

RAIMUNDO RAJOBAC | LUIZ CARLOS BOMBASSARO
ORGANIZADORES

MÚSICA, LINGUAGENS E SENSIBILIDADES

Ensaio



Editora Fundação Fênix

DESDE SEMPRE, LINGUAGEM E MÚSICA MANTÊM UMA RELAÇÃO MISTERIOSA. QUERER DESCOBRI-LA NÃO É NADA FÁCIL. UM PRIMEIRO PASSO NESSE SENTIDO PODE SER FEITO PELA CARATERIZAÇÃO DE SUA CAPACIDADE DE RELACIONAR-SE AO SABER. A PARTIR DAÍ, PODEMOS IDENTIFICAR NÃO SOMENTE O POTENCIAL EPISTEMOLÓGICO DAS DUAS, SENÃO, TAMBÉM, A CHANCE DE ELAS APRENDEREM UMA SOBRE A OUTRA E, POR ISSO MESMO, CADA UMA SOBRE SI. PERGUNTA-SE, PORTANTO, PELO QUE A LINGUAGEM É CAPAZ DE ENSINAR À MÚSICA E VICE-VERSA, O QUE A MÚSICA CONTRIBUI AO ENTENDIMENTO DA LINGUAGEM.

HANS-GEORG FLICKINGER



Editora Fundação Fênix



Música, Linguagens e Sensibilidades
Ensaio

Conselho Editorial

Editor

Agemir Bavaresco

Conselho Científico

Agemir Bavaresco – Evandro Pontel
Jair Inácio Tauchen – Nuno Pereira Castanheira

Conselho Editorial

Augusto Jobim do Amaral
Cleide Calgaro
Draiton Gonzaga de Souza
Evandro Pontel
Everton Miguel Maciel
Fabián Ludueña Romandini
Fabio Caprio Leite de Castro
Fabio Caires Coreia
Gabriela Lafetá
Ingo Wolfgang Sarlet
Isis Hochmann de Freitas
Jardel de Carvalho Costa
Jair Inácio Tauchen
Jozivan Guedes

Lucio Alvaro Marques
Nelson Costa Fossatti
Norman Roland Madarasz
Nuno Pereira Castanheira
Nythamar de Oliveira
Orci Paulino Bretanha Teixeira
Oneide Perius
Raimundo Rajobac
Renata Guadagnin
Ricardo Timm de Souza
Rosana Pizzatto
Rosalvo Schütz
Rosemary Sadami Arai Shinkai
Sandro Chignola

Raimundo Rajobac | Luiz Carlos Bombassaro
Organizadores

Música, Linguagens e Sensibilidades
Ensaaios



Porto Alegre, 2021

Direção editorial: Agemir Bavaresco
Diagramação: Editora Fundação Fênix
Crédito da capa: Raimundo Cruz e Tahiana Jaeger

O padrão ortográfico, o sistema de citações, as referências bibliográficas, o conteúdo e a revisão de cada capítulo são de inteira responsabilidade de seu respectivo autor.

Todas as obras publicadas pela Editora Fundação Fênix estão sob os direitos da Creative Commons 4.0 –
[Http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR](http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR)



Série Filosofia – 72

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Raimundo Rajobac; Luiz Carlos Bombassaro (Orgs.).

RAJOBAC, Raimundo; BOMBASSARO, Luiz Carlos (Orgs.). *Música, Linguagens e Sensibilidades: Ensaios*. Porto Alegre, RS: Editora Fundação Fênix, 2021.

276p.

ISBN – 978-65-87424-99-6



<https://doi.org/10.36592/9786587424996>

Disponível em: <https://www.fundarfenix.com.br>

CDD-100

1. Música 2. Filosofia. 3. Estética. 4. Linguagem. 5. Hermenêutica.

Índice para catálogo sistemático – Filosofia e disciplinas relacionadas – 100

Sumário

Apresentação

Os Organizadores 9



A dimensão formativa da sensibilidade

Nadja Hermann 21

Emoção como compreensão: notas sobre a experiência com a literatura e com a música

Gerson Luís Trombetta 37

“Educando sensibilidades” sob a ótica do governo militar: a coleção “Biblioteca Educação é Cultura” (1980)

Lia Tomás 53

Sobre a linguagem da crítica estética

Peter König 71

Música e linguagem – um complô hermenêutico

Hans-Georg Flickinger 85

Música para a câmara. Vilém Flusser e a arte dos sons

Rodrigo Duarte 97

Filósofos, magos e músicos: Ficino, Shakespeare e os filhos de Saturno

Jonathan Molinari 113

Museu das coisas inúteis – percurso de um percurso composicional

Celso Giannetti Loureiro Chaves 129



A inefabilidade da arte musical em Arthur Schopenhauer	
<i>Clovis Salgado Gontijo</i>	145
A música instrumental e os caminhos da interioridade: um breve esboço	
<i>Rainer Patriota</i>	183
Pseudomorfose, convergência e dramaturgia. uma investigação dos vestígios do problema da narração musical em Adorno	
<i>Dirk Stederoth</i>	203
Alguns aspectos da ideia de superfície em Música de Morton Feldman	
<i>João Paulo Costa do Nascimento</i>	217
Aura na música eletrônica de concerto	
<i>Henrique Iwao Jardim da Silveira</i>	239
Estilhaço: ensaio poético-sonoro em tempo-espaço espiral	
<i>Isabel Nogueira</i>	255
Organizadores	269
Autores/Autoras	270

Apresentação

O que se desvela na relação entre música, linguagem e sensibilidade, parece ser a questão central que, seja em conjunto, seja separadamente, vem ao nosso encontro nos textos que compõem este livro: *Música, linguagens e sensibilidades: ensaios*. Em sentido metodológico hermenêutico parece importante considerarmos que “como em todo olhar retrospectivo, o que importa é que nos conscientizemos dos passos dados para a frente no todo de nossas reflexões”¹. Essa perspectiva não deverá significar, portanto, uma relação dicotômica entre história, tradição e o que é hodierno, progressivo; antes, ela deve ressaltar o que pode ser determinado pelo enigma do caráter de simultaneidade da experiência da arte, em nosso caso da experiência da música, da experiência sonora: trata-se de um enigma, que aberto pela experiência da arte, expõe a simultaneidade do passado e do presente, e alcança sua mais contundente explicitação na experiência do sonoro. O Primeiro Simpósio de Estética e Filosofia da Música (SEFiM – UFRGS) aconteceu em 2013², e não apresentou àquela época uma temática específica. Em 2016, foi realizada a segunda edição, que assumiu como temática central a relação entre música, filosofia e *Bildung* (formação cultural)³; na terceira edição em 2019, a temática promoveu discussões a partir da relação música, linguagens e sensibilidades⁴. Este livro, que agora temos o prazer de publicar, reúne grande parte dos ensaios apresentados nessa ocasião, mas o leitor deve ter presente que, dado o alcance e a repercussão que aquelas conferências tiveram, tanto no meio acadêmico quanto fora de dele, as

¹ Gadamer, H.-G. Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest (1974). In: *Ästhetik und Poetik I. Kunst als Aussage*, Tübingen: Mohr Siebeck, 1993, G. W. Bd. VIII, p. 136. Trad. Marco Casanova. Editora WMF/Martins Fontes, 2010. p. 187.

² Os trabalhos apresentados durante o evento podem ser consultados em: <http://www.ufrgs.br/sefim/ojs/index.php/sm/issue/view/3/showToc>. Outros textos configuraram o Dossiê sobre Estética da Música no periódico *Per Musi* n.35. Endereço: <https://www.scielo.br/j/pm/a/nqBMfJNWFT6qCSGY5RSFqPb/?lang=pt>.

³ Os trabalhos apresentados durante o evento foram publicados em 5 volumes, incluindo os resumos expandidos e textos completos: <http://www.ufrgs.br/sefim/ojs/index.php/sm/issue/archive>. Outros textos em: RAJOBAC, R.; BOMBASSARO, L. C. *Música, Filosofia e Formação Cultural: ensaios*, 2017.

⁴ Disponíveis aqui: <http://www.ufrgs.br/sefim/ojs/index.php/sm/issue/view/10>. Os demais textos compõem o livro que agora apresentamos.

discussões delas decorrentes evidentemente não podem ser aqui reproduzidas, embora continuem a ressoar também como música de fundo.

Em um desafio que se desdobrou de forma plural, diversa e interdisciplinar, poderíamos dizer que, agora sob a forma de ensaio, reafirmou-se que “toda reflexão sobre a música deve ter sua origem no som, na duração [ao apresentar como tarefa, que] nunca percamos de vista que a ordem do fenômeno sonoro é primordial; viver esta ordem é própria essência da música”⁵. A respeito da linguagem, um fenômeno que, se não concebido [...] a partir do enunciado isolado, mas a partir da totalidade de nosso comportamento no mundo, o qual é por sua vez também uma vida em diálogo, poderemos compreender melhor porque o fenômeno da linguagem é tão enigmático, atrativo e fugidio”⁶. Com o paradigma da sensibilidade, uma atualização do que entendeu-se entre os gregos por *Aisthesis*, que para nós se impõe ao elevar a noção de experiência de mundo e da arte, além dos caracteres metafísicos e transcendentais que a perpassam, talvez como em caminhos já apontados por Nietzsche, quando mostrou que “[...] a realidade em seu conjunto – não somente em sua estrutura transcendental é feita (*tat-sachen*), [e o artista, ao criar apresenta formas de orientação] tão móvel e elástica, quanto a realidade é fluída e mutável”⁷. São essas compreensões que perpassam em todas as direções, e que nos oferecem a atualidade temática da experiência da música, em diálogo com os prismas da linguagem e da sensibilidade. Estamos, pois, num campo no qual o som e seu criador se mostram de múltiplos modos.

Parece-nos ainda importante considerar, no conjunto do trabalho que agora apresentamos, que música, linguagens e sensibilidades, orientam, dentre outras coisas, a noções ou conceitos que se incluem a si mesmos; assim, a experiência da música pode ser entendida a partir da exigência de integração da própria orientação

⁵ BOULEZ, Pierre. *A música hoje 2*. Trad. Gerelado G. Sousa. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 33-47.

⁶ Gadamer, H. -G Hermeneutik II - Wahrheit und Methode: Ergänzungen, Register In: *Gesammelte Werke*. Tübingen: Mohr Siebeck, 1993. p. 198. Trad. Enio P. Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes; Editora Universidade São Francisco, 2002. p. 233

⁷ WELSCH, Wolfgang. Estetização e estetização profunda ou a respeito da atualidade da estética nos dias de hoje. Trad. Alvaro Valls. Porto Arte, Porto Alegre, v. 6, n. 9, p. 7-22, mai 1995.

de mundo e auto compreensão. Daí o potencial ético, estético e epistemológico da linguagem da arte, da música: “não é apenas o ‘É isso que tu és!’ que ela descobre em um espanto alegre e terrível – ela também nos diz: ‘Tu precisas mudar tua vida!’”⁸. Arriscando-nos a apontar à polêmica tremenda que causou sua formulação, parecer ressoar, e deve, dentre outras coisas, nos provocar criticamente, no decorrer de nossa leitura, a reconhecer que “ser que pode ser compreendido é linguagem”⁹. Assim, nesse contexto, desvela-se ainda a verdade que nos é comunicada pela experiência da obra de arte, da obra de arte sonora, musical. Nesse sentido, ao contrário do que pretendem desenvolvimentos de teorias da música e da arte, dirigimo-nos ao que já nos possui, sempre determinado pela linguagem: a experiência da música. Trata-se do que destacamos como simultaneidade, que não deve designar apenas o ser-ao-mesmo-tempo, mas o que individualmente alcança atualidade em sua representação.



Os ensaios com os quais agora somos confrontados encontram-se divididos em duas partes. A primeira parte abre-se com as reflexões de Nadja Hermann. A dimensão formativa da sensibilidade é apresentada em sua atualidade a partir da crítica aos reducionismos vigentes nos processos educativos, tais como a redução da formação a princípios meramente técnicos e utilitários, que dentre outras questões, afastam-se de princípios motivacionais, psíquicos, criativos e normativos da personalidade. Segue-se a partir daí o desenvolvimento argumentativo a respeito do que significa a sensibilidade no contexto da formação humana, em sendas abertas pelas artes, filosofia e estética. O argumento central de Hermann consiste em afirmar que o desenvolvimento da sensibilidade, potencializa o desenvolvimento

⁸ Gadamer, H.-G. *Ästhetik und Hermeneutik* [1964] . In: *Ästhetik und Poetik I. Kunst als Aussage*, Tübingen: Mohr Siebeck, 1993, G. W. Bd. VIII, p. 8. Trad. Marco Casanova. Editora WMF/Martins Fontes, 2010. p. 9.

⁹ Gadamer, H. -G. *Hermeneutik I - Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. In: *Gesammelte Werke*. Tübingen: Mohr Siebeck, 1990. p. 478. Trad. Trad. Enio P. Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes; Editora Universidade São Francisco, 2015. p. 612.

da formação ética, superando formas rudes de convivência, direcionando a integração das competências humanas, a partir do cultivo individual, das capacidades de julgar e de fazer uso da imaginação.

No ensaio de Gerson Trombetta, encontramos uma discussão que, partindo da teoria da expressão, a arte é abordada tendo presente a noção de comunicação clarificadora das emoções do artista. Procede, então, com a análise a respeito da presença das emoções na literatura e na música, tomando como foco a experiência do leitor e do ouvinte. Iser confere base ao argumento, que ao ser desenvolvido, apresenta as emoções vividas pelo leitor/ouvinte como preenchimento de lacunas no texto/música de forma a comporem decisivamente o processo de compreensão da obra de arte musical e literária, analisa criticamente o sentimentalismo no campo das experiências estético-sonoras, reinterpretando todo o processo da compreensão.

Lia Tomás, por sua vez, desenvolve uma análise crítica do livro *Música*, publicado na controversa coleção de material didático intitulado "*Biblioteca Educação é Cultura*" (1980). Aqui o fio condutor da argumentação é o tema da sensibilidade. Em sua análise, a autora apresenta, dentre outras questões, dados cronológicos não relacionados, questões didáticas, informativas e metodológicas que, ao longo do ensaio, sugerem o não alcance do pretendido pelos propósitos daquele material didático. Ao lançar um olhar sobre as pretensões constitucionais, governamentais, e de alcance nacional do material, contrário ao paradigma artístico-estético-musical da sensibilidade, acaba por prevalecer uma proposta de formação conteudista.

Com uma reflexão sobre a linguagem própria da crítica estética, Peter König nos apresenta a problemática atual da crítica estética e o processo de empobrecimento de seu discurso. A crítica da arte é tomada como questão epistemológica central, enquanto são também problematizadas as análises sistêmicas sobre o tema. Considerado o estado atual da questão, o autor elabora um diagnóstico de como a crítica estética é tomada a partir da discrepância entre seu

papel e sua função, dentro e fora do ambiente acadêmico, e mostra como essa ideia se transforma em ameaça tanto à forma tradicional do discurso estético, quanto à prática da crítica estética. Caberá à ciência e à prática de vida a tarefa de pensar a crítica estética, sua função, sua forma, sua linguagem, sua história e seus possíveis desenvolvimentos futuros, pondo em foco as dificuldades de um estudo histórico de conceitos estéticos de articulação, bem como os benefícios desses mesmos estudos.

Numa perspectiva de cunho marcadamente hermenêutico, Hans-Georg Flickinger, investiga a misteriosa relação entre música e linguagem. A relação é tomada do ponto de vista do acesso ao saber, que se segue na identificação dos potenciais epistemológicos da música e da linguagem, bem como da possibilidade de aprendizagem mútua entre ambas. O questionamento central vai em direção à pergunta sobre como a música contribui para o entendimento da linguagem e vice-versa. Desenvolve-se, portanto, uma argumentação que nos apresenta as bases comuns das relações entre música e linguagem, ao abordar som e sentido, em direção à explicitação da estrutura hermenêutica da experiência da música.

A relação música e linguagem se desenvolve também como tema central do ensaio de Rodrigo Duarte. Ao interpretar as contribuições de V. Flusser, a temática é posta no contexto do pensamento sobre os novos *media* eletrônicos, dispositivos e processos tecnológicos. Filosofia e comunicação são tomados a partir de noções de código plano, código linear, de forma a explicitar a ideia de tecnoimagem. Nesse horizonte são discutidas questões estéticas que se relacionam com o som e sua organização no tempo, o que em sentido estrito indica uma consistente discussão sobre linguagem musical. O papel da música na cultura humana ganha destaque e passa a ser inserido nos contextos metafísico e epistemológico, que podem dar corpo a uma filosofia dos *media*.

Com recurso interpretativo vinculado à várias tradições estéticas e filosóficas, a experiência da música é apresentada por Jonathan Molinari ao problematizar a organização do conhecimento contemporâneo em confronto com aquele

desenvolvido no contexto do humanismo renascentista. Se em nossa época pode-se considerar como “inúteis” a música, as artes, a literatura e a filosofia, com o argumento do autor, poderemos perceber o quanto, desde o mundo antigo até o Renascimento, foi mantida a unidade entre essas distintas formas de saber. Como crítica da cultura apresenta-se a necessidade de superação de visões reducionistas contemporâneas, enquanto se mostra a estreita ligação das artes e da música com as verdades científicas.

Celso Giannetti Loureiro Chaves conclui a primeira parte do livro. Ao deixar falar o compositor, o autor desenvolve uma hermenêutica de um percurso composicional. Toma como tema o *Museu das coisas inúteis*, seu concerto para violino e orquestra que estreou em 2017. Em perspectiva musical e estética, o percurso composicional da obra é apresentado e refletido de forma a deixar que as ações composicionais se explicitem, se elucidem e pensem a si mesmas. A música é tomada a partir das próprias leis que a regem. Memória, impulsos, decisões estéticas, ação de componentes sonoros, ideia, apresentam-se em diálogo com a filosofia e a literatura (Ordine), com a arquitetura (Libeskind e Gaudí) e com a música (Reich e Webern).



Clovis Salgado Gontijo abre a segunda parte do livro. Com recurso reconstrutivo e interpretativo, o autor nos apresenta o tema da inefabilidade musical em Schopenhauer. Expõe a centralidade da música no pensamento e no projeto metafísico schopenhaeriano, mostrando que a inefabilidade é compartilhada por todas as artes, para a seguir fazer uma análise detalhada do inefável na música e do modo de expressão musical. Possibilita-nos, portanto, a compreensão do inefável a partir da Ideia e da Vontade, que se convertem em obra pela ação do artista; sua gradação nas artes fundamentadas numa metafísica original e paradigmas estéticos; e o inefável na música em diálogo com os conceitos de abundância semântica, força expressiva, universalidade e imaterialidade.

Ao investigar os caminhos da interioridade na música instrumental, o empreendimento de Rainer Patriota esboça uma análise e interpretação, que do Renascimento tardio estende-se até à primazia da performance no Jazz como componente da própria obra. Assinalam-se nesse processo transformações objetivas e subjetivas, cuja raízes, podem ser identificadas ainda na Idade Média. A experiência da música aparece sempre vinculada à experiência humana de mundo, associando-se ao que a história do conhecimento denominou paradigma da subjetividade. Por esse caminho interpretativo, a música ocupa lugar central que, como experiência, desvela a interioridade como que impulsionada por sujeitos conscientes de si e como resultados de seu próprio processo de subjetivação. O cultivo do mundo interior resulta, portanto, de uma realidade fluida, aberta e dinâmica.

Dirk Stederoth discute as relações entre pseudomorfose, convergência e dramaturgia, a partir das considerações filosóficas de Adorno. Aqui ganha destaque o problema da narrativa musical, que, ao ser explorado, parte do que é considerado momento crítico da identificação das pseudomorfoses musicais. A possibilidade de realizações de estruturas extramusicais no campo do próprio material musical é levantada como questão e explicitada a partir da noção de convergência. Como exemplificação do problema estético e musical enfrentado, o recurso a Adorno e seu exame sobre música operística e cinematográfica completam o desenvolvimento da argumentação, a qual indica haver, da parte de Adorno, posições a respeito da questão de se a música consegue nos mostrar estruturas narrativas, principalmente no que toca a configuração do material e da performance que expõem a forma externa e material musical.

A ideia de superfície em música alcança uma pertinente discussão com João Paulo Nascimento, quando, ao atualizar tal problema a partir de Morton Feldman, nos põe em contato com o contexto multiartístico da Escola de Nova York, suas criações, sua música e suas questões estéticas. Nas trilhas do expressionismo abstrato, o conceito de superfície em música ganha destaque enquanto tomado das discussões sobre a pintura. Isso permite ao autor, colocar em relação música e pintura,

ênfatizando as categorias de tempo e espaço, subvertendo a perspectiva modernista em relação à conquista dos próprios meios das linguagens artísticas. Nesse sentido, superfície em música destaca a tensão entre sons e fundo sonoro na dinâmica do tempo e do espaço, considerando o que é inerente ao som e os meios próprios da música.

Henrique Iwao apresenta em seguida a discussão sobre aura na música eletrônica de concerto, de modo a tematizar a presença da eletrônica no âmbito das práticas musicais. Ao atualizar o debate sobre a aura da obra de arte, em sentido musical, sonoro, estético e filosófico, o autor atenta para a ubiquidade contemporânea da eletrônica sonora, e enfatiza aspectos criativos possíveis nas experiências de gravação, manipulação, descontextualização e recombinação, dentre outros. Perspectiva, que ao perpassar até o conceito de performance e atualizá-lo, de modo a expor o imprevisto e paradoxal como tarefas à consciência frente à experiência ante às obras de arte musicais, a qual, não necessariamente precisaria vir à tona por meio da manipulação estrutural e racionalizada do material sonoro.

Finaliza a segunda parte do livro, o ensaio poético-sonoro de Isabel Nogueira: *Estilhaço*. Ao perpassar questões estéticas, musicais e sonoras contemporâneas, a obra apresentada contém em si e, nos comunica, técnicas, escolhas e decisões que põem em movimento de tensão o visual e o sonoro, como parte integrante dos processos de criação musical. Conceitos e noções centrais como frequência, escuta, espiral, som, texto, fragmento e imagem constituem os fundamentos estéticos e musicais do vídeo-poema-sonoro. A autora explicita aqui os interesses da artista e pesquisadora em aprofundar entrelaçamentos entre som e escuta, articulados a partir do conceito de escuta profunda.

Temos aqui ensaiadas, portanto, questões diversas, perspectivas multifacetadas, mas que, vistas em seu todo, confluem para uma tessitura e para uma composição que desdobra os temas mais candentes da discussão estética da atualidade no que tange ao universo da linguagem musical. Todas essas questões

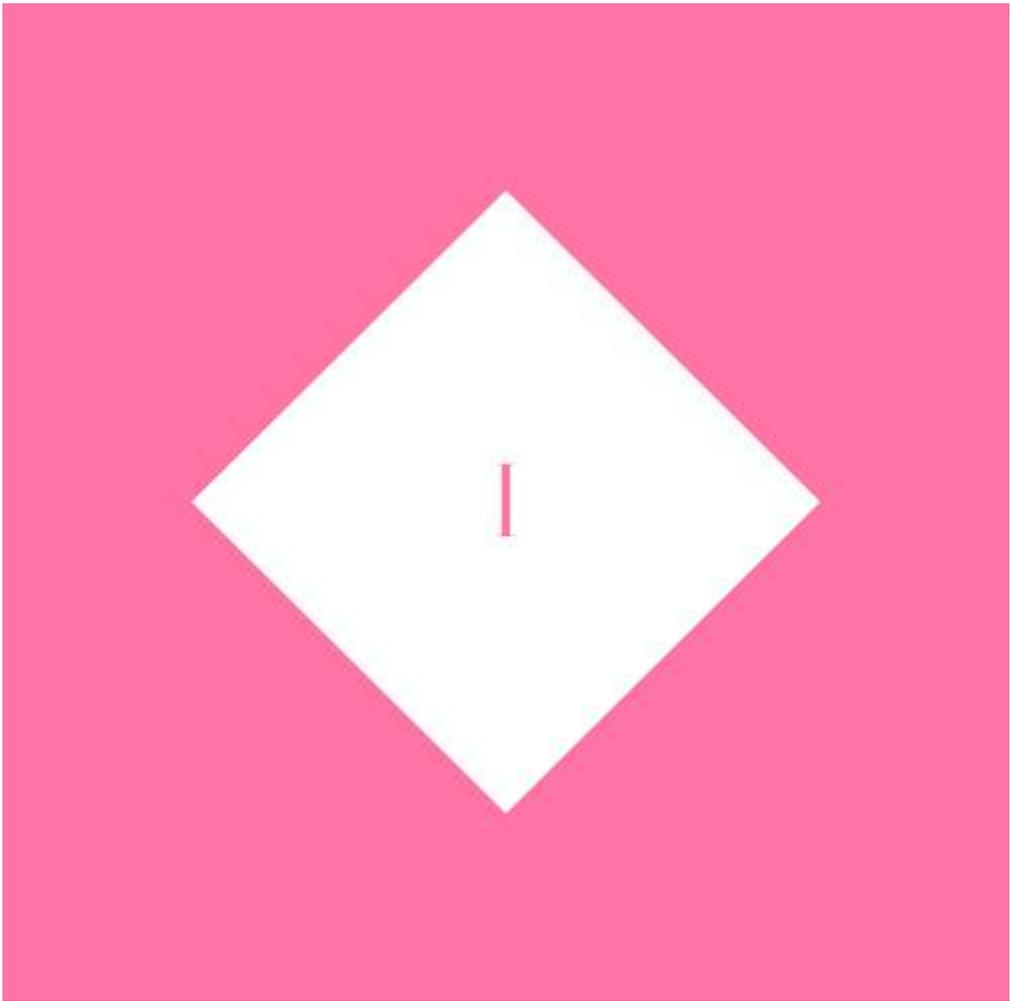
são fundamentais para se pensar a relação entre música, linguagens e sensibilidade. E, conseqüentemente, merecem toda nossa atenção e nossa investigação. É evidente que o caráter autônomo de cada um desses ensaios não permite uma organização linear, que poderia se traduzir numa leitura unívoca. Por isso, em seu todo, este livro somente pode ser visto como uma reunião de vozes distintas, que pode certamente alcançar uma configuração mais plena de sentido à medida que a experiência da música nos possibilite voos ainda mais altos, que busquem tencionar uma crítica epistemológica e metafísica, associadas às pretensões metodológicas da ciência moderna e da própria estética, bem como ao enigma da obra de arte musical. Como bem observou Gadamer: "é só na execução que encontramos a obra ela mesma – o mais claro exemplo é o da música – assim como no culto encontra-se a divindade. [...] o espetáculo só acontece onde está sendo representado, e para ser música deve soar"¹⁰. Parece-nos que, em sentido estético e de construção do conhecimento, devemos nos perguntar: que ganhos temos ao considerar o todo de nossa experiência sonora de mundo?

Raimundo Rajobac.

Luiz Carlos Bombassaro.

Confrontados à Pandemia do Novo Coronavírus.

¹⁰ Gadamer, H. -G. Hermeneutik I - Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. In: *Gesammelte Werke*. Tübingen: Mohr Siebeck, 1990. p. 121. Trad. Trad. Enio P. Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes; Editora Universidade São Francisco, 2015. p.172.



A dimensão formativa da sensibilidade



<https://doi.org/10.36592/9786587424996-01>

Nadja Hermann

... é certo que o elemento sensual em nossa natureza, como o primeiro germe, é também a mais vívida expressão do espiritual.

(Wilhem von Humboldt)

Minha proposta para este Simpósio¹ é discutir a dimensão formativa da sensibilidade. Embora o tema esteja no meu campo de interesse há muito tempo, este ano sua face foi particularmente exposta, não como positividade, mas como uma fratura, uma espécie de cultura filisteia nos termos de Nietzsche², um desprezo pela formação, que insiste em reduzi-la a uma dimensão meramente técnica e utilitária, afastada de todos os aspectos motivacionais, psíquicos, criativos e normativos da personalidade. Refiro-me às restrições promovidas pela política do Ministério da Educação em relação à filosofia, às artes e seu papel na formação cultural. Esse recrudescimento provocou a retomada de um tema que me é caro. Quero, então, destacar o significado da sensibilidade (do sentir) na formação humana, tal como encetada pela filosofia, pela estética, pelas artes, como um modo de resistência intelectual, não apenas para interpor um limite na escalada de um obscuro utilitarismo na educação, mas, sobretudo, para reconhecer que há algo valioso na vida humana, só alcançável pelo refinamento do espírito.

I

A questão da sensibilidade ou do sensível tem uma longa trajetória no

¹ Este texto foi apresentado no III Simpósio Internacional de Estética e Filosofia da Música "Linguagens e Sensibilidades", realizado pelo Instituto de Artes/ UFRGS, de 23 a 25 de setembro/2019, em Porto Alegre. Para a presente versão houve pequenas modificações e correções.

² Para Nietzsche a cultura filisteia é aquela que promove a educação profissionalizante em detrimento da formação pessoal, a cultura jornalística rasa e que põe a vida à serviço do Estado. O movimento romântico, que, em parte, influenciou Nietzsche, denominou filisteu todo aquele que se encontra preocupado com a utilidade. Segundo Safransky, no contexto do movimento romântico, filisteu era o termo empregado para referir "uma pessoa rancorosa que toma por normal o que é excepcional e tenta diminuir o que é sublime. Trata-se, pois, de pessoas que se proíbem o espanto e a admiração" (2010, p. 182).

pensamento ocidental, que não deve ser desconsiderada em suas profundas oscilações e repercussões. Contudo, aqui não há espaço para reconstruí-la. Retomo apenas alguns elementos que configuram o retorno da valorização do sensível, dos sentimentos e das emoções, sua influência na constituição da subjetividade moderna e na correlata ideia de formação.

Uma demarcação da trajetória do sensível situa-se no século XVIII, uma época de extrema complexidade e riqueza que traz, ao lado da razão, fortemente enfatizada, o lado obscuro e ambíguo das sensações, os excessos da paixão, os assombros da imaginação que escapam ao controle racional e revelam o sentimento expressivo da natureza, gerando novas relações com o corpóreo. Há uma série de discussões filosóficas e artísticas em curso, em especial as oposições entre razão e paixão, natureza e cultura, bem como os problemas postos pela sensibilidade que buscam introduzir elementos da contingência na razão, rompendo com a ideia de verdade absoluta e abrindo espaço para as potencialidades humanas que permaneceriam ocultas, caso não fossem disponibilizados novos acessos à sensibilidade.

Nesse contexto, o sensível ainda não tinha se afirmado no âmbito epistêmico, de modo que o estético era problematizado à luz do racionalismo predominante, que propunha apresentar o puro e o verdadeiro, enquanto uma esfera superior, de acordo com as condições da razão. O sensível pertencia a uma faculdade inferior – de acordo com a tradição de Christian Wolff ³ –, que é a esfera do instável, do mutante, do instinto. No âmbito dessas discussões, Baumgarten, influenciado por Wolff, afirmará a nascente disciplina estética como gnosiologia inferior, porém colocará em destaque os poderes da sensibilidade e da imaginação, forçando a reflexão filosófica a enfrentar como a experiência sensível se articula com o racional. Baumgarten quer enfatizar a lógica autônoma da sensibilidade, regulada por princípios próprios, diferentes daqueles do entendimento (SANTOS, 2012, p. 304). Abre-se, assim, um

³ Christian Wolff (1679- 1754) foi influenciado pela escolástica, pelo cartesianismo e pelo espírito de seu tempo, que viu a ascensão das ciências experimentais e os esforços de universalização dos princípios matemáticos. Na sua filosofia, o conhecimento adquirido pelos sentidos é o mais inferior, enquanto o conhecimento promovido pela razão é superior e, uma vez aliado à matemática, obtém um nível mais elevado. Assim, a faculdade cognitiva inferior (que inclui os sentidos, a imaginação, a capacidade ficcional e a memória) produz ideias obscuras e confusas, enquanto a faculdade cognitiva racional introduz clareza e distinção. O racionalismo sistemático de Wolff adota método lógico-dedutivo, cujas conclusões devem derivar de princípios certos e imutáveis.

espaço para compreender as relações orgânicas e interpretativas do homem com a natureza e suas diferentes formas (FRANZINI, 1999, p. 41).

No início no século XVII, o problema da experiência sensível e sua relação com a razão ocupa o centro das discussões filosóficas e, de acordo com Franzini (1999), é representado nas posições antagônicas de Locke (1632-1704) e Leibniz (1646-1716). O principal ponto de discordância se dá em relação ao inatismo, conduzindo os filósofos a posições diferentes sobre a atividade da alma, que, “para Leibniz ‘pensa sempre’, e que para Locke por seu lado, é uma câmara escura completamente passiva, que recebe todas as suas ideias da experiência” (FRANZINI, 1999, p. 21). Para Locke, o intelecto só se torna ativo *a posteriori*, pela reflexão, como uma chapa na qual se imprime algo; enquanto para Leibniz o intelecto é formativo, baseado num princípio *a priori*, ou seja, em pequenas percepções inconscientes, que trazem inúmeras possibilidades de experiências. Essas pequenas percepções atuam na nossa vida mental, sobre nossos gostos, medos, angústias e explicam em parte as paixões, o que permite encontrar semelhanças com a teoria psicanalítica. Ambos os autores projetam novas perspectivas para as possibilidades da razão em relação experiência sensível, sejam as percepções inconscientes leibnizianas que conduzem ao juízo transcendental, sejam as operações do intelecto de Locke que trazem o *wit*, a argúcia do espírito, o engenho, a vivacidade em suas possibilidades imaginativas e construtivas (Franzini, 1999).

Além dessas discussões sobre a experiência sensível, as reflexões sobre as viagens – habituais no século XVIII – trazem uma forma de aprender na ação, no contato direto com a experiência, promovendo o desafio da diferença cultural, da diversidade de costumes e crenças, criando espaço para um pensamento errante, para uma experiência de estranheza e de certo relativismo cultural. Isso favorece a instauração de novas sensibilidades, uma vez que, diante da diversidade das culturas, torna-se pouco sustentável atribuir mais valor a determinadas tradições do que a outras. Os relatos de viagens provocam as abstrações metafísicas e, além de tornarem-se um desafio ético-filosófico, “adquirem um significado explícito estético-sensível” (FRANZINI, 1999, p. 45). Isso pode ser exemplificado nas viagens que permitem apreciar o sentimento de horror e beleza, como aquele oferecido aos viajantes pelas neves nos Alpes e pela erupção do Vesúvio.

As viagens também trazem a experiência do outro que é essencial para a estética pela sua relação com a analogia e com a diferença, favorecendo a instauração de uma nova sensibilidade cognitiva. Tal acontecimento pode ser exemplificado na obra *Suplemento à viagem de Bougainville*, de Diderot, que apresenta a diversidade de vida dos taitianos, exigindo a superação de preconceitos, emblematicamente sintetizada no subtítulo da obra: "Sobre o inconveniente de atribuir ideias morais a certas ações físicas que não as comportam".

Esse conjunto de novas situações gera problemas centrais para o sensível e a estética, como a questão do belo (cujos critérios se relativizam) e a experiência do outro (que exige novas formas de sensibilidade). Percebe-se que o debate filosófico tem como pano de fundo a tensão entre a "dinâmica do sensível" e as regras racionais. Muitas tradições racionalistas (como em Descartes e em Leibniz) convivem, ainda nesse período, com elementos de uma natureza selvagem e aspectos obscuros que surgem na literatura e nos relatos de viagens.

O século XVIII, ao acolher os questionamentos trazidos pela experiência sensível, "abre-se à esfera do estético como a uma possibilidade de explorar limites e horizontes, capazes de fazer surgir as potencialidades construtivas do sujeito" (FRANZINI, 1999, p. 98). O próprio surgimento da estética está profundamente articulado com o novo formato de subjetividade em curso na modernidade. A capacidade de sentir da estética permite compreender os limites inexplorados do agir humano. Nesse contexto cultural, a emergente disciplina traz no seu bojo

a crítica do gosto, o horizonte poético das artes, a estrutura gnoseológica de Baumgarten, a fantasia de Vico, a lúcida visão transcendental de Kant, bem como as reflexões particulares dos artistas, dos críticos, dos místicos e dos poetas. A estética é o *senso comum* deste diálogo dinâmico e incessante: é nele que se verão em *ação* as questões do sentimento, do prazer, da beleza, da forma, do infinito, que se poderão captar as qualidades das artes, os limites da percepção, o temor perante a obscura grandeza da natureza, as interrogações sobre o amor e a vida (FRANZINI, 1999, p.12, grifos do autor).

Para compreendermos o significado da dimensão formativa da sensibilidade e da estética, é preciso proceder a um desvio na argumentação para indicar a relação da educação pelos sentidos, realizada, primeiramente, no âmbito do sensualismo e do empirismo.

II

De acordo com o *Dicionário histórico de Pedagogia (Historisches Wörterbuch der Pädagogik)*, o modelo sensualista⁴, fortemente determinado pelos sentidos, constitui-se, no século XVII, em uma provocação para as crenças teológicas vigentes, pois se estabelecem novas crenças, que negam a alma dada por Deus, as ideias inatas, a verdade revelada como fundamento da vida civil e o sistema político apoiado no direito divino. O saber, o poder e os valores morais deveriam ser construídos sobre novas bases. Esse debate teve efeitos de longo alcance para a concepção de ensino e educação. A alma da criança, não mais de origem divina, é construída pela experiência e, assim, torna-se pedagogicamente influenciável. O processo educativo, agora secular, é conduzido por um método de ensino que tem por base a experiência (sensualismo), estando sujeito a falhas, porque a experiência nunca é plenamente controlável. Essa limitação do controle metodológico só pode ser compensada pela inclusão de condições sociais e políticas que favoreçam determinadas experiências consideradas desejáveis. Não é por acaso que Locke desenvolve uma teoria política, recusa o poder absoluto e separa a esfera pública e a privada. A experiência se constitui como limite do conhecimento racional. Apenas mediante essas pressuposições e sob as condições das ciências em desenvolvimento tornou-se possível a pedagogia moderna (RHYN, 2004, p. 878 et seq.). Desse modo, a sensibilidade assume papel de destaque nos processos formativos, mas apenas no que tange ao modo de conhecer o mundo externo pelos sentidos, articulado com o saber científico.

⁴ De acordo com o verbete *Sinnlichkeit/Sensualismus* do *Historisches Wörterbuch der Pädagogik*, sensualismo “designa a teoria psicológica e epistemológica, segundo a qual conhecimento e o pensamento são construídos e determinados exclusivamente ou largamente pelos sentidos e sentimentos. O pressuposto básico é que não há nada na mente humana que não tenha sido percebido anteriormente pelos sentidos. Esse pressuposto tem duas vastas implicações. A primeira é a negação da doutrina das ideias inatas e, a segunda, é que o desenvolvimento do pensamento por meio das percepções e da experiência tem, em princípio, influencia pedagógica” (RHYN, 2004, p. 866).

Em contraposição, há um movimento diferenciado na trajetória do sensível, que repercutirá na formação. No contexto alemão, no início do século XVIII (RÖHRS,1993), o conteúdo místico-religioso da *Bildung* (segundo a etimologia deriva do termo *Bild*, imagem, em alemão) inspirado na imagem de Deus (*Imago-Dei*) – imagem divina que penetra o indivíduo e dá forma à alma - é submetido a um crescente processo de secularização, que dissolve esse conteúdo religioso em direção à estética⁵, numa analogia da educação com o trabalho criativo do artista. A ideia de sentido interno será introduzida no conceito de *Bildung* (formação) por influência do filósofo inglês Shaftesbury⁶ (1671-1713). A realização do sentido interno (*inward form*) na aparência externa corporeifica a unidade da força sensível e ética do homem, determinada pelo estético. O objetivo da *Bildung* transforma-se em auto-educação (*self-breeding*), ou auto-criação de si mesmo (RÖHRS,1993, p.149). Aqui não se trata mais de promover o conhecimento do mundo pela percepção externa, que se torna mensurável e ordenado. Influenciado pelo neoplatonismo, Shaftesbury considera que a mais elevada percepção da beleza e da harmonia exige um sentido interno, que não é aprendido pelo hábito como queria o sensualismo. Propõe, assim, muito mais que o conhecimento científico do mundo; aposta no autoconhecimento do homem e na sua relação com os outros e com o mundo. O sentido interno (*inward form*) se opõe à ideia de *tabula rasa* de Locke (RHYN, 2004, p. 880 et seq.). A *Bildung* é sempre um acontecimento interior que exige entusiasmo, aquele sentimento que Shaftesbury definiu como vinculado à atividade racional e que “nos inspira com alguma coisa mais que ordinária e nos eleva acima de nós mesmos. Sem essa imaginação ou ideia [...], o mundo não seria senão uma circunstância enfadonha, e a vida um lamentável passatempo” (SHAFTESBURY,

⁵ Santos observa: “A partir de Kant, e depois de Kant, a vivência estética torna-se, para a consciência moderna, o análogo e até mesmo o sucedâneo de uma vivência religiosa, que garante o acesso a um domínio onde, num mundo cada vez mais secularizado, ainda subsiste alguma memória do absoluto e do sagrado. E a própria arte ver-se-á instituída como o último grande mito do homem, onde este se reconhece como livre criador de um mundo de objectos e de significações propriamente humanos que se propõem desafiar o tempo” (2012, p. 318-9).

⁶ Anthony Ashley Cooper, o Terceiro Conde de Shaftesbury (1671-1713), foi um influente filósofo inglês, que entendia ser a avaliação adequada da ordem e da harmonia a base de julgamentos corretos sobre moralidade, beleza e religião. Esteve na vanguarda do desenvolvimento das ideias de senso moral, experiência estética, defesa da liberdade e da tolerância políticas e uma crença religiosa baseada na razão e na observação. Para Shaftesbury, o propósito da filosofia era capacitar as pessoas a viverem uma vida melhor (cf. GILL, 2021).

2003, p. 352). É interessante observar que o entusiasmo é um termo de origem grega - *en thousiásmos* – que significa um corpo possuído pelos deuses. É preciso haver algo grande e majestoso que eleve a mente para não permanecermos presos aos “apetites mais grosseiros” e quanto mais instigantes forem aqueles com quem dialogamos (poetas, filósofos etc), mais entusiasmo teremos.

A questão da interioridade vai assumindo um caráter inescapável. Essa filosofia estética influenciou Herder, Kant, Goethe, Schiller, Humboldt e também Rousseau e Pestalozzi, projetando a ideia de uma formação humana que apela para o sensível e ao processo de criação de si mesmo.

III

Retomemos agora a consideração sobre estética. O amadurecimento dessa questão e sua trajetória ao longo do século XVIII e nas primeiras décadas do século XIX, no âmbito da cultura europeia, projeta novas compreensões no campo da sensibilidade. Nesse contexto, merece destaque a reivindicação dos sentimentos e da imaginação iniciada pelo movimento literário alemão *Sturm und Drang* (Tempestade e ímpeto), situado no período entre 1760 e 1780, como uma reação ao racionalismo iluminista, cujos principais representantes são Herder, Hamann, Goethe e Schiller. Esse movimento tem continuação com o Romantismo, por volta de 1800, com pensadores notáveis como os irmãos Schlegel, Novalis, Tieck, Schiller, Schelling, Hölderlin, Goethe, Schleiermacher entre outros. A verdade estaria relacionada com os sentimentos e a ideia de que há um impulso natural em nós foi a base de uma filosofia da natureza. De acordo com Schelling, a natureza torna-se um espírito criativo que busca a autorrealização plena. O conhecimento desse espírito não se dá por meios analíticos, mas processos intuitivos e emocionais. Os fenômenos da vida são compreendidos como auto-organização, o que torna a filosofia da natureza de Schelling curiosamente atual. Em suas múltiplas expressões, o Romantismo aposta na dimensão desconhecida do sonho, do inconsciente, do impulso interior que forjará uma revolução cultural. Havia um entusiasmo na força da estética e da sensibilidade para formar personalidades livres.

A questão das paixões e dos sentimentos, elementos da subjetividade que escapam à razão, e a ideia de experiências que rompem com os limites encontram

nas artes um espaço privilegiado para se exprimir, a tal ponto que a ideia da expressão é base de um processo de individuação moderna. Segundo essa ideia, que se desenvolve no fim do século XVIII: "cada indivíduo é diferente e original e essa originalidade determina como ele deve viver". Contudo, como observa Taylor, "nada é mais evidente e mais banal. Nova é a ideia que isso faz realmente diferença quanto ao modo de vida que devemos levar" (TAYLOR, 1997, p. 481).

Para expressar essa vida, que reivindica originalidade, a arte assume um papel decisivo, criando o entendimento da arte como um expressar, ou seja, a "íntima coerência das figuras artísticas com o sentimento que as anima e suscita" (PAREYSON, 2001, p.21). Nesse aspecto, a questão sensibilidade não mais se restringe às teorias sensualistas e empiricistas que conduziram ao desenvolvimento da ciência e ao desenvolvimento teórico e que não teriam transformado a pessoa, como desejou o romantismo e o idealismo alemães. Isso levará Schiller a reagir propondo uma educação estética da humanidade, numa posição contrária à ideia de que a liberdade se obtém pela luta política. Também Novalis reagiu, criticando o sistema de Locke: "Quanto mais bitolado é um sistema tanto mais agrada aos homens do mundo. Assim os sistemas dos materialistas, a doutrina de Helvetius e também Locke obtiveram a aprovação da maioria entre essa classe" (NOVALIS, 2001, p. 93).

A força do estético se faz sentir e inspira um projeto educativo e civilizatório, a vida política e também a própria filosofia. No programa filosófico de Hölderlin, Schelling e Hegel, escrito em 1796, se reconhece que "o acto supremo da razão [...] é um acto estético"; e que o "filósofo deve possuir tanta força estética como o poeta" (HEGEL, 1979, p.236). Schelling dirá, ainda, que a filosofia "é uma poesia interior, implantada no objeto, tal como a música das esferas celestes. Pois, originariamente, é a coisa que é poética, só depois o é a palavra" (2010, p.47). A estética começa a mostrar, assim, a proximidade entre filosofia e poesia⁷, como também afirmará Nietzsche mais tarde, ao conceber a filosofia "como uma forma de poesia [...] poesia além dos limites da experiência" (NIETZSCHE, 1988, v.VII, p. 439).

⁷ Na segunda metade do século XX, Gadamer se notabilizou por reconhecer o papel da estética para sua filosofia da compreensão, destacando também uma "proximidade enigmática" e uma "tensão frutífera" na relação entre filosofia e poesia (Gadamer, 1999, p. 232, v. 8).

Nesse ambiente próprio do idealismo alemão e de valorização do estético, Schiller desenvolverá a proposta inédita de uma educação estética da humanidade⁸, em que a sensibilidade se articula com a determinação moral e a arte adquire um escopo educativo. Ou seja, Schiller elevará a sensibilidade a um novo *topos* no panorama da formação humana. É, na verdade, uma resposta às inquietações diante dos horrores subsequentes à Revolução Francesa, que foi vanguarda da luta política pela liberdade (havia encantado muitos escritores e pensadores alemães), mas terminou por revelar as tiranias da razão. A grande questão foi como constituir a liberdade política, já que a massa dos homens não está interiormente preparada para a liberdade externa que foi conquistada. A paixão política cede lugar a uma preocupação com a formação da personalidade e Schiller propõe, então, “uma revolução do espírito” (SAFRANSKY, 2010, p.41). O homem só se conhece pela educação que se realiza por meio da cognição do belo e nisso se encontram as condições para superar as fragmentações da modernidade, as dicotomias entre razão e sensibilidade, natureza e cultura, visando a totalidade do ser humano. O diagnóstico de Schiller a respeito de sua época é duro, como se lê na Carta V:

Nas classes baixas e numerosas aparecem instintos grosseiros e sem lei, que pela dissolução do vínculo da ordem cívica se libertam e procuram, com furor indomável, sua satisfação animal. [...] De outro lado, as classes civilizadas nos dão o espetáculo ainda mais repugnante da languidez e depravação do caráter, mais revoltante por ter sua fonte na própria cultura. [...] Do homem natural resulta, quando descamba, um furioso; do pupilo das artes, um indigno. [...] Em pleno seio da sociabilidade mais refinada o egoísmo fundou o seu sistema, experimentamos as carências todas e os anseios comuns à sociedade, sem que daí nasça um coração cordial (SCHILLER, 1991, Carta V, p. 49).

Como fazer essa mudança? Os resultados da ciência e a própria vida cotidiana não conduzem o homem a uma harmonia. Só as representações da arte, por exigirem

⁸ A concepção teórica de Schiller se encontra em *Cartas sobre a educação estética do homem (Über die Ästhetische Erziehung des Menschen)*, obra escrita de modo epistolar, em 1793, como um agradecimento ao príncipe dinamarquês Friedrich Christian von Augustenburg, que lhe concedeu uma pensão. Como parte dessas cartas foram perdidas, Schiller as reescreveu no período de 1794 a 1795 e as publicou, em 1795, na Revista *Die Horen*, totalizando um conjunto de 27 cartas.

a recepção da sensibilidade e a inteligência da razão, podem gerar a liberdade. Schiller aposta na força do estético para criar os fundamentos espirituais da liberdade, e procura demonstrar que é a beleza que conduz à liberdade. O sensível, os afetos não são estranhos à razão. A arte bela educa e aprimora os sentimentos porque põe em movimento pelo jogo aquilo que o homem realmente é, de acordo com sua célebre afirmação: "O homem joga somente quando é homem no pleno sentido da palavra, e somente é homem pleno quando joga" (SCHILLER, 1991, Carta XV, p. 92). Esse jogo não ocorre apenas nas artes e na literatura, mas também na nossa vida, pois o "objeto do impulso sensível, expresso num conceito geral, chama-se vida em seu significado mais amplo" (SCHILLER, Carta XV, 1991, p. 88). A pulsão sensorial está ligada às nossas experiências do mundo e às modificações que produzem para satisfação de nossas necessidades materiais. Se permanecer preso a esse impulso, o homem é arrastado pelo tempo, pela sua finitude. O impulso *formal*, ao contrário, "tem ponto de partida no ser absoluto do homem ou na sua natureza racional" (SCHILLER, 1991, Carta XII, p. 78). Apesar de opostos, os impulsos sensível e formal se condicionam e se coordenam mutuamente. A ação bela não é só um respeito à lei da moralidade (como na tradição kantiana), mas está em harmonia entre razão e sensibilidade, equilíbrio este a ser conquistado pela educação e pela cultura. Não sucumbimos às constantes transformações das sensações pela exigência de estabilidade e unidade que provém do impulso formal. O impulso do jogo ou impulso lúdico conciliaria a permanência na transformação, a sensibilidade e a receptividade dos sentidos com a força criadora da razão. A passagem da natureza para a cultura se realiza pelo jogo, ou seja, pelos símbolos e rituais. Como observa Safransky, ao comentar a educação proposta por Schiller, muitos de nossos instintos, como a sexualidade, perdem sua força subjugadora pelo jogo do erotismo, quando nos tornamos verdadeiramente humanos, quando entram em cena os disfarces, as artimanhas, os adornos e onde ocorre, diz Safransky "aquela magnífica duplicação: gozar o gozo, sentir o sentimento, amar a paixão" (2010, p. 43). Igualmente em relação à agressividade, os elementos do jogo podem ser canalizados para competições, disputas diversas, concorrências. O homem precisa de um espaço lúdico para jogar e trabalhar seus afetos e impulsos. O jogo da arte amplia a relação com o mundo, estimula as forças da razão, dos sentimentos, da imaginação e

intensifica as possibilidades de obter solução para os conflitos, inclusive para os conflitos morais porque para agir bem precisamos conhecer as circunstâncias do mundo no qual agimos.

A sensibilidade e a estética encontram em Schiller um dos momentos mais expressivos da formação humana. Poucos levaram tão longe o estímulo para o jogo, para a totalidade maior. Em tempos atuais, os influxos de seu pensamento continuam inspirando. O valor formativo do lúdico, de forte acento schilleriano, encontra-se, por exemplo, no movimento *Armorial*⁹ (lançado por Ariano Suassuna, em 1970) que tem como proposta fundamental elaborar uma arte de natureza erudita, entretecida por ingredientes típicos da cultura popular. Um de seus representantes mais destacados, Antonio Nóbrega - compositor, músico, dançarino - estuda as manifestações culturais populares do Brasil em sua riqueza simbólica. Ele mostra como a grandiosidade material dos elementos da cultura (que nos vem pela emoção, pelo impulso sensível e, no caso do frevo, pelo seu ritmo) pode ter uma organização sistemática, um tratamento formal, erudito, que seja integrado pelo lúdico, capaz de gerar níveis elaborados de expressividade.

IV

Cabe, contudo, destacar que sensibilidade no século XX e XXI não consegue ser aprendida pelas abordagens clássicas da teoria estética, na medida em que não se move nem pela reconciliação, nem como um caso particular do universal. O movimento do sensível no século XX, dirigiu-se para "a *diferença*, entendida como não-identidade, como uma dissemelhança maior do que o conceito lógico de diversidade e do conceito dialético de distinção" (PERNIOLA, 1998, p. 156), provocando um deslocamento para tudo o que é incomum. O âmbito do sentir na contemporaneidade assume um caráter de "experiências insólitas e perturbadoras, irredutíveis à identidade, ambivalentes, excessivas" (PERNIOLA, 1998, p.157). A sensibilidade, não mais integrada por nenhuma dialética, por nenhuma espiritualização, passa por uma espécie de autonomização e radicalização, que se verifica tanto pela multiplicidade de fenômenos estéticos como pela ampliação do

⁹ *Armorial* significa em língua portuguesa o livro onde estão registrados os brasões. O fundador do movimento Ariano Suassuna. o emprega para referir à beleza dos esmaltes em sua pureza.

estímulo às sensações, impondo uma atividade frenética, que altera nossa capacidade de ver, escutar e de sentir. TÜRCKE chamou a atenção para esse fenômeno num trabalho de investigação vigoroso, denominando-o de "sociedade excitada", em que a luta pela existência se tornou uma luta pela percepção. Assim, a torrente de estímulos sensoriais que provoca sensações ao infinito altera a atenção, a escolha das palavras e temas, o ritmo do pensamento, impondo a divisa "ser é perceber" ou, ainda, ser é ser percebido (TÜRCKE, 2010, p. 65), que se encontra enraizado no paradigma da sensação que é a base da percepção de toda a sociedade.

A revolução microeletrônica promoveu um salto técnico que vemos hoje nas formas aceleradas das *medias* e das redes virtuais, o que provoca a superestimulação, trazendo o questionamento se nosso sentir seria alienado, se não conduziria a uma anestesia da sensibilidade, fraudando qualquer promessa formativa. O risco da anestetização é real pelo excesso excitabilidade, o que favorece uma transformação "em nossa sensibilidade básica como nos movermos cada vez mais de uma cultura experiencial para uma cultura informativa" (SHUSTERMAN, 1997, p. 29).

Creio, contudo, que aqui cabem algumas considerações para evitar a armadilha que aprisiona as possibilidades formativas da sensibilidade. Primeiramente é preciso não reduzir a sensibilidade à sensação. Ao contrário, o estético tem capacidade de manejar a pluralidade, distinguir traços, por em movimento a imaginação, capacidade esta adequada à ideia de que o sujeito se constitui numa multiplicidade de experiências e adequada também à ideia de uma sociedade de "finalidade aberta" (ISER, 2001, p.48). A sensibilização promovida pela experiência estética não é uma mera excitação. Ao contrário, desde Kant, a estética não trata só do sensível, mas também dos sentimentos, isto é, da capacidade do sujeito de ser afetado. Desse modo, a experiência estética é o que o sujeito faz consigo mesmo e

por meio da qual nós 'aprendemos' algo sobre nossas próprias possibilidades, a saber; que nós, em virtude da nossa 'liberdade' de poder 'fazer de qualquer coisa um objeto de prazer para nós mesmos', somos aptos para a realização de um tipo de reflexão que desta forma não conhecíamos e que nos abre a uma nova

dimensão para o nosso Juízo, não só com respeito à avaliação 'estética' de determinados objetos, em sentido estrito, mas também com respeito à nossa própria autocompreensão: a compreensão de nós mesmos enquanto seres-no-mundo, em geral, isto é, numa perspectiva não meramente estética, mas também, e essencialmente, antropológica (HAMM, 2009, p. 63).

O desenvolvimento da sensibilidade prepara, assim, para a formação ética, liberando formas rudes de convivência, além de preparar para a integração das diferentes competências humanas, que dependem de um cultivo individual, especialmente da capacidade de julgar e da imaginação.

O que permanece atual da inspiração da era romântica, especialmente no que se refere à valorização da sensibilidade é a imaginação criativa, pela qual arte é compreendida como uma criação que revela algo, uma espécie de epifania, que "nos introduz à presença de algo que é, de outra maneira, inacessível e tem o mais alto valor moral e espiritual" (TAYLOR, 1997, p. 537). Esse valor espiritual alarga as mentes para aquilo que escapa à mera cognição e mobiliza os afetos. Uma mobilização dessa natureza não nos é indiferente: provoca a revisão de nossas crenças, favorece o conhecimento de como as paixões agem sobre nós e aprimora nossa sensibilidade ética.

Referências

GILL, Michael B. "Lord Shaftesbury [Anthony Ashley Cooper, 3rd Earl of Shaftesbury]". *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2021 Edition), Edward N. Zalta (ed.). Disponível em:

<<https://plato.stanford.edu/archives/spr2021/entries/shaftesbury/>>.

HAMM, Christian. Experiência estética em Kant e Schiller. In: WERLE, Marco Aurélio; GALÉ, Pedro F. *Arte e filosofia no idealismo alemão*. São Paulo: Barcarolla, 2009. p. 53- 75.

HEGEL, Georg W. F. Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus. In: HEGEL, Georg W. F. *Werke in 20 Bänden*. Frankfurt Main: Suhrkamp, 1979. v. 1. p.234-237.

ISER, Wolfgang. O ressurgimento da estética. In: ROSENFELD, Denis. *Ética e estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p. 35-49.

FRANZINI, Elio. *A estética do século XVIII*. Trad. Isabel T. Santos. Lisboa: Estampa, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. *Nachgelassene fragmente 1869-1874*. In: *Kritische Studienausgabe*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag; Berlin/New York: de Gruyter, 1988. v.7.

NOVALIS, Friederich von Hardenberg. *Pólen*. Tradução, apresentação e notas Rubens Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Trad. Maria Helena Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PERNIOLA, Mario. *A estética do século XX*. Trad. Teresa Antunes Cardoso. Lisboa: Estampa, 1998.

RHYN, Heinz. *Sinnlichkeit/Sensualismus*. In: BENNER, Dietrich; OELKERS, Jürgen. *Historisches Wörterbuch der Pädagogik*. Weinheim und Basel: Beltz Verlag, 2004. p. 866-886.

RÖHRS, Hermann. *Allgemeine Erziehungswissenschaften: Eine Einführung in die erziehungswissenschaftlichen Aufgaben und Methoden*. Weinheim: Deutscher Studien Verlag, 1993.

SAFRANSKY, Rüdiger. *Romantismo: uma questão alemã*. Trad. Rita Rios. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SANTOS, Leonel Ribeiro dos. *Retorno a Kant: Ética, Estética, Filosofia Política*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012.

SHAFTESBURY (Anthony Ashley Cooper). *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*. Edited by Lawrence E. Klein. Cambridge: Cambridge University Press (Virtual Publishing), 2003. Disponível em: [http://library.mibckerala.org/lms_frame/eBook/Shaftebury%20-%20Characteristics%20of%20Men,%20Manners,%20Opinions,%20Times%20\(CUP\).pdf](http://library.mibckerala.org/lms_frame/eBook/Shaftebury%20-%20Characteristics%20of%20Men,%20Manners,%20Opinions,%20Times%20(CUP).pdf)

SCHELLING, Friedrich W. J. *Aforismos para introdução à filosofia da natureza e Aforismos sobre a filosofia da natureza*. Trad. e intr. Márcia Gonçalves. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, Loyola, 2010.

SCHILLER, Friedrich. *Cartas sobre a educação estética da humanidade*. Trad. Roberto Schwarz. São Paulo: E.P.U., 1991.

SHUSTERMAN, Richard. *The End of Aesthetic Experience*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 55, n. 1. (Winter, 1997), pp. 29-41.

TAYLOR, Charles. *As fontes do self: a construção da identidade moderna*. Trad. Adail Sobral e Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Loyola, 1997.

TÜRCKE, Christoph. *Sociedade excitada: filosofia da sensação*. Tradução Antonio Zuin et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

Emoção como compreensão: notas sobre a experiência com a literatura e com a música



<https://doi.org/10.36592/9786587424996-02>

Gerson Luís Trombetta

*A emoção na experiência estética é um meio para distinguir as propriedades
que uma obra tem e exprime.*
Nelson Goodman

Considerar que há uma ligação especialmente profunda entre artes e emoções é algo aceito há um bom tempo. Um exemplo clássico disso é a queixa platônica, exposta na “República”, de que a poesia tem um má influência moral pois apela às emoções, turvando a razão, a “parte mais elevada da alma”. Desde então, ainda que assumindo abordagens bem diversas, é quase uma unanimidade entre pensadores ocidentais que existem relações decisivas entre artes e emoções. Até recentemente, porém, havia pouco consenso sobre o que as emoções realmente são e como funcionam, dificultando o esclarecimento de como aparecem na experiência com a arte. Nas últimas décadas o quadro tem se alterado substancialmente. Há um notável aumento do número de investigações sobre as emoções em áreas tão diversas como neurobiologia, sociologia, psicologia experimental, antropologia e, é claro, filosofia. Temos agora, no “mercado das teorias”, mais elementos sobre a temática, o que providencia condições mais vantajosas para entender as dinâmicas emocionais que acompanham a experiência estética.

Levando em conta os riscos e limitações de um “recorte teórico” nesse amplo “mercado”, inscrevo três propósitos (ou notas) no artigo agora apresentado: o primeiro é expor a relação entre arte e emoções a partir da teoria da expressão (1). Conforme essa abordagem, a arte realiza uma espécie de “comunicação clarificadora” das emoções do artista; o segundo propósito é analisar a presença das emoções na literatura e na música, enfocando como aparecem na experiência do leitor/ouvinte (2). Aqui procuro argumentar, inspirado pela teoria da recepção de Wolfgang Iser, que as emoções vividas pelo leitor/ouvinte preenchem as lacunas (do

texto e da música) e compõem de modo decisivo o processo de compreensão da obra literária ou musical; por fim, o terceiro propósito, é examinar como o sentimentalismo (emoções ternas), normalmente rejeitado no rol das experiências estético-emocionais mais dignas, faz parte do processo de compreensão não só da obra como também das inclinações, desejos e esperanças partilhados pelos indivíduos (3).

Emoção, expressão e arte

No período romântico, as reflexões sobre as emoções estiveram particularmente em alta no campo da teorias das artes, enfatizando mais a forma como as emoções são expressas do que propriamente como são vividas pela audiência. Para Carrol (1999), a base das teorias expressionistas é a ideia que uma coisa só é arte se expressar emoções. Expressão, então, fazendo jus a sua etimologia, significaria pressionar do interior para o exterior. No caso da arte, isso significaria trazer os sentimentos à superfície, para que o artista e o público possam percebê-los.

Na mesma esteira, mas já no período pós-romântico, Collingwood (1938), caracterizou a arte propriamente dita como "expressão", ou seja, como "clarificação" das emoções. No trabalho artístico, o autor examina as suas emoções, não estando simplesmente possuído por elas. Para o artista, o seu estado emocional é comparável a um modelo que posa para um quadro (CARROL, 1999, p. 63). Ele busca meios para encontrar sua textura e seus contornos. Criar uma obra de arte, pois, não tem a ver com uma "explosão de sentimentos"; é, sim, um processo delicado de "clarificação". Imbuído por uma vontade quase análoga a do cientista, o artista, na perspectiva da "clarificação", estuda a emoção como um químico estuda uma reação, detalhando possibilidades e mensurando resultados. Quando termina, sugere Carrol (1999, p. 64), se for bem-sucedido, o artista terá captado com rigor o seu sentimento e permitido aos ouvintes/leitores fazerem o mesmo. Para Collingwood (1938, p. 109) a "expressão" não é uma descrição generalizada de uma emoção, mas é particularizada por imagens específicas, metáforas, ritmos, etc.

Por óbvio, não faz parte dessa teoria a ideia que o público possa, pela via da arte, experimentar a “mesma” emoção do artista. A emoção do artista é um dado limitado ao seu corpo; entretanto, o que é partilhável entre artista e espectadores é o mesmo tipo de “emoção clarificada”. O que atrai na direção da arte, assim, é o fato dela dar a oportunidade de experimentar emoções mais elaboradas, elucidadas e estruturadas do que o habitual. A arte permite ao público acessar possibilidades emocionais e refletir sobre elas.

Seguindo as trilhas da teoria da expressão, Nelson Goodman (2006) sustenta que, inevitavelmente, os seres humanos compreendem o mundo a partir de significados emocionais. Isso ocorre mesmo quando atribuímos às coisas propriedades não emocionais, tais como exuberância, leveza, peso ou calidez. No contexto da arte, segue o autor, existem justificativas bem razoáveis para tratar tais propriedades como “expressivas”.

As experiências sensoriais e emotivas relacionam-se de formas complexas com as propriedades dos objetos. Além disso, as emoções funcionam cognitivamente não como itens isolados, mas em combinação entre si e com outros meios de conhecer. A percepção, a concepção e o sentimento misturam-se e interagem, e uma liga não se presta muitas vezes à análise em termos de componentes emotivos e não emotivos. [...] O que importa é que as comparações, contrastes e organização envolvidas no processo cognitivo afetam frequentemente as emoções que participam nesse processo. (GOODMAN, 2006, p. 263).

