razão

---

<sup>2</sup> As referências aos textos de Adorno correspondem à edição eletrônica de suas obras reunidas, pela editora Suhrkamp. Assim, cada citação do autor será indicada com a abreviação GS (*Gesammelte Schriften* – Obras reunidas), seguida do número do volume e da página correspondente ao texto citado.

pela qual Adorno, em seu manifesto sobre música informal, precisou enfrentar as implicações da “nova morfologia do tempo musical”, morfologia esta que Stockhausen expôs em um artigo de 1957, “...como o tempo passa...”, provavelmente o trabalho teórico mais conhecido do compositor. Adorno reconhecia nesse artigo de Stockhausen o tratado mais relevante sobre a questão do tempo musical de toda “Escola de Darmstadt” até então<sup>3</sup>, e como tal, tornou-se um dos objetos principais da crítica de *Vers une musique informelle* (1961).

A fim de compreendermos as diferenças teóricas entre o conceito psicoacústico de tempo proposto por Stockhausen e o conceito histórico-materialista de tempo musical na filosofia de Adorno, apresentaremos neste capítulo os aspectos técnicos principais da teoria morfológica de Stockhausen e, em seguida, a recepção crítica de Adorno dessa teoria. Ao mostrar as incompatibilidades entre os conceitos de tempo musical nos autores, esperamos também evidenciar o contraste teórico fundamental entre o ideal de composição de Stockhausen e o ideal de composição presente na filosofia da música de Adorno no final dos anos 1950.

## 1 A morfologia do tempo musical de Stockhausen

Stockhausen redigiu “...como o tempo passa...” (...wie die Zeit vergeht...) em 1955, com o propósito de apresentar teoricamente as técnicas utilizadas em três composições: *Zeitmaße*, *Gruppen für drei Orchester* e *Klavierstück 11*. Desde 1953, o compositor realizava experimentos acústicos no estúdio de música eletrônica da *Nordwestdeutscher Rundfunk*, e, a partir das descobertas das propriedades do som em estúdio, propôs uma “teoria morfológica” do tempo musical; a cientificidade de tal morfologia, fundamentada em pressupostos da psicoacústica, deveria inspirar, segundo Stockhausen, o surgimento de novas poéticas musicais e, no limite, modificar o próprio conceito de obra musical.

Em sua base, a teoria de Stockhausen envolve a unificação dos campos perceptivos das alturas e das durações, mediante a noção de *fase-duração* (*Phasendauer*), a partir da qual se regulam intervalos entre impulsos sonoros quaisquer<sup>4</sup>. A definição de *fase-duração* permite compreender as esferas da macro-acústica

<sup>3</sup> “Não por acaso Stockhausen, em seu ensaio teórico “Como o tempo passa” (“wie die Zeit vergeht”), claramente o mais importante nesse assunto, [...]” (ADORNO, 2003, GS 16, p. 495).

<sup>4</sup> “Impulsos sonoros”, no escopo do artigo de Stockhausen, correspondem simplesmente a alterações sucessivas de tipo *silêncio-som-silêncio* ou *som-som*, não importando a natureza do som (nota ou ruído). Cf. STOCKHAUSEN (1959, p. 10).

e da micro-acústica apenas em termos da “distância” cronométrica entre os impulsos. Constitui-se uma única estrutura temporal, um *continuum* que ligaria os campos perceptivos tradicionais da “duração” e da “altura”. O que, na música, denominamos convencionalmente de “duração” equivaleria então a uma fase-duração situada no intervalo entre 8” (ou a frequência de 1 impulso a cada 8 segundos, 0,125 Hz) e 1/16” (ou a frequência de 16 impulsos por segundo, 16 Hz). Uma vibração periódica de 2 Hz será ouvida, portanto, como uma duração. Esse intervalo de 8 segundos a 1/16 segundos – equivalente ao campo das durações ou à área temporal da métrica e do ritmo (entendido como ordenamento regular das durações) – é deduzido da observação das invariantes biológicas na percepção sensorial-acústica humana. De fato, em fases abaixo do limite de 8”, Stockhausen constata que a percepção humana não dispõe mais da capacidade de comparar valores de duração, de distinguir suas proporções.

Ultrapassando o limite superior dessa área temporal, ou seja, a partir da fase de 1/16” (= 16 Hz), atinge-se uma zona perceptiva ambígua, na qual não se pode mais detectar adequadamente a sequência de impulsos como “duração” ou ritmo. Atravessa-se então um limiar psicoacústico a partir do qual tais impulsos passam a ser percebidos como uma “altura” contínua, não mais como “duração”: adentra-se o “campo das alturas”. Assim, uma sequência de impulsos regulares de fase-duração 1/32” (32 Hz) estabelece o que denominamos uma “nota grave” – na realidade, a frequência de 32 Hz está muito próxima da nota si mais grave do piano. Aumentando-se progressivamente a frequência dos impulsos<sup>5</sup> (ou diminuindo-se a fase entre impulsos regulares), percorre-se então todo o campo das alturas – passando, por exemplo, pela nota lá de 1/440” (440 Hz), que serve de base para a afinação do piano – até se chegar a 1/6.000” (6.000 Hz), a nota mais aguda que nosso ouvido consegue reconhecer; ainda podemos ouvir impulsos gerados em frequência superior até o limiar de 16.000 Hz. Contudo, entre 6.000 Hz e 16.000 Hz, não podemos mais reconhecer claramente uma nota musical. E acima do espectro frequencial de 16.000 Hz, impulsos não são mais “escutados”; sua percepção encontra-se além dos limites da audição humana.

Desse modo, conclui Stockhausen, o espectro frequencial que vai de 8” até 1/6000” (0,125 Hz até 6.000 Hz) cobre a *totalidade* dos campos perceptivos tradicionais: o campo das durações corresponde a fases entre 8” a 1/16”, e o campo das alturas, a fases entre 1/16” a 1/6.000”. Vale destacar uma das principais consequências dessa teoria: a diferença entre, por exemplo, uma

<sup>5</sup> Experimento que pode ser realizado com um gerador eletrônico de impulsos sonoros.

figura rítmica da colcheia [ ♩ ] (de 2 Hz, considerando ♩ = 60 no metrônomo, por exemplo) e a nota dó central (de ~524 Hz) pode ser reduzida a uma simples diferença frequencial, quantitativa, ou seja, à diferença de regulação periódica dos intervalos entre impulsos. A ideia fundamental, portanto, é a de que *não haveria diferenças de natureza entre duração e altura de um som, apenas diferenças de comprimento de suas fases constitutivas*. Ou dito de outro modo: diferenças qualitativas entre durações e alturas são compreendidas com diferenças quantitativas. Para Stockhausen, tal constatação, tornada possível mediante os avanços da eletrônica, consolidaria as “uma nova morfologia do tempo musical” (STOCKHAUSEN, 1959, p.11), no qual os campos das durações e das alturas se integram em um único espectro contínuo de *fase-durações*.

Tal morfologia, sobre a qual se baseia a poética de *Zeitmaße* e *Gruppen*, permite criar paralelos entre os parâmetros sonoros tradicionais, de modo que assim como definimos uma “escalas de alturas”, poderíamos igualmente definir uma “escalas de durações”: a relação intervalar da oitava no campo das alturas (relação de 1:2, como a de dó<sub>3</sub> a dó<sub>4</sub>, por exemplo) pode ser observada também na relação 1:2 entre durações (uma “oitava temporal” existe, por exemplo, entre ♩ a ♪ ou entre ♩ e ♪). Utilizando a notação tradicional, poderíamos tomar uma sequência rítmica de base qualquer, como [ ♪ ♪ ♪ ], e transpô-la uma “oitava-temporal” acima, resultando em [ ♪ ♪ ♪ ], ou uma “oitava-temporal” abaixo, [ ♪ ♪ ♪ ]. Ao conceber uma “escala cromática de 12 durações”, Stockhausen descreve a dispersão logarítmica de doze valores de duração no intervalo de uma oitava temporal, em referência às mesmas subdivisões cromáticas no campo das alturas – desde a proporção intervalar 1:2, como oitava, até a menor proporção dada pela relação de fase, como um “semitom” duracional. A partir de uma *fase fundamental* qualquer (em alusão à *nota* ou *som fundamental* no campo das alturas<sup>6</sup>), Stockhausen deduz a “série harmônica superior das durações” e cria uma escala cromática de durações. Assim, se a fase fundamental escolhida for a semibreve de valor 100” no metrônomo [ ♩ = 100 ], então o primeiro “harmônico” superior será a oitava temporal superior [ ♩ = 200 ], o segundo harmônico a quinta temporal subsequente [ ♩<sup>3</sup> = 200 ], e assim por diante até que seja atingido o 12º valor rítmico para a formação da escala cromática duracional. Mediante essa análise do campo da macro-acústica (ou campo das durações), definido pelas fase-durações entre 8” e 1/16” (0,125 Hz a 16 Hz), Stockhausen demonstra a existência de aproximadamente sete “oitavas temporais”. Somando as sete oitavas temporais à extensão das sete

<sup>6</sup> Ver teoria tradicional sobre a “série harmônica” que acompanha qualquer som fundamental no campo das alturas (por exemplo, MED, 1996, p. 93).



oitavas já conhecidas do campo das alturas (no piano, essa extensão seria de ~27 Hz, na nota mais grave, a ~4.200 Hz, na mais aguda), Stockhausen chega à seguinte conclusão: “A totalidade do *tempo musical* estaria circunscrita a 14 oitavas-temporais, no qual o compositor regula as proporções das relações de fase tanto na esfera da duração quanto na esfera da altura” (STOCKHAUSEN, 1959, p. 21).

A partir dessa teoria, *Stockhausen fornece um modelo de racionalização integral do tempo musical*, incluindo a unidade de tempo no compasso, o tempo metronômico do andamento, além de parâmetros como timbre, intensidade e até mesmo a noção de forma. Trata-se de um modelo, sem precedentes na história da música, de redução de todos os componentes musicais a um único elemento conceitual: a frequência de vibrações sonoras. Tal modelo resulta do desenvolvimento da declaração inicial do artigo do compositor: “música consiste em relações de ordem no tempo” (STOCKHAUSEN, 1959, p.10). Apesar do caráter aparentemente trivial desse enunciado, a limitação do conceito de tempo a propriedades fundamentalmente acústicas revela, como vimos, uma alta complexidade teórica.

### 1.1 Gruppen e o conceito acústico de formantes

Com isso, para Stockhausen, a estrutura de qualquer obra musical pode ser reduzida à configuração de relações entre complexos de vibrações sonoras; pode ser reduzida, em última análise, à configuração da rítmica e de suas “parciais” (termo que evoca a noção de *formantes*, também proveniente da acústica). A noção de “parciais” ou formantes desempenharia papel central na poética de Stockhausen, a partir da segunda metade da década de 1950, ganhando força sobretudo na obra *Gruppen für drei Orchester* (1955-1957). Os formantes correspondem às subdivisões rítmicas de uma *fase fundamental* comum, que seriam análogos aos “harmônicos” parciais de uma nota fundamental no campo das alturas; trata-se dos “harmônicos das durações”. Desse modo, se tomarmos a mesma fase fundamental do exemplo acima, uma semibreve [ o ], o primeiro formante será a própria fase fundamental [ o ], o segundo formante (ou subdivisão rítmica) será a fase fundamental dividida por dois [ ♪ ♪ ], o terceiro formante será a fase dividida por três [ ♪ ♪ ♪ ], o quarto formante será [ ♪ ♪ ♪ ♪ ], e assim sucessivamente até o 12º formante, que completa o “espectro de formantes” dessa fase fundamental.

Na obra *Gruppen*, não apenas os parâmetros, mas até mesmo as prescrições de andamento na peça são submetidas à técnica serial. Uma única série define as fases fundamentais e as relações de interdependência de todos os atributos sonoros. Este seria o traço constitutivo mais relevante da peça (e não tanto o caráter espetaculoso do uso simultâneo de três conjuntos orquestrais): trata-se da aplicação mais sistemática da nova morfologia do tempo musical de Stockhausen, na qual se atribuem fases fundamentais a grupos, contendo formantes rítmicos e andamentos específicos. É desse modo que esses grupos rigorosamente determinados expõem tanto o vínculo entre a macro e a micro-acústica, sob o denominador comum da frequência de vibrações, quanto uma complexa “polifonia” de uma escala de *tempi*, uma superposição de andamentos serializados: “cada grupo na obra é composto como a imagem de uma altura particular em uma oitava particular com um timbre particular [...] toda a estrutura rítmica é a vasta amplificação de uma linha melódica serial” (GRIFFITHS, 2010, p. 100).

A totalidade da obra – ou seja, o conjunto de todas suas *fase-grupos*, segundo a terminologia do compositor – constitui, por sua vez, uma espécie de matriz temporal supra-ordenada, de modo que os grupos seriam as manifestações hierárquicas do espectro da fase fundamental mais ampla, essa matriz temporal<sup>7</sup>. *Gruppen* foi considerada “um exemplo de peça em que tudo foi minuciosamente pensado, não dando margens para o aleatório, um demiurgo que vai assombrar a imaginação de Stockhausen” (DELIÈGE, 2003, p. 232). A peça rejeita qualquer fator de incerteza interpretativa e, neste sentido, seria o próprio arquétipo da “morfologia” do tempo musical de Stockhausen. Sua austeridade composicional levou o musicólogo Celestin Deliège a afirmar que, embora também esteja igualmente presente na elaboração de várias obras de Stockhausen, a teoria enunciada em “...*como o tempo passa...*” é, no fim, a teoria de uma única obra – *Gruppen*” (DELIÈGE, 2003, p. 232).

## 1.2 “A unidade do tempo musical”

Se, em “...*como o tempo passa...*”, a descoberta da correlação entre alturas e durações germinou a ideia de uma racionalização convergente do tempo musical, no ensaio seguinte, *A unidade do tempo musical* (1961), Stockhausen expande a “nova morfologia”, atribuindo o mesmo princípio de organização

<sup>7</sup> Isso permite Stockhausen definir a peça inteira, que dura mais ou menos 23 minutos, como um simples timbre, cujos formantes, dados por esse matriz temporal supra-ordenada, se distendem no âmbito da macro-estrutura (campo das durações).

frequencial a todos os parâmetros sonoros. Não sem uma considerável extravagância especulativa, até mesmo a categoria de *forma musical*, uma categoria histórica e conceitualmente instável, é, aqui, descrita em termos frequenciais. Aquele compromisso com a unicidade da estrutura musical proveniente do artigo anterior é reafirmado: “é possível reconduzir todas as propriedades sonoras perceptíveis a um único âmbito organizador – o das sucessões de impulsos organizados no tempo” (STOCKHAUSEN, 1996, p. 142). Na reafirmação desse compromisso, Stockhausen deixa implícita uma crítica a outras vertentes do serialismo do período, como a abordagem estruturalista de Pierre Boulez, que preestabelecia uma divisão independente dos parâmetros para a formação de séries. Stockhausen, ao contrário, procurava ressaltar a correlação da “composição colorística, da composição harmônica e melódica e da composição métrica e rítmica”, em outras palavras, o nexo estrutural interno entre timbre (cor sonora), altura e duração. Os critérios de base temporal-frequencial passam agora a descrever, também, o parâmetro da intensidade e dos ataques, em termos de aumento ou redução da amplitude, de “envelope dinâmico” da sucessão de impulsos. De tal modo que aquilo que geralmente damos o nome de “ruído” corresponderia, na verdade, à ausência de estabilidade, de regularidade na sucessão dos impulsos.

Ainda assim, o timbre, a qualidade puramente sensorial e qualitativa do som, ainda permanecia refratária à racionalização teórica de Stockhausen. Theodor Adorno chamava a atenção para esse ponto na conferência *Música e nova música* (1960). O timbre, dizia Adorno, ainda escapava da ideia do *continuum* temporal – tal como o artigo “...como o tempo passa...” descrevia. No entanto, Adorno reconhecia a irreversibilidade de uma tendência empreendida por Stockhausen:

(Hoje) o compositor tem à sua disposição – pelo menos em tese – um *continuum* de alturas, dinâmicas e durações, mas, até agora, ainda não de timbres. [...]. Essa ausência, a eletrônica promete superar. A integração de todas as dimensões da música em um único *continuum* é um dos aspectos centrais da nova música. Stockhausen definiu claramente isso como programa (ADORNO, 2003, GS 16, p. 491-492).

Com efeito, a partir de *A unidade do tempo musical* de 1961, Stockhausen procura precisamente “superar essa ausência” apontada por Adorno e consumir o programa que filósofo sugeria em 1960. O timbre (ou cor sonora) passa a ser compreendido por Stockhausen como um conjunto de divisões parciais, sub-períodos no interior da sucessão de impulsos correspondente a uma altura constante e reconhecível. A descrição valeria tanto para o timbre “puro” e

“regular”, gerado eletronicamente, quanto para o timbre de um instrumento tradicional, compreendido como a resultante de divisões irregulares ou irracionais dos formantes em uma frequência estável no campo das alturas. Enfatizemos a radicalidade do que Stockhausen estava propondo: até mesmo o timbre, aquela dimensão sensorial e qualitativa do som que a princípio resistiria a qualquer tipo de racionalização, era decomposto em micro-estruturas frequenciais, em “ritmos aperiódicos sem métrica reconhecível” (STOCKHAUSEN, 1996, p. 144)<sup>8</sup>.

A ambição de integrar todos os elementos musicais em uma escala de oitavas-temporais chega a atingir até mesmo o plano da *forma musical*. No contexto do artigo, Stockhausen (1996, p. 144) define a forma como a totalidade de “relações temporais de complexos mais longos”, ou, ainda, de “durações na ordem de grandeza que vai de alguns segundos a cerca de 15-30 minutos (considerando a duração média de ‘movimentos’ ou de obras inteiras)”. Convém sublinhar que Stockhausen não se refere apenas às formas de composições eletrônicas em geral, ou de obras da nova música, mas a toda e qualquer manifestação musical jamais realizada<sup>9</sup>. Sua teoria pretende dar conta do “âmbito temporal musical total” e, para tanto, incorpora essas *durações da “forma musical”* (de 8” a ~34’) àquelas 14 oitavas-temporais que, no artigo “... *como o tempo passa...*”, circunscrevem a noção de tempo musical. São deduzidas então mais oito “oitavas-temporais”, concernentes ao âmbito da “forma musical”, que se encontram na região temporal entre 8 segundos a ~34 minutos (= 2048 segundos), conforme abaixo<sup>10</sup>:

8” (8 segundos) – 16” – 32” – 64” – 128” – 256” – 512” – 1024” – 2048” (34 minutos)

*Espectro das oito “oitavas temporais” no âmbito da “forma musical”*

Essa concepção estritamente cronométrica de “forma”, desligada do conteúdo qualitativo dos eventos e de toda história, não foi abandonada por Stockhausen mesmo em 1971<sup>11</sup>. No texto de 1961, o compositor chegava à conclusão de

<sup>8</sup> O compositor chega a justificar o paralelismo entre timbre e ritmo: “o timbre está para o som fundamental assim como o ritmo para a métrica”. (STOCKHAUSEN, 1996, p. 148)

<sup>9</sup> É digno de nota, nesse sentido, que o compositor conceba a duração de óperas e oratórios longos, superiores a 30 minutos, como “formas compostas”. Cf. STOCKHAUSEN (1996, p. 145)

<sup>10</sup> Na realidade, Stockhausen (1996, p. 145) indica “15-30 minutos”, hesitando em incluir a “fase” de 2048 (aprox. 34 minutos) como duração pertencente ao âmbito da “forma musical”. Com o objetivo de evitar dificuldades suplementares que a teoria já suscita, optamos por incluir a última “fase” como a última “oitava-temporal”, o que não afeta de modo algum o argumento do compositor.

<sup>11</sup> Ver a palestra *Quatro critérios da música eletrônica* (1971), de Stockhausen: “O que é forma em música? Bem, normalmente dizemos uma estrutura musical de entre um ou dois minutos de uma

que qualquer obra musical, de qualquer lugar ou tempo histórico, poderia ser entendido como um fenômeno de organização de impulsos sonoros, que se dá na região frequencial entre 1/4.200 de segundo (correspondente ao som mais agudo perceptível pelo ouvido) a aproximadamente 34 minutos (a “duração média” de um “movimento” em uma forma musical), ou seja, no interior de 22 oitavas temporais. Por sua vez, categorias da percepção tradicional como timbre, harmonia, melodia, métrica, rítmica, dinâmica, forma, seriam apenas campos parciais de um tempo unitário (STOCKHAUSEN, 1996). Assim, todas as propriedades subordinavam-se à categoria de um *continuum* baseado em formantes, *continuum* simplesmente denominado “tempo musical”, radicalizando as consequências do ensaio anterior, “*como o tempo passa*”. Segundo a expressão de Flo Menezes, “o som, que era do tempo, dá lugar ao tempo do próprio som” (MENEZES, 2006b, p. 351). O mesmo valia para a composição em geral: construção e sonoridade, antes separadas, agora se unem, tornam-se idênticas na construção do som. Stockhausen promovia a unidade entre som e estrutura. Em resumo, qualquer fenômeno musical poderia ser compreendido como conjunto de organizações de impulsos: segundo a teoria ampliada de Stockhausen, todas as dimensões e todos os elementos sonoros se correlacionam entre si. Conforme Menezes, o artigo de de Stockhausen retrata “o apogeu da grande revolução operada pela música eletroacústica com relação à confrontação do compositor com o *tempo musical*, ao mesmo tempo em que representa o esgotamento do pensamento estrutural de origem serial”. (MENEZES, 2006a, p. 259).