Ainda que a teoria da expressão seja fundamental para compreender as relações entre arte e emoções e tenha atravessado as preocupações de filósofos da arte bastante influentes, como os citados Goodman e Collingwood, não é essa a perspectiva que proponho examinar mais de perto aqui. O propósito, anunciado anteriormente, de explorar a dinâmica das emoções como componentes do processo de compreensão da arte (particularmente da música e da literatura) não coloca em primeiro plano a atividade do artista para criar a obra - expressando suas emoções - mas, sim, a experiência que o ouvinte/leitor faz com ela. Isso ficará mais explícito no item a seguir. Por enquanto basta marcar um ponto de vista bem básico: as

emoções podem ser consideradas como fenômenos momentâneos ou episódicos. Uma emoção seria compreendida assim, algo como uma ocorrência, como quando alguém cora com vergonha, fica petrificado por medo ou reage a uma agressão com raiva. Uma emoção englobaria também aqueles momentos em que há uma reação (emocional) pela simples presença de certos pensamentos, como ficar irritado quando lembra de uma determinada fala ou ficar alegre quando pensa na vitória do seu time preferido. As emoções, portanto, são iniciadas por uma avaliação do ambiente (seja ele objetivo ou subjetivo). Se em determinada situação percebo que alguém está propositalmente me ignorando, posso avaliar com tristeza imaginando que "ela/ele já não gosta mais de mim". Tais avaliações são normalmente feitas sem deliberação consciente e, muito frequentemente, podem ser baseadas em crenças irracionais. Como sugere SCHERER (2001, p. 370), as avaliações emocionais podem ocorrer em maior ou menor complexidade de formas, em vários níveis e não devem supor necessariamente um processo lento e deliberado.

Fica destacado, para a sequência da argumentação, que as emoções não podem ser reduzidas a apenas um único fator ou característica, seja ela um evento fisiológico, uma ação por crença ou uma reação comportamental. Como uma dinâmica complexa e processual, as emoções desempenham, no entender de Robinson e Hatten (2012, p. 74) os seguintes papéis: a) uma avaliação afetiva de uma dada situação que focaliza a atenção sobre ela; b) respostas corporais de vários tipos, incluindo mudanças de postura e comportamento, preparando a pessoa para lidar com a situação, conforme avaliada afetivamente (ameaça, perda), bem como alterações na expressão facial e vocal, comunicando o estado emocional para outras pessoas; c) um processo mais discriminatório de avaliação ou monitorização da situação e a sua imediata resposta emocional ao mesmo. Voltaremos a essas características mais adiante.

Emoção e compreensão: literatura e música

Pensando no que acontece quando experimentamos a literatura, e no que consiste uma narrativa, é fácil constatar que ficamos mais afetados e inquietos quando há um apelo à curiosidade, à descoberta sobre "o que vai acontecer" no

momento seguinte. Isso significa que o leitor está, em grande parte das narrativas, sendo provocado e convidado a participar ativamente de sua construção. Embora alguma forma de “leitura-resposta” que envolva emoções, também conhecida como teoria da recepção, seja amplamente aceita nas teorias literárias, não é uma visão muito popular no campo da filosofia. Na filosofia, a objeção mais comum é a seguinte: se as respostas emocionais das pessoas vão determinar o significado de um romance, então como é possível explicar que pessoas diferentes respondam de maneira muito diferente à mesma obra e, posto isto, como podemos chegar a um acordo sobre a interpretação mais adequada. Por agora, proponho deixar esta questão mais geral de lado e mirar em como as emoções fazem parte de nossa interpretação/compreensão das obras, tanto literárias quanto musicais.

À primeira vista, pode parecer bem “suspeito” e intrigante que ter nossas emoções despertadas sirva para compreender alguma coisa. Afinal, se estou passando por um momento de grande angústia ou medo, não estou em um estado mental adequado para me concentrar em algo que não seja a causa de tais sentimentos. Obviamente, no encontro com um texto literário, eu deveria focalizar a atenção na leitura em si e em suas qualidades, reagindo apenas às suas exigências e deixando em outro plano os meus sentimentos. Também não parece uma boa perspectiva para compreender o texto, interpretar as tramas de acordo com minhas próprias vivências emocionais. Se estou lendo um romance e a descrição de uma cidade suscita lembranças felizes da minha infância, por certo o prazer associado a tal memória não tem nada a ver diretamente com a cidade retratada ali. Pode ser, inclusive, que a “cidade do romance” seja palco de situações tensas e trágicas e não de um cenário idílico harmonizado com minha feliz infância. O melhor caminho para compreender uma narrativa não é a singela associação que posso estabelecer entre, por exemplo, a saudade do mar, revelada por um dos personagens, e minha própria carência de férias à beira da praia. O mesmo raciocínio pode ser aplicado à experiência com a música. A escuta musical permite, obviamente, uma série de entrecruzamentos idiossincráticos. Posso, por exemplo, ficar angustiado no meio de uma sinfonia de Beethoven por ouvir um timbre que ouvi na iminência de um acidente algum tempo atrás. Por outro lado, a compreensão é, de fato, o resultado de uma leitura/audição atentas, e é tecida pelas respostas de leitores/ouvintes mais ou

menos qualificados. Entendamos por “leitores/ouvintes qualificados”, não aqueles portadores de alto grau de conhecimento técnico ou algum nível de iniciação, mas sujeitos minimamente capazes de assumir uma compreensão da estética e dos princípios formais que regem o texto literário que estão a ler ou a música que estão a ouvir.

É elementar, pois, que nem todas as emoções despertadas por um romance (ou música) são relevantes para sua compreensão. Para Robinson (2005, p. 108), há uma série de formas incontroversas em que a emoção pode contribuir para a nossa compreensão das obras literárias e musicais. O que a autora destaca é que as emoções funcionam para nos alertar para aspectos importantes da história, tal como enredo, personagens e cenários. Sem respostas emocionais, aspectos importantes das obras podem, simplesmente, não ser acessados e compreendidos (ROBINSON, 2005, p. 106).

Para provar sua tese, Robinson (2005) argumenta que, ao ler um romance, há momentos constantes em que estamos emocionalmente envolvidos. Estes tendem a ser ocasiões em que o autor está “chamando nossa emoção” para registrar acontecimentos que são importantes para delinear o caráter da narrativa e para assinalar tópicos fundamentais do enredo. Por certo, emoção não é tudo. É preciso compreender o significado das palavras, as convenções do gênero, os contextos e muitos outros aspectos. Para ISER (1999), um autor nunca pode contar tudo em uma história. Um texto é sempre cheio de lacunas (hiatos) que precisam ser preenchidas pelo leitor. Compreender um texto é, pois, uma questão de “preencher lacunas (hiatos)”:

Por esta razão, é preciso descrever o processo de leitura como interação dinâmica entre texto e leitor. Pois os signos linguísticos do texto, suas estruturas, ganham sua finalidade em razão de sua capacidade de estimular atos, no decorrer dos quais o texto se traduz para a consciência do leitor. Isso equivale dizer que os atos estimulados pelo texto se furtam ao controle total por parte do texto. No entanto, é antes de tudo esse hiato que origina a criatividade da recepção (ISER, 1999, p. 10).

Diferentes leitores, portanto, preenchem “hiatos” de diferentes formas. Tais diferenças podem ser explicadas, parcialmente, pelas diferenças de conhecimento prévio carregadas pelos leitores. Se o leitor é um profundo conhecedor da história do Brasil e o romance faz referência a algum período específico, é bem provável que dirija sua atenção para os dados informativos da narrativa. Outra forma de preencher lacunas é estabelecer relações causais. Isso acontece quando o leitor faz inferências de causa e efeito que não estão explícitas na narrativa ou, também, quando o leitor constrói redes causais a partir da utilização da sua “memória de trabalho”.

Se aceitarmos o argumento que a criatividade da recepção do texto (literário) tem como condição o “preenchimento de lacunas (hiatos)” (ISER, 1999), então caberia perguntar se tal processo é sempre cognitivo. Para Robinson (2005, p. 120), as inferências no processo de “preenchimento de lacunas (hiatos)”, para além de processos cognitivos, envolvem respostas emocionais. Ao respondermos emocionalmente a um texto, nossa atenção é alertada para aspectos decisivos dos personagens e da trama. O argumento fica mais claro se estabelecermos uma distinção entre “experienciar” e “interpretar”. A interpretação tem mais a ver com refletir e relatar nossas experiências com a narrativa, tendo a perspectiva do todo. Já a “experiência” tem a ver com o “monitoramento” constante se as nossas “respostas emocionais” ao que acabamos de ler fazem sentido na relação com o que veio antes e com o que virá depois. Ou seja, na “experiência” com a obra, as nossas “respostas emocionais” compõem o processo de compreensão em uma dupla perspectiva: a) se eu rir, chorar, tremer, ficar tenso e relaxar em todos os lugares apropriados, então posso afirmar que compreendi a narrativa; b) se almejo não só ter uma experiência emocional rica mas também realizar uma abordagem crítica da obra, isto requer uma reflexão cuidadosa sobre minhas reações, avaliando o que as provocou e se eram justificadas (ROBINSON, 2005, p. 123). Desta forma, as avaliações das “respostas emocionais” (recepção) podem fazer parte das referências que o crítico utiliza ao dar uma interpretação reflexiva do trabalho como um todo.

No contexto da experiência com a música, nos parece possível aplicar o mesmo raciocínio que fizemos com a literatura. Uma das maneiras de definir a música é como a “ciência dos sons” (RAMEAU, 1971). Essa definição tem evidentes limitações pois desconsidera o aspecto da sua experimentação e interpretação. O

mais adequado, pois, seria denominá-la de a arte dos sons e, mais especificamente, a arte dos sons não interpretados, já que não é formada por um conjunto de sons entendidos como sinais de significado fixo e compostos com regras sintáticas estáveis. A música tem por base a capacidade humana de experimentar/ouvir sequências de sons. Tais sequências não possuem um conteúdo imediato de pensamento. Ouvir um ritmo, um acorde, uma cadência ou uma melodia é, em cada caso, estar consciente de uma forma de sons. Objetivamente falando, a obra musical é uma estrutura de sons e, se a obra é valorizada como música, o que é valorizado não pode ser separado da própria composição de sons. A música, assim compreendida, é algo puramente auditivo, consistindo em modos interligados de ouvir meros sons. Por consequência, o valor da música seria inerente às formas de som que compõem a música e estaria intimamente ligado à compreensão da estrutura. Entretanto, ainda que o valor da música seja especificamente musical, no sentido de supor um ato compreensivo e embora a música seja, por essência, uma arte abstrata (por não representar ou referir-se diretamente a algo no mundo físico), seria um erro crasso deduzir que a experiência com música não se relaciona com o "não-musical". É aqui que entra a questão das emoções.

Diz-se que a música expressa a emoção, no entanto, quando as pessoas expressam emoção na vida comum, fazem-no alterando a expressão facial ou vocal, seus gestos ou comportamentos, geralmente não tocando ou compondo música. Além disso, como pode a música despertar emoções, uma vez que a música normalmente não nos apresenta um ambiente (como mencionamos no parágrafo final do item 1) que exija interpretação e reação, como uma perda ou ameaça?

É bastante evidente que a relação entre música e emoções não se reduz a um tipo de "aparência emocional", expressada e "clarificada" pela pelas formas dos sons, e que seria interpretada como gestos ou características que imitariam uma pessoa em determinado estado emocional. Concordamos com o raciocínio de Robinson e Hatten (2012, p. 89), para os quais a música vai muito além da simples "aparência emocional", sendo capaz de expressar emoções complexas, dificilmente capturadas na aparência, tais como a esperança e a resignação. Outros fatores são mais razoáveis para pensar as relações entre a música e a emoção. Robinson e Hatten (2012) argumentam, nesse sentido, que uma música pode ser devidamente

ouvida como contendo uma "persona", ou seja, uma ficção onde um agente virtual expressa emoções na música. Peças mais complexas são tecidas por um fio que dramatiza o percurso psicológico de uma "persona", deixando a experiência do ouvinte cheia de nuances emocionais. Ao mesmo tempo, os ouvintes podem ser convidados não apenas a experimentar as emoções expressas na música, mas também as emoções em si mesmas, de modo especial em sua imaginação. Enfim, há muitas maneiras de a música poder despertar emoções ou simular certas experiências emocionais. Uma das mais importantes, como dito acima, é a capacidade da música de nos induzir a sentir ou imaginar, ternura, consolo, resignação, e outras emoções complexas por identificar, empatizar ou simpatizar com a "persona musical" enquanto nos deslocamos pela viagem psicológica proposta pela música. Mantendo a mesma dinâmica da experiência receptiva da literatura, o ouvinte atento está a todo momento "preenchendo as lacunas (hiatos)" da persona musical. A música oferece ao ouvinte a oportunidade de acompanhar a trajetória emocional de tal persona, o que, no fim das contas, sinaliza um incremento de compreensão da própria música.

É bem verdade também que tal experiência é não raramente acompanhada pela transformação de estados fisiológicos reais (coração bater mais forte, sorrir ou chorar) ou de provocação de certos comportamentos (como, por exemplo, a recusa de continuar a audição por conta de algum desconforto emocional). Mas isso não é o mais fundamental. Ouvir música (como "ouvinte qualificado"), é ser capaz de perceber um ou mais agentes virtuais implícitos ("personas"), que podem genuinamente viver um roteiro de estados emocionais.

Ainda que possamos indicar formas em que a música evoque respostas emocionais imediatas através, por exemplo, do envolvimento com o ritmo ou através de gestos vocais semelhantes a gritos, ou respostas cognitivas como a surpresa face a uma negação de expectativa, não estamos sugerindo que a simples audição produza, numa simples relação de causa e efeito, algo equivalente às emoções humanas vividas fora do ambiente estético. Seguindo o argumento proposto por Robinson e Hatten (2012, p. 104), talvez a emoção no ambiente estético seja desencadeada sempre que sentimos que a trajetória emocional da "persona musical", expressa por um trabalho de formalização do som, é suficientemente "fiel

à vida”, de tal forma que não podemos negar sua força. Tais emoções podem ser de empatia (sentir com) ou simpatia (sentir por), e podem ser imaginadas com a mesma frequência com que são sentidas. Quando experimentamos tais emoções ao ouvir músicas, acionamos de maneira mais qualificada nossa capacidade de compreender a música. Ali acompanhamos “emocionalmente” a trama de uma “persona” e, por intermédio da monitoração cognitiva ou reflexiva de tais respostas emocionais, podemos alargar o entendimento do que acabamos de ouvir.

O “lado b” das emoções: sentimentalismo e compreensão do (ser) humano

Resta agora tratar brevemente sobre o que denominamos de “lado b” das emoções estéticas, ou seja, aquelas que ocupam o espaço oposto do sublime, da beleza desinteressada e livre (no sentido da “Crítica da Faculdade do Juízo”, de Kant) ou mesmo aquelas que, pelo seu caráter moral, são tidas como superiores. Refiro-me ao “sentimentalismo” (*sentimentality*). Tal conceito é normalmente associado às emoções ternas, reconfortantes e suaves, como pena, simpatia, afeto, cuidado, compaixão e carinho. Vale registrar que boa parte das abordagens acadêmicas usa o termo “sentimentalismo” para avaliar a experiência com certos tipos “inferiores” de música e de literatura ou objetos kitsch¹.

Em um detalhado levantamento sobre o uso do termo “sentimentalismo” em manuais de literatura, Wilkie (1967) concluiu que todos concordam que tal conceito designa a tentativa de evocar o sentimento para além da situação retratada. A tônica comum é a ideia de desproporção ou excesso, acentuando seu aspecto pejorativo. Nessas abordagens, o sentimentalismo é compreendido como declínio moral ou falha da sensibilidade estética, afetando nossa capacidade de fazer julgamentos razoáveis.

¹ Os primeiros escritos sobre o kitsch são praticamente unânimes em rotulá-lo (e, por “tabela” o sentimentalismo) como uma falha ou deficiência estética. O uso de expressões como “degenerescência da arte” (KARPFEN, 2017), “mau gosto” (DORFLES, 1973), “mentira” (BROCH, 1973, p. 49) e algo “espúrio” na vida cultural (GREEMBERG, 2001, p. 33), atesta isso. Os efeitos colaterais da tendência acadêmica de “demonizar” o kitsch foram examinados mais detidamente no artigo “Sentimentalismo e kitsch: pontos cegos no modernismo artístico”, referenciado ao final.

É verdade que a literatura e a música (para ficar nos tipos de arte abordadas aqui) mais sentimentais não são admitidas como "grande literatura" ou como "grande música". Seu objetivo é, constantemente, o prazer, e não o de elevação moral ou de tornar mais complexa a relação com nossas emoções. Por outro lado, julgamos importante examinar a questão do sentimentalismo por duas razões fundamentais: a) na vida, em grande medida, somos sentimentalistas, e o somos de modo espontâneo e sincero. Em geral, apreciamos paisagens de natureza calma e bucólica; sorrimos ao vermos o sorriso de uma criança; gastamos tempo assistindo vídeos de gatinhos ou cachorrinhos em atitudes carinhosas; enfim, investimos tempo e dinheiro procurando objetos "fofos" para decorar os ambientes em que circulamos. Isso significa que o sentimentalismo ocupa uma espaço importante do nosso escopo emocional que guia as experiências com o mundo. Tomá-lo a sério, inclusive como parte da experiência emocional com a literatura e com a música, é, ao mesmo tempo, compreender aspectos da própria arte (enquanto pode produzir em nós tais sentimentos) e compreender melhor o "humano" como tal, o que movimenta suas escolhas e julgamentos, no ambiente extra-estético; b) as críticas radicais a todo e qualquer sentimentalismo podem escamotear um "sentimentalismo" de base intelectual, uma espécie de "satisfação sentimentalista" alimentada pelo crítico ao colocar-se "acima" das inclinações ternas e por julgar que nunca será atingido pela tentação da emoção fácil. Em outra oportunidade desenvolvemos melhor o argumento "b"². Cabe aqui detalhar mais o argumento "a".

Robert Solomon (2004) pretende reabilitar o conceito de sentimentalismo tanto na vida como na experiência estética e, para defender tal perspectiva, argumenta que a raiz das críticas ao sentimentalismo é sua identificação com emoções ternas e sua associação com o uma capacidade estética e moral prejudicadas. Solomon (2004) observa que a palavra "sentimento" tem uma nobre herança nas reflexões morais do século XVIII com Hume, Hutcheson, Burke, Adam Smith e outros, e foi retomado por pensadores franceses do Iluminismo como Rousseau. Ali, um "um homem de sentimentos" era um homem com capacidade empática. As herança das reflexões morais do século XVIII, entretanto, foi perdendo

² O argumento "b" encontra-se desenvolvido no recente artigo "Literatura, sentimentalismo e kitsch", cuja referência completa segue no final.

espaço para uma visão bem mais cáustica, tanto em termos estéticos quanto morais, a respeito do sentimentalismo. Por motivos sobre os quais, em virtude da natureza do presente artigo, não temos como debater, o sentimentalismo no decorrer do século XIX e, principalmente, na primeira metade do século XX (ver nota 2), passou a ser identificado como algo a ser evitado, de modo especial, na experiência com a arte. Solomon (1991, p.1-2) destaca, como críticas-padrão, ao sentimentalismo (*sentimentality*), as suas expressões exageradas, o fato de vir acompanhado de exageros e fingimentos, sua vulgaridade e superficialidade, sua autoindulgência, o fato de distorcer a percepção, atrapalhando o pensamento racional e o fato de criar uma espécie de vício no indivíduo que passa a buscar, em todo o canto, o mesmo tipo de prazer fácil.

Para Solomon (1991) o exemplo mais explícito da retórica racionalista está na ideia que o sentimentalismo viola a autonomia do indivíduo. Ao responder com sentimento à literatura ou à música, o leitor/ouvinte seria invadido por uma “força estranha”, tornando-se vulnerável à manipulação. A condenação da literatura ou música sentimental, assim, fica assentada na retórica da sedução da “vítima” que, o que é pior, “gosta”. Tal literatura ou música violaria o sentido profundo da autoestima do leitor, produzindo indesejáveis e descontroladas intromissões emocionais. Solomon (1991, p. 6) acusa um duplo padrão aqui: não se cogita a que a autonomia está sendo violada quando alguém diz que está “com razão”, então porque o fazemos quando alguém está “tomado pela emoção”? O que fica pressuposto nessa visão é que as emoções, em oposição à razão, não são legitimamente pertencentes a nós e, ao mesmo tempo, muito mais humilham do que enobrecem.

Knight (1999, p. 417), salienta outro fator a ser ponderado sobre as visão padrão do sentimentalismo. Ele seria censurável pois simplifica o objeto da nossa atenção, uma vez que está baseado em reações rápidas, previsíveis, habituais, superficiais e banais. Por conta disso, o sentimentalismo não faz exigências, não requer dissensões e não desperta nenhum pensamento sobre o mundo, gerando um fracasso geral da imaginação. O sentimentalismo recusa o ambíguo e o sofisticado, preferindo o óbvio. Em oposição, o que é ideal em termos de recepção (ou resposta) estética implica em atenção e profundidade. A atenção e a profundidade combinam-se para abrir novas experiências, para mergulhar no desconhecido, fazendo o

investimento mental e emocional valer a pena. Para resumir, de acordo com a visão padrão, o sentimentalismo rechaça as situações ativas e cognitivas (incluindo o conteúdo da literatura e da música).

De outro lado, Solomon (1991), argumenta que as críticas ao sentimentalismo são críticas às emoções ternas e, indiretamente às emoções em geral. Afinal, é uma crença comum na cultura que as emoções - por oposição à razão - são sinais de fraqueza ou excesso. Subjacente ao argumento de Solomon, portanto, está a defesa do valor das próprias emoções. Nosso desdém pelo sentimentalismo sinaliza o desconforto do racionalista com qualquer manifestação de emoção (SOLOMON, 2004). Para o autor, não há nada de errado com as emoções ternas e nada de errado com o "choro fácil" durante a leitura/escuta de um romance/música sentimental. Há, sim, algo de "suspeito" com as obras de arte que não tocam nossas emoções de alguma forma, por muito habilmente que sejam estruturadas. No campo da experiência estética, as emoções não podem ser catalogadas em aceitáveis e inaceitáveis. Nenhuma emoção é imoral ou patológica enquanto tal e todas as emoções podem ser, em algum momento, inadequadas e excessivas (SOLOMON, 2004, p. 7)

A repressão ao sentimentalismo é explicável, em boa parte, pois, diferentemente do orgulho racionalista, nos expõe abertamente, revelando nossa porção espontânea, sincera e, até, censurável. Descartá-lo, simplesmente, inviabiliza a compreensão do ponto de vista do sentimentalista e, assim perdemos a oportunidade de acessar a complexidade da condição humana e acabamos, como sugere o dito popular, por "jogar fora o bebê com a água do banho". O sentimentalismo exposto e vivido na experiência com a literatura e com a música são portas de acesso ao que há de mais humano, tanto do ponto de vista do "ser" quanto do "poder ser". Como sugere Goodman (2006, p. 264), "é evidente que a quantidade ou intensidade da emoção não é uma medida da sua eficácia cognitiva". Uma emoção terna pode ser tão informativa como uma esmagadora. Descobrir "que uma obra exprime pouca ou nenhuma emoção pode ser esteticamente tão significativo como descobrir que expressa muita" (GOODMAN, 2006, p. 264). As tentativas de distinguir experiências estéticas mais relevantes em termos de quantidade ou grau

de emoção, no mínimo não prestam atenção na riqueza de todo o espectro emocional que habita a vida humana.

Gostaria, por fim, de registrar um breve comentário sobre algo que, infelizmente, não tenho como desenvolver agora. É absolutamente legítimo que composições musicais, obras literárias ou outras formas de arte, não tenham a intenção de nos envolver emocionalmente. Elas podem licitamente atrair e divertir de uma maneira mais racionalizada ou podem chamar a atenção por sua complexidade técnica. É importante lembrar que muitas obras de arte, reconhecidas por sua qualidade, não tinham o apelo emocional como objetivo estético central. Pensemos, por exemplo, nos quadros de Mondrian, nas "teses visuais" de Kandinsky, na poesia concreta de Augusto de Campos ou nos experimentos tímbricos de Hermeto Pascoal. É difícil apontar o que há de emocional na experiência com elas. As emoções fazem parte da nossa experiência com arte, mas estão longe de ser uma condição *sine qua non* para a existência de uma obra. Não há demérito nisso. Afinal, há de fato alguma condição *sine qua non* para a existência da arte?

Referências

BROCH, Hermann. Notas sobre el problema del kitsch. In: DORFLES, Gillo. *El kitsch: apologia del mal gusto*. Barcelona: Lumen, 1973. p. 49-67.

CARROL, Noël. *Phylosophy of art: a contemporary introduction*. London: Routledge, 1999.

COLLINGWOOD, Robin G. *The principles of art*. Oxford: Clarendon, 1938.

DORFLES, Gillo (Org.). *El kitsch: apologia del mal gusto*. Barcelona: Lumen, 1973.

GOODMAN, Nelson. *Linguagens da arte: uma abordagem a uma teoria dos símbolos*. Lisboa: Gradiva, 2006.

GREEMBERG, Clement. Vanguarda e kitsch. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Clement Greemberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2001. p. 27-43.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético (vol. 2)*. São Paulo: Editora 34, 1999.

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

KNIGHT, Deborah. Why we enjoy condemning sentimentality: a meta-aesthetic perspective. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. V. 57, n. 4, p. 411-420, outono, 1999.

KARPFEN, Fritz. *Kitsch: um estudo sobre a degenerescência da arte*. Lisboa: Antígona, 2017.

PLATÃO. *A República*. 7.ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

RAMEAU, Jean-Philippe. *Treatise on harmony*. New York: Dover, 1971.

ROBINSON, Jenefer. *Deeper than reason: emotions and its roles in literature, music and art*. New York: Oxford University Press, 2005.

_____. Sentimentality in life and literature. In: HIGGINS, Kathleen; SHERMAN, David (orgs.). *Passion, death and spirituality: the philosophy of Robert C. Solomon*. New York: Springer, 2012. p. 67-88 (e-book).

ROBINSON, Jenefer; HATTEN, Robert. S. Emotions in music. *Music Theory Spectrum*. Vol. 34, n. 2. p. 71-106. Outono, 2012.

SCHERER, Klaus R. 2001. The Nature and Study of Appraisal: A Review of the Issues. In: SCHERER, Klaus R.; SCHORR, Angela; JOHNSTONE, Tom (orgs.). *Appraisal Processes in Emotion: Theory, Methods, Research*. New York: Oxford University Press. p. 369-391.

SOLOMON, Robert. *In defense of sentimentality*. New York: Oxford University Press, 2004.

_____. On kitsch and sentimentality. *The Journal of Aesthetic and Art Criticism*. vol. 49, n. 1, p. 1-14, inverno, 1991.

TROMBETTA, Gerson Luís. Literatura, sentimentalismo e kitsch. *Desenredo*. Vol. 16, n. 3, p. 644-656; set./dez., 2020.

_____. Sentimentalismo e kitsch: pontos cegos no modernismo artístico. *História: Debates e Tendências*. Passo Fundo, v. 20, n.1, p. 152-169, jan./abr., 2020.

WILKIE, Brian. What is sentimentality? *College English*. Vol. 28, n. 8. p. 564-575. Maio, 1967.

**“Educando sensibilidades” sob a ótica do governo militar:
a coleção “Biblioteca Educação é Cultura” (1980)**



<https://doi.org/10.36592/9786587424996-03>

Lia Tomás

Alfredo Bosi, no texto *A educação e a cultura nas constituições brasileiras* (1987) realiza um estudo comparado entre seis constituições brasileiras - 1824, 1891, 1934, 1937, 1946 e 1967 - destacando, como o título indica, o papel da educação e da cultura em tais textos e demarca a de 1934 como um divisor de águas. O autor destaca uma diferença qualitativa entre os textos, visto que nas duas constituições anteriores, as do Império e da Primeira República, a redação empregada aparentava um “ar universalizante” e a despeito de dirigir-se “a todos os cidadãos brasileiros”, visava atender as necessidades da estrutura social oligárquica e escravocrata do país e que restringia a maior parte da população ao acesso à educação. Para tanto, os termos educação e cultura ou eram omitidos, ou tratados de forma sumária e mesclado a outros tópicos gerais, tal como “direitos civis e políticos dos cidadãos brasileiros” (1987: 208-209).

A constituição do Império, define como ‘gratuita’ a instrução primária (art. 179, § 32), mas não estabelece o seu caráter obrigatório. E apenas prevê, no parágrafo 33, a existência de “colégios e universidades, onde serão ensinados os elementos das ciências, belas-letas e artes”. Nada mais [...]

A Carta da República, na sua “Declaração de Direitos”, ainda mais enfática ao proclamar a igualdade dos cidadão brasileiros, levou ao extremo a sua parcimônia na hora de propor um *modus faciendi* pelo qual seria garantido ao povo o acesso àqueles mesmo direitos fundamentais. [...]

Listando as atribuições do Congresso Nacional, a Lei Maior preceituava, no seu artigo 35:

§ 2º - Animar no País o desenvolvimento das letras, artes e ciência [...];

§ 3º - Criar instituições de ensino superior e secundário nos Estados;

§ 4º - Prover a instrução secundária no Distrito Federal. (1987: 209-210)

Os conteúdos de tais textos, assinala Bosi, evidencia que a educação e a cultura, mesmo sendo direito de todo cidadão, não se encontravam contemplados e nem ao menos regulamentados nas Cartas Magnas, visto não haver um parágrafo ou seção que se dirigisse às reponsabilidades do Estado para com a infância e a juventude. A educação na República Velha era um assunto de cunho privado: quem possuía recursos, encaminhava seus filhos para as boas escolas daqui ou do exterior; a grande maioria da população, não raro de baixa renda, encontrava-se totalmente alijada do processo educativo.

Entretanto, o papel quase irrelevante reservado à educação na citadas constituições possuem uma origem mais antiga, como observa Maria Luiza Marcílio (2014). Ao discorrer sobre o ensino dos jesuítas em São Paulo no período de 1554 a 1759, a historiadora da educação destaca o viés catequético de tal empreitada, cujo intuito principal não era oferecer uma educação mínima para todos os cidadãos (idioma, noções de matemática, entre outros) mas sim enfatizar a formação de missionários e sacerdotes para evangelizar e moralizar os colonos. Ao remeter-se a Valnir Chagas, educador cearense e um dos fundadores da Universidade de Brasília, M. L. Marcílio destaca a poderosa influência externa que os jesuítas exerceram na formação da sociedade brasileira em seus primeiros duzentos anos, sua privilegiada condição de delegados do governo português e seu preparo intelectual, o que afastava quaisquer outras iniciativas eclesiásticas e educativas provenientes de outros países. Do ponto de vista político, os jesuítas tinham um apoio irrestrito da Coroa Portuguesa, da Igreja e da família patriarcal, o que lhes conferia o posto de única referência intelectual e espiritual da colônia: ou ainda, "durante o período em que os jesuítas aqui estiveram, o governo português não interveio nos seus planos de ensino e menos ainda se preocupou com eles" (p. 16).

Retornando a A. Bosi, o crítico destaca que o crack da Bolsa em 1929 ocasionou uma crise na hegemonia oligárquica vinculada ao plantio e exportação do café. A revolução de 1930 (o tenentismo), o reformismo proposto pelo governo provisório de Getúlio Vargas e o ideário progressista de uma parcela dissidente da burguesia de São Paulo foram fatores que provocaram profundas revisões no quadro institucional do país. Os contrastes da vida política e social geraram grandes debates na Assembleia Constituinte de 1934, pois para uma reconstrução nacional voltada

para modernização do Estado era necessária supressão de lacunas e carências em diversos níveis. É somente nesta Constituição que a educação e a cultura ocupam um capítulo especial, “incumbindo-se a União de fixar o Plano Nacional de Educação, compreensivo do ensino de todos os graus e ramos comuns e especializados, e de coordenar e fiscalizar a sua execução em todo o território do País” (art. 150, a).”(BOSI, 1987: 211).

Nesta Constituição também se institui a tendência à gratuidade do ensino ulterior ao primário, no sentido de torná-lo mais acessível, bem como a fixação de um percentual da dotação orçamentária para o ensino das zonas rurais.

As Constituições posteriores, a Lei do Estado Novo de 1937 e a de 1946, mantém um texto similar no que se refere ao ensino primário e à sua gratuidade; entretanto, o ensino secundário e o universitário diluem-se, por um lado, no conjunto de instituições artísticas que o Estado deverá proteger, e por outro, na possível intervenção estatal quando comprovada a falta ou insuficiência de recursos. Cabe observar que a gratuidade do ensino secundário e universitário público destinava-se tão-somente aos alunos que comprovassem a ausência de recursos financeiros para a continuidade de sua formação (BOSI, 1987: 212).

De acordo com Juliana Filgueiras (2015: 88-89), entre as décadas de 50 e 60, o Brasil passava por um momento de ampliação da rede de ensino, expandindo tanto a rede primária como a secundária. O debate sobre a necessidade de ampliação da rede escolar, a obrigatoriedade do ensino primário e as demandas da população ao acesso ao ensino secundário, aumentam consideravelmente o número de crianças e adolescentes nas escolas. Esse aumento do alunado expunha também a necessidade de uma nova concepção de ensino para esta demanda, bem como a permanência destes.

O alto preço dos livros didáticos era um dos fatores que impulsionavam a evasão escolar e, por este motivo, o tema tornou-se central no âmbito das discussões do Congresso Nacional, na imprensa e também no Ministério da Educação. As diretrizes apresentadas na 22ª Conferência Internacional de Instrução Pública, ocorrida em 1959 e promovida pela UNESCO, recomendavam os manuais escolares como meio de melhoria do ensino, assim como o incentivo, por parte do

governo e das editoras privadas, em confeccionar este material para que os alunos carentes pudessem dar continuidade em sua formação.

Ao longo da década de 1960, e sobretudo durante o período da ditadura militar, o Ministério da Educação estabeleceu duas políticas para os livros didáticos que eram distintas e organizadas concomitantemente. Com a Comissão do Livro Técnico e do Livro Didático – COLTED –, criado em 1966, o governo tinha por objetivo estimular, orientar e controlar o mercado de livros didáticos, investindo recursos nas indústrias privadas para que o custo do material escolar produzido fosse menor; por sua vez, a Fundação Nacional do Material Escolar – FENAME –, criada por meio da lei nº 5.327 em 02 de outubro de 1967, era responsável pela produção de manuais escolares que podiam ser distribuídos gratuitamente, vendidos a preço de custo nos postos de distribuição ou enviado pelos correios aos estudantes carentes. Eram considerados materiais escolares e didáticos, produtos como cadernos e blocos de papel, cadernos de exercícios, dicionários, atlas, enciclopédias e material de apoio para o ensino audiovisual em todos os níveis de ensino (elementar, médio e superior).

Diferentemente da COLTED, a FENAME não fazia parte de uma política educacional nova, visto ser uma substituta da Campanha Nacional de Materiais de Ensino (CNME) criada em 1956 no governo de Juscelino Kubitschek, e que tinha por objetivo melhorar a qualidade do material didático produzido aqui e atender as necessidades do alunado de menor poder aquisitivo. Sendo agora recriada como uma fundação, a FENAME tinha maior autonomia financeira e administrativa e assim, maior possibilidade de produção e distribuição do material escolar do que sua antecessora.

Com funções ampliadas, as quais permitiam convênios, edições e distribuição de material didático e livros em conjunto com diversas instituições públicas, no decorrer da década de 70 a FENAME foi divulgada como uma instituição de grande prestígio, ocupando um lugar estratégico dentre os projetos do governo militar: tornando-se praticamente a “editora oficial e porta-voz” do Estado, por meio de suas ações - a distribuição de livros escolares nos lugares mais recônditos do país -, tinha

como objetivo promover os sentimentos de identidade nacional, de brasilidade, do ensino da língua pátria e de princípios cívicos e morais ¹ (FILGUEIRAS, 2015:98).

Sobre o a Biblioteca Educação é Cultura e o livro "Música", de Francisco Mignone

A Biblioteca Educação é Cultura foi publicada em 1980 pela Editora Bloch²/FENAME no governo do General João Batista de Oliveira Figueiredo, quinto e último presidente militar desde o golpe instaurado em 1964. À época, o Ministro da Educação e Cultura era Eduardo de Mattos Portella e o diretor executivo da FENAME, Milton Durço Pereira³.

A coleção é composta de dois tomos, sendo que o primeiro se concentra em temas na área de Artes/História subdivididos em 10 títulos: Realidade Brasileira, Literatura, Música, Folclore, Cinema, Teatro I, Teatro II, Artes Plásticas I, Artes Plásticas II e Arquitetura. O segundo volume, mais voltado para a área tecnológica, é composto de 06 títulos: Petróleo, Esportes, Carvão, Energia Hidrelétrica, História da Civilização e Energia Nuclear. Observe-se que alguns títulos do segundo tomo, tais quais Petróleo, Energia Hidrelétrica e Energia Nuclear eram temas presentes nas ações governamentais dos militares na década de 70.

¹ Helena M. Bousquet Bomény faz a seguinte observação sobre a implantação dos livros didáticos no Estado Novo: "O período do Estado Novo é rico em legislações e decretos que visam a constituição do que na época se denominava, insistentemente, a "consciência nacional", a "construção da nacionalidade", a "afirmação do Estado nacional". O momento de construção era visto ao mesmo tempo, como o momento de expurgo de tudo o eu ameaçasse o projeto de definição da brasilidade. A retórica sempre presente, e hoje já tão desgastada, dizia respeito à presença no cenário nacional de ideologias contrárias à segurança e à ordem da Nação. O livro didático não só não escapou a essa discussão, como acabou se tornando potencialmente, um dos grandes veículos de transmissão do ideário estado-novista" (OLIVEIRA, 1984:34).

² A Editora Bloch esteve ativa entre 1952 a 2000. Sediada no Rio de Janeiro e como parte do Grupo Bloch, durante por muito tempo foi o maior conglomerado de imprensa nacional, contendo dois parques gráficos, uma fábrica de tintas, uma editora e distribuidora de livros didáticos e revistas e posteriormente uma teatro e uma emissora de televisão. Sua publicação mais conhecida foi a Revista Manchete

³ Esta coleção é provavelmente uma das últimas publicações da FENAME, visto que a mesma também foi extinta em 1980.



Fig. 1 – Biblioteca Educação é Cultura (Tomo 1)

De acordo com o encarte do primeiro tomo,

Quatrocentas mil coleções de 10 títulos básicos, num total de quatro milhões de exemplares abrangendo diferentes áreas do conhecimento, constituem a BIBLIOTECA EDUCAÇÃO É CULTURA. Os temas são intercomplementares e associados ao ensino-aprendizagem: Realidade Brasileira, Literatura, Música, Folclore, Cinema, Teatro I, Teatro II, Artes Plásticas I, Artes Plásticas II, Arquitetura. As coleções fornecem informações e indicações em áreas das Ciências Humanas, nem sempre acessíveis aos professores de 1º grau. Paralelamente à distribuição da Biblioteca foi instituído um Concurso para premiar professores que realizem trabalhos de artes plásticas e espetáculos cênicos, motivados pelos livros que tratam destes temas.

Encontram-se ainda neste encarte, os nomes dos orientadores didáticos da coleção, uma pequena biografia dos autores, o regulamento de um concurso dirigido para alunos de 1ª a 8ª série do primeiro grau e um questionário de avaliação a ser enviado para divisão educacional da Editora Bloch.

Os livros da coleção possuem formato de bolso e mantém a mesma subdivisão interna na seguinte ordem: um histórico bastante sintético sobre o tema constante no título, uma orientação pedagógica para o professor desenvolver atividades com os alunos, um pequeno glossário e a indicação da bibliografia

utilizada. Todos os volumes possuem exatamente 64 páginas, incluindo-se o texto e as ilustrações, e os autores que assinam os volumes são reputados em suas áreas, tais como Lúcio Costa (Arquitetura), Gilberto Freyre (Realidade Brasileira) e Josué Montello (Literatura).

O livro *Música*, de autoria de Francisco Mignone, possui uma característica particular, pois além de dissertar sobre a história da música erudita brasileira, especialidade do autor, inclui também alguns comentários sobre a música popular. Outro destaque ocorre quanto ao equilíbrio entre o texto e as ilustrações, que por serem muitas, acabam reduzindo o espaço do texto pois ocupam uma página completa.

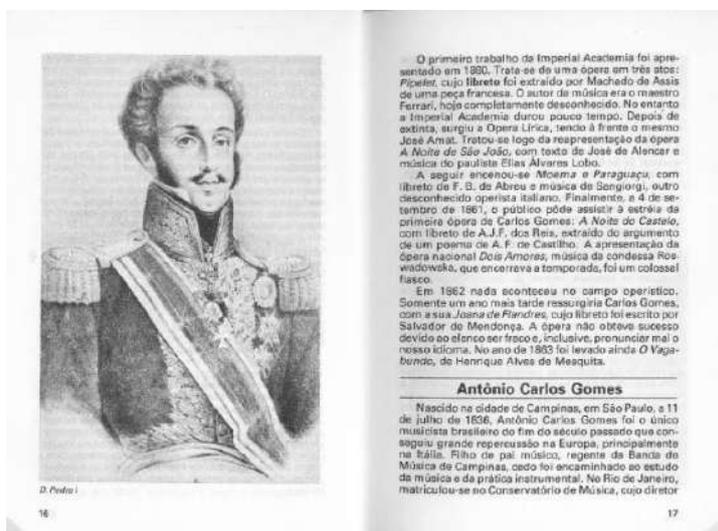


Fig. 2 – Págs. 16-17 do livro *Música*, de Francisco Mignone

Antes de adentrarmos na análise crítica da obra, apresentaremos a seguir alguns excertos do texto, destacando em negrito o período ao qual se referem.

Prefácio: A história da música viva do Brasil tem por fundamento os seguintes compositores: Padre José Maurício Nunes Garcia, Antônio Carlos Gomes, Heitor Villa-Lobos e Mozart Camargo Guarnieri. [...]

O autor deste sintético trabalho focalizou os eventos e períodos mais importantes da música do nosso país, partindo dos tempos coloniais a nossos dias. [...] Evitamos, portanto, juízos críticos ou comentários arriscados os contemporâneos, de vanguarda e aleatórios. (p. 3)

Tentando estabelecer uma distinção entre música popular e erudita, encontramos na sequência a seguinte definição:

Dois grandes ramos da música da música brasileira são o popular e o erudito. Erudito quer dizer música trabalhada, escolhida, feita com muito saber e construção vária e variada. Não é a palavra certa e adequada para definir a música de alta classe, mas não temos outra. (p.4)

No período colonial, colocaremos em primeiro lugar a música dos indígenas. Não temos elementos de referência para saber como era a música dos índios nos tempos da descoberta. O certo é que eles tinham a própria cultura musical que aparecia em seus cantos e ritmos. (p.4)

Os jesuítas que vieram ao Brasil para dar instrução metódica e oral aos silvícolas ficaram assustados ao ouvir seus cantos, os seus instrumentos de percussão e ver a sua dança. Resolveram ensinar-lhes o cantochão e outros cantos religiosos. Com isto, conseguiram destruir a música espontânea e natural dos nativos. (p.4)

Não resta dúvida de que a contribuição cultural do negro foi praticamente iniciada no próprio Brasil. Os escravos chegavam com seus instrumentos de percussão e quase nenhum canto ou cantoria. Aqui, em contato com o português e os índios semicivilizados, começaram a criar músicas e combinações instrumentais, cujas características se originaram do próprio ambiente encontrado. [...] O mesmo se deu na arte culinária. A cozinha baiana, assim como a música negra, surgiu no Brasil. (p. 8)

Padre José Maurício Nunes Garcia, nascido no Rio de Janeiro, a 22 de setembro de 1767, filho de pais mulatos, começou cedo seus estudos de música. Mário de Andrade, o autor de *Macunaíma*, assim escreveu do menino José Maurício: "arranjou uma viola e a tangeu tanto que acabou descobrindo por si o segredo dos acordes e das harmonias. Repinicava as cordas e se punha a cantar melodias de canções conhecidas. (p. 12)

Carlos Gomes: A sua vida foi incessantemente operosa, dominada por uma paixão devoradora pela arte. Eclético, digno de ser lembrado entre os melhores compositores de música para canto e instrumental, sua obra é de uma elegância refinada e de rara potencialidade emotiva. A carreira de Carlos Gomes foi um progresso contínuo para a beleza, isto é, o belo musical, e tudo o que levou a

termo obedeceu a um credo artístico. Embora discutível, como todas as religiões [...], impôs-se ao respeito, sobretudo dos brasileiros, porque quis conscientemente manter em sua música os caracteres particulares de sua brasílica personalidade [...] O gênio não vive fora da vida. Às vezes a domina, noutras é dominado, numa incessante troca de valores. Para ele a fortuna não esteve à altura de seu valor, nem sempre o juízo da crítica e do público deixou de emitir opiniões erradas, lugares-comuns que atingiram o homem e deram ao artista uma imagem deformada, para a imaginação vulgar, Carlos Gomes não deixou de ser um libertino, um folgazão. Para alguns críticos, um artista inconsciente, cujas óperas, eivadas de erros, eram criadas sem critérios e sem filosofia. (p. 18-19)

Villa-Lobos: Toda a música de Villa-Lobos contém como que uma declaração de independência, por ter fixado, em seu conteúdo e significação, o caráter da música brasileira, hoje com característica e força bem definidas. Andrade Muricy assim retrata a personalidade do genial compositor carioca – “Villa-Lobos foi, na sua época, um homem de vanguarda. Aprendeu lendo e ouvindo Wagner e Debussy, assimilou-os e não se deteve. Não respeita cânones; foi levado de roldão, numa arrancada colorida, luminosa aqui, ali turva e opaca, áspera, rugosa, insistente, martelada com impetuosidade, em rimos tumultuosos. Sempre e sempre, porém, soube desprender disso tudo os cantares do luar do morro do Rio de Janeiro, as vozes do seresteiro chorão, de marchador de rancho, que estavam nas fundações mais profundas de sua alma”. (p. 30)

Camargo Guarnieri: Otto Maria Carpeaux, na sua *Historias da Música* referindo-se a Camargo Guarnieri, assim se manifestou: “É brasileiro, brasileiríssimo, e aconselhado por Mario de Andrade, enveredou pelo caminho da arte à base folclórica, para não abandonar mais: Este compositor não usa o folclore diretamente, mas sim através de uma filtração, que o torna refinado e o personaliza fortemente. Villa-Lobos dizia: Camargo Guarnieri voa usando gasolina de primeira e eu voa com qualquer líquido combustível. (p. 35)

Francisco Mignone: Segundo Mario de Andrade, em artigo escrito em 1942, Francisco Mignone é hoje uma das mais importantes da música americana, não só pelo valor independente de suas obras principais, como pelo o que ele revela, no ponto em que está, do drama de nossa cultura. [...] Ainda mais, do ponto de vista pessoal, Francisco Mignone representará um drama particularmente feroz. Dotado de numerosas qualidades, aos poucos o artista foi percebendo que não

as poderia aproveitar em grande parte e se entregar livremente ao exercício de suas próprias forças, mas antes, tinha a lutar contra elas estar sempre atento contra as suas investidas, para atingir as manifestações da grande arte. (p. 36)

A ópera no Brasil: É muito difícil precisar quando e onde foram realizadas as primeiras manifestações operísticas em nosso País. Seria necessário um trabalho ciclópico para visitar os arquivos, bibliotecas e museus de todas as mais importantes cidades para se chegar a uma conclusão. [...] Não se tem notícia da língua usada nos textos dessas óperas. Sabe-se, contudo, que tanto autores de letra e música, como os intérpretes, eram brasileiros. O enredo, fraco, apelava sempre para fatos mitológicos gregos e romanos. (p. 38-39)

Na sequência, encontramos uma listagem com 65 compositores de óperas brasileiras “do séc. XVII até hoje” (sic), relação que ocupa 5 páginas da publicação (p.43-47). Outra listagem comparece após esta, a qual se intitula “Compositores modernos, contemporâneos, de vanguarda e aleatórios”. (p. 49). Reproduzimos a mesma a seguir:

Compositores modernos, contemporâneos, de vanguarda e aleatórios	
A. Theodoro Nogueira	João Batista Siqueira
Adelaide Pereira da Silva	João Nunes
Almeida Prado	Jorge Antunes
Armando Albuquerque	José Siqueira
Assuero Garritano	José Vieira Brandão
Brenno Blauth	Kilza Setti
Bruno Kiefer	L. C. Vignoles
Camargo Guarnieri	Lina Pires de Campos
Carlos Almeida	Lindembergue Cardoso
Claudio Santoro	Luís Ellmerich
Dinorá de Carvalho	Mário Ficarelli
Edino Krieger	Mário Tavares
Eduardo Escalante	Marlos Nobre
Eleazar de Carvalho	Murillo T. dos Santos
Emilio Terraza	Najla Nabor
Ernani Aguiar	Oscar Lorenzo Fernandez
Ernst Mahle	Oswaldo Cabral
Ernst Widmer	Oswaldo Lacerda
Francisco Mignone	Radamés Gnattali
Gilberto Mendes	Ricardo Tacuchian
Guerra Peixe	Ronaldo Miranda
Heitor Alimonda	Sergio O. de
Heitor Villa-Lobos	Vasconcellos Correa
Henrique de Curitiba	Souza Lima
Morozowicz	Waldemar Henrique
J. Otaviano Gonçalves	Willy Correia de Oliveira
	Yves R. Schmidt

Fig. 3 – Compositores modernos, contemporâneos, de vanguarda e aleatórios (p. 49)

Música Popular: A origem da música popular brasileira é proveniente do cruzamento, em nosso vasto território, das mais variadas músicas a começar da catequese dos jesuítas até a contribuição portuguesa, africana e indígena. Os africanos nos trouxeram instrumentos de percussão como: a cuíca, o afoxé, o ganzá, o atabaque, o berimbau e muitos outros. Ao som do atabaque se originou, pelo seu batucar, o *batuque*. Os portugueses introduziram o lundu e a modinha. [...]

Nesse período a criação mais original e genuinamente brasileira (que se cantava e tojava nas ruas) era o *choro*, quase sempre executado por três ou mais instrumentistas que, com muita inspiração, improvisavam suas músicas. Deve-se citar, também, os repentistas que se esmeravam, nos seus ranchos, em desafios originados provavelmente pela *capoeira*. (p. 50)

A bossa-nova, surgida em 1957, tinha de início algo em comum com o jazz africano. Aos poucos foi tomando características bem brasileiras. [...] A bossa-nova concorreu para alargar o formulário do samba. Atualmente o compositor que alcança grande e merecido sucesso nas camadas populares é Chico Buarque de Hollanda, autor da letra de suas próprias músicas (p. 51)

No que se refere às orientações didáticas ao professor, o texto recomenda que as atividades sejam lúdicas, em ambientes adequados, que contemplem os acontecimentos musicais da comunidade e dos materiais disponíveis, e que o aluno seja avaliado de acordo com seu domínio na expressão musical.

As atividades sugeridas englobam o livre andar pelo espaço, atentando para a marcação rítmica do grupo, criação de instrumentos musicais com materiais diversos (vidro, metal, plástico, etc.), dramatização de poemas ou textos literários, a execução de canções folclóricas e da música popular, pesquisa sonora interna e externa ao espaço, interpretação das letras das músicas, organização de um coral, apreciação de registros sonoros (destacando as obras de Villa-Lobos e Lorenzo Fernandez), manifestação do alunado sobre as sensações e sentimentos experimentados ao ouvir determinada música, criação de coreografia para determinada música escolhida pelo grupo, entre outros.

No glossário, cujo objetivo é elucidar o significado de termos pouco usuais ou desconhecidos, encontram-se um elenco de 21 termos, os quais destacamos a seguir:

Cantata: composição musical para uma ou mais vozes, com acompanhamento instrumental, às vezes também, com coro, e cuja letra é lírica, descrevendo uma situação psicológica.

Ciclópico: relativo ao ciclope; gigantesco, extraordinário, colossal.

Folclórico: relativo ou pertencente a folclore.

Instrumentos de percussão: nome genérico que designa os instrumentos da orquestra de que se tira o som batendo; compreende principalmente, os timbales, o bumbo, os pratos, o triângulo e o atabaque.

Sinfonia: composição musical para orquestra.

Virtuose: música de grande talento; virtuoso. Toda pessoa que domina em alto grau e a técnica de uma arte.

E quanto à bibliografia, a mesma indica 15 obras, majoritariamente publicações dos anos 30 e 40, com destaque a Renato Almeida, Mário de Andrade, Luiz Heitor, Vincenzo Cernicchiaro, incluindo-se ainda Otto Maria Carpeaux (1967) e Edino Krieger (1976).

Mesmo que Francisco Mignone pretenda fazer um relato sintético da história da música brasileira, o que encontramos na leitura do texto nada mais é do que um conjunto de informações parciais, contraditórias, muitas vezes retiradas de obras que sequer estão citadas na bibliografia e sem referência contextual minimamente precisa, ou em outros termos, o que se nos apresenta é um texto mal redigido, sem concatenação de ideias e que mais parece uma colagem de excertos de autores realizado por algum burocrata incumbido de tal tarefa. Afinal, a despeito de sua explícita preferência pela corrente nacionalista, Mignone era um compositor reputado e que tinha competência musical e conhecimento histórico da área; portanto, é de se suspeitar que este livro tenha sido escrito por outra pessoa e que o

autor tenha apenas cedido seu nome, pois quando do lançamento da coleção, ele já encontrava-se com 83 anos de idade⁴.

No início do texto, após citar os 4 pilares da música erudita brasileira, ao tentar definir a diferença entre música popular e erudita, Mignone alude à música erudita um fazer intelectual, cunhado de saberes próprios e pertencente a uma classe superior de conhecimento. Não se pronuncia, entretanto, sobre nenhum aspecto da música popular, subtendendo-se aí seu lugar inferior quando comparada àquela.

Quanto aos indígenas, é interessante notar que o autor, mesmo sem saber ao certo do que se tratava a cultura musical destes, afirma o espanto causado por esta aos jesuítas que imediatamente tomaram as devidas providências na aplicação do processo civilizatório: dizimaram o que havia de natural e espontâneo em suas práticas ancestrais aplicando-lhes doses maciças de cantos religiosos.

A contradição do trecho acima não difere em muito das observações feitas no que se refere à contribuição cultural do negro. Como já apontado acima, segundo Mignone, os "escravos chegavam com seus instrumentos de percussão e quase nenhum canto ou cantoria", ou seja, construía artefatos semelhantes a instrumentos musicais sem saber para o que se destinavam e mesmo sendo falantes, nunca ousaram a pronunciar-se vocalmente quando do soar de tais instrumentos. Entretanto, a junção destes dois elementos (instrumentos e voz) apenas ocorreu após o contato com os portugueses e os índios semicivilizados, e assim, começaram a compor músicas. O mesmo ocorreu no que tange à alimentação.

A narrativa entrecortada, dotada de frases afirmativas e sem sentido algum dão o tom da continuidade do texto, o qual muitas vezes elege apenas um parágrafo para falar de algum compositor ou para citar um fato histórico, utilizando para tanto citações e observações de autores não inclusos na bibliografia. Quando há alguma referência sobre a citação, com frequência é proveniente dos escritos musicais de Mário de Andrade ou de outros autores considerados canônicos na área: em todo caso, quando estas ocorrem, restringem-se àquela historiografia musical romântico-positivista e marcadamente ideológica, pois assentada na defesa de um

⁴ A mesma suspeita recai sobre outros autores, visto em 1980, Lúcio Costa tinha 78 anos e Gilberto Freyre, 80 anos.

nacionalismo de senso comum e romantizado que marcou época entre as décadas de 20 a 50.

Destaca-se também a quantidade de imagens que a obra possui – um total de 17 pinturas ou fotografias –, o que em um total de 64 páginas, restringe o texto para apenas 47 páginas. Tais imagens são mal definidas em sua impressão, não indicam os créditos e excetuando as quatro imagens iniciais, que segundo a informação constante referem-se às “danças indígenas” e “danças afro-negra” (sic), as demais são autorretratos dos personagens históricos que estão sendo comentados no texto.

Também chama a atenção a listagem de óperas produzidas aqui e que ocupa 5 páginas. Se no início deste tópico (p. 39), Francisco Mignone indica a dificuldade em precisar quando e onde iniciou-se as manifestações operísticas no Brasil, é de se perguntar de onde foram extraídos esta imensa listagem com 65 autores e mais de 100 nomes de espetáculos. Outra listagem onomástica e de tendências composicionais também apresenta problemas análogos, visto que não agrupa os compositores por semelhança estilística e também “cria” categorias composicionais inexistentes. Esse aspecto fica claro quando se lê no título “Compositores modernos, contemporâneos, de vanguarda e aleatórios”, pois haveria de se perguntar ao autor o que caracterizaria um “compositor aleatório”...

Sobre a música popular a situação é mais dramática, visto que o autor consegue resumir toda a história da música popular brasileira em apenas seis parágrafos: assinala que a mesma origina-se do cruzamento de “três raças” – portuguesa, africana e indígena -, elenca uma série de instrumentos de percussão incompleta e oriundos destes, elege uma frase para a falar da polca e do maxixe e, na sequência, reporta-se a compositores cariocas para pronunciar-se sobre o samba, destacando Pixinguinha e Ari Barroso e menciona rapidamente a bossa-nova. E como não poderia faltar, encontramos aqui também uma listagem de compositores, muitos deles surgidos no final dos anos 70 e que despontavam nas mídias da época.

Como já assinalado, a citada coleção destina-se a um público de primeiro grau e por seu caráter “didático e introdutório”, oferece aos docentes orientações pedagógicas a serem desenvolvidas em classe. O que chama a atenção é que as práticas indicadas pouco se relacionam com o conteúdo do livro e, quando há alguma

proximidade, não passam de exercícios primários voltados para a coordenação motora – como por exemplo, o acompanhamento rítmico de canções -, ou canto em uníssono de canções folclóricas e populares. A mesma perspectiva simplista é adotada para a confecção do glossário, cujos termos escolhidos, tais como rondó, sinfonia e cantata são “explicados” de forma pouco elucidativa e errônea. Afinal, definir uma sinfonia como uma “composição musical para orquestra”, está bem mais para uma informação pouco esclarecedora do que para uma definição minimamente precisa. Também não fica claro o porquê da inclusão da palavra “ciclópico” neste glossário.

À guisa de conclusão, o que poderíamos concluir sobre o livro *Música da Coleção Educação é Cultura*?

O citado livro contém um conjunto de dados cronológicos não relacionados e com pouquíssima preocupação didática, informativa e metodológica. Mesmo tendo sido escrito por um compositor reputado – ao menos, é seu nome que consta como autor – o texto não cumpre o que promete, visto seu encadeamento ser repleto de erros, informações imprecisas e contraditórias e sem o menor sentido. Ao contrário do que possa indicar, o caráter educativo e cultural que nomeia a coleção é tratado neste volume de forma displicente, pois deixa transparecer, de um modo ou de outro, aquelas mesmas observações feitas por Alfredo Bosi quando este se reporta ao papel constitucional da educação: uma formação conteudista e que pode abrir perspectivas profissionais e pessoais futuras parece ainda estar reservada para poucos.

E mesmo que a iniciativa governamental tenha sido positiva ao promover o acesso ao material escolar para todas as pessoas, sobretudo as de baixa renda, pecou em não se preocupar na formação efetiva destes, disponibilizado um conteúdo que promove bem mais a desinformação e a não formação do que a informação.

Referências

ALMEIDA, Djair L. de. *Educação Moral e Cívica na ditadura militar: um estudo de manuais didáticos*. Dissertação de Mestrado em Educação. UFSCAR, 2009.

BIBLIOTECA EDUCAÇÃO É CULTURA. *Música*. Rio de Janeiro: BLOCH/FENAME, 1980.

BOSI, Alfredo. A educação e a cultura nas constituições brasileiras. In: BOSI, A. (Org.). *Cultura Brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987, pp. 208-218.

BRASIL. Decreto nº59.355, de 04 de outubro de 1966. Diário Oficial da União – Seção 1 – 05/10/1966, p. 11.468. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-59355-4-outubro-1966-400010-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acessado em: 14/07/2019.

BRASIL. Decreto nº58.653, de 16 de junho de 1966. Diário Oficial da União – Seção 1 – 20/06/1966, p. 6.603. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-58653-16-junho-1966-378849-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acessado em: 14/07/2019.

BRASIL. Decreto nº62.411, de 15 de março de 1968. Diário Oficial da União – Seção 1 – 20/03/1968, p. 2.289. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-62411-15-marco-1968-403549-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acessado em: 14/07/2019.

BRASIL. Lei nº 5.237, de 02 de outubro de 1967. Diário Oficial da União – Seção 1 – 03/10/1967, p. 10.007. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-5327-2-outubro-1967-359134-publicacaooriginal-1-pl.html>. Acessado em: 14/07/2019.

CARVALHO, Ely B. de. Industrialização enquanto progresso nos livros didáticos de história do Brasil, 1972-2012. *História (São Paulo)*, v. 36, e11, p. 1-28, 2017.

CHOPPIN, Alain. História dos livros e das edições didáticas: sobre o estado da arte. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v.30, n.3, p. 549-566, set./dez. 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ep/a/GNrKpGpQnmdcxwKQ4VDTgNQ/?lang=pt&format=pdf>. Acessado em 14/07/2019.

COSTA, Bianca S. *O Ensino superior na ditadura militar brasileira: um olhar através da "Revista MEC"*. Dissertação de Mestrado em História. PUC-RS, 2009. Disponível em: http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/P_RS_43684ef78294aba9b7b2f1475156ed49. Acessado em 17/07/2019.

FILGUEIRAS, Juliana M. As políticas para o livro didático durante a ditadura militar: a CONTED e a FENAME. *Revista História da Educação*, vol. 19, nº45, Santa Maria, jan/abril 2015, p. 85-102. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2236-34592015000100085. Acessado em: 27/06/2019.

_____. A produção de materiais didáticos pelo MEC: da Campanha Nacional de Material de Ensino à Fundação Nacional de Material Escolar. *Revista Brasileira de História*, vol. 33, nº 65, 2013, p. 313-335. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v33n65/13.pdf>. Acessado em: 27/06/2019.

____. Livros didáticos para um novo público escolar: os Cadernos MEC de História Geral. *Cadernos de História da Educação*, v.15, nº 3, set./dez. 2016, p. 1170-1186. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/che/article/view/38490>. Acessado em: 27/06/2019.

MARCÍLIO, Maria Luiza. *História da Escola em São Paulo e no Brasil*. 2ª edição. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo / Instituto Fernand Braudel de Economia Mundial, 2014.

OLIVEIRA, J. B. Araújo et alli. *A Política do Livro Didático*. Campinas: Unicamp. 1984.

SOUZA, Maria Cecília C. C. de. Decorar, lembrar e repetir: o significado de práticas escolares na escola brasileira do final do século XIX. In: SOUSA, Cynthia P. de (org.). *História da Educação: processos, práticas e saberes*. São Paulo: Escrituras Editora, 1998, p. 83-93.

PAVIANI, Bruno. Educação moral e cívica na ditadura militar: uma tentativa de legitimar o poder (1939-1971). *Anais do XV Encontro Estadual de História "1964-2014: Memórias, Testemunhos e Estado"*. Florianópolis: UFSC, 2014. Disponível em http://www.encontro2014.sc.anpuh.org/resources/anais/31/1404487716_ARQUIVO_EduacacaoMoraleCivica-AnpuhSC.pdf. Acessado em 01/08/2019.

Sobre a linguagem da crítica estética¹



<https://doi.org/10.36592/9786587424996-04>

Peter König

Problemática atual da crítica estética

Quando, em 2010, o crítico de arte alemão Hanno Rauterberg propôs ao público fundar uma academia de crítica de arte, ele se baseou em dois argumentos. Por um lado, referiu-se a uma necessidade sistemática de discussão e clarificação tendo em vista a questão de "como, na confusão de estilos e métodos, o valor da arte ainda pode ser tratado de forma significativa". Por outro lado, ele observou um déficit nas ciências: A crítica de arte não é levada a sério enquanto um objeto científico. Não há análises sistemáticas da história da crítica de arte, não há exame teórico dos seus fundamentos, não há exame científico dos seus conceitos e funções, não há investigação sociológica das condições de trabalho dos "críticos de arte". Contra isso, poder-se-ia argumentar que existe, de fato, uma literatura sobre a história, as tarefas, as formas e os limites da crítica estética que é dificilmente compreensível e muitas vezes específica ao tema, e que agora atingiu o nível manualesco. No entanto, o diagnóstico de Rauterberg é correto na medida em que a questão crítica do valor estético de um trabalho ou de uma coisa tornou-se um anátema no discurso científico. Crítica e pensamento crítico ainda estão no centro de muitos estudos culturais e formam uma parte central do ensino, mas eles estão cada vez mais limitados à descrição, classificação, contextualização, análise e interpretação de seus objetos, sem a vontade, a coragem ou a capacidade de julgar. Por um lado, isso se deve ao abalo do papel avaliativo da crítica científica, que tem sido colocado sob suspeita por vários enfoques no pós-modernismo (marxismo, estruturalismo, hermenêutica, estudos de gênero, crítica de discurso, estudos pós-coloniais, etc.). Por outro lado, após a eliminação de um cânone vinculativo de valor estético, tornou-

¹ No original: *Peter König: Die Sprache der ästhetischen Kritik*

se incerto como as valorizações implícitas (na seleção dos objetos de observação, na sua ligação com os objetivos educativos, etc.) que encontram o seu caminho na própria prática acadêmica podem ainda ser refletidas, articuladas e legitimadas para além das preferências subjetivas. No mundo anglófono, essa situação levou a uma intensa discussão sobre conceitos e valores estéticos, mas também a uma polarização, na qual, por um lado, há aqueles que defendem que a crítica estética científica pode passar sem valores (por exemplo, Arthur Danto), enquanto, por outro lado, há aqueles que consideram a avaliação como o verdadeiro significado do juízo estético (por exemplo, George Dickie, Noël Carroll).

A atual incerteza e confusão acadêmica no campo da crítica estética é ainda agravada pelo fato de, desde o início do século XX, a distinção entre alta e baixa arte (a trivial e a magistral) ter sido cada vez mais questionada e de o campo dos objetos culturais estéticos ter experimentado um enorme aumento e expansão para incluir novos campos de objetos (design, moda, publicidade, auto estilismo, etc.). Ambas as tendências refletem a crescente importância da estilização estética da vida na sociedade moderna. O aumento da estilização estética é acompanhado pela necessidade de uma avaliação crítica dos produtos e das tendências de tal estilização. Essa necessidade de orientação está atualmente a ser satisfeita sobretudo pela crítica estética não acadêmica em jornais e revistas, na rádio e na televisão, em meios e plataformas eletrônicas, em museus, teatros e fóruns de arquitetura e design, em escolas de cinema, em editoras e outros locais e instituições. Encontra expressão num número crescente de prêmios (arte, cinema, literatura, música, etc.) e no carácter institucional associado de um júri responsável pela atribuição dos prêmios. É tarefa do crítico dar a conhecer novos desenvolvimentos e classificá-los, entre outras coisas tecendo o que à primeira vista parece esteticamente perturbador, desconhecido, inovador nos discursos e nas narrativas de interpretação existentes (comparativos, interpretativos, analíticos) ou abrindo, adaptando e atualizando estes discursos e estas narrativas. Com frequência, no entanto, ele é também um agente ou um estrategista na luta cultural (política) ou na indústria cultural (comercial).

É certo que uma tendência para o empobrecimento do discurso estético é também inconfundível no que diz respeito à prática vivida pela crítica. Ela se reflete

no estado cada vez mais precário da crítica (e da crítica estética em geral) na mídia e na sociedade. Em estudo recente, o escritor americano Jonathan Franzen apresentou a tese de que está em declínio o ensaio pessoal - ("o aparato formal de autoexame honesto e um compromisso sustentado com as ideias desenvolvidas por Montaigne e avançadas por Emerson, Wolf e Baldwin"), e ligou esse declínio ao fato de "um elemento-chave do julgamento crítico" representar agora "a questão da 'simpatia', com o seu privilégio implícito dos sentimentos pessoais do revisor". A crítica estética no sentido convencional de uma característica informada de um objeto articulando-se numa linguagem precisa que, por um lado, tenta fazer justiça à sua pretensão de individualidade e incomparabilidade e que, por outro lado, em sua pretensão de significado mais geral, é substituída pelo anúncio de um "eu gosto" ou "eu não gosto", ou seja, pela preferência binária de uma subjetividade, já não quer se envolver nas experiências do novo e do diferente, geralmente exigido em sua pretensão. A pobreza de espírito [*Borniertheit*] torna-se assim um ideal e rouba a ar que dá vida à crítica. Nesse sentido, o estado atual da crítica estética permite um duplo diagnóstico. Em primeiro lugar, existe uma forte discrepância entre o papel e a função da crítica estética dentro e fora do âmbito acadêmico mais restrito. Em segundo lugar, há uma ameaça à forma tradicional do discurso estético, que também ameaça a prática da crítica estética fora da ciência e da academia. Se esses achados estiverem corretos, então deve-se entender como uma tarefa comum da ciência e da prática vivida pensar sobre a crítica estética e sua função, forma, linguagem, história e futuro.

Neste contexto de uma problemática atual da crítica estética, gostaria de voltar à linguagem que a crítica estética utiliza e da qual é característica.

A linguagem da crítica estética

A linguagem da experiência estética, do conhecimento e da crítica conhece uma infinidade de expressões sem as quais suas várias funções (classificação, descrição, análise, interpretação, avaliação, padronização) teriam de descer a um nível rudimentar ou chegar a um impasse completo. Pense em palavras como: "gracioso", "bem-comportado", "equilibrado", "elegante", "sublime", "chocante",

"espirituoso", "brilhante", "harmonioso", "bonito", "cheio de vida", "majestoso", "deselegante", "esplêndido", "simples", "belo", "harmonioso", "subversivo", "engraçado", "esmagador" e "atemporal". Algumas dessas expressões levam a uma existência efêmera nos discursos de importantes círculos comprometidos de artistas, críticos ou teóricos – elas parecem representativas da estima temporária, mas sem impacto e impressão duradouros no repertório de meios linguísticos e conceituais à nossa disposição para descrever, definir e avaliar obras de arte ou objetos não artísticos de experiência estética. Outras expressões significam termos que sofreram processos mais ou menos complexos de transmissão e tradução desde sua formação na Antiguidade ou no Renascimento e que ainda articulam nosso vocabulário estético e os julgamentos que dele derivam hoje, embora muitas vezes em um sentido diferente. Outras ainda só foram acrescentadas no horizonte da história moderna e cheia de acontecimentos: pelos empurrões epocais na história da arte e da estética entre 1730 e 1820; pelos processos "mais silenciosos," mas não menos intensivos de mudança do pós-revolucionário século XIX. O primeiro aconteceu no século XX, quando todas as áreas da experiência – incluindo as da estética e da arte – foram arrastadas para o turbilhão de uma cientificação e historicização em geral, permanentemente institucionalizadas na forma do sistema científico moderno; e novamente mais tarde, por volta de 1910, pelos programas e práticas das vanguardas históricas e seus efeitos posteriores no balanço conceitual e experiencial da estética *pós-avant-garde* do presente.

Agora os conceitos estéticos podem ser entendidos como aqueles que são predicativamente usados em juízos estéticos, e os juízos estéticos como aqueles que expressam o conteúdo de experiências estéticas ou *insights* de objetos estéticos. No entanto, um olhar de relance é suficiente para estabelecer que os predicados utilizados nos julgamentos estéticos podem ser agrupados e dispostos em diferentes grupos, dependendo do tipo de julgamento e de sua função.² Podem distinguir-se, de modo geral, três grupos: o grupo de termos técnicos estéticos ("*Fachbegriffe*"), o grupo de termos estéticos de base ("*Grundbegriffe*") e o grupo de termos de articulação estética (a seguir designados por "termos de articulação

² Cf. similar: Franz von Kutschera, *Estética*. 2º Aufl. Berlim, Nova Iorque 1998, p. 89/90.

estética") ("*Artikulationsbegriffe*"). O vocabulário técnico da terminologia estética inclui termos como "tonal", "*sfumato*", "soneto", "sonata", "absurdo". Servem para a descrição, a classificação, a tipificação, a identificação e a diferenciação (científica e epistemológica) de objetos estéticos e são frequentemente limitados a certos gêneros artísticos (como mostra a literatura musical). Ao acompanharem o desenvolvimento da arte, eles têm também uma dimensão histórica: seu significado muda e novos conceitos são acrescentados. Seus significados e os critérios para a sua aplicação, ao contrário, podem geralmente ser especificados (bastante) precisamente, o que permite que sejam compilados em dicionários especializados (ver, por exemplo, Etienne Souriau: *Vocabulaire d'esthétique*; Hans-Werner Eggebrecht, *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*; etc.). De outra parte, o vocabulário dos conceitos estéticos básicos compreende tanto as categorias fundamentais da estética (como "belo", "sublime", "gracioso", "cômico") quanto os conceitos fundamentais do discurso reflexivo, teórico, que tenta compreender e captar os desenvolvimentos da arte e da cultura e da experiência estética (como "expressivo", "divinatório", "*dandylike*", "funcional", "sem gosto"). Esses termos também têm um índice histórico. No entanto, a sua semântica está muito mais sujeita a alterações históricas ou à contestação de opiniões e pontos de vista do que os termos técnicos estéticos. Os conceitos estéticos básicos são de fundamental importância porque contribuem para a formação do conhecimento estético. Conservam também esse sentido através da sua ambiguidade, que os torna "monumentos de problemas" com que o pensamento estético lidou na sua história e para os quais tentou oferecer soluções. Além desses dois vocabulários, parcialmente bem documentados e pesquisados, há um terceiro grupo de predicados que tem sido pouco pesquisado até agora. Termos como "tocar", "plano", "rasgado", "esplêndido", "perturbador" ou "banal" não estão entre os termos técnicos estéticos que descrevem fatos estéticos e podem ser definidos com precisão, nem entre os termos estéticos básicos ou categorias de conhecimento e reflexão estética que se referem a aspectos fundamentais da estética. No entanto, tais conceitos desempenham indubitavelmente um papel central na articulação crítica da experiência estética e do gosto estético.

Por ser o vocabulário da predicação estética tão rico quanto peculiar, mas amplamente ignorado, um campo de investigação para a estética filosófica e a filosofia da arte tem sido repetidamente colocado à discussão desde os anos 1960, especialmente por Frank Sibley: Longe de ser verdade que a estética é periférica à filosofia, os esteticistas encontram lacunas conceituais mais amplas, inclusive naqueles inevitavelmente estudados pela maioria dos outros ramos da filosofia. Uma infinidade de termos e conceitos – muito variados para caber em algumas categorias de propriedades ou não-propriedades, mas tão importantes quanto os favoritos do epistemólogo para nossa caracterização, compreensão e organização do mundo e nossa experiência – permanecem inexplorados e cabe aos esteticistas explorá-los. A questão é se podemos nos persuadir a fazer o trabalho sistematicamente, pois não há dúvida de que ele será desagradável, tedioso e longo (2001, p. 53)

Sibley propôs distinguir três tipos de termos estéticos: 1) os termos gerais de mérito estético (*general aesthetic merit-terms*), como "belo", "feio", "amável", que são intrínsecos ou meramente avaliativos, sem destacar as características a que se refere a avaliação estética; 2) os termos de mérito descritivo (*descriptive merit-terms*), tais como "agudo" (em relação a uma lâmina de barbear) ou "chocante" (em relação a uma fotografia), que se referem a certas qualidades (de forma, expressão, efeito, etc.) de um objeto sem as avaliar; e 3) os termos estéticos de avaliação adicional (*evaluation-added aesthetic terms*), tais como "brilhante", "elegante", "colorido", "vestido" ou "gracioso", que se caracterizam pelo fato de terem um significado simultaneamente descritivo e avaliativo. Ao contrário dos conceitos não estéticos, Sibley não formula condições objetivas de uso para conceitos estéticos que expressam uma valorização; seu uso não é regido por regras, mas depende do gosto ("*taste*") do juízo estético, de seu ambiente e de seu tempo. Inversamente, aplica-se a termos descritivos que tais condições de uso podem ser indicadas para eles, por exemplo, a questão se uma lâmina de barbear é "afiada" ou uma fotografia "chocante" pode ser decidida sem remeter ao gosto (subjetivo) da pessoa que emite o juízo. Para Sibley, entretanto, surgiu o problema de como analisar adequadamente os conceitos estéticos híbridos dos "termos de mérito de avaliação adicional". Esse problema e a solução apresentada por Sibley desencadearam uma intensa discussão no campo da estética analítico-linguística. Sibley entendeu que esses termos

deveriam ser divididos em duas componentes: uma descritiva, para a qual podem ser usados critérios objetivos de atribuição, e uma avaliativa, para a qual podem ser usados apenas critérios subjetivos (de gosto). A componente avaliativa pressupõe necessariamente a componente descritiva, mas porque esta não é suficiente para a atribuição de um valor estético, o sentido avaliativo do descritivo aparece meramente sobreposto e quase "apagável", de modo que permanece um termo com condições objetivas de atribuição (isso ocorre em Nick Zangwill e de modo similar em Jerrold Levinson). Isto contrasta com a abordagem desenvolvida por Roman Bonzon (e outros), que se baseia na identificação de Bernard Williams de conceitos éticos como "cruel", "carinhoso", "corajoso" ou "magnânimo" enquanto "conceitos espessos" (*thick concepts*) e, conseqüentemente, interpreta os conceitos estéticos híbridos como "conceitos estéticos espessos". É característica desta análise que, embora permita a possibilidade de distinguir entre o conteúdo descritivo e avaliativo dos "termos de mérito de avaliação adicional", não faz sentido reduzi-los a um mero termo descritivo. Porque os "termos de mérito descritivo" também são termos estéticos apenas por serem relevantes para a avaliação, caso contrário não podem ser distinguidos de qualquer outro termo que se refira a características objetivas da pessoa a ser avaliada que sejam irrelevantes para uma avaliação estética. Assim, mesmo os conceitos estéticos aparentemente meramente descritivos, na medida em que são "termos de mérito" e se referem a uma qualidade "meritória", contêm uma referência (implícita intencional) a uma avaliação estética. Eles podem ser comparados a uma marca ou um traço negativo deixado pelo gosto estético de uma pessoa, de uma comunidade ou de uma época no meio da objetividade, que permanece mesmo quando a avaliação desapareceu. Inversamente, isto permite a conjectura de que os "termos de mérito de avaliação adicional" assim descritos por Sibley são de fato, precisamente de acordo com a sua gênese, os tipos primários puros de conceitos estéticos vivos, ou seja, formas necessariamente saturadas de articulação do gosto estético na sua "formatividade" ligada ao tempo (Luigi Pareyson).

A questão *semântica* de Sibley sobre as condições de aplicação dos conceitos estéticos está diretamente relacionada a duas outras questões que também são muito discutidas na estética da análise da linguagem dos anos 1960 e 1970: a

questão *fenomenológica* sobre o caráter e as condições de formação da experiência estética, bem como a questão *ontológica* ou *metafísica* sobre a natureza e as condições de atribuição de propriedades e qualidades estéticas. Embora as ênfases sejam colocadas de forma diferente nos debates, elas tratam de um problema comum, nomeadamente o esclarecimento da distinção entre uma característica, uma experiência ou um conceito como especificamente estético. Assume-se que esta distinção já está associada ao fato de elementos ou pontos de vista subjetivos e objetivos, descritivos e avaliativos se penetrarem mutuamente na propriedade, na experiência ou na linguagem (discursiva) em causa. Se, como pretendem Monroe Beardsley e Jerome Stolnitz, vinculamos a estética a uma percepção ou experiência específica na continuação da abordagem de Dewey, não podemos prescindir da assunção de uma capacidade de gosto (cultural, social ou historicamente condicionada) ou de uma "atitude estética" especial. As experiências são estéticas não só porque se baseiam na percepção sensorial, mas especialmente porque exprimem uma sensibilidade para a adequação ou inadequação dos objetos ou processos percebidos pelo sujeito que os percebe. Isso implica que o alcance do subjetivo pode ser determinado por interesses fundamentais (como a cognição, o desejo de salvação, etc.) ou também pela ausência de tais interesses (a "atitude desinteressada" (*desinterested attitude*) de Stolnitz). Porque esta adequação ou inadequação do mundo objetivo se articula no âmbito de uma subjetividade (composta desta ou de outra forma), a linguagem estética é objeto de investigação de notável importância para a estética filosófica e para todas as ciências culturais. Na linguagem estética, no entanto, articula-se não somente uma experiência subjetiva especial com o mundo, mas também como este próprio mundo se apresenta de forma especialmente articulada. Questões sobre a natureza das propriedades e qualidades estéticas dizem respeito à ontologia da linguagem estética e à sua área de referência. Discute-se não só como os predicados estéticos densos de Sibley ("avaliação adicional") se relacionam com as qualidades estéticas (Levinson), mas também o que constitui a estética específica das qualidades estéticas. Hermeren propõe expandir a distinção de Berkeley entre qualidades primárias (objetivas) e secundárias (perceptuais) e ver as qualidades estéticas como qualidades terciárias (relacionadas ao gosto). Com essa análise, ele associa uma

distinção entre diferentes tipos de qualidades estéticas. Sua proposta de distinção entre qualidades estéticas de *expressão, forma, obra* (forma, material), *efeito, relação* (contexto, moldura, ambiente) e *performance* fornece a base para uma topologia do discurso estético.

Um déficit essencial dos debates realizados na literatura léxico-analítica sobre as dimensões semântica, fenomenológica e ontológica da estética é o esboroamento da dimensão histórica. Isto aplica-se tanto à análise dos conceitos estéticos, bem como às experiências e qualidades estéticas, embora todas elas acabem por se revelar mutáveis e sujeitas às forças históricas de formação. Além da semântica analítica, fenomenológica e ontológica, a semântica histórica, a fenomenologia e a ontologia teriam, portanto, de ser usadas para fazer justiça à estética do ponto de vista da consciência histórica.

No que diz respeito aos conceitos estéticos básicos, sua história tem sido examinada e traçada uma e outra vez desde o despertar da consciência histórica, ou seja, desde o século XVIII (recorde-se o exame de Tatarkiewicz da história das ideias: *história dos seis conceitos: arte, beleza, forma, criatividade, mimese, experiência estética* ou o léxico dos *conceitos estéticos básicos* (*Historisches Wörterbuch Ästhetische Grundbegriffe*). A situação é diferente no que diz respeito aos conceitos de articulação estética. Aqui, também, há estudos sobre a história dos termos individuais e seus usos, por exemplo, muito "elegante" ou muito "gracioso". No entanto, não existe (tanto quanto sei) nenhuma investigação que olhe para todo o campo destes termos e assim responda às questões sobre o que são os processos de articulação estética, o que realizam e como procedem?

Uma exploração sistemática e histórica abrangente da linguagem da experiência estética e da crítica ainda não teve lugar, nem os pré-requisitos para isso são dados por uma indexação abrangente dos materiais relevantes. Com base na análise semântica da linguagem estética de Sibley, os conceitos estéticos densos devem estar no centro de tal exploração. No sentido da semântica histórica, seria de se esperar que a história e a mudança do vocabulário do discurso estético pudessem fornecer, ao mesmo tempo, informações sobre a história e a mudança das experiências estéticas e os fatores que as determinam e influenciam. As abordagens de Beardsley e Stollnitz para uma fenomenologia da experiência estética também

poderiam ser estendidas no sentido de uma fenomenologia histórica do gosto estético e da atitude estética. O estudo que visasse a *conceitualidade* da linguagem estética teria que estar embasado numa topologia que, seguindo os trabalhos de Hermeren (entre outros), teria que se desdobrar em uma ontologia de qualidades estéticas.

As dificuldades de um estudo histórico dos conceitos estéticos de articulação

No entanto, tal exploração sistemática da história dos conceitos estéticos de articulação enfrenta, sem dúvida, uma série de dificuldades quase intransponíveis. A primeira dificuldade está relacionada à limitação necessária do material. Precisamente porque os conceitos estéticos de articulação visam a articulação da experiência estética com objetos concretos, individuais, tendências ou fenômenos, estão expostos à compulsão de um ideal de expressividade sensível ou de adequação sensível. Estão, portanto, sujeitos a uma dinâmica de proliferação, refinamento, renovação, valorização e exagero. O material a ser explorado parece correspondentemente aberto, talvez até ilimitado. Ajuda pouco distinguir entre conceitos estéticos de articulação reais e não autênticos (como propõe Franz von Kutschera, por exemplo), pois é precisamente a história de tais conceitos de articulação que mostra que somente o uso de conceitos descritivos (como "plano" ou "vivo") no contexto de um juízo estético pode levar a que esses conceitos assumam um significado avaliativo, enriquecendo-se com avaliação. A objeção de ilimitação poderia, no entanto, ser invalidada se o material pudesse receber uma determinada estrutura ou ordem que pudesse ser capturada cartograficamente. Tal cartografia (*mapeamento*) dos conceitos estéticos de articulação parece de fato possível se nos orientarmos heurísticamente para um tema cuja base é a divisão em 1) expressão, 2) obra (estrutura, material), 3) efeito e 4) relação (contexto, moldura, ambiente), que ao mesmo tempo deve estar aberta à revisão. "Vivaz", "melancólico" seriam exemplos de conceitos estéticos de articulação que se referem à expressão; "equilibrado", "harmônico" exemplos de trabalho; "chocante", "tocante", "entusiasmante" exemplos de efeitos relacionados; e "imitativo", "mediocre" exemplos de predicados estéticos relacionais, onde uma atribuição inequívoca de

conceitos individuais de articulação a um *topos* nem sempre tem de ter sucesso, como demonstra o exemplo da "graciosidade", que pode significar tanto a obra como a expressão. Esses *topoi* podem ainda ser subdivididos em cada caso, pelo que estas subdivisões não têm necessariamente de ser paralelas. Podem ser formados grupos como "planos", "triviais", "vazios", que se referem a uma certa falta de ambição e pobreza de uma obra, seu conteúdo, forma e execução. Mesmo com essa subdivisão, poderia se tornar evidente que existem também conceitos de articulação específicos para os tipos individuais de arte, por exemplo, aqueles associados ao respectivo material.

A segunda dificuldade diz respeito à história desses termos. Nesse caso, seria necessário esclarecer primeiro se a investigação deveria ter um caráter onomástico ou semiótico. Dependendo do caso, a pessoa se concentrará mais na história de palavras e expressões individuais ou na história de conceitos e ideias. Num caso, uma restrição à língua alemã seria apropriada (por exemplo, para acompanhar "de modo superficial" a história do conceito de articulação; no outro caso, seria absolutamente necessário utilizar outras culturas europeias e não europeias para acompanhar a história de confronto com a pobreza estética e a falta de ambição (ou fracasso da ambição). No entanto, é provável que um exame abrangente dos conceitos de articulação estética tenha que levar em conta ambas as direções.

Além disso, o problema da limitação também surge a nível diacrônico. Onde se deve colocar o início histórico da investigação? Já na Antiguidade ou apenas nos tempos modernos? Uma solução para isso poderia ser a orientação para um ritmo histórico (de épocas). A distinção entre quatro (ou cinco) períodos históricos teria que ser pensada (e apoiada por uma tese de pesquisa específica): 1) (século XV-XVII) Renascimento e início do período moderno (complementação da retórica pela poética, continuação da retórica para uma ciência das artes plásticas – linguagem de gosto padronizado orientada para o modelo antigo); 2) (século XVIII/XIX) Iluminismo e *Sattelzeit* [tempo de sela] (subjetividade estética, o discurso estético como busca de uma linguagem estética comum – linguagem do senso comum estético); 3) (século XIX) Cientificação, positividade – linguagem no signo da supressão do gosto; 4) (século XX) O discurso estético sobre o abstrato, o negativo

– a linguagem da subjetividade tornando-se enigmática; e talvez 5) a perda da articulação estética no presente.

O problema das fontes e da extração de materiais está a se revelar não menos grave. Não se trata apenas de documentar a ocorrência de termos individuais em textos diferentes e historicamente sucessivos. Por mais necessária que seja uma série de locais de aplicação para esses termos, também seria indispensável que declarações confiáveis fossem baseadas nessas ocorrências. Presumivelmente neste ponto a história das palavras requer a inclusão da história dos conceitos e das ideias, incluindo suas genealogias. No meu entender, considerando o ponto de vista metodológico, seria muito importante começar pelos críticos relevantes da época (como Alberti e Leonardo na Renascença) e depois continuar a partir dos termos que usam (é assim que procede Baxandall). Nesse sentido, tal investigação de conceitos estéticos de articulação e sua história também se preocupa com a reconstrução de autoridades ou instituições de crítica estética e uso crítico da linguagem estética (o que, naturalmente, requer uma justificativa em cada caso, mas permite que seja defendida a objeção de arbitrariedade e arbítrio).

Sobre os benefícios de um estudo histórico dos conceitos de articulação estética

Finalmente, coloca-se a questão de saber qual a finalidade para a qual deve ser realizado um exame exaustivo e sistemático dos conceitos de articulação estética e quais os benefícios ele pode ter.

O maior valor do empreendimento é que uma história de vocabulário estético poderia documentar e traçar uma história de articulação estética. Deverão ser respondidas, em especial, as seguintes perguntas: É possível reconstruir no espaço germanófono, dado seu espaço europeu, isto é, os horizontes gregos-latinos ou vernáculos de influência, o sobe e desce dos mercados, os percursos descritiva e explicativamente acessíveis de distribuição crescente ou decrescente, a acréscimo e o decréscimo quantitativo e qualitativo da utilização de certos predicados *in aestheticis*? As histórias relevantes de aplicação de predicados estéticos mostram histórias de controvérsias, valores e ideais estéticos e artísticos? E será que essas histórias conhecem limiares de época distintivos, ou seja, duradouros e eficazes?

Que inovações ou revisões podem ser determinadas ao nível do predicado, por exemplo, para o período limiar do italiano e, ligeiramente um pouco mais tarde, do renascimento francês desde o *Cinquecento* e, conseqüentemente, para a importação das especificações artísticas, de gostos culturais e conceituais desse período limiar para os séculos XVI e XVII alemães? Que mudanças podem ser novamente atribuídas ao chamado tempo de sela, ocorrido aproximadamente entre 1750 e 1830, que Koselleck tornou proeminente? Em termos concretos: Como é que a emergência intelectual e institucional do chamado "período da arte" (Heine) nesse período de sela afetou o sistema de predicados estéticos, o estabelecimento da estética como disciplina filosófica e a diferenciação intermitente das categorias de crítica estética (dos *salões de Diderot* às características e críticas dos irmãos Schlegel)? E, finalmente: Que efeitos e mudanças têm os impulsos intelectuais e institucionais para a cientifização da manipulação da beleza e da arte desde meados do século XIX deixados para trás no uso e na compreensão dos predicados estéticos: da edição do positivismo filológico e biográfico ao estruturalismo do cientificismo? Os predicados passaram por processos metamórficos no seu caminho para contextos de descrição e avaliação estética? Em caso afirmativo, o que aconteceu semântica e pragmaticamente nesses processos e que fatores reais e/ou ideais os colocaram em movimento? Além disso, as histórias de secularização ou as histórias de ressacralização dos predicados estéticos (da arte) encontram-se no material histórico e são validamente reconstruídas?

Não há dúvida de que essas questões merecem respostas, até porque mexem com a nossa autocompreensão em questões estéticas. No entanto, eu acredito que estamos apenas no início da investigação que poderia dar essas respostas.

(Traduzido do alemão por Luiz Carlos Bombassaro)

Música e Linguagem – um complô hermenêutico



<https://doi.org/10.36592/9786587424996-05>

Hans-Georg Flickinger

Desde sempre, linguagem e música mantêm uma relação misteriosa. Querer descobri-la não é nada fácil. Um primeiro passo nesse sentido pode ser feito pela caracterização de sua capacidade de relacionar-se ao saber. A partir daí, podemos identificar não somente o potencial epistemológico das duas, senão, também, a chance de elas aprenderem uma sobre a outra e, por isso mesmo, cada uma sobre si. Pergunta-se, portanto, pelo que a linguagem é capaz de ensinar à música e vice-versa, o que a música contribui ao entendimento da linguagem.

A fim de tornar a temática mais concreta, vale lembrar inicialmente umas experiências que cada um de nós já deve ter feito.

Depois de ouvir uma peça de música e perguntado pelas impressões e emoções por ela causadas é difícil expressar as sensações que mexem com o ouvinte. À procura de uma descrição adequada não há palavras capazes de fazer entender tudo que é contido nessa experiência. Muito pelo contrário, o virar e revirar dos conceitos para descreve-la não passa da aproximação do que está desafiando nossa sensibilidade. O desamparo da linguagem indica um potencial de expressividade própria da música. Como acessá-lo?

Outra experiência: quando ouvirmos música ligeira ou música chamada erudita, encontramos-nos em situações bem diferentes. No primeiro caso, a música está acompanhando os nossos afazeres como que o ornamento superficial colado a um objeto. Aí, somos nós que escolhemos a música a fim de tornar a situação mais divertida. No caso da música erudita, porém, seja ela clássica, nova, popular ou vanguardista, a situação é outra. Ela solicita-nos a escutar chamando a atenção como se quisesse dizer-nos algo. Quanto mais forte seu apelo, tanto mais sentimo-nos envolvidos e até presos por ela.

Um terceiro fenômeno importante que aí nos interessa dá-se por ocasião da leitura de um texto qualquer. Ao primeiro olhar, o texto por si só parece apresentar conteúdo e sentido objetivos, alcançáveis pela leitura. E se não entendermos o texto

à primeira vista, poderemos rele-lo várias vezes. Ora, acontece que recorreremos à releitura de voz alta à espera de entender assim melhor o que ele quer nos dizer. Aí vem a surpresa: surgem diferenças marcantes entre o entendimento dado pela leitura silenciosa, por um lado, e dado pela leitura de voz alta, por outro. O entendimento depende de fato da tonalidade da recitação do texto; é ela que aponta a um potencial de sentido não sinalizado pela leitura silenciosa. Texto e tonalidade da voz parecem interconectados – eis a experiência inesperada; uma experiência evidente sobretudo no caso da recitação de um poema, feita de voz alta por pessoas diferentes. Aí, cada recitação dá pistas de um sentido particular próprio.

Meu quarto exemplo refere-se a impulsos intrínsecos à música. Para caracterizá-los remeto a um fenômeno que se conhece da literatura. Usada apenas para veicular uma determinada opinião ou ideologia, a peça literária torna-se um mero meio de expressão sem respeitar, entre outros, o ritmo próprio e fluxo melódico da linguagem. A linguagem está sendo violentada, na medida em que o autor a instrumentaliza como se pudesse manejá-la para fins impostos por ele. O mesmo abuso pode ocorrer na música. Quando instrumentalizada para mandar uma mensagem – como, por exemplo, no caso da propaganda, da ideologia política ou de uma mensagem pessoal – ela não passa de meio de transporte de um conteúdo a ela externo. Se, no “Prelúdio a gota d’água”, Frédéric Chopin tivesse expressado apenas sua preocupação e dor causadas pela violência da tempestade imprevista, que ameaçava a pessoa amada no passeio lá fora, a composição viraria uma peça meramente sentimental ou *kitsch*. Outro exemplo poderia ser o “Alegro bárbaro”, de Béla Bartok, cujo drama não se esgota na mera imitação de um sentimento particular. Que impede uma tal redução sentimental? Qual é o mais que faz dessas peças experiências que vão para além do mero registro de situações subjetivo-particulares?

Dá para falar também da memória guardada na música. Quem não já foi surpreendido pela recordação de um passado trazido à presença pela melodia que acabou de ouvir? Igual ao gosto do biscoito, da Madeleine – em *A procura do tempo perdido*, de Marcel Proust –, que reabriu ao Marcel o passado de sua infância feliz, a música traz à tona um referencial além da mera materialidade da peça musical

(PROUST, 2015, p.45). Nem a mais sofisticada explicação científica desse fenômeno conseguiria alcançar o verdadeiro teor dessa experiência.

Quero lembrar, finalmente, o fato de que a língua cotidiana se serve frequentemente de conceitos musicais para expressar uma determinada situação: “esquivar-se no tom”, “a entonação da fala”, “a melodia da linguagem”, “sou todo ouvidos” etc. O fato indica um relacionamento específico entre as duas áreas de expressão.

Seria possível seguir com outros exemplos que dão prova da referência a algo que indica uma particularidade expressivo da música em comparação com a linguagem falada.

Antes de investigarmos as razões responsáveis por essa diferença vale lançar um rápido olhar para as relações históricas entre os dois campos de articulação de sentido. Pois essa história dá-nos pistas importantes para acessar o foco do mistério.

A base comum das relações tradicionais entre música e linguagem

Em termos gerais, dá para diferenciar quatro etapas históricas: a fase clássica grega, a Idade Média, os séculos 18/19, e a época moderna. É claro que se trata de uma divisão apenas aproximativa; porém, ela é suficiente para mostrar características comuns nela presentes.

Independentemente das diferenças internas na filosofia grega clássica pode-se falar de uma ideia originária que a determina. É seu compromisso com a ideia da harmonia. Tanto a convicção da construção harmônica do cosmos quanto a concepção da saúde, os princípios éticos e, não por último, a harmonia musical disso dão prova. O demiurgo do mundo, no *Timeu* de Platão, constrói o cosmos à base de relações harmônicas; a medicina hipocrática destaca a ideia de harmonia como princípio da saúde; e como que de modo natural, a ideia de harmonia, expressa pelo cálculo matemático, torna-se também o fundamento da eticidade política. Não é de admirar, portanto, que essa convicção onipresente no pensamento daquela época se visse confirmada também na música, sobretudo pela ação do coro na tragédia grega. Pois observando e comentando a atitude dos atores do mito, o coro defende o projeto

ético-moral que deveria servir de modelo para a atuação humana. Os princípios de organização do cosmos, – a continuidade e proporcionalidade rítmica dos movimentos estelares – tornam-se os pilares da organização da comunidade política, da beleza artística e, conseqüentemente, da música. Embora inalcançável, a ordem cosmológica impõe ao homem o marco dentro do qual ele tem de procurar seu lugar. Vista como ciência da harmonia, também a arte dos sons – eis a denominação do campo da música – vê-se comprometida com essa imagem do cosmos. Entendida deste modo, a música ultrapassa a mera imitação de fenômenos reais; ela torna-se mimese, ou seja, projeção de um mito. O fato importa para nosso tema, na medida em que a música dá voz a algo que, por ser inacessível, não pode ser articulado univocamente pela linguagem humana falada. Na verdade, trata-se da capacidade da música de trazer à tona algo que, no sentido da *hyponóia*, visa conteúdos ocultos por trás da expressão verbal.

O que nos interessa no entendimento da música medieval é seu papel conciliador. Ela harmoniza a criatividade divina e a arte de composição em concordância com princípios matemático-técnicos. A convicção teológica de que Deus teria organizado tudo segundo uma medida certa, encontra na construção harmônica da música sua expressão adequada. Não é por acaso, então, que a música se visse usurpada para facilitar o acesso à mensagem religiosa ao expressar a palavra divina; ela visa a perfeição da glória de Deus. Com isso, a presença de qualquer dissonância iria perturbar e até sujar a imagem do Senhor. O conflito em torno do trítono resulta disso: “[...] a dissonância constitui falha cósmica: não há nada a fazer com o trítono a não ser evitá-lo a todo custo. O trítono emerge como diabo” (WISNIK, 2017, p. 99). Como se vê, a instrumentalização da música pela teologia torna-se possível graças ao seu compromisso com uma ideia de perfeição que ultrapassa as falhas da realidade humana. A concepção medieval concede à música a função de compactuar com algo que transcende essa realidade. Um entendimento que lhe dá um lugar privilegiado na mediação do conteúdo religioso. Não pode surpreender, por exemplo, que a liturgia e em especial o canto gregoriano tornem-se elementos indispensáveis para a promulgação da mensagem divina. Ainda hoje, as igrejas evangélicas aproveitam-se dessa função na missa, dando amplo espaço ao canto coletivo. Sobrepondo-se deste modo à linguagem falada, a

música torna-se o órgão por excelência para dar prova da alegria indizível diante do vir ao encontro do Deus transcendente. O *jubilare sine verbis* é a expressão mais clara dessa sua distinção e, ao mesmo tempo, da música como meio de comunicação preferido. O trazer à presença o verbalmente não comunicável é sua tarefa

Enquanto a corrente principal da música medieval se vê integrada ao ambiente teológico, observa-se, a partir dos séculos 17/18, uma troca radical do olhar para a música. Como fenômeno estético *sui generis*, a música passa a ser vista como atividade poética do compositor em sentido estrito da criação. Aí, o homem concebe seu auto-entendimento na sombra da recém iniciada época iluminista. Não é este o lugar para reconstruir a radical mudança musical que tem na obra de J. S. Bach seu primeiro auge. Basta lembrar que o fato promotor da mudança é a encenação do homem como construtor de seu mundo; um papel já sinalizado, antes, com a introdução da perspectiva central na pintura e na arquitetura dos séculos 15/16.¹ Torna-se então necessário decifrar o enigma do ser humano como criador onipotente do mundo. Em consequência disso, a subjetividade humana vira também tema da produção artística. Nasce daí a estética filosófica como foco novo; ela faz com que os filósofos idealistas se debrucem não somente sobre os efeitos epistemológicas e morais da autonomia humana recém conquistada, senão, também, sobre a autenticidade das experiências da arte. O que faz surgir uma situação paradoxal; pois na medida em que a filosofia quer inscrever a experiência da arte no seu sistema teórico-racional, ela se vê obrigada a aceitar um referencial por ela mesma não explicável. A filosofia da arte tem que trabalhar com algo que foge do conceito afirmativo. Só para lembrar alguns protagonistas dessa área filosófica nova, cujo desafio é o de dar ao inacessível e invisível uma voz. Ora, desde a interpretação psicológica, na *Aesthetica* de Alexander Baumgarten, passando pela interpretação teleológica da arte em I. Kant, a caracterização da arte como “aparecer que, através de si mesmo, aponta algo além de si”, em G.W.F. Hegel, até a base inconsciente da produtividade artística, defendida por F.W.J. Schelling, o inexplicável e indizível estão no centro das teorias sobre as artes. Todas essas concepções tomam as obras de arte como presentificação de algo que o conhecimento conceitual não consegue

¹Entre os artistas e arquitetos renascentistas, destacam-se os trabalhos de Piero della Francesca, Ghiberti, Masaccio e Brunelleschi.

articular. O recurso à teoria dos signos torna esse fenômeno mais palpável, ilustrando bem o fundo comum dessa tradição iluminista na concepção da arte. Como se sabe, o signo sempre é signo de algo a ser visado, isto é, de um designado. A obra de arte inscreve-se nesse modelo como relação peculiar: tem-se o signo, isto é, a obra que aponta, com dinâmica tensa, a um referencial, a um designado que, no entanto, é desconhecido e, por isso mesmo, produto da imaginação. O espírito romântico – do fim do século 18 e início do 19 – encena essa situação de modo perfeito: ele expressa no fragmento, na ruína e na renúncia ao repouso o desamparo da teoria de alcançar o fundo dinâmico da experiência artística. Na música é a síncope que pode ser considerada um exemplo típico dessa inquietude.

Na música contemporânea é difícil encontrar um fio condutor único que a caracterize. Todavia, dá para destacar um impulso que move a grande maioria dos projetos musicais dos últimos cem anos. Falo da tendência de investigar e experimentar com potenciais expressivas inerentes ao material sonoro; uma tendência que, rendendo-se a esses impulsos, corrige o construtivismo exclusivo, anteriormente dominante da música tonal. Hoje, a ampliação do leque de expressão manifesta-se não apenas no jogo com a dissonância como fator perturbador da harmonia. Ela é ainda mais evidente na libertação da tonalidade; na renúncia ao repouso da música serial; e, antes de tudo, na ampliação do espectro do material sonoro, tal como a inclusão de ruídos cotidianos e dos próprios instrumentos. Como que querendo entrar em um diálogo, o ruído externo exige respeito pela sua contribuição à realidade sonora. A música e o ruído condicionam-se mutuamente, assim como o som e o silêncio. Dito de outro modo, os dois lados intervêm um no outro, dando assim espaço para uma linguagem sonora pouco calculável. Quanto mais se experimenta tais impulsos, tanto mais desloca-se seu referencial para um fundo pré-racional da reflexão. Um exemplo por excelência desses impulsos incógnitos encontra-se em J.M. Wisnik. Ao questionar o som e o sentido – eis o título por ele escolhido para sua obra já clássica sobre a história da música – o autor dá voz ao mistério provocado por uma linguagem musical que joga com a expressividade limitada da reflexão.

Ora, a relação entre linguagem e música gira em torno da questão de como fazer entender experiências cujo acesso não se dá por inteiro por meio de conceitos

e palavras racionais. Toda tradição musical mostra-nos que ela vive do impulso de trazer à tona algo que foge das limitações da linguagem verbal. Pergunta-se então de como chegar a esse referencial implícito.

Entre som e sentido

Diante do exposto acima dá para afirmar que a música, que nos diz algo, o faz graças ao específico potencial expressivo, inerente ao material sonoro. Trata-se de um potencial não submetido às restrições da linguagem verbal. Talvez se possa falar, neste caso, de uma comunicação sensorial que quer fazer compreender algo inatingível pela linguagem falada. A expectativa legitima-se devido a uma série de aspectos da experiência musical que remetem a características do processo hermenêutico.

A primeira implicação está no vir-nos ao encontro da música, do qual não podemos nos esquivar e que por isso mina a suposta autonomia do ouvinte. Este último perde a postura dominadora no momento em que experimenta o apelo da música e, junto, seu desamparo de descortinar o possível sentido contido neste apelo, pois a linguagem explicativa mostra-se insuficiente e até contraprodutiva. Para fazer entender melhor esse ponto, lembro outra experiência mais comum; a saber, a experiência feita por ocasião da visita a uma exposição no museu ou na galeria. Quanto mais detalhada e precisa a explicação do quadro, dada pelo guia-perito, tanto mais se desfaz aquele deslumbramento imediato que a obra nos causa. A abordagem teórica sobrepõe-se ao apelo lançado pela obra. Essa experiência levou Gottfried Boehm, um protagonista da ciência de imagem (*Bildwissenschaft*), a atribuir à imagem o que ele chama de "potencial dêictico" (BOEHM, 2017)². Segundo sua tese não é a palavra que subjaz à imagem precedendo-a; muito pelo contrário, seria a imagem que precede a palavra. A primazia da imagem diante da palavra fundamentaria o potencial de sentido oriundo da linguagem sensorial da obra. Ora, a imagem não é um modo insuficiente do dizer, senão uma forma autêntica de mostrar algo não alcançado pela fala. Extraído da ciência de imagem, o exemplo corresponde

²Autor que fala do *iconic turn*. Ver: Boehm. *Wie Bilder Sinn erzeugen - Die Macht des Zeigens*, 2007.

a um elemento estrutural da experiência musical. Desafiados pela peça musical, temos de aceitar que é seu impulso que acorda nosso interesse exigindo que a ele nos entregamos; impossível dominar o cenário sem suprimir seu fascínio. O enigma dá-se devido a um fator pouco considerado, mas constitutivo para a experiência sonora: falo da dificuldade de conceber essa experiência como experiência objetiva, isto é, como referência a um objeto. O ouvinte não pode posicionar-se fora do espaço sonoro; ele está inserido nele. Uma estrutura que corresponde ao processo de compreensão hermenêutica, que tem na linguagem e história horizontes intransponíveis. Por mais esclarecedoras que sejam os esforços para chegar à explicação objetiva da experiência musical, eles dificultam o acesso ao seu cerne enigmático.

Segundo: a peça musical que nos seduz como se fosse uma pergunta irrecusável, exige do ouvinte reagir a ela. Somente tomando-a a sério, ele faz jus ao fato de que a linguagem musical oferece um horizonte de sentidos dentro do qual o ouvinte precisa posicionar-se. Sua reação habitual enfrenta um leque amplo de expressões sensoriais que abre um campo de sentidos imprevisíveis. No vaivém entre o segurar dos hábitos de ouvir e o desafio provocado por tais experiências o ouvinte perde o domínio do cenário sonoro. Na medida em que ele se expõe às experiências musicais, ele mesmo vê abertos espaços afetivos cujo sentido se impõe antes de qualquer reflexão. Se é verdade que a obra musical se expressa no âmbito pré-conceitual e, por isso, vago em termos teóricos, seu sentido nasce da sensibilidade sonora e, portanto, num espaço pré-reflexivo que amplia as experiências independentemente do entendimento objetivo. O ouvinte vê-se exposto ao apelo de um sensorio sonoro indeterminado. Seja uma sensibilidade recalcada, um imaginário ativado ao avesso da certeza racional, a inserção num espaço sonoro aberto ou uma lembrança involuntária provocada pela música – os fatores que marcam esse ambiente pré-conceitual são os mais variados possíveis. Porém, todos esses apelos têm um aspecto em comum; a saber, um chamado pela reconsideração das predisposições do ouvir. Levado a abrir-se assim a novas experiências de sensibilidade, o ouvinte vê colocado em xeque o chão costumeiro de seu relacionamento com o mundo sonoro.

A terceira característica da experiência com a música, que confirma a já apontada despotencialização da linguagem conceitual, tem a ver com o alcance do que concebemos com a linguagem musical. Além da linguagem encontram-se outros meios de evocar sentido, tais como o gesto, a mímica e o som; meios esses cujas mensagens não dependem da verificação por meio da palavra. Pois o ouvido – como constata Petra Maria Meyer - “abre-se a processos temporais, a acontecimentos contínuos fora da divisão analítica. Enquanto o olho é competente, antes de mais nada, para entender dados estáticos, o ouvido o é em relação a processos dinâmicos” (2008, p. 49). Como se vê, a linguagem musical trata da realidade de um modo particular. Ela faz com que o ouvinte procure em si mesmo o eco de uma sensibilidade antes desconhecida ou talvez recalçada. Trata-se de uma experiência utópica no que diz respeito a sua própria sensibilidade; uma experiência que derruba as limitações sensoriais antes válidas. Promotora de experiências sensoriais desconhecidas, a música leva à reconsideração do alcance e dos limites da sensibilidade humana.

O quarto aspecto a ser mencionado está ligado ao modo de como se fala sobre o fazer música. Ora, em vários idiomas, essa atividade é vinculada à palavra jogar. Em inglês, fala-se do “*play music*”; em francês, “*jouer un instrument*”; e em alemão “*Musik spielen*”. Em português não existe essa alusão ao jogo. Aí, a expressão “tocar música” refere-se à relação técnica do músico com o instrumento. Ainda assim, faz sentido vincular a prática musical ao jogo que é marcado pelo vaivém entre o texto musical e a sensibilidade dos intérpretes musicais, isto é, entre a música e o ouvinte. O resultado é imprevisível. O caráter aberto desse jogo faz com que o mesmo texto musical se torne o material básico para as mais variadas sensações e interpretações. Seja qual for o texto da canção, a partitura para o instrumento ou a improvisação do coro temático, o jogo encenado pela linguagem musical encaminha o trato com a sensibilidade. Uma experiência que deixa vestígios na interpretação de seu sentido.

A estrutura hermenêutica da experiência musical

As características acima referidas da linguagem musical têm semelhança surpreendente com aquelas que marcam a experiência hermenêutica. Dá para pensar

na possibilidade de a linguagem musical ter servido de modelo para a concepção da hermenêutica filosófica. Para sustentar essa suspeita basta interconectar as características dos dois campos epistemológicos.

Primeiro, a música que tem algo para nos dizer, vem ao nosso encontro sem previsão e sem que possamos esquivar-nos dela. Como que de golpe, a linguagem musical exige uma resposta, minando, assim, a possibilidade da pessoa de dominar a cena. Inicia-se um vaivém entre o apelo da música e a sensibilidade sonora do intérprete; um vaivém ao qual este último entrega-se num processo sem repouso e sem resultado previsível; o mesmo material musical está exposto às mais variadas interpretações. Não há uma interpretação considerada certa. A situação corresponde àquela do diálogo, onde a pergunta lançada pelo interlocutor é imprevisível, exigindo uma resposta que, por sua vez, provoca novas perguntas sem expectativa de poder chegar a um sentido supostamente definitivo.

Constatamos – segundo – um potencial de sentido abundante, contido na linguagem musical. Ele manifesta-se num leque sensorial amplo, colocando à prova a sensibilidade da pessoa. A provocação faz com que a última se veja obrigada a reconsiderar os critérios de sua habitual atitude sensorial. Trata-se de experiências que deixam no ouvinte o que Samuel Beckett chamou “profundos vestígios feridos” graças ao seu ser jogado de volta para si (1967, p. 381)³.

Terceiro: ao abrir-se à linguagem musical, a pessoa coloca em xeque o domínio da linguagem verbal-conceitual. A expressividade da linguagem musical traz à tona experiências na sua íntegra não tematizáveis pela fala. Fato este que leva a uma situação paradoxal: é impossível abandonar a linguagem conceitual para falar sobre essa experiência embora se saiba que nunca chegaremos a expressá-la integralmente. Resta apenas aproximar-se dessa experiência mediante tentativas contínuas. Trata-se de um processo sem repouso, que tem na renúncia da hermenêutica a uma última palavra seu equivalente.

O quarto aspecto mostra a pessoa sendo levada a reconsiderar a relação da linguagem sensorial com a linguagem verbal. Na vida cotidiana atribui-se, em geral, a supremacia da última. Supomos que assim se consiga uma base firme de

³ Tradução minha HGF. A tradução dos textos para o português de Eloisa Araújo Ribeiro foi publicada pela Cosac Naify, São Paulo, 2015.

entendimento, desprezando-se ou até negando-se a autenticidade do sentido trazido à tona pela sensibilidade. A experiência musical coloca em xeque esse preconceito. Para a hermenêutica filosófica é esse desprezo da linguagem sensorial que motivou Gadamer a defender a tese de que o caminho histórico das ciências enquanto caminho “da palavra ao conceito” deveria sofrer uma virada; a saber, passar “do conceito à palavra” (GADAMER, 1997, p.100); palavra essa que traz consigo aqueles “espaços enormes de sentido”, dos quais Petra Maria Mayer falava acima.

Ao que tudo indica – eis o quinto e último aspecto – dá para falar de uma relação de aprendizagem mútua entre a linguagem musical e a conceitual na medida em que cada uma consiga identificar seu papel, isto é, o alcance e os limites de seus campos de experiência. Na linguagem musical, a linguagem conceitual encontra os limites do que ela é capaz de tematizar, assim como a linguagem musical tem de se contentar em apontar uma sensibilidade que foge da determinação objetiva ultrapassando-a. Eis o motivo pelo qual tanto a música quanto a linguagem falada encontram na estrutura hermenêutica seu fundo comum.

Referências

BECKETT, Samuel. Für Avigdor Arikha. In: Beckett, Samuel. *Stücke Kleine Prosa – Auswahl in einem Band*. Suhrkamp-Verlag: Frankfurt 1967.

BOEHM, Gottfried. *Wie Bilder Sinn erzeugen - Die Macht des Zeigens*. Berlin University Press: Berlin, 2007.

GADAMER, Hans-Georg. Vom Wort zum Begriff. In: GRONDIN, J. *Gadamer Lesebuch*. Verlag Mohr: Tübingen, 1997.

MEYER, Petra Maria. (Org.). *Acoustic turn*. Fink -Verlag: München, 2008.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. L&PM: Porto Alegre, 2015.

WISNIK, J.M. *O som e o sentido*. Companhia das letras. 3ª ed. São Paulo, 2017.

Música para a câmera. Vilém Flusser e a arte dos sons



<https://doi.org/10.36592/9786587424996-06>

Rodrigo Duarte

O filósofo tcheco-brasileiro Vilém Flusser se tornou mundialmente conhecido como pensador dos novos *media* eletrônicos e até mesmo como o seu “profeta”¹, já que ele previu, com algumas décadas de antecipação, dispositivos e processos tecnológicos que são agora muito difundidos, tais como os computadores pessoais, redes globais de comunicação por satélite, câmeras digitais etc. De fato, as imagens eletrônicas hoje ubíquas são o melhor exemplo do que Flusser denominou “imagens técnicas” do que as fotografias convencionais que ele propôs como paradigma ou “protótipo” (expressão cara ao filósofo) do tipo de código plano que impera em nossa época, sendo que o período anterior teria sido dominado, segundo o filósofo pela escrita como código linear por excelência.

Tendo em vista essa associação umbilical entre a filosofia da comunicação de Flusser e a sua concepção de tecnoimagens, poder-se-ia indagar se houve espaço no seu pensamento para lidar com questões estéticas relacionadas com os sons e sua organização racional no tempo – em outras palavras, para refletir sobre a linguagem musical. Mesmo uma leitura superficial de seus ensaios e livros certamente revela Flusser como um entusiasta da música; além disso, pessoas que o conheceram pessoalmente relatam que ele era capaz de cantar (talvez não muito bem...) de cor as óperas que ele mais apreciava (principalmente as de Mozart).

Um enfoque mais detido da obra de Flusser mostra que, desde de suas primeiras publicações, ele deu atenção ao papel desempenhado pela música na cultura humana em geral e isso foi mantido tanto no contexto mais metafísico e epistemológico das obras da primeira metade dos anos 1960, em livros como *Língua e realidade* e *A história do diabo*, quanto no período mais dedicado à filosofia dos

¹ Cf. Rainer Guldin, “Um ‘profeta das tecnologias da informação’? A atualidade da obra de Vilém Flusser sobre teoria midiática. In: Alice Serra et alii (orgs.), *Imagem, imaginação, fantasia. 20 anos sem Vilém Flusser*. Belo Horizonte, Relicário Edições, 2014, pp. 157-176.

media, de meados da década de 1980, exemplificado por livros como *O universo das imagens técnicas* e *A escrita*, dentre outros.

No que tange a *Língua e realidade* – primeira obra publicada de Flusser – a música desempenha um pequeno, mas não desimportante papel na sua característica reflexão sobre a linguagem, de base ontológica. Seu autor, influenciado tanto pelo primeiro Wittgenstein quanto pelo Heidegger de *Ser e tempo*, avança, nessa obra, a ousada hipótese de que a realidade coincide inteiramente com a linguagem, uma vez que os dados inarticulados, oriundos das sensações brutas que podemos ter ainda não são algo real, mas realidade apenas em potencial, i.e., ainda não efetivamente real. Como consequência disso, cada língua forma um mundo correspondente, sendo que, portanto, há tantos mundos quanto as línguas existentes e a tradução de uma língua em outra é um método para saltar de um mundo a outro.

Apesar de, no interior de um grupo linguístico, como, por exemplo, o indo-europeu haver várias línguas muito diferentes entre si, praticamente todas elas são línguas flexionais, o que significa que os mundos correspondentes a cada língua desse tipo são, até certo ponto, similares. Esse não é o caso, se as línguas pertencem a grupos linguísticos diferentes como o das línguas isolantes (como o mandarim e o vietnamês) ou o das aglutinantes (como o turco e o húngaro). Essa diferença no tipo de linguagem pressupõe tipos de mundo muito diferentes, nos quais as pessoas que falam essas línguas vivem.

Mas, no que concerne ao papel desempenhado pela música enquanto linguagem de sons essas diferenças entre as diversas línguas faladas têm uma relevância limitada, a qual se tornará mais clara adiante. O que realmente importa, de acordo com esse ponto de vista, é a classificação dos vários usos que uma linguagem – especialmente do tipo flexional – pode ter, no modo proposto por Flusser no diagrama que ele denomina “globo da língua” (fig. 1)



Fig. 1 - O "globo da língua"

O equador desse globo coincide com a realidade dada por uma língua a quem a fala. O meridiano que divide o globo verticalmente em duas metades projeta uma escala relativa ao teor ontológico da realidade estabelecida pela língua em questão. No grau imediatamente acima do equador, há o que Flusser chama de "conversaço", enquanto um tipo de uso da linguagem, no qual conhecimento objetivo do mundo é produzido e comunicado; na gradação do meridiano logo abaixo desse eixo horizontal se encontra a "conversa fiada", significando um exercício inútil e inflacionado da linguagem, o qual nada acrescenta à nossa cognição, além de assinalar um potencial traço de indignidade humana.

Por outro lado, enquanto o nível de uso da linguagem imediatamente superior à conversaço, denominado por Flusser "poesia", apresenta um senso de realidade mais desenvolvido, uma vez que ela não apenas reflete um mundo, mas também torna perceptíveis muitos mundos possíveis, o nível logo abaixo da conversa fiada é o da "salada de palavras", o qual denota uma falha considerável na articulação do uso da linguagem e tem algo a ver com psicopatologias que afetam diretamente a capacidade de falar coisa com coisa.

"Oração" e "balbucio" são, segundo Flusser, respectivamente os níveis mais alto e mais baixo do uso da linguagem, tendo em comum a sua característica de murmúrio, diferindo, porém, no teor de consciência com que cada um é exercido: por um lado, o balbucio designa o uso mais rudimentar da capacidade humana de linguagem, caracterizando-se pelo modo pelo qual bebês se comunicam. Por outro lado, a oração, a qual aparece também como um tipo de murmúrio, pressupõe o mais

alto grau de espiritualidade, já que deixa para trás outras formas bem desenvolvidas de uso da linguagem como a conversação e a poesia.

É interessante para a discussão sobre a música no pensamento de Flusser que ambos os polos do seu globo são compostos de silêncio, diferindo um do outro – como nos casos anteriores – pelo grau de consciência, que Flusser chamaria de “autenticidade”, apresentado pelo sujeito da enunciação. Mais importante ainda do que os polos-silêncio é, entretanto, o fato de que o lado oriental da crosta do globo denota a música enquanto o ocidental significa as artes plásticas e visuais, sendo que as possíveis conotações geográficas não correspondem, evidentemente, de modo algum às regiões do globo terrestre real.

A razão disso é que, de acordo com Flusser, as línguas flexionais não são autênticas línguas escritas, sendo os seus registros escritos, de fato, apenas partituras para os seus desempenhos falados. Desse modo, assim que um(a) falante se dirige, partindo do centro do globo, através do eixo oriental, em direção à crosta, o aspecto semântico de sua linguagem torna-se progressivamente obscurecido pela melodia e pelo ritmo, até que o que resta é uma ordem de puros sons, sem qualquer significado do tipo veiculado por linguagens faladas. Consequentemente, poder-se-ia dizer que, nessa primeira fase da filosofia de Flusser, *a música desempenha o papel de ser o lado oriental da crosta do globo da língua.*

Infelizmente, não há, aqui, espaço suficiente para detalhar porque as artes visuais são a consequência de um movimento análogo, em direção ao “ocidente”, feita por falante de uma língua isolante. O que pode ser dito esquematicamente é que as línguas isolantes têm, frequentemente, um aspecto genuíno de escrita, como o mandarim, por exemplo, que apresenta caracteres, nos quais elementos visuais auxiliam na construção dos significados, tal como ocorre nos ideogramas.

O próprio Flusser, num manuscrito em alemão, recentemente traduzido para o português, intitulado “Melodie der Sprachen”², explica algumas das diferenças culturais entre Oriente e Ocidente, enquanto determinadas pelas diferenças nos seus tipos característicos de linguagem:

² Disponível no portal “Flusser Brasil”: <http://flusserbrasil.com/artg274.pdf> (acesso em 01/03/21)

O Extremo Oriente trilhou o caminho oposto no desenvolvimento da escrita; lá, o seu caráter estético se condensou de forma pictórica, de modo que as línguas orientais desenvolveram uma força ontológica de caráter pictórico que não é conhecida das nossas. Por isso, a realidade para os orientais é tão diferente da nossa, de forma que mesmo a tradução de uma para outra se torna quase impossível, porque ela não consiste em letras, mas em ideogramas. Enquanto a nossa realidade é, por assim dizer, acústica, a realidade do Oriente é ótica. Para nós, a realidade permeia o ouvido através da língua; lá, ela permeia os olhos através da escrita. Por isso, no Ocidente, a música é a arte que mais profundamente permeia a realidade; no Oriente, é a pintura que desempenha esse papel. Para nós, precisamente a música é o falar absoluto, quer dizer, a essência da língua, no Oriente, a pintura é o escrever absoluto, que dizer, também a essência da língua.³

Voltando à discussão de *Língua e realidade*, para compreender as repercussões da posição de Flusser no tocante à música na última fase – mais conhecida – do seu pensamento, é necessário ter em mente que a sua posição específica como lado “oriental” da crosta do globo da língua implica na convergência entre os seus aspectos matemático e estético, tal como aparece na seguinte passagem da supracitada obra: “Esta qualidade estética (por que não dizê-lo?), esta qualidade musical da matemática é, muito provavelmente, o verdadeiro atrativo que ela exerce sobre os intelectos. E, inversamente, a qualidade matemática da música na camada da oração faz com que a música seja a maior contribuição das línguas flexionais para a totalidade das conversações que perfazem a realidade”⁴.

Tanto nesse seu primeiro livro publicado quanto num texto quase desconhecido, intitulado “Na música”, o qual ele apresentou em São Paulo nos anos 1960, num simpósio sobre pensamento existencial na época contemporânea, Flusser chama a atenção para a convergência de aspectos estéticos e matemáticos na música, reiterando que essa confluência terá sido uma conquista muito importante do Ocidente, com repercussões na cultura humana como um todo:

³ Vilém Flusser, “Melodia das línguas”, in: *Na Música*. Organização, apresentação e tradução de Marta Castello Branco. São Paulo, Annablume, 2018, p. 129.

⁴ Vilém Flusser, *Língua e realidade*. São Paulo, Annablume, 2004, p. 171.

Nos grandes sistemas matemáticos resplandece a beleza do pensamento, e estes grandes sistemas, como o maxwelliano ou o riemanniano são aceitos por sua beleza. E nas grandes composições musicais resplandece o rigor do pensamento, e estas grandes composições como a bachiana nos arrebatam pela sua estrutura impecável. No fundo, não é possível distinguir-se entre matemática e música, e sentimos, emocionados, que a confluência desses dois métodos de análise linguística é a meta da nossa cultura.⁵

Em que pese a importância da música nessa primeira fase do seu pensamento, é igualmente necessário levar em consideração a filosofia dos *media* de Flusser no que concerne a essa relação entre a música e as linguagens, a qual envolve também a relação com a matemática. Esse ponto de vista, no entanto, tem a sua origem mais remota na *História do diabo*, obra pertencente à primeira fase do pensamento de Flusser, totalmente formulada e redigida no seu período de residência no Brasil. Fortemente influenciado por Schopenhauer, esse posicionamento reza que a música é manifestação da vontade criativa, sendo também a mais eloquente expressão da beleza:

Música é beleza pura. Música é articulação da realidade. A essenciada realidade (que é a vontade criadora) é a beleza. A estrutura da realidade são as regras da estética, é a harmonia. Ouvindo música, estamos sendo confrontados com a estrutura da realidade. É esta a razão da profunda emoção que a música nos causa e do senso de exaltação e libertação que ela nos provoca.⁶

Tal ponto de vista, como já se sugeriu, será ampliado e desenvolvido na última fase do pensamento de Flusser. No entanto, antes de levar em consideração o papel desempenhado pela música na obra tardia do filósofo, particularmente em *O universo das imagens técnicas*, é necessário recordar algo do seu conceito de "imagens técnicas" ou "tecoimagens". Embora ele apareça em vários livros do período intermediário do seu pensamento, tais como *Pós-história. Vinte instantâneos e um modo de usar* e *Filosofia da caixa preta*, ou mesmo posterior como

⁵ Vilém Flusser, "Na música", in: *Na Música*, op. cit., p. 43-4.

⁶ Vilém Flusser, *A história do diabo*. São Paulo, Annablume, 2005, p. 164.

A escrita, a supramencionada obra aborda os seus traços principais num contexto que nos conduz diretamente à consideração da arte dos sons e de suas relações com outras expressões artísticas.

Para Flusser, as imagens produzidas pelas mãos dos seres humanos são o seu primeiro método de fazer frente a um mundo exterior que se lhe parece primeiramente como estranho e ameaçador. Isso coincide com os tempos pré-históricos do gênero humano e são muito bem exemplificados pelas pinturas rupestres. Em certo momento do desenvolvimento humano, esse tipo de imagens foi avaliado como tendo causado às pessoas mais alienação do que orientação e, segundo o filósofo, esse foi o momento em que a escrita foi inventada com o objetivo de prevenir contra os efeitos colaterais que as imagens podiam causar. O primeiro tipo de escrita foram os hieróglifos, i.e., um código linear – unidimensional – advindo imediatamente do código plano – bidimensional –, que eram as imagens tradicionais, sendo que, de acordo com Flusser, esse foi o momento em que a história efetivamente se iniciou.

Num momento bem ulterior da história, depois da descoberta de que também a escrita poderia tanto ajudar as pessoas a se orientar no mundo quanto aliená-las, surgiu um novo tipo de imagem, não mais feita pela mão do homem, mas por aparelhos, os quais, por sua vez, eram produtos do domínio humano sobre códigos lineares alfanuméricos (por exemplo: equações matemáticas e químicas). Essas imagens foram denominadas por Flusser “tecnoimagens” e o seu surgimento significou o começo do fim da história e o início da pós-história. Em *O universo das imagens técnicas*, o filósofo indica a passagem das imagens tradicionais para a escrita e dessa para as imagens técnicas, tendo em vista a necessidade de tornar compreensível cada um desses momentos e de, tanto quanto possível, afastar o perigo de mistificação que eles encerram:

As imagens podem substituir-se pela circunstância a ser por elas representada, podem tornar-se opacas e vedar o acesso ao mundo palpável. O homem pode agir em função das imagens (“magia”). Dezenas de milênios se passaram até que tivéssemos aprendido a tornar transparentes as imagens, a “explicá-las”, a arrancar com os dedos os elementos da superfície das imagens e a alinhá-los a

fim de contá-los; até que tivéssemos aprendido a rasgar o tecido do contexto imaginado e a enfiar os elementos sobre as linhas, a tornar as cenas “contáveis” (nos dois sentidos do termo), a desenrolar e desenvolver as cenas em processos, vale dizer, a escrever textos e a “conceber o imaginado”. [...] Textos são séries de conceitos, ábacos, colares. Os fios que ordenam os conceitos (por exemplo, a sintaxe, as regras matemáticas e lógicas) são frutos de convenção. [...] As pedrinhas dos colares se põem a rolar, soltas dos fios tornados podres, e a formar amontoados caóticos de partículas, de *quanta*, de bits, de pontos zero-dimensionais. Tais pedrinhas soltas não são manipuláveis (não são acessíveis às mãos) nem imagináveis (não são acessíveis aos olhos) e nem concebíveis (não são acessíveis aos dedos). Mas são calculáveis (de *calculus* = pedrinha), portanto Tateáveis pelas pontas de dedos munidas de teclas. E, uma vez calculadas, podem ser reagrupadas em mosaicos, podem ser “computadas”, formando então linhas secundárias (curvas projetadas), planos secundários (imagens técnicas), volumes secundários (hologramas).⁷

Por outro lado, diante do risco de as imagens técnicas serem confundidas com as imagens tradicionais, o qual significaria um novo tipo de mistificação (talvez ainda mais difícil de ser desmascarada) Flusser insiste na distinção – até mesmo na oposição – entre elas:

A imagem tradicional é produzida por gesto que abstrai a profundidade da circunstância, isto é, por gesto que vai do concreto rumo ao abstrato. A técnico-imagem é produzida por gesto que reagrupa pontos para formarem superfícies, isto é, por gesto que vai do abstrato rumo ao concreto. E como o gesto produtor confere significado à imagem, o modelo sugere que o significado das imagens tradicionais é o oposto do significado das técnico-imagens.⁸

O fato de que a similaridade entre as imagens tradicionais e técnicas é meramente aparente é muito importante para o esquema conceitual de Flusser, porque enquanto aquelas precedem – e ainda não estão aptas a considerar – a

⁷ Vilém Flusser, *O universo das imagens técnicas. Elogio da superficialidade*. São Paulo, Annablume, 2008, p. 16-7.

⁸ *Ibidem*, p. 19.

consciência histórica, essas pressupõem inteiramente a história, ainda que assumindo uma atitude de oposição a ela.