Nesse sentido, a obra *Kontakte* (1959-60) procurava implementar modelos de transições entre os campos perceptivos no interior do *continuum*, de modo que variações originais de altura, uma vez aceleradas, seriam ouvidas como variações de timbre, ou inversamente, “a percepção de ‘timbre’ se transformaria na percepção de ‘melodia’” (STOCKHAUSEN, 1996, p. 146). Se *Gruppen* já explorava as possibilidades compositivas fornecidas pelo preceito da unificação dos parâmetros, em *Kontakte*, a nova morfologia se expandia graças ao uso da eletrônica e da criação direta do som. A composição caracterizava-se por uma técnica mista (de interação entre sons produzidos ao vivo por intérpretes, basicamente de percussão, e um fluxo de sonoridades gravadas em fita magnética<sup>12</sup>), promovendo *contatos* não apenas entre timbres instrumentais conhecidos e

peça de música de entretenimento, e uma hora e meia de uma sinfonia de Mahler, que é mais ou menos a mais longa que encontramos na música da tradição ocidental. [...] Assim de acordo com a perspectiva fixa de nossa tradição, a forma varia entre dimensões de cerca de um minuto e 90 minutos” (STOCKHAUSEN; MACONIE, 2009, p. 82).

<sup>12</sup> Há também, no entanto, uma versão eletrônica pura da obra.

timbres sintéticos inclassificáveis, mas, também, entre os parâmetros, entre formas e velocidades de impulsos em diferentes camadas. A maior parte dos eventos sonoros na obra havia sido extraída de transformações das estruturas de impulsos sonoros simples. Procedimentos de construção e desconstrução timbrística eram realizados por meio de recortes e colagens de fitas magnéticas contendo impulsos gravados, posteriormente submetidas a acelerações e desacelerações, de modo que o ato compositivo muitas vezes consistia em “cortar o tempo com a tesoura”, como resumiria Luciano Berio anos depois<sup>13</sup>. Assim, os timbres gerados eletronicamente resultavam da aceleração em estúdio de determinados ritmos específicos ou “melodias” que compõem como tais na obra. Após as experiências realizadas em *Kontakte*, Stockhausen chegou a afirmar que, se um timbre qualquer poderia ser distendido no campo da macro-estrutura transformando-se em *forma musical*, então, inversamente, a compressão em meio segundo de uma sinfonia inteira de Beethoven poderia ser usada para a formação de um novo timbre<sup>14</sup>. Em resumo, o tratamento independente dos parâmetros e a obsessiva aversão à repetição de esquemas formais marcaram a prática compositiva de Stockhausen no período<sup>15</sup>. Mas a

<sup>13</sup> Cf. MENEZES (2006a, p. 264).

<sup>14</sup> Independentemente do traço anedótico, era bastante sintomático que, segundo a morfologia de Stockhausen, a diferença entre uma sinfonia de Beethoven e uma peça de Schoenberg se dava primordialmente em termos de “periodicidades” estruturais, através da comparação das ondas sonoras correspondentes que resultariam da compressão temporal de suas gravações. Stockhausen afirmava que “[...] se você for capaz de comprimir uma sinfonia de Beethoven inteira em meio segundo, então você tem um novo som, e sua microestrutura interior foi composta por Beethoven. Naturalmente ele tem uma qualidade muito particular comparada ao som resultante da compressão de uma outra sinfonia de Beethoven. Isso sem mencionar uma sinfonia de Schoenberg, porque há muito mais aperiodicidades em Schoenberg, essa estaria mais próxima de um ruído, enquanto a de Beethoven seria uma vogal, por ser mais periódica em sua estrutura”. (STOCKHAUSEN; MACONIE, 2009, p. 53) O conceito de *forma* de *A unidade do tempo musical* legitimaria a comparação que Stockhausen propõe. A qualidade do som resultante de uma sinfonia de Beethoven difere, nesse sentido, de uma sinfonia de Schoenberg em termos de “aperiodicidades”. Existem mais “aperiodicidades em Schoenberg” (cuja compressão produziria uma sonoridade mais “ruidosa”) do que na estrutura mais periódica de uma sinfonia de Beethoven (*idem*, p. 145).

<sup>15</sup> Dos experimentos de *Gruppen* e *Kontakte* sobreveio o conceito de *forma-momento*, base para as diversas versões da obra *Momento* elaboradas entre 1961 e 1969. Com a *forma-momento*, Stockhausen abdicava de qualquer modelo de linearização e progressividade sonora (mesmo de um encadeamento elementar como começo, meio e fim) e direcionava a escuta à individualidade do instante. Na obra, um “momento” corresponderia a uma entidade estrutural independente, relativamente estável e imediatamente reconhecível (por contraste de timbre, harmonia ou padrão rítmico, por exemplo), que estaria livre das implicações de um desenvolvimento acumulativo. Com a *forma-momento*, estabelecia-se um regime de escuta não-processual, “flutuante”, concentrado no “puro agora”. Cada “momento” (de poucos segundos de duração) participaria de uma lógica composicional que, dissociada do compromisso com a narratividade, hierarquias funcionais, climax, ressaltaria a experiência sonora do imediato. A *forma-momento* seria, então, o amadurecimento de um modo de implementação da *stasis*, da espacialização radical da experiência subjetiva do tempo na música, que Stockhausen procurava engendrar pelo menos desde a publicação de “...como o tempo passa...”

música passava a ser compreendida a partir de um denominador comum: a noção frequencial-cronométrica de fase-duração.

## 2 A interpretação de Adorno da teoria de Stockhausen

Como indicamos no início deste capítulo, a morfologia do tempo musical de Stockhausen ocupou um lugar decisivo na preparação das conferências que Adorno proferiu em 1961, resultando no artigo *Vers une musique informelle* (considerado o texto mais importante sobre música de Adorno depois de *Filosofia da nova música*<sup>16</sup>). A confrontação com as teorias do serialismo tornava-se imprescindível para Adorno, pois para ele, teorias como a de Stockhausen simplesmente renunciavam ao critério da mediação subjetiva na construção do tempo musical, ou ainda, colocavam em risco a própria evolução histórica das formas musicais. Nesse sentido, um dos objetivos de *Vers une musique informelle* era o de avaliar falsos pressupostos e inconsistências presentes em teorias como a de Stockhausen a respeito do próprio significado da música como fenômeno cultural – daí a centralidade da questão do tempo musical. Como vimos, “reconstruir a temporalidade na música era para Adorno a tarefa primária da *musique informelle*” (BORIO, 1987, p. 166), e a radicalidade da nova morfologia do tempo musical de Stockhausen, em seu propósito de conciliar as descobertas da eletroacústica às exigências do pensamento serial, tornou-se foco da argumentação adorniana no artigo.

A escolha de Adorno não era gratuita. Para o filósofo, a teoria de Stockhausen era a formulação mais audaciosa dos compositores do pós-guerra e representaria nada menos do que a etapa final do longo processo histórico no sentido da racionalização total dos parâmetros sonoros<sup>17</sup>. Aos olhos de Adorno, a teoria de Stockhausen consistia no “documento central da teoria serial”, representava o “estágio mais avançado” do serialismo<sup>18</sup>. Assim, enfrentar os pressupostos da teoria morfológica de Stockhausen significava para Adorno atualizar uma crítica materialista ao serialismo como um todo, crítica que o filósofo realizava

---

<sup>16</sup> Cf. WIGGERSHAUS, A Escola de Frankfurt: História, Desenvolvimento Teórico, Significação Política, Rio de Janeiro: Difel, 2002, p. 554: “Vers une musique informelle é obra de teoria da música mais importante depois de Philosophie der neuen Musik”

<sup>17</sup> “Com a construção integral do serialismo, teria sido concluída (*vollendet*) a progressiva racionalização da música descrita por Max Weber (em *Fundamentos racionais e sociológicos da música*)”. Cf. ADORNO (2003, GS 17, p. 269).

<sup>18</sup> No final dos anos 1950, Stockhausen era, na visão de Adorno, o principal teórico da geração de compositores do pós-guerra. Apesar das referências a Boulez, elas “são excedidas pelas referências a seu colega alemão” (CAMPBELL, 2010, p. 83–4).

pelo menos desde o início da década de 1950. E, com efeito, a polêmica de Adorno contra o serialismo estendeu-se até os últimos escritos musicais do filósofo, até 1966, quando a hegemonia do pensamento serial na vanguarda já não mais existia<sup>19</sup>.

Para Adorno, foi Stockhausen quem realizou a racionalização integral da música, algo que o filósofo anunciava desde 1953, antes mesmo de o pensamento por “parâmetros” entrar em circulação no debate musicológico<sup>20</sup>. Anos depois, em 1957, no artigo *A função do contraponto na nova música*, Adorno incluía a teoria morfológica de Stockhausen no processo de “organização total” na história da música ocidental, processo este que teria se intensificado a partir de Schoenberg:

Desde Schoenberg, a nova música move-se objetivamente na direção da organização total, da unidade integral. Por isso, ela não mais concede independência às dimensões individuais da música [...]. Em vez disso, ela luta para unificar todas essas dimensões [...] e derivá-las de um núcleo idêntico. Essa tendência não se limita apenas à técnica dodecafônica e à guinada serial subsequente, mas chega a integrar até mesmo o *tempo* à organização total (ADORNO, 2003, GS 16, p. 147).

Notemos que a descrição acima, feita em 1957, alinha-se perfeitamente à ideia de *interdependência* dos parâmetros defendida por Stockhausen, sobretudo quanto à integração do *tempo* à organização total. Nesse sentido, a importância de Stockhausen para a história da música ocidental era incontestável, segundo Adorno. Contudo, já nesse texto, Adorno discordava da submissão das dimensões musicais à síntese de um tempo frequencial-cronométrico: “degradar essas dimensões a um denominador comum é um dos desastres da prática contemporânea” (ADORNO, 2003, GS 16, p. 147). O artigo de 1957 prenunciava uma atitude ambivalente de Adorno em relação à teoria da unificação de Stockhausen. Cabe enfatizarmos essa ambivalência, que, por sinal, não passou despercebida pelo próprio Stockhausen<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Exemplos da crítica tardia à ideia de denominador comum dos parâmetros localizam-se, por exemplo, em *A forma da nova música*, de 1966: “as diferentes dimensões devem antes interagir umas com as outras no processo vivo de composição musical em vez de serem reduzidas a uma matéria original (*Urmaterial*) comum” (ADORNO, 2003, GS 16, p. 624).

<sup>20</sup> Em *Sobre a relação contemporânea entre filosofia e música* (1953), Adorno constatava que “[...] todos os dados psicológicos fundamentais do som – sua altura, qualidade, intensidade, duração e timbre – são como que inventoriados e combinados sistematicamente na música em todas as suas possibilidades contrastantes. O objetivo final é neutralizar um dado por outro” (Cf. ADORNO, 2003, GS 18, p. 174).

<sup>21</sup> O compositor estava consciente das críticas de seu “adversário”, como comprova o trecho de uma carta para Adorno escrita pouco antes de 1961: “Sua grande força fica evidente pelo número de seus



Por um lado, Adorno sempre manifestou sua admiração pelo rigor composicional de obras de Stockhausen, como *Gesang der Jünglinge*, *Zeitmaße*, *Kontakte* e *Gruppen*. Afirmou que, ao ouvir *Gruppen* pela primeira vez em Colônia, ficou “extraordinariamente impressionado, não apenas pelo nível formal, mas também pela proposta de uma linguagem musical nova e ao mesmo tempo fortemente articulada à sua maneira”<sup>22</sup>. Em 1960, Adorno reconhecia o potencial construtivo do *continuum* eletrônico, citando *Gesang der Jünglinge* como um dos “experimentos mais vigorosos nesse sentido” (ADORNO, 2003, GS 16, p. 492). Em 1961, reafirmou, desta vez diretamente a Stockhausen, que *Gruppen* foi “de todas as suas obras, aquela que mais o impactou”<sup>23</sup>. Em diversas oportunidades, Adorno fez elogios semelhantes àqueles que estão no início do artigo *Vers une musique informelle*<sup>24</sup>. Para ele, a questão composicional dos parâmetros e da interdependência entre os domínios sonoros havia atingido seu desenvolvimento mais apurado em Stockhausen:

[...] o tópico da identidade dos parâmetros foi conduzida teoricamente por Stockhausen com uma energia tal, que acabou atingindo os extremos da questão (ADORNO, 2003, GS 16, p. 236).

Na escuta tradicional, a música se desdobra das partes em direção ao todo, em sintonia com o próprio fluxo do tempo. Este fluxo – ou seja, a relação entre a sucessão temporal dos eventos musicais e o fluxo puro do tempo em si – tornou-se problemático e se apresenta ao trabalho da composição como tarefa a ser pensada e dominada. Não é acidental que em seu ensaio teórico “*como o tempo passa*” – claramente o mais importante nesse assunto – Stockhausen tenha discutido a questão fundamental de saber como atingir a unificação dos parâmetros de altura e duração no interior dessa divisão (ADORNO, 2003, GS 16, p. 495).

---

adversários; sua grande fraqueza é que seus adversários não são reais [...] Quando leio seus livros e seus artigos, sei que eu sou verdadeiramente seu adversário, ainda que nem possamos suspeitar disso quando nos encontrarmos. [...]. As coisas que aconteceram na minha música recentemente estão em tamanha divergência com seu pensamento que você se surpreenderá se um dia descobri-las” (STOCKHAUSEN *apud* IDDON, 2013, p. 286).

<sup>22</sup> ADORNO; METZGER, (TWAA Br 1005, f. 15/09/1958): “[...] und war ausserordentlich davon beeindruckt, nicht nur durch das Formniveau, das wirklich keinen Zweife mehr zulässt, sondern auch durch die weitgehend neue und dabei doch auf ihre Weise höchst artikulierte Musiksprache, die da vorliegt.”

<sup>23</sup> ADORNO; STOCKHAUSEN, (TWAA Br 1493, f. 28/4/1961): “Von all Ihren Sachen hat mich dies Werk doch am stärksten berührt”.

<sup>24</sup> “Von Werken der Kranichsteiner oder Darmstädter Schule wie Stockhausens 'Zeitmaßen', 'Gruppen', 'Kontakten', 'Carré', von 'Marteau sans maître' von Boulez, von dessen Zweiter und Dritter Klaviersonate und der Flötensonatine habe ich bedeutende Eindrücke empfangen” (ADORNO, 2003, GS 16, p. 494).

Devemos a Stockhausen a descoberta (*Einsicht*) de que a estrutura métrica e rítmica da música, incluindo da música atonal e dodecafônica, permaneceu nos limites da tonalidade [...]. Desde então, o fato de as relações entre todas as dimensões da composição serem estabelecidas, uma afetando diretamente as demais, tornou-se consolidado na música. [...]. Toda tentativa de ignorar esses desenvolvimentos recentes está destinada ao fracasso (ADORNO, 2003, GS 16, p. 499).

O tom das declarações não deixa dúvidas: as descobertas de Stockhausen haviam adquirido o estatuto de “incontornáveis” para a história da música. Por outro lado, Adorno não cessou de apontar criticamente para as consequências dessas mesmas descobertas físico-acústicas. Pois essas descobertas induziam, segundo o filósofo, à eliminação do caráter histórico de linguagem e do material musical, reduzindo o âmbito da composição a um simulacro cientificista. Nesse sentido, não há revisionismos por parte de Adorno quanto à crítica encaminhada, por exemplo, no ensaio *Sobre a relação contemporânea entre filosofia e música* (1953) ou *O envelhecimento da nova música* (1954) e o artigo de 1961; de fato, há uma mudança de tom em *Vers une musique informelle*, mas essa mudança não deveria nos iludir quanto à permanência do teor da crítica. Para Adorno, tanto em 1953 quanto em 1961, um conceito fiscalista como o de Stockhausen elimina o substrato histórico da arte musical. A experiência da temporalidade musical não poderia ser compatível com uma concepção determinada por princípios de mensurabilidade cronométrica. O problema mais grave dessa abstração, segundo o filósofo, estaria “em reduzir as obras a entidades estáticas [...] a simples arranjos caleidoscópicos de partículas elementares, (nos quais) as dimensões da altura e da duração não se movem mais no tempo estético” (GOEHR, 2011, p. 39). Adorno insistia que o tempo estético não equivale ao tempo da experiência cronométrica, ainda que o tempo estético contenha esta experiência, de maneira refletida. Assim, o argumento fundamental que motiva a crítica de Adorno a Stockhausen em *Vers une musique informelle* (1961) já estaria preparado em 1953:

O tempo musical é realmente (*wirklich*) musical – ou seja, não apenas tempo mensurável da peça – o tempo musical é dependente do conteúdo musical e por sua vez determina este conteúdo, é o meio concreto de mediação do sucessivo (ADORNO, 2003, GS 18, p. 158).

Para Adorno, a perda da distinção *qualitativa* entre os parâmetros, resultante de uma definição científica de tempo como espectro de relações frequenciais, como conjunto de “oitavas-temporais” pertencentes ao âmbito da micro ou

da macro-acústica, comprometeria a “mediação do sucessivo” referida por Adorno acima.

## 2.1 O problema no uso formativo da noção de parâmetros

Retomemos brevemente as conseqüências da teoria de Stockhausen: não só duração e altura possuem a mesma natureza, mas também as “*diferenças de percepção acústica* são todas no fundo reconduzíveis a *diferenças nas estruturas temporais das vibrações*” (STOCKHAUSEN, 1996, p. 142). A proposta de uma fusão entre altura e duração seria motivada pela própria percepção sensorial, que efetivamente não “disseca” em parâmetros um evento sonoro qualquer: “nossa percepção apreende um determinado evento sonoro como um fenômeno unitário e não como fenômeno constituído por quatro propriedades diversas (timbre, altura, intensidade, duração)” (STOCKHAUSEN, 1996, p. 142). Tais propriedades seriam apenas “campos parciais”, modos específicos de expressão, prossegue Stockhausen, de um único conceito de tempo unitário; daí poderem ser reconduzidas a uma único parâmetro estrutural. Por isso, até mesmo a noção de *forma musical*, como totalidade de “relações temporais de complexos mais longos”, enquadra-se a esse esquema.

Adorno explorou a fundo o problema da unificação dos parâmetros<sup>25</sup>. Para o filósofo, no entanto, a exclusão do referente qualitativo da percepção, por um lado, e do conteúdo como “meio concreto de mediação do sucessivo”, por outro, simplesmente aniquila a temporalidade estética, o tempo propriamente musical. A hipótese de Stockhausen conduziria o domínio da percepção humana à análise científica de impulsos; em última análise, conduziria à equivalência

entre música e acústica.<sup>26</sup> O próprio critério da experiência perceptiva limitaria o alcance do projeto teórico de Stockhausen. Isso porque a noção de “parâmetro sonoro” (ou seja, duração, intensidade, altura, timbre etc) é, por assim dizer, sempre *retrospectiva*: a noção de parâmetro decorre da análise do complexo das

<sup>25</sup> Adorno não estava sozinho nessa crítica. Hans Heinz Stuckenschmidt também questionava em 1955 a pré-determinação serial e o nivelamento quantitativo dos parâmetros: “quando *fortissimo* e *pianissimo* tem mesmos direitos, o mais forte sempre vence” (IDDON, 2013, p. 119).

<sup>26</sup> Para compreendermos melhor a diferença entre percepção qualitativa e a mensuração de propriedades sonoras, diferença que seria deixada de lado por Stockhausen, talvez uma analogia com a projeção cinematográfica seja esclarecedora: “o essencial é que nós percebamos imagens móveis na tela, e pouco importa que essa mobilidade seja só aparente, que ela resulte na verdade da sequência de imagens fixas projetadas a uma cadência de 24 quadros por segundo. É na experiência perceptiva vivida pelo espectador, e não nos dados óticos que condicionam essa experiência, que se elabora o pensamento criativo do cineasta” (BAYER, 1981, p. 82).

qualidades do som e de suas interações que, no entanto, se apresentam à nossa percepção como um único fenômeno dado – fato que Stockhausen, aliás, não desconsidera. Ocorre que a composição de uma obra como *Kontakte* baseia-se em larga medida no pensamento *formativo* por parâmetros (e não mais *retrospectivo*). Stockhausen propõe “transições” entre os campos perceptivos timbre e altura, mediante variações quantitativas frequenciais<sup>27</sup>. Mas isso entra em contradição com sua própria declaração a respeito do fenômeno unitário da percepção. Afinal, a ideia de “transição”, de “passagem gradual” de um campo perceptivo a outro, requer necessariamente que uma noção *formativa* de parâmetros (uma noção equivocada, segundo Adorno) já esteja em curso.

Dito de modo mais claro: Stockhausen deixava de utilizar a noção de parâmetros como *elemento de análise* e passava a utilizar essa noção como *elemento próprio de composição*. Ou seja, Stockhausen escrevia música como se um parâmetro estivesse dotado de existência pré-analítica, *anterior à análise*, pronta a ser manipulada. A ideia de uma *composição* por parâmetros (ideia que Pierre Boulez também aceitou em suas obras) inverte o procedimento retrospectivo de *análise* dos fenômenos acústicos, do qual se origina a noção de parâmetro: em vez do fenômeno sonoro para a *decomposição* analítica em parâmetros, parte-se dos parâmetros para uma síntese, para uma *composição* do fenômeno sonoro (para a “construção do som”). Stockhausen não teria observado, assim, o “erro categorial” na inversão do procedimento, ou seja, a transformação de elementos de *análise* descritiva em fatores de *síntese* compositiva, pelo qual se passa a operar com parâmetros individualmente. Esse “erro categorial” foi diagnosticado com precisão por Carl Dahlhaus no seminário de 1966 sobre *Forma na nova música*, do qual Adorno também participou. Dahlhaus lembrava que não é possível conceber melodia sem ritmo, nem ritmo sem duração e gradação dinâmica. Por isso:

Todo parâmetro individual é abstrato. Uma qualidade sonora, separada das outras, não possui existência real. Apenas o complexo possui concretude [...]. Mesmo que os parâmetros estejam submetidos separadamente ao princípio serial, um grupo de notas é, todavia, percebido como algo que resulta da interação de qualidades sonoras (DAHLHAUS, 1989, p. 253).

<sup>27</sup> Ver discussão acima sobre a passagem de *A unidade do tempo musical* em que se descreve um exemplo de *Kontakte*: a percepção de “timbre” se transforma na percepção de “melodia”, a “cor” se decompõe em uma sucessão de “alturas” particularizadas (STOCKHAUSEN, 1996, p. 146).

A confusão entre gênese e resultado, que decorre desse procedimento, despreza o fator *qualitativo*, irredutível à análise, do próprio som. Assim, a inversão realizada para a construção de *Kontakte* – na qual a noção de parâmetros, usada como elemento formativo de relações sonoras, permitiria “transições entre campos perceptivos” – essa inversão requer uma neutralização do fator qualitativo da experiência perceptiva dos campos da altura, intensidade e duração, ou seja, impõe a suspensão da experiência perceptiva elementar do som. A consequência da teoria de Stockhausen seria a substituição da dimensão qualitativa por um conceito *quantitativo e identitário*, a partir do qual se produzem as séries baseadas em parâmetros. O que se exclui no processo, contudo, seria a *não-identidade* dos parâmetros que a análise sonora havia desvelado pela primeira vez. Ainda que se admita a hipótese do *continuum* espacio-temporal (posteriormente questionada em seus fundamentos pela própria física do som), não se pode ignorar que toda experiência concreta estabelece uma percepção qualitativa irredutível das propriedades sonoras. A *não-identidade* constitutiva das propriedades sonoras torna absurda a ideia de “transição entre campos perceptivos” e, por extensão, torna sem sentido o uso *formativo* de parâmetros interdependentes para fins composicionais. O critério supostamente científico de Stockhausen torna-se, portanto, insensato.

Embora tenha reconhecido como inevitável esse processo de integração na história da música ocidental, Adorno indicava que essa ideia de um denominador comum a todos os campos perceptivos era inaceitável não só por questões filosóficas, mas por razões elementares provenientes do próprio campo científico da psicoacústica; em 1958, comentava que “a obra de arte técnica se torna sem sentido, ou mesmo falsa, sempre que ignora essa não-identidade e trata o não-igual como igual, multiplicando laranjas com máquinas de escrever” (ADORNO, 2003, GS 16, p. 236). Já em *Vers une musique informelle*, detectava nesse rebaixamento quantitativo da percepção não apenas as “aporias do pensamento serial” (*Aporie des Seriellen*) como também seus “defeitos” (*Defekte*). Em uma passagem fundamental da conferência, Adorno resumia o problema:

A mais problemática (das aporias do pensamento serial) refere-se à união da altura e da duração sob o denominador comum do tempo. Stockhausen [...] tomou essa identidade mais seriamente do que qualquer outro compositor [...] O fator temporal objetivo em todos os parâmetros e o tempo experimental vivo do fenômeno não são de modo algum idênticos. Duração e altura pertencem a domínios musicais diferentes, mesmo que na acústica sejam compreendidos sob a mesma chave. Na controvérsia sobre esse ponto, o conceito

de tempo é usado equivocadamente: ele cobre tanto o *temps espace* quanto o *temps durée*, tanto o tempo fisicamente mensurável, quase espacializado, quanto o tempo da experiência (*Erlebniszeit*). O discernimento (*Einsicht*) de Bergson sobre tal incompatibilidade não pode ser eliminado (ADORNO, 2003, GS 16, p. 531, grifo meu).

Notemos que Adorno utiliza um argumento semelhante ao do texto de 1953 (*Sobre relação contemporânea entre filosofia e música*), citado acima, sobre a separação essencial entre experiência qualitativa e objetividade cronométrica. Em *Vers une musique informelle*, Adorno reforça o argumento, sublinhando desta vez a incompatibilidade entre eventos objetivos físicos e reações subjetivas que mesmo a psicologia experimental científica de Gustav Fechner, um dos primeiros teóricos da psicofísica, já havia demonstrado. Adorno sugere que “noções logarítmicas” – em referência à “escala cromática das durações” de Stockhausen – não seriam suficientes para forjar a correspondência entre estímulos sensoriais e a intensidade psicológica das sensações. Portanto, ainda que se tome um princípio puramente científico que reduza o fenômeno musical a um “aglomerado de elementos sensoriais”, a relações acústico-frequenciais, “não parece muito sensato deduzir o tempo musical a partir de dados objetivos físicos” (ADORNO, 2003, GS 16, p. 532). Em primeiro lugar, porque oculta uma profunda inadequação científico-conceitual, uma confusão que precede questões de ordem estética da composição. A mesma psicologia experimental da qual depende a morfologia de Stockhausen admite que o transcurso do tempo pertence ao âmbito psicológico das sensações, às invariantes biológicas humanas – um fato *científico* que deveria bastar para inviabilizar o uso formativo e unificador de parâmetros. Embora possamos traduzir os campos perceptivos em termos quantitativos de vibrações frequenciais (assim como podemos compreender determinada “cor” em termos quantitativos), na efetividade concreta da experiência percebemos a “altura”, a “duração”, o “timbre” como qualidades incomensuráveis. Em segundo lugar, “não parece sensato deduzir o tempo musical a partir de dados objetivos”, porque a percepção do fenômeno físico não pode ser dissociada de uma dimensão histórica, ou seja, da mediação pela qual o fenômeno físico é subjetivamente constatado.

Anos depois, no artigo *Dificuldades ao compor*, de 1964, Adorno afirmava que Stockhausen havia percebido o absurdo de deduzir estruturas a partir de um *Urmaterial*, de um material baseado em relações frequenciais-cronométricas. Ainda assim, o filósofo insistia no “equivoco conceitual” de uma música totalmente determinada:

(Na premissa do serialismo integral), identifica-se o tempo físico objetivo, de acordo com frequência de vibração e relações de harmônicos, com o tempo musical, com a sensação da duração musical, que é essencialmente mediada subjetivamente. Os compositores seriais encontraram esse problema anos atrás. Os mais avançados dentre eles, Boulez e Stockhausen, estão trabalhando intensamente sobre isso. O que mais preocupa, contudo, é a própria ideia de determinação total [...]. Aquilo que eu previ anos atrás como envelhecimento da nova música está literalmente acontecendo (ADORNO, 2003 GS 17, p. 268).

Se a possibilidade de estruturação direta do som conquistada pela eletrônica representava, para Adorno, um avanço significativo das “forças produtivas da música”, uma “concepção estática de música” levaria, por outro lado, a paradoxos insuperáveis. Adorno admirava a coerência entre prática e justificação teórica no trabalho de Stockhausen<sup>28</sup>, mas afirmava que essa “coerência” visava eliminar a própria história das formas musicais:

Poderíamos questionar se a racionalidade integral para a qual a música se encaminha simplesmente é compatível com a dimensão do tempo; se a racionalidade, afinal, como o poder do igual e do quantitativo, não nega o não-igual e o qualitativo, dos quais a dimensão do tempo é inseparável. Não é casual que todas as tendências de racionalização – no mundo real bem mais do que na estética – se dirigem para a eliminação de procedimentos tradicionais e virtualmente, portanto, da história (ADORNO, 2003, GS 16, p. 485).

Para Adorno, portanto, a unificação dos parâmetros instituiria uma situação aporética, a um só tempo progressiva e regressiva, em concordância com uma época na qual os indivíduos estariam cada vez mais “despojados de suas memórias” para viver um “presente alargado”. A racionalidade integral que impulsionava as forças produtivas da música, ampliando meios técnicos, incorporando e controlando dimensões antes “não-racionalizadas” da matéria sonora, procurava negar, com isso, o “não-igual” e o “qualitativo” próprio ao tempo, subjugando-os ao poder do “igual” e do “quantitativo”.

---

<sup>28</sup> Em *Vers une musique informelle*, Adorno sublinha a coerência entre obra e justificação teórica em Stockhausen: “minhas primeiras reações a *Zeitmaße* [...] coincidiram plenamente com sua teoria da estaticidade resultante de um dinamismo generalizado, assim como sua teoria da cadência” (ADORNO, 2003, GS 16, p. 495).

### 3 Conclusão

Antes mesmo de *Vers une musique informelle*, a inadequação no uso formativo dos parâmetros havia sido criticada por Adorno em sua conferência de Darmstadt, de 1957, posteriormente publicada com o título *Crítérios da nova música*. Na conferência, Adorno questionava os pressupostos de compor música a partir de “elementos originários” (*Urelemente*), como “intervalo, som, tempo” ou “ritmo” – a composição por parâmetros de Stockhausen. Tais elementos decorrem da abstração visando a *análise* de fenômenos (ADORNO, 2014, p. 374). Para Adorno, um conceito de tempo tomado a partir da noção de elementos originários opõe-se ao “*tempo musical autêntico*, que sempre se relaciona ao conteúdo específico da música, ou seja, a eventos musicais específicos que se desdobram no tempo” (ADORNO, 2014, p. 374). Se tais eventos devem estar organizados em uma “sequência plena de sentido temporal”, esta sequência não pode ser deduzida de elementos originários. Ao privilegiar um elemento originário a fim de estabelecer relações temporais, um elemento como ritmo, por exemplo, o compositor simplesmente incorreria em “engano”. Adorno vê então no conceito de “elemento originário” o mesmo problema que caracterizava a obra de Stravinsky. Pois do privilégio concedido a um elemento resultava a mera justaposição de eventos sonoros, “alienados do tempo” (*zeitfremde*), uma bricolagem cronométrica que nada mais teria a ver com a “obra de arte viva” (*lebendige Kunstwerk*).

Essa discussão técnica adquire particular relevância, na medida em que nos esclarece o próprio conceito filosófico de tempo musical de Adorno. Em nenhum lugar de sua obra, o filósofo explicita seu conceito de tempo musical, mas ele o deixa entrever na postura crítica que assume diante de teorias como as de Stockhausen. Para Adorno, uma autêntica “formulação musical do tempo significa uma formulação dialética do tempo”. Essa formulação deve levar em conta eventos musicais historicamente mediados, e não supostos fenômenos originários. A partir do momento em que o compositor se refere a um tempo *in abstracto*, “como faziam os ditos compositores “rítmicos” (*die Rhythmiiker*)” (ADORNO, 2014, p. 374-375), então o que se obtém não difere daquilo já foi previamente definido e ordenado: sobra apenas a hipóstase de um conceito mecânico de tempo. Em sua definição *in abstracto*, o denominador frequencial “tempo” na morfologia de Stockhausen simplesmente aniquilaria, segundo Adorno o tempo musical.



Assim, “a divergência entre Adorno e Stockhausen no que se refere ao tempo vivido pode ser atribuída às suas avaliações divergentes sobre a relação entre o quantitativo e o qualitativo” (BORIO; DANUSER, 1997, p. 457). A concepção de um denominador comum está marcada, segundo Adorno, por um duplo equívoco: primeiro, na transformação de um fator de *análise* em fator de *síntese*, o que seria improcedente inclusive sob o aspecto científico da acústica e da psicologia experimental; segundo, na renúncia ao tempo vivido e subjetivo, impondo um estágio primitivo de experiência, de retorno à fisicalidade, sem laços com o tempo histórico, em suma, uma regressão a um estágio “não-artístico”<sup>29</sup>. De fato, a teoria morfológica de Stockhausen, ancorada nas descobertas da acústica e da eletrônica, abriria caminho para uma cristalização de todo fenômeno musical: uma verdadeira ontologia cuja essência corresponderia àquele tempo frequencial-cronométrico. A perda da tensão entre forma e expressão histórica em favor da determinação de um material totalmente pré-formado constituiria, segundo Adorno, a contrapartida regressiva do serialismo em Stockhausen. Aqui, história e produção de sentido seriam radicalmente extintas. Haveria um salto para fora da história do material.

Para Adorno, a música, quando rejeita a dimensão histórica, torna-se não apenas “sem sentido”, mas “falsa”. A música não deveria ceder a uma pseudo-morfose em ciência, não deveria abandonar o “lugar indispensável do sujeito”, a tensão subjetiva entre forma e expressão histórica:

[...] o *continuum* do tempo não é, com efeito, dado “simultaneamente” (*gleichzeitig*), como supõe a organização racional [de Stockhausen]; não se pode esquecer que é inerente ao tempo desdobrar-se a partir “de baixo”, do impulso dos momentos individuais. Isso designa objetivamente, do ponto de vista do material, o lugar indispensável do sujeito na música e, por extensão, o problema que a música atualmente deve enfrentar (ADORNO, 2003, GS 16, p. 485).

Enfrentar a questão do lugar do sujeito na música significava, portanto, impedir a subsunção do conceito de tempo musical a um esquema positivista, cientificamente indiferente ao tempo histórico e à racionalidade estética. Como vimos no início deste capítulo, o autor de *Filosofia da nova música* criticava a situação na qual “a música esboça uma imagem do mundo que, para o bem ou para

---

<sup>29</sup> Em 1955, Adorno já mostrava que o imperativo de consistência nos experimentos eletrônicos induz à regressão a algo “não-artístico”, à mera física do som: “Die reine Konsequenz aus dem Material regrediert vollends aufs Kunstfremde, bloß Tonphysikalische, wie denn in der Tat einige deutsche Punktuelle sich elektronischen Experimenten zuwandten” (ADORNO, 2003, GS 18, p. 133).

o mal, não mais conhece a história”. Essa imagem precisava ser dissolvida. O programa-manifesto contido anos depois no artigo *Vers une musique informelle*, em sua exortação para que a vanguarda revisasse seus procedimentos, exigia a não redução do tempo a uma dimensão quantitativa: “Sob o aspecto da consciência do tempo, a prática contemporânea sinaliza incongruências que tornam urgente uma revisão desses procedimentos” (ADORNO, 2003, GS 16, p. 532); uma revisão que Adorno procura empreender no artigo. É nesse sentido que o artigo *Vers une musique informelle* pode ser considerado mais do que um texto de intervenção, mais do que a definição de um programa teórico; nas palavras do musicólogo e compositor Claus Mahnkopf, o artigo de Adorno constituiria nada menos do que a metateoria de *Filosofia da nova música*<sup>30</sup>; e assim forneceria a exposição consistente de um conceito materialista de tempo musical, sempre sensível ao seu tempo histórico.

---

<sup>30</sup> “*Vers une musique* é a metateoria de *Filosofia da nova música*, (livro) no qual o diagnóstico da racionalização antecipa o problema do serialismo, a partir da generalização do princípio da série dodecafônica; é também um texto filosófico fundamental, pois se empenha em reafirmar as principais categorias de seu pensamento musical: tempo, forma, material, sujeito, construção, composição, lógica, expressão, sentido” (MAHNKOPF, 1998, p. 259).

## Referências

ADORNO, Theodor W. **Gesammelte Schriften in 20 Bänden**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1986; Berlin: Directmedia-Suhrkamp [Digitale Bibliothek, CD-ROM], 2003. (Edição citada como GS, seguido do número do volume e da página correspondente).

\_\_\_\_\_. **Kranichsteiner Vorlesungen**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2014. (Nachgelassene Schriften. Abteilung IV - 17).

ADORNO, Theodor W; METZGER, Heinz-Klaus. **Briefe Adorno-Metzger**. Berlin, Theodor W. Adorno Archiv (TWAA Br 1005) (inédito).

ADORNO, Theodor W.; STOCKHAUSEN, Karlheinz. **Briefe Adorno-Stockhausen**. Berlin, Theodor W. Adorno Archiv (TWAA Br 1493) (inédito).

BAYER, Francis. **De Schönberg à Cage**: essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine. Paris: Klincksieck, 1981.

BORIO, Gianmario. Die positionen Adornos zur musikalischen Avantgarde zwischen 1954 und 1966. In: BOSSE, Gustav (Ed.). **Adorno in seinen musikalischen Schriften**. Regensburg: G. Bosse, 1987.

BORIO, Gianmario; DANUSER, Hermann (Orgs.). **Im Zenit der Moderne**. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1997.

CAMPBELL, Edward. **Boulez, music and philosophy**. New York: Cambridge University Press, 2010.

DAHLHAUS, Carl. Form. In: \_\_\_\_\_. **Schoenberg and the New Music**: Essays by Carl Dahlhaus. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

DELIÈGE, Célestin. **Cinquante ans de modernité musicale**: de Darmstadt à l'IRCAM: contribution historiographique à une musicologie critique. Sprimont: Editions Mardaga, 2003.

GOEHR, Lydia. Doppelbewegung: The musical movement of Philosophy and the philosophical movement of music. In: \_\_\_\_\_. **Elective Affinities**: Musical Essays on the History of Aesthetic Theory. New York: Columbia University Press, 2011.

GRIFFITHS, Paul. **Modern music and after**. New York: Oxford University Press, 2010.

IDDON, Martin. **New music at Darmstadt**: Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2013.

MACONIE, Robin. **Other planets**: the music of Karlheinz Stockhausen. Lanham: Scarecrow Press, 2005.

MAHNKOPF, Claus-Steffen. Adornos Kritik der neueren Musik. In: KLEIN, Richard; Claus-Steffen MAHNKOPF (Orgs.) **Mit den Ohren denken** Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.

MED, Bohumil. **Teoria da música**. Brasília: MusiMed, 1996.

MENEZES, Flo. A teoria da unidade do tempo musical de Karlheinz Stockhausen. In: \_\_\_\_\_. **Música maximalista**. São Paulo: Ed. Unesp, 2006.

MENEZES, Flo. **Música maximalista**. São Paulo: Ed. Unesp, 2006.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. ... how time passes ... **Die Reihe**, #3 (eng. edition). Trad. Cornelius Cardew. 1959.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. A unidade do tempo musical. In: MENEZES, Flo. **Música eletroacústica: história e estéticas**. Tradução de Regina Johas. São Paulo: Edusp, 1996.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. Structure and experiential time. **Die Reihe**, #2. Trad. Cornelius Cardew. 1955.

STOCKHAUSEN, Karlheinz; MACONIE, Robin. **Stockhausen sobre a Música**: Palestras e entrevistas compiladas por Robin Maconie. Trad. Saulo Alencastre. São Paulo: Madras, 2009.

# Vilém Flusser e a música popular brasileira

Rodrigo Duarte

**E**m seus escritos relacionados à experiência de décadas no Brasil, Flusser, no melhor estilo iconoclasta, procurou desmistificar a ideia de uma natureza bela e generosa no país, descartando ainda uma relação com ela de tipo amoroso ou mesmo estético. Pois, segundo ele, para um europeu, a relação estética com a natureza pressupõe o reconhecimento de uma “estrutura”, de uma “articulação” nela, assim como ocorre na percepção de obras de arte, sendo que a falta de ambas torna praticamente impossível a transposição dessa atitude estética para a natureza de países tropicais. No caso particular de Flusser, a falta dessa articulação e dessa estrutura gerou uma enorme decepção:

Quando a gente dizia “natureza”, imaginava bosques de verde claro, prados floridos, rochas cobertas de neve, e baías do mar que penetram as entranhas do continente em toda parte. Sabia, é claro, que não era tal natureza que esperava pela gente na vastidão brasileira. Mas tinha as ilusões paradisíacas que o termo “trópicos” provoca em europeus. A desilusão foi terrível<sup>1</sup> (FLUSSER, 2007, p. 63).

Num comentário feliz, Gustavo Bernardo explicou o significado dessa “heresia” cometida por Flusser sobre a natureza brasileira como uma espécie de *epoché* fenomenológica dos mencionados clichês:

---

<sup>1</sup> Flusser (2007), doravante designado por “*Bodenlos*”.

No seu esforço de suspender os juízos existentes sobre a *terra brasili*, Flusser enxerga não a natureza dadivosa, generosa, que nos provê como cornucópia mágica desde as palavras de Pero Vaz de Caminha, mas sim uma natureza eminentemente pérfida, que se opõe ao homem tanto mais quanto este a enfrenta apenas com palavras e preconceitos (FLUSSER, 1998a, p. 24).

Em ambos os livros sobre sua experiência brasileira, *Fenomenologia do Brasileiro* e *Bodenlos. Uma autobiografia filosófica*, Flusser expõe detalhadamente as razões de ordem geográfica, meteorológica, climática etc, que, segundo ele, justificariam a supramencionada decepção, assumindo a persona de um fictício turista desavisado, em detrimento de sua condição de imigrante que já tinha residido mais de trinta anos no Brasil:

Mas cedo vem a decepção do turista, aliás bem merecida. Vem na forma da inacreditável monotonia da natureza brasileira. A pressão atmosférica é uniformemente alta e amortece os movimentos; o conteúdo da água no ar, constantemente alto, provoca suor; no Nordeste só há verão e dias e noites são de duração constante; no Sul é problemática a distinção entre verão e primavera (mas primavera que não representa um despertar do inverno); as praias se estendem em linhas retas por quilômetros, e a costa brasileira prima por falta de articulação (se comparada, obviamente, com a europeia) (FLUSSER, 1998a, p. 63).