A apresentação que Flusser faz das tecnoimagens, sob diferentes aspectos, se desenvolve ao longo de toda a obra *No universo das imagens técnicas* e apenas no seu último capítulo, intitulado "Música de Câmera", ele enfoca o tema da música, de um modo muito inusual e inventivo. Nesse capítulo, ele imagina uma situação, que ele denomina "fábula", na qual pessoas ("nossos netos") se encontram tão continuamente conectadas umas às outras por meios cibernéticos, trocando informações audiovisuais, que esquecem de se alimentar e se abstém de contatos pessoais diretos entre si, a ponto de que a nutrição de seus corpos, assim como a reprodução da espécie, é realizadas por meio de máquinas:

Os nossos netos, tais quais os prevejo, não serão assim como os prevejo. Os netos que prevejo são apenas os netos que me preocupam, a saber, entes fabulosos: *de te fabula narratur*. Eles são apenas entes fabulosos sentados cada qual na sua cela, movendo teclados e fitando terminais. Às suas costas, nos corredores do formigueiro, robôs transportarão objetos fabricados automaticamente a fim de manterem vivos os corpos atrofiados dos nossos netos, tirando desses corpos os espermatozoides e os óvulos a fim de os propagarem. As teclas manipuladas por nossos netos estarão religadas com todas as teclas do formigueiro, de maneira que nossos netos se encontrarão todos entreligados entre si por intermédio das pontas dos seus dedos, formando destarte um sistema cerebral ordenado ciberneticamente. A função de semelhante supercérebro será a de computar imagens com os bits apontados pelas teclas em movimento.⁹

Uma primeira referência explícita à música aparece quando Flusser explica o título do capítulo, chamando a atenção para o fato de que, segundo uma tradição que remonta ao Renascimento, a música de câmara era um tipo de criação musical, na qual a partitura era apenas o ponto de partida para uma complexa improvisação, sem regente, na qual cada músico daria a sua contribuição apenas após ter ouvido

⁹ Ibidem, p. 142

cuidadosamente o que os outros executantes estavam fazendo. Nas palavras de Flusser, deve-se

considerar a música de câmara como modelo – não a música de câmara como a conhecemos, ouvintes de concertos ou discos, mas tal como a conhecem os músicos que se reúnem *in camera* para fazê-la. Proponho ainda que esses músicos reunidos não visam tocar partitura mas sim improvisar sobre partitura (como se caracterizava a música de câmara no Renascimento). Proponho, finalmente, que haja gravador que capte tais improvisações, e que as improvisações gravadas sirvam de base para as improvisações futuras destes ou de outros músicos de câmara. O modelo que proponho é obviamente modelo de comunicação dialógica telematizada [...].¹⁰

Leitores frequentes de Flusser reconhecerão o poder dessa última afirmação, já que na sua tipologia geral da comunicação, “diálogo” significa democracia, enquanto o método oposto, “discurso”, quando não complementado por aquele, encerra sempre o perigo do autoritarismo (que, nesse caso, seria de feição telemático). Para ele, sempre há a possibilidade de uma verdadeira democracia quando é dada a possibilidade de um diálogo real, mesmo que isso ocorra por meio de um gigantesco aparato tecnológico, tal como o descrito na mencionada “fábula”.

Além disso, quando Flusser aproxima a livre criação musical da comunicação interpessoal por meio de computadores, ele torna claro porque ao longo de sua obra, que trata principalmente de artes visuais, literatura e assuntos culturais, há tão poucas referências à música – pelo menos quando se comparam às menções às imagens técnicas e à escrita, por exemplo. E, apesar de ele ter estado sempre muito bem informado sobre avanços tecnológicos em geral, só pôde tornar conhecimento da telemática – inclusive como um pensador pioneiro nesse assunto – num momento bem ulterior de sua carreira filosófica, o que motivou, de sua parte, a seguinte afirmação, disponível na versão alemã do livro em questão, feita pelo próprio filósofo:

¹⁰ Ibidem, p. 144

A comparação entre a música de câmara e a telemática me ocorreu há muito tempo, muito antes de eu começar a escrever esse ensaio. Se eu tivesse proposto essa comparação num momento anterior do meu pensamento, eu teria tornado mais fácil a compreensão da telemática. Infelizmente, fui forçado a renunciar ao modelo até agora, porque ele vem do mundo da música. Como o leitor certamente percebeu com surpresa e incômodo, excluí tudo o que tinha a ver com o ouvido e a boca, com sons e palavras, do meu pensamento. Omiti o caráter audiovisual do universo das imagens técnicas. Porque estou convencido que somente agora chegou o momento de falar sobre isso. Minha convicção sobre isso é uma das motivações desta obra.¹¹

Como vimos, a obra filosófica de Flusser na década de 1960 – totalmente realizada durante o seu período brasileiro – constitui uma exceção à omissão admitida por ele no trecho supracitado. É sintomático que essa admissão tenha sido suprimida na versão em português de *O universo das imagens técnicas*, feita pelo próprio filósofo, provavelmente porque seria estranho afirmar, nessa versão, que ele não tinha nunca considerado a música, quando, na verdade ela desempenhou um papel tão importante em *Língua e realidade* – obra publicada apenas em português e que permaneceu até 2013, ano em que foi publicada a tradução para o inglês de Rodrigo Novaes¹² – sem uma tradução em outra língua. Seu outro livro desse período que considera o tema da música é *A história do diabo*, o qual teve as próprias versões de Flusser em português e alemão, publicadas, respectivamente, apenas no Brasil (1ª edição – 1965) e na Alemanha¹³, até 2015, quando foi publicada a tradução para o inglês, igualmente realizada por Rodrigo Novaes¹⁴.

Há ainda um outro aspecto da posição de Flusser que deve ser considerado: enquanto leitor de Schopenhauer e de Nietzsche, ele estava decerto ciente das dificuldades de se aproximar tanto a música, como arte dos sons, das tecnoimagens, enquanto fenômeno visual, uma vez que ambos oitocentistas alemães – cada qual

¹¹ Vilém Flusser, *Ins Universum der technischen Bilder*. Göttingen, European Photography, 1992, p. 178 (tradução do autor do capítulo).

¹² Cf. Vilém Flusser, *Language and Reality* (tradução para o Inglês de Rodrigo Maltez Novaes), Minneapolis, Univocal, 2018.

¹³ Cf. Vilém Flusser, *Die Geschichte des Teufels*, Göttingen, European Photography, 1993.

¹⁴ Cf. Vilém Flusser, *The History of the Devil*, (tradução para o Inglês de Rodrigo Maltez Novaes), Minneapolis, Univocal, 2014.

nos seus próprios termos – preveniram contra a mistura indiscriminada de expressões artísticas auditivas e óticas. Nietzsche, por exemplo, alega que a própria gloriosa cultura grega antiga começou a decair com o advento do socratismo: a opção pelo discurso racionalmente bem construído (segundo ele, mais relacionado com as imagens) em detrimento dos inexatos, não-denotativos sons musicais. Nesse mesmo instante, o equilíbrio entre os elementos sonoros e visuais (também discursivos) na tragédia grega clássica foi rompido em benefício desses últimos, como um resultado das inovações na sua linguagem introduzidas por Eurípides¹⁵. Apesar de mencionar esse tópico do jovem Nietzsche, ele leva mais em consideração a posição de Schopenhauer¹⁶, a qual, como é sabido – pelo menos nesse particular –, foi a inspiração inicial daquele. Especialmente quando ele identifica o universo das imagens técnicas enquanto o mundo como representação, do seguinte modo:

Não importa como queiramos definir o mundo da música, concordaremos sempre que ele não seja mundo não representativo. Schopenhauer o identifica como “mundo enquanto vontade”. No entanto, sem dúvida o mundo da música é mundo computado (compor = computar), não seria necessário esperarmos até o advento da música eletrônica para sabermos desse fato. De maneira que, se o universo das tecno-imagens implica o “mundo da representação”, se opõe ao mundo da música, mas se o universo das tecno-imagens implica mundo computado, se avizinha estruturalmente do mundo da música, do mundo da “vontade”. Por certo, Schopenhauer afirmaria que o mundo da música emerge de uma tendência biológica, de um “elã vital”, e o mundo das imagens em geral, e das tecno-imagens em particular, emerge de “razão causal”, do intelecto imaginativo. Talvez ele ainda afirmasse que a mensagem das representações se dirige à capacidade “decifradora”, enquanto a mensagem da música pervade os corpos para fazê-lo vibrar em simpatia com as suas ondas.¹⁷

Desse modo, pode-se dizer que o desacordo de Flusser com Schopenhauer

¹⁵ Cf. Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, in: *Werke I*, hrg. Von Karl Schlechta, Frankfurt am Main et alii, Verlag Ullstein, 1980, p. 80 et seq.

¹⁶ Cf. Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* (facsimile da 1ª edição de 1818-9 - Frankfurt (M), Insel Verlag, 1987: “Die Vorstellung, unabhängig vom Satz des Grundes”, p. 241 et seq.

¹⁷ Vilém Flusser, *O universo das imagens técnicas*, op. cit., p. 145.

está baseado no fato de que o divórcio entre a música, como parte do “mundo como vontade”, e os fenômenos visuais, associados ao “mundo como representação” só é válido para ele no que concerne às imagens tradicionais, não às tecnoimagens. Uma vez que essas advêm de códigos alfanuméricos, têm, segundo Flusser, a mesma natureza dos sons e de suas combinações mútuas, já que deveram o seu surgimento às quantidades numéricas relacionadas com a frequência de suas vibrações mecânicas. Nas palavras do filósofo,

Sem dúvida o universo das técnico-imagens é mundo de superfícies tão incorpóreas que Schopenhauer não podia sequer imagina-lo, tamanha a sua incorporeidade. No entanto: o mundo das técnico-imagens não é “representação” no significado schopenhaueriano. Suas mensagens não significam no sentido em que as imagens tradicionais significam: é ele universo emancipado da dimensão semântica que Schopenhauer identificava com *Vorstellung* (imagem).¹⁸

Segundo Flusser, esse novo nível de consciência esteve sendo preparada desde o advento das vanguardas artísticas históricas, na Europa do início do século XX, quando dadaístas e construtivistas, dentre outras correntes, levaram a cabo os primeiros experimentos com meios mistos, inclusive com imagens e sons. Mas isso ainda não foi suficiente para caracterizar a revolução que ele previu, tendo em vista a confluência entre tecnoimagens e sons musicais para fazer nascer um tipo de fenômeno artístico totalmente novo, que ele chamou de “audio-visual”:

A musicalização da imagem e a imaginação da música podem ser constatadas a partir de pelo menos o início do século XX (pintura abstrata, partituras da música moderna), mas somente nossos netos sintetizadores de imagens estarão realmente aptos a compor música de câmera com imagens. Para eles, a nossa distinção (schopenhaueriana) entre “arte figurativa” e “música” perderá todo sentido; eles produzirão imagens precisamente por serem compositores. Por isto proponho, em resposta a Schopenhauer, que o universo das tecno-imagens seja

¹⁸ Ibidem, p. 146.

considerado o mundo da música imaginativa.¹⁹

É digno de nota que, para Flusser, essa mutação tecnológica nos fenômenos artísticos representou uma reviravolta social e política também no conceito de criação, superando a sua versão, influenciada pelo romantismo, enquanto expressão de um indivíduo inspirado e caminhando para a ideia de uma produção coletiva, semelhante à descrita em sua “fábula”, mas com forte característica de uma afirmação existencial, na qual o termo “visionário” aponta não apenas para objetos da visão, mas também para o poder envolvido num vislumbre prospectivo do futuro, o qual já pode ser observado em boa parte no presente:

A esta altura se torna óbvio que na imagem técnica música e imagem se juntam, que nelas música se torna imagem, imagem se torna música, e ambas se superam mutuamente. Por certo, existem aparelhos (os *eletronic intermixers*) capazes de traduzir automaticamente imagem em música e música em imagem [...]. Na imagem técnica, não se trata de *intermix*, mas de mútua superação de música e imagem. Toda música pré-aparelhística e toda imagem pré-aparelhística não passam de duas tendências convergentes que estão atualmente se juntando.²⁰

Tendo em vista especialmente as reflexões de Theodor Adorno sobre o que ele chamou de “pseudomorfose”, i.e., uma pervasão de fenômenos imagéticos no campo da linguagem musical, enquanto indício de forte alienação no âmbito da cultura, uma questão que resta é: em que medida se pode diferenciar a proposta de Flusser sobre a convergência dos meios, a qual coincide com um frenesi criativo (e, sob esse ponto de vista, não-alienado), de uma pura e simples prevalência da espacialidade imagética sobre a temporalidade sonora, típica da linguagem musical, a qual Adorno chamou de “pseudomorfose”— prevalência essa que, de acordo com a *Filosofia da nova música*²¹ e tantos outros escritos de Adorno sobre o assunto, indicam uma

¹⁹ Ibidem, p. 147.

²⁰ Ibidem, p. 146.

²¹ Theodor Adorno, *Philosophie der neuen Musik*. In: *Gesammelte Schriften 12*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1985, pp. 121, 174, 175 e 177.

reificação da consciência muito semelhante à que ocorre no público típico do que ele chamou de indústria cultural? Uma saída possível seria o recurso à proposição adorniana tardia de um “enlaçamento”²² entre os diversos *métiers* artísticos como uma tendência da expressão artística autônoma, para além dos fenômenos alienados da cultura de massas. Mas essa reflexão, infelizmente, não é cabível no espaço dessa exposição e deverá ser desenvolvida alhures.

²²Theodor Adorno, Die Kunst und die Künste. In: *Ohne Leitbild. Gesammelte Schriften 10.1*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1996, p. 432 et seq. Cf. *A arte e as artes e Primeira introdução à Teoria estética* (organização e tradução de Rodrigo Duarte), Rio de Janeiro, Bazar do Tempo, 2018, p. 19 et seq.

Filósofos, magos e músicos: Ficino, Shakespeare e os filhos de Saturno



<https://doi.org/10.36592/9786587424996-07>

Jonathan Molinari

Musa, música e verdade

A organização do conhecimento que caracteriza o mundo contemporâneo, baseada em uma rígida distinção entre as disciplinas “científicas” e humanísticas, dificulta muito a compreensão da visão básica que, desde o mundo antigo até o Renascimento, manteve unidas as artes, a música, a ciência e a filosofia. Na verdade, é uma perspectiva totalmente diferente da nossa. A música, as artes, a literatura e a filosofia são hoje consideradas coisas “inúteis”, atividades ociosas e improdutivas, distrações simples, que nada têm que ver com verdades científicas ou com *produtos* da técnica. E, aliás, é preciso dizer que quem pensa assim certamente não é um defensor do progresso e das ciências exatas, mas um perigoso ignorante. Como Nuccio Ordine escreveu, em um belo livro intitulado *A utilidade do inútil*:

Nesse contexto brutal, a utilidade dos saberes inúteis contrapõe-se radicalmente à utilidade dominante que, em nome de um interesse exclusivamente econômico, está progressivamente matando a memória do passado, as disciplinas humanísticas, as línguas clássicas, a educação, a livre pesquisa, a fantasia, a arte, o pensamento crítico e o horizonte civil que deveria inspirar toda atividade humana. No universo do utilitarismo, um martelo vale mais que uma sinfonia, uma faca mais que um poema, uma chave de fenda mais que um quadro: porque é fácil compreender a eficácia de um utensílio, enquanto é sempre mais difícil compreender para que podem servir a música, a literatura ou a arte¹.

¹ Nuccio Ordine, *A utilidade do inútil: um manifesto*, tradução Luiz Carlos Bombassaro, Rio de Janeiro: Zahar, 2016, pp. 15-16.

Por que começar justamente daqui? Porque, para entender a importância da música na cultura antiga e renascentista, é necessário sair dessa perspectiva. Precisamos sair desse “universo do utilitarismo” para entrar em um mundo em que a subordinação do conhecimento humano às necessidades do mercado não existia, nem havia uma separação rígida entre diferentes campos do conhecimento, e onde o ideal colocado como o objetivo da educação era a virtude e a realização do ser humano como tal, e não o seu “acesso ao mercado”.

Se o mundo contemporâneo considera as artes, a filosofia e a literatura ociosas e inúteis é porque se supõe que se trata de conhecimento que, além de não produzir nada no nível econômico, não oferece nada, nem do ponto de vista do conhecimento. Somente as ciências exatas seriam capazes de dizer “o verdadeiro”, enquanto as artes, a filosofia e a poesia, por outro lado, seriam apenas passatempos vazios de qualquer conteúdo de verdade. Este é precisamente o primeiro obstáculo que precisa ser superado: do mundo antigo ao Renascimento, a música e todas as artes desempenham uma função estritamente científica: é através das Musas que conhecemos o mundo e que podemos chegar à Verdade. Em *Crátilo*, Sócrates questiona a etimologia das palavras *musa* e *música* e afirma:

*Τὰς δὲ «Μούσας» τε καὶ ὅλως τὴν μουσικὴν ἀπὸ τοῦ μῶσθαι, ὡς ἔοικεν, καὶ τῆς ζητήσεώς τε καὶ φιλοσοφίας τὸ ὄνομα τοῦτο ἐπωνόμασεν. [Platão, *Crátilo*, 406a-406b]*

*Quanto às «Musas» (Μούσαι) e à música (μουσική) em geral, aparentemente terão recebido o seu nome de μῶσθαι, e da investigação e da filosofia. [Platão, *Crátilo*, 406a-406b]*

O verbo *môsthai* [μῶσθαι] - do qual, como Sócrates explica, as palavras “Musa” e “Música” derivam - no grego antigo significava “aspirar”, “procurar”, “investigar”: a etimologia da palavra “música” refere-se depois a um relacionamento profundo com a busca da verdade. Essa é a mesma ideia que encontramos no *Fédon* quando Sócrates narra que ele teve um sonho recorrente no qual uma voz sugeriu: “Sócrates, componha música”. Sócrates admite talvez não ter sido capaz de entender completamente o significado do sonho, ou melhor, ter tido medo de interpretá-lo

erroneamente, mas que se trata ali de uma profunda relação entre música e filosofia, isso fica muito claro:

Várias vezes na minha vida o mesmo sonho me visitava. Ora tinha um aspecto, ora outro, mas sempre me dizia a mesma coisa: "Sócrates, compõe e executa música!" E sempre entendi que o sonho me exortava e me incitava a fazer o que justamente fazia, pois assim como se animam corredores, também, pensava eu, o sonho está me animando para que eu persevere no que deveras faço, que é compor música, como se a filosofia fosse música elevadíssima e é justamente isso que eu faço [Platão, Fédon, 60e-61b].

O sonho narrado por Sócrates no Fédon, bem como a etimologia da palavra "música" em *Crátilo*, revelam um aspecto importante: a música é uma *filosofia elevadíssima* capaz de nos levar ao conhecimento de verdades profundas. Mas que verdade é essa? Que sabedoria, que leis, que conhecimento as Musas nos dão? Questionado por Hermógenes sobre o significado dos nomes dos deuses, Sócrates, em dois passos importantes de *Crátilo*, explica essa ideia da música como uma filosofia elevadíssima e a razão pela qual a verdade mais profunda sobre a origem e o destino de todas as coisas tem que ver com música.

O primeiro passo está na bela imagem do Deus músico: "o deus é músico", diz Sócrates, [ἄτε μουσικου ὄντος τοῦ θεοῦ] (Platão, *Crátilo*, 405a-405b), e isso já indica que a verdade mais profunda sobre a origem e destino de todas as coisas está relacionada com música. Mas como essa relação é dada, entendemos pela etimologia que Sócrates (que fala "invadido por um enxame de sabedoria") oferece o nome do deus Apolo. O nome do deus – afirma Sócrates – deriva da união do prefixo ὄμοῦ (juntos) e πόλησις (rotação): ὁμοπολῶν (que se movem juntos). É comum, diz Sócrates, usar a letra α no lugar de ὄμοῦ: ὁμοπολλῶν torna-se assim Ἀπόλλων, o deus que faz todas as coisas se moverem em harmonia. Deus é músico e toca a sinfonia das estrelas e dos destinos humanos.

O movimento conjunto, tanto no céu, a que damos o nome de "polous", quanto na harmonia do canto, denominada sinfonia, porque todos esses movimentos, como dizem os entendidos em música e astronomia, são feitos em conjunto por uma

espécie de harmonia. É o deus que preside à harmonia e faz que tudo se mova conjuntamente (*homopolon*), tanto entre os deuses quanto entre os homens [Platão, *Crátilo*, 405c-405e].

Tudo é movimento, e não estamos lidando com movimentos desorganizados: o cosmos e os eventos humanos são governados por uma harmonia mais alta. É por isso que a definição de música como uma filosofia elevadíssima: porque é tarefa do filósofo-músico entender as leis da harmonia que governam tudo. No entanto, como veremos, é uma tarefa muito difícil: as leis do cosmos, a harmonia do todo, estão ocultas e parecem escapar a uma compreensão puramente lógica e racional. Por isso, para compreendê-lo, Sócrates deve recorrer à sabedoria do adivinho Eutífrão: somente o conhecimento *inspirado*, como a loucura do poeta do *Banquete*, ou o *furor heroico*, séculos depois, da grande filosofia de Giordano Bruno, é capaz de revelar as leis de um mundo que acaba por ser como uma grande sinfonia.

As origens do conceito de harmonia são pitagóricas, e estão enraizadas numa visão do cosmo pensado como uma grande sinfonia na qual todas as partes se movem de acordo com leis rigorosas. A ideia pitagórica de uma estrutura harmônica do cosmo terá enorme influência da antiguidade à revolução astronômica do século XVII, seja no que tange ao modo de entender a natureza como sendo regulada por leis harmônicas (e, portanto, matemáticas), seja no que diz respeito à organização das próprias disciplinas. O termo *armonia* provém do verbo grego *armozein* (conectar, coligar, estar de acordo) e a raiz está no indo-europeu *ar* (que significa aderir, unir, dispor) – que é a mesma radical de *arithmòs* (número), *arthmos* (amizade), de arte e aritmética (*ars* e *aritmética*). No *De Caelo*, Aristóteles resume assim a ideia pitagórica da existência de uma extraordinária sinfonia do universo:

Na verdade, existem alguns [os pitagóricos] que afirmam que o movimento dos corpos de tal grandeza deva necessariamente produzir um som, desde que isso ocorra também com os corpos que os circundam, os quais não possuem matéria como aqueles nem se movem com igual velocidade; e o Sol e a Lua, e então as estrelas, que são tão numerosas, e de tal grandeza, e se movem com movimento de tal velocidade, é impossível, dizem, que não produzam um som de intensidade extraordinária. Dessas premissas, e assumindo também que as velocidades, em

virtude da distância entre os vários astros, mantêm uma relação de acordes consoantes, eles afirmam que o som produzido pelo movimento circular dos astros é harmônico. Mas parecendo absurdo que também nós não percebamos esse som, cuja causa segundo eles é o fato de que esse som nos acompanha já desde o nascimento, de modo que isso não se deixa distinguir em contraste com o silêncio: assim somente quando contrapostos pode se distinguir o som e o silêncio. Desse modo, como os ferreiros pelo hábito não percebem mais nenhuma diferença entre som e silêncio, o mesmo aconteceria também aos homens.²

Também Platão, no *Timeu*,³ havia pensado numa criação “musical” da alma do mundo, segundo proporções matemáticas precisas, enquanto no livro X da *República* a mesma ideia está associada à belíssima imagem das sereias que cantam a harmonia do universo, a música das esferas celestes.⁴

Magos, filósofos e músicos

Quando, após séculos de silêncio, a cultura europeia redescobriu as obras de Platão (ignoradas e quase totalmente desconhecidas durante a Idade Média), um dos principais problemas foi justamente pensar na verdade fora dos silogismos lógicos da escolástica: a harmonia do todo, a verdade mais profunda, os segredos do cosmos e da alma humana exigem linguagens e procedimentos que vão além dos limites da lógica. A partir daqui, por exemplo, o projeto de uma *Teologia Poética* em Giovanni Pico della Mirandola,⁵ as reflexões sobre o amor e sobre a *prisca theologia* de Marsilio

² Aristotele, *De Caelo*, B 9. 290b – 291a.

³ Cfr. Platone, *Timeo*, 35b – 36c. São os intervalos dos sons no octacórdio diatônico dórico. Desse modo, a alma do mundo foi composta de acordo com as leis da harmonia musical.

⁴ “Il fuso si volgeva tutto quanto su se stesso con moto uniforme, e nella rotazione complessiva i sette cerchi interni giravano lentamente in direzione opposta all'insieme: il più rapido era l'ottavo, seguito dal settimo, dal sesto e dal quinto, che procedevano assieme; in questo moto retrogrado il quarto cerchio sembrava a quelle anime terzo in velocità, il terzo sembrava quarto e il quinto secondo. Il fuso ruotava sulle ginocchia di Ananke. Su ciascuno di suoi cerchi, in alto, si muoveva una Sirena, che emetteva una sola nota di un unico tono; ma da tutte otto risuonava una sola armonia”. Platone, *Repubblica*, X, 617a – 617b.

⁵ Cfr. R. Ebggi in Pico della Mirandola, *Dell'Ente e dell'Uno, Dell'Ente e dell'Uno*, Milano, Bompiani, 2010.

Ficino,⁶ até a teoria da origem poética da história humana de Gianbattista Vico⁷. A ideia é basicamente a mesma: *a verdade de Apolo, o deus que toca a sinfonia do mundo, não pode ser alcançada com as ferramentas da lógica*, mas uma filosofia elevadíssima – que é música e poesia –, sim, é capaz de entendê-la.

Apolo esconde as leis de sua música e, para revelá-las, o verdadeiro filósofo, assim como o verdadeiro filólogo e o verdadeiro artista, precisa aprender a seguir os caminhos das *analogias secretas* – como Giovanni Pico escreveu em uma de suas *Conclusões*. É um tema central para os filósofos renascentistas. A ideia de segredo, a ideia de que o verdadeiro estudioso é aquele que é iluminado por uma verdade escondida para a maioria, é típico da filosofia grega – de Pitágoras a Platão e aos neoplatônicos – e do pensamento cristão: “não deis as coisas santas aos cães, nem atireis as vossas pérolas aos porcos [*margaritae ad porcos*]” [Mat. 7,6]. E não é por acaso que o trabalho que teve maior circulação na Idade Média se intitula *Secreta Secretorum*, uma carta atribuída a Aristóteles, supostamente escrita pelo estagirita para revelar a Alessandro Magno os segredos mais ocultos da medicina, astrologia, fisionomia, alquimia e magia. O artista-mago-filósofo-músico-filólogo dos séculos XV e XVI é o intérprete de analogias secretas, ele é predestinado ao conhecimento, a um conhecimento destinado a pouquíssimos e inacessível para a maioria. Nem sempre é uma questão de pensar que alguns nascem com essa capacidade e outros não. Para Giovanni Pico, por exemplo, todos os seres humanos são igualmente livres e, portanto, todos podem se tornar *filósofos*, mas a maioria não quer, não deseja o conhecimento que poderia alcançar, porque prefere buscar riqueza e poder. A importância do segredo, da iniciação, de um conhecimento reservado a poucos, expresso com símbolos, alegorias, referências a uma verdade oculta, é um tema central em toda a filosofia do Renascimento e continua sendo importante no desenvolvimento da estética moderna: o artista romântico ainda pode ser

⁶ Cfr. C. Vasoli, *Il mito de «prisci teologi» come ideologia della «renovatio»*, in «Quasi sit Deus», Lecce, Conte, pp. 11-50 e C. Vasoli, *La «prisca theologia» e il neoplatonismo religioso*, in *Il neoplatonismo nel Rinascimento*, a cura di P. Prini, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1993, pp. 83-101. Sobre a ideia de *prisca theologia* in Pletone ver M. Neri, *Giorgio Gemisto Pletone: prisca philosophia e critica dell'ermetismo*, in «Hiram», n. 3, 2005, pp. 27-55. Ver também E. Garin, *Il ritorno dei filosofi antichi*, Napoli, Bibliopolis, 1983, pp. 66-77 e C.B. Schmitt, *Prisca theologia e philosophia perennis: due temi del Rinascimento italiano e la loro fortuna*, in *Il pensiero italiano del Rinascimento e il tempo nostro*, a cura di G. Tarugi, Firenze, Olschki 1970, pp. 211-236.

⁷ Cfr. R. Caporali, *La tenerezza e la barbarie. Studi su Vico*, Napoli, Liguori, 2006.

considerado um predestinado e intérprete do conhecimento destinado apenas a poucos. Pelo contrário, o cientista moderno existe apenas como uma figura que opera em uma dimensão pública, aberta e comunicável do conhecimento.⁸ No Renascimento – em filósofos como Pico, Ficino e Bruno – o mago, o artista, o filósofo natural e o músico têm algo profundo em comum, a verdade que procuram é a mesma: antiga, misteriosa, oculta, subjetiva, no sentido que apenas os predestinados podem realmente entendê-la, ao contrário da verdade do cientista moderno que, em vez disso, tem de poder ser transmissível, verificável e totalmente pública.

Agora é hora de entender em que consiste a “predestinação” ou a “vocação” do mago-artista-filósofo do Renascimento. O que torna um ser humano tão poderoso que possa não apenas conhecer as leis da *armonia mundi*, mas até influenciá-las a seu favor? É o amor, o eros, o desejo. Ainda em *Crátilo*, Sócrates, falando da força de Plutão, questiona Hermógenes para saber qual é o *vínculo* mais forte “para fazer qualquer vivente permanecer não importa onde”. Não é a necessidade, mas o *desejo*. “Até as sereias – continua Sócrates – permanecem encantadas como todos os outros: tão bonitos, ao que parece, são os discursos que Hades sabe dizer”. Essa capacidade de acender o desejo com a sedução da palavra é a característica deste “deus que é um sofista perfeito” e um filósofo elevadíssimo.

A força que une as notas da sinfonia de Apolo é, portanto, Eros; e Eros é a força que move o músico-artista-filósofo-mago renascentista. A origem está obviamente na bela imagem do deus do Amor do *Banquete* platônico: Eros “filho de Poro [riqueza] e de Penia [miséria] ... sempre pobre”, porque se alimenta do que não pode ter, é “rico” de miséria porque o que possui é uma ausência, é tudo menos “delicado e bonito”, mas “duro, imundo, descalço, sem-teto, sempre nu no chão e dormindo sob o céu nas portas ou nas ruas”. O amor é um tremendo produto de privação, mas também como extrema determinação: é “caçador corajoso, arrogante, teimoso e terrível, sempre atrás de tramar armadilhas, ansioso por entender, perspicaz, destinado a especular por toda a vida, trapaceiro terrível” e por essa razão, Sócrates conclui: “é necessário que o amor seja um filósofo” [Platão, *Banquete*,

⁸ Cfr. P. Rossi, *La scienza e la filosofia dei moderni. Aspetti della rivoluzione scientifica*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.

203b-204c]. Mas ele não é apenas um filósofo, ou melhor, ele é um filósofo porque ele também é um mago, um artista, um músico, um médico de almas e corpos. Falando em artistas, Platão é muito claro:

E na criação das artes, não sabemos que aquele de quem esse deus era mestre – Eros – se apresenta ilustre e famoso, enquanto aqueles que não são tocados pelo Amor permanecem nas sombras? A capacidade de desenhar o arco, o remédio, o conhecimento do futuro, Apolo os encontrou guiado pelo desejo e pelo Amor, [197b], de modo que ele também é discípulo do Amor, assim como as Musas para a criação poética, Hefesto para o trabalho de bronze, Atenas para a arte de tecer e Zeus para o governo de homens e deuses [Platão, *Banquete*, 197A-197C].

Mas em seu *Comentário sobre o Banquete*, Ficino enfatiza ainda mais outro aspecto, o artista, mago, filósofo, médico, músico, que consegue transformar a realidade com harmonias de sons, imagens e conceitos, é atraído por um amor que coincide com uma loucura extática capaz de elevá-la além dos limites da própria consciência. Somente aqueles que são capazes de morrer de amor podem conhecer Eurídice, escreveu Pico em seu *Comentário à canção de Benivieni*.⁹

O tema cabalístico da “morte do beijo” é talvez o que melhor expressa o momento do êxtase que eleva a alma do mago, artista, filósofo, ao encontro com a beleza desumana da verdade. Sobre a relação entre esse tipo de amor, loucura e música, Ficino é ainda mais claro. Em *De Amore*, Ficino interpreta a passagem de *Fedro*, na qual Platão distingue uma loucura entendida como simples enfermidade mental, de uma loucura entendida como inspiração divina, capaz de elevar o homem a um nível mais profundo de consciência:

O tema cabalístico da “morte do beijo” é talvez o que melhor expressa o momento do êxtase que eleva a alma do mago, artista, filósofo, ao encontro com a beleza desumana da verdade.¹⁰ Sobre a relação entre esse tipo de amor, loucura e

⁹G. Pico, *De Hominis dignitate, Heptaplus, De Ente et Uno e scritti vari*. Edizione a cura di E. Garin, Firenze, Vallecchi, 1942, p. 555.

¹⁰Cfr. C. Wirszubski, *Pic de la Mirandole et la Cabale*, traduit de l'anglais et du latin par Jean-Marc Mandosio, édition de l'éclat, Paris-Tel Aviv, 2007, p. 242.

música, Ficino é ainda mais claro. No *De Amore*¹¹ Ficino interpreta a passagem de *Fedro*, na qual Platão distingue uma loucura entendida como simples enfermidade mental, de uma loucura entendida como inspiração divina, capaz de elevar o homem a um nível mais profundo de consciência:

Nosso Platão define no *Fedro* que o furor é a alienação da mente: e ensina dois gêneros de alienação. Das quais estima, uma provém da enfermidade humana; a outra, da inspiração divina. A primeira chama de loucura: a segunda de furor divino [M. Ficino, *De Amore*, VII, 3].

A alma humana, "caída" entre as coisas inferiores, mantém sua origem divina. O furor divino, escreve Ficino, é aquela "certa ilustração da Alma racional" através da qual a própria alma pode se reunir, em unidade, com o divino. Seguindo o *Fedro*, Ficino também distingue quatro tipos de furor: "o primeiro é o furor poético; o segundo, o ministerial, isto é, o sacerdotal; o terceiro, a adivinhação; o quarto, a afeição do amor" [M. Ficino, *De Amore*, VII, 14].

A música é fundamental pois todo o processo que pode levar a alma humana ao êxtase começa exatamente pelo efeito da harmonia musical:

Portanto, precisamos principalmente do furor poético que, devido aos tons musicais, desperta as partes que dormem: pela suavidade harmônica suaviza as que são perturbadas; e, finalmente, a consonância de coisas diferentes afasta a discórdia dissonante e as várias partes da *Anima temperi*. [M. Ficino, *De Amore*, VII, 14]

A música é, portanto, o produto de uma forma particular de Eros, a do *furor poético*, e tem a função de harmonizar as partes da alma. É uma filosofia elevadíssima, no sentido de refletir sobre a harmonia das leis do cosmos, e é mágica,

¹¹ Marsilio Ficino conclui em 1469 o *Commentarium in Convivium Platonis de Amore*, e presumivelmente no mesmo ano uma tradução em língua vulgar do comentário com o título *El libro dell'Amore*. Para a edição italiana aqui referida, ver: M. Ficino, *El Libro dell'Amore*, a cura di S. Niccoli, Firenze, Olschki, 1987. A tradução para o português é nossa.

porque usa e manipula, para benefício do ser humano, as regras que estruturam o universo.

Sobre o trabalho do músico, mago e filósofo, Ficino é muito claro no *De vita coelitus comparanda*.¹² Os pressupostos são aqueles que tentamos indicar rapidamente, referindo-se ao *Crátilo* e ao *Fédon*: a ideia de *armonia mundi*, a de um deus que, como músico, organiza a sinfonia das estrelas e da vida humana, o conceito de harmonia entendido como fundamento não apenas da música, mas de todo tipo de conhecimento, a ideia de uma *filosofia elevadíssima* colocada nos limites entre o conhecimento racional e as linguagens místicas. Esses temas, comuns a todas as tradições platônicas e neoplatônicas antigas e medievais, são desenvolvidos no trabalho de Ficino, com base em uma nova antropologia: o problema agora, mais do que o *deus da música* de Sócrates, é o do papel do mago, filósofo e músico, capaz não apenas de descobrir as leis da harmonia e do movimento de todas as coisas, mas também e acima de tudo, de modificá-las para sua própria vantagem – e, nisso, insiste Ficino, o mago não faz nada diferente do que faz um fazendeiro, no que explora seu conhecimento natural para obter uma boa colheita.

Se a harmonia do *Crátilo* dizia respeito à maneira como Apolo definia a sinfonia “das estrelas e dos homens”, Ficino concentra seu interesse na harmonia que o homem pode produzir:

distribuímos harmonia, capaz de receber influxos superiores, em sete graus de realidade: em imagens produzidas (como acreditam) de maneira harmoniosa; em medicamentos temperados de acordo com uma certa consonância entre eles; em cheiros e vapores preparados com uma composição igualmente equilibrada; nas canções e sons musicais, a cuja ordem e a cuja força queremos que sejam reportados os gestos do corpo, as danças e os júbilos; nos conceitos e movimentos regulares da imaginação; nos discursos apropriados da razão; nas tranquilas contemplações da mente. [Ficino, *De Vita*, III, 22].

Imagens, remédios, cantos, danças, produtos da imaginação, discursos da razão, contemplações da mente. Se esses são os meios que o homem tem à sua

¹² Cfr. M. Ficino, *Sulla Vita*, a cura di Alessandra Tarabochia Canavero, Rusconi, Milano 1995.

disposição não apenas para conhecer, mas também para mudar a realidade, fica claro que o artista é um mago. O artista é mago porque interpreta as “analogias secretas” dos nomes e da natureza e porque é capaz de modificar a própria realidade com o poder das imagens, símbolos, conceitos, ritmos das danças, nos discursos da razão, nas contemplações da mente.

Ficino, Shakespeare e os filhos de Saturno

O artista, filósofo e mago entende as analogias secretas do mundo, age sobre as almas, manipulando-as com a beleza da música, das imagens e dos discursos. Sua alma, caída neste mundo, tende ao infinito, e no infinito é reunida, sequestrada pelo *Eros* poético. O amor, o furor divino, não apenas sequestra sua alma, mas transforma seu corpo, aquece-o, queima-o de excitação e, como resultado de tudo isso, transforma-o em um ser melancólico, como se a tristeza fosse a preço necessário de sua ascensão além dos limites normais da consciência humana. Ficino escreve:

Nesse ponto, devemos, de fato, explicar as razões pelas quais Demócrito, Platão e Aristóteles afirmam que alguns melancólicos às vezes superam em engenho todos os outros homens, de modo a parecerem não humanos, mas divinos. [...] A melancolia, isto é, a bília, é de duas espécies: uma na verdade é chamada de “natural” pelos médicos, a outra nasce do superaquecimento. [...] enquanto esse humor ilumina e queima, geralmente, costuma produzir aquela excitação e delírio que os gregos chamam de mania, nós, por outro lado, chamamos de furor [Ficino, *De Vita*, I, 5]

É um *topos* destinado a ter uma influência extraordinária na literatura do Renascimento e além. Em *Trabalhos de amor perdido* de Shakespeare, o rei fala “assediado pela melancolia sombria”, sob a influência do “humor negro avassalador” [Shakespeare, *Trabalhos de amor perdido*, Ato I, Cena I). Em dois versos de *A megera domada*¹³ é o mensageiro que pronuncia tais palavras, anunciando a chegada dos

¹³ Para *A megera domada*, *Rei Lear*, *Mercador de Veneza* e *Ricardo II*, usei a tradução de Bárbara Heliodora, Nova Fronteira, Rio de Janeiro 2018; Para *Vida e morte do rei João*, utilizei a tradução de

atores – que são artistas, médicos, magos, filósofos – porque eles são capazes, com suas recitações e canções, de “dispor suas mentes ao regozijo e à alegria”, “expulsar mil males”, “prolongando a vida”. [Shakespeare, *A megera domada*, prólogo, cena II]. Os exemplos são muitos, mas talvez um dos mais claros esteja nas palavras do rei João:

se esse espírito triste, a Melancolia, te fizesse crasso e pesado o sangue, embaraçando-o de correr e nas veias fazer cócegas, para que o riso idiota dominasse os olhos e tornasse as belfas túmidas numa ociosa alegria – mostras essas odiosas a meus planos [Shakespeare, *Vida e morte do rei João*, ato III, cena III]

Alguns estudos recentes, incluindo os dois volumes de Thomas O. Jones sobre Ficino e a literatura elisabetana,¹⁴ investigaram a influência da filosofia de Ficino em Shakespeare e Marlowe. Paolo Rossi, em seu livro *A ciência e a filosofia dos modernos*, também destacou outro aspecto importante, que diz respeito à discussão sobre astrologia. Quanto a isso, Shakespeare, como escreveu Rossi, está muito próximo das posições do Pico das *Disputationes*.¹⁵ Pico nega qualquer valor à astrologia, o homem nasce livre e não é determinado pela influência dos planetas que formam a estrutura astral. E esta é a ideia que encontramos no rei Lear:

Eis aqui a estupenda imbecilidade do mundo: quando a sorte nos é adversa, muitas vezes por causa de nossa própria conduta, atribuímos a culpa de nossas desgraças ao Sol, à Lua e às estrelas, como se fôssemos infames por necessidade, insensatos por compulsão celeste, patifes, ladrões e traidores por influxo das esferas; beberrões, mentirosos e adúlteros por obediência forçada à influência dos planetas; como se toda a nossa maldade tivesse por causa um impulso divino. Admirável evasiva de amante de putas; deixar sua lascívia caprina a cargo de uma estrela. [W. Shakespeare, *Rei Lear*, I, 2].

Carlos Alberto Nunes, São Paulo: Editora Peixoto Neto, 2017. Para *Noite de Reis*, utilizei a tradução de Beatriz Viégas-Faria, Porto Alegre: L&PM, 2011.

¹⁴ T. O. Jones, *The Influence of Marsilio Ficino, 1433-1494 on Elizabethan Literature: Christopher Marlowe and William Shakespeare*, Edwin Mellen Press, 2013.

¹⁵ P. Rossi, *A ciência e a filosofia dos modernos*, tradução de A. Lorencini, São Paulo: UNESP, 1992. pp. 43 ss.

As estrelas não têm culpa. É o homem responsável pelos males e ultrajes que ele opera contra a natureza e contra sua própria espécie. Não há necessidade de pensar em uma influência direta das obras de Ficino e Pico em Shakespeare, outras fontes comuns podem justificar essas consonâncias. Mas o caso da música é muito interessante. Como no platonismo interpretado por Ficino, a relação entre música e amor, a ideia de *armonia mundi*, o papel do artista – no caso do ator – como mago capaz de atuar sobre a alma humana, são centrais. O cosmos, o universo inteiro é uma sinfonia: as palavras de Lorenzo a Jéssica, no quinto ato do *Mercador de Veneza*, oferecem uma imagem esplêndida:

Não há uma só órbita no espaço
Que, ao se mover, não cante como um anjo,
Pra acalantar os doces querubins –
Tal canto está nas almas imortais
(Shakespeare, *O Mercador de Veneza*, Ato V, Cena I)

Mas não apenas o tema platônico da *armonia mundi* aproxima a poesia de Shakespeare da filosofia neoplatônica da Florença do século XV. Até a reflexão sobre o Eros platônico é fundamental: o artista é movido por Eros, o amor o transforma em corpo e alma, e a música é o instrumento que faz o “furor divino” do amante brilhar. O duque da *Décima segunda noite* entra em cena dizendo:

Se a música é o alimento do amor, não parem de tocar. Deem-me música em excesso; tanta que, depois de saciar, mate de náusea o apetite. Aquela toada de novo, com uma cadência que vai morrendo no final – ah, ela chegou aos meus ouvidos como o suave som que respira sobre um monte de violetas, roubando e devolvendo aromas. Basta, já chega! Não é mais tão suave como era antes. Ah, espírito do amor, como sois ávido e voraz – tanto que, indiferente à vossa capacidade, devorais tal qual os oceanos, e nada em vós adentra, independentemente de seu valor e nobreza, que não caia em anulação, que não passe a ter menor valia, até mesmo em questão de um minuto! Tantas formas

abriga a imaginação amorosa, que chega a ser ela mesma fantástica [Shakespeare, *Noite de Reis*, ato I, cena I].

Sobre a relação entre música, amor, loucura e arte, fundamental para toda a cultura filosófica da Florença do século XV, Shakespeare insiste em vários lugares. No quinto ato de *Ricardo II*, o rei implora aos músicos que parem. As notas, instrumentos de harmonia divina, quando ordenadas pela sabedoria do deus Apolo, podem se tornar uma verdadeira tortura para a alma humana. Se Jéssica, no *Mercador de Veneza*, confessa que “nunca fica alegre quando ouve uma música doce”, o rei Ricardo II leva o conflito ao extremo: essa música não apenas o deixa triste, mas o deixa louco.

A música enlouquece. Que ela pare;
Pois embora ela cure quem está louco,
A mim parece que enlouquece o são.
(Shakespeare, *Richard II*, Ato V, cena IV)

Como em Ficino e como no reflexo da filosofia neoplatônica do século XV, encontramos em Shakespeare a ideia de *armonia mundi*, o elo entre *eros*, música e loucura e, é claro, mágica; e aqui Shakespeare realmente segue as analogias secretas das quais Pico falou: que não foi por acaso que ele usou essa expressão precisamente em referência ao mito de Orfeu. Respondendo à tristeza de Jéssica, que deixa de ser alegre com as notas da música doce, Lorenzo acusa o excesso de razão e a incapacidade de se abandonar ao feitiço do artista:

É porque teu espírito é sensível;
Basta-nos ver a manada selvagem
Ou a horda de potros não domados
Que salta e guincha, louca e desmedida.
Se por acaso escutam uma trombeta,
Se alguma melodia chega a elas,
Verá que, normalmente, se acomodam
E o olhar desvairado fica calmo,

Só com o poder da música.
E o poeta diz que Orfeu encantou rochas e enchentes,
Porque não há nada de tão rude ou mau
Que a música não mude e não transforme.
O homem que não tem música em si,
Que a doce melodia não comove,
É feito pra traição e para o crime;
É como a noite o tom de seu espírito;
Seus sentimentos, negros como Erebus;
Não é de confiança. Escuta a música!
[Shakespeare, *O Mercador de Veneza*, Ato V, Cena I]

Não devemos confiar naqueles que são incapazes de ceder ao encantamento de Orfeu. No final, Shakespeare parece nos dizer, é precisamente por causa da capacidade de ceder ao sonho, às notas doces, às canções cantadas sob a orientação do Deus Eros, que o homem vive. Quem não se rende ao feitiço de Orfeu, vale menos que um animal.

O problema da melancolia permanece. Em Ficino, o artista-mago-filósofo, parece condenado à tristeza; ou melhor, parece que sem a horrível bílis negra que o envenena lentamente, ele nem seria capaz de impulsionar o infinito do qual extrai a substância de seu próprio trabalho, desse furor heroico que o eleva além de todos os obstáculos, para fazê-lo voltar aos limites claustrofóbicos do senso comum.

Mantenha o ritmo; amarga é a música
Quando o andamento e a proporção se quebram.
Assim a música da nossa vida.
E nisso eu tenho ouvido bem sensível,
Pra condenar se a corda desafina;
Mas pro conjunto de meu tempo e posto
Não tive ouvido pra queda do ritmo:
Gastei meu tempo, e hoje o tempo me gasta;
O tempo fez de mim o seu relógio:
Ideias são minutos, que suspiram
Marcando em meu olhar, o mostrador,

A hora que o meu dedo, que é ponteiro,
Fica indicando, ao me limpar as lágrimas.
[Shakespeare, *Richard II*, Ato V, cena IV]

Para haver uma sinfonia, além das notas, é necessário silêncio. As pausas que o deus da música coloca à vontade marcam o rápido e incessante devir da vida humana. Qual é o sentido de perceber a *armonia mundi* se o preço é a consciência de ser apenas um verso cantado destinado a esboroar no eco do próximo intervalo? A verdade à qual Eros eleva o amante é tremenda e fala da transitoriedade de todas as coisas. O amor que arrasta o artista, como Platão escreveu, "*não é imortal nem mortal e às vezes floresce e vive no mesmo dia*" [Platão, *Banquete*, 203e-204a]. Entre Eros e o tempo há uma relação trágica, a força que muda o pensamento e o corpo do homem a cada momento é devir puro, que muda irremediavelmente. "Somente o homem – afirma Sócrates – entre os animais, foi chamado *anthropos*, que é '*anathron ha opope*', que reflete sobre o que viu" [Platão, *Crátilo*, 399c-399d]. E no momento em que o homem reflete, o amor que o iluminava, que o fazia perceber as analogias secretas do cosmos, que lhe ditava poemas, que lhe entoava canções, fica pra trás.

Museu das coisas inúteis – percurso de um percurso composicional



<https://doi.org/10.36592/9786587424996-08>

Celso Giannetti Loureiro Chaves

Começamos com um poema de Bertolt Brecht que uma vez coloquei em música na minha peça de câmara *Gespräch über Bäume*. Um poema de 1933¹ que voltou a adquirir atualidade, que se aplica aos estranhos dias de hoje e que serve muito bem para esta hora:

Que tempos são estes, em que
Falar de árvores é quase um crime.
Pois implica silenciar sobre tantas barbaridades?²

Se substituirmos “árvores” por “música”, chegamos lá. Pois no Brasil de hoje não é possível simplesmente falar de música e dar o assunto por encerrado, sem confrontar os tempos sombrios de que nos fala Brecht. Sombrios por causa de tantas coisas, entre elas o ataque à cultura, à arte, à universidade pública. Ataque ao saber e ao conhecimento. Desprezo pela ciência e apoio à sabedoria mais rasa, aos gurus mais absurdos, aos pensamentos mais detestáveis sobre a viabilidade da democracia e das liberdades.

Os tempos são sombrios porque as liberdades conquistadas há pouco e por isso pouco sólidas – liberdade de gênero, liberdade de cátedra, liberdade de vida – estas liberdades estão colocadas em cheque, em nome da defesa da pátria e da família, mantras que sempre voltam como princípios sempre pouco concretos e indefiníveis em tempos de governos que nada têm a dizer e a fazer sobre os grandes e urgentes desafios nacionais e contentam-se em lançar cruzadas – sim, esta é a palavra, cruzadas – contra as bases do pensamento humanista.

¹ *An die Nachgeborenen*, pub. 06/1935. [Was sind das für Zeiten, wo / Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist. / Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!]

² Tradução de Paulo César de Souza.

Por isso os tempos são sombrios e creio só ser possível falar de música após reconhecermos esta circunstância e firmarmos o compromisso de assumir uma posição de resistência e, quando necessário, de ataque. É da natureza do humanista uma certa passividade. Mas não no Brasil polarizado de hoje. As ações se impõem. A hora não é de silenciar. Não aqui, não neste tempo, não diante daqueles que nos atacam. Não há silêncio possível diante das hostilidades do dia-a-dia do Brasil de hoje.

E, dito isto, falemos de música. Aqui é o compositor que fala e é esta a voz que trago, para que as ações composicionais se explicitem, se elucidem e se pensem a si mesmas. O tema é o meu concerto para violino e orquestra, cujo título, *Museu das coisas inúteis*, comento em seguida.

O concerto para violino e orquestra foi composto entre fevereiro de 2015, quando recebi a encomenda da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP) e junho de 2017, ano da primeira estreia. Uma segunda parte da composição ocorreu entre a estreia de outubro de 2017 em São Paulo³ e a segunda estreia em fevereiro de 2018, em Lisboa⁴, com a duração inicial do concerto reduzida em seis minutos.

Desde sempre o concerto haveria de ter um título que incluiria a palavra “museu”, mas eu não sabia que tipo de museu seria. Foi durante a composição que descobri o livro *A utilidade do inútil* de Nuccio Ordine e não precisei passar das primeiras páginas para descobrir a finalidade e a razão do meu museu. Aí vai a citação do livro de Nuccio Ordine que tanto me marcou:

Há saberes que têm um fim em si mesmos e que – exatamente graças à sua natureza gratuita e livre de interesses, distante de qualquer vínculo prático e comercial – podem desempenhar um papel fundamental na cultivo do espírito e no crescimento civil e cultural da humanidade. Nesse sentido, considero *útil* tudo o que nos ajuda a nos tornarmos melhores. Mas a lógica do lucro solapa as bases [daquelas] instituições (escolas, universidades, centros de pesquisa, laboratórios, museus, bibliotecas, arquivos) e aquelas disciplinas (humanísticas e científicas) cujo valor deveria coincidir com o

³ Luiz Felipe Coelho, violino; Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP), Pedro Neves, maestro; 7, 8 e 9 de outubro de 2017.

⁴ Luiz Felipe Coelho, violino; Orquestra Gulbenkian, Pedro Neves, maestro; 23 de fevereiro de 2018.

saber em si, independentemente da capacidade de produzir ganhos imediatos ou benefícios práticos. [...] Mas a sua existência [...] não pode ser subordinada ao sucesso das bilheterias: a vida de um museu ou de uma escavação arqueológica, assim como a vida de um arquivo ou de uma biblioteca, é um tesouro que a coletividade deve preservar ciosamente, a todo custo.⁵

Aí está. Por causa das palavras de Nuccio Ordine, o meu concerto para violino, que desde sempre teria a palavra “museu” no título, chegou ao seu título definitivo: *Museu das coisas inúteis*. Estas palavras pareciam referir-se, naquele momento, a conceitos teóricos, a palavras de cautela para tempos (ainda) não chegados.

Lembremos: isto foi antes do *Queermuseum*, foi antes do incêndio do Museu Nacional, foi antes do escândalo da nudez, antes da Bienal do Livro, antes do recrudescimento dos apelos que estão sempre à espreita para sair na defesa da moralidade e da família – conceitos hipotéticos e nunca definidos –, na esteira do início do ataque às artes e ao saber. Tanto assim que ainda consegui explicar, tanto na estreia de São Paulo quanto na de Lisboa, que o título pouco tinha a ver com o que acontecia naquele final de 2017, entre elas a campanha pela fiscalização da moralidade nos museus. Tudo ainda parecia muito episódico, mas, desde então, as palavras de Nuccio Ordine e o meu *Museu das coisas inúteis* adquiriram outra premência.

Na sua origem, o *Museu* tinha a ver mesmo era com Nuccio Ordine. Tanto é assim que dois movimentos do concerto, o primeiro e o último, levam o nome de Ordine nos seus títulos, como homenagem e como referência ideológica. O primeiro movimento é simplesmente “Ordine”. O último é “Ordine (Análise)”, o que explico mais adiante.

_o_o_o_

Agora que vou mergulhar no percurso do percurso da composição do *Museu das coisas inúteis*, devo advertir que o faço desacreditando naquilo que tantas vezes

⁵ Ordine, Nuccio. *A utilidade do inútil*. (trad. Luís Carlos Bombassaro). Rio de Janeiro: Zahar. 2016. p. 9-10

ouvimos, e até dizemos, sobre não ser o compositor o seu melhor comentarista. A crítica genética tem me mostrado que o compositor sempre tem muito a dizer, também em palavras e, algumas vezes, do além-túmulo. Como compositor e pensador da música, filósofo da música à minha maneira, creio na validade da palavra do compositor sobre sua própria obra. O compositor não está impedido de pensar-se a si próprio e à sua obra – qualquer interdição neste sentido é um abuso.

Museu das coisas inúteis tem cinco movimentos, mas durante boa parte do processo composicional achei que seriam seis e deve haver, entre os meus manuscritos (componho com papel e lápis), algum apontamento para a *passacaglia* que planejei ser o terceiro movimento. Descobri apenas em dezembro de 2016, cruzando o Terreiro do Paço em Lisboa que a estrutura do concerto estava completa. Não seriam seis movimentos; eram cinco. De costas para o cais das colunas de onde Dom João VI partiu para o Brasil, com as ruínas do Carmo à minha esquerda e o Castelo de São Jorge à minha direita, a vastidão da praça me disse para deixar de buscar estruturas e encaixasse logo o lego composicional que eu já tinha nas mãos.

E o que eu tinha nas mãos? Os quatro primeiros movimentos, dos quais o primeiro é "Ordine". De início pensado como um prólogo, ao cruzar a praça lisboeta ele assumiu a proporção de um movimento completo e por si só. E por que o nome do movimento?

Museu das coisas inúteis está composto sobre uma série de 25 acordes dos quais usei apenas 14 acordes, acordes não-tonais e não-funcionais. O conteúdo harmônico do primeiro movimento são unicamente dois acordes, como para deixar que a voz de Nuccio Ordine falasse mais alto. A aparente imobilidade ditada pela restrição harmônica é bem *A Utilidade das Coisas Inúteis* no qual as aparentes inutilidades – "aquelas instituições [...] e aquelas disciplinas [...] cujo valor deveria coincidir com o saber em si, independentemente da capacidade de produzir ganhos imediatos ou benefícios práticos" – as aparentes inutilidades vão adquirindo uma utilidade ruidosa e desconcertante. Assim em "Ordine" do *Museu*: o estaticismo harmônico não impede o tempo de passar e, com ele e nele, se desenrola um pensamento composicional que cresce e se afirma.

Mas há mistérios no processo composicional. Existem regiões do processo criativo em música que permanecem na sombra até para o próprio compositor e que

nenhum discurso analítico ou filosófico parece penetrar ou iluminar. Estes vácuos na racionalização composicional, como os chamarei aqui, são uma das minhas obsessões e é um pouco o contexto destes vácuos que circunscrevem minha fala.

Há regiões que me são inescrutáveis no meu próprio processo composicional. Durante a ação de composição, sempre estão à minha volta pensamentos obsessivos ou, pelo menos, pensamentos recorrentes de fora da música, e que mesmo assim pairam sobre o desenrolar do processo composicional e, quem sabe, às vezes o orientam. Esta ranhura no processo criativo, opaca para o próprio compositor (ou pelo menos a este compositor), se manifesta nesses pensamentos recorrentes que aparentemente nada tem a ver com música, mas que, de alguma forma, contribuem para sua materialização em som.

Não sei capturar esta dimensão impalpável entre pensamentos e sons. Não consigo racionalizar o caminho entre eles, refazer o processo que faz com que pensamentos extra-música se materializam em sons. Desconheço estes caminhos, pois talvez sejam semelhantes ao conteúdo daquele estado de vigília que precede imediatamente o sono e que, como é da natureza das coisas impalpáveis, se desvanece e some da memória.

Em *Museu das coisas inúteis* houve muitas instâncias de presentificação desta região que fica entre o trabalho braçal da composição, o que eu chamo de "hora-bunda", e algo que lhe está além ou acima, mas o perpassa – a força das recorrências de pensamento que só se amainam com a chegada da barra dupla da composição e que na composição se reconhecerão sempre. É deste reconhecimento que se trata este texto.

A estrutura em cinco movimentos do *Museu das coisas inúteis* na qual o prólogo da estrutura originalmente pensada em seis movimentos se estende para ser ele mesmo um movimento autônomo encontra um apoio estrutural importante no *Sexteto* de Steve Reich. Ali, os movimentos se distinguem por níveis de velocidades, construindo uma estrutura em arco A-B-C-B-A. A estrutura do *Museu* em cinco movimentos se apoia na lógica em arco do *Sexteto*: o *Museu* pensou a si próprio como Lento – Rápido – Lento – Rápido – Lento, com o movimento central como pivô em torno do qual giram os outros movimentos.

A imobilidade harmônica de “Ordine” traz de arrasto os movimentos seguintes. Mas como sou incapaz de manter a mesma velocidade num movimento inteiro, o *Museu* também admite que os movimentos podem ser, a cada momento, seccionados por mudanças de rumo, numa perturbação constante movida pela interpenetração violino – orquestra / orquestra – violino.

A ideia de interpenetração percorre o segundo movimento que veio a se chamar “Antífonas”. Com ele inicia a série de três movimentos com título aparentemente litúrgico, mas que com a liturgia nada tem a ver. “Antífonas” é não mais do que a interrupção de uma voz por outra – do violino pela orquestra, da orquestra pelo violino. Essa interpenetração mútua vai ao encontro de uma memória de fevereiro de 2015. Aí identifico a origem de um daqueles pensamentos recorrentes de que falava há pouco, uma memória, não mais, mas impositiva.

Uma vez, numa entrevista, afirmei que não posso viver distante do urbanismo. E, nele, evidentemente, nunca estou distante de arquitetura. Em algum momento da composição de “Antífonas”, uma memória veio se materializando, numa estrutura em espiral que trouxe para dentro da composição o impacto de estar diante do Museu de História Militar em Dresden, na Alemanha. A composição pretendeu ser a tradução da minha confusão mental – esta é a memória – ao aproximar-me do Museu de Dresden, sem que conseguisse processar racionalmente aquela arquitetura que eu estava de fato vendo.

Foi a arquitetura de Daniel Libeskind que chamou o *Museu das coisas inúteis* ou foi o *Museu* que evocou a sensação de estar diante (e dentro) da arquitetura de Daniel Libeskind? É pergunta que entra para o rol das coisas irrespondíveis, pois o vácuo na racionalização composicional implica um movimento indefinível (e invisível) entre a memória e a mão sobre o papel. A música resultante não é a analogia da memória e nem sua tradução. A memória é um alicerce que indica o ir-para-onde da música e lhe dá validação.

Só depois soube da dupla formação de Daniel Libeskind – que é também a minha – de músico e arquiteto. Só depois conheci o paralelo que ele traça entre o movimento da visão no espaço e o movimento da audição no som, o paralelismo entre luminosidade e sonoridade. Libeskind chama a atenção para a evidência de que arquitetura e música são artes muito precisas. Na base, ambas são muito

matemáticas, mas, mais além, ambas funcionam e agem sobre as emoções⁶. É precisamente neste paralelo – e neste paradoxo – que, em “Antífonas”, interagem a interpenetração violino – orquestra, o Museu de História Militar de Dresden e a música que coube no *Museu das coisas inúteis*.

Mas a música, por ser música, tem suas próprias leis, mesmo quando a memória é um dos seus impulsos. Quando reescrevi – ou melhor, reajustei – porções do *Museu* entre a estreia de São Paulo e a de Lisboa, a memória de apoio importou pouco e os compassos a extirpar foram indicados por uma consideração objetiva: “Já estive neste lugar, por que tenho que estar neste lugar de novo?” Esta é a pergunta que sempre norteia o corte, o ajuste, no meu processo composicional.

Há pouco disse que três movimentos do *Museu das coisas inúteis* têm títulos aparentemente litúrgicos, mas que com a liturgia nada tem a ver. No terceiro movimento, a referência litúrgica é ainda mais aparente do que em “Antífonas”, por força da ocorrência da primeira intertextualidade no *Museu*.

A intertextualidade é um processo composicional recorrente na minha música – ou, pelo menos, como defino intertextualidade na minha obra, como uma apropriação de materiais externos à composição, mas que passam a integrá-la e a ordenar sua estrutura. Na minha obra a intertextualidade é tão recorrente, de fato, quanto os pensamentos repetitivos que fazem parte do meu processo criativo. Só que, no caso da minha intertextualidade e ao reverso dos pensamentos, os objetos externos chegam à composição porque foram buscados. São menos *objets trouvés* e mais *objets cherchés*...

Para mim, a sequência ré-dó-ré-dó-ré-fá-mi-ré, *cantus firmus* da Missa *Hercules dux Ferrariae* de Josquin é um fetiche. O terceiro movimento do *Museu* pareceu uma boa circunstância para integrá-lo – trazendo junto uma seção da própria Missa – numa obra minha. Então a missa polifônica renascentista se transforma em objeto, desprovida da função original e das amarras litúrgicas. O *cantus firmus* abandona o seu contexto original para se colocar como razão de ser do movimento.

⁶ Holfelder, Moritz. *Libeskind – Seismograph historischer Erschütterungen: der Amerikanische-Jüdische Architekt Daniel Libeskind*. Ein Hörbuch. Berlin: DOM Publishers. 2010.

É como se o compositor (eu, neste caso) acenasse sonoramente ao ouvinte, na esperança do reconhecimento, por este, da melodia icônica e, talvez indo mais longe, reconhecesse o *Benedictus* da Missa *Hercules dux Ferrariae*. O *Benedictus* foi o objeto buscado, de todas as seções da Missa, pois suas três pequenas sub-seções a duas vozes trazem para o primeiro plano o *cantus firmus* que, nas outras seções da Missa, está entretido na polifonia e, por isso, oculto ao ouvido.

Seguindo a lógica das interpenetrações, cada uma das três estrofes do *Benedictus* é intersectada por comentários meus. Não apenas isso: as estrofes do *Benedictus* estão ornamentadas e orquestradas. A referência de orquestração é aquela proposta por Anton Webern para o *ricercar* da *Oferenda Musical* de Bach; quanto à ornamentação, ela é minha mesmo. Talvez seja uma das primeiras vezes em que, para mim, a intertextualidade admite comentário de autoria própria que se sobreponha ao objeto buscado; na minha *Estética do Frio III*, por exemplo, as apropriações sempre trazem o seu contexto original tal e qual, sem intervenções nem comentários.

“In tempo di Josquin” é o mais curto dos movimentos do Museu. Para além disso, o aparecimento do modalismo de Josquin num contexto harmônico construído por acordes não-tonais e não-funcionais proporciona um momento que pode ser sublime ou brega – na escolha do ouvinte. Para o compositor, a tendência é mais para o emocional, naquele princípio assinalado por Libeskind na relação entre disciplinas muito matemáticas que redundam na emoção.

O título deste terceiro movimento deixa explícita a intertextualidade que serve como sua estrutura de suporte – “In tempo di Josquin”. Este título, na diagonal, referencia uma outra, mas mais tênue, intertextualidade. Desta vez o modelo é a minha *Estética do Frio I*, que em certo momento referencia uma canção de Lou Reed com a indicação “In tempo di Lou Reed”; o Lou Reed de antes se transmuta no Josquin de agora e ambos cumprem ações conceituais semelhantes.

O título do quarto movimento, “Os quatro evangelistas”, adensa as referências pseudo-litúrgicas. Pensei muito antes de fixar este título, uma vez que o subtexto religioso inexistente e longe de mim querer ser identificado com qualquer bancada evangélica – o pensamento recorrente que orienta o movimento é outro, assim como o recurso técnico empregado.

“Os quatro evangelistas” é, para o ouvinte, o movimento mais complexo e mais exigente do *Museu das coisas inúteis*. Não creio que o compositor possa argumentar sua composição pelo lado do ouvinte. O ouvinte é sempre um personagem conjectural e, por isso, pouco confiável. No caso de “Os quatro evangelistas”, se trata menos de argumentar pelo lado do ouvinte do que confrontar a substância da peça. Neste ponto em que o arco da peça está em curva descendente, há duas contingências: tempo e conteúdo. Muito tempo já passou desde o início da peça, com diversidades de superfície, mas com padrões estruturais que se reiteram. O gesto estrutural que se reproduz movimento a movimento faz com que o tempo do arco do concerto se distenda e se prolongue, exigindo atenção permanente.