A supra aludida “inarticulação”, causadora de desconforto ao europeu pela infundável paisagem costeira torna-se ainda bem maior, segundo Flusser, à medida que ele adentra o interior do país, onde encontra uma desolação ainda maior do que a percebida no litoral:

Mas quando o turista abandona as praias para penetrar o interior [...], a coisa se torna muito mais terrível. Paisagem inarticulada, com no máximo cinco tipos de vegetação para um país do tamanho de continente, e a maioria de vegetação rasteira, abre-se perante o turista que percorre a pista a cem quilômetros por hora [...]. Não há lagos, nem riachos, nem vales escondidos, nem picos majestosos, nem geleiras, nem vulcões, apenas acidentes gigantescos isolados (como a Cachoeira das Sete Quedas), que continuam tediosos devido ao gigantismo e isolamento. Não há mamíferos visíveis [...], poucos pássaros além de urubus, e a fauna é representada principalmente por formigas, térmitas, moscas e mosquitos. Desolação completa (FLUSSER, 1998a, p. 63).

Essa avaliação sobre a natureza brasileira não corresponde, segundo Flusser, à atitude predominante nos próprios brasileiros, a qual, ou é previamente contaminada pelo ufanismo, ou é de pura e simples indiferença, tendo em vista sua inserção completa no ambiente; ou ainda é uma atitude beligerante, na qual a natureza é identificada como inimigo a ser combatido e dominado para fins de subsistência física, pois, segundo o filósofo, “A sociedade brasileira luta, inconscientemente (e, em pequena parte, conscientemente) contra uma natureza pérfida e madrasta [...]” (FLUSSER, 1998a, p. 71).

Tendo em vista esse posicionamento, é oportuno observar que todos os aspectos visivelmente negativos apontados por Flusser na natureza brasileira parecem convergir para um só ponto, a saber, o reconhecimento, por parte do filósofo, da enorme capacidade da população do país de resistir às vicissitudes do seu meio ambiente. Daí a sua posição de que o desconforto ocasionado pela natureza brasileira serviu de motivação para se aproximar da cultura brasileira:

A meta era a de entrar em contato com a natureza brasileira. Isso resultou em total fracasso. Pelo contrário: o contato com tal natureza resultou em alienação quase patológica, em recusa irracional e fortemente emocional dessa vastidão desumana. Antes de tentar analisar as causas de tal resultado, é preciso confessar que o ódio que a natureza brasileira provocava na gente contribuía fortemente para o posterior engajamento na cultura brasileira. A gente identificava “cultura brasileira” com “luta com a natureza brasileira” e era antes de mais nada tal aspecto da cultura que empolgava a gente (FLUSSER, 2007, p. 61).

Observe-se que Flusser, antes de imigrar para o Brasil, conhecera metrópoles europeias, nas quais circulavam enormes massas de gente, tendo constatado que, a exemplo do que ocorre com relação à paisagem, a multidão das grandes cidades do que ele chama de “países históricos” parece muito mais “estruturada” do que nas assemelhadas brasileiras, nas quais ressalta, segundo ele, a heterogeneidade e o caráter amorfo, apesar da existência de uma só língua:

O primeiro contato se dá com uma massa urbana heterogênea e quase amorfa. É verdade que a massa fala uma única língua (o português), e isto parece dar-lhe estrutura. Mas o ouvido atento descobre que essa língua não é infra-estrutura (como no caso das sociedades europeias), mas que forma um teto a reunir a massa, qual esperanto ou koiné, debaixo do qual pulsam inúmeras outras línguas que se refletem no próprio português para poder penetrar a massa e integrar-se nela (FLUSSER, 1998a, p. 40).

Essa heterogeneidade está relacionada ao fato de que nas maiores cidades brasileiras, que já à época da 2ª Guerra Mundial cresciam desordenadamente, se amalgamam imigrantes oriundos da Europa, do Oriente Médio e do Leste Asiático, além de migrantes internos vindos das regiões mais pobres do país, gerando uma miscelânea de hábitos, costumes e modos de falar. A esse respeito, Flusser introduz uma distinção entre “mistura” e “síntese”, assinalando que aquela, a princípio, caracteriza melhor a heterogeneidade do ambiente humano brasileiro à época desse escrito (início da década de 1970), enquanto, por outro lado, uma verdadeira síntese cultural ainda estaria por acontecer. Segundo ele,

Mas síntese não é mistura. A diferença óbvia é esta: na mistura os ingredientes perdem parte da sua estrutura, para unir-se no denominador mais baixo. Na síntese, os ingredientes são elevados a novo nível no qual desvendam aspectos antes encobertos. Mistura é resultado de processo entrópico, síntese resulta de entropia negativa. Obviamente o Brasil é país de mistura. Mas potencialmente, por salto qualitativo, é o país da síntese, como sugere o exemplo da raça (FLUSSER, 1998a, p. 52).

Por outro lado, a ideia de síntese não se contrapõe – sincronicamente – apenas à justaposição de seres humanos das mais diversas origens num mesmo espaço geográfico: levando em consideração exatamente a crescente e contínua influência de culturas “históricas” na situação predominantemente “a-histórica” do Brasil, Flusser propõe a diferenciação – agora num sentido diacrônico – entre *defasagem* e síntese. Aquela pressupõe uma corrida desenfreada dos países “atrasados” no sentido de diminuir suas diferenças com relação aos países desenvolvidos (“históricos”). A síntese, por outro lado, é uma composição orgânica de elementos “históricos” e “não-históricos”, no sentido de se atingir um patamar superior, no qual o melhor de cada cultura é preservado e aperfeiçoado.

Tendo em vista esse conceito, Flusser se revela um grande admirador das experiências culturais brasileiras, nas quais sínteses desse tipo teriam ocorrido, como, por exemplo, no chamado “barroco mineiro”, no século XVIII, ou ainda no modernismo brasileiro, a partir da semana de arte moderna, em 1922. Levando em conta as experiências culturais presenciadas pelo próprio Flusser no seu período de residência no Brasil e tendo em vista, principalmente, fenômenos das décadas de 1950 e 1960, ele menciona vários exemplos de síntese até bem mais complexos do que o do “Barroco Mineiro” e da “Semana de 1922”, na medida em que partem de número maior de elementos de natureza bem heterogênea, tanto na ciência quanto na arte brasileiras:



Um pintor de origem italiana tornou-se portador da mensagem cabocla graças à técnica francesa; um pintor de origem judia sintetizou concretismo geométrico com abstracionismo, recorrendo a cores brasileiras; um pintor de origem japonesa usou técnica *zen* para um abstracionismo americano com cores igualmente brasileiras. Um poeta de origem árabe usou idiomatismos portugueses empregados por operários italianos para alcançar composições pseudocorânicas em concretismo americano; um poeta de origem grega conseguiu o mesmo concretismo graças à rítmica grega e métrica alemã em língua portuguesa; um poeta de origem brasileira em colaboração com um filólogo de origem judia traduziu Maiakovski (sic) para torná-lo modelo de poesia brasileira. [...] um escritor de origem brasileira recorreu à língua do interior para enriquecê-la com elementos europeus e pô-la na boca de um caboclo que leu Plotino, conhece Heidegger e Camus e tem visão kafkiana do mundo (FLUSSER, 1998a, p. 89).

Essa admiração de Flusser por uma possível cultura de síntese, que já àquela época se encontrava em desenvolvimento no Brasil, se alia a uma avaliação positiva, feita pelo filósofo, sobre as possibilidades de uma democracia não meramente formal, mas enraizada no modo profundo de ser das pessoas do país, o que se relaciona com uma reação humana às características perversas que ele – acertadamente ou não – encontrava na natureza brasileira. De acordo com ele,

Se diálogo for democracia, então a sociedade brasileira é autenticamente democrática, muitas vezes a despeito das instituições que procuram estruturá-la. O brasileiro é democrata existencialmente. A despeito de todas as diferenças enormes (maiores que alhures) entre classes, raças, níveis culturais e ideológicos, a sociedade brasileira é profundamente unida enquanto sociedade dos que procuram impor a marca da dignidade humana sobre uma natureza maligna (FLUSSER, 1998a, p. 71).

Quando Flusser diz que “o brasileiro é democrata existencialmente”, mesmo considerando as enormes disparidades econômicas e instrucionais desse povo, essa generalização certamente não diz respeito apenas a uma camada mais formalmente ilustrada da população, que poderia apenas se declarar democrata, em virtude de os países que lhe servem de modelos serem democracias liberais, sem efetivamente sê-lo (o fenômeno desse mimetismo hipócrita é, aliás, muito atual no Brasil de hoje...). Flusser se refere, principalmente, à maioria da população, com forte ascendência africana, que não apenas apresenta um sentimento muito positivo diante da vida, mas que consegue revesti-lo de uma dimensão efetivamente estética, consolidada no que ele chama de “ritmo fundamental”:

Na realidade o ritmo fundamental não se manifesta principalmente em acrobacias, nem necessariamente em “obras” (as quais, como sambas e lutas lúdicas, não passam de epifenômenos), mas nos gestos do dia-a-dia, gestos estes que injetam um elemento ritual e sacral no cotidiano que distingue radicalmente o ambiente brasileiro de outros. O andar rítmico das meninas e moças, os passos de dançarinos dos rapazes na rua [...], o constante bater em caixas de fósforos com colheres, o uso das máquinas de escrever nos escritórios como se fossem tambores, a transformação de martelos em atabaque, a graça dos gestos dos moleques que jogam futebol, até a elegância dos movimentos nas brigas de ruas, tudo isto é manifestação de uma profunda cultura (FLUSSER, 1998a, p. 136-137).

Para Flusser, essas raízes não-europeias do povo brasileiro são exatamente o que lhe confere grande originalidade, ao mesmo tempo em que caracteriza o Brasil como uma sociedade majoritariamente não-histórica, permeada de religiosidade, prenhe de ressonâncias estéticas e vivenciais. O potencial de criatividade dessa cultura é dado também pela possibilidade do surgimento de uma cultura verdadeiramente nova, a qual seria uma síntese da “profunda cultura” de procedência africana com o repertório de origem europeia, com o qual tradicionalmente se identificam as elites intelectuais do país, muito influenciadas pelo o que é comumente designado como “alta cultura”. Sobre a possibilidade dessa síntese, declara o filósofo:

O Brasil é sociedade não-histórica, constantemente irrigada pelo Ocidente. O quanto é não histórica, uma cultura básica caracterizada pelo ritmo africano o prova. Tal cultura tem por efeito um clima festivo e sacralizado que permeia o cotidiano e dá sabor à vida brasileira. O quanto é irrigada pelo Ocidente, uma falsa cultura histórica o prova. Tal cultura encobre com sua vacuidade e seu gosto de mata-borrão a cultura básica, e torna trágica a vida dos que nela se engajam. Tal cultura banha a vida da burguesia em clima de falsidade, de pose, e de articulação de um espírito alheio [...] Mas tal cultura permite também ser rompida pelos que se encontraram consigo mesmos e passaram a criar um novo tipo de cultura, síntese da básica com elementos ocidentais, mas fundamentalmente não histórica, não obstante (FLUSSER, 1998a, p. 151).

Esse posicionamento de Flusser relaciona-se também a elementos já existentes no ambiente cultural brasileiro, como, por exemplo, o carnaval, que, sendo síntese de elementos históricos e não-históricos, não pode, segundo ele, ser considerado primitivo. Nessa festa popular, realiza-se um tipo de sacralidade, na qual se consolida um novo tipo humano, o *homo ludens*, o qual, tendo em vista sua abertura ao jogo e à brincadeira, é capaz de doar sentido aos eventos

aparentemente mais absurdos, projetando, assim, uma existência mais plena e feliz. Quanto a isso, Flusser faz um apelo à filosofia brasileira para que aborde adequadamente esse fenômeno, que ainda não faz parte de sua temática: “Uma fenomenologia do carnaval ainda está por ser feita”<sup>2</sup> (FLUSSER, 1998a, p. 103). Uma ressalva possível de se fazer a essa paixão pelo carnaval, por parte de muitos brasileiros pobres, é que ela não raro é posta acima até mesmo de sua sobrevivência física, o que seria uma forma de alienação: “O fato é este: o proletário brasileiro tende a buscar sua felicidade no jogo antes de ter satisfeitas as suas necessidades básicas, e isto problematiza o processo todo. Uma vez satisfeitas tais necessidades [...], poderá passar a viver autenticamente no jogo e para o jogo [...]” (FLUSSER, 1998a, p. 104).

Diante da riqueza oferecida pela cultura de origem africana, é alvo de dura crítica por parte de Flusser o fato de a elite brasileira, provavelmente em busca do status que isso pode lhe conferir, fazer uma opção explícita pela música europeia, que, nesse contexto, ele denomina “defasada”, em detrimento de importantes experiências de síntese, de acordo com o modelo supramencionado:

Pois a alienação burguesa fechou os ouvidos para o fato concreto, até para o fato de na cultura básica haver surgido uma música que conseguiu sintetizar melodia e harmonia portuguesas com ritmo e instrumentalização africanos e passou a compor em país sem casas de ópera (óperas italianas defasadas). A burguesia continua construindo estátuas defasadas de compositores defasados em praças defasadas, mas estes são restos superados e a situação da música mudou radicalmente (FLUSSER, 1998a, p. 147-148).

No que tange à supramencionada possibilidade de sínteses, Flusser se refere a uma verdadeira revolução no campo da música que ocorria à época, destacando quatro tendências principais. A primeira delas, que provavelmente se relaciona – sem citar nomes – às correntes nacionalistas na música erudita, sintetiza “sobre estrutura musical ocidental, elementos de músicas extra-ocidentais existentes no Brasil” (FLUSSER, 1998a, p. 148). A terceira tendência, que, apenas pela descrição vaga dada pelo filósofo, não aponta para fenômenos concretos identificáveis, segundo ele, “procura voltar às bases da música ocidental para lá descobrir uma origem que possa ser sintetizada com outras estruturas” (FLUSSER, 1998a, p. 148). De interesse para o tema deste artigo

<sup>2</sup> Cf. BERNARDO (1998, p. 148) sobre a indiferença da filosofia brasileira no tocante ao desenvolvimento da música no país.

são a segunda e a quarta tendências, que são descritas nas palavras do próprio Flusser da seguinte forma:

Uma segunda procura tomar por base a música “de protesto” norte-americana e a declamação em público russa e injetar tal base na música básica popular, por exemplo a carnavalesca e a dos “choros”, recorrendo neste esforço também à poesia brasileira. O resultado, conhecido no mundo inteiro por vários nomes (por exemplo “bossa nova”), está mudando o comportamento da elite brasileira [...]. A quarta procura tomar o carnaval como modelo de verdadeiro *happening*, no qual a música (inclusive eletrônica) não passa de elemento de jogo. Tal tendência talvez não seja estritamente musical, mas por ser lúdica pode ser aquela que mais violentamente mude a cena (FLUSSER, 1998a, p. 148).

Quanto à segunda tendência, Flusser é explícito na referência à bossa nova, destacando nela a convergência da música de raízes bem populares, como o samba (e mesmo o choro) com a poesia – caso paradigmático na parceria de Vinícius de Moraes com Tom Jobim, Carlos Lira e outros. Além disso, o filósofo se refere a um traço que é mais característico da segunda fase, mais “engajada”, da bossa nova, que efetivamente incorporou elementos da música de protesto e a associação a uma dramaturgia que Flusser interpreta como “russa”. A quarta tendência, sem que o filósofo o explicita, com toda a certeza se refere à Tropicália, até mesmo tendo em vista as suas repercussões imediatamente políticas, tais como a prisão e exílio dos seus dois principais idealizadores, Caetano Veloso e Gilberto Gil e a sua associação aos movimentos de protestos de jovens no final da década de 1960.

No que tange ao objetivo desta exposição, é mister insistir um pouco mais no papel desempenhado pela bossa nova no âmbito das sínteses culturais brasileiras mencionadas acima, que tanto impressionaram Flusser. Para ele, na verdade, a importância da bossa nova foi muito além da de um movimento de música popular brasileira, atingindo positivamente de cheio o cerne da língua portuguesa falada no Brasil, com repercussões em toda a cultura do país e, nisso, superando até mesmo movimentos na arte erudita, como a Semana de Arte Moderna de 1922 (muito admirada, aliás, pelo filósofo):

Mas o português é língua melódica por excelência, e falar português é quase cantá-lo. De modo que a melodia não é desafio, e os românticos portugueses e brasileiros são doces a ponto de serem indigestos. O desafio do português é a harmonia [...], mas principalmente o ritmo. Parece incrível, mas tal desafio não foi percebido até o surgimento da bossa nova. Em país no qual o ritmo africano predomina

em todos os campos, o qual, em certo sentido, confere personalidade a toda a cultura, a produção literária e poética se limitava a um cálculo de sílabas mecânico e inteiramente alienado da realidade. Por isto, mais que a famigerada semana de 22, é a bossa nova que representa uma revolução estética de primeira ordem. Não tanto como música, mas como literatura. É a primeira manipulação consciente do ritmo da língua (FLUSSER, 2007, p. 77).

Um pouco adiante, Flusser retoma o elogio à bossa nova, ao mesmo tempo em que critica tendências formalistas na poesia brasileira, para as quais o aspecto métrico se sobrepuja aos demais, ressaltando o caráter do português como escrita, em detrimento da supra aludida fala melodiosa: “Mas a literatura portuguesa e brasileira não conta, nas sílabas, a ‘qualidade’, mas a ‘quantidade’, e o faz inautenticamente, isto é, com desprezo pela realidade falada – com exceção, seja repetido com ênfase, da bossa nova” (FLUSSER, 2007, p. 78-79).

Embora Flusser sugira que a importância da bossa nova seria antes literária do que musical, tendo em vista que ele ressalta que “o desafio do português” é a harmonia”, vale lembrar que riqueza harmônica desse estilo brasileiro, derivada do jazz e do impressionismo francês, é também parte integrante de mais esse exemplo de síntese na cultura brasileira, para o qual a cultura de origem africana foi preponderante.

Como um tópico adicional a ser ressaltado, observe-se que, a partir de meados da década de 1970, Flusser só aborda muito ocasionalmente temas relacionados com a cultura brasileira, concentrando-se principalmente em aspectos de sua filosofia dos *media*, inclusive as “imagens técnicas” e os conceitos associados à sua concepção de “pós-história”, tais como “aparelhos”, “funcionários”, “programas” etc.<sup>3</sup> Mesmo assim, no seu principal livro sobre essa concepção, *Pós-história. Vinte instantâneos e um modo de usar*, Flusser não deixa de mencionar a bossa nova ainda uma vez. Esse livro aborda, dentre outras coisas, as situações mais típicas de nossa tumultuada contemporaneidade, tais como a opressão da sociedade tecnológica sobre o indivíduo, a manipulação dos meios de comunicação de massa e o esvaziamento das relações humanas. Num capítulo dele, denominado “Nossa espera”, o filósofo se refere, sem nomear explicitamente, à canção “Pedro pedreiro”, de Chico Buarque, identificando-a como “bossa nova”, ainda que o compositor se enquadre mais apropriadamente na rubrica “MPB”. Para Flusser, a espera típica da pós-história converge com a

<sup>3</sup> Sobre uma possível relação entre as reflexões sobre a pós-história e as colocações sobre a realidade brasileiras, ver: DUARTE, Rodrigo. A pós-história de Flusser e a promessa do Brasil. In: COSTA, Murilo Jardelino. *A festa da língua*. São Paulo: Memorial, 2010.

situação do “funcionário” (o pedreiro, no sentido dado pelo filósofo, é também um funcionário), o qual se encontra em constante expectativa da melhoria de sua vida, sem que isso efetivamente ocorra. Segundo o filósofo: “Há ‘bossa nova’ que canta funcionário que espera pelo trem das cinco, enquanto sua mulher o espera com o jantar, e na sua barriga espera filho para nascer e esperar o trem das cinco. Tal é a descrição fenomenológica da espera em tempo de funcionamento” (FLUSSER, 1983, p. 127).

Como Flusser menciona a letra da canção de memória, já que esse livro foi escrito após o período em que ele deixou definitivamente o Brasil e se radicou no sul da França, há várias imprecisões e incorreções na referência ao conteúdo da canção, constatáveis pela consulta da partitura em anexo (que contém também o texto)<sup>4</sup> (HOLLANDA, 1989). Por outro lado, poder-se-ia perguntar porque Flusser vincula automaticamente essa canção de Chico Buarque à bossa nova, sendo que, como já se assinalou, a identidade do compositor não passa necessariamente por essa tendência. A resposta poderia passar, inicialmente, pelo fato de que, de acordo com a caracterização do próprio filósofo, o aspecto de “música de protesto” está claramente configurado na denúncia da situação do proletário explorado, que vislumbra poucas chances de melhorar de vida.

Além disso, levando-se em conta que se trata de canção da primeira fase da obra de Chico Buarque, há ainda forte influência da bossa nova, sob o aspecto puramente musical, que pode ser comprovada pela harmonia da partitura em anexo – se não estabelecida, pelo menos autorizada pelo compositor –, a qual se vale de encadeamentos tipicamente bossanovísticos, como, por exemplo, os do tipo T-Sr-D-T, utilizando acordes maiores de sexta, sétima, nona (maior e menor) e décima terceira, assim como acordes menores de sétima.

Para concluir, é interessante observar que, quando Flusser menciona a bossa nova, ele se refere a um tipo de canção “popular” bastante elaborado, tanto sob o aspecto musical (tendo em vista parâmetros desse tipo de música), quanto sob o aspecto textual e isso não o impede de perceber que há diferenças importantes quanto à qualidade do material veiculado pelos meios de comunicação de massa. Numa crítica acirrada aos “hits” desse tipo, ele declara:

A “canção popular” que está sendo cantada atualmente tem existência efêmera, aparece de forma epidérmica em milhares de discos e jorra

---

<sup>4</sup> HOLLANDA (1989, p. 24-8).

de dezenas de milhares de alto-falantes para encher o ar e depois derramar-se no oceano do esquecimento. Tem a marca indelével do comercialismo. A sua simplicidade é resultado da procura do denominador comum mais baixo, e a sua economia é resultado da procura do lucro. Mas o sucesso fenomenal, embora efêmero, de algumas dessas canções prova que conseguiram captar, como que por golpe feliz, um aspecto da consciência coletiva (FLUSSER, 1998b, p. 78).

A diferença da bossa nova, enquanto um exemplo das sínteses culturais brasileiras tão admiradas por Flusser, com relação a esse tipo de música de massa é que, naquela, o “aspecto da consciência coletiva” é captado não por “golpe feliz”, mas como resultado de um processo longo e profundo de amalgamento de elementos europeus e africanos, resultando numa música que está longe de ser objeto de um consumo efêmero.

## PEDRO PEDREIRO

Chico Buarque

Pe-dro pe-drei-ro pen-sa- ra-es-pe-ran-do a trem

Ma-nhã pa-re-ce co-re-ce de es-pe-rar tam-bém Pa-ra o bem de quem tem

bem De quem não tem vin-tém Pe-dro pe-drei-ro fi-ca as-sim pen-san-

do As-sim pen-san-do o tem-po pas-sa E a gen-te vai fi-can-do pra

trás Es-pe-ran-do es-pe-ran-do es-pe-ran-do Es-pe-ran-do o sol

© Editora Múica Brasileira Moderna Ltda., 1963



Es- pe- ran- do o trem      Es- pe- ran- do o au- men-      to Des- de a- no pas- sa-

do Pa- ra o mês que vem      Pe- dro pe- dre- ro pen- sei-

Pe- dro pe- dre- ro es- pe- ra o car- na- val      E a sor- te gran- de no bi-

lhe- te pe- la fe- de- ral      To- do o mês      Es- pe-

ran- do es- pe- ran- do es- pe- ran- do Es- pe- ran- do o sol      Es- pe- ran- do o trem

Es- pe- ran- do au- men-      to Pa- ra o mês que vem      Es- pe- ran- do a fes-

**Chords:** Em7, Am7, B9, D9, G6, A13, B9/F#, Em7.

ta Es-pe-ran-do a sor-te E a mu-lier de Pe-dro Tô es-pe-ran-do um fi-  
 lho Pra es-pe-rar tam-bém Pe-dro pe-drei-ro pen-sai-  
 Pe-dro pe-drei-ro tô es-pe-ran-do a mor-te Ou es-pe-ran-do o di-  
 a de vol-tar pro nor-te Pe-dro não sa-be mas tal-vez no fun-  
 do Es-pe-ra-gu-ma coi-sa mais lin-da que o mun-do Mai-or do que o  
 mar Mas pra que so-nhar Se dá um de ses-

**Chords:** Em7, Am7, B9-, D9, G6, F#7, F#m7-, B9-, C#m7-, Am7.

pe-ro de-es-pe-rar de- mais Pe- dro pe- dre-i-ro quer vol- tar a- trás

Quer ser pe- dre-i-ro po- bre e na- da mais Sem fi-

car es- pe- ran- do es- pe- ran- do es- pe- ran- do Es- pe- ran- do o sol

Es- pe- ran- do o trem Es- pe- ran- do o au- men- to pa- ra o mês que vem

Es- pe- ran- do um fi- lho pra es- pe- rar tam- bém Es- pe- ran- do a fes-

ta Es- pe- ran- do a sor- te Es- pe- ran- do a mor- te Es- pe- ran- do o nar-te

Chords: Am<sup>7</sup>, Em<sup>7</sup>, A<sup>13</sup>, B<sup>9</sup>/F<sup>#</sup>, B<sup>9</sup>-

Es- pe- ran- do a di- a de es- pe- rar nin- guém Es- pe- ran- do em fim

na- da mais a- lém Que a es- pe- ran- ça a- fi- ta bea- tá- ta in- fi-

ni- ta Do a- pi- ta do trem Pe- dro pe- dre- ro pen- sei- ro es- pe- ran- de

Pe- dro pe- dre- ro pen- sei- ro es- pe- ran- do Pe- dro pe- dre- ro pen- sei-

ro es- pe- ran- do o trem Que ic- vem que já vem que já

*acc. e fade out* vem que já vem que já vem que já vem que já

*Chords: Am7, Em7, Am7, Em7, Am7, Em7, G7, F#m7, B9, Em7, D9, G6, Am7, D9, G6, Am7, Cm6, Bb7, Fm7, Am7*

## Referências

BERNARDO, Gustavo. A épokhé brasileira. In: FLUSSER, Vilém, **Fenomenologia do brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1998. p. 7-19.

DUARTE, Rodrigo. A pós-história de Flusser e a promessa do Brasil. In: COSTA, Murilo Jardelino da. **A festa da língua**. São Paulo: Memorial, 2010. p. 111-134.

FLUSSER, Vilém. **Bodenlos**. São Paulo: Editora Annablume, 2007.

\_\_\_\_\_. **Ficções filosóficas**. São Paulo: Edusp, 1998b.

\_\_\_\_\_. **Pós-história**. Vinte instantâneos e um modo de usar. São Paulo, Duas Cidades, 1983.

HOLLANDA, Chico Buarque de. **Chico Buarque, letra e música**. Prefácio de Eric Nepomuceno. São Paulo, Companhia das Letras: 1989.

# La idea de ópera de Peter Kivy: el caballo de Troya del formalismo musical

Daniel Martín Sáez

**E**n este artículo trataré de mostrar algunas limitaciones de la idea de ópera de Peter Kivy (1934-2017), así como sus consecuencias musicológicas, que le llevan a tergiversar el nacimiento de la ópera y su historia posterior. Para ello, analizaremos en primer lugar su idea de música. Para Kivy la música como tal es un conjunto de formas sonoras puras y atímbricas, incapaces de expresar cualquier tipo de contenido.<sup>1</sup> Esto le parece incompatible con la idea de ópera entendida como *dramma per musica*, esto es, la unión de música y literatura. Según Kivy, la ópera sólo puede ser estéticamente exitosa si se transforma en una forma puramente musical, algo que sólo habría ocurrido a partir del siglo XVIII. Esto le lleva a mantener que todas las óperas del siglo XVII son un fracaso musical. La razón de ello habría que buscarla (siempre según Kivy) en el propio nacimiento de la ópera, condicionado por una teoría falsa.

Analizaremos estas ideas y mostraremos algunas limitaciones esenciales de la idea de música de Kivy, mostrando la importancia del timbre, la

---

<sup>1</sup> Incluso cuando Kivy defiende la posibilidad de que la música represente eventualmente algo, lo hace para mostrar que no es esencial para la música. E. g., Kivy (1984, p. 216): “Nor has it been argued -certainly not shown- that music is a representational art, if by that one means an art essentially, primarily, or even *importantly* representational”.

instrumentación, los intérpretes y las convenciones en la historia de la música. Luego veremos que el formalismo de Kivy descansa sobre la distinción epistemológica sujeto/objeto, poco adecuada para entender la música. A continuación, argumentaremos que su idea de la ópera es errónea y que no existe ninguna incompatibilidad ontológica entre música y literatura. En último lugar, veremos hasta qué punto Kivy se equivoca en su análisis del nacimiento de la ópera.

### **La idea formalista de música de Peter Kivy**

Cuando Kivy habla de ontología musical, se refiere en realidad a un tipo de ontología muy determinada: la ontología de las obras musicales canónicas de cierto repertorio, que coincide a grandes rasgos con el grueso de las programaciones de los auditorios europeos y americanos (KIVY, 1987)<sup>2</sup>. Composiciones de Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, son el tipo de obras en las que está pensando Kivy, situadas entre los siglos XVIII y XIX. Además, a Kivy le interesa sobre todo la música instrumental, lo que denomina música sola, música absoluta, música pura, música sin contenido, música no referencial, “música sin texto, título, programa u otra parafernalia extra-musical” (KIVY, 2011, p. 183)<sup>3</sup>. Esta música está ligada esencialmente a la notación, que Kivy considera un acto “cerebral” e “intelectual” (KIVY, 1984, p. 106-107).

Ese repertorio le interesa además desde un enfoque determinado, muy característico de la filosofía de la música americana, que consiste en entender la música desde coordenadas definidas como estéticas. La música no le interesa en general por sus conexiones con otras realidades, como puedan serlo la historia, la política, la religión, la ciencia o incluso la filosofía, sino por lo que ella aporta por sí misma (MARTÍN SÁEZ, 2017)<sup>4</sup>. Incluso cuando Kivy se interesa por la ópera, como veremos, lo hace en la medida en que ésta pueda ser entendida como una forma musical, aunque haya de ser “la más visible y extravagante forma musical” (KIVY, 2005, p. 217). A esta música corresponde una forma de

<sup>2</sup> “It may not be true for improvisations, and it may not be true for certain kinds of electronic music. It may not be true in the absence of a notational system. Indeed, it may not be true for most of the world’s musics. But for a great deal of the most valued art music of the West, since the development of a sophisticated musical notation, it seems to be true that there are musical works, and that there are performances of them. Some writers, taking a more or less Platonic line, find it plausible to say that musical works are universals, or types, or kinds, and the performances of them are particulars, or tokens, or instances. I am one of those writers” (KIVY, 1987, p. 245).

<sup>3</sup> La expresión aparece también en KIVY (2007, p. 199), donde añade “It is my view that absolute music, music alone, has no representational or semantic content whatever”.

<sup>4</sup> Cf. Alperson; Carroll (2010).

escucha que habría cristalizado hacia la segunda mitad del siglo XVIII, cuando se crearon las salas de concierto (o museos sónicos), la música instrumental pasó a estar en el centro de la composición (al menos, en muchos casos) y nació la estética. Antes de esa fecha, las obras musicales habrían formado parte de rituales sociales, políticos, religiosos, etc., y serían escuchadas sobre todo como obras de arte multimedia, no como obras de arte puras.<sup>5</sup>

Kivy (1993) define la música como un conjunto de formas sónicas puras y atímblicas. Lo importante de la música son sus patrones temporales: desde el ritmo, la melodía y la armonía hasta la estructura formal de la obra. Kivy considera que el timbre sólo es relevante en la medida en que pueda contribuir a subrayar aspectos formales, pero mantiene que durante trescientos años de música instrumental esos casos son raros. Le resulta “difícil imaginar el timbre *per se* involucrado en elecciones compositivas muy a menudo” y considera que “los compositores tienden a pensar en estructura, no en color” (KIVY, 1993, p. 87)<sup>6</sup>. Kivy mantiene que los violines han sido los instrumentos más utilizados, no por su color, sino porque ofrecen al compositor más posibilidades estructurales. Por tanto, si podemos sustituir la instrumentación de una pieza sin que se difumine la estructura, el resultado será la misma obra.<sup>7</sup> Esto le ha llevado a criticar el movimiento de la música históricamente informada, donde son esenciales los timbres, el tipo de instrumentación y en el modo de tocar los instrumentos (KIVY, 1995)<sup>8</sup>.

Aunque se ha declarado un formalista durante décadas, Kivy nunca ha definido de manera sistemática qué es una forma. En *Osmin's Rage* (1988, 1999), sostiene que se trata de un concepto intuitivo que no necesita definir, limitándose a poner ejemplos de grandes formas de la historia musical (fuga, sonata, sinfonía, suite, etc.) (KIVY, 1988, p. 52)<sup>9</sup>. En muchos casos, reconoce que el concepto de forma puede llegar a identificarse con el concepto de género. Kivy se declaró siempre heredero de Kant y Hanslick, pero la definición de forma que ejerce

<sup>5</sup> Kivy (2009) acepta que en el Renacimiento, y quizás antes, ya había música absoluta, pero sólo a partir del siglo XVIII los compositores pudieron empezar a tener la música instrumental como pre-ocupación prioritaria. Se trata de la hipótesis del gran corte, discutida en Young (2017).

<sup>6</sup> Después sostiene que “there may be a work in the standard repertoire, or on the fringes, that will lose *some* essential property when played on some instrument or other, even when the sound structure is adequately produced. I can't think of an example” (KIVY (1993, p. 90).

<sup>7</sup> Así ocurriría en las sonatas para clarinete de Brahms, que también pueden ser interpretadas por una viola, o en la música para clave de Bach, que podría ser interpretada al piano.

<sup>8</sup> Cf. Young (2017).

<sup>9</sup> “To speak of form is to raise a host of questions. I hope to avoid undue difficulty by treating the concept of form in a very intuitive way”. (KIVY, 1988, p. 52)



en sus escritos no parece ir más allá de la distinción aristotélica entre materia y forma. Kivy no habla de materia, sino de contenido, como es común entre los filósofos del arte. Su tesis es que la música no tiene contenido.

Esto puede ocurrir eventualmente en otras artes. Un pintor como Picasso, por ejemplo, puede representar un objeto (contenido) de una u otra forma. En *El viejo guitarrista* (1904), el pintor malagueño representa una guitarra con cierto realismo. En *Músicos con máscaras* (1921), la guitarra se ha transformado en un juego de formas cubistas. Pero también existen pinturas sin objetos reconocibles, como *Autumn Rhythm* (1950) de Jackson Pollock. Lo importante en este caso serían las propias formas pictóricas plasmadas en el lienzo.

En el caso de la música, las cosas no serían tan sencillas, al no poder tener *sensu stricto* ningún contenido. Al eliminar el contenido, hemos de pensar la música como una pura forma. Pero entonces ya no tenemos una distinción forma/contenido aplicable a casos concretos, sino una idea metafísica de forma, considerada de manera absoluta. Que Kivy no defina la forma es un obstáculo para entender su obra, aunque es también un rasgo típico de su filosofía. Como he argumentado en otro lugar, nunca define las ideas fundamentales que utiliza en sus ensayos. Por ejemplo, nunca define las ideas de estética, belleza, obra, genio o placer, esenciales en su obra y en cualquier libro de filosofía del arte (MARTÍN SÁEZ, 2017).

Kivy mantiene que la música, por sí misma, no puede expresar nada externo a ella misma. Ha negado que la música pueda expresar, imitar o representar emociones, sentimientos, gestos, pensamientos, objetos, etc., de manera esencial (YOUNG, 2014)<sup>10</sup>. Aunque admite una tendencia general de la música, débil y poco efectiva, para representar cosas o despertar emociones corrientes, a partir de propiedades perceptibles (audibles) que podríamos reconocer como tales, éstas son irrelevantes estéticamente. La representación es tan irrelevante como las emociones externas a la música. Lo único que nos emociona verdaderamente es la propia belleza de la música. La conmoción producida por esa belleza, cuya razón de ser está en sus formas, es lo más parecido a una emoción que sentimos ante la música (KIVY, 2005). Pero entonces uno se pregunta qué es la belleza, de dónde provienen las formas musicales y en qué consiste esa emoción.

Kivy ha llegado a mantener que los compositores no crean sus obras, sino que las descubren, pero no aclara cómo ni dónde lo hacen. Negar a la música todo

---

<sup>10</sup> Para una crítica al formalismo véase YOUNG (2014).

contenido y definir las obras musicales como estructuras sonoras atímblicas hace la cuestión insoluble. Como luego argumentaremos, la música sólo puede provenir de sonidos reales, de timbres concretos, de instrumentos que han ido creándose a lo largo de la historia, ligados a todo tipo de intérpretes e instituciones. Otros filósofos inciden, frente a Kivy, en la importancia esencial de las emociones, las analogías entre ciertas morfologías musicales y ciertos movimientos corporales y gestuales, o el papel de la audición en la evolución humana, a lo cual deberíamos añadir su papel en rituales religiosos, políticos, sociales, etc., que sin duda han conformado la historia de la música. La materia aristotélica, y no sólo la forma, han de ser tenidos en consideración.

### La idea de ópera de Kivy

Lo mismo podemos afirmar sobre su idea de ópera, esencialmente condicionada por su idea de música. Para Kivy, como hemos visto, no se trata sólo de que las obras musicales del repertorio no tengan contenido, sino que no pueden tenerlo. El problema es que la ópera, a su modo de ver, es una obra musical y, al mismo tiempo, ha pretendido a menudo tener contenido, expresando la poesía del libreto, lo cual sería imposible. La ontología de las óperas, según Kivy, se mueve entre dos alternativas irreconciliables: o bien (1) la ópera renuncia a tener contenido y se transforma en música, o bien (2) intenta expresar ese contenido literario, pero entonces deja de ser propiamente música y se convierte en una obra musical fallida (en este caso, prefiere denominar a la ópera *dramma per musica*). Esto es lo que Kivy llama “el problema de la ópera”. Al concebir la música como una forma sin contenido, deduce que la música no puede encajar con un arte como la literatura, que tiene contenido. La música y la literatura serían “artes antitéticas” (KIVY, 2009).

Aunque nada impide considerar, a partir de la teoría de Kivy, que un *dramma per musica* pueda ser exitoso por razones no musicales, esto arroja una oscura sombra sobre la historia de la ópera. Kivy no pone ningún ejemplo concreto que muestre esa incompatibilidad entre música y literatura. Como luego veremos, se limita a aplicar *a priori* su idea de la música, apelando a sus gustos subjetivos. Esto le lleva a considerar todas las óperas del siglo XVII, incluidas las óperas de Claudio Monteverdi, como obras musicalmente fallidas, una idea que resulta especialmente perniciosa para la filosofía y para la historiografía operística. Para mostrar sus limitaciones, empezaremos mostrando algunas deficiencias de su idea de música.

## **Más que formas: instrumentos, intérpretes, convenciones, historia**

A continuación, pondremos dos objeciones al formalismo de Kivy. Primero argumentaremos que las obras de música (del tipo en que Kivy está pensando) son mucho más que un conjunto de formas, incluyendo timbres, instrumentos e intérpretes. En segundo lugar, argumentaremos que la música incluye convenciones de todo tipo (no sólo musicales, sino también políticas, sociales, etc.), sin las cuales las propias obras de música resultan incomprensibles.

Stephen Davies (2017) ha desarrollado algunos argumentos sobre la importancia de los timbres y la instrumentación. Davies, como Kivy, acepta que no existe un único tipo ontológico de obras musicales. Sus argumentos se limitan a considerar cierto repertorio canónico occidental, esencialmente idéntico al que se refiere Kivy. Pero Davies cree, a diferencia de éste, que las obras del citado repertorio (en el cual se incluyen conciertos para clarinete o cuartetos de cuerda) se concibieron para ser interpretadas con instrumentos determinados y cambian esencialmente si prescindimos de ellos, incluso cuando se mantienen los parámetros formales de los que habla Kivy. Davies va más allá incluso del sonicismo tímbrico de Julian Dodd, para quien los timbres indicados por el compositor son esenciales a la música, pero no los instrumentos como tales. Para Davies, tanto el timbre como los propios instrumentos serían esenciales para entender las obras musicales.

Según Davies, incluso aunque pudiésemos imitar con un sintetizador el timbre de un violín, eso no podría sustituir el propio hecho de tocar el violín. Un pasaje en *pizzicato* o una coda virtuosística no sólo implican el hecho de producir unos determinados sonidos, sino también la forma de interpretarlos, el cuerpo, los movimientos y gestos del intérprete. En la música está involucrado el tacto, el pulso, la respiración, pero también los dedos, los labios, la lengua. Davies incide en el efecto psicológico que tiene sobre los oyentes, así como en la función antropológica que cumple, desde una perspectiva evolucionista, reconocer las fuentes del sonido y las realidades y acciones que se vinculan a ellas.<sup>11</sup>

Podemos pensar en el rugido de un tigre para percatarnos de la importancia que ha tenido para el hombre, no sólo reconocer el sonido del rugido, sino también a su emisor. Lo mismo puede decirse de la voz humana. Distinguimos

---

<sup>11</sup> Algunas reflexiones semejantes en Martín Sáez (2013a).

infinidad de timbres de personas concretas, pero también acciones, géneros, edades, emociones, actitudes, intenciones, algunas de ellas antes de nacer. Igual que el sexo no se reduce a la cópula, ni podemos sustituir sin más a una persona por otra o por un conjunto de materiales sintéticos que se limiten a activar ciertas terminaciones nerviosas, tampoco podemos sustituir a un violonista por un clarinetista o por un sintetizador y esperar obtener un resultado musicalmente equivalente.