Ao chegar ao quarto movimento, o desenho estrutural corre o risco de esgotamento e ainda assim há um roteiro a seguir – Mateus, Marcos, Lucas e João. Não há liturgia: se “Antífonas” teve Libeskind como arquiteto-origem, aqui a origem também é a arquitetura - Antoni Gaudí e os quatro pilares dos quatro evangelistas do interior do Temple Expiatori de la Sagrada Família, em Barcelona. A visita que lá fiz em fevereiro de 2016 se prolonga, em espiral, para dentro deste movimento.

Aí estão os pensamentos recorrentes e repetitivos: os quatro evangelistas – mais os da arquitetura, menos as figuras bíblicas. Mateu, Marc, Luc e Ioan. Mateus, Marcos, Lucas e João, cujos nomes transformei em melodias através do recurso da solmização, para que as figuras se transformem em som, para que mais uma vez o espaço (monumental, no caso de Gaudí) se transforme em sonoridade.

Talvez seja necessário trazer à tona o fato de que a solmização do nome dos quatro evangelistas é, em si, uma outra intertextualidade própria. Pois a base do movimento anterior também não é a solmização do nome de Ercole d'Este? O processo renascentista de homenagem, recordado no “In tempo de Josquin”, fornece a chave formal para “Os quatro evangelistas”.

Neste movimento há um conflito latente entre um recurso composicional – a solmização – e a estrutura harmônica subjacente – a sequência de acordes que conduz a peça. Há outros impasses: a interpenetração entre violino e orquestra, entre avanço e estaticismo, entre a necessidade de cumprimento de um percurso passando pelas quatro colunas de Gaudí, pelas quatro solmizações, e o tempo de composição já decorrido.

Mesmo assim, a ação composicional percorre o caminho pré-traçado (embora este tenha sido o movimento mais abreviado quando da revisão da peça entre a estreia de São Paulo e a estreia de Lisboa). Esta ação composicional se concretizou na geografia mais distante de Gaudí que posso imaginar: Manaus. Assim como a orquestração do *Museu* foi equacionada em Montevideu, um dos centros possíveis da Estética do Frio⁷, os quatro evangelistas assumiram sua forma nas tardes de Manaus, tendo à volta a cidade, os rios, a floresta amazônica.

Bem por isto, o quarto movimento do concerto é o de crescimento mais desenfreado, mesmo que o crescimento composicional tenha que ter sido estancado para acomodar-se à estrutura que o contém. Manaus... Há cidades no *Museu das coisas inúteis* e Manaus é uma delas. Há cidades: Montevideu. Dresden. E Porto Alegre, rio subterrâneo análogo ao fio harmônico condutor da composição, pois por Porto Alegre passam o *Museu* e seus embates, ele passa pelas "ruas da flor lilás, ruas de um anarquista noturno, ruas do Armando, ruas do Quintana" como as descreve Vitor Ramil⁸.

Os cinco movimentos do *Museu das coisas inúteis* se encadeiam através de pausas escritas, o silêncio orquestrado por um solo de clarinete, às vezes com um ou outro resíduo de orquestração. Terminado "Os quatro evangelistas", a passagem do quarto para o quinto movimento funcionou, durante meses, como final do *Museu das coisas inúteis*. O solista e o regente receberam a partitura com este *non sequitur*, já que minha intenção era receber as sugestões deles para finalizar o concerto; que eles me indicassem o caminho, o qual, mesmo na ausência das sugestões esperadas, se foi materializando.

O arco composicional do *Museu das coisas inúteis* se fecha com o último movimento, "Ordine (Análise)". Uma das minhas preocupações composicionais – e também na minha pedagogia da composição musical – é o de que a construção de uma determinada composição implica construir a memória da própria composição. A composição de "Ordine - Análise" objetivou demonstrar este princípio

⁷ Teorizada por: Ramil, Vitor. *A estética do frio – Conferência de Genebra*. Porto Alegre: Satolep. 2004.

⁸ Na canção "Ramilonga" (1997), na qual "Armando" é o compositor Armando Albuquerque (1901-1986) e "Quintana" é o poeta Mario Quintana (1906-1994).

composicional, recuperando os inúmeros pontos de memória, audíveis ou conceituais, da peça já decorrida.

Por isso o título: é necessário, no último momento de a peça recordar o seu princípio moral. É necessário recordar as palavras de Nuccio Ordine: "...a vida de um museu ou de uma escavação arqueológica, assim como a vida de um arquivo ou de uma biblioteca, é um tesouro que a coletividade deve preservar ciosamente, a todo custo."

Apoiado neste centro ideológico, os últimos minutos do *Museu das coisas inúteis* se constroem a partir de intertextualidades externas (novas) e intertextualidade internas (próprias, mesmo que em outro contexto e com outras conformações). O centro ideológico é mimetizado pela reiteração do subtexto dos acordes que são a base harmônica da peça e que aqui aparecem para destacar o seu centro genético.

Em "Ordine (Análise)" há fiapos de todos os outros movimentos do *Museu*: a movimentação imóvel de "Ordine", por certo. As antífonas. O fetiche ré-dó-ré-dó-ré-fá-mi-ré de Josquin. À medida que o tempo avança – o final do concerto é assinalado pelo passar do tempo – alguns materiais teimam em permanecer, solidificam-se. Josquin retomado e depois ecoado, uma e mais uma vez. O concerto que vai dissolvendo os quatro evangelistas, concentrando-se em Lucas e João e, finalmente, apenas em João. É o derradeiro diálogo entre clarinete e violino: João.

O concerto não termina aqui. O compositor assina a obra: sua assinatura – gesto musical que está em todas as suas composições – aparece num desenho descendente no violoncelo. O arco da composição se fecha, o *Museu das coisas inúteis* está terminado. O mesmo prato suspenso que iniciou a obra assim o indica. Este prato suspenso final devolve o ouvinte à sua realidade – na esperança de que, por um momento, ele tenha vivido a realidade do concerto. É algo análogo ao prato suspenso inicial que recolhe o ouvinte de sua realidade – na esperança de que, por um momento, ele possa se dispor a viver a realidade do concerto.

_o_o_o_

Os pensamentos recorrentes que flutuam sobre o processo composicional e lhe servem de recorrências formais, fazem com que, ao invés de um contraste de

velocidades Moderato – Rápido – Lento – Rápido – Moderato, o *Museu das coisas inúteis* seja um catálogo de presenças: Literatura – Arquitetura – Música – Arquitetura – Literatura.

Ou, descendo para um nível mais específico: Literatura = Ordine como subtexto ideológico; Arquitetura = Libeskind como pensamento recorrente; Música como centro = Josquin, o *cantus firmus* fetiche que marca meu repertório de escolha; Arquitetura = Gaudí, as colunas dos evangelistas, a arquitetura como forma mística e como pensamento recorrente (novamente Libeskind: luminosidade e sonoridade, espaço do olhar, espaço da audição); Literatura = Ordine, como centro, e a memória da própria composição.

Há muito mais a falar sobre o *Museu das coisas inúteis*, se quiséssemos adentrar o nível analítico, procurando elucidar a relação entre os objetos tal como se encontram na página e como, a partir da página, eles se realizam em som. Não é este o caso, pois meu argumento está chegando ao fim. Já falei demais. E não foi de criatividade que falei, foi de processo criativo. Criatividade é uma condição, uma contingência. Processo criativo é uma ação. Uma ação que se destaca da contingência para possibilitar, no tempo, o vir-a-ser de uma obra. No *Museu das coisas inúteis* – e em música – a ação que é o processo criativo se constrói sobre um sistema de tomadas de decisões⁹. Quais foram elas?

Das decisões pontuais, aquelas que impelem o trabalho para diante e conformam a peça em um processo cumulativo de informações, pouco falei. Elas foram operadas no percurso de concretização da obra e me é pouco interessante fazer o caminho inverso implicado na descrição – senão na descoberta – das decisões pontuais em ritmo de desconstrução da obra.

Das decisões estéticas, aquelas sobre a colocação em ação de componentes sonoros, sua integração, sua divergência, sua bastança e seu consumo mútuo, destas falei e muito. Das decisões ideológicas, o estabelecimento de um repertório de diálogo, também falei, encontrando este repertório na literatura (Ordine), na arquitetura (Libeskind e Gaudí), na música (Reich e Webern) e na consolidação de um processo próprio de auto-intertextualidades (ou de intertextualidades próprias).

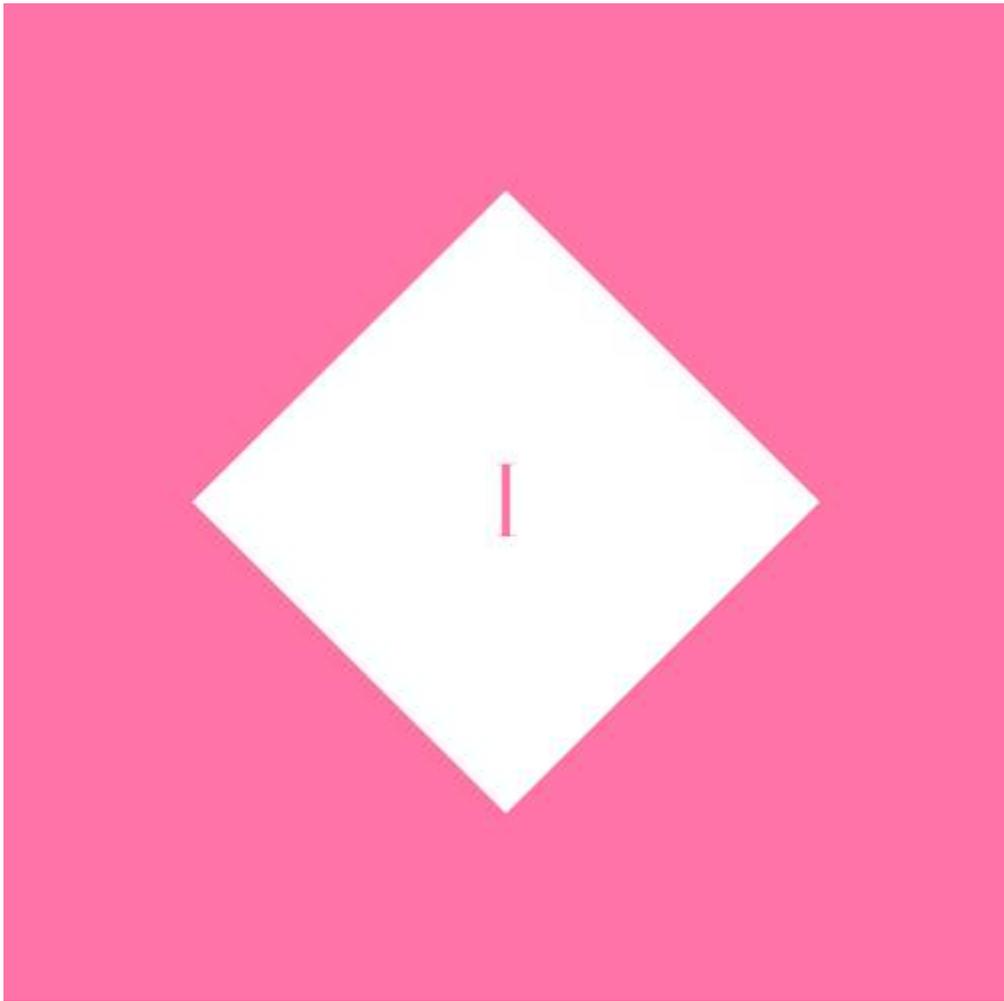
⁹ Chaves, Celso Loureiro. "Por uma pedagogia da composição musical". In: *Horizontes de pesquisa em música* (Vanda Bellard Freira, org.). Rio de Janeiro: 7Letras. 2010. p. 82-95.

Das decisões sociais, o lugar da obra na sociedade que a conforma, na sociedade que circunda o compositor e à qual ele pertence e a qual ele constroi, também falei: o mote para *Museu das coisas inúteis* é também o mote deste texto – Nuccio Ordine. O seu *A utilidade do inútil* diz coisas incontornáveis e o *Museu das coisas inúteis* as pretendeu reverberar em música. Não será necessário, uma vez mais, repetir as frases de Ordine, como também não será necessário – neste momento – ouvir algo do *Museu das coisas inúteis*.

Não, não ouvimos música. Ouvimos texto e vimos arquitetura. A música ausentou-se. Mas, para explicar esta ausência da música como evidência sonora, me valho de uma tira de Laerte, na qual um instrumentista descreve detalhadamente uma música para uma personagem, Dona Ruth, e, ao fim da explicação, pergunta: “Posso tocar?”. E Dona Ruth responde: “Pra quê? Já sei o que vai acontecer.”

Mas o que Dona Ruth ignora é que há muito pouco das palavras que se encontra na música. Mais ainda quando se pensa nos vácuos de racionalização composicional que tanto me soam mágicos, aquela *terra incógnita* entre os pensamentos que impulsionam a ação composicional (arquitetura, literatura, música...), mas que estão ligados a ela por fios invisíveis e inescrutáveis.

Enfim, as palavras podem pouco. A música, enquanto a ouvimos, é diversa do que as palavras que a pretenderam elucidar. Pois, como afirmou Daniel Libeskind, a música é arte muito matemática, mas, tal como a arquitetura, funciona sobre as emoções. Então, terminemos homenageando aquele que é o centro conceitual do *Museu das coisas inúteis*. Aqui encerro, parafraseando Nuccio Ordine: “a vida de [uma obra musical] é um tesouro que a coletividade deve preservar ciosamente, a todo custo”.



A inefabilidade da arte musical em Arthur Schopenhauer



<https://doi.org/10.36592/9786587424996-09>

Clovis Salgado Gontijo

Introdução

Como defendem alguns autores, Schopenhauer deve grande parcela de sua notoriedade à sua particular concepção sobre a música.¹ Provavelmente, o pensador alemão foi o primeiro, na filosofia ocidental (não nas artes, nem na espiritualidade cristã) a considerar a música como a arte suprema, justificando tal posição a partir de sua original (e artística²) construção metafísica. A elevação schopenhaueriana da música, endossada por Richard Wagner e pelo jovem Friedrich Nietzsche, fará dela uma espécie de modelo para as demais artes. Proclama Walter Pater que “todas as artes aspiram constantemente à condição de música”³, enquanto a poesia simbolista de Verlaine sintetiza como lema “De la musique avant toute chose”⁴ e o abstracionismo de Kandinsky deseja aproximar a pintura ao registro musical⁵.

Neste ensaio, a influente “metafísica da música” schopenhaueriana, repleta de “intuições originais e profundas” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 61), será examinada sob a perspectiva da inefabilidade musical. Discutiremos, em primeiro lugar, a inefabilidade partilhada por todas as modalidades artísticas, para, num segundo momento, examinarmos em detalhe o inefável na música, relacionado ao problema

¹ Assim se pergunta Lefranc, em sua introdução à obra do filósofo: “Os escritos de Schopenhauer teriam tido na segunda metade do séc. XIX ecos tão intensos se ele não tivesse sido o metafísico da música?” (LEFRANC, 2005, p. 11)

² A dimensão artística da metafísica e do pensamento schopenhaueriano como um todo é destacada por Thomas Mann em seu ensaio “Schopenhauer”, que compõe o volume *Pensadores modernos*: Freud, Nietzsche, Wagner e Schopenhauer.

³ Como esclarece Josh Epstein, “Arthur Schopenhauer, o ídolo filosófico de Wagner, claramente lança as bases para a estética moderna, é ele que incita a afirmação de Pater de que toda a arte aspira à música” (EPSTEIN, 2014, p. 26).

⁴ “De la musique avant toute chose”: primeiro verso do poema “Art poétique” (publicado na coletânea *Jadis et Naguère*), considerado como uma espécie de manifesto do simbolismo.

⁵ A colocação da música como modelo para o fazer pictórico, estreitamente relacionada com a proposta do abstracionismo, é justificada e desenvolvida pelo artista russo em sua célebre obra *Do espiritual na arte e na pintura em particular* (1912).

da própria expressão musical. Para tanto, focalizaremos, como fontes primárias da pesquisa, o terceiro livro do primeiro volume de *O mundo como vontade e como representação*, com especial ênfase sobre o capítulo 52, ao lado de outros textos de Schopenhauer também dedicados ao tema da música, como o capítulo 32 dos *Suplementos ao livro terceiro* de *O mundo como vontade e como representação*, o capítulo 17 da *Metafísica do belo* e o capítulo 19 do segundo volume de *Parerga e Paralipomena*.

A inefabilidade das artes em geral

Antes de examinarmos especificamente a questão da inefabilidade musical na estética schopenhaueriana, verificaremos de que modo, segundo a hipótese do filósofo, toda a arte se encontraria inscrita no registro do inefável. A partir desta breve análise, estaremos mais aptos a compreender, na terceira seção deste ensaio, como a música participaria da inefabilidade presente nas outras artes, sendo capaz de, até mesmo, aprofundá-la.

Embora afirme, em diversos momentos de *O mundo como vontade e como representação*, sua continuidade com o pensamento kantiano, Schopenhauer se distingue do antecessor num dos problemas fundamentais do pensamento estético. Enquanto, para Kant, a experiência estética não configura um modo de conhecimento para o sujeito, uma vez que, no criticismo kantiano, o conhecimento é fornecido exclusivamente pelos juízos teóricos, para Schopenhauer, a criação e a contemplação de uma obra de arte favorecem o *conhecimento*. Trata-se, devemos ressaltar, de uma espécie de conhecimento particular e superior àquele com o qual lidamos utilitariamente, ou seja, em benefício da Vontade, seja na vida cotidiana, seja na ciência.

A superioridade da experiência artística – compreensão em sintonia com a mentalidade romântica – justifica-se pela ruptura e pelo alcance proporcionados pela modalidade de conhecimento a ela vinculada. O artista criador ou o gênio, em termos schopenhauerianos, assim como o receptor da obra de arte (dotado de algum grau de genialidade) rompem, no momento da criação ou da recepção, com o processo mais corriqueiro do conhecer, viabilizado e, ao mesmo tempo, limitado pelo

chamado princípio de razão suficiente do devir. Conhecemos, usualmente, as coisas isoladas a partir de intuições, no sentido kantiano, apreendidas a partir de nossas “molduras” perceptuais e cognitivas, delimitadas pelas formas *a priori* do espaço e do tempo, assim como pela categoria da causalidade. No entanto, também à diferença de Kant, o ser humano poderia transcender tal modalidade limitada de conhecimento, atingindo um estado de contemplação pura. Neste, por um lado, o sujeito se liberta do princípio de razão suficiente do devir, tornando-se puro sujeito do conhecimento e, por outro, o objeto contemplado deixa de ser o mero fenômeno, particularizado, atrelado a uma cadeia causal, para se tornar um modelo único, um arquétipo, uma Ideia, na acepção platônica. A transformação do sujeito individual em puro sujeito do conhecimento e a elevação do objeto de uma “coisa isolada” a uma Ideia é o processo que define a própria arte. Esta é, nas palavras do autor, “o modo de consideração das coisas independente do princípio de razão, em oposição justamente à consideração que o segue, que é o caminho da experiência e da ciência” (SCHOPENHAUER, 2015a, p. 213).

Antes de prosseguir nosso estudo, cabe apontar duas características fundamentais da contemplação pura proporcionada pela arte. Em primeiro lugar, a apreensão estética, referente ao belo ou à sua intensificação no sublime, traz consigo um efeito anímico para o sujeito, no qual também se observa uma ruptura significativa. Ao libertar-se do modo de conhecimento individual e limitado, o sujeito desvencilha-se, por alguns instantes, da Vontade que o subjuga e impele, sem cessar, a uma busca de satisfações. Assim, o rompimento com a Vontade voraz e insaciável acarreta pacificação provisória no sujeito. Em segundo lugar, o movimento de elevação às Ideias observado na contemplação pura ocorre no plano do mundo como *representação*. Embora o sujeito tenha acesso, pelo belo natural e artístico, a uma ordem para além dos fenômenos, o modo de consideração estético não é capaz de atingir o princípio da realidade, a “coisa em si” kantiana, concebida, por Schopenhauer, como Vontade. A contemplação em questão nos preenche de serenidade à medida que permite a apreensão de um análogo da Vontade, como no caso da música, ou do primeiro grau de objetivação da Vontade, as Ideias, como nas demais artes. Assim, compreendemos o subtítulo do terceiro livro, dedicado à área da estética, de *O mundo como vontade e como representação*, a saber, “A

representação independente do princípio de razão: a Ideia platônica: o objeto da arte”⁶. Embora se construam sobre formas espaciais ou encadeamentos temporais, as artes permitem que o contemplador ultrapasse a representação meramente fenomênica e alcance a Ideia à qual a representação se refere. E, como a Ideia já manifesta, ao contrário da informe Vontade, um caráter objetivo, ou seja, certa particularização, certa identidade, capaz de distingui-las entre si, encontramos, pela experiência estética, ainda no campo da representação. Herdeiro do pensamento platônico, Schopenhauer reconhece, como veremos, uma série de graus em vários de seus temas de estudo. A representação é um deles, uma vez que o conhecimento usual, empregado pela ciência ou pelo senso comum, baseia-se numa espécie inferior e limitada de representação, submetida ao princípio de razão, enquanto o conhecimento do sujeito puro lida com uma representação superior, mais permanente, independente das limitações trazidas pelo espaço, pelo tempo e pela causalidade.⁷

A distinção entre essas duas vias de conhecimento deve ser aqui aprofundada, pois dela é possível extrair a natureza inefável de toda a arte. Se Schopenhauer talvez tenha seguido mais a teoria do conhecimento que a própria estética kantiana, recusando a ênfase dada pelo filósofo de Königsberg aos “juízos de gosto”⁸, ambos estão de acordo ao rejeitarem a interferência dos conceitos no âmbito do belo. Segundo Kant, a experiência estética não se vincula à aquisição de um conhecimento justamente porque este se limitaria, como dissemos, ao teórico, ao conceitual. E, por outro lado, o belo seria, de acordo com uma das quatro definições fornecidas pela *Terceira Crítica* kantiana, “aquilo que apraz universalmente sem conceito” (KANT, 2018, 116). Enquanto isso, para Schopenhauer, a contemplação estética ainda

⁶ O título em questão, embora pretenda incluir, num mesmo livro, a experiência estética como um todo, parece não se adequar à arte musical, tratada no último capítulo do livro. Isto porque, como veremos, a música, ao contrário da arquitetura, da pintura, da escultura e da poesia não possui como “objeto” ou modelo uma Ideia, ou seja, uma objetivação imediata da Vontade.

⁷ A comparação entre o modo de conhecimento do mundo fenomênico (característico à experiência cotidiana e à ciência) e o modo de conhecimento puro (característico à contemplação estética) é examinado em detalhe por Jair Barboza, no artigo “Modo de conhecimento estético e mundo em Schopenhauer”, *Trans/Form/Ação*, São Paulo, 29(2): 33-42, 2006.

⁸ No apêndice do primeiro volume de *O mundo como vontade e como representação*, intitulado “Crítica da filosofia kantiana”, Schopenhauer defende que a estética deveria focalizar o próprio belo em lugar dos juízos sobre o belo, que correriam o risco de ser analisados como mero testemunho alheio (SCHOPENHAUER, 2015a, p. 613).

poderia equivaler a um conhecimento, na medida em que *nem todo o conhecimento é conceitual*. O modo de consideração puro prescinde de conceitos, mas, nem por isso, seria cego ou vazio, para recorrer aos adjetivos empregados na célebre máxima da *Primeira Crítica*⁹.

O autor de *O mundo como vontade e como representação* nos mostra que o conhecimento teórico, utilizado na vida prática e na ciência, e o conhecimento puro ou intuitivo, trazido pela experiência estética, também se opõem pelo fato de atingirem a unidade por diferentes vias. A primeira modalidade de conhecimento apoia-se em observações dos fenômenos a partir do princípio de razão, ou seja, a partir da localização nas "coordenadas" espaçotemporais e da identificação de nexos causais. Tais observações, quando abstraídas, permitem-nos reconhecer traços fundamentais nas "coisas isoladas", passíveis de aplicação a outros contextos. A tonalidade branca, por exemplo, poderia ser extraída de um floco de neve ou de uma nuvem, independentemente de suas formas, de uma flor de jasmim ou de uma folha de papel e, além disso, poderíamos tê-la em mente ao escolher uma tinta de parede. Como explica o autor, o conceito implica, portanto, uma unidade "produzida por intermédio da abstração da nossa faculdade racional" (SCHOPENHAUER, 2015a, p. 271). Por outro lado, o conhecimento proporcionado pelo belo não é abstrato, mas *intuitivo*; conduz, como vimos, à apreensão de uma Ideia aos moldes platônicos, unidade mais originária, anterior aos fenômenos.

Não é difícil inferir que a linguagem humana se forma graças ao modo mais comum de conhecimento. Cada palavra concede uma unidade a certo aspecto abstraído do mundo e passível de aplicação a outro "objeto". Vinculada aos conceitos, a palavra diz respeito a uma *unitas post rem* ("unidade posterior à coisa"), enquanto a Ideia remete a uma *unitas ante rem* ("unidade anterior à coisa"), segundo a nomenclatura escolástica resgatada por Schopenhauer, no capítulo 49 do primeiro volume de *O mundo como vontade e como representação*. É interessante observar, neste trabalho inscrito na área da estética, que os conceitos não se manifestam somente como palavras, mas também na identificação e na repetição de procedimentos artísticos específicos (SCHOPENHAUER, 2015a, p. 272). Antecipando

⁹ "Pensamentos sem conteúdo são vazios; intuições sem conceitos são cegas." (*Crítica da razão pura*, B 75, A 51, in: KANT, 2001, p. 115)

o tema da música, um compositor poderia reconhecer, após a audição e a análise de diversas obras musicais, um encadeamento harmônico capaz de gerar certa comoção ou provocar um ambiente de suspense. Ao buscar um efeito semelhante, o compositor aplicaria a outra melodia e orquestração o mesmo encadeamento, “abstraído” do repertório examinado. Tal procedimento é, obviamente, condenado por Schopenhauer, uma vez que o artista só deveria criar *intuitivamente* e não recorrendo a “fórmulas”, que, pertencentes à classe dos conceitos, exemplificam uma *unitas post rem*.

De qualquer modo, podemos dizer que as palavras seriam a expressão conceitual mais recorrente do trato cotidiano. Como mostra o filósofo no segundo volume de *Parerga e Paralipomena*, são elas as responsáveis por delimitar certas “esferas de conceitos” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 73). A relação entre o conceito e a palavra – subentendida em nosso exemplo da “brancura”, simultaneamente um conceito e um substantivo – também é diretamente ressaltada por Schopenhauer no já citado capítulo 39 de sua *opera magna*. Segundo o autor,

O conceito é abstrato, discursivo, completamente indeterminado no interior de sua esfera, determinado apenas segundo seus limites, alcançável e apreensível por qualquer um que possua razão, comunicável por palavras sem ulterior intermediação, esgotável por inteiro em sua definição. (SCHOPENHAUER, 2015a, p. 270)

O outro gênero de unidade, a Ideia, ao contrário, antecede a apreensão dos fenômenos e, por conseguinte, as elaborações da linguagem. O artista criador, como aquele que intui a Ideia numa “visão” totalizante, entra em contato com uma realidade para além da linguagem conceitual. Detectamos, portanto, uma inefabilidade na Ideia, que constitui “a verdadeira e única fonte de qualquer obra de arte” (SCHOPENHAUER, 2015a, p. 271). É curioso notar que a inefabilidade implícita na primeira objetivação da Vontade traz consigo uma característica muitas vezes presente na compreensão mística e filosófica do inefável. Em contraste com o conceito de pretensão unívoca presente no conhecimento empírico e científico, “esgotável por inteiro em sua definição”, a Ideia transcendente à linguagem

discursiva possui especial *densidade* e *fecundidade*. Caracteriza-se por uma "originariedade vigorosa" (SCHOPENHAUER, 2015a, p. 271), assemelhando-se "a um organismo vivo desenvolvendo a si mesmo, dotado de força de reprodução, que produz o que nele não estava contido" (Idem). As Ideias são sempre as mesmas, atemporais como as próprias obras de arte, mas nunca se esgotam numa única representação. Recorrendo à expressão empregada contemporaneamente por Vladimir Jankélévitch, leitor de Schopenhauer, cada Ideia seria "exprimível ao infinito" (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 121), o que parece impedir um término para a história da arte.

Portanto, a Ideia, anterior aos conceitos, não poderia ser conceituada, mas, ainda assim, poderia ser *representada*. Em todas as artes manifesta-se uma relação de modelo e cópia e, com exceção da música, o modelo artístico é a Ideia, que, por sua vez, já se configura como uma representação. Podemos inferir, pelo estudo da estética schopenhaueriana, que certa relação de semelhança ou de analogia é necessária para a "cópia" artística de um modelo, como percebemos de modo bem evidente no âmbito da música (ponto a ser examinado no tópico 3.4). Por conseguinte, uma Ideia para além do conceito não poderia ser representada por uma obra cujo significado se reduzisse a uma mensagem conceitual, decifrada discursivamente. Em consonância com a Ideia, captada intuitivamente pelo gênio criador, a obra deveria ser apreendida *como um todo, de modo imediato*, sem o auxílio de associações ou de um "léxico". Neste sentido, com uma atitude um tanto normativa, Schopenhauer condena, no capítulo 50 do primeiro volume de *O mundo como vontade e como representação*, a utilização de alegorias pelas artes plásticas. Embora o filósofo identifique diferentes subtipos de alegorias, todas elas têm em comum a remissão de elementos constitutivos de uma obra a significados externos. É o que observamos, por exemplo, na célebre tela *O casal Arnolfini*, de Jan van Eyck, na qual a imagem de um cão da raça Griffon de Bruxelas representaria o voto de fidelidade do casal retratado, enquanto a estampa de uma única vela acesa num candelabro de bronze expressaria o "olho de Deus que tudo vê" (CUMMING, 1996, p. 14).

Comparando a semântica mais legítima à arte e a semântica conceitual, da qual a arte de caráter alegórico se apropria, Schopenhauer esclarece: "Uma alegoria

é uma obra de arte que significa algo outro que o exposto nela. Contudo, o que é intuitivo, por conseguinte a Ideia, exprime-se por inteiro, imediata e perfeitamente a si e não precisa da intermediação de algo outro para adquirir o seu significado" (SCHOPENHAUER, 2015, p. 273). Segundo outra distinção terminológica proposta pelo autor, a alegoria lida com um "sentido nominal", como as palavras que apontam para um significado fora delas e não inferível a partir delas, enquanto as artes (neste caso, especialmente as artes plásticas) lidam com um "sentido real", apreendido em si mesmo como a Ideia é apreendida em si mesma pelo artista. Tal característica impede que o contato com uma verdadeira obra escultórica ou pictórica seja reduzida ao acesso a uma declaração verbal. O efeito de uma tela não poderia equivaler àquele provocado pela enunciação de uma máxima (SCHOPENHAUER, 2015a, p. 275), assim como um desenho impresso num livro para ilustrar versos de teor moral ou pedagógico não possuiria, de fato, "valor pictórico" (SCHOPENHAUER, 2015a, p. 278-279). Ao escapar do sentido meramente "nominal", o significado de uma escultura ou de uma pintura revela-se, portanto, intraduzível por via conceitual.

A menção aos versos permite-nos acrescentar que nem sequer a poesia, cuja matéria-prima são as palavras, poderia se limitar aos sentidos "nominais" e literais. Segundo Schopenhauer, o poeta deveria expandir os limites preestabelecidos dos conceitos, para, a partir de metáforas, comparações, parábolas e alegorias, criar imagens e "invocar algo intuitivo" (SCHOPENHAUER, 2015, p. 278) por meio da "fantasia do ouvinte" (SCHOPENHAUER, 2015, p. 277). Além disso, o afastamento em relação ao "sentido nominal" ou à transmissão conceitual de um sentido, poderia ser considerada como uma espécie de trunfo da arte.¹⁰ Se, como um hieróglifo, uma obra se baseasse exclusivamente num sistema de associações e referências, perderíamos sua significação quando ignorássemos ou esquecêssemos tal sistema.

¹⁰ Em seu livro *The Romantic Generation*, Charles Rosen destaca que a impossibilidade de uma atribuição de referências assinaláveis a uma obra passa a ser vista como mérito por alguns artistas românticos. Justamente por este motivo, pintores e poetas buscam uma aproximação de suas obras à música (em especial, à música instrumental), que, como veremos no tópico 3.3, parece destituída de significados precisos (ROSEN, 1998, p. 75). Embora Schopenhauer não se refira a essa vanguarda artística que dissipa intencionalmente até mesmo o "sentido real" de suas obras, não devemos nos esquecer de que o filósofo é contemporâneo à primeira geração romântica e talvez comungue com ela de certos valores comuns, como a devoção à arte sonora, em sua indeterminação semântica. Conforme observamos na introdução, tal devoção, justificada metafisicamente pelo filósofo, repercutirá, por sua vez, em vários artistas das gerações seguintes.

Dotada de um “sentido real”, ou seja, de uma significação intrínseca, uma obra autêntica poderia ser apreciada em qualquer continente, em qualquer tempo (característica que não se aplica satisfatoriamente à poesia, mas se aplicará à música).¹¹ Portanto, a inefabilidade da obra, como a inefabilidade de sua fonte, a Ideia, parece vir associada a um traço fundamental da arte, de acordo com Schopenhauer: seu caráter *universal e atemporal*.

Mais uma vez, verificamos que a inefabilidade da arte se desdobra em duas direções interrelacionadas. Por um lado, encontramos a Ideia, inefável porque antecede o mundo dos fenômenos a partir dos quais elaboramos os conceitos. Por outro, deparamo-nos com a obra, igualmente inefável por espelhar a Ideia. Em Schopenhauer, como em outros autores para os quais a obra de arte se refere a uma origem não artística, ainda que inarticulável discursivamente, a inefabilidade da arte poderia residir tanto na natureza não discursiva da realidade ou da experiência em que uma obra se inspira quanto no conteúdo intraduzível da própria obra de arte. Tal conclusão será de grande relevância para nossa investigação acerca da inefabilidade musical.

A inefabilidade da música

A música como arte especialmente inefável

Desde nossa pesquisa de doutorado, dedicada à fecundidade artístico-musical do motivo noturno, vinculado ao registro do irrepresentável, constatamos a possibilidade de atribuir graus de dizibilidade ou de inefabilidade a certos eventos, experiências e modos de expressão. No âmbito da espiritualidade cristã, alguns místicos classificam como especialmente inefáveis os estados mais avançados do itinerário espiritual, como a união com a divindade. Por outro lado, verificamos na estética de Vladimir Jankélévitch, filósofo que serviu de fundamentação para a

¹¹ A defesa de uma significação intrínseca às artes por Schopenhauer, partilhada e desenvolvida por filósofos contemporâneos, será retomada no tópico 3.4.

tese¹², notória gradação entre diferentes tipos de “linguagens”: um decreto de lei, exemplo do “logos demonstrativo”, teria conteúdo mais descritível que um soneto, e este, por sua vez, contaria, em certa medida, com um significado mais delimitado (e, assim, mais traduzível em outra organização verbal) que uma composição musical, expressão por excelência da inefabilidade (SALGADO GONTIJO, 2017, p. 185-186).

Mencionamos que, também em Schopenhauer, detectamos gradações em diversos temas e esferas. Num grau metafísico intermediário entre a Vontade e os fenômenos, encontram-se as Ideias platônicas; estas se organizam e se manifestam nos seres do mundo em diferentes graus de objetivação da Vontade. Enquanto isso, na estética schopenhaueriana, há uma hierarquia entre as artes, estabelecida em paralelo com o escalonamento das Ideias, há gradações entre o belo e o sublime (de acordo com o maior ou o menor grau de hostilidade em relação à Vontade), entre os polos subjetivo e objetivo na contemplação estética, entre os diferentes gêneros artísticos, assim como entre os motivos empregados nas obras de arte. Diante dessa constatação, caberia perguntar se haveria igualmente uma gradação de inefabilidade entre as artes na metafísica schopenhaueriana.

No já citado livro III do primeiro volume de *O mundo como vontade e como representação*, Schopenhauer estabelece uma conhecida divisão entre as artes, que será mantida em outras de suas obras. Por um lado, colocam-se, em nível crescente de objetivação da Vontade: a arquitetura, a arte das fontes ornamentais, a paisagística, as artes plásticas (pintura e escultura) e a poesia. Por outro, situa-se, isoladamente, a música, arte suprema. Provavelmente, seria bastante difícil definir as gradações de inefabilidade entre as artes do primeiro grupo. Isto porque nem sempre a maior objetivação da Vontade parece coincidir com uma maior inefabilidade. Como vimos, a poesia, arte superior entre as primeiras, é construída a partir de conceitos, ainda que tenda a escapar por imagens da linguagem discursiva. Enquanto isso, a arquitetura, a arte inferior, é uma arte não mimética, como a própria música, o que dificulta a identificação de seu conteúdo semântico, em termos extra

¹² Nossa tese de doutorado *O motivo da noite: da esterilidade indizível à musicalidade inefável* (Santiago de Chile: Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2014) foi publicada como livro, em versão abreviada, sob o título *Ressonâncias noturnas: do indizível ao inefável* (São Paulo: Loyola, 2017).

artísticos, referenciais. Assim, focalizaremos aqui somente a possível diferença de grau de inefabilidade entre o primeiro grupo e a arte musical.

Ao abordar o papel do conceito na música, o filósofo afirma:

Aqui o conceito é infrutífero, como na arte em geral: o compositor manifesta a essência mais íntima do mundo, expressa a sabedoria mais profunda, numa linguagem não compreensível por sua razão: como um sonâmbulo magnético, fornece informações sobre coisas das quais, desperto, não possui conceito algum. Por conseguinte, num compositor, mais que em qualquer outro criador, o ser humano e o artista são completamente diferentes. Até na explicação dessa arte maravilhosa o conceito mostra sua indigência e limites [...]. (SCHOPENHAUER, 2015a, p. 301; SCHOPENHAUER, 2003, p. 233)

Observamos, nesta passagem, que, apesar de ocupar uma posição à parte, a música coincide com as outras artes em sua dimensão não conceitual. Contudo, o filósofo nela reconhece uma natureza particularmente misteriosa e refratária a qualquer tradução discursiva, o que dificulta de igual modo uma reflexão estético-musical. Neste sentido, a música parece revelar um *plus* de inefabilidade. Mas o que justificaria tal hipótese?

Como ressaltamos, a estética schopenhaueriana ainda é pautada por uma concepção mimética da obra de arte, sustentada, por sua vez, pelo estabelecimento de níveis ontológicos, o que já se verifica na filosofia da arte platônica. Contudo, se Platão, de acordo com a usual interpretação da teoria dos três leitões (*A República*, livro X, 596e-597e), endossada por Schopenhauer, concebe a pintura como “cópia” de um utensílio, ou seja, de um fenômeno (uma produção *post rem*), nosso filósofo compreende a obra de arte, ao contrário, como “cópia” de algo anterior ao fenômeno, uma *unitas ante rem*, retomando a expressão anteriormente examinada.

Já sabemos que a metafísica schopenhaueriana comporta dois níveis anteriores às aparências: o impulso primordial denominado Vontade e sua primeira objetivação, as Ideias platônicas, que, já situadas no âmbito da representação, servirão de mediação para a expressão das “coisas isoladas”, individuadas e múltiplas do mundo sensível. Vimos também que as modalidades artísticas do

primeiro grupo são pensadas, todas elas, como “cópias” da objetivação imediata da Vontade, as Ideias. Por outro lado, como explica a passagem há pouco citada, a música expressa “a essência mais íntima do mundo”, “a sabedoria mais profunda”. Assim, ela seria, na perspectiva estética exemplarista adotada pelo filósofo, a representação da realidade metafísica mais originária, a Vontade. Nas palavras de Schopenhauer, a arte sonora se revela como a “cópia da vontade mesma” (SCHOPENHAUER, 2015a, p. 298) ou como “uma imediata objetivação e cópia de toda a vontade” (Idem). Deste modo, a música eleva-se, em termos ontológicos, sobre as demais artes, ocupando o mesmo nível – ou, até mesmo, um nível superior¹³ – às Ideias platônicas.

Ao aludirem a algo anterior ao mundo das aparências, as artes se dirigem a um modelo, em si mesmo, não discursivo. No entanto, a diferença de graus entre as artes do primeiro grupo e a música poderia apontar para um acréscimo de inefabilidade na arte sonora. Curiosamente, o adjetivo inefável (*Unaussprechlich*) é utilizado pelo autor para se referir em particular à música em, pelos menos, duas passagens de sua *opera magna*. E, segundo Schopenhauer, “o imo inefável de toda música” (SCHOPENHAUER, 2015a, p. 305; 2003, p. 237) está diretamente vinculado à sua posição ontológica, “provém, portanto, de seu objeto não ser a representação” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 237).

Neste sentido, estabelece-se, na esfera musical, instigante paradoxo. A música representa, no pensamento schopenhaueriano, “um modelo que, ele mesmo,

¹³ Por sua independência em relação ao mundo, a música é capaz de transcender as próprias Ideias, que funcionam justamente como mediadoras para a Vontade se objetivar no mundo (BARBOZA, 2005, p. 128). Segundo Schopenhauer, em intrigante passagem do capítulo 52 de *O mundo como vontade e como representação*, “como o nosso mundo nada é senão o aparecimento das Ideias na pluralidade, por meio de sua entrada no *principium individuationis* [...], 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, 2015a, p. 298, grifo nosso). O lugar ocupado pela música na ontologia schopenhaueriana é, de fato, complexo, a ponto de Clément Rosset, na tentativa de superar os paradoxos contidos na filosofia da música do filósofo, interpretar a arte em questão não como “espelho” da Vontade, mas como “signo de uma origem que transcende o mundo e a vontade” (ROSSET, 1969, p. 96), ou seja, como apresentação “de um x anterior à vontade” (Op. cit., p. 100). Para tornar plausível tal posição, Rosset defende que “a vontade da qual fala Schopenhauer em suas análises musicais não é a vontade por ele tratada no restante de sua obra” (Idem). Embora esta não seja nossa interpretação, talvez também ela sugira a especial inefabilidade da música em relação às demais artes, pois liga a primeira a uma origem ainda mais indeterminada que a Vontade, na qual alguns “traços” ainda podem ser reconhecidos.

nunca pode ser de imediato representado", ou seja, "algo que essencialmente nunca pode tornar-se representação" (SCHOPENHAUER, 2015a, p. 297). Afasta-se, por conseguinte, das outras artes, que remetem às Ideias, já concebidas como representações. Um poema de elogio a um herói, por exemplo, exprime uma Ideia que, embora multifacetada, possui um rosto específico: a Ideia de humanidade. Enquanto isso, uma sinfonia clássica, sem pontos de apoio dramáticos ou poéticos, não parece evocar, com precisão, nada de específico, seja do mundo dos fenômenos, seja das Ideias delimitadas que lhes servem de arquétipos. Há uma indeterminação semântica na música, que permitiria a uma composição musical despertar no ouvinte "todos os eventos possíveis da vida e do mundo" (SCHOPENHAUER, 2015a, p. 304).¹⁴ Deste modo, a música parece estampar, aos ouvidos de Schopenhauer, algo do princípio metafísico sem rosto, anterior a qualquer configuração particular, mas, ao mesmo tempo, preche de possibilidades.

Abrimos aqui um parêntese para destacar que, como se observa nos discursos teológicos e filosóficos de caráter apofático, desde os escritos de Plotino e a *Teologia mística* de Pseudo-Dionísio Areopagita, a inefabilidade costuma aparecer entrelaçada a uma ideia de sobreabundância (ponto já anunciado na segunda seção deste ensaio). Há toda uma "classe" de realidades que não se conformam ao *logos* demonstrativo ou a uma representação unívoca justamente por manifestarem um excesso indivisível à palavra. À tal classe pertence a Vontade e, por consequência, seu "espelho" mais fidedigno, a música. Como sustenta Schopenhauer, "o número inesgotável de possíveis melodias corresponde ao inesgotável da natureza na diversidade dos indivíduos, fisionomias e decursos de vida" (SCHOPENHAUER, 2015a, p. 302). Embora recoberta de traços perturbadores para quem está por ela subjugado, a Vontade parece dotada de grande fecundidade estética, a ponto de comover e aquietar o sujeito que experimenta sua estilização musical. De acordo com o filósofo, "o Em si da vida, a vontade, a existência mesma, é um sofrimento sem fim, em parte terrível, em parte chocante, o qual, todavia, se intuído pura e exclusivamente como representação, ou repetido pela arte, livre de tormentos,

¹⁴ Como defenderá mais tarde Jankélévitch, em *A música e o inefável*, é justamente por não oferecer significados específicos que uma obra musical acolhe infinitas associações: "A música nada significa; portanto, tudo significa..." (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 59)

apresenta-nos um teatro pleno de significado" (SCHOPENHAUER, 2015a, p. 309). Não nos cabe, neste ensaio, desenvolver ou tentar decifrar um dos principais mistérios da estética schopenhaueriana, a saber, a positividade verificada na recepção de um símile da Vontade aterradora. Contudo, devemos reter que tanto a realidade originária quanto a música partilham os atributos da *inefabilidade*, da *abundância* e da *fecundidade*.

Fechando o parêntese, acreditamos que o afastamento do registro do representável, verificado na música, implique simultaneamente um afastamento mais radical do registro do dizível. Na própria tradição religiosa judaico-cristã, na qual o filósofo inevitavelmente se insere, apesar de contestar muitos de seus pressupostos, o Deus irrepresentável é também inefável (Ex 20,4-5)¹⁵. A seu modo, a palavra humana, em sua etimologia, definição, associações, combinações e ressonâncias, carrega e elabora, com frequência, uma imagem. Pensemos no nome de uma cidade, como Entre Rios de Minas, que, por si só, oferece uma imagem topográfica a quem nunca lá esteve. Assim, ao batizar a "coisa em si" kantiana pelo nome de Vontade, Schopenhauer também esboça um "rosto" ou, ao menos, um movimento para o princípio antes absolutamente incognoscível e, por consequência, inominável. Novamente, deparamo-nos com os graus de inefabilidade: a "coisa em si" kantiana parece mais inefável que a Vontade schopenhaueriana... De qualquer maneira, embora seja nomeada e esboçada, a Vontade, presente em todas as coisas, não constitui uma realidade discernível de outra graças a uma configuração particularizada e reconhecível. Difere radicalmente, portanto, das Ideias, que apresentam uma identidade mais definida, como "gravidade, coesão, rigidez, dureza" (SCHOPENHAUER, 2015a, p. 247), em seus graus inferiores de objetivação da vontade, ou como a humanidade, em seu grau supremo. Obviamente, as configurações dotadas de maior especificidade estão mais aptas a serem "retratadas" por uma arte que busca estabelecer algum sistema de referências.

Por refletir uma unidade anterior às Ideias, ou seja, anterior ao primeiro nível da representação, a música é, como ressaltamos, uma espécie de *representação do*

¹⁵ O caráter irrepresentável do Deus judaico-cristão foi por nós desenvolvido em nosso livro *Ressonâncias noturnas: do indizível ao inefável*, p. 99-104. Também sugerimos, para um aprofundamento do tema, a obra de Denys Turner, *The Darkness of God: Negativity in Christian Mysticism*. Cambridge: Cambridge University, 1995.

irrepresentável. Aprofundemos um pouco esse paradoxo. Observamos, ao longo da história da filosofia, diversos paradoxos, que, sob escrutínio mais atento, são facilmente dissolvidos. Parece-nos que a compreensão schopenhaueriana da representação musical envolve um desses paradoxos aparentes. A resolução para ele talvez se encontre justamente na distinção entre a Vontade e a “coisa em si” kantiana, há pouco mencionada. Ao identificar características e um funcionamento próprios ao princípio da realidade, para além dos fenômenos e das Ideias, Schopenhauer o torna, de algum modo, “copiável”. A representação da “coisa em si” parece se vincular diretamente com sua possibilidade de nomeação. No pensamento kantiano, o númeno, fugindo por completo da experiência possível, mostra-se irremediavelmente irrepresentável. Por outro lado, em Schopenhauer, há espaço para uma intuição da ordem íntima da realidade, o que nos permite *concebê-la* e, até mesmo, *reconhecê-la* numa representação. Assim, a música seria capaz de expressar algo porque seu “modelo” não é de todo indeterminado.

A explanação da música compromete sua infabilidade?

É curioso notar que, por um lado, verificamos maior indeterminação na música, uma vez que ela não lida com qualquer objetivação da Vontade. Além disso, cabe completar, a arte sonora não precisa apoiar-se em fenômenos para, a partir deles, sugerir-nos as Ideias a eles subjacentes, como ocorreria na elaboração de um retrato na pintura. Tal independência afasta ainda mais a música do dizível. Embora afirme que o conteúdo de uma obra plástica não pode ser substituído por uma explicação alegórica ou por uma máxima formal, ou seja, reduzido ao “significado nominal”, Schopenhauer ainda sustenta que seria possível discorrer verbalmente sobre o “significado real” da obra, nomeando, por exemplo, os motivos de uma pintura (SCHOPENHAUER, 2015a, p. 274). No caso da música, só encontramos tais elementos assinaláveis na música descritiva, condenada pelo filósofo por corromper a vocação propriamente musical (SCHOPENHAUER, 2015a, p. 305), a saber, a

representação da Vontade sem “rostro”.¹⁶ Assim, a música genuína estabelece-se no registro da inefabilidade.

Contudo, Schopenhauer parece reduzir, por outro lado, a inefabilidade musical ao propor uma explicação filosófica – e, assim, conceitual – acerca do significado da arte em questão. A metafísica do belo aqui examinada propõe uma “explanação sobre o sentido íntimo da música” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 229), capaz de ser confirmada por aqueles que possuem especial familiaridade com o repertório musical (Idem; SCHOPENHAUER, 2015a, p. 297). Segundo o autor, a “gramática” da música já teria sido amplamente sistematizada pela teoria, enquanto, “ao contrário, o léxico, quero dizer a decifração do significado de incontestável importância do seu conteúdo [musical], isto é, o fato de tornar concebível à razão, embora seja de modo geral, o que a música em harmonia e melodia diz e do que fala, isto ninguém tentou seriamente até que o realizei” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 194).

Na perspectiva do autor, o significado da música, ou o que ela *diz*, equivale àquilo que representa: a própria Vontade e seus movimentos. Enquanto as demais artes “falam apenas de sombras” (SCHOPENHAUER, 2015a, p. 298), devido ao vínculo das artes figurativas com o mundo das aparências, “a música nunca expressa ou copia o fenômeno, mas unicamente a essência íntima, o Em-si de todos eles, a Vontade mesma” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 234), o que lhe confere privilegiada “beleza, pureza e sublimidade” (SCHOPENHAUER, 2015b, p. 540). Tal expressão musical de ordem metafísica concerne especialmente ao desvelamento da Vontade que *nos* habita, isto é, de “todos os mistérios mais profundos do querer e sentir humanos” (SCHOPENHAUER, 2015a, p. 301), “de todas as possíveis aspirações e disposições humanas” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 234).

Ao decifrar em conceitos o que significa a música, o filósofo a torna mais *dizível*. Entretanto, alguns pontos nos permitem mitigar tal dizibilidade da arte

¹⁶ A música descritiva define-se pela imitação de sonoridades características a fenômenos exteriores, como cantos de pássaros, batalhas, tempestades, ventanias, “a bulha dos mercados” (ANDRADE, 1977, p. 54). Praticada, já no Renascimento por Janequin em suas célebres canções, a descrição persistiu na música para teclado do Barroco e foi eventualmente empregada no Classicismo, seja em *A Criação* de Haydn, seja na *Sinfonia nº 6* de Beethoven. A música descritiva ressurge com nova vitalidade no Romantismo contemporâneo e posterior a Schopenhauer, no gênero “música de programa”, desenvolvido por Liszt, Berlioz, Rimski-Korsakov e Richard Strauss. Tal gênero “procura, por intermédio de elementos instrumentais, descrever um caso qualquer, fixado preliminarmente por meio duma página literária que vem impressa nos programas” (ANDRADE, 1977, p. 147).

sonora na estética schopenhaueriana. Em primeiro lugar, o autor sustenta, tanto em sua *opera magna* quanto na *Metafísica do belo*, a proximidade entre a música e a filosofia, garantida pelo fato de ambas se construírem sobre o mesmo tema: a Vontade. De acordo com Schopenhauer, a afinidade é tanta que se poderia atingir a "verdadeira filosofia" caso "se exprimisse em conceitos o que ela [a música] exprime em tons" (SCHOPENHAUER, 2003, p. 238). No entanto, é importante observar que tal afirmação aparece numa construção hipotética, o que sugere a impossibilidade de uma "explicitação perfeitamente correta e completa, em detalhes, da música" (SCHOPENHAUER, 2003, p. 238). O próprio filósofo corrobora tal impossibilidade na passagem anteriormente citada de *Parerga e Paralipomena*, na qual se arroga a capacidade de decifrar o conteúdo semântico da música, de torná-lo "concebível à razão", embora somente "de modo geral". A dizibilidade da arte sonora revela-se relativa e, assim, verificamos outra vez curiosa gradação de inefabilidade. Ademais, poderíamos aventar que a música se mostra parcialmente decifrável e dizível para Schopenhauer quando compreendida como uma das modalidades artísticas. Seria possível reconhecer uma constituição ou uma vocação comum à arte musical, mas talvez seja duvidosa a tentativa de traduzir conceitualmente uma composição específica.

O modo de expressão musical

Percebemos, portanto, no pensamento schopenhaueriano, sugestivas distinções entre uma linguagem discursiva e outra artístico-musical, entre um conhecimento conceitual e outro não conceitual, entre um "significado nominal" e um "significado real", que, de certo modo, abrem caminhos para certas posições tomadas pela filosofia da arte contemporânea, como a de Susanne K. Langer. De acordo com a autora de *Filosofia em nova chave*, "o campo da semântica é mais amplo do que o da linguagem, como certos filósofos – Schopenhauer, Cassirer, Delacroix, Dewey, Whitehead e alguns outros – descobriram" (LANGER, 1971, p. 95). Isto significa que *exprimir* não equivale a *dizer* e que um conteúdo rico em significado

poderia ser inexprimível pelo logos discursivo, mas exprimível, de modo elaborado, por outra via.¹⁷

A fim de aprofundar essa última distinção, tomaremos como ponto de partida fragmentos de uma carta de Felix Mendelssohn, contemporâneo de Schopenhauer, no qual o compositor estabelece inusitada comparação entre as possibilidades verbais e musicais. Tal comparação é motivada por uma reflexão acerca do significado de sua célebre coletânea de peças para piano *Canções sem palavras* (*Lieder ohne Worte*), cujo título implica justamente a potencialidade de um modo de expressão independente do registro verbal. Segundo o compositor alemão,

as palavras me parecem mais ambíguas, mais vagas, mais sujeitas a equívocos que a música genuína, a qual preenche a alma com milhares de coisas, de forma melhor que o fazem as palavras. Os pensamentos expressos pela música que amo não são tão indefinidos a ponto de não poderem ser expressos mediante palavras, mas são, ao contrário, demasiadamente definidos. [...] Somente o canto pode significar sempre o mesmo, suscitar os mesmos sentimentos que, em todo caso, não podem ser expressos pelas palavras. (Carta a Marc-André Souchay, Berlim, 15 de outubro de 1942, in: FUBINI, 1994, p. 295)

Talvez seja impossível afirmar peremptoriamente se a música comunica de maneira mais ou menos precisa que as palavras, até mesmo porque tal afirmação se dá pela transposição da experiência musical a categorias conceituais (como a de precisão) que não lhe pertencem. Não obstante, o essencial é o reconhecimento, no Romantismo, do modo próprio e legítimo de significação oferecido pela música, intraduzível pela palavra ou por certa conformação de palavras.

De qualquer modo, Schopenhauer parece, por um lado, concordar com Mendelssohn ao defender que uma construção discursiva exprimiria de modo insuficiente, ou seja, em termos genéricos, o conteúdo musical, capaz de exprimir,

¹⁷ Não podemos nos esquecer de que a diferença entre *exprimir* e *dizer* remete à consagrada distinção, feita pelo primeiro Wittgenstein, entre *mostrar* e *dizer*, também instituída em nítida continuidade com o pensamento schopenhaueriano. Sugestivamente, é o mostrar que se vincula, no *Tractatus Logico-Philosophicus* (6.522), ao inefável (*Unaussprechlich*) e ao místico. No entanto, parece-nos que tanto Schopenhauer quanto Langer estabelecem e desenvolvem condições formais de possibilidade para esse “mostrar” não conceitual, apenas sugerido pelo filósofo da linguagem.

por sua vez, com mais apuro, a dinâmica da Vontade. O conceito demonstra sua indigência “diante” dos eventos que antecedem os fenômenos e as abstrações da linguagem. Nesse sentido, a música seria “mais exata e precisa” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 237) na expressão da Vontade que nos inquieta e nos move, isto é, na expressão das paixões e dos afetos humanos, pintando suas “inumeráveis nuances” (SCHOPENHAUER, 2015b, p. 540). Talvez seja este o motivo, lembra o filósofo, pelo qual o senso comum costuma se referir à música como “a linguagem do sentimento e da paixão, assim como as palavras são a linguagem da razão” (SCHOPENHAUER, 2015a, p. 300).

Se, nessa perspectiva, a música é capaz de expressar com maior precisão e sutileza que a linguagem discursiva, também há, para Schopenhauer, algo de genérico na expressão musical. Ao dirigir-se a uma esfera que antecede o mundo contingente dos fenômenos, regido por cadeias de causa e efeito, uma composição apresenta afetos destituídos de características circunstanciais. Como explica o filósofo nos *Suplementos ao livro terceiro de O mundo como vontade e como representação*, a arte sonora nos comunica sensações sem os respectivos objetos das sensações, sem “os motivos que ocasionam as sensações” (SCHOPENHAUER, 2015b, p. 239). Assim, ao ouvirmos, por exemplo, o *Grave* inicial da *Sonata em Dó menor, Op. 13*, de Beethoven, conhecida como *Sonata Patética*, temos acesso não ao pesar de quem perde um ente querido, nem ao sofrimento advindo de uma frustração amorosa, nem à angústia de quem está fadado a perder a audição ou a visão, mas à dor em si. De acordo com as palavras do filósofo,

[a] música exprime, portanto, não esta ou aquela alegria particular e determinada, esta ou aquela aflição, ou dor, ou espanto, ou júbilo, ou regozijo, ou tranquilidade de ânimo, mas eles MESMOS, isto é, a Alegria, a Aflição, a Dor, o Espanto, o Júbilo, o Regozijo, a Tranquilidade de Ânimo, em certa medida *in abstracto*, o essencial deles, sem acessórios, portanto também sem os seus motivos (SCHOPENHAUER, 2015a, p. 302).

Vladimir Jankélévitch, no capítulo de *A música e o inefável* dedicado à expressão musical, recorda essa passagem, confrontando-a com a posição de

Nietzsche, na qual a indeterminação semântica da arte sonora, como “linguagem” do sentir, amplia-se sobremaneira. Assim, o filósofo francês contemporâneo destaca que, segundo Schopenhauer, a música

não exprime tal alegria determinada ou tal tristeza particular, mas instila em nós a Melancolia em geral, a Alegria em geral, a Serenidade em si, a Esperança sem causa. Nietzsche ainda vai mais longe: a música não exprime nem sequer a dor-em-geral ou a alegria-em-geral, mas, sim, a Emoção indeterminada, a pura potência emocional da alma. A música exalta a faculdade de sentir, abstraindo-se de todo sentimento qualificado, seja ele o Pesar, o Amor ou a Esperança: a música desperta em nosso coração a afetividade em si, a afetividade não motivada e não especificada (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 107).

Arriscamo-nos a dizer que Nietzsche, leitor de Schopenhauer, tenha levado às últimas consequências a proposta do predecessor, seu “primeiro e único educador” (BARBOZA, Apresentação: um livro que embriaga, in: SCHOPENHAUER, 2015a, p. XIII). Os afetos genéricos, mas delimitados em nossa paleta emocional, associados à música pelo filósofo pessimista, parecem assemelhar-se um pouco mais ao campo das Ideias, como “arquétipos” dos sentimentos humanos. Portanto, Nietzsche, talvez, esperasse que a música, como representação da Vontade indeterminada e sem forma, também lidaria com sentimentos não qualificados.¹⁸ Nessa atribuição de contornos mais ou menos difusos à significação musical, nesse caso de teor predominantemente afetivo, encontramos uma nova gradação. Em alguns casos, esta repercute na gradação de dizibilidade ou inefabilidade, mencionada anteriormente. Parece-nos que uma obra musical tende a se tornar *mais* dizível quando estamos aptos a descrevê-la como expressão de um sentimento específico (melancolia, alegria, serenidade, amor, esperança). No entanto, as denominações dos sentimentos podem ser tão imprecisas, que reencontramos, nas sutilezas

¹⁸ Clément Rosset formula explicitamente o paradoxo em questão, talvez identificado por Nietzsche, resultante do choque entre certa interpretação da “metafísica da música” schopenhaueriana e a defesa, por parte desta, de sentimentos delimitados expressos musicalmente: “Em que medida, de fato, a música poderia comunicar um eco de afetos cujo nascimento está subordinado a uma especificação da vontade, se ela mesma é estranha (e anterior) a toda especificação?” (ROSSET, 1969, p. 97).

expressivas de uma composição, a inefabilidade da música. Já na concepção que atribui emoções “não especificadas” à arte em questão, é evidente que os conceitos revelam sua insuficiência diante dos conteúdos musicais, vagos e “noturnos”¹⁹, para empregar o motivo de nossa tese.

É interessante ainda ressaltar, a partir das três passagens citadas, que a ênfase nos conteúdos emocionais da música figura como um aspecto característico do Romantismo. Também nesse período, costumamos observar a exaltação da música por sua expressividade pungente e irreduzível ao *logos*. Por um lado, Schopenhauer defenderá igualmente a força expressiva da arte sonora, que excede os poderes da linguagem verbal²⁰ e das demais artes²¹. Tal potência, com direta repercussão nos sentimentos do ouvinte, explica-se justamente pelo *que* a música nos permite conhecer (a realidade mais fundamental) e pelo *modo* (imediate, instantâneo, profundo) que se dá tal conhecimento. No entanto, apesar desse ponto em comum com o Romantismo, Schopenhauer difere diametralmente de algumas concepções estéticas do período para as quais o significado de uma obra artística e musical equivale ao teor dos afetos vivenciados – e “transbordados” pelo artista *no momento da criação*. A arte não poderia se reduzir à mera autoexpressão para um filósofo que concebe a obra artística como expressão de uma Ideia (objetiva) ou da Vontade, muito além dos conflitos individuais. E, como vimos no âmbito específico da música, uma composição musical expressa a aflição ou a alegria *em si* e não a *minha* aflição ou a *minha* alegria.

A analogia como condição de possibilidade para a expressão musical

Cabe agora avançar um pouco mais nesta pesquisa sobre a inefabilidade da

¹⁹ Perpetuando ainda a valorização da luminosidade e da visão herdada da tradição platônica (SCHOPENHAUER, 2015a, p. 230-231), Schopenhauer não associa a música, em sua indeterminação semântica e expressiva, à imagem noturna. Tal associação será feita por seus discípulos Wagner e Nietzsche, que conceberão a realidade originária sob uma configuração noturna, passível de “exposição” por uma arte que, independente do mundo das aparências, também possui algo de obscura. Examinamos este tema em nosso artigo: “Espelho da noite: a valorização dionisíaco-noturna da música no jovem Nietzsche”.

²⁰ “[...] pois o efeito dos tons é incomparavelmente mais poderoso, infalível e rápido que o das palavras” (SCHOPENHAUER, 2015b, p. 538-539).

²¹ “No entanto, [a música] é uma arte a tal ponto elevada e majestosa, que é capaz de fazer efeito mais poderoso que qualquer outra [arte] no mais íntimo do homem” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 227).

arte sonora, interligada ao problema da expressão (intraduzível por conceitos) de uma composição musical. Vimos que a música espelha a Vontade, em especial, sua nítida manifestação em nossos afetos e paixões. No entanto, parece haver, desde muitos séculos, um mistério na representação e na expressão musical de tais conteúdos, como constatado e registrado pela escola peripatética na seguinte pergunta, retomada por nosso filósofo: “Por que os ritmos e as melodias se assemelham aos estados de ânimo, embora sejam apenas sons?” (ARISTÓTELES, *Problemata* c. 19, in: SCHOPENHAUER, 2015a, p. 301).

Buscando uma resposta para este problema a partir do pensamento schopenhaueriano, reafirmamos que a música só é capaz de representar ou expressar algo porque, em primeiro lugar, seu “modelo” possui uma dinâmica e algumas “feições” constitutivas, passíveis de representação. Contudo, haveria uma segunda condição de possibilidade para a expressão musical: os traços reconhecidos na Vontade, da qual a música é o espelho, podem ser expressos musicalmente porque uma composição é capaz de exibir elementos *análogos* a eles. Como explica Rosa Maria Dias, “a música é representação da vontade em um sentido não literal, que mantém com a vontade uma relação de *analogia*: os importantes elementos da estrutura musical são *análogos* às características essenciais e às formas da vontade tal como elas se manifestam no tempo” (DIAS, 2010, p. 120, grifo nosso). Considerando-se que a música retrata, sobretudo, os movimentos da Vontade na interioridade humana, quais seriam tais elementos, recursos e procedimentos composicionais capazes de representar, de modo estilizado, a vida *anímica*²²?

²² Além de espelhar nossa vida interior, na qual se manifesta a Vontade, Schopenhauer encontra na música uma correspondência com a hierarquia das Ideias e dos seres que as exemplificam. Pelo fato de a música e as Ideias, como representações diretas da Vontade, localizarem-se numa mesma “latitude” ontológica, “deve haver um paralelismo entre elas, e, mesmo se não há absolutamente uma similaridade direta, deve haver uma analogia” (SCHOPENHAUER, 2015a, p. 298). Tal analogia é estabelecida pelo autor seja pela constituição acústica do som, no qual ressoam os harmônicos, seja pela textura a quatro vozes recorrente no repertório ocidental. Tanto nos harmônicos quanto nas quatro vozes, seria possível constatar a presença de um todo composto de graus coexistentes, como os seres no cosmo. Embora o filósofo elabore uma analogia bastante detalhada entre as características sonoras das vozes, por um lado, e os reinos e as espécies biológicas, por outro, parece-nos que tal analogia não poderia ser percebida de modo tão imediato pelo ouvinte quanto aquela referente à expressão musical dos sentimentos humanos.