Llevar este análisis a una perspectiva histórica es casi una cuestión de grado. Barthes (1986) ponía el ejemplo de la construcción de casas prehistóricas y el descubrimiento de patrones rítmicos. De ahí podríamos pasar a los yunques de Pitágoras o a la conexión de instrumentos concretos con determinados tipos de inspiración ritual (MARTÍN SÁEZ, 2013b). El formalismo deja de lado fenómenos como la construcción de instrumentos, que dieron lugar durante el siglo XX a mitos tan influyentes como los que rodean a los violines de Antonio Stradivari, a menudo ligados a la figura de Paganini. Sin el famoso *luthier* no se comprende la historia del violín, la viola o el violonchelo, ni por tanto la factura de numerosas obras musicales para cuerda, esencialmente marcadas por la organología de instrumentos concretos (MARTÍN SÁEZ, 2018). Como, además, Kivy no considera la música contemporánea, tampoco recoge las ideas sobre el timbre de los últimos sesenta años, como las surgidas en torno a la denominada *Klangkomposition*, el espectralismo, la creación de focos y espacios sonoros, etc.

Esto nos lleva a la siguiente objeción, basada en la importancia de las convenciones. Los propios instrumentos son instituciones musicales, convenciones con una historia milenaria que no se pueden eliminar si queremos entender qué son las obras musicales. Prestarles atención no tiene por qué ser un obstáculo para apreciar la música. Que cada instrumento tenga su historia, sus contextos, sus simbologías, etc., puede enriquecer estéticamente nuestra experiencia de las obras. La historia musical también incide en su audición, como alguna vez ha reconocido Kivy, sin sacar las consecuencias que esto tiene contra el formalismo.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> E. g., en Kivy (2005, p. 269-270): “Levinson sugiere que las personas se alejan de la música clásica porque han sido engatusadas por los abastecedores de la teoría. La verdadera explicación es mucho más sencilla. Se alejan porque intentan escuchar la música clásica como si se tratara de música popular, que no requiere un conocimiento explícito, y, como cabía esperar, no disfrutaban de la experiencia. La razón por la cual la música popular es *popular* es por su ‘fácil audición’. La razón por la cual la música clásica no lo es se debe a que, a fin de que su efecto sea completo y enriquecedor, exige ciertos conocimientos”. A esto añade que comparte con él la idea de que “la música debe apreciarse, como mínimo en un grado importante, en su contexto histórico. De hecho, es de justicia decir que éste es uno de los aspectos en que difiere de los géneros más populares”.

Un concierto para piano no es solamente un concierto para timbre de piano. El propio pianista y el intérprete forman parte de la obra. El caso de Liszt y el fenómeno de la lisztmanía ayuda a explicar muchas obras musicales, que no se pueden entender sin apelar a la importancia de ambos. Sin Liszt no se entendería hoy el papel de pianistas de masas tan distintos como James Rodhes, Ludovico Einaudi o Lang Lang. A veces, la singularidad del intérprete redundaba en una mayor musicalidad, como es el caso de Glenn Gould. Del mismo modo, una ópera de Puccini es algo más que un concierto para timbres de voz humana. Si uno escucha a Angel Blue interpretando a Mimì sentado en una de las butacas de El Met de Nueva York, en la producción de Franco Zeffirelli y, acto seguido, escucha esa misma interpretación por radio, sentado en el sofá de su casa, percibe en seguida que su idea de la obra ha cambiado radicalmente.<sup>13</sup> Que otro tipo de convención (esta vez lingüística) nos obligue a hablar de la misma obra, no deja de ser eso, otra convención. ¿Quién podría mantener que esa diferencia de escucha es irrelevante para entender la historia de la ópera o el modo en que se componen y escuchan las óperas y, por tanto, lo que esas óperas *son*?

Esto es aún más evidente cuando los intérpretes son esenciales al margen de todo timbre o instrumentación. Baste pensar en la importancia que ha llegado a tener el director de orquesta en la segunda mitad del siglo XX, pese a no interpretar ningún sonido ni expresar en sus movimientos la forma de las obras. Directores como Furtwängler o Karajan han influido en la forma de escuchar música debido a numerosas convenciones. En otros casos, la dirección y la composición se influyeron mutuamente. Las figuras de Liszt, Wagner y Mahler dan sobrada prueba de ello. No es necesario subrayar aquí la importancia de la dirección en la historia de la música, ni su influencia sobre la composición. Podríamos ejemplificarlo atendiendo a la importancia de las manos. Desde la quironomía medieval (de *χειρός*, “mano”) hasta la batuta, pasando por la mano guioniana, la idea de *tactus* (e. g., Adam von Fulda, *De musica*, 1490) o el bastón de Lully, las manos están involucradas en la creación musical. También lo están en su estudio práctico, como sabe cualquier alumno de solfeo, y en la historia de la construcción de instrumentos, hechos a la escala de las manos y su digitación. El director de orquesta es una institución (reconocible por el oyente) que recoge buena parte de esa historia.

---

<sup>13</sup> Cuando uno escucha ciertas óperas, espera ver al cantante que interpretará las mejores arias, las escenografías, compartiendo con el público cierto ritual. Incluso cuando, en las óperas de números, se permiten los aplausos entre un aria y otra, uno podría interpretar que eso favorece (como los intermedios en el teatro) un tipo de escucha más atenta que puede beneficiar la audición de la música.

Los intérpretes siempre introducen en la interpretación algo más que su propio cuerpo, su respiración, sus gestos, sus pulsaciones. Su forma de vestir, el repertorio que eligen o la mercadotecnia también son importantes. Glenn Gould solía interpretar obras canónicas en una silla de madera con respaldo inusualmente baja y a menudo canturreaba mientras tocaba. Si la obra de Bach ha calado en sus oyentes ha sido porque ha habido intérpretes tan singulares como Gould. Su silla quizá merecería estar en una historia de la música, como lo ha estado el mítico bastón de Lully en sus conciertos para Luis XIV, aunque seguramente serían otras convenciones, más extendidas, las que nos veríamos obligados a subrayar con prioridad.

Esto es más evidente cuando el propio compositor es un instrumentista. Bach merecería ser estudiado como teclista, una labor que sin duda modeló su forma de componer, aunque la inexistencia de la grabación en su época nos impida hacerlo. Se ha dicho con frecuencia que Anton Bruckner componía sinfonías casi como si fueran piezas para órgano, dada su formación como organista. La lista de giros idiomáticos que pasan de un instrumento a otro, por medio de la composición, es inagotable. De ahí nacen convenciones y formas que los oyentes pueden reconocer y disfrutar. Otro caso significativo en este sentido son las obras compuestas para Paul Wittgenstein, que perdió su mano derecha durante la Primera Guerra Mundial. Compositores como Paul Hindemith, Richard Strauss, Serguéi Prokófiev y Maurice Ravel hicieron conciertos para la mano izquierda por encargo del amputado pianista.

Un ejemplo distinto de la importancia del intérprete lo encontramos en obras como 4'33 de John Cage. En la interpretación realizada por David Tudor al piano, éste se limitaba a abrir y cerrar la tapa del instrumento, sin emitir en principio ningún sonido previsible. El intérprete, en este caso, se parece al director de orquesta. Que su sola presencia haya bastado para que tantos aficionados, historiadores, musicólogos o filósofos, lo consideren un episodio importante de la historia musical, nos habla de la complejidad ontológica de la música, más allá de las formas.

Hay muchas otras convenciones que desbordan el formalismo. También han formado parte esencial de la música todo tipo de factores políticos, sociales, religiosos, económicos, académicos, a menudo marcados por la función que cumplía la música en variados contextos. Entre los casos más evidentes se encuentra la danza, de la que provienen tantas formas musicales, las procesiones religiosas y militares, la música incidental para teatro o la propia ópera. La

estructura de las danzas influyó en géneros como la obertura de ópera, que a su vez influyó en las sinfonías. Esta conexión también se da en los compositores. Mahler no podía ser ajeno, al componer sus sinfonías, al bagaje adquirido como director de ópera. Un oyente no elimina todo eso cuando escucha música, como si fuera un sujeto puro kantiano. Los sujetos no sólo escuchan con las orejas, sino que viven la música reconociendo de modos diversos –por muy elusivos, vagos o inconscientes que puedan llegar a ser– lo que la música es. Todos hemos aprendido la música en su contexto. Nosotros mismos somos ese contexto.

El formalismo no admite, de entrada, que haya otros factores esenciales más allá de las formas, ni que las propias formas descansen sobre otros factores. Para entender por qué no lo hace, hay que analizar algunos de sus presupuestos.

### **La distinción sujeto / objeto como clave del formalismo**

Para el siguiente argumento, puede ser útil comenzar con una metáfora kantiana. Algunas personas percibirían una gran belleza en el canto de un ruiseñor. Sin embargo, si descubriesen que el canto *no* proviene de un ruiseñor, sino de un imitador de pájaros, su interés no sólo podría llegar a desaparecer, sino que el canto podría llegar a resultarles desagradable. De un ejemplo parecido deducía Kant, en su *Crítica del juicio*, que el canto del ruiseñor no era bello, sino que confundíamos nuestra simpatía por el inofensivo animal con la belleza de su canto. Un formalista como Kivy respondería algo parecido. Pero se trata de una generalización errónea. Sólo una filosofía artificiosa podría negar la belleza que el canto de un ruiseñor puede llegar a tener. El problema es que se parte de una idea metafísica de belleza.

Los formalistas, como tantos otros estetas, tienen una visión del arte que parte de la división epistemológica sujeto/objeto, heredera del kantismo, que les permite teorizar un tipo de belleza “desinteresada”, al margen de sujetos y objetos determinados, históricos, atravesados por otros múltiples objetos y sujetos. La suposición es que el sujeto (metafísicamente considerado) disfruta ante un objeto de manera medible, analizable o previsible por el filósofo. Éste no necesitaría introducir en el análisis nada más allá de ese sujeto u objeto. No es necesario realizar aquí una crítica al kantismo. Me limito a constatar que filósofos como Kivy no tienen (ni remotamente) una teoría al respecto. Nada impide considerar, si eliminamos esa idea epistemológica, que *el canto* del ruiseñor sea bello precisamente porque es el canto *del ruiseñor*, y que además lo es *para ese alguien*.

El placer por el canto depende del ruiseñor y de la persona que lo escucha, como en el fondo reconoce Kant. Pero Kant no entendió que no hay modo de separar ambas cosas. La verdadera consecuencia que deberíamos sacar de este ejemplo es que no existe la belleza al margen de una multitud de factores que desbordan la distinción sujeto/objeto. La belleza depende de convenciones, costumbres, hábitos, etc., más o menos institucionalizados y de muchos tipos (sociales, políticos, religiosos, etc.), que requieren tener en cuenta una variedad indefinida de sujetos y objetos (en plural), implicados en la biografía e historia de esos sujetos y objetos, que interactúan y se retroalimentan. Las diversas articulaciones entre ellos dan como resultado una enorme variedad de ideas de belleza. Hay quien disfruta del canto de los imitadores de pájaros (hasta existen concursos para ellos), y una misma persona puede variar sus gustos de un día a otro. Éste no es el problema. La cuestión, en todo caso, es explicar por qué esto sucede. Si hay una cierta idea de belleza prevalente en un periodo y en un lugar determinados, la división sujeto/objeto es insuficiente para explicar por qué. En el ámbito de la ontología musical, esto significa que hace falta considerar la coincidencia histórica de numerosos factores institucionales que, en un momento dado, pueden llegar a influir de manera generalizada sobre la actitud que se ha de tener ante una determinada música.

La ópera resulta clarificadora en este punto. Podríamos preguntarnos por qué Monteverdi vincula los trombones y los *cornetti* con el Infierno en la fábula de *Orfeo*, realizada en Mantua en 1607. Tendríamos que considerar razones como las siguientes: (1) la corte de la familia Gonzaga quería presumir de su gran colección de instrumentos musicales, una de las más importantes de Europa, donde destacaban los instrumentos de viento; (2) el papel de los metales durante las luchas militares en campo abierto, ligados a un clima de terror y muerte, es adecuado para subrayar la tragedia de Eurídice; (3) el contraste con los instrumentos de cuerda, mucho más suaves, hacen de los metales instrumentos más aptos para expresar la severidad de Plutón, Caronte y el resto de figuras infernales. Monteverdi apuntaló una convención operística que volverá a aparecer una y otra vez, no sólo ligada a escenas infernales (e. g., *Don Giovanni* de Mozart), sino también a realidades tradicionalmente ligadas al infierno (e. g., *Rigoletto* de Verdi, donde los metales nos recuerdan la maldición de Monterone). Los oyentes aprenden este tipo de convenciones fácilmente y, a menudo, les sirven para disfrutar más de la música. La aparición de los metales otorga a la obra de Monteverdi una riqueza añadida.



Kivy no tendría ninguna respuesta para entender la elección de Monteverdi. De hecho, debería deducir que se trata de una elección arbitraria y que la obra ha de lograr el mismo efecto musical introduciendo cualquier otro timbre, siempre que se respete la estructura formal. Entonces deducirá que encontramos bellos los metales por razones externas a su propio sonido y que, por tanto, son prescindibles. Como en el caso del ruiseñor, el error está en distinguir razones internas y externas, cuya separación carece de sentido, salvo que uno presuponga que existen unas estructuras puras de sonido, dirigidas a un sujeto igualmente puro, capaces de conseguir lo mismo sin esas razones externas, lo cual, sencillamente, no ha sucedido jamás.

La belleza de la que hablan Kant y Kivy no existe. Que haya más o menos razones extra-musicales no es necesariamente negativo. Uno puede disfrutar los metales del *Don Giovanni* con un interés musical y dramático, como sin duda pretendía Mozart, o centrarse solamente en las armonías, melodías y ritmos de los metales. En ambos casos disfrutará del timbre. En el primer caso, además, podrá asimilar un significado novedoso, que eventualmente le permitirá disfrutar aún más de los sonidos. Que una persona como Kivy diga disfrutar de los motivos formales realizados por los metales, con independencia de su timbre, no significa que eso no forme parte de las obras, de igual modo que, si un oyente se limita a contemplar con placer los movimientos de la batuta, eso no significa que la música se reduzca a ellos.

Las razones por las cuales uno llega a disfrutar de hechos como estos requieren apelar a numerosos factores. Un buen punto de partida para entender la ontología de la música es explicar cómo han llegado allí los objetos y sujetos que aparecen articulados en torno a ella. Como mínimo, esto requerirá el concurso de la historia de la música y, en el caso de la ópera, la historia de la literatura, la danza y el teatro. Cuando uno realiza ese ejercicio, en lugar de limitarse a pensar en lo que considera (*emic*) su experiencia de la música, se percata de que ésta no se mueve en un éter neoplatónico de formas puras, sino que está involucrada de manera esencial con la historia política, religiosa, científica, tecnológica, etc., junto a la cual se desarrolla, y sin la cual es imposible construir cualquier ontología solvente.

Podríamos desarrollar el argumento por reducción al absurdo. Imaginemos una composición para clarinete realizada por un programa informático que recurriera, de manera aleatoria, a patrones formales que imitaran, por ejemplo, el estilo de Mozart. Si después se interpretase esa obra con un sintetizador y

escuchásemos todo ello a través de un altavoz, ¿cuántos estaríamos dispuestos a conceder que esa obra es equiparable al concierto para clarinete KV 622 compuesto por Mozart en 1791 para el clarinetista Anton Stadler, que pudiésemos escuchar en directo interpretado por Sabine Meyer y la Orquesta Estatal Sajona de Dresde? Si Kivy es consecuente, sería uno de ellos. Pero bastaría un mínimo recorrido histórico, llegando hasta el presente, para ver que ese no es el tipo de oyentes que ha tenido la música de Mozart. Cuando componía, el salzburgués acudía a timbres, instrumentos, intérpretes, espacios arquitectónicos, convenciones históricas y un público que el formalismo hace desaparecer.

Con esto no negamos que Kivy pueda apreciar formas musicales. Pero ni eso es lo único que hace (pues están funcionando todo tipo de elementos diversos, desde los timbres y los instrumentos hasta las convenciones), ni su escucha formalista sirve para explicar la historia de la música (ni siquiera las obras de cierto canon a las que se refiere). Aunque Kivy se presente como una especie de autista musical, que se traslada a un cielo platónico de formas sónicas cada vez que escucha una obra, basta leer sus libros para ver que estamos ante una persona formada en una determinada tradición y habituada a un tipo de escucha, incomprensible sin todo tipo de convenciones, así como presupuestos teóricos.<sup>14</sup>

### **No existe el problema de la ópera. Contra la idea de formas artísticas**

Con estas premisas podemos cuestionar la relevancia del “problema de la ópera”. James O. Young ha citado en *Critique of Pure Music* (2014) y en *Filosofía de la música. Respuestas a Peter Kivy* (2017) todo tipo de experimentos psicológicos que probarían hasta qué punto la música y las palabras pueden involucrarse sin problemas, reforzándose mutuamente. El lenguaje no se comprende al margen de su musicalidad. La propia música, también por sí sola, despierta y expresa emociones y puede representar movimientos y gestos (YOUNG, 2014).

Pero podemos ir más allá del lenguaje y la psicología para reconocer que ese reforzamiento mutuo se ha producido de hecho. Tenemos dos mil quinientos

<sup>14</sup> En realidad, tampoco sabemos muy bien en qué consiste la experiencia de Kivy y, aunque consiguiésemos desentrañar algo en sus escritos, aún quedaría por probar que estaba capacitado para explicar su propia experiencia de manera solvente. Lo máximo que tenemos es la explicación de un escritor sobre su propia experiencia, atravesada por todo tipo de teorías artificiosas y presupuestos sin probar.

años de poesía griega, canto gregoriano, trovadores y óperas para probarlo, por no hablar de motetes, misas, madrigales, canciones, oratorios, cantatas y un largo etcétera. Esa historia muestra que no hay ningún problema, que música y literatura no son artes antitéticas, pues *de facto* no lo han sido durante siglos. La historia de la ópera es la historia de una unión exitosa. Y si la unión ha sido exitosa es, entre otras cosas, porque la ópera ha sido siempre mucho más que música, por mucho que para Kivy no sea (si la ópera es exitosa) nada más que eso. Por eso mantengo que la ópera es el caballo de Troya del formalismo musical (MARTÍN SÁEZ, 2017)<sup>15</sup>. Se trata del ejemplo más evidente, dentro de los grandes géneros considerados musicales, de que las obras musicales son mucho más que música y que, para ser música, tienen que ser a la vez muchas otras cosas.<sup>16</sup>

Por la misma razón, la ópera es un desafío para la estética. El problema básico es la definición de música y literatura como si fueran dos objetos reconocibles en un cielo platónico de formas estéticas que, después, hemos de comprobar si encajan o no. A veces, incluso quienes defienden que sí encajan no dejan de ser formalistas, al concebir que la ópera es un híbrido de formas artísticas puras (THOM, 2011)<sup>17</sup>. Esto depende de una estética o filosofía del arte que ha supuesto a menudo una teoría de las artes basada en géneros y especies porfirianos, como si todas las cosas que hoy llamamos arte dependieran de una rama común, que sería *el arte*, separado de otras ramas, que podrían ser la política, la religión, etc. Al operar así, Kivy no sale del citado esquema epistemológico sujeto/objeto. La música y la literatura son para él dos objetos fijos y antitéticos, como dos piezas de puzzles distintos que el sujeto no puede hacer encajar. Kivy no necesita acudir a historia de la música, el teatro y la literatura para definir la música o la literatura. Pero nadie ha probado nunca que existan esas ramas, y mucho menos que dependan de una entidad previa denominada arte. Cuando analizamos periodos históricos concretos, o alguna de las denominadas artes, lo que tenemos es una realidad heterogénea, irreductible a hipotéticas formas artísticas. No hay ni puede haber un arte puro.

---

<sup>15</sup> Véase mi introducción a Young (2017).

<sup>16</sup> Kivy no es el único que concibe la ópera como forma musical. La ópera se estudia hoy, casi exclusivamente, en los departamentos de Musicología. Se sobreentiende a menudo que lo esencial de la ópera es la música. Pero sería más preciso mantener que la música ha sido *una* parte esencial de la ópera.

<sup>17</sup> Véase, por ejemplo, Thom (2011 p. 576), para quien “opera is a hybrid, the result of combining a plurality of other art-forms”.

Otra cosa es que un compositor y un poeta, acostumbrados a trabajar por separado, deban trabajar juntos y tengan dificultades eventuales para encontrar el modo de hacerlo. Pero eso le puede ocurrir al propio compositor en su campo. Igual que no existe *el arte*, tampoco existe *la música como un arte*. La música es *sensu stricto* un conjunto de artes, cuyo curso histórico podríamos remontar miles de años atrás.<sup>18</sup> Sólo en el ámbito de la composición, construir melodías, ritmos, armonías, elegir timbres, etc., requiere dominar artes hasta cierto punto distintas, como las requieren a menudo unos géneros u otros.<sup>19</sup> El problema sólo desaparece, como sabe cualquier estudiante de composición, cuando uno adquiere práctica. Del mismo modo, nada impide que, si diversos especialistas se unen para realizar una obra común, se pueda obtener un resultado tan unitario como podría haberlo obtenido un único especialista. Así pasa entre compositores e intérpretes (el arte de componer es distinto del arte de tocar el oboe o el arte de cantar) y así ha ocurrido entre diversas artes, desde la tragedia y la comedia griegas hasta la ópera. Lo que hemos de analizar son esos casos concretos. Sólo entonces podremos ver si hay o no algún “problema”.