Para responder esta pergunta, precisamos ter em mente que a exposição musical da Vontade é pensada, por Schopenhauer, dentro de uma “moldura” específica: o tonalismo. Vigente como o sistema hegemônico da música ocidental entre os séculos XVII e o início do XX, o tonalismo se caracteriza por uma relação hierárquica entre os graus que compõem uma escala, assim como entre os acordes formados sobre cada um deles. Como explica o verbete “tonalidade”, do *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, os acordes, construídos por três ou quatro notas, espaçadas em intervalos de terças, são, no tonalismo, “não uma combinação de intervalos, mas uma entidade, primária e indivisível: um ponto de partida para a composição e não um produto” (DALHAUS, in: SADIE, 1995, v. 19, p. 53). A música tonal estrutura-se, assim, a partir de regras sintáticas pré-definidas, que concernem a relações harmônicas de tensão e repouso, afastamento e aproximação. É justamente tal estrutura “sintática” o que garante, em parte, a “projeção” da (nossa) Vontade, na trama da música. De acordo com o filósofo alemão,

[a] música, portanto, consiste sempre numa alternância contínua entre acordes mais, ou menos, inquietantes, isto é, acordes que despertam anseios, e aqueles que mais, ou menos, nos fazem repousar e satisfazem; precisamente como a vida do coração (a vontade) é uma contínua alternância entre grandes e insignificantes inquietações mediante desejo e temor, e repousos diversos que lhe correspondem (SCHOPENHAUER, 2015b, p. 547-548).

Juntamente com o encadeamento dos acordes, a melodia, pensada no tonalismo em termos harmônicos, também expressaria os movimentos incessantes e inquietos da Vontade.²³ O contorno melódico, por sua vez, combina-se com a dimensão rítmica, posto que uma mesma nota, por exemplo, a tônica (grau fundamental da tonalidade), poderia expressar a instabilidade ou o repouso, caso soe

²³ Como explica o filósofo, entrelaçando a “lógica” do tonalismo à sua concepção metafísica, “a essência da melodia é um afastar-se, um desviar-se contínuo do tom fundamental, por diversas vias, não apenas para os intervalos harmônicos, para a terça e a dominante, mas para cada tom, para a sétima dissonante e para os intervalos extremos; contudo, sempre ocorre um retorno ao tom fundamental. A melodia expressa por todos esses caminhos o esforço multifacetado da Vontade, mas também a satisfação mediante o reencontro final de um intervalo harmônico, mais ainda do tom fundamental.” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 232)

no tempo forte ou fraco. Todos esses fatores – melodia, harmonia, ritmo e, até mesmo, métrica – combinam-se a ponto de Schopenhauer observar que “o período musical consiste de vários compassos, e também tem duas metades iguais, uma ascendente, ansiando, a maioria das vezes chegando até a dominante, e uma descendente, calmante, reencontrando o tom fundamental” (SCHOPENHAUER, 2015b, p. 544).²⁴

Identificamos, assim, na filosofia da música de Schopenhauer, alguns procedimentos composicionais relevantes para a expressão da “vida do coração”, tais quais as diversas possibilidades de encadeamentos harmônicos, as modulações, o tratamento das dissonâncias, a configuração do contorno melódico, a extensão das frases, a rítmica, a acentuação, a escolha do modo e do andamento. É importante destacar que alguns dos procedimentos enumerados não são exclusivos do sistema tonal. No entanto, para Schopenhauer, todos eles se manifestam sob o pano de fundo do tonalismo. À semelhança do que ocorre com a melodia, analisada pelo filósofo em conexão com a harmonia, também o andamento é pensado em diálogo com a estrutura tonal, como sugere a seguinte passagem, presente tanto no primeiro volume de *O mundo como vontade e como representação* quanto na *Metafísica do belo*:

A música de dança, consistindo em frases curtas e fáceis, em movimento veloz, parece exprimir a felicidade comum, fácil de ser alcançada; ao contrário, o *allegro maestoso*, com grandes frases, longos períodos, *desvios amplos do tom fundamental*, descreve um esforço mais elevado, mais nobre, em vista de um fim distante e sua realização final. O *adagio* fala do sofrimento associado a um grande e nobre esforço, que desdenha qualquer felicidade vulgar. (SCHOPENHAUER, 2015, p. 302; 2003, p. 233, grifo nosso)

Cabe acrescentar, a partir das menções acima às indicações de andamento *Allegro* e *Adagio*, que estas integram, na interpretação do autor, uma estrutura bipolar da música, em consonância com a dinâmica do espírito humano. Tal

²⁴ É curioso notar, a partir desta passagem, que Schopenhauer tem como modelo justamente o repertório no qual o tonalismo atinge seu ponto culminante: a música clássica, em cujas obras se verifica um fraseado regular, formado de números pares de compassos, a chamada “quadratura”.

estrutura também se evidencia musicalmente nos dois modos fundamentais de organização dos intervalos da escala no tonalismo, a saber, os modos maior e menor. Segundo o filósofo,

assim como há duas disposições básicas e universais de ânimo, jovialidade ou ao menos viçosidade, e aflição ou até mesmo angústia; assim também a música tem dois modos universais correspondentes àquelas disposições, o maior e o menor, e sempre tem de encontrar-se em um destes dois (SCHOPENHAUER, 2015b, 548).

O compositor dispõe ainda de recursos para acentuar o entusiasmo ou o sofrimento impresso nesses modos, combinando o modo maior a um andamento mais movido ou o modo menor a um tempo lento. Nessa perspectiva, "o *adagio* alcança no modo menor a expressão mais aguda da dor, tornando-se lamento comovente" (SCHOPENHAUER, 2015a, p. 302; 2003, p. 234).

Além da polaridade maior e menor, *Allegro* e *Adagio*, Schopenhauer ainda detecta, "em toda a música" (leia-se tonal) "somente dois acordes fundamentais: o acorde dissonante de sétima e a tríade harmônica, aos quais são referidos todos os demais acordes que se apresentam" (SCHOPENHAUER, 2015b, p. 548). A redução proposta ressalta, também no campo da harmonia, a polaridade entre ânsia (tensão, insatisfação, tormento) e contentamento (repouso, satisfação), constitutiva à Vontade e, por conseguinte, à nossa relação, como indivíduos, com o mundo da representação. Assim, opõe-se, de modo simplificado, a dissonância, como o que contraria a Vontade, à consonância, como o que satisfaz a Vontade.²⁵

Para não se limitar apenas aos polos opostos, o filósofo inclui, entre o desejo e a satisfação, o tédio ou *languor*, caracterizado pela ausência de dor e de um "novo estímulo da vontade" (SCHOPENHAUER, 2015a, p. 301-302). Tal estado intermediário projeta-se igualmente no tonalismo, seja no emprego de "uma

²⁵ Contudo, é importante lembrar que a música oferece somente um análogo e uma *estilização* da ação do princípio metafísico em nós. A fermata sobre o acorde de tônica com a qual o compositor encerra sua sonata reflete ao coração "a satisfação perfeita de seus desejos" (SCHOPENHAUER, 2015b, p. 547), enquanto sabemos que, no mundo regido pela causalidade, um repouso pleno nunca será obtido.

sequência de acordes meramente consonantes" (SCHOPENHAUER, 2015b, p. 548), seja no prolongamento do acorde de tônica em vários compassos, seja na construção de melodias monótonas (recursos contidos na listagem de procedimentos previamente apresentada).

Como exemplo de tais movimentos anímicos, estampados musicalmente, gostaríamos de citar uma obra do repertório clássico, admirado pelo filósofo: o pequeno terceto (*Terzettino*) "Soave sia il vento", que conclui a sexta cena do primeiro ato da ópera *Così fan tutte*, de W. A. Mozart²⁶. Os primeiros compassos do terceto, assim como sua *Coda*, parecem exprimir a bonança, desejada por Fiordiligi, Dorabella e Don Alfonso aos soldados Ferrando e Guglielmo, supostamente recém-embarcados para uma viagem em alto-mar. Tal expressão suave e tranquila – adjetivos utilizados no texto da peça – é obtida pelo movimento de ondulação das cordas, com figuras de semicolcheias em terças, sobre o eixo da tônica (Mi Maior). Sob a interpretação schopenhaueriana, a estabilidade tonal poderia assinalar um estado de tédio: a ausência de surpresas harmônicas coincidiria com a ausência de novos desejos. Relacionando este ponto com o libreto, quiçá a partida dos soldados deixaria entediadas suas jovens amadas em cena. Contudo, após quinze compassos, uma modulação para a tonalidade da dominante (Si Maior) gera breve instabilidade para o terceto. Pouco depois, no caminho de retorno a Mi Maior, quando esperamos a confirmação da tônica, algo de inusitado ocorre. Justamente ao cantarem, no primeiro tempo do compasso 22, a segunda sílaba do substantivo *desir* ("desejo"), referente aos votos expressos no texto, o compositor emprega, em lugar do acorde de tônica, um acorde dissonante, evitando uma resolução imediata. Trata-se do acorde de sétima diminuta (lá#, dó#, mi, sol), empregado nas vozes solistas, sobre a nota si (dominante de Mi Maior), que, executada pelos contrabaixos, violoncelos e trompas, tem a função de dominante individual da dominante da tonalidade principal. É curioso notar que, nesse momento, surgem, pela primeira vez no terceto, as flautas e as trompas, cujos inesperados timbres reforçam a surpresa harmônica. Três compassos em seguida (primeiro tempo do compasso 25), o encadeamento harmônico se repete, com o mesmo acorde (embora em outra disposição) e sobre o

²⁶ O gosto do filósofo pela obra do compositor austríaco é atestado no seguinte testemunho: "Quanto a mim, Schopenhauer, permaneço fiel a Rossini e a Mozart" (ROSSET, 1969, p. 98).

mesmo texto, prolongando ainda mais a tensão, dessa vez acentuada pela elevação em uma terça menor da nota cantada pelo soprano. Assim, é como se um novo desejo surgisse ou se reiterasse antes da satisfação, que só ocorrerá de modo mais definitivo com a reafirmação da tônica de Mi Maior no primeiro tempo do compasso 38 (com a presença da nota mi nas linhas vocais do baixo e do soprano). Ao fazer coincidir a palavra desejo com os dois momentos de maior tensão harmônica do terceto, Mozart parece confirmar a compreensão schopenhaueriana da música que, em analogia com a dinâmica da Vontade, estrutura-se sobre a oscilação entre o ansiar (dissonância) e o saciar-se (consonância). Além disso, o compositor austríaco gera um subentendido, nessa canção de despedida: o desejo das personagens e, sobretudo, das jovens protagonistas que generalizam, na ópera, a conduta feminina, não deveria indicar qualquer tensão, caso se limitasse aos votos expressos literalmente. Não obstante, entoada numa espécie de interrogação, a palavra *desir* parece apontar para a insaciedade e para as ambiguidades do querer humano, menos linear e coerente que pretende ser nossa estrita racionalidade. Assim, a peça acaba por desvelar, como defende a filosofia da música schopenhaueriana, “o sentido mais secreto” (SCHOPENHAUER, 2015a, p. 304) da cena e do ambiente em questão, intraduzível em conceitos.

Diante das “entrelinhas” presentes no *Terzettino* e em tantas composições, constatamos que a semântica musical não poderia se restringir a duas ou três possibilidades expressivas. Como já citamos, a arte sonora é capaz de representar as “inumeráveis nuances” (SCHOPENHAUER, 2015b, p. 540) dos afetos e das moções interiores: “narra a história mais secreta da vontade, pinta cada agitação, cada esforço, cada movimento seu, tudo o que a razão resume sob o vasto e negativo conceito de sentimento, que não pode ser acolhido em suas abstrações” (SCHOPENHAUER, 2015a, p. 300; SCHOPENHAUER, 2003, p. 232). Talvez seja justamente para a esfera conceitual que a infinidade de estados interiores se reduza a duas ou três categorias. Enquanto isso, a música, dotada dos recursos anteriormente mencionados e das múltiplas combinações entre eles, proporciona uma exposição apurada da nossa vida íntima. Isto porque comporta, como diz Schopenhauer em relação às Ideias, “tão infinitas gradações quanto as existentes entre a aurora mais tênue e a luz do sol mais brilhante, entre o som mais alto e a

ressonância mais baixa" (SCHOPENHAUER, *O mundo como vontade e como representação*, § 15, apud BARBOZA, 2005, p. 128). No século XX, esta hipótese será sustentada, a partir de outro arcabouço teórico, por Susanne K. Langer, para quem o sentimento também deixa de ser uma esfera da experiência humana meramente "negativa" (alógica ou infrarracional).

É oportuno acrescentar que a afinidade entre a filosofia da música schopenhaueriana e langeriana se mostra, por um lado, na defesa de uma possibilidade de expressão elaborada dos sentimentos humanos, garantida por recursos que propiciam o estabelecimento de uma analogia e, por outro, pelo próprio modo como o evento musical carrega seu conteúdo. À semelhança do que ocorre com os símbolos apresentativos da arte para a filósofa estadunidense, uma composição musical apresenta, para Schopenhauer, seus "significados" impressos em si mesmos. Similarmente às artes pictóricas (e talvez ainda mais que elas), a arte sonora não necessita, para ser apreendida, de um léxico, no qual se registram, como na linguagem verbal, relações arbitrárias e adquiridas entre um signo linguístico e seu respectivo significado. Além disso, os recursos composicionais parecem ser justamente os responsáveis pela significação encarnada na obra, que assimilamos, de maneira inata, direta e imediata, na audição musical. Este ponto não deixa de causar perplexidade em nosso filósofo, para quem "é de fato assustadoramente surpreendente que haja um signo de dor que não é fisicamente doloroso, *nem convencional*, mas antes é ao mesmo tempo agradável e inconfundível: o modo menor" (SCHOPENHAUER, 2015b, p. 548, grifo nosso).

A universalidade e a imaterialidade do inefável musical

Tal modo particular de transmissão de significados poderia justificar, ao lado de seu "conteúdo", concernente à essência de todos nós, uma característica fundamental da música, a saber, sua *universalidade*. A arte sonora é concebida como "uma linguagem universal no mais supremo grau" (SCHOPENHAUER, 2015a, p. 303) e como uma "linguagem universal e sem signos visíveis" (SCHOPENHAUER, 2005, p. 197). Em paralelo à distinção anteriormente examinada entre *unitas ante rem* e *unitas post rem*, aplicada à oposição entre as Ideias (foco do primeiro grupo das

artes) e os conceitos, a música fornece não os *universalia post rem* ("universais posteriores à coisa") próprios aos conceitos, mas os *universalia ante rem* ("universais anteriores à coisa"). Em outras palavras, a universalidade musical "não é de maneira alguma a universalidade vazia da abstração" (SCHOPENHAUER, 2003, p. 234), incapaz de promover, no sujeito, o poderoso efeito tão peculiar à arte sonora. Embora o filósofo não aborde explicitamente este ponto, podemos depreender que a Vontade expressa pela música não provém da identificação consciente, por parte do compositor, de traços da realidade primeira nas "coisas isoladas", transferidos, num segundo momento, para uma estrutura sonora. Como ressaltamos, há uma dinâmica já intrínseca à música (e ao tonalismo), capaz de expor os movimentos da Vontade, anteriores às conformações das Ideias. Neste sentido, retomando a questão de uma diferença de grau, a universalidade da música poderia exceder a universalidade das demais artes. Basta pensar numa pintura histórica (gênero artístico citado pelo autor), que, sem ser necessariamente de caráter alegórico, trabalha com conceitos e contextos prévios. Assim, talvez se leia na universalidade musical algum vestígio da "beleza livre" kantiana.²⁷ Ainda no que se refere à universalidade, é interessante considerar sua possível relação com a inefabilidade. Se executada apenas instrumentalmente, uma ária de ópera, por exemplo, poderia se aplicar, como, mais tarde, Eduard Hanslick chamará a atenção (HANSLICK, 1989, p. 48-49), a múltiplos contextos (a uma consagração eucarística, a uma cena de despedida no teatro, a uma cerimônia de casamento). Todavia, com a presença do texto e a compreensão deste, o campo de possível "aplicação" da mesma ária se restringe. Algo semelhante ocorre com o inefável religioso: a definição de um "rosto" e a nomeação da divindade tendem a limitá-la a uma cultura e a uma época específicas.

Entre a inefabilidade musical, examinada por Schopenhauer, e a inefabilidade divina, abordada no neoplatonismo e na mística cristã, identificamos ainda outro curioso ponto em comum: uma aura de *imaterialidade* as circunda. É provável que um corpo palpável, visível, mensurável se preste mais facilmente a representações e a descrições. Contudo, um evento musical, expressão da Vontade, dirige-se à

²⁷ A distinção entre a "beleza livre" (*pulchritudo vaga*), que "não pressupõe um conceito do que o objeto deve ser" (KANT, 2018, p. 125), e a "beleza aderente" (*pulchritudo adhaerens*), que "pressupõe tal conceito, bem como a perfeição do objeto segundo esse conceito" (Idem), é desenvolvida no § 16 (1ª Parte, 1º Livro) da *Crítica da faculdade de julgar*.

“universalidade da mera forma sem matéria, sempre apenas segundo o Em-si, não o fenômeno, por assim dizer a alma mais interior dessas ocorrências, sem o corpo” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 235). A música é compreendida “como um puro mundo espiritual sem a matéria” (SCHOPENHAUER, 2015b, p. 540), “invisível, vivaz e ágil” (SCHOPENHAUER, 2015a, p. 303), que tentamos “figurar em carne e osso” (Idem) por meio de imagens e associações. Tal compreensão poderia ser sustentada pelo fato de a arte sonora não se atrelar aos fenômenos, dotados de base material e concatenados por relações de causa e efeito. Como vimos, as paixões expressas por uma composição musical não carregam traços pintados pelas contingências do mundo do devir.

Sabemos que a atribuição de uma imaterialidade à música costuma causar certo desconforto. O próprio Schopenhauer afirma que a arte sonora, “como as demais artes, de novo mantém-se no domínio da mera representação, que é *toto genere*, em gênero inteiro diferente da Vontade como coisa em si” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 237-238). Embora nos aproxime ao cerne das coisas, a música se articula no tempo, a partir do encadeamento de eventos sonoros dentro de uma composição específica, que ainda é uma “coisa isolada” (SCHOPENHAUER, 2015a, p. 298). Além disso, os sons musicais possuem uma dimensão acústica, material, suas durações e alturas são calculáveis e exprimíveis numericamente. Nosso filósofo está bem consciente disso. No entanto, o fato de uma composição ser exprimível em números e frações não esgota sua inefabilidade. Segundo o filósofo, as relações numéricas entre os intervalos musicais, ressaltada por Leibniz, não refletiriam a verdadeira significação de uma obra. Nesta perspectiva, a metafísica do belo schopenhaueriana não se interessaria pela significação empírica e exterior da música, por “sua casca” (SCHOPENHAUER, 2015a, p. 296) *descritível* em termos numéricos, mas, sim, por sua “importância íntima e estética” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 238), por sua essência *inefável*, equivalente “à essência íntima do mundo e de nós mesmos” (SCHOPENHAUER, 2015a, p. 296). É interessante notar que esses dois níveis de significação musical, superficial e profundo, também são interpretados pelo filósofo como uma distinção entre “signo” (relações numéricas que caracterizam um evento sonoro) e “significado”, entre o “sinal” e o “assinalado” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 228). Uma vez mais, confirma-se, pelo uso de tal terminologia, a compreensão

schopenhaueriana das artes e, neste caso, da música como uma “linguagem” de caráter referencial, apta a *assinalar* algo distinto dela mesma.

A associação entre a palavra (campo do dizível) e a música (campo do inefável)

O termo “linguagem” nos conduz a um último ponto que merece ser abordado neste percurso pela inefabilidade da música guiado pela filosofia de Schopenhauer. Como já adiantamos ao mencionar a ária de ópera, uma composição é capaz de associar uma linha melódica (ou as linhas que compõem um contraponto) a um texto verbal. Nesses casos, a partir da leitura schopenhaueriana, a expressão musical, referente a uma realidade supralinguística e, em si mesma, intraduzível, vincula-se à linguagem propriamente dita, o discurso voltado a aspectos identificados no mundo dos fenômenos, passíveis de abstração, conceituação e descrição. O compositor, naturalmente, dispõe de várias opções e estratégias para lidar com o vínculo em questão. Entretanto, Schopenhauer, numa atitude normativa, prescreverá uma relação texto-música em que a parte musical seja dotada de maior autonomia, ou seja, em que as palavras se ajustem à linha melódica. Como pressupõe o filósofo, retomando diversos pontos previamente examinados neste ensaio:

a música é incomparavelmente mais poderosa do que a linguagem, possui uma eficácia infinitamente mais concentrada e instantânea do que as palavras, que, por conseguinte, têm de ser anexadas a ela, têm de ser dissolvidas na música e ocupar por inteiro uma posição subordinada a esta, seguindo-a (SCHOPENHAUER, 2003, p. 237).

Além do efeito mais intenso e direto da expressão musical, há outra importante justificativa para tal prescrição: como ensinam certos brinquedos às crianças, não se pode encaixar uma peça num orifício menor do que ela. A música é a “peça” maior, de significação ampla e indeterminada, enquanto a linguagem verbal, mesmo que poética, ainda transita pelo registro pontual dos conceitos. Assim, o ideal seria o dizível se conformar ao inefável, ou seja, “talvez seja mais apropriado que o

texto seja escrito para a música, em vez de a música ser composta para o texto” (SCHOPENHAUER, 2015b, p. 539).

Obviamente, nosso autor não ignora que, em muitos casos, a música vem cronologicamente depois do texto. De acordo com os *Suplementos ao livro terceiro de O mundo como vontade e como representação*, a ordem desejável, por vezes,

inverte-se quando se trata da poesia dada, como o canto, ou o libreto de ópera, aos quais uma música é acrescida. Mas logo a arte dos sons mostra nestes o seu poder e a sua superior capacidade, na medida em que, agora, para além da sensação expressa em palavras ou da ação apresentada na ópera, fornece o seu sentido último, mais profundo e misterioso, exprime a essência própria e verdadeira delas e nos faz conhecer a alma mais interior das ocorrências e dos acontecimentos, dos quais o palco oferece-nos apenas o invólucro e o corpo (SCHOPENHAUER, 2015b, p. 539).

Contudo, quando isso ocorre, a música deveria captar a essência mais geral dos versos, recusando-se a descrever aspectos pontuais do poema. Como dirá mais tarde Jankélévitch, em continuidade, neste aspecto, com Schopenhauer, “a música não expressa palavra por palavra, não significa ponto por ponto, mas sugere em linhas gerais: não é feita para traduções justalineaes” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 100-101).

Tomemos como exemplo uma das canções para canto e piano (*Lieder*) mais célebres de Schubert: “Das Wandern”, o primeiro número do ciclo *Die Schöne Müllerin*, sobre poemas de Wilhelm Müller. Segundo a perspectiva schopenhaueriana, talvez o mais indicado tivesse sido delimitar, a partir da jovialidade *in abstracto* passível de expressão por uma composição, a jovialidade despreocupada de um moleiro errante. No entanto, o poema preexistiu e inspirou a canção. Logo, Schubert buscou captar a essência dos versos, apreendendo neles um elemento comum. Além do caráter homogêneo que rege o *Lied*, há uma espécie de motivo constante, que se particulariza em cada estrofe: o movimento. Embora Schopenhauer não cite esse exemplo, encontramos nele um procedimento afim à prescrição do filósofo. Enquanto o poema alude à caminhada do moleiro, ao fluxo

das águas, ao giro das rodas, à dança das pedras, a parte musical (especialmente o acompanhamento do piano) sugere a dinâmica do puro movimento, do movimento indeterminado.²⁸ Apesar de vir após o poema, a música é composta *como se fosse* anterior a ele, *como se pudesse* ganhar o “rosto” de diversos movimentos específicos, a cada repetição de sua melodia.

Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche advoga, seguindo a posição de Schopenhauer, pela mesma subordinação da palavra à música, condenando procedimentos musicais como o gênero *recitativo*, que, desenvolvido pela ópera florentina, caracteriza-se pelo fato de o cantor “falar mais do que cantar e de aguçar nesse semicanto a expressão patética da palavra: por meio desse aguçamento do *pathos*, ele facilita a compreensão da palavra e subjuga aquela metade da música ainda restante” (NIETZSCHE, 2001, p. 113). Além disso, o jovem filólogo encontra resposta para algumas de suas perplexidades musicais também no pensamento de seu mestre. O mistério de uma mesma melodia capaz de “gerar” *a posteriori* diversos textos e imagens, verificado em canções estróficas do folclore alemão, soluciona-se ao aproximarmos a música ao registro da vontade, como “o que há de primeiro e mais universal, podendo por isso suportar múltiplas objetivações, em múltiplos textos” (NIETZSCHE, 2001, p. 48). Assim, a canção estrófica – forma na qual se insere a peça de Schubert citada – parece indicar a Nietzsche uma característica da inefabilidade musical, que, neste ensaio, reconhecemos como recorrente a muitas tematizações do inefável: a *abundância* ou o *transbordamento semântico*.

Este ponto já se encontra presente, cumpre ressaltar, no próprio texto de Schopenhauer, que afirma a abertura da música a possibilidades inaplicáveis à linguagem discursiva, como o emprego de repetições de frases ou seções, justamente pelo caráter *inesgotável* da significação musical (SCHOPENHAUER, 2015a, p. 306). A abundância da música em relação à monocromia do meramente dizível é tamanha que conformá-la a palavras soa, para “o solitário de Frankfurt”, como engaiolá-la, como atentar contra sua natureza. Assim, seria preferível que, quando expressa na forma cantada, uma composição abdicasse da exigência de

²⁸ A possibilidade de a música sugerir o movimento em geral, sem especificar a natureza ou a fonte do que se move, aparece em *A música e o inefável*, de V. Jankélévitch, em referência a uma peça mais próxima do universo musical do filósofo francês: “Mouvement” (*Images pour piano*, livro I, nº 3), de Claude Debussy (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 106).

veicular com clareza um texto, tendendo à pura vocalização. Estabelecendo uma hierarquia entre gêneros de música vocal justamente pela maior ou menor conformação à palavra, Schopenhauer defende:

Um prazer muito mais puramente musical que a ópera oferece-nos a missa cantada, cujas palavras, em sua maioria quase não inteligíveis, ou os aleluia, glória, *eleison*, amém etc., repetidos sem fim, convertem-se em puro *Solfeggio* (canto sem palavras) em que a música, mantendo tão somente o caráter universal da Igreja, expande-se livremente e não está restrita no seu próprio terreno, como nos cantos de ópera, por misérias de toda classe; de modo que aqui, sem travas, desenvolve todas as suas potências, posto que ela, sem o caráter sobrecarregado, puritano ou metodista, da música religiosa protestante, não se arrasta pelo chão, como a moral protestante, mas, livre e batendo com grande exibição suas asas, alça voo como um serafim (SCHOPENHAUER, 2005, p. 200).

Este elogio ao canto melismático nos remete a Santo Agostinho, que, em seus *Comentários aos Salmos*, louva um gênero da música litúrgica da época, o *jubilus*, um canto meramente vocalizado. Nele, verifica-se não só o transbordamento do entusiasmo religioso, irreduzível, por sua intensidade, às palavras, mas também um modo de expressão em consonância com a divindade inefável.²⁹ O canto sem palavras espelha o princípio do cosmo, na perspectiva cristã agostiniana. Já em Schopenhauer, além de representar com mais liberdade e equivalência a força originária concebida como Vontade, o canto sem palavras parece desvelar e potencializar a essência inefável da própria arte sonora.

Conclusão

Ao longo deste percurso pela inefabilidade das artes e da música de acordo

²⁹ A valorização do *jubilus*, como resposta supralinguística à aproximação a um Deus inefável, aparece especificamente nos *Comentários aos Salmos* 32 (ii, Sermão I, 8) e 39 (3-6). Sobre este tema, indicamos o instigante e esclarecedor artigo de Lorenzo Mammì, "Canticum novum: Música sem palavras e palavras sem som no pensamento de Santo Agostinho", in: *Estudos Avançados* 14 (38), 2000.

com o pensamento schopenhaueriano, deparamo-nos com alguns pontos que merecem ser recapitulados.

Em primeiro lugar, o inefável artístico poderia ser interpretado em duas direções: seja a partir da fonte (as Ideias e a Vontade) haurida e convertida em obra pelo artista, seja a partir da própria obra. Tais direções encontram-se, como vimos, interligadas: se a obra se baseia num modelo inefável, também ela, para garantir sua semelhança com tal modelo, não poderia ser traduzível discursivamente.

Em segundo lugar, constatamos ser possível uma gradação de inefabilidade das artes, sustentada por uma concepção metafísica original e por um paradigma estético de caráter mimético. As obras referentes às modalidades artísticas que se pautam nas Ideias, já pertencentes ao âmbito da representação, seriam mais descritíveis e dizíveis que a música, cujo "objeto", a Vontade (e, especialmente, a Vontade que habita a interioridade humana), antecede a representação. O grau superlativo de inefabilidade da arte sonora leva o filósofo a temer alguns procedimentos composicionais (como tentativas descritivas e certas relações entre texto e música) que viriam a comprometer justamente sua natureza não representacional e não conceitual (algo que também ocorre, talvez em menor medida, em outras artes, como observamos no caso da alegoria na pintura). Assim, atestamos, ao menos no contexto da estética schopenhaueriana, a relação diretamente proporcional entre a irrepresentabilidade e a inefabilidade.

Em terceiro lugar, reconhecemos no inefável artístico e, em particular, no inefável musical, alguns "traços" recorrentes, como a *abundância semântica*, a *força expressiva*, a *universalidade* e a *imaterialidade*, a partir dos quais, vale completar, poderíamos identificar igualmente uma gradação.

Verificamos também que o estudo acerca da inefabilidade da arte sonora lida diretamente com o problema da expressão musical. Adiantando alguns pensadores do século XX, Schopenhauer identifica uma diferença entre *dizer* e *expressar*, entre *conceituar* e *representar*, além de atentar a possibilidade de elaborar por via não discursiva conteúdos fecundos, mas usualmente desconsiderados por não se enquadrarem em conceitos. Tal possibilidade é garantida por analogias entre a obra e seu modelo, apreendidas pelo receptor imediatamente, ou seja, sem a necessidade de códigos de referência.

Assim, em maior continuidade com Baumgarten que com Kant neste aspecto, a arte é compreendida por nosso filósofo como um *modo de conhecimento*. Contudo, ao contrário de Baumgarten, a contemplação estética schopenhaueriana não se identifica com um “conhecimento inferior”. Muito pelo contrário, o artista e, em menor grau, o receptor exercem um “conhecimento superior” ao conhecimento conceitual empregado pelo senso comum, uma vez que o conteúdo das artes antecede o mundo das aparências. Após esta investigação, ousamos dizer que as artes proporcionam um *conhecimento do inefável*.

Retomando o tema da gradação, a música, ao espelhar uma realidade dotada de maior inefabilidade, favorece um tipo de conhecimento mais elevado. Assim, para Schopenhauer, a filosofia, também dirigida para a essência do mundo, poderia ser extraída, caso isto fosse viável, de uma explicitação discursiva não de qualquer arte, mas da música.

Diante destas conclusões, voltamos aqui a um ponto mencionado em nossa introdução: a influência da “metafísica da música” schopenhaueriana sobre os artistas e pensadores da segunda metade do século XIX e do início do XX. Encerramos, assim, este ensaio com uma pergunta, a ser posteriormente desenvolvida: a especial inefabilidade identificada na música teria contribuído para sua colocação como modelo para as demais artes?

Referências

ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. São Paulo: Martins, 1977.

BARBOZA, Jair. *Infinitude subjetiva e estética: natureza e arte em Schelling e Schopenhauer*. São Paulo: Unesp, 2005.

CUMMING, Robert. *Para entender a arte*. Tradução: Isa Mara Lando. Consultoria técnica: Rodrigo Naves. São Paulo: Ática, 1996.

DALHAUS, Carl. “Tonality”. In: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. v. 19. London: MacMillan Publishers Limited, 1995.

DIAS, Rosa Maria. “Schopenhauer e a arte”. In: HADDOCK-LOBO, Rafael (org). *Os filósofos e a arte*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

EPSTEIN, Josh. *Sublime Noise: Musical Culture and the Modernist Writer*. Baltimore (MD): John Hopkins University Press, 2014.

FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. 4ª reimpressão. Versión castellana, revisión, prólogo y notas: Carlos Guillermo Pérez de Aranda. Madrid: Alianza, 1994.

HANSLICK, Eduard. *Do belo musical: uma contribuição para a revisão da estética musical*. Tradução: Nicolino Simone Neto. Campinas: Editora da Unicamp, 1989. (Coleção Repertórios)

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *A música e o inefável*. Tradução e prefácio: Clovis Salgado Gontijo. São Paulo: Perspectiva, 2018. (Signos música; 18)

LEFRANC, Jean. *Compreender Schopenhauer*. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2005.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de julgar*. 1ª reimpressão. Tradução: Fernando Costa Mattos. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2018. (Coleção Pensamento Humano)

_____. *Crítica da razão pura*. Tradução: Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. 5. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

LANGER, Susanne. *Filosofia em nova chave: um estudo do simbolismo da razão, rito e arte*. Tradução e revisão do texto: Moysés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1971.

MANN, Thomas. "Schopenhauer". In: *Pensadores modernos: Freud, Nietzsche, Wagner e Schopenhauer*. Tradução e notas: Márcio Suzuki. 1.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PLATÃO. *A República (ou Da Justiça)*. Tradução, textos complementares e notas: Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2012 (Clássicos Edipro)

ROSEN, Charles. *The Romantic Generation: Based on the Charles Eliot Norton Lectures*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1998.

ROSSET, Clément. *L'Esthétique de Schopenhauer*. Paris: Presses Universitaires de France, 1969.

SALGADO GONTIJO, Clovis. Espelho da noite: a valorização dionisíaco-noturna da música no jovem Nietzsche, in: GOULART, Audemaro Taranto; FERRARI, Ilka Franco (org.). *Nietzsche, Pessoa, Rosa e Freud: II Colóquio Internacional*. Belo Horizonte:

PUC Minas, 2017. Disponível em: <https://issuu.com/cespuc-centrodeestudoslusofro-bra/docs/npfr>. Acesso em: 4 abr. 2021.

____. *Ressonâncias noturnas: do indizível ao inefável*. São Paulo: Loyola, 2017. (Coleção Filosofia, 89)

SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do belo*. Tradução, apresentação e notas: Jair Barbosa. São Paulo: Unesp, 2003.

____. *O mundo como vontade e como representação*. 1º tomo. 2. ed. Tradução, apresentação, notas e índices: Jair Barboza. São Paulo: Unesp, 2015a.

____. *O mundo como vontade e como representação*. 2º tomo. 1. ed. Suplementos aos quatro livros do primeiro tomo. Tradução, apresentação, notas e índices: Jair Barboza. São Paulo: Unesp, 2015b.

____. *Pensamiento, palabras y música*. 5 ed. Traducción del alemán y prólogo: Dionisio Garzón. Madrid: EDAF, 2005.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Tradução, apresentação e ensaio introdutório: Luiz Henrique Lopes dos Santos. Introdução: Luiz Henrique Lopes dos Santos. 3. ed. 4. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2020.

A música instrumental e os caminhos da interioridade: um breve esboço



<https://doi.org/10.36592/9786587424996-10>

Rainer Patriota

I

Enquanto gênero artístico plenamente desenvolvido e autossuficiente, a música instrumental tem sua origem no Renascimento tardio, portanto, no período que assinala o nascimento da Idade Moderna, a qual, por sua vez, foi responsável por uma série de transformações objetivas e subjetivas que impactariam no cerne mesmo da experiência dos indivíduos no mundo, resultando na constituição do que os filósofos costumam chamar de "subjetividade" - o indivíduo autoconsciente, ser para si. Em outras palavras, a interioridade aflora, impulsionada por sujeitos não apenas conscientes de si, mas ativamente empenhados em seu próprio processo de subjetivação e assim, constantemente chamados a gerir e cultivar seu mundo interior em face de uma realidade tornada fluida, aberta, dinâmica e, sobretudo, incapaz de produzir, por si mesma, valores e sentido universais.

Entre a formação da subjetividade e a emancipação da música instrumental, os nexos são de estreita correlação. Como observou o filósofo húngaro Georg Lukács:

Pois o que nesse momento histórico aparece pela primeira vez na cena do mundo é a interioridade humana como "mundo" para si, como cosmo fechado em si mesmo, cujo conteúdo abarca tudo o que, do ponto de vista externo põe os homens em movimento, tudo aquilo com que o ser humano responde às perguntas dirigidas a seu ser, todas as perguntas que ele mesmo coloca ao mundo, todas as vitórias de sua alma sobre este mundo e todas as suas derrotas frente a ele. É óbvio que nessa situação os reflexos emocionais são constantemente reforçados e com eles as possibilidades de conformação musical dos aspectos intelectuais [...] da vida humana. O cosmo de impressões a que ela dá forma abarca realmente tudo o que existe e opera na interioridade humana (1982, p.17).

Eis, portanto, a tese basilar da presente exposição: a dramática, avassaladora e inexorável emergência da subjetividade na aurora da Idade Moderna é o que está na origem da emancipação da música instrumental. Emergência que, decerto, não se dá no vácuo ou meramente através do éter das ideias, mas a partir dos caminhos concretos abertos aos indivíduos pela revolução que foi o Renascimento em todos os setores da vida, incluindo, e não secundariamente, o campo das ciências e da tecnologia. Este último, em particular, terá impacto direto sobre a música através das descobertas, experimentações e invenções relacionadas aos instrumentos musicais e seu universo físico-acústico¹.

Convém chamar atenção para o fato de que, como lembra Fubini (1999), a emancipação da música instrumental – ou seja, sua autossuficiência linguística – decorre paralelamente a um outro evento musical de enorme importância: o do melodrama. Embora antagônicos em suas motivações estético-filosóficas, a música instrumental e o melodrama são frutos de um mesmo processo histórico-social, estando atados pela raiz a uma mesma premência: a da liberação e expressão dos afetos individuais. Assim, entre o *Lamento da Ninfa*, de Claudio Monteverdi, e as improvisações instrumentais de Girolamo Frescobaldi, por exemplo, a despeito das suas diferenças não apenas de linguagem, mas também de estilo, o que se destaca acima de tudo é a necessidade expressiva de indivíduos que partilham do mesmo espírito de um tempo. No entanto, o traço específico do discurso sonoro autônomo consiste em que, nele, a expansão do mundo interior se manifesta em seu aspecto mais "subjetivo": o da vivência autocentrada da interioridade, isto é, de uma interioridade que, embora inevitavelmente se desenvolva no confronto com o mundo externo, reagindo a ele, também é capaz de se nutrir de si mesma, de mimetizar a si própria. "Através da música", escreveu Nietzsche, "as paixões gozam a si mesmas" (1997, p.73). Novamente, gostaria de remeter ao texto do filósofo húngaro em que o problema da mimesis musical é explicado segundo essa ótica. Depois de ilustrar o fenômeno da subjetividade moderna por meio da "loucura" de Don Quixote - que de forma tragicômica e paroxística representa a prioridade sem concessões da

¹ Rebecca Cypess, em *Curious and Modern Inventions* (2016), analisa a música instrumental italiana do começo do século XVII à luz do entusiasmo da época com as descobertas científicas e a produção de instrumentos e ferramentas para usos diversos.

interioridade sobre o mundo externo -, tem-se a seguinte ponderação:

Pois a missão da interioridade na vida do gênero humano consiste precisamente nisso: não se preocupar com a possibilidade de realização prática, não se preocupar com o destino histórico das exigências confusamente contidas nos sentimentos, mas desenvolver essa sensibilidade cósmica puramente e sem inibições, na medida em que aqueles sentimentos possam, na vida, ser exigências do dia e da época, até fazer deles um mundo maduro e completo (LUKÁCS, 1982, p.33).

E complementa, então, seu raciocínio:

Por motivos já antes indicados, isso só é possível na música. A música comporta a veracidade mais profunda e mais rica que se possa imaginar na medida em que expressa esses sentimentos com uma pureza sem reservas e uma consumada perfeição interna (LUKÁCS, 1982, p.33).

Seguindo as indicações de Hegel e Roman Rolland, Lukács identifica no começo da Idade Moderna o marco inaugural do discurso musical autônomo enquanto expressão de uma interioridade que encontrou um caminho largo para dentro de si própria, explorando-a de muitas maneiras e, às vezes, como no caso de Don Quixote, contraditoriamente. Sintomático dessa contradição ou dessa ambivalência, diga-se de passagem, é também a figura do melancólico, que pode tipificar tanto um caso patológico quanto um criativo, como, por exemplo, o do compositor e alaudista John Dowland (PATRIOTA, 2016).

A emancipação da música instrumental transcorrida nesse período ocorre dentro de um quadro de reestruturação global da vida e dos valores. Nesse sentido, a emancipação é um fenômeno transversal a todas as artes, pois estas, em maior ou menor medida, são motivadas pelo processo de secularização que aos poucos minou o poder e a influência da mentalidade religiosa medieval. Mentalidade que, por razões ideológicas, éticas e políticas, conflitava com a tendência fundamental do princípio estético de afirmação irrestrita do sensível - e com ele do prazer - a partir do qual as

artes elaboram seu material e configuram num universo próprio a realidade externa e interna do ser humano: a história das artes no período medieval é uma história de luta por libertação e reconhecimento.

Recordar desse fato importa aqui, na medida em que, como já mencionado acima, a liberdade obtida pela música instrumental faz parte de um contexto mais amplo de desenvolvimento da linguagem musical, em que os gêneros e formas vocais gozam do máximo prestígio possível. Daí que Fubini possa dizer que a música instrumental "forja seu caminho lentamente - quase que entre as dobras e os interstícios do melodrama, portanto, como fenômeno marginal" conquistando sua plena autonomia "somente na segunda metade do século XVII" (1999, p.202). Por outro lado, não há dúvidas de que a bifurcação dos caminhos já vem ocorrendo desde o século XVI, quando afloram gêneros instrumentais com identidades estilístico-formais cada vez mais marcadas (PALISCA, 2006) e que, como mostrou Manfred Bukofzer (2004) em seu clássico *A música na época barroca*, encontraram na música para teclado de Frescobaldi o seu primeiro expoente.

Do que foi dito até aqui, podemos fazer o seguinte resumo: de meados do século XVI até meados do século XVII, em função da expansão da vida interior, a música instrumental se constitui como gênero independente, desenvolvendo seu próprio vocabulário e suas características formais, ainda que a partir de uma realidade musical em cujo centro se encontra a música vocal e os princípios da retórica clássica como referenciais construtivos da lógica musical². Um século depois, a partir do desenvolvimento das formas de sonata do período clássico, um outro movimento de emancipação terá lugar, dessa vez em território germânico. É do que trataremos agora.

II

Uma das características que marcam e singularizam a história da música

² Como escreve Harnoncourt: "Todo instrumentista do século XVII e de boa parte do século XVIII tinha plena consciência de que devia sempre executar a música de maneira eloquente. A retórica era, com toda a sua complexa terminologia, uma disciplina ensinada em todas as escolas e fazia parte, portanto, tal como a própria música, da cultura geral. A teoria dos afetos foi desde o início parte integrante da música barroca - tratava-se de mergulhar a si próprio em determinados sentimentos, para poder transmiti-los aos ouvintes - embora a ligação da música com a oratória se fizesse por si mesma" (1998, p.154).

ocidental é sem dúvida o fato de que, a partir de um determinado momento de sua evolução, mais especificamente entre os séculos XVIII e XIX, o prestígio da música instrumental chega a tal ponto que ela não só começa a ser apreciada por si mesma, isto é, enquanto objeto de contemplação estética, mas também defendida conceitualmente como a forma mais pura e elevada de expressão artística. Com efeito, a despeito das óperas de Mozart e Wagner, dos versos de Schiller no 4º movimento da Nona Sinfonia de Beethoven e do cancionero de Schubert e Schumann, o que no século XIX se conhece como a "grande" música, a música propriamente dita, é aquela que tem "em si mesma" seu fundamento e por isso é capaz de prescindir de toda associação com a poesia e a dança.

Esse fenômeno não ocorreu de súbito, *ex nihilo*. Musicalmente, os séculos anteriores haviam gerado uma grande sofisticação de recursos técnicos, formais e estilísticos. O universo da música instrumental vinha numa onda crescente de expansão criativa desde finais do século XVI. Era evidente que havia uma linguagem própria da música, de um discurso especificamente musical. Graças, em grande medida, ao desenvolvimento do sistema tonal, sobretudo depois de Corelli, as composições instrumentais adquirem uma eloquência discursiva notória, de modo a transmitir aos ouvintes uma mensagem a um só tempo inteligível e enigmática, familiar e misteriosa, altamente sugestiva, evocativa, mas intraduzível em palavras.

Na Alemanha, a *Empfindsamkeit* ("estética do sentimento", "estilo sensível") ajudará a dissolver o barroco em sua fase terminal, pondo no lugar dos princípios retóricos a capacidade de sentir e se expressar de forma pessoal e espontânea. Nas palavras de Mário Vieira de Carvalho: "o afeto deixa de ser um processo sabiamente administrado pelo músico, qual orador que domina as diferentes figuras retóricas: a condição primeira, agora, é que ele seja verdadeiramente sentido, vivido, pelo compositor, pelo intérprete e pelo público" (*apud* LIMA, 2017, p. 67). Esteticamente, poderíamos dizer, valendo-se da linguagem kantiana, que a música se torna a manifestação mais plena de uma conformidade a fins sem finalidade alguma, capaz de produzir prazer sem conceito e promover o livre jogo das faculdades. Porém, se o próprio Kant não se interessara em pensar a questão musical, negligenciando-a, os filósofos idealistas inspirados em seu pensamento seriam responsáveis pela

mudança conceitual que alçaria a música - entendida como a expressão mais congenial da subjetividade - ao topo do sistema das artes.

Tomemos como ponto de partida uma formulação de Hegel - sobre a qual, aliás, Lukács estabeleceu suas considerações sobre a mimese musical - que sintetiza em termos conceitualmente rigorosos o problema em tela. Segundo ele, a música, como fenômeno temporal, existe sob a forma da "interioridade subjetiva", ou seja, de uma interioridade que permanece subjetiva mesmo quando se exterioriza (HEGEL, 1997, p. 288). A essa interioridade corresponde o caráter evanescente do som, elemento sensível que flui apenas no tempo, sem assumir formas espaciais fixas, permanentes. Em Hegel, tempo, som e subjetividade compõem, pois, uma trama conceitual decisiva para a compreensão da música, classificada como a segunda das artes românticas, situada entre a pintura, que, por meio da cor, traz conteúdos anímicos para o domínio das formas espaciais, e a poesia, que, como ápice do desenvolvimento lógico das artes, é a mais ideal de todas, pois nela, ao contrário do que ocorre na música, os sons não constituem um fim imanente, vigorando apenas como sinais de um conteúdo que é "o espiritual em si" (HEGEL, 1997, p. 362-63).

Ao estabelecer essa relação entre música, tempo e subjetividade, o filósofo alemão lançaria suas bases para uma filosofia da música capaz de explicar o processo de desenvolvimento do discurso musical no Ocidente. Se levarmos em conta o argumento de Georg Lukács discutido mais atrás, segundo o qual a interioridade se põe já na aurora da Idade Moderna, fica claro que Hegel, como uma "coruja de Minerva", resume conceitualmente um desenvolvimento histórico que culmina em seu tempo. No entanto, é preciso ir um pouco além na determinação do que essa interioridade significa em Hegel: assim como em Lukács, trata-se da dimensão afetiva, imediata, da subjetividade.

Ora, o principal elemento da interioridade abstrata, a que se une a música, é constituído pelo sentimento, pela subjetividade livre e amplificada do eu, que procura alcançar um conteúdo e consegue, mas o deixa sempre com o caráter de intimidade que o distingue, mantendo-o sem qualquer relação com o exterior [...] Mesmo fora da arte, o som, como interjeição, como grito de dor, suspiro ou riso,

constitui a expressão mais vida e imediata dos estados da alma e dos sentimentos, aquilo que eu chamaria o oh! e o ah! da alma (HEGEL, 1997, p.301).

Hegel foi um pensador ligado mais à estética clássica, pouco afinado com os valores do romantismo então em curso, donde sua preferência, no campo da música, pelos compositores do passado (de Palestrina a Mozart, passando por Handel e Gluck); daí também a importância que atribui à melodia - "[...] o que há de poético na música tem a sua origem na melodia, que é a livre ressonância da alma no domínio da música" (1997, p.328). Acima de tudo, em detrimento da música instrumental e sua "interioridade abstrata", ele prioriza abertamente o que chama de "música de acompanhamento", ou seja, a música vocal, em especial a canção artística, aquela que, acomodando-se entre o recitativo e a canção estrófica, consegue se aproximar do sentido particular do texto dentro de uma configuração discursiva essencialmente melódica (1997, p.342ss). Para Hegel, por mais abstrata que seja, a interioridade que ressoa na música instrumental é uma interioridade inserida no mundo. Trata-se sempre de afetos humanos, alegres, tristes, melancólicos, joviais, graves etc.

Dito isso, registre-se que uma importante mudança será operada pelos românticos. Segundo Hoffmann, a música "descortina à humanidade um domínio desconhecido, um mundo que não tem nada em comum com o mundo dos sentidos que a cerca", de modo que ela "deixa para trás todo sentimento que possa ser determinado através de conceitos, entregando-se ao inexprimível" (apud HAYNES, 2007, p.76). A crença num tipo de comunicação além de qualquer referência ao mundo concreto e ao mundo das palavras é o grande ponto de inflexão do pensamento romântico e da nova ideia de autonomia, que deixa para trás o princípio retórico-imitativo. Uma inflexão de consequências profundas. Permitam-me citar agora um trecho do livro *A música como pensamento*, do musicólogo Marx Evan Bonds:

Sin embargo, desde los tiempos de Platón hasta las postrimerías del siglo xviii, se consideró de forma casi unánime que la música puramente instrumental no podía transmitir ideas, pues, sin ayuda de un texto cantado, no tenía la capacidad de articular conceptos con un grado de determinación apreciable. La música sin palabras brindaba un «lenguaje del corazón» o un «lenguaje de las emociones»,

pero dicho lenguaje era, por su propia naturaleza, intrínsecamente inferior al lenguaje de la razón. A finales del siglo xviii, esta premisa milenaria se desmoronó en menos de diez años, lo que impulsó al público - o al menos a los oyentes más atentos - a escuchar las sinfonías y la música instrumental en general de un modo esencialmente nuevo. Los oyentes se acercaban a esas obras considerándolas cada vez menos una mera fuente de entretenimiento y cada vez más una fuente de verdad. Según E.T.A. Hoffmann (1776- 1822) y otros coetáneos suyos, la sinfonía podía ser una forma de filosofía, una vía de conocimiento. En menos de una generación, el acto de la escucha había quedado asociado a la búsqueda de la verdad (2004, p.12).

Note-se que a mudança apontada por Bonds - da linguagem das emoções para uma linguagem da razão - tem lugar no polo da recepção, isto é, enquanto escuta. Suas motivações, como também esclarece o musicólogo, estão relacionadas aos anseios racionalistas do iluminismo, que no contexto bastante particular da Alemanha tomariam forma através da convergência entre as especulações do idealismo e a busca por uma identidade nacional, identidade que o gênero sinfônico - como expressão da voz comunitária - parecia prefigurar e favorecer de um modo inspirador (BONDS, 2004).

Importa também ter presente que as transformações da linguagem musical não foram menos decisivas para a nova orientação estética. A harmonia tonal como princípio organizador da forma foi o vetor do novo estilo, ampliando as possibilidades de expressão dramática do discurso musical através de um conjunto de procedimentos composicionais e estéticos que viria a resultar no que se tornou conhecido como forma sonata: a articulação da frase e da forma com forte senso de simetria e proporção, o recrudescimento da polarização tonal como fonte de tensão no plano da macroestrutura, a operação de transições rítmicas e temáticas, dentre outros. E convém chamar a atenção para o fato de que também neste caso o discurso sonoro instrumental se desenvolveu em interação com a música vocal (ROSEN, 1998).

A música com pensamento, como transmissão de ideias, repousa sobre pressupostos estilísticos lançados pela música do período clássico. Se a retórica sai

de cena, é porque o foco da elaboração artístico-musical passou a ser a sintaxe, a arquitetura, a estrutura - a forma enquanto sistema orgânico de ideias. É um estado de coisas paradoxal. Guardadas as devidas diferenças, poder-se-ia dizer que, como na antiga tradição pitagórica, a verdadeira música é a que se projeta para além do sensível. É sabido que desde Pitágoras e Platão, e ao longo de toda a Idade Média cristã, a filosofia projetou sobre o fenômeno musical uma dicotomia ontológica que, em sua essência, postula o seguinte: o som é menos real que os números, pois, como manifestação sensível-sensorial de relações matemáticas perenes, arquetípicas, ele está encrustado na ordem do tempo e da matéria. Daí que, em Boécio, por exemplo, a música inaudível, tanto a cósmica quanto a humana, esteja acima da música audível, vale dizer, aquela que brota da voz e dos instrumentos musicais. E daí que, no ideário filosófico construído sob a égide da igreja católica, o verdadeiro músico (*musicum*) é o teórico, o pensador, aquele que domina as relações matemáticas por trás do fenômeno sonoro manipulado pelo músico prático (ou seja, o *kantor*) (FUBINI, 2005).

De fato, a ideia de uma música inaudível não estará tão distante da tradição romântica, com seu apreço pelo absoluto, pela transcendência do empírico; muito menos das estéticas do século XX, em que essa tendência ao abstrato se exacerba, na medida em que, em reação ao passado, procura-se purgar a música dos excessos sentimentais do romantismo.

Considere-se, nesse sentido, a relevância que a análise terá para a escuta das obras musicais. Num texto intitulado *Instruções para a escuta da nova música* ("*Anweisungen zum Hören neuer Musik*"), Adorno dirá: "sem o trabalho e o esforço da análise [...] não se pode ouvir corretamente" (1963, p.72). Para o filósofo frankfurtiano, é imprópria toda escuta a que falte a consideração intelectual das relações entre o todo e as partes, bem como das partes entre si. É evidente que essa "escuta estrutural" (1963, p.95), ativa, participante tem suas raízes na revolução romântica que instaura a "música como pensamento". A diferença entre Adorno e românticos tais como Hoffmann e Schopenhauer, é que, nestes, a música traduz essências metafísicas e talvez místicas, ao passo que, naquele, é a dimensão social de um tempo - o "espírito sedimentado" (ADORNO, 1966, p.38) - que se encontra criptografado no material da obra musical. Assim, para dar mais um exemplo, em

Filosofia da nova música, Adorno dirá, a propósito de Schoenberg: "Com a negação da aparência e do jogo, a música tende ao conhecimento" (1966, p.45).

Por outro lado, é claro que a música continua sendo encarada como um produto artístico, que, em última instância, decorre da habilidade - intuitiva e técnica - do compositor no tratamento do material sonoro. Porém, também é verdade que a obra musical adquire uma identidade ontológica abstrata através da partitura, ficando por isso sujeita a existir numa realidade além do mundo físico-acústico, idealmente, portanto, apenas enquanto representação de uma ideia de forma. Em seu livro sobre a primeira geração do romantismo, Charles Rosen analisou esse fenômeno do "absolutamente inaudível" em algumas peças de Schumann (1998, pp 7-11) e apontou para o "paradoxo romântico": "É um paradoxo essencialmente romântico que a primazia do som na música romântica deva ser acompanhada, e até anunciada, por uma sonoridade que não é só irrealizável, mas também inimaginável" (ROSEN, 1998, p.11).

Mas foi Thomas Mann quem captou esse problema - esse paradoxo - da forma mais eloquente quando, em seu romance *Doutor Fausto*, fez um excêntrico musicólogo afirmar:

Talvez – disse Kretzschmar – seja o mais íntimo desejo da Música não ser ouvida, nem tampouco ser vista ou sentida, e sim, se possível, ser percebida e enxergada unicamente num além dos sentidos e até da alma, numa região espiritualmente pura (MANN, 1984, p.84).

É assim que, em sua segunda emancipação, a aspiração intelectual (e moral) da música entra em conflito com sua dimensão sensível, isto é, estética. A interioridade configurada em obra musical não consiste mais num elemento sensual através do qual "as paixões gozam a si mesmas"; nela, o que está realmente em jogo são ideias ou conteúdos anímicos que não se prestam a uma atitude hedonista; não é por acaso que pelo menos desde o começo do século XX a dicotomia "música séria" e "música ligeira" (ou "música de salão", "música de entretenimento"), tenha adquirido uma importância tão grande, sendo a primeira, a música que expressa verdades fundamentais e diante da qual é preciso realizar um forte investimento

intelectual ou espiritual - *geistlich*, como dizem os alemães. Não se trata aí de uma mera distinção estilística ou sociológica, em que a possibilidade de mistura e transições entre um estilo e outro é vista como algo aceitável ou mesmo desejável; paira sobre ela uma forte conotação moral e filosófica. Veja-se, por exemplo, como Beethoven é descrito pelo já mencionado personagem do romance de Thomas Mann:

Foi esse que emancipou a Música da esfera dos especialistas provincianos e das bandas municipais, para pô-la em contato com o grande mundo do espírito e de todo o movimento artístico-intelectual daquele período – proeza que nunca devemos esquecer. Tudo isso tem como ponto de partida o Beethoven da última fase e sua polifonia [...] (MANN, 1984, p.191).

Novamente, encontramos em Adorno - com quem Thomas Mann se aconselhou para a configuração de seu romance protagonizado por um músico moderno - elementos que ilustram de forma exemplar essa situação da estética romântico-moderna. Ele chama de "culinária" (ADORNO, 1963, p.41) a escuta que tem por base apenas o prazer de um tema, de uma melodia, sem levar em conta o caráter estrutural da música em seu todo. Da mesma forma, em *Fetichismo na música e a regressão da audição*, fica evidente que a "regressão da audição" se mostra lá onde o ouvinte projeta suas expectativas culinárias sobre uma obra de arte, isolando, para fins de desfrute, aqueles momentos "belos" ou "melodiosos", sem se deixar desafiar pela obra em sua totalidade e complexidade (1996, p.71).

Sob o regime da música como pensamento, obra e performance se vinculam e se contrapõem simultaneamente. Se antes a obra, isto é, aquilo que os compositores lançavam ao papel para fins de interpretação, existia em função da práxis musical, portanto, da performance, de agora em diante, e cada vez mais, é a performance que passará a existir em função da obra, traçando em torno dela - sem nunca chegar ao seu centro - um movimento de rotação infinito. Mais que isso, a performance se converte numa ameaça permanente à integridade da obra. Como efeito colateral desse fenômeno, o que se constata em primeiro lugar é a atrofia da capacidade criativa e improvisatória do intérprete, haja vista que sua atuação se limita cada vez mais a interpretar - geralmente com base num modelo já consagrado

- as obras dos grandes mestres. Obras, que, como destacaram, por exemplo, Nicolaus Harnoncourt (2004) e Bruce Haynes (2007), acabam exercendo o papel de forças opressivas e reificadas no contexto de uma realidade musical submetida a uma rígida divisão de papéis - uma espécie de divisão fordista do trabalho - e centrada em figuras de autoridade - o compositor, o maestro, o crítico etc.

Essa centralidade do compositor se constata em boa parte das estéticas musicais do século XX. Sobretudo nos primeiros tempos da Guerra-Fria, a postura racionalista se exacerba, a ponto de incomodar o próprio Adorno, que, num ensaio de 1954, ao diagnosticar o "envelhecimento da nova música", deixaria evidente sua decepção com o tecnicismo estéril e antiartístico que ameaçava a estética radical dos jovens compositores de vanguarda (ADORNO, 2003). Como nunca antes, a música se torna o território do compositor. E como nunca antes, a composição se racionaliza. Alex Ross, expressou esse problema em termos eloquentes:

Por um tempo, a composição moderna ganhou a aparência do trabalho extremamente tecnológico e ultrassecreto realizado pela Guerra-Fria. Os compositores se vestiam como cientistas, usando grandes óculos escuros e camisas de mangas curtas com canetas no bolso. Pierre Schaeffer, o inventor da música concreta, comentava com orgulho que a música se tornara mais um esforço de equipe do que um trabalho solitário, e chegou a comparar compositores franceses com físicos nucleares em trabalho conjunto de laboratório (2007, p.413).

O caso de Schaeffer é bastante ilustrativo. Trata-se de uma postura regida por um critério cientifista de objetividade. Veja-se, a propósito, como compositor e teórico brasileiro Paulo Zuben, em seu livro *Ouvir o Som*, resume a busca por objetividade de Pierre Schaeffer: "Schaeffer define o objeto sonoro propondo uma escuta que transcende o sujeito, isto é, aquela em que se esquece a significação e isola-se o fenômeno sonoro: a escuta reduzida [...]" (2005, p. 20). Ora, "transcender o sujeito" - até onde isso é possível - é um ato que, inevitavelmente, empurra a escuta para longe dos domínios do que seria, em termos fenomenológicos, uma escuta efetivamente estética. A escuta reduzida esvazia o som de toda carga de significado

subjetivo - de toda referencialidade aos sujeitos - em nome de uma objetividade pura. "Ouvir o som" é ouvir de forma impessoal, neutra, científica. Eis uma das mais radicais consequências do desenvolvimento da "música como pensamento".

III

O que habitualmente chamamos de "música clássica" é uma tradição que gravita em torno da cultura germânica e que foi moldada pelas tendências estéticas aí gestadas desde fins do século XVIII. Da "Primeira escola de Viena" - Haydn, Mozart e Beethoven - até a "Segunda escola de Viena" - Schoenberg, Alban Berg e Anton Webern - o predomínio de compositores de língua alemã é incontestado. E mesmo após o fim do terror inaudito do Terceiro Reich, que abalaria o prestígio dessa tradição, é em território alemão que a "nova música", com os Cursos de verão de Darmstadt, erguerá sua fortaleza. Nada mais natural, haja vista que as vanguardas do Pós-guerra em grande medida atualizam as potencialidades dessa tradição a partir de procedimentos diretamente ligados ao seu passado imediato - o serialismo da "Segunda escola de Viena" - e sobretudo dentro de uma concepção estética cujas palavras de ordem são "dissonância, densidade, dificuldade, complexidade" (ROSS, 2007, p.376).

Se adotarmos o ponto de vista de Adorno, o núcleo dessa tradição musical consiste em problematizar o desenvolvimento da racionalização do ocidente, articulando suas contradições mais profundas por meio de materiais que se transformam gradualmente *pari passu* com o desenvolvimento social. Assim, do ápice do equilíbrio da polaridade do sistema tonal em Beethoven chega-se à desagregação desse sistema - de Wagner a Schoenberg - e, por fim a sua liquidação total, de cujas ruínas surgem esforços desesperados de abrir novos caminhos em meio a uma situação de absoluta fragmentariedade, desgaste, esgotamento. A música contemporânea, segundo esse diagnóstico, parece nutrir-se de sua própria impossibilidade crônica.

Mas o que Adorno não conseguiu perceber foi o potencial de uma outra música instrumental que, paralelamente aos desdobramentos vanguardistas da "música séria" no século XX, surgia cheia de vigor, transmitindo um outro tipo de mensagem (PATRIOTA, 2014). Seus atores provinham de uma cultura totalmente

distinta, que contrastava fortemente com a germânica e europeia. Paul Gilroy cunhou a expressão "Atlântico negro" para se referir ao universo culturalmente híbrido e transnacional formado nas Américas a partir da "diáspora negra" e que não ficaria alheio aos desafios e demandas da modernização. Para o sociólogo britânico, a música é uma das expressões de maior importância dessa cultura, cujas formas, dirá, são modernas e modernistas a um só tempo:

São modernas porque têm sido marcadas por suas origens híbridas e crioulas no Ocidente; porque têm se empenhado em fugir ao seu status de mercadoria e da posição determinada pelo mesmo no interior das indústrias culturais; e porque são produzidas por artistas cujo entendimento de sua própria posição em relação ao grupo racial e do papel da arte na mediação entre a criatividade individual e a dinâmica social é moldado por um sentido da prática artística como um domínio autônomo, relutante ou voluntariamente divorciado da experiência da vida cotidiana (GILROY, 2012, p.159).

Ao mesmo tempo, ao sublinhar a dimensão corporal dessas formas estéticas de expressão, Gilroy se posiciona contra uma certa "ideologia do texto e da textualidade" que pretende impor seus critérios a todos os tipos de interação, comunicação e troca cognitiva (2012, p.165-66). A importância que o corpo e a performance adquirem nas práticas musicais afro-americanas em consequência da experiência da escravidão aponta para uma atitude que nada tem de regressiva, mas sim, pelo contrário, representa uma ampliação e uma redefinição crítica dos horizontes da modernização.

A moldura teórica proposta por Gilroy ajuda a iluminar o lugar que o jazz ocupa no século XX como modelo de uma música instrumental que, em seu desenvolvimento, se mostrou apta mais que qualquer outra a assimilar e elaborar os aspectos híbridos, democráticos e dinâmicos do mundo globalizado e tecnológico. Em sua origem no sul dos Estados Unidos, o jazz nasceu da mistura de três culturas: a afro-americana estadunidense, a europeia e a latino-americana. Esse hibridismo será uma de suas marcas. Não há limites para a expansão do jazz mediante influências estilísticas e culturais. Daí que o jazz, num sentido amplo, tenha se

tornado uma espécie de música universal e se enriquecido através da abertura a todas as influências musicais possíveis.

No jazz, a primazia da performance em relação à obra é um componente de sua identidade. Trata-se de uma cultura musical em que ninguém pode ingressar desacompanhado de seu instrumento. E nisso, o jazz é expressão de uma "subjetividade corporificada" (Gilroy, 2012). Mas isso não significa ausência de ideias, pois o jazz não está privado da dimensão intelectual necessária à elaboração de qualquer expressão artística. Do bebop em diante, o jazz desenvolveu estilos que exploraram de um modo consistente e original praticamente todos os sistemas e recursos musicais oriundos da tradição ocidental. Nada é estranho ao jazz, ao mesmo tempo em que seu desenvolvimento estilístico não consiste em mera reciclagem de um material já gasto, pois, seus estilos representam uma época, uma subjetividade, uma forma de ser.

Daí que ele não caiba na classificação dualista de música ligeira ou séria, popular ou clássica. O jazz abriga e explora procedimentos abstratos sem ter de abdicar de suas fontes lúdicas e populares. É certo que a improvisação é parte de sua essência, mas a composição - em suas múltiplas formas e estilos - tornou-se um momento importante da prática jazzística na contemporaneidade. Como observou Gunther Huesmann: "a tentativa de amarrar o jazz a elementos clássicos como o blues, o swing, o groove ou os standards, pode ser útil, mas não é decisiva. A essência do jazz tem raízes mais fundas: a ética musical da autodeterminação improvisatória, da individualidade, da responsabilidade e da liberdade" (BERENDT; HUESMANN, 2014, p.26).

Imprescindível é que cada músico revele sua personalidade através de um som individual. Nesse sentido, o jazz está em completo antagonismo à cultura de massa. A interioridade que se põe através do músico de jazz é sempre individual e espontânea, pois a espontaneidade é uma característica que decorre da própria forma de estruturação da linguagem jazzística, isto é, da improvisação, essa arte de se expressar "sob a pressão do tempo" (MARSALIS, 2008, p. 8). É um grande e frequente mal-entendido reduzir o jazz ao domínio virtuosístico de certos códigos e técnicas de improvisação, esquecendo-se do que há por detrás, a saber, a autoexpressão, a expressão "autobiográfica" de uma interioridade singular.

Apontando para a importância da sonoridade pessoal de cada jazzista, da *signature sound*, o trompetista Wynton Marsalis (2008) transmitiu com muita sensibilidade seu entendimento do jazz enquanto expressão de almas - interioridades - que dialogam. Nas suas palavras:

Aos doze anos, comecei a ouvir John Coltrane, Clifford Brown, Miles Davis e Freddie Hubbard. Depois de prestar muita atenção a esses músicos todos os dias, acabei me dando conta de que cada um deles abria uma clareira no centro de seu ser e expressa esse centro no caráter único de seu som. O som de um mestre da música é tão pessoal e distinto quanto o som da voz de uma pessoa. Depois de perceber isso, foquei no *que* eles estavam comunicando através da música - a pura verdade, transmitida com intimidade de amigos que revelam alguns segredos, detalhes sensíveis sobre si próprios. É necessário coragem e confiança para partilhar certas coisas (MARSALIS, 2008, p.7).

Se no período barroco, os afetos transmitidos pela música se dão mediante figuras estilísticas mais ou menos convencionadas, afetos que por isso assumem uma certa configuração particular (a euforia, a melancolia, o júbilo etc.) e ao mesmo tempo certa "impessoalidade", no jazz o que se estabelece é um tipo de interioridade autobiográfica em que a espontaneidade e a individualidade se afirmam em primeiro lugar, sem convenções formalmente definidas e a partir de um vocabulário que, embora inserido dentro de uma tradição e de um estilo, requer o envolvimento pessoal do músico como alguém que "fala" sempre na primeira pessoa - tanto do singular quanto do plural³.

³ Note-se, por outro lado, que entre o final do Renascimento e o começo do Barroco tomaram forma diversos gêneros instrumentais de caráter improvisatório, como a toccata, a *ricercare*, a fantasia e o prelúdio, sendo grande o interesse pela improvisação, tal como se pode deduzir também dos tratados sobre o assunto e de depoimentos da época. Bruce Haynes, em seu livro sobre a performance da música antiga (2007), em que muito a propósito estabelece recorrentes aproximações entre a prática musical do barroco e o jazz, cita o seguinte depoimento de um contemporâneo sobre as improvisações de Frescobaldi: "Embora suas obras escritas sejam um testemunho suficiente de sua habilidade, é preciso ouvi-lo improvisar toccatas cheias de contrapontos e invenções admiráveis para apreciar plenamente seu profundo saber" (2007, p.105). Talvez seja justamente nesses gêneros improvisados - executados numa linguagem mais livre, "mais independente da música vocal e de dança" (PALISCA, 1981, p.91) - que possamos ouvir mais plenamente a voz individual dos instrumentistas dessa época.

O jazz provém de uma tradição musical inaugurada pelo *spiritual* e pelo blues e uma de suas prováveis origens é o "blues break", isto é, a resposta instrumental da guitarra feita ao canto na segunda parte de cada uma das três frases de quatro compassos que caracteriza a estrutura do blues. (BERENDT; HUESMANN, 2014, p.199). Sua constituição se completaria por meio de outras influências, como as bandas de circo e as bandas marciais de Nova Orleans e arredores. O primeiro estilo de jazz é justamente o jazz de Nova Orleans surgido nos anos 1910. A rápida sucessão de estilos ao longo das próximas décadas, com a explosão multiestilística dos anos 70 em diante, atesta não apenas seu dinamismo, mas também sua total liberdade e flexibilidade normativa.

A aptidão natural do jazz é criar pontes, estabelecer diálogos. Isso também explica a sua constante influência sobre os demais gêneros, seja na música popular, seja na música de concerto. E talvez se possa dizer que sua interioridade, nesse sentido, articula a busca utópica das sociedades híbridas do mundo globalizado: a abolição das fronteiras nacionais e dos regimes excludentes que sufocam minorias e amesquinham os indivíduos em formas de vida petrificadas e segregadas. Nas palavras de Huesmann: "O jazz não diz apenas 'seja você mesmo', mas também 'liberte-se'. Jazz significa coletividade, convivência, partilha, presteza, acordo. Numa palavra: capacidade de comunicação" (2014, p.26).

Referências

ADORNO. T.W. *Der getreue Korrepetitor*. Lehrschriften zur musikalischen Praxis, Frankfurt am Main, 1963.

_____. *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am main: Europäische Verlagsanstalt, 1966.

_____. *Dissonanzen*; Einleitung in die Musiksoziologie. In: TIEDEMANN, Rolf (Ed.). *Gesammelte Schriften 14*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

_____. *O fetichismo na música e a regressão da audição*. In: *Textos escolhidos*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

BERENDT, J-E; HUESMANN, G. *O livro do jazz*. De Nova Orleans ao século XXI. Tradução e apresentação de Rainer Patriota. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BONDS, E. *La música como pensamiento*. El público y la música instrumental en la época de Beethoven. Trad. F. L. Martín. Barcelona: Acanalado, 2014.

CYPESS, R. *Curious and modern inventions: instrumental music as discoveries in Galileo's Italy*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2016.

GILROY, P. *O Atlântico negro*. modernidade e dupla consciência. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.

FUBINI, E. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Musical, 2005.

_____. *Zarlino, Veneza e a música instrumental*. In: CHASIN, J. *Ensaio ad hominem I*. Tomo II - Música e literatura. São Paulo: ensaio, 1999.

HARNONCOURT, N. *O discurso dos sons: caminho para uma nova compreensão musical*. Trad. M. Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. *Vom Denken des Herzens*. Eine Biographie von Monika Mertl. Residenz, St. Pölten – Salzburg, 2004.

HAYNES, B. *The End of Early Music: a period performer's history of music*. New York: Oxford University Press, 2007.

HEGEL, G.W.F. *O sistema das artes*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

LIMA, E.V. *Poder religioso e poder secular no embate pelo modelo civilizador musical em fins do século XVIII*. In: *Revista Brasileira de Música*, v. 30, n.1, 2017.

LUKÁCS, G. *Estética - Vol. 4*. Barcelona: Grijalbo, 1982.

MANN, T. *Doutor Fausto*. Trad. H. Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

MARSALIS, W. *Moving to higher ground*. How jazz can change your life. New York: Random House, 2008.

NIETZSCHE, F. *Além do bem e do mal*. Prelúdio a uma filosofia do futuro. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. Rio de Janeiro: Companhia das letras, 1997.

PALISCA, C. *Musica and ideas in the sixteenth and seventeenth century*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2006.

_____. *Baroque music*. New Jersey: Yale University, 1981.

PATRIOTA, R. *Variações da melancolia na música do século XX: o blues e o jazz*. In: *Artefilosofia*, n.21, 2016.

PATRIOTA, R. Apresentação à edição brasileira. In. BERENDT, J-E; HUESMANN, G. *O livro do jazz*. De Nova Orleans ao século XXI. Tradução e apresentação de Rainer Patriota. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ROSEN, C. *The Classical Style*. Haydn, Mozart, Beethoven. New York- London: W.W. Norton & Company, 1997.

_____. *The romantic generation*. Cambridge-Massachusetts: Harvard University Press, 1998.

ROSS, A. *O resto é ruído*. Ouvindo o século XX. Rio de Janeiro: Companhia das letras, 2007.

Pseudomorfose, convergência e dramaturgia. Uma investigação dos vestígios do problema da narração musical em Adorno¹



<https://doi.org/10.36592/9786587424996-11>

Dirk Stederoth

"Não é a música que quer contar uma história, mas o compositor quer fazer música como alguém que conta uma história"², escreve Adorno em seu livro sobre Mahler. Adorno parece assim tomar uma posição clara sobre a questão de se a música mostra estruturas narrativas. As sinfonias de Mahler, que Adorno tem aqui em mente, estariam relacionadas ao romance na configuração do material e da performance, que não coloca apenas em primeiro plano a forma externa, mas também a explica exemplarmente pelo material: "O fato de ele [Mahler - D.S.] às vezes desejar uma 'apresentação sem qualquer paródia' e às vezes 'com paródia', sem que os próprios temas permitam a decisão sobre um ou outro, trai sua tensão para altos voos com palavras".³ Por um lado, esta crítica parece anunciar o que Adorno repetidamente chama de "pseudomorfose", na medida em que a música é aqui colocada a serviço de um interesse estranho a sua forma e material, de modo que a música é aqui usada como um meio aplicado à literatura, embora sua estrutura esteja, no entanto, distante do que é musical. Por outro lado, porém, é precisamente esta passagem material em sua referência ao fato de que, no caso descrito, os temas em si não permitem a decisão sobre "com paródia" ou "sem paródia", que pelo menos o parodístico como elemento narrativo poderia certamente ser representado no próprio musical, mesmo que isso tivesse que ser localizado no próprio desenvolvimento temático-musical.

Esta tensão nessas observações dispersas de Adorno sobre a questão de uma narrativa musical será explorada a seguir, primeiramente considerando o momento

¹ No original: *Dirk Stederoth: Pseudomorphose, Konvergenz und Dramaturgie. Eine Spurensuche bei Adorno zum Problem musikalischer Narration.*

² Theodor W. Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, in: Id., *Die musikalischen Monographien (Gesammelte Schriften, Bd.13)*, Frankfurt a. M. 1986, p. 209.

³ Ibid.

crítico da identificação das pseudomorfozes musicais, para depois, com o conceito de "convergência", nos concentrarmos na possibilidade de uma realização de estruturas extramusicais no campo do próprio material musical, que será então exemplificado num terceiro passo no exame de Adorno sobre a música operística e cinematográfica.

Pseudomorfose

Quem faz a pergunta sobre estruturas narrativas na música está, à primeira vista, fazendo algo totalmente estranho, na medida em que pergunta sobre a ocorrência de algo em um contexto que não pode pertencer a este contexto, uma vez que pertence a um âmbito completamente diferente. Tal pergunta parece tão grotesca quanto as perguntas: "Em quanto tempo uma frigideira acelera de 0 a 100 km/h?", ou "Que qualidades off-road têm um veleiro?" Afinal, a narrativa está ligada à estrutura da linguagem em que ela ocorre, enquanto a música se desdobra em estruturas tonais e rítmicas. Parece, então, que esta questão só pode adquirir um significado manifesto se um dos dois reinos for transferido para o outro, ou seja, se a frigideira tiver rodas e um motor ou o veleiro um chassi com tração nas quatro rodas, o que, no entanto, prejudica o próprio significado e função do que é transferido ou ajustado para o outro contexto.

Adorno ilustra claramente o problema de tal transferência para outro reino com o exemplo claríssimo da música e da pintura: "A música pictórica, que quase sempre perde seu poder de organização temporal, abandona-se assim ao princípio sintetizador que a forma apenas para o espaço; e a pintura, que atua dinamicamente, como se estivesse capturando processos temporais, como queriam os futuristas, e como alguns artistas abstratos também se empenham em fazer através de figuras circulares, esgota-se em caso extremo na ilusão do tempo [...] Quando uma arte imita a outra, distancia-se dela negando a compulsão de seu próprio material, e acaba em sincretismo na vaga ideia de um continuum não dialético das artes em geral."⁴ Tal negação do próprio tipo material através da imitação de outro é o que Adorno

⁴ Theodor W. Adorno, 'Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei', in: *Musikalische Schriften I-III* (= *Gesammelte Schriften*, Bd.16), Frankfurt a.M. 1978, p. 629.

repetidamente chama de "pseudomorfose", sendo a função crítica deste termo dirigida a tornar as artes conscientes de seu respectivo caráter material, ou seja, aqui: que a música é arte temporal e a pintura é arte espacial, e que as artes perdem seu caráter próprio quando abandonam sua própria estrutura material.

Agora, uma referência tão crítica a uma pseudomorfose também poderia ser dirigida à questão das estruturas narrativas na música, na medida em que também nessa questão dois âmbitos artísticos diferentes (música e literatura) são trazidos à tona em suas sobreposições materiais (tonalidade e linguagem). E uma passagem da *Filosofia da música nova*, que se refere às obras juvenis de Ernst Křenek, parece apoiar isso: "O contexto nessas obras é a negação do contexto, e seu triunfo está no fato de que a música prova ser a contraparte da linguagem verbal, na medida em que é precisamente tão sem sentido que ela é capaz de falar, enquanto todas as obras de arte musicais fechadas estão colocadas sob o signo da pseudomorfose com a linguagem falada. Toda música orgânica tem sua origem no estilo recitativo. Ela foi modelada na fala desde o início. A emancipação da música hoje equivale a sua emancipação da linguagem verbal, e é isto que se passa na destruição do 'sentido'".⁵ Assim, todo contexto significativo, todo significado da música que vai além das estruturas rítmicas e tonais seria suspeito de ter pelo menos parcialmente se despedido do próprio caráter material da música através da pseudomorfose da linguagem verbal. Do mesmo modo, nesse contexto qualquer significado narrativo seria algo que transcende o âmbito do material musical e que mais se afasta da música em vez de esclarecer algo contido nela.

Entretanto, deve-se observar aqui que a passagem citada se refere à posição de Křenek, onde Adorno quer assinalar com o signum "*palavra falada*" que isso não precisa ser aplicado à linguagem de forma alguma. Em contraste com a clara fronteira delineada entre música e pintura, Adorno não qualifica a música como não-linguística, mas sim como "semelhante à linguagem".⁶ Esta semelhança com a linguagem mostra a música "como uma sequência temporal de sons articulados, que

⁵ Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik (Gesammelte Schriften, Bd.12)*, Frankfurt a. Main, 1975, p.121

⁶ Theodor W. Adorno, 'Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren', in *Musikalische Schriften I-III (= Gesammelte Schriften, Bd.16)*, Frankfurt a. Main, 1978, p. 649.

são mais do que mero som. Eles dizem com frequência algo humano".⁷ Por um lado, então, a música tem em comum com a linguagem a sucessão temporal em que ocorre, e, além disso, o que ocorre no processo, o som articulado, é algo que carrega um significado além de sua mera sucessão. No entanto, a música e a linguagem falada também diferem em relação à maneira como elas carregam o significado: "Comparada com a linguagem do significado, a música é linguagem apenas de um tipo completamente diferente. [...] A música tem como objetivo uma linguagem sem intenção. Mas ela não se separa de maneira desnivelada do significado como um reino do outro. Prevalece uma dialética: em todos os lugares é permeada por intenções [...] A música sem todo significado, a mera conexão fenomenal dos sons, assemelhar-se-ia acusticamente a um caleidoscópio. Como significado absoluto, por outro lado, deixaria de ser música e se fundiria falsamente em linguagem. As intenções lhe são essenciais, mas apenas como intermitentes."⁸ Ao contrário das várias tentativas realizadas na primeira metade do século XX para remover da música o subjetivo e o intencional, ao qual também pertence a abordagem acima mencionada do jovem Křenek, Adorno se esforça para provar que a erradicação completa das intenções da música é uma mera negação abstrata, o que de forma alguma faz justiça ao musical, mas ao mesmo tempo retira-lhe o significado.⁹ Não se trata de aninhar a música na linguagem, como para Adorno foi feito paradigmaticamente por Wagner,¹⁰ nem de remover abstratamente o momento linguístico, o intencional da música, mas sim de gerar significado a partir do desenvolvimento do próprio material musical, a partir de seu próprio conteúdo

⁷ Ibid.

⁸ Ibidem, p. 650.

⁹ Cf: Ibid, p. 657 e seguintes - Este também é o ponto central que Adorno quis fazer aos jovens compositores em suas Kranichsteiner Vorlesungen "Vers une musique informelle" (1961) com uma referência a Schönberg: "A ideia de que os sons em si mesmos já significam algo ou que os sons em si mesmos já poderiam ser composição, isso era completamente estranho a Schönberg, e se há algo em que Schönberg realmente pertence inteiramente à música tradicional, estão neste ponto". (Theodor W. Adorno, 'Vers une musique informelle' (1. Vorlesung), in: Kranichsteiner Vorlesungen, Berlin, 2014, p. 398)

¹⁰ "A alergia ao elemento linguístico da música não pode ser historicamente separada do afastamento de Wagner". [...] De fato, Wagner, não apenas exigiu uma aproximação radical do canto com a declamação da canção a uma forma apropriada da linguagem, tornou a música vocal incomparavelmente mais parecida com a linguagem, de um modo mais mimético do que nunca, mas ele aproximou a própria construção musical do gesto linguístico até o ponto de uma desobstrução excessiva". (Theodor W. Adorno, *Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren*, p.660)

originário: "Mas se a estrutura ou forma musical deve ser mais do que esquemas didáticos, então eles não abarcam o conteúdo externamente, mas são sua própria determinação como a de um ser espiritual. A música é chamada de significativa quanto mais perfeitamente ela se determina desta forma - não quando seus momentos individuais expressam simbolicamente algo. Sua semelhança linguística realiza-se quando ela se distancia da linguagem." ¹¹

Mas o que isso significa para a questão aqui colocada sobre as estruturas narrativas na música? Em primeiro lugar, o que já foi indicado na introdução com relação a Mahler: para Adorno, uma narração que é imposta externamente ao musical, ou seja, a pseudomorfose não faz justiça à autodeterminação do material musical, mas antes o instrumentaliza, por assim dizer, para fins que não lhe pertencem. Ao mesmo tempo, porém, isso não significa, numa negação abstrata precipitada, negar completamente a capacidade narrativa do musical, na medida em que é, afinal, intencional e significativa. À medida em que esta significância também pode ter um caráter narrativo se tornará um tema em um momento – é evidente no contexto das análises de Adorno, que tal narrativa só é apropriada ao musical quando se desdobrar a partir do conteúdo material da própria música, que, portanto - parafraseando a frase citada acima - só será encontrada onde parece mais distante da narração verbal, pois só nessa distância, como retorno ao próprio conteúdo do musical, ocorre o que Adorno chama de "convergência" entre as formas de arte.

Convergência

"As artes convergem apenas onde cada uma persegue puramente seu princípio imanente",¹² escreve Adorno em seu ensaio "Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei" ["Sobre algumas relações entre música e pintura"] no qual ele trata de forma mais clara e abrangente a possibilidade de tal convergência entre as artes. Em contraste com as várias tentativas de aproximação entre música e pintura, desde a *Farbtonmusik* até Kandinsky,¹³ que alienam as respectivas formas

¹¹ Ibid. p. 654.

¹² Theodor W. Adorno, *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei*, p. 629.

¹³ Cf. *ibid.* p. 636s.

de arte, para Adorno a única possibilidade de afeto entre as formas de arte é permanecer dentro de seu próprio reino material. Com referência à relação entre música e pintura, Adorno vê o ponto de convergência no respectivo caráter linguístico, embora com isso ele não tenha em mente a palavra falada, como já indicado acima, mas sim o caráter linguístico da música e da pintura no âmbito de seu respectivo domínio material: "A convergência dos meios de comunicação revela-se pela emergência de seu caráter linguístico. Mas isto é o oposto da linguagem dos gestos e das relações de fala da música ou da pintura, na medida em que elas querem narrar algo. Eles falam por meio de sua natureza, não pelo fato de elas se apresentarem; falam tanto mais claramente quanto mais profundamente são formadas em si mesmas, e as figuras de sua formatividade são sua escritura".¹⁴

Mas onde então deve-se situar este caráter linguístico no âmbito do musical? Onde encontra-se um tal "falar por meio de sua natureza"? Essas questões podem ser muito bem investigadas pela confrontação de Adorno com as tradições que se esforçaram em erradicar o aspecto linguístico da música. Como já foi brevemente observado acima,¹⁵ em suas Conferências Kranichsteiner "Vers une musique informelle" [À caminho de uma música informal], Adorno contrasta a dimensão tradicional da temática-motivo as mais novas tendências da música serial, que se esforçaram para libertar a música de toda influência subjetiva e deixar a composição emergir do tom individual como elemento originário da música.¹⁶ Ora, não se trata de forma alguma na intenção de Adorno de promover o retorno ao modo tradicional da composição clássica com motivos temáticos. Ao invés disso, ele lamenta o momento subjetivo contra a suposta objetificação da música por meio da pura materialidade da música serial, ou melhor, ele refere a essa tendência reducionista de que sem um momento subjetivo não poderia ser estabelecida uma conexão entre os sons, assim como o assim chamado material puro já estaria sempre mediado por um elemento histórico subjetivo: "o momento subjetivo na arte só é verdadeiro na medida em que é medido pelas propriedades do material que lhe são transmitidas como linguagem. Por outro lado, porém, o que chamamos de material, o objeto, não a natureza, mas

¹⁴ Ibid., p. 634

¹⁵ Ver nota 8.

¹⁶ Theodor W. Adorno, *Vers une musique informelle*, especialmente p. 397 ss.

essa natureza com a qual temos algo a fazer na obra de arte já está sempre aí, como que diante de nós, mediada pela subjetividade, ou em outras palavras, é história nela refletida, e história é, afinal de contas, subjetividade sedimentada".¹⁷

Isto significa, portanto, que na justaposição abstrata do material puro e objetivo e do momento subjetivo é inicialmente este que estabelece as relações nesse material e finalmente faz os sons individuais falarem. São precisamente as figuras e as configurações dessas relações que constituem a escritura na qual a linguagem está inserida. No entanto, esta contraposição abstrata é abreviada de modo que o material de cada pro-posição não permanece intocado, assim como a tipo de relação estabelecida é influenciada pela natureza do material.¹⁸ Assim, é somente quando o material objetivo e o elemento subjetivo da composição se interpenetram concretamente na composição que o elemento linguístico da música adquire seu conteúdo manifesto. E, desse modo, esse elemento linguístico narra algo por meio da escrita das diferentes figurações que não são trazidas para a música desde fora, mas que se desdobram a partir do que já é propriamente musical. Somente aqui estaria – para seguir Adorno – o lugar genuíno para procurar uma narrativa *na música*, uma vez que é aqui que ela fala sua língua originária. A narrativa musical se desdobra assim na formação composicional das figurações musicais, e somente dessa forma pode convergir com o sentido da palavra falada, onde uma compreensão da narrativa musical é, por sua vez, referida ao musical, que não pode proporcionar uma compreensão no sentido de uma compreensão do texto sem, por sua vez, abandonar-se a si mesma. A música "compartilha com toda a arte o caráter enigmático de dizer algo que se compreende e que ainda não se compreende. Em nenhuma arte pode-se garantir o que ela diz, e ainda assim ela diz".¹⁹ Uma compreensão interpretativa que no campo da literatura se mantém ligada ao texto e cuja linguagem se pode compreender está – de acordo com a famosa frase de

¹⁷ Idem, p. 422.

¹⁸ "Agora, a principal consequência, no entanto, deste conceito de material, como acabo de delineá-lo para vocês, seria que ele não é estático, e isso significa que o conceito de material justo, que no início eu assumi positivamente, não é uma medida meramente passiva, mas o material em si é alterado pela composição. Não há material que não saísse da composição, da composição bem-sucedida na qual teria entrado, como uma composição alterada, e o segredo da composição é na verdade precisamente o poder que o material é alterado no processo de adequação progressiva. É o material que é alterado pelo composto, tanto quanto o composto é alterado pelo material". (Ibid., p. 438 s.)

¹⁹ Theodor W. Adorno, „Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren, p. 660.

Adorno – sempre colocada na prática musical: “Interpretar a linguagem é compreender a linguagem; interpretar a música é fazer música”.²⁰

O caminho indicado desde a afirmação de uma pura materialidade até a penetração do mesmo com o momento subjetivo-compositivo na composição, em cujo caráter linguístico pode ocorrer uma convergência com a narrativa verbal é, no entanto, apenas uma forma de abordar positivamente o problema da narração musical. Um segundo caminho volta-se para o caráter dramático da música no campo da ópera e do cinema, que parte da linguagem falada e leva de volta ao musical e que agora será apresentado exemplarmente pelo exame que Adorno faz do “Wozzeck” de Alban Berg, bem como pelas reflexões adornianas sobre a música cinematográfica.

Dramaturgia

A relação entre narração e música surge imediatamente quando um compositor é diretamente confrontado com um material dramático e tem que lhe emprestar uma linguagem musical. Este é particularmente o caso da ópera e do cinema, pois em ambas as formas a narrativa está presente na linguagem verbal e o compositor tem que se relacionar musicalmente com ela. Central para Adorno nesse contexto é que a música não deve ser reduzida a uma mera função, no sentido da produção de estados básicos de ânimo para o desenvolvimento da narrativa, mas neste contexto deve encontrar também sua própria linguagem. Isto significa que a música não deve ser degradada a um mero pano de fundo, mas deve assumir seu próprio tipo de narrativa, um posicionamento independente em relação ao material, que é então executado ou narrado na linguagem musical.

Paradigmático para uma realização bem-sucedida dessa reivindicação no âmbito da ópera foi evidentemente para Adorno “Wozzeck” de Alban Berg. Sobre isso, Adorno escreve: “Wozzeck é um drama musical baseado nos impulsos dos principais personagens empáticos com a música, mas que ao mesmo tempo aponta para além da forma que ele fez brilhar pela última vez, na medida em que se apegava às palavras

²⁰ Idem., p. 651.

com uma fidelidade nunca vista. A concretude indescritível com que as sinuosas curvas da poesia são traçadas pela música ajuda a criar essa diferenciação e multiformidade que, por sua vez, lhe confere uma estrutura composicional autônoma estranha ao drama musical anterior. Porque, grosso modo, não há uma única reviravolta em toda a partitura que não tenha alcançado sua rigorosa referência literária, uma construção musical que se liberta até a última nota, articulada e ao mesmo tempo eloquente, ao invés de uma literatura operística".²¹ O que se torna realmente claro a partir dessa passagem é a estrutura dialética que um desenvolvimento musical independente e "livre" não pode ser alcançado por uma distância fundamental do modelo literário, mas que a emancipação do musical se realiza justamente na intensa devoção à obra poética, na medida em que ela é traçada na própria linguagem do musical e, portanto, representa uma verdadeira dramaturgia da música em seu próprio campo. Em uma "poesia operística", por outro lado, a música seria apenas um acompanhamento sonoro, com a função de enquadrar ou sublinhar a poesia com estados de ânimo e efeitos,²² privando assim a música de qualquer independência, pois ela serve o texto de forma heterônoma.

Ao mesmo tempo, para Adorno, *Wozzeck* não é uma mera duplicação da poesia de Büchner no campo da linguagem musical, mas "uma espécie de versão interlinear de seu texto. Ela não interpreta simplesmente os sentimentos humanos, mas se esforça para alcançar por si só o que por cem anos mostraram as cenas de Büchner, a metamorfose de um esboço realista em um crepitar de ocultamento, no qual cada omissão da palavra atesta um ganho de conteúdo. Para revelar esse ganho de conteúdo, isso que ficou de fora – é para isso que serve a música em "*Wozzeck*".²³

²¹ Theodor W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen* (= *Gesammelte Schriften*, Bd.14), Frankfurt a.M. 1975, p. 95. – Sobre a recepção adorniana de „*Wozzeck*“: Theodor W. Adorno, *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*, in: ____, *Die musikalischen Monographien* (= *Gesammelte Schriften*, Bd.13), Frankfurt a.M. 1986, p. 428ss; ____. „Alban Berg: Oper und Moderne“, in: ____, *Musikalische Schriften V* (= *Gesammelte Werke*, Bd.18), Frankfurt a. M. 1984, especialmente em pp. 659ss.

²² "Pois no teatro contemporâneo para casas de ópera, a música tende cada vez mais a se tornar música incidental de natureza cinematográfica, música de fundo de rádio, mera música de fundo. Em *Wozzeck*, por outro lado, onde a música absorve completamente o texto, ele se torna o principal, e toda a concentração, tanto a da performance quanto a da audição, deve se aplicar a ele".(Theodor W. Adorno, *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*, p. 433)

²³ *Ibid.* p. 429.

Para preencher essa "lacuna" da poesia, esse "espaço oco",²⁴ como Adorno o chama em outro lugar, leva a dramaturgia musical além da dramaturgia cênica, o que evita limitar a música a um mero meio de reprodução. Adorno descreve com muita plasticidade esta multidimensionalidade da dramaturgia musical no interlúdio entre a segunda e terceira cenas do primeiro ato de "Wozzeck": "É extremamente impressionante a atmosfera militar no interlúdio após a cena do campo, com a fanfara distante tocada por uma clarineta e a marcha subsequente, deliberadamente rude. É nessas passagens que se pode verificar com maior precisão até que ponto o momento atmosférico na obra de Berg é fundido com um momento sócio-crítico, se é que se pode falar de forma tão simples no caso de obras de arte. A marcha é composta, por assim dizer, a partir da perspectiva de audição de Wozzeck, completamente distorcida, uma expressão ameaçadora de violência. Carregada com a terrível experiência subjetiva de tal música militar, a marcha tem algo do protesto muito concreto contra a opressão que se torna sonora na marcha".²⁵ Este interlúdio, que liga a cena do campo onde Wozzeck conversa com seu camarada Andrés (na qual este gostaria de expulsar sua visão negativa do ser humano com uma canção de caçador) à terceira cena, que começa com uma marcha militar, tem assim várias camadas: uma vez (na superfície) é uma transição para a marcha militar da próxima cena; ao mesmo tempo, devido ao desenho composicional "da perspectiva de audição de Wozzeck", é uma preservação do tema da segunda cena, na medida em que o som distorcido e estridente reflete a própria experiência de Wozzeck, bem como sua situação emocional; por fim, há também nessa perspectiva um posicionamento sócio-histórico contra a guerra e a opressão, que assume características claras no contexto do período em que Wozzeck foi escrito (1915-1921), na medida em que a dolorosa loucura de Wozzeck aparece aqui como um símbolo crítico da experiência histórica da Primeira Guerra Mundial. Esta multiplicidade de camadas é agora implementada, no entanto, por meios puramente

²⁴ "O drama é por assim dizer composto por vários níveis de histórias, destilado de uma concepção objetiva da linguagem da psicologia clínica de alguém que tem mania de perseguição; onde as fantasias loucas se transformam em palavras poéticas que escapam e se abrigam num espaço vazio. Ele espera pela música, que deixa atrás de si a camada psicológica. Berg a reconheceu e a ocupou com certeza inquestionável". (Theodor W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, p. 95).

²⁵ Theodor W. Adorno, *Alban Berg: Oper und Moderne*, p. 661.

composicionais, expressa-se puramente a partir da linguagem musical, enquanto mantém, ao mesmo tempo, a adequação ao texto.

A designação do "Wozzeck" de Berg como "paradigmática" para o que Adorno considera uma forma bem-sucedida de dramaturgia musical foi escolhida porque a análise adorniana de outra função dramática da música, ou seja, a do cinema, parece seguir este paradigma, embora uma diferença fundamental separe o cinema da ópera, como aponta o próprio Adorno em seu livro *Kompositionen für den Film* [Composições para o cinema], publicado em conjunto com Hans Eisler:²⁶ "Realizar a primazia do todo na música cinematográfica não significa portanto - seguindo a analogia de certas tendências da ópera contemporânea, em Berg e em Hindemith - adotar formas de música absoluta e juntá-las de qualquer maneira às tiras de um filme, mas sim exatamente o contrário, construir e depois "preencher" estruturas formais inteiras de acordo com as exigências particulares da sequência em que se baseiam. A boa música cinematográfica é, em princípio, anti-formalista".²⁷ Esta diferença está, naturalmente, relacionada ao fato de que no cinema, e no cinema sonoro em particular, não é possível configurar uma progressão musical contínua; em vez disso, existe "a necessidade de formas musicais curtas, que está relacionada à brevidade das sequências de imagem".²⁸ Além disso, de acordo com o paradigma acima mencionado da independência necessária do musical, isso não deve degenerar em mero ruído de fundo ou em pano de fundo acústico. No entanto, se a música for levada a sério em sua linguagem independente, ela necessariamente perturba os diálogos falados do cinema, que seriam então melhor acompanhados por um ruído correspondente.²⁹

Apesar dessas diferenças entre a ópera e o cinema uma pretensão paradigmática da música permanece ininterrupta também para no cinema, pois a

²⁶ Eisler, entretanto, escreveu apenas o primeiro e parte do sétimo capítulo do livro, enquanto o resto traz a assinatura de Adorno. – Sobre isso, ver a observação editorial (Editorische Nachbemerkung) in: Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. 15, Frankfurt a. Main, 2003, p. 406.

²⁷ Theodor W. Adorno, Hans Eisler, *Kompositionen für den Film*, in: Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. 15, p. 93.

²⁸ *Ibid.* p. 90.

²⁹ "Com um planejamento responsável, tiras de ruído bem dispostas seriam preferíveis à música em muitos casos. Isto é especialmente verdadeiro para música de fundo com diálogo simultâneo. É contra a natureza da música articulada, executada para ser percebida como um mero pano de fundo. Ou permanece música: então distrai. Ou aproxima-se do próprio ruído: então o aparecimento do musical será supérfluo". (*Ibid.*, p. 98)

música precisa estar firmemente ligada à imagem, e especialmente em sua própria esfera material: "precisa haver uma relação entre imagem e música. Se silêncios, pausas, segundos de tensão ou o que quer que seja, for preenchido de modo indiferente ou ininterrupto com música heterogênea, então surgirão absurdos. Música e imagem, por mais mediadas e antitéticas que sejam, devem se encaixar. O requisito básico da concepção musical no cinema é que a natureza específica da sequência determina a natureza específica da música - ou, no caso contrário, hoje em dia, de maneira majoritariamente hipotética, a música específica determina a imagem específica. O acréscimo preciso de música é na realidade a 'invenção' do compositor de música para o cinema; a falta de relação é o pecado capital".³⁰ Nessa estrita relação entre música e imagem, a música participa ao seu modo da narrativa, mesmo que a narrativa musical só possa se referir a sequências curtas, já que toda a narrativa do cinema não pode ser capturada musicalmente pelas razões mencionadas acima".³¹ Desse modo, a narrativa musical dentro da estrutura do cinema também permanece sempre apenas uma miniatura narrativa.

Finalmente, deve-se notar que a busca de vestígios no trabalho de Adorno permanece quase naturalmente limitada à música séria no essencial, mesmo que a Música ligeira tenha sido tocada pelo menos com música de cinema. Não obstante, vale a pena deter-se brevemente na música popular em conclusão, pois, pelo menos na abordagem, o paradigma dramático parece ser relevante para Adorno também aqui, quando ele diz em sua conhecida crítica de Joan Baez (mesmo que não seja explicitamente mencionada): "Então, se alguém se prepara e, por alguma razão, canta uma música sentimental sobre o que não se pode tolerar no caso do Vietnã, então eu acho que essa música em particular é insuportável, porque mesmo sendo horrível, ainda a torna de algum modo consumível e acaba por extrair algo como qualidades de consumo."³² Se compararmos canções de protesto desse tipo com outras realizações musicais do mesmo tema, tais com "Machine Gun" ou "Star

³⁰ Ibid. p. 70

³¹ "A existência de tal 'grande ritmo' [Kurt London - D.S.] do cinema é inquestionável, embora se fale facilmente de um sentimentalismo diletante. O 'grande ritmo' resulta da composição e proporção dos elementos formais, não totalmente diferente das relações musicais. [...] Mas esta estrutura rítmica de cinema em larga escala não é nem complementar ao musical nem paralela a ele: como tal, não pode ser traduzida em nada musical". (Ibid., p. 69 s.)

³² Theodor W. Adorno in einem Interview, <http://youtu.be/Xd7Fhaji8ow>, 09.01.2015.

Spangled Banner” de Jimi Hendrix, então fica muito rapidamente claro até que ponto uma narrativa musical também pode ser apropriada à música popular e como também Adorno pode ter razão ao dizer que um canção sobre o Vietnã, na qual a música é apenas um mero espetáculo sentimental, não faz justiça à independência do musical. No entanto, esta busca por vestígios deve mostrar que uma narrativa musical só pode encontrar sua linguagem no reino autônomo da música.

(Traduzido do alemão por Luiz Carlos Bombassaro)

Alguns aspectos da ideia de superfície em Música de Morton Feldman



<https://doi.org/10.36592/9786587424996-12>

João Paulo Costa do Nascimento

Introdução

O compositor norte-americano Morton Feldman (1926-1987) foi um dos mais importantes integrantes do círculo de artistas conhecido como escola de Nova York, juntamente com os compositores John Cage, Earle Brown, Christian Wolff e o pianista David Tudor¹. Para além dos domínios musicais, a escola de Nova York foi integrada por diversos pintores, escultores, escritores e críticos, muitos dos quais estavam ligados ao movimento expressionista abstrato. Neste círculo, além dos pintores Mark Rothko, Philip Guston, Jasper Johns, Willem e Elaine de Kooning, Feldman também manteve amizade próxima com os escritores e críticos Frank O'hara, Brian O'Doherty e com o escultor Philip Pavia.

Além de sua significativa obra composicional, o compositor redigiu uma obra ensaística entre os anos de 1958 e 1986. Somados à inúmeras entrevistas e algumas conferências transcritas, os ensaios integram o corpus de seus escritos (FELDMAN, 1985; 1998; 2000²). Muitos deles possuem um caráter testemunhal, por vezes anedótico, enquanto outros se propõem um caráter mais reflexivo, transcendendo, em muitos momentos, as questões musicais e abordando frontalmente questões da pintura e do modernismo artístico. Esse fator dota os ensaios de Feldman de um interesse pertinente à filosofia da música e da arte, aglutinando-se em torno de linhas temáticas, tais como "a ansiedade da arte", "a abstração musical", "o tempo musical", o sublime (presente de uma maneira mais indireta do que outros temas) e, aquela que talvez seja a linha mestra de seu ideário, a temática da "superfície". Esta

¹ Sobre os integrantes da escola de Nova York e suas respectivas obras, ver Johnson (2011).

² As traduções de passagens originalmente publicadas em língua estrangeira são de responsabilidade do autor deste ensaio, salvo no caso de indicação das respectivas traduções para o português, presentes nas referências bibliográficas.

última, possui impacto direto no debate amplo a respeito da relação entre música e pintura no que diz respeito às dimensões categóricas do tempo e do espaço.

O ensaio que se segue tem por objetivo destacar alguns pontos à respeito do conceito de superfície de Feldman: em primeiro lugar, enquanto um conceito emprestado do debate sobre a pintura, em especial aquele em torno Expressionismo Abstrato, a proposta de música de superfície de Feldman frustra uma tendência corrente de separação entre categorias próprias da pintura e categorias próprias da música. Ao afirmar que sua música estava “entre categorias”, “entre música e pintura”, “entre tempo e espaço”, Feldman aparentemente contraria certa *doxa* modernista de conquista dos meios específicos de cada uma das linguagens artísticas, de inspiração *laocoontea*, presente no discurso de alguns de seus interlocutores mais diretos e de importantes teóricos do modernismo (2000, p. 88). Mas, ao mesmo tempo, reafirma um certo elogio de tal especificidade traduzida na valorização do decaimento (*decay*) como característica inerente ao som e foco do domínio dos próprios meios da música. Em segundo lugar, é importante evidenciar o papel contrapeso, em relação à influência da pintura, exercida pelas heranças da visão especializada de música, oriundas de Stefan Wolpe (1902-1972) e, sobretudo, de Edgard Varèse (1883-1965). Em terceiro lugar, a superfície musical precisa ser pensada enquanto uma tensão que advém da relação entre os sons e o fundo sonoro nos quais os sons prometem se extinguir e se apagar, articulando as categorias de espaço e tempo em síntese no projeto entre categorias.

A ideia de superfície

Embora o conceito de superfície possua centralidade no pensamento de Feldman, sua caracterização se expressa, muitas vezes, de forma nebulosa. Muito se comenta sobre o fato de sua aparição se dar por influência da pintura do Expressionismo Abstrato. Mas sua formulação ainda depende de certa definição, principalmente quando pensada em transposição para música. Em *Between Categories*, escrito em 1969, Feldman confirma a centralidade da noção de superfície para sua obra: “minha obsessão com a superfície é o assunto da minha música” (2000, p. 88). Sendo a superfície uma questão do espaço plano da tela, sua música

estaria “entre categorias”, entre música e pintura ou entre tempo e espaço. Neste mesmo ensaio, Feldman relata um diálogo, travado ao telefone com O’Doherty, que ilustra de forma anedótica o imaginário cultivado por ele em torno de tal noção:

“Brian”, eu perguntei, “o que é a superfície da música sobre a qual eu estou sempre conversando com você? Como você poderia defini-la ou descrevê-la?”

[...] ele apareceu com o seguinte pensamento:

“A superfície do compositor é uma *ilusão* na qual ele põe alguma coisa real – o som. A superfície do pintor é alguma coisa *real* a partir da qual ele cria uma *ilusão*”

Com esses excelentes resultados, eu continuei. “Brian, você agora poderia diferenciar”, eu disse, “entre uma música que tem uma superfície e uma música que não tem?”

“Uma música que tem superfície *constrói* com o tempo. Uma música que não tem uma superfície *submete-se* ao tempo e torna-se *progressão rítmica*”

“Brian”, eu continuei, “Beethoven tem uma superfície?”

“Não”, ele respondeu enfaticamente.

“Alguma música que você conhece da civilização ocidental tem uma superfície?”

“Exceto pela sua música, eu não consigo pensar em nenhuma” (2000, p. 85).

Se observarmos os três passos realizados por Feldman, por intermédio de O’Doherty, podemos elencar algumas caracterizações da superfície com importantes desdobramentos: em primeiro lugar, a ideia de superfície se dá na confrontação, ou em analogia, com a pintura; em segundo lugar, ela diz respeito a uma relação entre construção e tempo; e, em terceiro, ela não está presente, ou não evidenciada, na música de Beethoven, mas está presente na música de Feldman.

Superfície na pintura através de Greenberg

A superfície da música deve ser pensada em confrontação, ou em analogia, com a pintura. Ela é uma “ilusão” sobre a qual se põe uma coisa real, o som. Enquanto a superfície do pintor é uma coisa “real” a partir da qual ele cria uma ilusão. O termo ilusão se refere à capacidade da pintura tradicional de criar uma imagem mimética

que simula, na tela plana do quadro, a profundidade espacial que nela, em si, não existe. Mas, na música, essa superfície é uma ilusão. Se quisermos descrevê-la, “incorremos em dificuldades”. Por isso, a “analogia com a pintura pode nos ajudar” (p. 83). Mas tal analogia parece ser muito mais uma apropriação do debate da superfície pictural do que um recurso a fim de se explicar sua característica na música. E os rastros são fornecidos pelo próprio compositor:

Os pintores do Expressionismo Abstrato levaram a superfície nascida de Cézanne a um passo adiante para o que Philip Pavia caracterizou como ‘espaço cru’. Rothko descobriu, mais adiante, que a superfície não tem que ser ativada pela vitalidade rítmica de um Pollock para manter-se viva – que ela poderia existir como um relógio de sol estranho, vasto e monolítico, por assim dizer, com o mundo exterior refletindo sobre ele apenas outro significado – outra respiração (2000, p. 84).

É marcante a forma que Feldman narra brevemente o surgimento da superfície afluyente na obra de Cézanne em direção aos pintores norte-americanos do Expressionismo Abstrato. A forma abrupta pela qual ela aparece deve, no entanto, ser lida sob a escolta de uma narrativa que encontra uma de suas formas mais consistentes e, quiçá, originárias, na obra do crítico Clement Greenberg. A narrativa de Feldman pode se configurar como um eco daquela elaborada pelo crítico na formulação do percurso da superfície pictural. Naves afirma que as críticas de Greenberg giram em torno da questão de como a pintura moderna abandona progressivamente a “tentativa de representar ilusionisticamente um espaço tridimensional” e assume uma “tendência inelutável em direção à arte abstrata” (2013, p.12). Essa visão encontra raízes teóricas significativas em Maurice Denis, Kandinsky e Malevich. No entanto, independentemente da originalidade ou não da formulação de Greenberg, ele é reconhecido como um ponto maior de tal narrativa com um impacto significativo no modernismo por diversos críticos historiadores. Citamos aqui um deles:

Sabe-se como a ideia de superfície plana foi associada, depois de Clement Greenberg, à modernidade artística como conquista, pela arte, de seu (*médium*)

próprio, rompendo com sua submissão a fins externos e à obrigação mimética. Cada arte deveria explorar seus meios (*moyens*), seu veículo (*médium*) e seu material próprios. Assim, o paradigma da superfície plana serviu para estabelecer uma história ideal da modernidade: a pintura renunciaria à ilusão da terceira dimensão, ligada a obrigação mimética, para construir o plano bidimensional da tela como seu espaço próprio (RANCIÈRE, 2012, p.114).

Em seu ensaio *Pintura "à americana"*, escrito em 1955, Greenberg realiza um escrito de definição do que seria o estilo americano de pintura, para o qual ele defendeu o uso do termo Expressionismo Abstrato. Segundo ele, esta seria a manifestação mais radical da pintura mundial nas décadas que antecederam o ano de 1955, devido, principalmente, à "supressão mais sistemática e radical de contrastes de valor até então vista na arte abstrata" (1997, p.85). O que está sendo chamado de contraste de valor seria aquele "contraste de claro e escuro", ou a "oposição e modulação entre luz e sombra", que teria sido "a base da arte pictórica ocidental, seu principal recurso, muito mais importante do que a perspectiva, para gerar uma ilusão convincente de profundidade e volume [...] [sendo], também, seu principal agente de estrutura e unidade" (p. 85).

Nessa perspectiva, a pintura europeia, a partir de pintores como Monet, Cézanne e Turner, tendeu a diluir o contraste de valor como um recurso destinado a evidenciar a planaridade do quadro, juntamente com outros recursos estilísticos. Em meio a tal processo de diluição, certas tendências estilísticas acabavam por resgatar algum tipo de recurso de sombreamento tradicional, mesmo que de forma indireta ou inadvertida. Este seria o caso, por exemplo, da utilização de contrastes entre cores "quente e frias" operada por Cézanne, mas também da utilização do sombreamento e do geometrismo dos pintores cubistas. Nesse ponto, o cubismo teria sido "conservador", pois seu geometrismo tendia a reeditar o contraste de valor que vinha sendo destituído em tendências pictóricas pré-cubistas, como o impressionismo e o pós-impressionismo. No ensaio de 1955, o crítico escreve: "Podemos perceber agora, desse ponto de vista, quanto o cubismo foi conservador ao retomar o esforço de Cézanne para resgatar a convenção de luz e sombra" (p. 85). Em *Arte Abstrata*, escrito em 1944, ele já havia adiantado algo dessa afirmação:

O cubismo, parodiando pelo exagero os métodos tradicionais de representar volume e luz, num esforço desesperado para restaurar a terceira dimensão pelo método de Cézanne, acabou por anulá-la; o que produziu foram pinturas completamente planas – e assim realizou a contra-revolução (1997, p. 64).

A posição dos pintores impressionistas, de Cézanne e dos cubistas, na narrativa da superfície presente em *Pintura "à americana"*, tem uma função específica que vai além do simples intuito de reconstrução histórica crítica do modernismo. Essa função é a busca por evidenciar um estancamento de tal evolução, no momento histórico do cubismo, e promover o abstracionismo norte-americano como a tendência mais compromissada com o radicalismo da exposição da superfície. O fluxo principal do texto torna-se, então, a descrição de detalhes estilísticos de cada pintor da geração norte-americana abordada com a intenção de evidenciar as maneiras pelas quais cada um deles restituía a busca pela superfície, distanciando-se em maior ou menor grau do contraste de valor presente nas maneiras infrutíferas do cubismo de re-acomodá-lo. Ao final, os nomes de Barnett Newman, Mark Rothko e, principalmente, Clifford Still se sobressaem como pontos máximos de tal narrativa. Still é valorizado, inclusive, pelo fato de suas pinturas abstratas não conterem "alusão ao cubismo" (1997, p. 86). Assim, a pintura norte-americana, indo no limite da indistinção entre luz e sombra e extremando a luminescência impressionista, seria capaz de promover uma experiência de vibração e nuance de cor que se mantém fiel à condição física da planaridade e sugere, inclusive, o transbordamento da pintura para fora do espaço da tela.

Convém observar que tal narrativa, ao mesmo tempo descritiva e programática, responde ao ideal de autonomização da arte, afirmando-se como um gesto de radicalização do modernismo no qual a pintura se apropria de seus próprios meios e destila sua forma material essencial em elementos fundamentais (cor, formas, textura, espaço plano). Duarte (2009) identifica a origem dessa doutrina da especificidade na obra de Lessing (1998), a partir de uma diferenciação entre parâmetros próprios de cada linguagem, como um traço que une autores diametrais do modernismo artístico, tais como Theodor Adorno e Clement Greenberg. Em *Rumo a um mais novo Laocoonte* (1997), Greenberg descreve elogiosamente a busca por

conquistar os próprios meios (“*médium*”), ligada ao abandono do poder doador de sentido das temáticas literárias (pintura de temas). Tal conquista está ligada à valorização da superfície plana do quadro, mas também à conquista de sua tactibilidade têxtil, da matéria da cor, das formas geométricas e da textura da tinta. Através disso, aconteceria um processo de liberação da pintura em relação à figuração e aos resquícios do desenho em perspectiva. Assim, é importante observar que tal busca valoriza a expressão dos próprios meios de cada arte (especificidade dos meios e materiais) como busca para autonomização e, conseqüentemente, desembocando na abstração.

Na obra de Feldman, podemos notar enunciados semelhantes aos de Greenberg na avaliação do conservadorismo cubista que sugerem uma incorporação da visão do crítico. No ensaio *Between Categories* podemos ler o seguinte:

Picasso, que achou o cubismo em Cézanne, desenvolveu daí um sistema. Ele falhou em [não] ver a contribuição de Cézanne de mais longo alcance. Essa não era [sobre] como fazer um objeto, nem como este objeto existe no curso do tempo, no tempo ou sobre o tempo, mas como esse objeto existe como tempo (FELDMAN, 2000, p. 86).

Sabe-se que mesmo que Greenberg não esteja entre os amigos mais íntimos de Feldman, eles tiveram certo contato. Situações de convívio entre o compositor e os pintores são frequentemente relatadas nos seus escritos. Com relação a Greenberg, apenas uma dessas situações, ocorrida em 1950, é mencionada por Feldman. Em tal ocasião, o compositor se dirige a casa do crítico, por convite de Willem e Elaine de Kooning, e afirma: “depois de um tempo, eu me encontrava escutando Greenberg que estava falando sobre Cézanne” (FELDMAN, 2000, p. 97). Mas o caráter problemático e aparentemente paradoxal de qualquer apropriação da narrativa crítica de Greenberg, por Feldman, se dá nos seguintes termos: como ocorre a adaptação de um ideal da pintura, a busca pela superfície, que ganha sentido apenas diante da valorização da especificidade dos meios de matriz laocoontean³,

³ A mistura entre as categorias do tempo e do espaço de Feldman dão ensejo a um possível exame de suas afirmações diante da ideia de “pseudomorfose” entre música e pintura, cunhada por Adorno com finalidade crítica em relação a espacialização do tempo musical presente em algumas obras de fins

para a música, constituída por um outro universo de meios e mais ligada à categoria do tempo?

A superfície como um pensamento espacial do tempo

Podemos entender o que Feldman vê, provavelmente sob influência de Greenberg, em Cézanne, quando o coloca como um ponto originário do percurso da superfície. Poderíamos substituir a palavra “tempo” por “superfície plana da tela”, ou simplesmente superfície. Ele enxerga os objetos pintados pelo pintor como objetos que não existem no curso da superfície da tela, ou na superfície, ou sobre a superfície, mas, sim, como objetos que se confundem com a superfície plana do quadro, construindo com ela. São objetos que existem como superfície no quadro na medida em que prometem um jogo de fusão entre uma figura, mesmo que em estado de desconstrução, e o fundo do quadro. Devemos, portanto, pensar que a busca radical pelo apagamento do contraste de valor se traduz, também, como tendência de fusão entre figura e fundo.

Daí depreendemos o tipo de transposição que Feldman deve operar quando se propõe a pensar uma música que tem uma superfície, ou seja, uma música que evidencia sua superfície física, construindo com o tempo, e não sobre o tempo ou no tempo. Trata-se dispor os objetos sonoros no curso do tempo como se a passagem do tempo ou a existência dos sons fossem a mesma coisa, ao invés de se pensar, ou de dar a perceber, que o tempo é o fundo sobre o qual os objetos sonoros, em uma

do século XIX e do século XX. Essa proposição adorniana carrega influências da separação das categorial, iniciada por Lessing, como podemos verificar em Socha (2019) e Duarte (2009). Duarte, em especial, identifica tal influência como um elemento de irmanação entre Greenberg e Adorno, enquanto representantes de uma forma de pensamento da autonomia das artes central no modernismo. Embora não seja do escopo do presente ensaio, é importante salientar a pertinência deste possível exame, uma vez que o termo pseudomorfose é aplicado para a música de Cage com a intenção de se criticar a destituição da expressão subjetiva no fazer composicional (SAFATLE, 2015; CARON, 2020). No entanto, a manutenção de um horizonte de expressão subjetiva e de uma intenção crítica em relação ao tempo musical, na música e no pensamento de Feldman, parece complexificar quaisquer veredictos frente a uma análise de cunho adorniana de sua importação de critérios da pintura. Para uma compreensão ampla das relações entre o conceito de pseudomorfose, com análises detalhadas da sua relação com o tempo musical, incluindo exemplos do repertório musical, recomendamos Socha (2015). Adiciono, aqui, um agradecimento ao prof. Dr. Ricardo Fabbri pela indicação, em conversa pessoal, dessa possível relação entre a problemática adorniana da pseudomorfose e a ideia de superfície de Feldman.

organização rítmica, acontecem. Trata-se, também, de pensar o tempo como fundo, mas de fundir o plano dos objetos dispostos no fundo com o próprio fundo, fazendo com que os objetos sonoros tracem certa continuidade com esse fundo, alegando a sua existência.

Fazer com que os objetos se construam enquanto tempo, ou uma música que constrói com o tempo, é uma alusão de Feldman ao "tempo com uma imagem, conforme sugerido por Aristóteles" (2000, p. 87). Essa seria a exploração dos expressionistas abstratos que a tradição musical estaria negligenciando por pensar que isso se traduziria, enganosamente, em "contar os segundos". Sem dúvida há um pensamento da stasis nessas afirmações. Porém, por mais que a menção à Aristóteles pareça obscura e passageira, uma breve incursão em alguns de seus termos pode nos dar elementos para compreensão da relação entre tempo e superfície elaborada por Feldman. Devemos ter em mente o fato de que a ideia de tempo aristotélica é dependente da ideia de movimento, entendido enquanto "mudança": "sem mudança não há tempo" (ARISTÓTELES, 1985, p. 269).

Gareau, como um importante formulador da relação de Feldman com o tempo, elenca duas grandes matrizes de conceituação temporal: as "idealistas", para as quais o tempo é tem uma existência absoluta e precedente a existência de uma consciência (alma ou espírito) que o observe; e as "racionais", para as quais o tempo só existe "através do pensamento e da consciência" de uma alma ou espírito que possa observá-lo, medi-lo ou enumerá-lo. (2006, p. 93). Na concepção de Aristóteles, classificada dentre as racionais, diz-se que a percepção do tempo depende da percepção dos movimentos de corpos em deslocamento no espaço. Por conseguinte, dependerá da existência de tais corpos. Se o espaço fosse vazio, não haveria movimento:

Quanto àqueles que afirmam a existência do vazio como condição necessária do movimento, embora olhemos para isso, ocorre exatamente o contrário: que nenhuma coisa singular poderia se mover se o vazio existisse. Porque assim como alguns afirmam que a Terra está em repouso com sua homogeneidade, também no vácuo seria inevitável que um corpo estivesse em repouso, pois não

haveria mais ou menos em direção ao qual as coisas se movem, uma vez que em um vazio como tal não existem diferenças (ARISTÓTELES, 1985, p.253).

Martins, ao comentar sobre o tempo aristotélico, retoma o enunciado de que o tempo é "o número do movimento", e que, "sem o espírito, o tempo (em si) não existiria, mas apenas o movimento (que é seu 'substrato'), sem aspecto mensurável" (2004, p. 65). Assim, o tempo para Aristóteles é o mensurável do movimento. E conclui que, "no cosmos aristotélico", há um certo "privilégio" das noções de "espaço, de movimento e de matéria, em relação ao tempo", sendo esse um "coadjuvante" na descrição dos movimentos.

Em uma outra passagem de *Between Categories*, Feldman se diz interessar pelo "tempo em sua existência não estruturada [...] Em como essa besta vive na selva e não no zoológico [...] Em como o tempo existe antes que coloquemos nossas pastas nele (2000, p. 87). Aparentemente, isso seria o oposto da concepção aristotélica. Tais elementos levam Gareau afirma que o projeto do compositor em relação ao tempo parte em busca de proporcionar uma experiência do "tempo não estruturado", como um tempo "absoluto", inatingível para a consciência, em consonância com a linhagem idealista do tempo, representada por Newton e Conte-Sponville em oposição à Aristóteles (2006, p. 87-89; 91-93; 110-111). De fato, a avaliação de Gareau é bem convincente e deixa entrever que a associação direta entre tempo aristotélico e imagem, realizada por Feldman, parece um tanto quanto episódica. No entanto, uma certa insistência em uma relação aparentemente despropositada pode apontar certas características pouco exploradas entre a noção de superfície em sua relação com o tempo e o espaço, pelo menos no sentido de reanimar certo imaginário associativo de Feldman⁴. Como veremos mais adiante, um

⁴ Embora Gareau reproduza o trecho no qual Feldman menciona Aristóteles e, também, mencione a noção de tempo aristotélica em uma classificação que a opõe à newtoniana (essa última, mais consonante com Feldman em seu juízo), ele parece não valorizar o aparente paradoxo contido na citação, uma vez que não esboça nenhuma análise de uma possível filiação ambígua do compositor entre as duas correntes. Para tal, ver, Gareau (2006, p.34; 95-95;101-103). Esse elemento não diminui o brilhantismo da análise de Gareau. Mas indica a necessidade de outros elementos não analisados por ele que, porventura, pesem sobre a visão do conceito de tempo, em Feldman. Provavelmente, uma incursão maior na influência exercida por Varèse traria elementos que possam permitir um reexame dessa questão específica, contextualizando melhor a alusão à Aristóteles no escrito do compositor.

certo acréscimo de importância para a categoria do espaço pode elucidar esse imaginário.

Podemos dizer que os objetos de Cézanne, na construção com a superfície, seriam equivalentes aos corpos aristotélicos em relação ao tempo. Se a percepção do tempo depende do movimento dos corpos e se, na ausência de corpos, não se percebe o movimento, é na percepção dos limites entre os objetos, entre suas identidades em deslocamento, que se constrói a superfície. Em última instância, podemos supor que se há uma total indiferenciação entre os objetos pintados em uma tela, há, correspondentemente, uma percepção da superfície da tela enquanto homogeneidade, em estado de fusão completa entre figura e fundo. Por outro lado, se os objetos estabelecem relações muito multifacetadas e esquematizadas entre luz e sombra, através do contraste de valor, em maior ou menor grau, uma ilusão emerge da tela que não evidencia mais sua própria superfície, privilegiando uma construção de profundidade dotada rítmica na medida e na proporção. A profundidade que se articula está emana de certa relação entre os limites de distinção e de identidade entre um objeto e outro, a ponto de restituir um sistema de medida do olhar que os coloca em relações espaciais distintas. Assim, perceber o tempo que faz fundo para os objetos sonoros significa atenuar a distinção entre os corpos sonoros a ponto de se perceber o momento em que os corpos ameaçam se desmanchar no espaço, correlatamente aos limites (contraste de valores) atenuados entre os objetos na pintura que exacerba sua superfície.

Nas telas de muitos pintores do Expressionismo Abstrato, podemos observar a maneira como a identidade dos objetos pintados está dissimulada em favor de um "espaço cru", nas palavras de Feldman. Tal espaço nunca é absolutamente vazio. Mas várias são as iniciativas dos pintores em obliterar os limites entre objetos pintados, mesmo que abstratos, em favor do espaço que os sustenta. A questão não se faz através da exclusão plena dos limites entre uma cor e outra - fusão completa entre figura e fundo - ou da completa inexistência de linhas que definem um campo ou outro no espaço do quadro. Também não se dá pela plena extinção total da relação entre luz e sombra, uma vez que há uma diferenciação, mesmo que leve, de zonas de maior ou menor luminosidade. Tais limites que demarcam as diferenças entre tais identidades são tendencialmente reduzidos ao mínimo possível, tendo-se

em vista que sua exclusão completa seja um fenômeno perceptivo impossível a um olhar que sempre restituí alguma diferença. Mas pode-se dizer que há uma busca por uma quantidade mínima necessária de objetos (corpos) para que a superfície tenha valor. A questão é: qual o tamanho desse mínimo?

Em Mark Rothko, pode-se observar a maneira como algumas de suas telas, aparentemente monocromáticas, restabelecem, a partir de um determinado tempo de observação, diferenciações quase incipientes na tonalidade da cor ou na textura das pinceladas, o que traz certa nuance de luminosidade ao quadro mesmo quando sua presença geral possa ser descrita como um excesso de luminescência, ou de escuridão luminescente. Já em obras como *The Voice* (1950), de Barnett Newman, as pequenas diferenças de nuance na coloração de uma reta sugerem a emergência de uma linha, como se ela se posicionasse no instante em que se diferencia do fundo, criando uma diferença até então inexistente entre figura e fundo. A diferenciação, neste caso, está evocada em estado de latência, como se a observássemos no instante de sua emergência do plano superficial⁵.

Se pensarmos que Feldman se empenha em dispor sons no tempo, ou padrões sonoros, de maneira a atenuar as diferenças mínimas de variação entre eles, podemos entender o que significa construir com o tempo através dos objetos sonoros. Está em discussão, as diferenciações mínimas entre um padrão sonoro (ou um motivo), entendido como um objeto, e seu objeto posterior, de modo que tal atenuação nos convide a perceber uma distinção mínima no movimento de seus corpos. Trata-se de uma música que deseja expor a passagem entre seus objetos, constituídos como figuras motivico-musicais muito elementares⁶, e o fundo sonoro, em uma tendência sempre no limiar da fusão entre fundo e objeto. No decorrer dessa passagem, é o tempo de apagamento do som que se configura como tempo

⁵ Uma análise mais detalhada da emergência da linha no quadro *The Voice*, de Newman, foi realizada em Nascimento (2018, p. 116;162). Neste contexto, a obra citada colaborou na ligação entre o sublime de Lyotard e a música de Feldman. Sobre o papel da nuance da cor, em Newman, ver Lyotard (1997) e Vall (2002).

⁶ Safatle, em *Morton Feldman como crítico da ideologia: uma leitura política de Rothko Chapel* sugere que as figuras musicais de Feldman, em muitos momentos, são "peças elementares do material tonal (como os arpeggios, acordes consonantes, oitavas etc.)" (2015, p.18). Essas figuram tendem a não se consolidar como melodias, muito menos de caráter temático, com acompanhamentos ou contrapontos em sentido estrito. Em *O Sublime de Lyotard e a Música de Morton Feldman*, optei por usar a palavra "quase" como um adjetivo que descreve esse limiar de formação pré-figural, nomeando uma sequência de notas da peça *The Viola In My Life* (1970) com uma "quase-melodia" (2018, p.163).

superfície.

A visão espacializada de música: corpos sonoros em movimento e o fundo

Porém, tal preocupação com a disposição dos sons como objetos que constroem com a superfície, ou a disposição de corpos sonoros como objetos que constroem com o tempo, não deve ser compreendida apenas como uma influência do Expressionismo Abstrato. Boutwell⁷ identifica uma marcante influência da “visão espacializada do som” sobre a música e o pensamento de Feldman, com uma herança de Stefan Wolpe - um de seus professores de composição na juventude - e, sobretudo, de Edgard Varèse - com quem Feldman manteve uma proximidade e por quem tinha grande admiração⁸. Das aulas com professor Wolpe, na década de 1940, Feldman teria trazido a intenção de “quebrar a hierarquia do espaço temático [e] criar um espaço aberto, móvel e permeável [...]”, bem como de “implementar coleções cromáticas de alturas dentro [de um] ‘espaço constelatório’, desenhado sobre princípios de simetria e assimetria” (BOUTWELL, 2012, p.468). Esse contato, que antecede a presença de Varèse, já adianta certos termos espaciais.