Pero cuando Kivy analiza casos concretos comete errores aún mayores. Mantiene que la ópera nació como resultado de una teoría estética errónea, algo que le sirve para corroborar su tesis sobre la incompatibilidad entre música y literatura. Que no comprenda el nacimiento de la ópera es casi más importante que todo lo demás; es una prueba de cómo una idea se aplica *ad hoc* a un proceso histórico en el que uno sólo ve lo que quiere ver. Aunque Kivy trate la ópera como un objeto claro y distinto, no hace más que recoger lo que él mismo ha introducido allí previamente. A continuación, me centraré en su interpretación de la historia de la ópera, que considero un caso flagrante de idealismo. Después mostraré los errores de su tratamiento del nacimiento

<sup>18</sup> Como es sabido, *ars* es la palabra latina que traduce el vocablo griego τέχνη, técnica. Como la idea de arte está ligada a unas ideas denominadas estéticas que presuponen unas teóricas artes metafísicas puras, utilizo aquí a propósito el concepto de “artes”, en plural, en lugar de decir “técnicas”, para subrayar esa genealogía clásica. Los ejemplos sobre artes que hoy denominaríamos técnicas (arte de la jardinería, etc.) u oficios (el arte de la medicina) son inagotables. Que, con el tiempo, se restringiera ese vocablo a las actuales artes tiene una explicación histórica, muy ligada al nacimiento de la estética, que no podemos tratar aquí con detalle. Justamente por eso, la estética nos hace olvidar el componente técnico de las denominadas artes, como si fueran *un arte*, resultado de *una* única forma, *una* única técnica (componer, pintar, esculpir, etc.), como si el sentido de componer o pintar fuera unívoco, cuando no lo es en absoluto. El concepto de forma, que aceptan incluso los no-formalistas al hablar de formas de arte, oculta esa diversidad e historicidad de las artes.

<sup>19</sup> La ópera es un buen ejemplo: entre Francesco Cavalli y Wagner son numerosos los compositores que no practicaron apenas otro género. Y una visión histórica hace las cosas aún más complejas. Podríamos hablar del arte de componer motetes, el arte de componer sinfonías, el arte de componer para dos, tres o cuatro voces, etc.

de la ópera. Finalmente, pondré algunos ejemplos de la época de Monteverdi y de nuestro presente que prueban el éxito musical de sus óperas, aunque Kivy las considere musicalmente fallidas, como en general todas las óperas del siglo XVII.

### **Prejuicios sobre la historia de la ópera. El esquema teoría / práctica**

La falta de un interés filosófico real por la historia ha malogrado muchos argumentos de Kivy, a menudo marcados por una visión idealista de los procesos históricos. Es el caso de su teoría acerca del nacimiento y la historia de la ópera. Su visión se sustenta, como él mismo reconoce, en la distinción teoría/práctica, que en el fondo está en la base de la división sujeto/objeto. Las teorías se entienden como entidades subjetivas que aciertan o no sobre los objetos sobre los cuales teorizan. Según Kivy, la ópera habría nacido a partir de una teoría errónea sobre la música, la literatura y el efecto que ambos pueden causar en el sujeto, una versión de la teoría de la mimesis que se remontaría a Platón y Aristóteles.<sup>20</sup> En el siglo XVII, habría resurgido la idea de imitar afectos, pasiones, emociones o sentimientos humanos mediante formas musicales, a través de un teatro totalmente cantado. Kivy reproduce aquí un antiguo tópico de la bibliografía operística, la idea de que la ópera fue un resultado intelectualista, puramente teórico, producto de ideales renacentistas. Según este tópico, los padres de la ópera habrían intentado resucitar la tragedia griega bajo la convicción de que la música y la literatura debían estar unidas. Para ello, la música debía estar al servicio de las palabras, subrayar sus acentos, expresar sus emociones, representar su contenido. Kivy mantiene que el nacimiento de la ópera sería la puesta en práctica de esa teoría que considera falsa. Lo llega a denominar “el proyecto Manhattan de la música” (KIVY, 1988, p. 27). Desde su posición formalista, este proyecto estaba condenado al fracaso musical, por las razones que ya hemos visto.

Sin embargo, Kivy no explica por qué la literatura y la música son incompatibles, más allá de los argumentos *a priori* sobre la forma de ambas artes, que hemos considerado metafísicos. Podría haberlo probado intentando demostrar la imposibilidad de que un oyente perciba la calidad musical de las obras, pero esto es todo lo que apunta al respecto: “Es un fracaso que, según creo, es sentido

---

<sup>20</sup> A Kivy no parece importarle por qué Platón y Aristóteles mantuvieron esa teoría. Se habría percatado de que no era una teoría al margen de la práctica. Aplicar a una teoría milenaria el esquema verdad/mentira, al margen de su curso histórico, es un error ingenuo que ningún filósofo debería permitirse.

al menos inconscientemente por la mayoría de los oyentes sensibles” (KIVY, 1988, p. 253). Después de todo, el éxito de la ópera lo decide Kivy apelando a sus gustos subjetivos y a hipotéticos gustos inconscientes de oyentes tan sensibles como él.

Este mismo esquema teoría/práctica para interpretar la historia de la ópera funciona en el resto de la obra de Kivy cuando pretende explicar épocas posteriores. Las óperas de Mozart, por ejemplo, serían exitosas porque en el siglo XVIII ya existía una teoría adecuada de la música y la literatura, capaz de reconocer que la ópera como mimesis era un proyecto equivocado. Para Kivy, la ópera más perfecta es *Così fan tutte* de Mozart, justamente porque allí el libreto le parece irrelevante (lo cual le convierte en “el libreto perfecto”) y permite que la ópera se transforme en una forma musical pura. Para Kivy, *Così fan tutte* no es un *dramma per musica*, sino una *sinfonía concertante*. La ópera ha tenido que dejar de ser ópera para ser musicalmente exitosa. Una consecuencia de esta postura sería aceptar que, si tomamos *Così fan tutte* y cambiamos todos los timbres y la instrumentación, eliminando las palabras, todo ello a través de altavoces, estaríamos frente a la misma ópera estrenada por Mozart en el Burgtheater de Viena. Por otra parte, no es en absoluto obvio que *Così fan tutte* sea una especie de sinfonía encubierta, ni siquiera para “oyentes sensibles”. Nikolaus Harnoncourt considera que la música, en esta ópera, está al servicio de la acción en sentidos tan precisos como este:

Los tres primeros números, cuando los hombres hablan de la fidelidad de sus mujeres, están ambientados en un espacio interior, y no hay nada anómalo en el sonido de la orquesta. Pero a continuación cambia el escenario y nos trasladamos al jardín junto a las aguas, donde las mujeres recuerdan entusiasmadas a sus amantes o prometidos ausentes. En realidad, a todos los espectadores tendría que llamarles la atención que el sonido, en esa primera intervención antes de que las mujeres comiencen a cantar, sea completamente nuevo. Se trata de un truco muy viejo (que, por lo que yo sé, ya utilizó Monteverdi a comienzos del siglo XVII): representar una imagen mediante un sonido, crear una imagen escénica sonora, por decirlo así. A las damas, que se encuentran en la naturaleza y no en un espacio interior, las acompaña un sentimiento misterioso asociado a la naturaleza. Mozart consigue esta atmósfera misteriosa con la entrada de los clarinetes y de las trompas (HARNONCOURT, 2016, p. 315).

Kivy tampoco explica cómo pasan los compositores de la teoría a la práctica. Parece dar por sentada una idea historicista de los procesos históricos, como si los compositores de una época participaran de una cosmovisión por el simple

hecho de nacer en ella y, lo que es peor, que eso implica una práctica musical determinada. El musicólogo Tim Cater ya reprochó a Kivy haber descuidado la poética de la ópera en favor de un indefinido *Zeitgeist*, olvidando que “los cambios de estilo musical, especialmente de la música operística, no son sólo el producto de simples cambios en los sistemas filosóficos y psicológicos”. (YOUNG, 2017)<sup>21</sup> En realidad, ni los compositores del siglo XVII crearon óperas según el esquema teoría/práctica, ni los compositores y oyentes perciben lo que, según Kivy, deberían percibir si fueran “sensibles”.

### **El tópico renacentista y sus limitaciones**

A continuación, defenderé que el paso teoría/práctica defendido por Kivy es claramente falso en el caso del nacimiento de la ópera. Después pondré un ejemplo del tipo de éxito que, según Kivy, debería ser imposible, basado en la historia de la recepción del *Orfeo* de Monteverdi.

Para empezar, la teoría y la práctica están completamente involucradas. Cuando uno desciende del terreno de la metafísica y aborda una entidad histórica determinada, la distinción puede llegar a ser superflua. Kivy se refiere al *representar cantando* y al *stilo recitativo* como consecuencia de una teoría falsa, desarrollada por la *camerata* del conde Bardi en sus reuniones con otros nobles académicos, músicos y poetas, interesados por resucitar la tragedia griega o, al menos, los efectos provocados por ella. Se trata del tópico renacentista, que Kivy expuso tanto en *Osmín's Rage* (1988, 1999) como en *Antithetical Arts* (2009).

Que Giovanni de Bardi y su *camerata* fueran tan determinantes es algo muy discutible. Los primeros melodramas totalmente cantados no los hace ningún miembro de esas reuniones florentinas, sino Emilio de Cavalieri, dos años después de llegar a Florencia desde Roma. Por otra parte, todo indica que Bardi no se tomó en serio las teorías de Mei, aunque sí lo hiciera otro de sus miembros, Vincenzo Galilei, que ya había fallecido cuando otro de ellos, Giulio Caccini, realizó su primer melodrama en 1600, y que seguramente había dejado de participar en esas reuniones varios años antes de que Cavalieri hiciera sus primeros melodramas. Entre Cavalieri y Caccini, el otro compositor que hace óperas es Jacopo Peri, que era demasiado joven para participar en la *camerata* cuando se produjeron sus reuniones y que, en todo caso, también compuso su primera ópera después de Cavalieri, cuando Bardi ya ni siquiera estaba en Florencia.

---

<sup>21</sup> Cit. en mi introducción a Young (2017).

Por otra parte, el estilo recitativo no es una invención de 1600, ni depende de las consideraciones teóricas que narra Kivy. Elena Abramov-van Rijk ha demostrado que existe toda una tradición italiana de canto recitado que podemos remontar a la época de Dante. Los padres legendarios de la ópera partieron de esa tradición tal como llegó a su época. Al menos desde Nino Pirrota conocemos otras muchas convenciones que la ópera heredó de espectáculos previos, desde el *Orfeo* de Poliziano hasta el teatro ferrarés, pasando por los intermedios, todos los cuales tenían un esencial componente melodramático. De acuerdo con la musicología de los últimos cincuenta años, la ópera tenía garantizado el éxito, no sólo ni esencialmente a partir de teorías, sino sobre todo a partir de prácticas previas de todo tipo que habían gozado de éxito durante siglos.

Se puede discutir si la idea de un teatro *totalmente* cantado estuvo o no influida por las teorías de Mei y otros teóricos que, por entonces, empezaron a mantener que el teatro griego era totalmente cantado, dada la influencia que ejercieron los ideales renacentistas en este periodo. Pero la idea mimética está involucrada con prácticas musicales previas. No por casualidad se pueden remontar esas teorías, como reconoce Kivy, a Platón y Aristóteles. A otra escala, podríamos considerar el canto gregoriano y los estilos de recitación eclesiástica. Pero no es necesario ir tan lejos. El éxito de la ópera lo prueban cuatrocientos años de historia, que no se debe a razones únicamente musicales, pero se debe *también* a razones musicales.

Esto nos lleva al segundo argumento. Entre los muchos ejemplos que podríamos poner, mostraré cómo, de hecho, *Orfeo* de Monteverdi tuvo y sigue teniendo un gran éxito –también musical– entre sus oyentes. Que a un oyente como Kivy estas óperas le resulten fallidas es irrelevante y puede deberse a muchas razones. Es difícil apreciar una obra como *Orfeo* cuando no se conocen las convenciones del género en este periodo. Entre esas convenciones está conocer el libreto de las óperas en italiano. Eso no significa necesariamente que las formas musicales sean insuficientes. Significa que se aprecian mejor desde esa plataforma. También conviene conocer y escuchar otros repertorios previos y coetáneos a Monteverdi, igual que escuchar obras de Bach ayuda a apreciar las obras de Beethoven o Brahms. Kivy conoce las convenciones del repertorio de obras canónicas de los siglos XVIII y XIX, cuya teorización encontramos en toda la tradición de la música absoluta y el formalismo de Hanslick. Esa forma de escucha no deja de ser otra convención, o un conjunto de ellas, atravesadas por hechos históricos e ideológicos de todo tipo, como han estudiado



diversos autores.<sup>22</sup> Monteverdi merecería un ejercicio similar antes de sacar conclusiones precipitadas.

### **El éxito de las primeras óperas: algunos ejemplos de *Orfeo***

Quizá nadie pueda probar por escrito que una ópera es buena o mala musicalmente. Para eso, lo mejor es escuchar la obra, a ser posible en un contexto que facilite una interpretación adecuada (entre las muchas posibles). En algunos casos, esto nos introduce en el problema de la interpretación históricamente informada. Puesto que el timbre y los instrumentos son importantes en la historia de la música, hemos de suponer que los compositores a los que consideramos excelentes en su oficio (Kivy habla a menudo de “genios”) no eligieron unos instrumentos dados de manera arbitraria. Para respetar sus elecciones, hemos de tener en cuenta la forma de tocar esos instrumentos y el modo de leer las partituras.

Las partituras del siglo XVII son incompletas en muchos aspectos. (También las partituras del siglo XIX lo son, aunque de un modo distinto.) En una ópera como *Orfeo* de Monteverdi, el bajo continuo y las partes vocales dan por sentada cierta tradición de interpretación, recitación y canto. Si interpretamos la partitura literalmente, podemos encontrarnos con una partitura monótona. Pero aquí no se trata de evaluar partituras fuera de todo contexto. No hemos de confundir la música con la partitura. Monteverdi hizo una gran obra cuando compuso su partitura para *Orfeo*, pero no podemos pedirle que indicara en su partitura cosas que no necesitaba indicar. Lo que tenemos que saber es si esa partitura, debidamente interpretada, nos ofrece una obra musicalmente exitosa o no.

Interpretar una ópera es especialmente difícil, pues implica tener en cuenta otros muchos componentes teatrales, literarios, etc., que no están en la partitura. En el caso del siglo XVII, los musicólogos han ido reconstruyendo algunos de ellos en los últimos cien años. Otros no se pueden reconstruir y otros tantos quizá no haga falta reconstruirlos. La época de Monteverdi ha influido tan decisivamente a la nuestra, como muestra el propio caso de la ópera, que aún dependemos de convenciones impulsadas entonces. El mito de Orfeo, nuestras ideas acerca del poder de la música o la función política de la ópera siguen formando parte de nuestro presente.

---

<sup>22</sup> Véase, e. g., Bonds (2014). El autor muestra cómo Hanslick fue cambiando su teoría musical, haciéndose cada vez más formalista, marcado por acontecimientos políticos. Cf. Epílogo, p. 243 y ss.

Ahora no nos interesa saber si la interpretación de *Orfeo* del siglo XVII y una interpretación de *Orfeo* del siglo XXI nos sitúa ante la misma obra. Por las razones que hemos visto, no podemos limitar nuestra respuesta a un estudio de las características formales de la obra, ni siquiera una vez reconstruida por los musicólogos en alguna de sus posibles versiones. Para negar el argumento de Kivy es suficiente con probar que *Orfeo* ha sido percibida como una obra musicalmente exitosa tanto en el siglo XVII como en los siglos XX y XXI. Puesto que no hay leyes universales que nos digan *a priori* si una ópera es musicalmente buena o no (como parece suponer la mirada epistemológica de Kivy), esos testimonios son lo mejor que tenemos, junto a su recorrido histórico. De hecho, la idea subjetiva de Kivy es eso, un testimonio más. Sabemos que Kivy percibía las óperas de Monteverdi como musicalmente fallidas. Ahora bien, ¿hay otros oyentes sensibles, por utilizar sus palabras, que hayan tenido otra experiencia? La respuesta es rotundamente sí. *Orfeo* fue concebida en 1607 como un gran proyecto musical (aunque no sólo musical, pero no por eso *menos* musical –quizás incluso más–, por las razones que ya hemos visto), y es fácil encontrar testimonios de “oyentes sensibles” que han percibido ese proyecto como un éxito, frente a la predicción de Kivy.

En 1607, la ópera llegó a Mantua como una novedad. Por las fuentes que hemos conservado, parece que la idea de una obra de teatro totalmente cantado era lo que más sorprendía a los invitados. El duque Vincenzo, el príncipe Francesco y su hermano, el cardenal Ferdinando, hicieron todo lo posible por garantizar su éxito musical. Por ejemplo, utilizaron los cauces diplomáticos que les ligaban a la familia Médici para conseguir al mejor castrato florentino, Giovanni Gualberto Magli. También tenían al mejor tenor posible, Francesco Rasi, y una insólita colección de instrumentos. Vincenzo asistía a los ensayos y estaba encantado con la obra. La elección de Monteverdi, junto a la riqueza tímbrica de la paleta orquestal disponible, explica en buena medida que el prólogo de *Orfeo* no lo haga Ovidio, la Poesía o la Tragedia, como en óperas previas, sino precisamente una alegoría de la Música. La ópera gustó tanto que ese mismo año se repitió y se planteó una tercera representación en Mantua. La partitura se imprimió varias veces y se estrenó pronto en otros países. En Salzburgo están documentadas hasta seis representaciones de *Orfeo* sólo entre 1614 y 1619.

Monteverdi atrajo pronto la atención de algunos de los padres de la musicología en el siglo XIX, como Carl von Winterfeld, August Wilhelm Ambros, Hugo Riemann, Robert Eitner o Emil Vogel, seguidos en el siglo XX por Hugo

Goldschmidt, Romain Rolland o Hubert Parry. A ellos siguió el compositor Vincent d'Indy, a quien siguieron toda una ristra de compositores interesados en *Orfeo*. Nigel Fortune estudió la recepción de la partitura en el siglo XX y se admiraba por “la alta proporción de compositores” interesados por la partitura “en un periodo de unos ochenta años, es sorprendente: dudo que cualquier otra obra en la historia de la música haya atraído a tantos” (FORTUNE, 1991, p. 81). Si los musicólogos del siglo XIX y los compositores del XX, a quienes Kivy considerará “oyentes sensibles”, se han interesado en *Orfeo*, quizá haya tenido algo que ver con su música. Fortune cita entre ellos a Carl Orff, Paul Hindemith y Luciano Berio. Pero también podríamos hablar también de los directores de *Orfeo* durante el siglo XX, algunos de los cuales fueron previamente grandes intérpretes. August Wenzinger es un buen ejemplo. Algunos de los mejores intérpretes de música antigua, entre ellos Nikolaus Harnoncourt, John Eliot Gardiner, René Jacobs, Roger Norrington, Gabriel Garrido, Andrew Parrott y Jordi Savall, también han destacado las cualidades musicales de la ópera de Monteverdi. El hecho de que muchas de estas interpretaciones se hayan publicado en CD garantiza una escucha predominantemente musical, algo que no ha impedido la consideración de la ópera como un éxito artístico.

Esa centralidad de la música también ha quedado plasmada en la dirección escénica. Para celebrar el cuarto centenario de *Orfeo* en el año 2007, se retransmitió por televisión la interpretación de René Jacobs en la Ópera Estatal de Berlín dirigida por Barrie Kosky. En ella, el tenor Stéphane Degout, que interpreta a Orfeo, aparece ya en el prólogo con una partitura en las manos, junto a la alegoría de la Música. Orfeo acompaña su canto con movimientos de mano, como un director de orquesta, al tiempo que dibuja sobre papel pautado las notas que ésta ha de cantar. La propia Música se anima a componer algunas notas entre los *ritornelli*. Orfeo personifica así a un compositor, que incluso interacciona con la orquesta y el coro. En un momento dado, Orfeo reparte partituras a los miembros del coro, que simulan escribir sobre los pentagramas lo que van componiendo entre todos.

El año 2017 ha dejado numerosos testimonios sobre el éxito de *Orfeo*, al celebrarse el 450 aniversario del nacimiento del compositor cremonés en 1567. John Eliot Gardiner ha realizado un tour por Europa y Estados Unidos junto al Monteverdi Choir and English Baroque Soloists, interpretando las tres óperas conservadas de Monteverdi, siguiendo su propia edición de la partitura y atendiendo en lo posible a los timbres, instrumentos y prácticas interpretativas históricas. Las tres óperas se hicieron en Bristol, Venecia, Salzburgo,

Edimburgo, Lucerna, Berlín, París, Chicago y Nueva York. También hicieron algunas de ellas en Aix-en-Provence, Barcelona y Bratislava. La interpretación de Gardiner se apoyaba especialmente en el componente musical de la obra, al tratarse de una representación semi-escénica.

Es fácil encontrar en la prensa europea y americana reacciones positivas a la interpretación de Gardiner subrayando la calidad musical de la obra. La musicóloga María Encino Cortizo asistió a la interpretación de *Orfeo* dirigida por Gardiner en La Fenice el 19 de junio de 2017. Aunque conoce bien la música del siglo XIX, nada le impide considerar la partitura de *Orfeo* “una partitura genial”. Su crítica del concierto, de hecho, se centra en la música: “se inicia la historia de Orfeo, desplegándose ante nuestros oídos todas las formas vocales posibles en 1607, desde madrigales a solo, a dúo, a tres voces, en el nuevo *stilo rappresentativo*, madrigales corales en *stilo antico* y *moderno*, *ritornelli* instrumentales, estructuras simétricas, articuladas con maestría tonal por el compositor, que nos van relatando la fábula”. No sólo no percibe ningún fracaso, sino que se refiere a la interpretación como “un éxito rotundo que refrendó el público que abarrotaba La Fenice, un público que aplaudía con fuerza y convicción a Gardiner y sus músicos, a sabiendas de haber disfrutado de una versión de excelencia de una de las obras de referencia de la cultura occidental” (CORTIZO, 2017).<sup>23</sup>

Durante todo el siglo XX, se pueden encontrar numerosos ejemplos similares a este entre músicos, compositores, periodistas, aficionados y musicólogos. Si alguien se ve tentado a objetar que estos oyentes están apreciando la música por razones extra-musicales, sólo podemos contestarle que eso es inevitable. Esas razones han formado parte siempre de la música. Ni siquiera los grandes compositores y músicos han sido ajenos a ellas. Ni la música es pura ni el sujeto lo es. Como ha mostrado Mark Evan Bonds en su monográfico sobre el público de la música instrumental de Beethoven, esto se aplica igualmente a la música predilecta de oyentes como Kivy (BONDS, 2014).

La música no puede ser valiosa por sí misma, como si fuese una especie de uróboros que se alimenta a sí mismo. El “por” implica un agente que la música no puede agotar y que oculta el “para”. No sólo el para quién, sino el para qué,

<sup>23</sup> Disponible en: <[https://www.codalario.com/lorfeo/criticas/critica-lorfeo-de-monteverdi-en-la-fenice-de-venecia--bajo-la-direccion-de-john-eliot-gardiner\\_5721\\_5\\_17009\\_0\\_1\\_in.html](https://www.codalario.com/lorfeo/criticas/critica-lorfeo-de-monteverdi-en-la-fenice-de-venecia--bajo-la-direccion-de-john-eliot-gardiner_5721_5_17009_0_1_in.html)>.

para cuándo, para dónde, etc.<sup>24</sup> La importancia filosófica de la ópera, precisamente, está en la cantidad tan ingente de motivos extra-musicales que hace girar a su alrededor, lo que no necesariamente hace a las óperas musicalmente peores; a menudo, las hace mejores. Así ocurrió con óperas como *Orfeo* de Monteverdi o, de acuerdo con Harnoncourt, con *Così fan tutte*.

He mantenido que la ópera es el caballo de Troya del formalismo y la estética. También lo es, por consiguiente, de la filosofía de la música americana, tal como ha sido desarrollada hasta ahora. La ópera muestra la importancia de estudiar la música, no como un objeto desconectado de todo lo demás, que eventualmente despierta un tipo de placer, expresa emociones en sus oyentes o representa gestos y movimientos, sino también como una realidad que incluye y articula diversas facetas históricas, poéticas, literarias, artísticas, políticas, religiosas, sociales, académicas, antropológicas, etc., algunas de las cuales provienen de tradiciones milenarias. Para comprenderlo, quizá haga falta que la filosofía de la música salga de los libros de estética.

---

<sup>24</sup> En ese “por sí misma” está volcada toda la metafísica y la teología occidental (el motor inmóvil, la *causa sui*, la armonía metafísica del cosmos, la belleza cósmica). Una idea tan absurda como la historia del Barón de Münchhausen, que habría salido de una ciénaga con su caballo tirando de sus propios cabellos. El uróboros es la estética.

## Referencias

ALPERSON, Philip; CARROLL, Noël. Música, Mente y Moralidad: moviendo el cuerpo político. En: ALCARAZ, M<sup>a</sup> José; PÉREZ CARREÑO, Francisca (Eds.). **Significado, emoción y valor**. Ensayos sobre filosofía de la música. Madrid: Machado, 2010.

BARTHES, Roland. **Lo obvio y lo obtuso**. Imágenes, gestos, voces. Traducción de C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 1986.

BONDS, Mark Evan. **La música como pensamiento**. El público y la música instrumental en la época de Beethoven. Traducción de Francisco López Martín. Barcelona: Acantilado, 2014.

CORTIZO, María Encino. Crítica: 'L'Orfeo' de Monteverdi en La Fenice de Venecia, bajo la dirección de John Eliot Gardiner. **Codalarario**, 21 de junio de 2017. Disponible en: <[https://www.codalarario.com/orfeo/criticas/critica-lorfeo-de-monteverdi-en-la-fenice-de-venecia--bajo-la-direccion-de-john-eliot-gardiner\\_5721\\_5\\_17009\\_0\\_1\\_in.html](https://www.codalarario.com/orfeo/criticas/critica-lorfeo-de-monteverdi-en-la-fenice-de-venecia--bajo-la-direccion-de-john-eliot-gardiner_5721_5_17009_0_1_in.html)>. Acceso en: 26 marzo 2018.)

DAVIES, Stephen. **Cómo entender una obra musical y otros ensayos de filosofía de la música**. Traducción de Rodrigo Guijarro Lasheras. Madrid: Cátedra, 2017.

FORTUNE, Nigel. The rediscovery of Orfeo. En: WHENHAM, John (Ed.). **Claudio Monteverdi**. Orfeo. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

HARNONCOURT, Nikolaus. **Diálogos sobre Mozart. Reflexiones sobre la actualidad de la música**. Johanna Fürstauer (Ed). Traducción de Jorge Seca. Barcelona: Acantilado, 2016.

KIVY, Peter. **Antithetical Arts**. On the Ancient Quarrel Between Literature and Music. Oxford: Clarendon Press, 2009.

\_\_\_\_\_. **Authenticities**. Philosophical Reflections on Musical Performance. Ithaca and London: Cornell University Press, 1995.

\_\_\_\_\_. **Music, Language, and Cognition**. And Other Essays in the Aesthetic of Music. Oxford: Clarendon Press, 2007.

KIVY, Peter. **Nuevos ensayos sobre la comprensión musical**. Traducción de Verónica Canales. Barcelona: Paidós, 2005.

\_\_\_\_\_. **Once-Told Tales: An Essay in Literary Aesthetics**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2011.

\_\_\_\_\_. **Osmin's Rage: Philosophical Reflections on Opera, Drama, and Text**. Princeton: Princeton University Press, 1988.

\_\_\_\_\_. Platonism in Music: Another Kind of Defense. **American Philosophical Quarterly**, v. 24, n. 3, p. 245-252, 1987.

\_\_\_\_\_. **Sound and Semblance**. Reflections on Musical Representation. Princeton: Princeton University Press, 1984.

\_\_\_\_\_. **The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

MARTÍN SÁEZ, Daniel. Antonio Stradivari. Su vida y obra (1644-1737) de los hermanos Hill. **Sinfonía Virtual. Revista de Música y Reflexión Musical**, n. 34, 2018. Disponible en: <<http://www.sinfoniavirtual.com/libros/061.php>>. Acceso en: 06 feb. 2018.

\_\_\_\_\_. ¿Qué significa 'Filosofía de la música'? En: YOUNG, James O. **Filosofía de la música**. Respuestas a Peter Kiv. Logroño: Calanda, 2017.

\_\_\_\_\_. Mozart. La muerte a través de Don Giovanni. En: CARABANTE, José María; LASTRA, Antonio (Eds.): **El libro de Kierkegaard**. Valencia: Nexofía, 2013a, p. 76-92.

\_\_\_\_\_. Música y Locura: de la cítara divina al indeterminismo. **Brocar. Cuadernos de investigación histórica**, n. 37, p. 287-325, 2013b.

THOM, Paul. "Aesthetics of Opera", **Philosophy Compass**, v. 6, n. 9, p. 575-584, 2011.

YOUNG, James O. **Critique of Pure Music**. Oxford: Oxford University Press, 2014.

\_\_\_\_\_. **Filosofía de la música**. Respuestas a Peter Kiv. Daniel Martín Sáez (Ed.). Logroño: Calanda, 2017.

## **Sobre os autores**



### **Clovis Salgado Gontijo**

É professor assistente da Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia (FAJE). Possui dupla formação em Música e Filosofia. É Mestre em Música (Piano Performance) pela Texas Christian University (2002) e Doutor em Estética e Teoria da Arte pela Faculdade de Artes da Universidade do Chile (2014). Teve sua tese publicada, em versão abreviada pelas edições Loyola, sob o título *Ressonâncias noturnas: do indizível ao inefável* (2017). Contribuiu, ao longo de um ano, para a *Revista Família Cristã*, com artigos dedicados a possíveis conexões entre arte e espiritualidade e hoje coordena o projeto de pesquisa “O inefável nas experiências espiritual e estética”, vinculado à linha de pesquisa em Filosofia da Religião do Programa de Pós-graduação em Filosofia da FAJE. Preparou e prefaciou a tradução brasileira de *La Musique et l'ineffable*, de Vladimir Jankélévitch, que será publicada ainda em 2018 pela Editora Perspectiva. Além de seus trabalhos acadêmicos, voltados sobretudo para a Mística, a Filosofia da Música e o pensamento de Vladimir Jankélévitch, procura aplicar seus conhecimentos em projetos ligados à formação de público e à sensibilização estética.

### **Daniel Martín Sáez**

Pesquisador FPI no Departamento de Filosofia da Universidade Autônoma de Madri, onde defendeu sua tese de doutorado sobre o nascimento da ópera sob a orientação de Ángel Gabilondo. Realizou pesquisas em Ferrara e Florença e colaborou com o Departamento de Música da Universidade de Princeton como VSRC (*Visiting Student Research Collaborators*). Também é formado em Filosofia e Musicologia. Dirige a *Sinfonia Virtual - Revista de Música*, desde 2006 e é responsável pelos Estudos Musicais de *La Torre del Virrey - Jornal de Estudos Culturais*. Foi professor de “Estética e Pensamento Musical” nos cursos de Filosofia e Musicologia da Universidade Autônoma, bem como de “Ópera e História” na Universidade Complutense de Madri. Publicou vários artigos e participou de várias conferências internacionais sobre filosofia, musicologia, filologia e história da ciência. É co-tradutor da *La música de la República* (2015) de Eva Brann, além de editor e tradutor da *Filosofía de la música - Respuestas a Peter Kivy* (2017) de James O. Young. Em 2018, obteve bolsa da Society for Seventeenth-Century Music.

**Eduardo Socha**

Doutor e mestre em filosofia pela FFLCH/USP, com estágio de pesquisa na Freie Universität Berlin. Sua linha de pesquisa está relacionada à filosofia de Theodor W. Adorno e, em especial, à filosofia da música proposta pelo autor.

## Elisabete Marques de Sousa

Concluiu Mestrado em Teoria da Literatura (2000), na Universidade de Lisboa, sobre a técnica do Leitmotiv em *Der Ring des Nibelungen* de Richard Wagner e em *Buddenbrooks* de Thomas Mann. Concluiu o doutorado em 2006, em Teoria Literária, com uma dissertação sobre crítica musical como forma de arte na primeira metade do século XIX, publicada em 2008, com o título *Formas de Arte: a Prática crítica de Berlioz, Kierkegaard, Liszt e Schumann*. É membro do Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa desde 2007, unidade de investigação na qual realizou estudos de pós-doutorado financiados pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, entre 2008 e 2015. Participou do projeto “Tradução de obras de Kierkegaard” (PTDC / FIL-FIL / 100281/2008, concluído em 2013)” e, atualmente, em “Experimentação e Dissidência” (PTDC / FIL-FIL / 1416/2014), desde 2016. Seus interesses cobrem as seguintes áreas: Filosofia (foco em Kierkegaard), Estética (foco em Estética Musical e relação com a Ética), Questões de Teoria Literária. Publicou numerosos artigos e capítulos de livros sobre a categoria do estético e os aspectos literários na obra de Kierkegaard, em assuntos de literatura comparada, em particular, as relações entre literatura e a música e organizou e editou vários livros de ensaios coletivos. Publicou as seguintes traduções: de S. Kierkegaard, *Temor e Tremor* (2009); *Ou-Ou. Um Fragmento de Vida. Primeira Parte* (2013) e *Ou-Ou. Um Fragmento de Vida. Segunda Parte* (2017), na Relógio d'Água; e de Mary Wollstonecraft, *Uma Vindicação dos Direitos da Mulher* (2017), na Antígona, Editores Refratários.

**Emanuele Ferrari**

É pianista e pesquisador de musicologia e história da música junto à Università di Milano-Bicocca, onde leciona Música e didática da música. É autor de quatro monografias e de dezenas ensaios de estética e crítica musical. Realizou concertos, concertos didáticos, master classes, apresentou palestras em congressos, conferências e publicou artigos nos seguintes países: Itália, Suíça, França, Espanha, Alemanha, Holanda, Suécia, Chipre, Colômbia, Brasil e Estados Unidos. Seus espetáculos pianísticos e narrativos vêm sendo transmitidos pelo canal via satélite Sky Classica HD e pelo *La Fenice Channel*, rádio online do teatro La Fenice de Veneza. Seu trabalho gerou entusiasmas das críticas, artigos e entrevistas nos principais jornais italianos e nas mais importantes revistas de música. Por sua original atividade artística e por sua inovadora didática universitária, obteve o Silver Award no concurso internacional Reimagine Education Awards da Philadelphia (EUA), na categoria “Cultivar a curiosidade”, prêmio mais alto obtido por uma instituição de ensino superior italiana no ano de 2016. Sua biografia foi incluída no *Marquis Who’s Who in the World* 2015 e 2016. É membro fundador da Academia do Silêncio. Seu último livro publicado intitula-se *The Use of Silence in Classical Music. Perspectives on Listening and Understanding*, Horizon Research Publishing, CA, USA, 2017.

## **Henry Burnett**

É professor do departamento de filosofia da UNIFESP. Publicou *Cinco Prefácios Para Cinco Livros Escritos: Uma Autobiografia Filosófica de Nietzsche* (Belo Horizonte, Tessitura Editora, 2008), «Nietzsche, Adorno e um Pouquinho de Brasil» (São Paulo, Unifesp, 2011), «Para Ler O Nascimento da Tragédia de Nietzsche» (São Paulo, Loyola, 2012) e «Para Ler O caso Wagner de Nietzsche» (São Paulo, Loyola, 2018), além de seis álbuns autorais e um DVD. É membro do Conselho Editorial da Editora PHI e da Revista Limiar. Atualmente integra o corpo permanente de docentes do PPG em Filosofia da UNIFESP e do PPGFIL da UFPA. Foi professor visitante na Universidade Nova de Lisboa (2013-2014) e na Universidade de Leipzig (2015-2016). Atualmente é bolsista de PQ/CNPq nível 2.

**Raimundo Rajobac**

Professor no Departamento de Música e vice-diretor do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Possui graduação em Filosofia, Música e Teologia. Mestrado em Educação pela Universidade de Passo Fundo, com pesquisa sobre o conceito gadameriano de diálogo. Doutorado em Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), com pesquisa sobre o conceito de *Bildung* e formação estética na Filosofia do jovem Nietzsche. Desenvolve trabalhos nas áreas da Prática Musical Coletiva, Estética e Filosofia da Música, Filosofia da Educação Musical, Hermenêutica, Música e Formação (*Bildung*). Principais publicações: *Bildung enquanto formação estética no jovem Nietzsche* (2015); *Compreensão e diálogo: contribuições da hermenêutica gadameriana à educação* (2010); *Racionalidade musical e experiência natural formativa em Rousseau* (2014); *Docência como vivência a partir de Wilhelm Dilthey* (2015); *Arranjos pedagógicos: contribuições para a formação continuada de professores de música* (2015); *Música como fisiologia aplicada: considerações a partir do Nietzsche tardio* (2016); Organizou (com Luiz Carlos Bombassaro e Pedro Goergen) *Experiência formativa e reflexão* (2016).

### **Ricardo Miranda Nachmanowicz**

Atualmente é professor substituto no departamento de filosofia da UFOP e pós-doutorando nesta mesma instituição. É pesquisador na área de epistemologia e estética com destaque para a fenomenologia, filosofia da percepção e epistemologia da música, e autor do livro *Lógica e Música* (2014), através do *Prêmio Funarte de Produção Crítica em Música* (2013). Possui graduação em filosofia pela UFMG (2004), mestrado em música também pela UFMG [*Fundamentos para uma análise musical fenomenológica*], (2007) e mestrado em filosofia pela UFOP [*Aspectos lógicos na música clássica do século XVIII: o modelo cognitivo enquanto aparato epistemológico da autonomia do discurso musical instrumental*] (2012). Possui doutorado em filosofia pela UFMG [*A lógica do intuído: uma abordagem hilético-fenomenológica da gênese de conhecimentos sensíveis*] (2016).



### **Rita de Cássia Fucci Amato**

Professora da Fundação Vanzolini/USP e maestrina. Regente do grupo Nós com Voz, música vocal *a cappella*, em São Paulo. Possui pós-doutorado em gestão pela USP (Universidade de São Paulo), doutora e mestra em Fundamentos Históricos, Filosóficos e Sociológicos da Educação pela UFSCar (Universidade Federal de São Carlos) e é especialista em Fonoaudiologia pela Unifesp (Escola Paulista de Medicina, Universidade Federal de São Paulo) e bacharel em Música com habilitação em Regência pela Unicamp (Universidade Estadual de Campinas). É autora dos livros *Santo Agostinho: Deus e Música* (Prismas, 2015); *Memória Musical: retratos de um conservatório* (Annablume, 2010); *Escola e educação musical: (des)caminhos históricos e horizontes* (Papyrus, 2012); *Manual de Saúde e Técnica Vocal: teoria e prática da voz para professores, artistas e comunicadores* (2 ed. J.A./ Amazon, 2017); *A voz do líder: arte e comunicação nos palcos da gestão* (Campus, 2011); e *Do gesto à gestão: um diálogo sobre maestros e liderança* (nVersos, 2013, com prefácio de Isaac Karabtchevsky).

## Rodrigo Duarte

Graduado e mestre em filosofia pela UFMG e doutor nessa disciplina pela Universidade de Kassel (Alemanha - 1990), com estágio pós-doutoral na Universidade da Califórnia em Berkeley (EUA - 1997). Foi professor visitante na Universidade Bauhaus de Weimar (Alemanha - 2000) e na Hochschule Mannheim (Alemanha - 2011) e, desde 2006, é professor titular do Departamento de Filosofia da UFMG. Foi presidente da Associação Brasileira de Estética (ABRE), de 2006 a 2014. Foi Professor Residente no Instituto de Estudos Avançados Transdisciplinares (IEAT) da UFMG, de agosto de 2011 a julho de 2012, e Pró-reitor de Pós-graduação da UFMG de março de 2014 a fevereiro de 2016. Publicou, além de numerosos artigos e contribuições em coletâneas, no Brasil e no exterior, os seguintes livros: *Marx e a natureza em "O capital"* (Loyola, 1986), *Mímesis e racionalidade* (Loyola, 1993), *Adornos. Nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano* (Ed. UFMG, 1997), *Adorno/Horkheimer e a Dialética do esclarecimento* (Jorge Zahar, 2002), *Teoria crítica da indústria cultural* (Ed. UFMG, 2003), *Dizer o que não se deixa dizer. Para uma filosofia da expressão* (Ed. Argos, 2008); *Deplatzierungen. Aufsätze zur Ästhetik und kritischen Theorie* (Max Stein Verlag, 2009; segunda edição: Springer Verlag, 2017), *Indústria Cultural: uma introdução* (Editora FGV, 2010), *A arte* (Martins Fontes, 2012), *Pós-história de Vilém Flusser: gênese-anatomia-desdobramentos* (Annablume, 2012), *Indústria cultural e meios de comunicação* (Martins Fontes, 2014) e *Varia Aesthetica* (Relicário, 2014).

### **Tiago de Lima Castro**

É graduado em filosofia pela Universidade Metodista de São Paulo (UMESP), onde fez o trabalho de conclusão de curso com o título “Compêndio Musical de Descartes: Clareza e Distinção na Estética”, sob orientação do Prof. Dr. João Epifânio Regis Lima. Visando aprofundar a pesquisa sobre estética musical, concluiu em 2017 o mestrado no Instituto de Artes da Unesp, sob orientação da Profa. Dra. Lia Tomás, com a dissertação “*Compendium Musicae* de Descartes: possíveis fontes”. Em 2018 iniciou o doutorado no Instituto de Artes da Unesp, novamente sobre a orientação da Profa. Dra. Lia Tomás, com financiamento da FAPESP.

## Outros títulos da mesma série

**Vol.1**  
**A música dos séculos 20 e 21**  
Guilherme Nascimento  
José Antônio Baêta Zille  
Roger Canesso (orgs.)



**Vol.2**  
**Música e educação**  
Helena Lopes da Silva  
José Antônio Baêta Zille (orgs.)



**Vol.3**  
**Musicologia[s]**  
Edite Rocha  
José Antônio Baêta Zille (orgs.)



**Vol.4**  
**Música, transversalidade**  
Felipe Amorim  
José Antônio Baêta Zille (orgs.)



Este livro produzido pela Editora da Universidade do Estado de Minas Gerais – EdUEMG, foi composto em Minion Pro e Helvética, fontes projetadas por Robert Slimbach e Max Miedinger.

Para obter mais informações sobre outros títulos da EdUEMG, visite o site: [eduemg.uemg.br](http://eduemg.uemg.br).

**“Segue-se que a música, visto que ultrapassa as Ideias e também é completamente independente do mundo aparente, ignorando-o por inteiro, poderia em certa medida existir ainda que o mundo não existisse – algo que não se pode dizer das outras artes.”**

*Schopenhauer*

---

Centro de Registros

**UNIVERSIDADE**  
DO ESTADO DE MINAS GERAIS



**ESCOLA DE MÚSICA**

Os filósofos e seus repertórios

ISBN 978-85-5478-018-0



9 788554 780180