Já o impacto de Varèse é mais profundamente marcante, sendo amplamente relatado e exaltado por Feldman em seus escritos. Uma das evidências da presença da “concepção musical distintivamente espacializada”, de Varèse, é a evocação do conceito de “projeção”, com o qual Feldman nomeou uma importante série de obras compostas entre 1950 e 1951: *Projections*. Trata-se de um conjunto de 5 peças, incluindo a *Projection I*, para cello solo, que é conhecida como uma das partituras grafistas mais antigas da vanguarda pós-Guerra. As outras peças constituintes da

⁷ No ensaio *Morton Feldman's Graphic Notation; Projections and Trajectories* (2012), o principal objetivo de Boutwell é evidenciar um descolamento de Feldman - com uma intenção segura de manter certa expressão subjetiva do compositor no controle do resultado sonoro da peça - em relação a John Cage, que propagava uma estética da não intencionalidade composicional. Esse deslocamento também é sugerido por Safatle (2015) e contraria uma tendência muito comum de assimilação e de submissão da importância do pensamento artístico de Feldman em relação ao programa cageano. Boutwell chega a sugerir que essa assimilação ocorreu como consequência da propaganda da música de seus colegas, realizada por Cage, nos períodos de primeira recepção das obras do grupo dos compositores novaiorquinos.

⁸ Podemos observar a admiração de Feldman em relação a música e a pessoa de Varèse em diversas passagens. Porém, nos ensaios *Sound, Noise, Varèse, Boulez*, escrito originalmente de 1958, e *In Memoriam: Edgard Varèse*, de 1966, ambos publicados em Feldman (2000), essa admiração ocupa um lugar mais central.

série - *Projections II, II, IV e V* - possuem formações camerísticas variadas, mas mantêm o mesmo princípio de notação que caracteriza todo o conjunto. Este princípio se caracteriza pela notação do parâmetro temporal a partir de uma série de linhas tracejadas que formam compassos, enquanto retângulos marcam uma duração precisa dos sons de acordo com o tamanho de sua extensão; As alturas são resultantes de escolhas dos intérpretes que, por sua vez, devem apenas obedecer a uma indicação de registro, explicitada pela disposição dos sinais na parte inferior (registro grave dos instrumentos), mediana (registro médio) ou superior (registro agudo) do espaço da partitura. O parâmetro timbre se mistura com a articulação, através de sinais como *pizzicato* ("p"), *arco* ("a") ou *harmônicos* (◊)⁹.

A experiência grafista da partitura de *Projections* nasce de um experimento pré-composicional, descrito por Christian Wolf e citado por Bosseur (1998), no qual Feldman "fixava folhas de um papel milimetrado na parede e trabalhava sobre ele como se fosse um pintor", escrevendo como quem dispõe sons e preenche "espaços de uma tela" (1998, p. 19). Em uma frase célebre envolvendo a obra *Projection II*, o compositor afirma que seu "desejo não era de 'compor', mas de 'projetar' sons no tempo, livres de uma retórica composicional que não tinha lugar" frente a tentativa de liberar o interprete (e ele mesmo) da memória e do formato simbólico inerente aos sons (2000, p. 5-6). Tanto a estratégia de trabalho quanto o resultado gráfico da escrita permitia equiparar a projeção dos sons na sala de concerto ao espaço da partitura, com o compositor atuando como um pintor que dispõe objetos na tela. No resultado sonoro, isso equivalia a certa ênfase na construção timbrística e textural ao mesmo tempo que evitava a ocorrência de uma rítmica de caráter figurativo tradicional. E, com a indeterminação das alturas acrescida da exigência de que esse parâmetro não fosse submetido a um combinado prévio e explícito por parte dos intérpretes, Feldman desejava evitar a incursão nos domínios naturalizados da estruturação harmônica tonal tradicional ou a construção de um discurso de passagem sintética e gradual de um material musical contrastante ao outro. Evitava, também, certa síntese dialética entre materiais musicais opostos, algo que o incomodava nas exigências de Wolpe (Boutwell, 2012). Buscava-se um

⁹ Reproduções imagéticas de tal partitura são amplamente divulgadas na bibliografia sobre Feldman, incluindo Gareau (2006) e Boutwell (2012).

descondicionamento dos hábitos, tanto da composição quanto da interpretação. E o próprio compositor reavaliou a eficácia dessa escrita na produção tanto do resultado musical quanto do descondicionamento desejados, o que o impulsionou na retomada da notação tradicional, a partir da década de 1970, sem romper seu comprometimento estético oriundo do período das partituras grafistas e indeterminadas¹⁰.

Retomando Varèse, Boutwell afirma que o termo projeção possuía tanto um valor literal quanto figurativo, aludia a ideia de “transmissão física do som no espaço, o processo de transmissão para fora de uma fonte vibrante”. E esse seria um “fenômeno acústico” que constituía um “aspecto essencial, embora negligenciado” da experiência musical. Ao relatar certa situação de escuta de uma sinfonia de Beethoven, Varèse teria dito: “Provavelmente pelo fato da sala ser super ressonante... Eu me tornei consciente de um efeito completamente novo produzido por essa música familiar. Eu parecia sentir a música se descolando e se projetando no espaço” (VARÈSE apud BOUTWELL, 2012, p. 466). É dessa consciência da projeção sonora no espaço da sala de concerto que nasce o desejo pela projeção de sons de Feldman. Ele relata uma passagem na companhia de Varèse, enquanto passeavam pela rua - “a aula” - na qual Varèse teria o transformado em um orquestrador¹¹:

Ele perguntou: ‘O que você está escrevendo agora, Morton?’ Contei-lhe e ele disse: ‘Não se esqueça de pensar no tempo que isso leva entre sair do palco e chegar até a plateia. Avise-me quando for o concerto, gostaria de ouvir’[...] a partir daí, comecei a escutar (2015; p. 33; 2000, p. 170).

¹⁰ Sobre essa retomada, Boutwell afirma que Feldman se sentiu “frustrado, em parte, pelos intérpretes que tomavam liberdades imprevistas na interpretação de sua notação” (2012, p. 476). E Gareau afirma que “o objetivo último [...] de desorientar a memória” não desaparece das obras com notação determinada, nas quais a “impressão de desordem, de uma música quase improvisada” permanece (2006, p. 70).

¹¹ O alto valor que Feldman dá à orquestração, pensada como instrumentação, pode ser lido nas seguintes linhas: “Eu penso que o que realmente faz um compositor distinguível de outro compositor, exceto por Stockhausen, é sua instrumentação. E isso é algo que eu sei que meus alunos mais sofisticados nunca falam a respeito, nem nunca pensam a respeito. Eles sentem que é uma coisa *ad hoc* – quaisquer instrumentos – são as notas que lhe são dadas por Deus, as ideias, em um sentido que elas dão para obra uma certa distinção, naturalmente [...] Eu sinto que a orquestração é outro dom. E Varèse, uma vez, disse para mim: ‘orquestradores são natos’. Ele nunca disse compositores são natos, ele usou a palavra *orquestradores* [...] Eu não estou interessado em cor [...] Minha definição de composição é: a nota certa, no lugar certo, com o instrumento certo” (2000, p. 160).

Como Boutwell bem observa, esse é um momento fundante da escuta de Feldman na qual o tempo passa a se relacionar com o que ele chamou de “realidade acústica” (2012, p. 467). Neste sentido, tempo significa tempo de “decaimento” (*decay*¹²) ou de extinção do som, possuindo um valor essencial na maneira de compor e de pensar as durações. O compositor se dizia

muito envolvido com o decaimento de cada som [...] O ataque de um som não é sua característica [...] Decaimento, contudo, *essa paisagem de partida*, isso expressa onde o som existe na nossa escuta - deixando-nos antes que vindo em direção a nós” (2000, p. 25, grifo nosso).

Em outra passagem, ele afirma:

Uma das razões pela qual eu trabalho no piano é porque ele me desacelera e você pode ouvir muito mais o elemento tempo, a realidade acústica. Você não pode ouvir esses intervalos, especialmente se você trabalha com grandes forças tais como orquestras. Você não pode ouvir o tempo entre. Apenas sentado em uma mesa, fica muito chique. Você desenvolve um tipo de sistema, relações assimétricas de tempo. Você entra em algo que não tem nada a ver verdadeiramente com realidade acústica. E eu estou muito interessado na realidade acústica. Para mim, não existe essa coisa de realidade composicional (FELDMAN, 1985, p. 231).

O som no rumo de seu apagamento, em direção a sua provável inexistência,

¹² Há uma certa imprecisão terminológica relacionada à palavra inglesa *Decay* (que pode ser traduzida por decaimento), no uso de Feldman, uma vez que ela está diretamente associada à extinção do som. Em português, é comum a formulação da existência de quatro fases do envelope temporal sonoro, incluindo ataque (*attack*), decaimento (*decay*), sustentação (*sustain*) e repouso (*release*). Nessa concepção, o decaimento alude a um momento que antecede um estado estável de sustentação, e não à extinção propriamente dita. Assim, para muitos sons, o momento de extinção estaria ligado ao repouso. Feldman opõe, binariamente, o ataque ao decaimento, sugerindo o uso do termo decaimento para todo o processo de dissipação da energia vibratória que equivale à extinção do som. Em Beauchamp, podemos ver uma formulação contemporânea dos manuais de acústica musical na qual o autor trabalha com apenas três fases para o envelope do tempo sonoro: “*attack*” (ataque), “*steady-state*” (estado estável) e “*decay*” (decaimento), fazendo este último coincidir com o momento de extinção sonora (2007, p. X; 251-252, grifo nosso). Matras fala em três períodos: “*formação*”, “*estabilidade*” e “*extinção*” (1991, p. 54). Acreditamos que estes dois modelos estão em consonância com o sentido, por vezes figurativo, que Feldman dá à palavra *decay*, relacionado ao momento de extinção da vibração de um determinado som.

prometendo sua extinção, é um fator diferencial para entender o que significa essa realidade acústica. Desacelerar e ouvir o tempo “entre” indica ouvir o tempo entre os sons. Indica o tempo de extinção do som, em sua singularidade, seja uma nota, um acorde ou um som percussivo, em um instrumento específico, antes que outro som apareça. Indica essa ínfima passagem que ocorre quando esse som promete se misturar com o silêncio, ou, dito de outra maneira, ao fundo sonoro. A realidade acústica se traduz como a realidade desse processo de decaimento, em direção ao fundo, na qual não se pode ignorar uma autonomia temporal do próprio som em relação a tentativa, de qualquer compositor que seja, de submetê-lo ou enquadrá-lo a uma organização prévia e extemporânea das durações. É como se Feldman buscasse transcrever para a partitura, em certa medida, o tempo que o som dura, por si só, em seu processo de extinção, o tempo que ele leva para se acabar no fundo. E uma música que exacerba o desenvolvimento motivico-temático tradicional faria com que as durações sonoras estivessem submetidas ao reconhecimento dos valores temporais temáticos, associados a um perfil de alturas e de instrumentação/orquestração. Em alguma medida isso impediria, e Feldman aposta em contrariar tal tendência, a expressão do tempo interno e próprio de cada som, contido em seu decaimento. E essa passagem gradual entre som, decaimento e fundo é a expressão do tempo para qual Feldman dá o nome de superfície musical. Mesmo em obras de compositores vanguardistas, a organização motivica poderia se desfigurar e ter como objetivo o desmanche do sistema temático tradicional, inclusive em seus aspectos temporais. Mas, como Feldman observa, a regulação do tempo ainda permanece¹³, em muitos casos, como uma força colonizadora das durações sonoras autônomas, reinscrevendo o domínio da rítmica enquanto

¹³ Em *Crippled Symmetry*, Feldman comenta o uso de uma técnica de simetrias desproporcionais utilizada por ele com a intenção de desmanchar as proporções temporais baseadas na ideia frasal de período musical ou de antecedente/consequente (2000, p. 134-159). Tal técnica, sem dúvida, faz parte do programa composicional que articula tempo e superfície. Feldman salienta que uma simetria desproporcional não é uma particularidade de sua música. Mas adverte que, no desenvolvimento da música do século XX, ela tendeu a aparecer sempre como um resgate da grade (“grid”) pulsante que retoma uma métrica temporal tradicional: “No momento em que um compositor anota o pensamento musical em um ictus constante, uma espécie de grade já está em operação, tal como uma régua” (2000, p. 136). Em Nascimento (2018), Rampin (2008) e Gareau (2006), podemos ver análises mais detalhadas de tal procedimento denominado “crippled symmetry”, observado no repertório de obras do compositor, e de suas consequências estéticas.

progressão, enquanto contagem de pulsos, enquanto uma temporalidade que “conta os segundos”.

Considerações finais

A temática da superfície musical proporciona maiores desdobramentos do que aqueles que estão presentes até aqui. Isso inclui suas possíveis relações com outras formulações a respeito do tempo, da abstração, da ansiedade, de questões do artesanato composicional, com a escolta frutífera e imprescindível dos pormenores das obras do compositor. Pretendeu-se apontar aqui três aspectos que são retomados adiante.

Diante dos elementos até então expostos, podemos formular uma descrição resumida do que significa a aposta de Feldman em uma música de superfície. Trata-se de compor uma música que sustenta uma tensão entre o som e o fundo sonoro, exposta através de valorização do decaimento sonoro tomado condutor da temporalidade interna do som. Assim, som em decaimento e fundo sonoro indicam uma fusão em continuidade com a própria noção de tempo. Para isso, a composição de Feldman procura obliterar a métrica tradicional, irmã do da noção cronométrica de tempo, deixando a percepção temporal a cargo de uma impressão tátil da superfície sonora.

Nessa superposição, há algo paradoxal. Por um lado, Feldman absorve a preocupação com o espaço plano da pintura para uma arte, a música, que proclama a primazia do tempo como categoria essencial. Incorre na ameaça de esvaziar a legitimidade musical. Mas reencontra, a partir desse programa, um envio para a noção de tempo musical pensado a partir do movimento crítico à métrica e potente enquanto experiência de transformação interna de cada som. Parece, assim, fornecer um modelo de continuidade da abstração estética que não se fia, pelo menos na interioridade de seu discurso ensaístico, pela separação da categoria espaço - como propriedade a pintura - e do tempo - como propriedade da música. Feldman descontinua certa doxa modernista que se origina em Lessing mesmo tendo herdado parte dessa tradição pela via dos Expressionistas Abstratos, em consonância com mentor crítico - Greenberg. Lembremos a fidelidade de Greenberg ao *Laocoonte*,

como bem nos evidenciou Duarte (2009). Mas, ao mesmo tempo, é no som-em-si, na sua temporalidade interna própria, que o compositor encontra um correlato de tal experiência espacial. Nisso, a busca pela conquista dos próprios meios se refaz no discurso e na música do compositor, evidenciando uma solução singular para os impasses do modernismo de sua época.

Nesse sentido, o termo superfície não responde apenas ao programa do Expressionismo Abstrato, conforme a versão mais frequentemente anunciada por seus comentadores. Ele reverbera um desejo pela ativação da escuta da música enquanto sons que se movem no espaço, reativando a dimensão espacial da música, em continuidade com Wolpe e, sobretudo, com Varèse. Aqui faz sentido pensar não apenas na apropriação do espaço da pintura, mas, sim, em uma música que realiza certa síntese entre tempo e espaço. Assim, reforça-se a necessidade de descrevê-la como o desejo de dispor os sons como objetos projetados em um espaço sonoro, de maneira que sua movimentação permita certa fusão com o fundo sonoro, ou mesmo que tais sons se apresentem com quase-fundo, permitindo que o tempo transcorra no interior deles, mesmo lidando com o limiar de indistinção. Trata-se de um pensamento musical que investiga o limiar delicado da distinção entre um momento e outro, entre um som que decai e outro, entre um som que decai e seu fundo, quase como uma pessoa que escorrega levemente os dedos, de olhos fechados, entre uma superfície e outra.

Referências

ARISTÓTELES *Física*. Introdução, tradução e notas de Guillermo R. de Enchandía. Madrid: Editorial Gregos, 1985.

BEAUCHAMP, James W. (ed.) *Analysis, Synthesis, and Perception of Musical Sounds: The Sound of Music*. Urbana: University of Illinois, 2007.

BOUTWELL, Brett *Morton Feldman's Graphic Notation: Projections and Trajectories in Journal of the Society for American Music*, Volume 6, Issue 04, November 2012. p. 457 – 482.

CARON, J. P. *Em torno do Nominalismo Estético: Cage, Adorno e a distância crítica*, v. 2020, n. 1 (2020). 2020.1. Disponível em:

<https://periodicos.ufpb.br/index.php/claves/article/view/56208/32519>. Acesso em: 01/03/2021.

DUARTE, Rodrigo *Sobre o conceito de pseudomorfose em Theodor Adorno in Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 7, out, 2009, p.31-40.

FELDMAN, Morton *Give My Regards To Eighth Street: collected writings of Morton Feldman* Cambridge: Exact Change, 2000.

_____. *Ecrits Et Paroles*, Ed. Jean-Yves Bosseur e Danielle Cohen-Levinas e monografia de Jean-Yves-Bosseur. Paris: L`Harmattan, 1998.

_____. *Essays*, (ed.) Walter Zimmermann. Köln: Beginer Press, 1985.

_____. *O Futuro da Música Local*, trad. Tomás Cunha Ferreira. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2016.

FERREIRA, Glória MELLO, Cecilia Cotrim *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

BOSSEUR, Jean-Yves *Monographie* in FELDMAN, Morton *Ecrits et paroles*, Ed. Jean-Yves Bosseur e Danielle Cohen-Levinas. Paris: L`Harmattan, 1998.

_____. *Morton Feldman's Graphic Notation: Projections and Trajectories* in *Journal of the Society for American Music*, Volume 6, Issue 04, November 2012. p. 457 – 482.

GAREAU, Philip. *La musique de Morton Feldman ou le temps en liberté*. Paris: L`Harmattan, 2006.

GREENBERG, Clement *Arte e Cultura*. Trad. Otacílio Nunes. São Paulo, Cosac Naify, 2013.

_____. *Estética Doméstica*. Trad. André Carone. São Paulo, Cosac Naify, 2013B.

_____. *Rumo a um mais novo Laocoonte*, trad. Maria Luiza X. De A. Borges, in FERREIRA, Glória; MELLO, Cecilia Cotrim (org.) *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997. p. 68-75.

_____. *Artes Abstrata*, trad. Maria Luiza X. De A. Borges, in FERREIRA, Glória; MELLO, Cecilia Cotrim (org.) *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997. p. 61-66

_____. *Pintura à americana*, trad. Maria Luiza X. De A. Borges, in FERREIRA, Glória; MELLO, Cecilia Cotrim (org.) *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997. p. 75-94

JOHNSON, Steven (ed.) *The New York School of Music and Visual Arts*. New York/London: Routledge, 2011.

NASCIMENTO, J. P. C. *O Sublime de Lyotard e a Música de Morton Feldman*. 2018. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2018.

LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LYOTARD, J. F. *O Inumano. Considerações sobre o Tempo*, trad. Ana Cristina Seabra e Elizabeth Alexandre. 2 ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

MARTINS, André F. P. *Concepções de estudantes acerca do conceito de tempo: uma análise à luz da epistemologia de Gaston Bachelard*. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

MATRAS, Jean-Jacques *O Som* trad. Edison Darci Heldt. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

NAVES, Rodrigo *As Duas Vidas de Clement Greenberg* in GREENBERG, Clement *Arte e Cultura*. Trad. Otacílio Nunes. São Paulo, Cosac Naify, 2013.

RAMPIN, Dantas Neves *A Música de Morton Feldman sob a Ótica de sua compreensão da Pintura do Expressionismo Abstrato*. 2008. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2008.

RANCIÈRE, Jacques *O Destino das Imagens* Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Contraponto, 2012.

SAFATLE, Vladimir P. *Morton Feldman como crítico da ideologia: uma leitura política de Rothko Chapel* in *Dissertatio*, V. 42, Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, 2015. p. 11-26. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/dissertatio/article/view/8449>>. Acesso em: 09/03/2021.

SOCHA, Eduardo *Tempo musical em Theodor W. Adorno*. 2015. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Ciências Humanas e Letras, Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

_____. *Lessing na estética de Adorno*. In *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 42, n. 3, p. 91-118, jul/set, 2019.

VALL, René Van de. *What Consciousness Forgets: Lyotard's Concept of the Sublime*, in SMITH, Paul; WILDE, Carolyn (ed.) *Companion to Art Theory*. Blackwell Publisher, 2002. p. 360-369.

Pintura:

NEWMAN, Barnett Baruch *The Voice*. New York: MoMA, 1950. Fotografia disponível em: <https://www.moma.org/learn/moma_learning/barnett-newman-the-voice-1950>. Acesso em: 09 de novembro de 2016.

Aura na Música Eletrônica de Concerto¹



<https://doi.org/10.36592/9786587424996-13>

Henrique Iwao Jardim da Silveira

I

Frank Cox, compositor e violoncelista estado-unidense, escreveu um artigo com o título *Aura e Música Eletrônica* ("Aura in Electronic Music", Cox, 2006). Seu objetivo era criticar pressupostos que existiam no início da música eletrônica e propor encaminhamentos estéticos alternativos. O caráter desbravador, antagonista e a participação minoritária na área musical das décadas de 50 e 60, fatores que marcaram fortemente a prática na época, não conduziria com a situação atual em que a eletrônica é ubíqua e integra quase todas as práticas musicais. O paradigma fundacional, exposto em autores como Chadabe ou Holmes², manteve-se, possivelmente por ter sido invocado muitas vezes para justificar investimentos na área. Os pontos centrais de tal discurso seriam que a música eletrônica (de concerto, acusmática, eletroacústica, experimental, concreta) teria:

- A potência de superar obstáculos físicos e temporais no que concerne a produção, reprodução e criação sonora. Os sons seriam guardados de modo exato e as variações contingentes quanto a difusão ou performance destes, bastante diminuída.
- A potência de produzir combinações sonoras e instrumentos virtuais antes apenas imaginados. A consequente eliminação dos "erros" de performance, ao substituir o humano, no papel de intérprete, por material pré-gravado ou automações.
- A potência de preencher a lacuna entre concepção e realização da obra

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil. Aproveito também para agradecer a Rodrigo Duarte pelos comentários valiosos.

² Joel Chadabe, *Electric Sound: the past and promise of electronic music* (1997); Thom Holmes, *Electronic and Experimental Music: technology, music and culture* (de 1985; quinta edição: 2016).

musical. Como o compositor passa a ter acesso completo à produção da sua música, controlando o processo até a etapa de reprodução, a obra serve como um meio mais direto de expressão. Concepção composicional e recepção do ouvinte são aproximados, porque o resultado sonoro passa a ser controlado pelo compositor, que também é primeiro ouvinte. O intermediário, o intérprete falível e imperfeito, não atuaria.

Segundo Cox, a princípio o conceito de aura se aplicaria justamente ao falível e mutável da música de concerto interpretada, não eletrônica, criticada pelo paradigma funcional. As potências da eletrônica indicariam uma filiação ao não-aurático: ao reprodutível e ao próximo (ao facilmente, ou mais imediatamente acessível). Mas, na sua percepção, com a ubiquidade da música eletrônica, as obras eletrônicas deixaram de ter não apenas aura, mas infelizmente, vida. Isto é, deixaram de exercer um interesse maior; deixaram de maravilhar, encantar. Sua potencialidade esvaiu-se. A artificialidade teria sido naturalizada em demasia. De modo que o público enxergaria como não-natural quando algum efeito, presente nas gravações da obra, estivesse faltando ou falhando. E julgaria uma performance fraca quando não houvesse uma cuidadosa artificialidade técnica atuando junto ao modo de tocar dos artistas. Para ele, em contraste com o modelo pós-aurático, debitário do ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, de Walter Benjamin, a música eletrônica não deveria procurar a eliminação programática de toda aura nem a criação de um simulacro eletrônico da aura, mas sim criar um novo tipo de aura. Esta nova aura deveria ser guiada por ideais projetivos, inerentes em cada peça dada. Ela deveria ser apropriada ao meio eletrônico sem, entretanto, confundir-se meramente com propriedades ou capacidades já aparentes deste meio.

A nova aura não deve então ser elaborada por imitação àquela que ainda existe em performances ao vivo, da interpretação única em uma data específica, interpretação sujeita às variações daquela ocasião e sua intrincada relação com os traços invariantes das obras executadas. Esse caminho só seria frutífero se a criação de variabilidade entre componentes fixos e flexíveis ou cambiantes fosse justificada de um ponto de vista da significação da obra, isto é, da identidade geral da obra. Mas mesmo nesse caso a aura buscada deveria ser uma espécie de "aura virtual", única

para cada peça, que não se confundiria com aquela de uma possível unicidade da apresentação.

O autor então argumenta que uma obra como *Gesang der Jüngelinge*, de Karlheinz Stockhausen, manteve-se vibrante porque, ao invés de confiar em efeitos, novidades de tratamento de som e de síntese sonora, tinha uma intrincada estruturação interna, uma desenvoltura composicional que lhe fornecia uma densa consistência. Estas obras criariam uma atmosfera brilhante, uma cintilação no som, que entretanto estaria ligada ao funcionalmente estrutural. Assim, uma intensa atenção a padrões de construção de qualidades sonoras secundárias, figurais, dá frutos porque faria o ouvinte experienciar transformações quase-lógicas entre componentes sonoros e qualidades que mudam de modo intencional. Estas poderiam ser intuídas como padrões que constantemente reaparecem através das transformações dos materiais. Os sons, tal como a obra musical como um todo, estariam estruturados composicionalmente. Intuiríamos padrões porque perceberíamos que há nos sons a qualidade de 'serem estruturados'.

O autor quer então fazer da aura algo honorífico e diferenciado no particular. Para ele, Benjamin pode opor apenas o ápice e declínio da aura, estabelecendo julgamentos de valor sobre as categorias gerais do aurático e do pós-aurático. Benjamin conseguiria, portanto, avaliar obras auráticas entre si, compará-las quanto à sua aura. A música eletrônica contemporânea deve buscar ter aura no sentido de construir em si um fenômeno. Esse fenômeno estaria ligado à noção de que estaríamos a presenciar uma totalidade única. Se essa construção é composta obra a obra, pode também ser avaliada quanto à sua efetividade, seu interesse, sua realização.

Ademais, haveria a possibilidade de reforçar o sentido aurático da obra de música eletrônica de concerto, em conformidade com o sentido antigo, supostamente fornecido por Benjamin, de existência única aqui e agora. Isso se daria quando há um engajamento de performance conjunto à parte eletrônica, fixada sob suporte. O exemplo dado é da obra *Time and Motion Study 2*, de Brian Ferneyhough, para violoncelo e eletrônica. Nela, um equilíbrio instável, mas expressivamente atraente, é mantido entre a parte instrumental-sonora (microfones, auto-falantes e violoncelo) e a performance. Há um entrelaçamento complexo, com interações

perversamente auto-contraditórias entre os sons produzidos pelo violoncelo e as transformações eletrônicas dos mesmos. Em peças assim, o engajamento na performance revela uma lacuna entre o que é almejado e a realização desse ideal, fazendo com que cada interpretação responsável seja distinta. Possua, portanto, um sentido de unicidade. Esse sentido torna a performance da obra aurática, porque ligada à um evento único. Cada repetição da obra traria variações e mudanças suficientemente significativas, de modo a ativar a experiência do único e do que se presencia e depois se perde - daquilo que nunca voltará; propriedade cara à ideia de aura da performance.

Cox continua o artigo, criticando a abordagem da criação sonora por parte do paradigma fundacional, com sua escolha por fixidez e um certo tipo de controle composicional. Aqui, entretanto, atendo-me à concepção de aura que surge na primeira parte de seu texto. Relaciono-a com o ensaio de Benjamin e as críticas ao mesmo estabelecidas por Adorno em uma carta a este, bem como à formulação deste último da noção de aparição (*apparition*), afim de suplantar a de aura.

II

Walter Benjamin diz da aura da obra de arte, em seu ensaio "*A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*", que ela é o aqui e agora da obra. É sua autenticidade - existência única - que a permite ter uma história própria, dada pelas mudanças físicas na sua parte material, bem como pela trajetória como objeto transportado, possuído ou sob a tutela de alguém. O objeto é tratado como único, o que implica uma inserção em uma tradição que o acompanha (tradição que pode ser entendida como um quadro de semelhanças e diferenças desta obra para com outras obras). O seu momento indica um ponto na jornada que é a sua. Como algo que tem um próprio a si, uma unicidade, manifesta uma certa distância: "um estranho tecido fino de espaço e tempo" (Benjamin, 2012, p. 27). Por mais que alguém possua o objeto, este ainda assim possui sua própria história. Ademais, muitos não possuem o objeto, mas entram em contato com ele apenas em momentos preciosos.

Com o aperfeiçoamento da reprodutibilidade, as reproduções de uma obra não possuiriam alguns desses elementos. A aura, na época da reprodutibilidade técnica, desaparece. O objeto produzido seria retirado da esfera da tradição, da relação entre

a série de objetos artísticos únicos. E com isso o valor da própria tradição diminuiria na cultura. O modo aurático de existência da obra de arte ainda mantivera uma ligação com o ritual. Uma ligação ao valor de culto, que Benjamin relaciona a um *estar lá sem que se veja*. Uma ligação a forças ocultas e a uma fixidez que tem um modo de aparição específico, que afirma sua particularidade e a particularidade do presenciar a obra. As obras reprodutíveis seriam mais prosaicas e estabelecer-se-iam em campos marcados mais diretamente por disputas políticas. Teriam uma ligação mais marcada com um valor de exposição, possuindo mais possibilidades de exibição e experimentação de modos de difusão e presença.

A obra autêntica usaria o homem no seu máximo, procurando atingir uma realização que se mantém a partir dos recursos utilizados e desenvolvidos na relação do artista com a técnica e sua tradição. Benjamin fala de como os gregos, enfrentando as dificuldades de realização de esculturas, uma vez que as consideravam finalizadas, tinham-nas *para sempre*, e lhes davam assim valores *eternos*. O que é único e feito apenas com dificuldade deve durar para honrar seu acontecimento, sua vinda a ser. Já as obras reprodutíveis dariam espaço a intenções de aperfeiçoamento e por fim, de aperfeiçoamento total, em que seria possível levar a técnica ao máximo, descolada do *métier* individual e do desenvolvimento de um estilo próprio. Os conjuntos técnicos e a industrialização dos processos o permitiriam. As obras reprodutíveis possuiriam sempre uma sombra daquilo que é coletivo, advinda da possibilidade do trabalho em equipe, com separação de funções técnicas. E também da supressão da individualidade que surge da acessibilidade dos modos de fazer e de uma tecnologia para o puro jogo, de uma arte de efeitos. Além disso, seriam assombradas pela possibilidade de revisibilidade dos resultados e aprimoramento dos produtos, baseada nas tecnologias de correção e na capacidade de produção de novas instâncias da obra. Seriam assombradas pela ideia de que poderiam existir variantes e versões, ideia facilitada pela maleabilidade técnica da produção e de novo, pela acessibilidade dos modos de fazer.

A tendência da obra aurática seria buscar o estatuto do especial: sua unicidade acopla-se a um público, espaço e/ou ocasião especial, para poucos. A reprodutibilidade teria um efeito contrário. As massas quereriam trazer para perto de si a obra e suplantam o caráter único do fato pela recepção de sua reprodução. Elas

também quereriam ter as obras próximas, como posse, sujeitando-as às suas vontades, suas agendas e a seus usos.

III

Em música, há de se diferenciar ao menos a esfera da obra da de sua execução. A obra não possui uma materialidade própria, como na pintura a possui o quadro. De modo que a obra musical não atenderia a princípio à unicidade descrita por Benjamin: aquela da trajetória material e das relações de posse e tutela. Ater-se a isso seria impossibilitar a utilização do conceito de Benjamin no âmbito musical. Na música eletrônica e no cinema arcaico, poder-se-ia estipular a existência de um único suporte fixo para uma obra, de modo a acompanharmos, por exemplo, a história de deterioração das fitas magnéticas e restaurações das mesmas. Acompanharmos a história das instituições envolvidas e os eventos onde ocorreram a difusão/exibição das obras, a partir destes suportes. Para formas menos específicas no sentido histórico, entretanto, e mesmo considerando as relações de detenção de direitos de execução, análogas à tutela, esse sentido de aura se perde, por falta da capacidade de absorção de danos materiais em algo imaterial ou mediado por mecanismos reprodutíveis. De fato, um manuscrito original de uma obra literária, mesmo modificado, não altera a obra: a obra não acolhe esse tipo de modificação de seu suporte originário, e nem se confunde com ele. Se os romances impressos não têm aura, ainda assim: teriam as histórias contadas um tom ritualístico? E como a música manteve uma ideia de aura?

Nelson Goodman diferencia artes autográficas de alográficas (Goodman, 1976). Uma obra é autográfica se e somente se a distinção entre original e falso é significativa, de modo que uma cópia a mais exata possível não conte como genuína. Caso contrário, diz-se que a obra é alográfica. A pintura é autográfica, a música alográfica. A impressão de gravuras é autográfica, mesmo com as obras existindo em séries, pois prevê um controle numérico das unidades produzidas, a partir de chapas de impressão específicas, chanceladas pelo artista. Assim, a fotografia vacila entre ambas: ao se comportar como a gravura, é autográfica; ao ser plenamente reprodutível, é alográfica. Uma música tocada exatamente igual a uma outra música não consegue ser outra e é subsumida sobre a classe que aquela primeira obra

constitui. É possível existir plágio no caso musical: uma música é dita mentirosamente outra. Mas a falsificação dá-se na esfera da autoria e da atribuição; o conteúdo não é em si tomado como falso, mas, justamente, como o mesmo nas duas.

Assim, as artes autográficas podem ser definidas por seu caráter aurático. E, em uma leitura forte da necessidade de uma existência da obra ligada ao aspecto material-físico, que por sua vez se desdobra na relação que uma obra tem com o falso, as artes alográficas não produzem obras com aura. Entretanto, é possível afrouxar essa condição. Para Goodman, as artes alográficas emancipar-se-iam através da notação e a música, da partitura. Essa emancipação dar-lhes-ia a possibilidade de se configurarem em obras artísticas particulares. Essa configuração era antes dificultada pelo caráter efêmero dessas práticas e a necessidade de trabalho não-individual que comumente elas envolviam. A solução é problemática³, mas o ponto importante aqui é que, ainda que a noção de partitura como identificador da obra seja descartada, tem-se de admitir que as obras musicais passíveis de ter aura são aquelas que conseguem manter-se como as mesmas. Esse ponto talvez pareça óbvio, mas é necessário – uma obra musical aurática precisa ser uma obra musical e ter uma identidade. Assim, por mais variáveis que estas sejam, devem se manter identificáveis por algum critério, móvel ou fixo, como uma mesma obra. E isso significa que, sob diversas execuções, reproduções ou interpretações, são a mesma música. Isto é, as suas performances pertencerão à mesma classe que, a despeito de diferenças e variações, distribuirá a mesma identidade a todas elas.

Donde, tomando a identidade musical como a obra, podemos acompanhar a sua trajetória identitária em termos de diferentes abordagens na performance, interpretações variadas e uma história dos seus suportes e notações, bem como execuções públicas. Dada a existência de execuções privadas, como as de diversas obras para piano, tocadas em casa para os familiares, há um escalonamento da aura: o musical não se deixa categorizar dessa forma sem traçar, dentro das suas manifestações, níveis. Há músicas que só podem ser escutadas por um dado conjunto instrumental ou só podem ser tocadas a partir de certo nível técnico. Isto

³Ver uma discussão sobre os problemas de tal abordagem em Jean-Pierre Caron: *Da ontologia à morfologia: reflexões sobre a identidade da obra musical* (2012).

torna a ocasião de sua execução menos acessível e implica uma tendência maior de integrar estas, de modo relevante, à história da obra. O mesmo se dá com as diferentes abordagens e interpretações, que precisam entrar em uma condição narrativa relacionada ao núcleo identitário partilhado da obra para se fazerem efetivas, em termos auráticos. Isto é, há um movimento de absorção e segregação complexo que forma a trajetória da obra musical, em sua existência única, entendida como apartada da materialidade, mas dependendo desta (das instanciações sonoras, dos suportes produzidos). Esse movimento, bem como sua colocação como obra, a insere em uma tradição musical. Em um certo sentido, a sua distância aurática é talvez mais evidente que na pintura, porque manipular seu estado e causar mudanças em sua existência é mais difícil e menos direto. É fácil estragar uma performance de música, mas não tão simples estragar a própria música, como alguém que empurra uma escultura ao chão de modo a rachá-la. A escultura ainda depende de uma distância ritualizada, resquício da ideia de objeto mágico; depende das instituições que a protegem a todo custo. A obra musical já recebe desde sua formação o selo do etéreo, substituindo nesse nível da destrutibilidade, a dificuldade devido ao estatuto de inacessibilidade do objeto, pelo inalcançável, inalterável da ideia.

Nessa acepção, a música eletrônica, segundo o paradigma fundacional, dispersaria a aura por buscar: (i) a capacidade de ser reproduzida em qualquer lugar a qualquer hora, em diferentes contextos e por diferentes tipos de fruidores. (ii) uma reprodução sempre igual, que não a deixa traçar uma história interpretativa e de diferenças de abordagem. (iii) uma relação de imediatidade com o ouvinte, igualando percepção do receptor e intenção do produtor.

O exemplo da peça de Ferneyhough não partilha de (i) por exigir uma ocasião de concerto e um intérprete instrumentista. (ii) por construir uma situação de performance em que sempre haverá variações entre uma execução e outra; que acolhe diferentes abordagens interpretativas. (iii) por estabelecer uma relação entre projeto composicional e resultado sonoro intrincada e em algum nível turva. Ademais, ainda boa parte da música eletrônica de concerto, mesmo sendo absolutamente reprodutível, isto é, fixada sob suporte (fita magnética, fida DAT, ou arquivo digital multipista etc.), seria apenas apresentada adequadamente em salas

de concerto. Pela dificuldade de obter e montar o sistema de som necessário; pela dificuldade de obter a gravação com a versão oficial da obra; por vontade dos artistas e tendência institucional de se restringir o número e controlar as ocasiões de apresentação. Assim, em geral, a postura dos criadores de música eletrônica de concerto aproxima-se mais do fotógrafo artista, com atitude de gravurista (com sua série propositadamente reduzida de impressões), do que do fotógrafo comercial, produtor de imagens. A condição institucional da música eletrônica de concerto (acusmática, eletroacústica) leva à ideia de que a obra musical é instanciada em concertos especiais, de modo a facilitar a esta obra uma história de suas execuções-ocorrências.

Não obstante, assim determinada, a aura de filiação benjaminiana parece estar distante da ideia que dela toma Cox em seu artigo. Mas aproximemos ambas. Cox fala especificamente da aura da performance musical que se liga ao aqui e agora que faz de uma performance um acontecimento único. Mas esse acontecimento encontra-se subordinado a ideia de uma obra, que o organiza por permiti-lo ou não, isto é, de uma obra que exige interpretação ou não. *Time and Motion Study 2* exige, *Gesang der Jünglinge* não⁴.

Temos então uma visão estrita de aura, dentro de uma leitura fraca da necessidade de suporte físico, e uma aberta. A estrita diz que só músicas de concerto com intérpretes tem aura, por permitirem performances auráticas. A aberta permite avaliar a aura como um efeito que uma obra musical consegue ao investir de variadas formas em seu caráter de música única, a ser apreciada em ocasiões especiais e sob condições específicas, e a ser conhecida em sua trajetória histórica como entidade imaterial. A nova aura que Cox propõe parte de uma visão aberta da aura. Como no exemplo dado por ele, da peça de Ferneyhough, esta pode ser reforçada pela aura tradicional, estrita. Entretanto, ele quer que essa nova aura seja vinculada a dados imanentes da própria obra e não de externalidades como aquelas ligadas à formação social do caráter único desta, a sociabilidade de seu caráter especial. Sua proposta é a de uma obtenção de um especial imanente, advindo do composicional. O que é

⁴Tomo aqui como não-problemática a ideia de que a obra de Stockhausen, quando apresentada, é sempre a mesma. Vale então a diferença entre interpretação e reprodução, e considera-se que difusão eletroacústica não chega a ser interpretação, isto é, não produz alterações significativas para os propósitos levantados.

único na obra e que a torna especial como uma espécie de 'ser vivo único' é sua estruturação, que penetra até os seus elementos de construção sonora para dar-lhe um brilho único.

IV

Em uma carta de 18 de março de 1936, Adorno critica o ensaio de Benjamin por achar que lhe faltara também dialetizar a obra aurática. Benjamin distribuía potência às obras reprodutíveis, marcadas pelo valor de exposição, sem simetricamente discutir a potência das obras auráticas, marcadas pelo valor de culto. Assim, à obra de arte autônoma coube uma função contra-revolucionária, muito ligada ainda à aura mágica. Para Adorno, ambas a arte elevada, autônoma, e a arte baixa, reprodutível, carregariam os estigmas do capitalismo, assim como ambas conteriam elementos promotores de mudança. Seriam metades dilaceradas da liberdade integral, embora não complementares, mas apenas diferentes. Não haveria, portanto, saída fácil da situação cultural em questão. Nem o romantismo burguês, ligada à figura do gênio, nem o anárquico do poder espontâneo do proletariado a proveria. Ademais, Benjamin subestimaria a tecnicidade da arte autônoma e superestimaria a da reprodutiva, tornando seu diagnóstico bastante tendencioso.

Levanto essas críticas pelo interesse do debate. Mas devo me ater ao que nos interessa aqui, à defesa de Adorno da obra de arte autônoma. Pois nessa defesa encontramos os elementos usados por Cox para definir sua concepção de aura para a música eletrônica artística.

Adorno trata o aspecto de ritual, o valor de ritual do texto de Benjamin como *mito* e fala do desencantamento da arte como dissolução do mito. Não obstante, a obra autônoma ainda mesclaria em seu cerne, de modo dialético, o mágico e o signo da liberdade. "A coerência mais extrema na busca da lei tecnológica da arte autônoma a adultera e, em vez de torná-la um tabu ou fetiche, aproxima-a do estado de liberdade, de algo que pode ser conscientemente produzido e feito" (Adorno, p. 208).

O que é composto, o é utilizando, mesmo nos meios digitais, o homem em seu embate com estes meios. A busca consciente, nesse embate, de consistência artística, aponta para uma liberdade ligada à necessidade de expressão. A obra de arte autônoma liga-se à aura no polo de sua autenticidade, isto é, na sua existência

como algo único, numa conexão que não deixa de ter qualquer coisa de espiritual e mágico. Não seria tanto por já ser *única* que a obra musical autônoma teria uma aura e estabeleceria uma ligação com sua história identitária e de performances. Mas por ser música autônoma que ela indicaria uma esforçada busca por atingir um nível de unicidade especial.

Não se pode, entretanto, deixar de observar que a concepção de aura aí posta por Adorno não enfrentava o problema da possibilidade de que uma música não precisasse ser interpretada para existir. E tampouco a consideração de que músicas poderiam existir apenas a partir de gravações, ou que gravações fossem suficientemente interessantes para afetar o status especial da apresentação musical, da performance em um concerto. Não obstante, Adorno menciona em um momento da carta que *nada seria mais aurático que um filme de cinema*, para deixar claro sua intenção de dialetizar a posição do aurático: este poderia sim ser capturado por humores não-emancipatórios, não sendo um componente *stricto sensu* positivo (2013, p. 211). Assim, de fato, os elementos levariam a crer que a concepção de aura adorniana seria aberta. Que ele selecionaria da concepção de Benjamin o que lhe interessa, ignorando os elementos que não cabem a seu campo de preocupações. Mas seria preciso ainda o enfrentamento que diferencia a concepção estrita da aberta para que surgisse a questão da aura para a música eletrônica de concerto, a começar pela própria existência desse tipo musical, ausente na década de 1930. De modo que a sugestão da nova aura de Cox pode ser reinterpretada como a ideia de que a música eletrônica de concerto é música autônoma e que, assim sendo, sua busca por unicidade ao nível do sonoro acarretaria, em maior ou menor grau, dependendo do trabalho composicional envolvido, a sua auralização. A proposta assim corresponde, em larga medida, à afirmação de que, mesmo contemporaneamente, a música eletrônica de concerto deve filiar-se à tradição alto-modernista da música autônoma, contra a música reprodutível, de entretenimento.

Com sua fixação sonora, uma música envelhece rápido. Todo novo som tem um poder da sedução que se esvanece com a familiaridade. Segundo Cox, obras que são diretamente gravações, sob suporte, correm sempre o risco de, se ouvidas muitas vezes, entrarem num processo de extinção, ao perderem gradativamente sua vitalidade. A vantagem de separar papéis na música de concerto tradicional seria

garantir uma contínua tentativa de atingir um ideal transcendente de interpretação sem acarretar a degenerescência da repetição do fixo. As diferentes tentativas/interpretações ajudam a traçar uma história e uma quase-tradição para cada música. Na música fixa, ao menos, a consistência interna saudada por Cox nos levaria a tratar a obra como um mecanismo que, posto em movimento, mostrar-se-ia orgânico e vivo nos seus meandros e efeitos. Que nos daria a sensação de que lá, durante aquele tempo e experiência, existe uma vida própria. De que se trata de obra autônoma cuja fixidez sonora não impede seu caráter monadológico. Sua técnica e seu reprodutível remeteriam menos ao universalmente técnico, do que ao composicionalmente particular.

As duas sugestões de Cox para a aura então podem ser resumidas a (i) que a música eletrônica procure se adequar ao paradigma da obra de arte orgânica, explorando o seu próprio meio para isso, mas produzindo algo alinhado à uma prática de escuta estrutural (de todo similar à exigida para a música contemporânea de concerto padrão). (ii) que o contexto de execução desta seja equivalente ao da música contemporânea de concerto, dando espaço para interpretação na execução e para uma relação dinâmica e interessante entre elementos invariantes e contribuições interpretativas, desvios, erros e estilos interpretativos.

Nisso é como se, com a ubiquidade da eletrônica no âmbito musical, a música eletrônica de concerto deva desistir do seu discurso laudatório, cheio de potências e promessas, para integrar-se de modo comum ao paradigma da música artística ligado ao da obra orgânica, autêntica, aurática. Como não há mais sentido nas promessas de outrora, e como a eletrônica musical passou a integrar todo o âmbito do musical, indiscriminadamente, o compositor sugere uma volta ao lado mais ritual da música de concerto. Há distração de mais nos modos fragmentados e recombinantes da música eletrônica comercial, acoplada a uma expectativa do público de presenciar sempre o mesmo, expectativa esta que não é exorcizada pelo paradigma fundacional.

A unicidade da obra autônoma deve expulsar, paradoxalmente, a expectativa de ouvir sempre o mesmo, essa proximidade apropriativa desenvolvida por meio das gravações musicais. Pois, mesmo em obras em que não há propriamente performance, que podem circular no formato de arquivos de som, em que a

reprodução pode dar-se ao bel-prazer do ouvinte, o que é procurado é um sentido de completude que remete ao contato com uma vida própria, que cintila dentro de si mesma. Haveria uma sensação de reencontro, que relaciona a obra ao momento e experiência da escuta, sempre diferentemente. Essa fulguração, entretanto, não é aquela que aparece no som como timbre, nas gravações de música *pop*, ou do trabalho timbrístico roqueiro elogiado pela música espectral⁵. Pois a música eletrônica artística deveria figurar sua fulguração, incluindo-a no plano composicional. Então, não se trata apenas de produzir uma música que, como um todo, tem o único como sua identificação - como obra única. A unicidade resultante, estruturada, deve distribuir-se no todo do som e do pré-perceptivo, produzindo um brilho especial de identidade.

V

Poder-se-ia discutir o quanto de fato essas transformações quase-lógicas no sonoro são percebidas; o quanto são intuídas; o quanto se fazem presentes. E depois o quanto a adequação a um trabalho composicional estruturalista intrincado e preocupado com o figural implicaria uma sensação de mais ou menos aura que não fosse simplesmente uma sensação de "intrincamento mais ou menos consistente". É de fato cômodo para um artista propor avaliações de valor estético com base na corrente estética que este mesmo segue e promulga. Entretanto, feitas essas ressalvas, nada disso o impede de mobilizar ideias em sua defesa e re-elaborar um conceito para tal. Sua aura não é fisicalista, condicionada pelo autografismo. Não é como a da música tradicional, condicionada pela performance, de concepção imediatista. Aproxima-se da aura de concepção ligada à autenticidade artística, mas a estende para além da condição imediatista, muito embora, em segundo momento, aconselhe um reforço interpretativo. Talvez porque uma estruturação fixa entrasse em conflito com a propriedade da aura benjaminiana da trajetória histórica do objeto, que no caso da música, configura-se como aquela das performances da peça musical. A volta da camada interpretativa acenaria a uma conciliação com essa propriedade, entretanto tensionando justamente o lado construtivo-composicional

⁵ Penso no célebre texto *A revolução dos sons complexos*, de Tristan Murail (1992).

da nova aura. Mesmo quando os esquemas de variação e desvio interpretativo são absorvidos por uma estruturação que os permite, parece que a instabilidade e tensão permanecem em jogo. Ou ao menos, é o que o exemplo da obra de Ferneyhough, parece indicar... Ademais, com Adorno, Cox valoriza uma realização artística única, de uma coerência que alça à liberdade ou ao menos à vivacidade.

O problema então é que uma vez chegado aí, se concluímos que esse programa implica um reforço da ideia de que a música eletrônica de concerto deve fazer-se e dizer-se arte autêntica, qual a vantagem de elaborar um critério que atrela essa autenticidade a um conjunto estético-composicional específico, organicista e estruturalista? Pois mesmo Adorno vai substituir o conceito de aura pelo de *apparition* – aparição, para justamente liberar a constelação que cerca o valor de culto em seu sentido positivo e emancipador das amarras da concepção orgânica da obra musical. E não é em chave similar que devemos entender sua colocação desconcertante, na carta já mencionada, de que "A música de Schönberg com certeza não é aurática"? (Adorno, 2013, p. 212).

A partir do material, organizado como um capítulo, intitulado *O Belo Artístico: «apparition», espiritualização, evidência*, da Teoria Estética de Adorno (2008, p. 125-156), direi: pois a dissolução e a não organicidade se fazem também estéticas. A arte pode conciliar sua própria irreconciliação interna, a sua construção fragmentária, sua colocação como dissonante a si mesma. A própria estrutura das obras de arte não é orgânica, no sentido de que estas encontram-se penetradas por momentos intelectivos, de expectativa e lembrança, pré e pós escuta. Elas são pensadas a partir de si próprias, mas mediadas intelectualmente, condicionando assim sua percepção. Entretanto, essa modulação não é necessariamente condicionada por uma postura simplesmente estrutural de escuta, ainda mais na contemporaneidade. A aparição, como fulguração de um instante improvável, emerge do caráter processual da obra e escapa-lhe, coroando seu acontecimento nesse momento fértil, ao indicar que a obra é mais do que ela mesmo é. Mais do que ela mesma quando colocada fora do processo de seu acontecimento. Marca-lhe assim uma não-totalização, com esse adicional de brilho fugaz, iluminação que já some. Na música contemporânea, a aparição emerge contra a pura coerência. Esta iluminação, portanto, não é fruto de um truque de *métier*, a surgir como um simples efeito. Seu instante improvável marca

a necessidade de reflexão sobre a obra, mas não a subordina a um manuseio composicional de tipo específico. A aparição então fulgura em um momento, não pelo seu som que brilha tal qual sua estruturação, mas de modo a invocar o imprevisto e o paradoxal. E assim, nos obriga a reavaliar o que é a consistência, em meio a diferentes obras musicais, dado que esta consistência não precisa ser adquirida via um manejo estruturado e racional da sua totalidade.

Em meio a uma cultura na qual a eletrônica sonora é ubíqua e qualquer som pode ser gravado, manipulado, descontextualizado, re combinado; onde qualquer amostra sonora pode ser armazenada e empregada para usos alternativos. Neste ambiente, a obtenção de uma distância contemplativa, o reforço de que exista algo de mágico e único, de uma presença no aqui e agora, deve ser produzida com fins a aproveitar as potências positivas não mistificantes desse movimento, não mais necessário nem aparente. Mas isso talvez signifique apenas que a música eletrônica, aqui e ali, dentro da concepção entendida, deve ser feita tal como qualquer arte o é, com maior ou menor sucesso.

Referências

Adorno, Theodor W. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.

Adorno, Theodor W.; Benjamin, Walter. *Correspondência 1928-1940 Adorno-Benjamin*. 47. Wiesegrund-Adorno a Benjamin: Londres, 18.03.1936. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora Unesp, 2013. p. 206-214.

Benjamin, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Trad. Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk Editora, 2012.

Cox, Frank. 'Aura and Electronic Music'. Em: Mahnkopf, Claus-Steffen; Cox, Frank; Schurig, Wolfram (Ed.). *Electronics in New Music*. Freiburg: Verlag Neue Musik (Corbett), 2006. p. 52-66.

Goodman, Nelson. *Languages of Art*. Indianopolis: Hackett Publishing, 1976.

Referências Secundárias

Caron, J.-P. 'Da Ontologia à morfologia: reflexões sobre a identidade da obra musical'. In: Quaranta, Daniel; Fenerich, Alexandre S. (Ed.). *10 Olhares sobre a Música de Hoje*. São Bernardo do Campo: Garcia edizioni, p. 45-82, 2015.

Chadabe, Joel. *Electric Sound: The Past and Promise of Electronic Music*. New Jersey: Prentice-Hall, 1997.

Holmes, Thom. *Electronic and Experimental Music: Technology, Music, and Culture*. 5. ed. New York: Routledge, 2016.

Murail, Tristan. 'A revolução dos sons complexos'. Trad.: J. A. Mannis. In: *Cadernos de Estudo - Análise Musical*, São Paulo, n. 5, fev./ago. 1992.

Estilhaço: ensaio poético-sonoro em tempo-espaco espiral



<https://doi.org/10.36592/9786587424996-14>

Isabel Nogueira

estilhaço – apresentação do vídeo poema sonoro

um mundo em cacos, em espelhos partidos.
uma proposição de reinvenção a partir de pedaços esparsos, diversos, híbridos.
mosaicos ressignificados a partir da escuta.
estilhaço é um trabalho que começa com disparadores de explosões de escuta, a partir de áudios-guia em podcasts mínimos para conduzir para uma manifestação criativa.
por meio destes disparadores, as pessoas serão convidadas a produzir fragmentos em som, texto, vídeo, mapa, fotografia, desenho e enviar para o site do festival.
a partir destes fragmentos produzidos, a artista irá reunir impressões para, em diálogo com suas próprias escutas dos disparadores, realizar a obra final, em um vídeo-poema-sonoro.
escutas compartilhadas, estilhaços de mundos possíveis.

O que é

estilhaço é um vídeo poema sonoro criado para o Festival Novas Frequências edição 2020, a convite do seu curador, Chico Dub.

A partir do convite para criar uma obra híbrida, que fugisse do formato de show online que proliferou na pandemia do coronavírus durante o ano de 2020, pensei no formato vídeo-poema sonoro, onde pudesse ter imagens dos espaços onde habito e textos combinados com música.

Minha trajetória como artista e como pesquisadora tem buscado aprofundar os entrelaçamentos entre escuta e conhecimento situado, a partir do conceito de escuta profunda, de Pauline Oliveros, de conhecimento situado (Donna Haraway e Gloria Anzaldúa) e cartografias do inconsciente, de Suely Rolnik, pensando a

criação sonora como entrelaçada a práticas de escuta e diálogo.

Em textos anteriores, venho discutindo a ideia de lugar de fala como lugar de escuta¹, e da proposição de disparadores da criação sonora a partir de processos conscientes e inconscientes.

Situo minha produção como a de uma mulher branca, nascida no sul do Brasil, com uma formação musical acadêmica (Bacharelado em Piano e Doutorado em Musicologia) e atuação também acadêmica (na Universidade Federal do Rio Grande do Sul) e artística (na música eletrônica, experimental e independente).

Atuo como artista e pesquisadora, e meu foco de interesse tem sido as práticas musicais experimentais mediadas pela tecnologia, especialmente de mulheres criadoras na América Latina.

Tenho realizado trabalhos em colaboração com outras artistas, como Maia Koenig, Linda O Keeffe, Leandra Lambert e Tania Neiva, e minha atuação tem acontecido dentro da academia e fora dela, buscando práticas que dialoguem com o campo de forma ativista (arte+ativista).

Ideias e conceitos geradores

A ideia da obra veio como uma proposta em duas etapas, na primeira delas eu elaborei uma série de quatro áudios como convites para escuta.

Estes convites são textos e criação sonora em uma proposta de disparadores de escuta, a partir da escuta, as pessoas poderiam enviar seus fragmentos de som, vídeo, poema, foto, colagem, obra visual e reenviar para mim.

Minha ideia era produzir diálogos, observar como as escutas ressoavam em mim, não usar as obras de forma direta.

Através dos disparadores, eu pensei em instaurar diferentes níveis de comunicação, para que os convites para a escuta pudessem ser estruturados em níveis, propostas, temporalidades e intensidades diferentes.

Para compor o vídeo poema sonoro final, usei filmagens feitas na rua, em casa, no

¹Ver Nogueira, Isabel Porto. *Lugar de fala, lugar de escuta: criação sonora e performance em diálogo com a pesquisa artística e com as epistemologias feministas*. Revista Vórtex, Curitiba, v.5, n.2, 2017, p.1-20. Disponível em: http://vortex.unespar.edu.br/nogueira_v5_n2.pdf

estúdio particular e no trânsito entre lugares.

O vídeo foi feito em colaboração com Luciano Zanatta, que atuou comigo na pós produção das imagens.

Busquei níveis entre a intimidade e seus atravessamentos, usando a ideia do espelho como realidades alteradas e como reflexo, trazendo a ideia da realidade estilizada como auto ficção.

A pandemia e o isolamento aparecem como marcadores deste tempo e deste projeto, no entanto a forma de poema sonoro em vídeo é algo que me acompanha desde 2015, com o projeto *Lusque-fusque*² (lançado como álbum pelo selo italiano *Electronic Girls*), e tenho pensado na forma como os vídeos e poemas sonoros informam e se articulam na minha expressão artística.

A partir do projeto *30dias30beats*, movimento de artistas da música eletrônica e do vídeo que acontece de forma virtual no mês de abril reunindo mais de 160 pessoas em todo o Brasil, tenho aprofundado minha relação com a imagem, buscando a experimentação através deste meio.

Reflexões sobre os disparadores da escuta

Penso no processo criativo como cartografias do imaginário, de processos de tomada de decisão conscientes e inconscientes.

A partir destas reflexões, emerge a necessidade de descolonização da produção sonora, e da inclusão das epistemologias da diferença.

bell hooks fala sobre a escuta do outro, a escuta da outra, fala sobre a necessidade da união entre teoria e prática, sobre o educar para transgredir.

Pensei que os disparadores poderiam ser percebidos como uma outra vida do vídeo-poema- sonoro, anterior e posterior, instauradora de um tempo espiralado que pudesse acessar outras escutas, diferentes do cotidiano, e outros níveis para a obra.

Um convite, podcasts mínimos, formatos híbridos, foram minhas motivações.

A escuta dos podcasts mínimos pode ser feita no *soundcloud*, e as sonoridades

²Ver: https://www.youtube.com/playlist?list=PLqFPw81-xsnSPwB3_xfjDe64eAxmUMmw7

utilizadas vieram de sintetizadores modulares e síntese granular.

e s t i l h a ç o - podcasts mínimos³ (Novas Frequências, 2020)

e s t i l h a ç o

Obra para o Festival Novas Frequências 2020

Podcasts mínimos

1. Conexão
2. Fractal
3. Sonhos
4. Espelho

Instruções:

Escute.

Perceba.

Conecte-se durante um breve momento com as instruções.

Produza o que parecer adequado: som, fotografia, desenho, texto, imagem, poema, música, filme.

Registre.

Envie.

1. Conexão

Imagina que vivemos em um mundo onde existe uma exigência de estarmos constantemente conectados.

Estas conexões tem diferentes cores e texturas, e todas elas são visíveis a olho nu.

Algumas são conexões que deixam você ansioso, nervoso, outras são conexões que deixam você nutrido, tranquilo, confiante.

Imagina que neste momento você vai focar seu pensamento e direcionar para uma destas conexões que trazem felicidade, paz e plenitude.

³Podcasts disponíveis em: <https://soundcloud.com/estilhaco2020>

Conexões que estimulam você para criar.

Você escolhe uma delas.

Percebe então que esta é uma das melhores conexões que você já conheceu, já viveu, já experimentou.

Não se parece com nada que tenha vivido antes.

por alguns instantes você percebe este lugar, esta sensação.

Imagina que ela é infinita, e que faz o tempo parecer suspenso.

O que te dá vontade de criar a partir deste lugar, desta percepção?

2. Fractal

Andar lentamente

Escutar

Parar por breves instantes

Se deixar levar

Ficar escutando durante um tempo.

Respirar, perceber, observar o que acontece no mundo ao redor e como os sons se misturam e se conectam.

Perceber como estes sons ressoam em seu corpo.

Escutar ainda um pouco mais.

Mergulhar na escuta.

Perceber que alguns sons estão próximos, outros distantes.

Perceber nesta escuta onde seu corpo vibra, e que emoções vem a partir desta vibração.

Talvez você possa perceber que sua escuta de hoje evoca memórias

Talvez você possa perceber que sua escuta de hoje ressoa com outros momentos de sua vida.

Talvez você possa perceber que estes sons despertam memórias.

Que memórias vem através da sua escuta?

Que imagens ou sons você poderia criar a partir deles?

3. Sonhos

Por três dias convido você a observar seus sonhos

Por três dias convido você a escrever logo ao acordar.

Você irá escrever deixando sua mão correr livre sobre o papel enquanto os sonhos retornam suavemente na sua memória.

Talvez as lembranças não venham com muita clareza.

Não importa.

Procure recordar alguns fragmentos, sensações, vozes, sons, rostos.

Talvez você lembre apenas pedaços de histórias.

Não há problema.

Escreva o que conseguir lembrar.

Reúna seus três relatos, sem julgamentos, e crie a partir deles.

Esta criação pode ser apenas com um deles, ou com os três.

Perceba que os sonhos vão te dizer a maneira com que eles querem existir na tua criação, no teu mundo de hoje.

Confia na tua percepção sobre os teus sonhos.

Talvez seja um texto, um desenho, um som, uma fotografia, um vídeo.

Percebe qual a criação que vem a partir do teu sonho e faz, no teu tempo, pensando que eles vão ser exatamente o que precisam ser neste momento.

4. Espelho

Imagine que exista um espelho capaz de refletir mundos possíveis.

Mundos em que desejamos estar, viver, atuar, com suas cores, sons, ritmos e movimentos.

As imagens refletidas na tela talvez sejam a mesma do mundo em que você vive hoje, ou talvez sejam diferentes

A imagem refletida neste espelho é bonita, inspiradora, prazerosa e reconfortante, mas diferente para cada pessoa.

O espelho mágico é único.

Você pode virar o espelho para qualquer lugar, pessoa ou momento do passado, presente ou futuro, incluindo você e sua própria vida.

Você verá ali refletida a imagem desejada, a imagem que se aproxima de forma mais verdadeira com o que você sonhou.

Verá a imagem que se aproxima do seu desejo.
O que você vê?

Estilhaço⁴ – para Novas Frequências – 05 de dezembro de 2020

A ideia

O processo de criação contou com a série de disparadores de processos criativos conscientes e inconscientes criados por mim e que chamei de Cartas do Deserto⁵.

O texto sobre as cartas diz:

“Os processos criativos e seus ciclos de tomadas de decisão são conscientes e inconscientes e podem ser construídos e desconstruídos, reconhecendo, expandindo e reinventando nosso lugar no mundo.

As cartas do deserto propõem a prática criativa diária através da conexão com processos intuitivos e corporificados, transformando experiências em sonoridades.

Sugere-se escolher uma carta por dia e reservar um tempo diário para a prática criativa.

Desenvolva a prescrição com energia e curiosidade, escuta e atenção ao momento presente; evite a crítica e o julgamento excessivo.

Recomenda-se o registro do processo criativo em diários, desenhos, poemas, mandalas e outros elementos materiais para mapear, observar e tecer sentidos.

A descrição das emoções e sensações experienciadas é bem-vinda.

A pergunta que move estes processos, práticas e ferramentas é: o que te move, o que te instiga, o que te encanta? que artista você quer ser?”

A partir dos disparadores de processos criativos e das práticas de escrita diária logo ao acordar, trazidas pelo método de escuta profunda de Pauline Oliveros onde realizei formação, fui observando tempos e recorrências para compor a obra sonora.

O trabalho foi realizado diretamente no computador, utilizado a DAW Ableton Live, e os sintetizadores Prophet e Microfreak (Arturia).

⁴Vídeo Estilhaço: <https://www.youtube.com/watch?v=oiLBIF24gsk&t=23s>

⁵Disponíveis em: <https://isabelnogueira.com.br/cartas-do-deserto/>

O registro de diário sonoro aconteceu por meio de sessões de escuta e cartografias do inconsciente a partir da escrita em fluxo.

A escolha pela gravação de campo, pelo soundwalking e pelo uso da voz falada tem sido uma constante em meu trabalho, ressoando propostas de Hildegard Westerkamp, Janet Cardiff, Laurie Anderson e Janete El Haouli⁶.

Ao mesmo tempo, me somo aos questionamentos de Cathy Lane sobre o uso da voz de mulheres de uma maneira não entoada, não cantada, observando o uso que mulheres da música experimental tem feito de suas próprias vozes em seus trabalhos.

Percebo os processos de criação, gravação e mixagem muito entrelaçados durante a composição de uma obra, tendo em vista que realizo em casa todas estas etapas. As vivências com o coletivo Medula e as experiências na música experimental tem me trazido estas reflexões, publicadas em trabalhos anteriores⁷.

Penso então na criação sonora como situada, como entrelaçada por sentidos e geradora destes entre quem cria, suas experiências no mundo, seus processos conscientes e inconscientes, e quem ouve, em uma espiral de sentidos.

RESPIRAR (COMO CHAVE E COMO PORTAL) – sem hora nem tempo para começar
Escutar para expandir

1. PERCEPÇÃO: MÃOS, DETALHES, DO MINIMO AO MAXIMO
2. CONVERSA: ESCRITA COM O CORPO, PROPOSIÇÃO DO CORPO
3. ESPELHO: RECONHECIMENTO, OBSERVAÇÃO, DESCONSTROI, CONSTROI, CURA
4. OBSERVAÇÃO: DE TUDO QUE VEM DO CORPO – SONHOS, MOVIMENTOS, SENSACIONES

⁶Ver Nogueira, Isabel e O Keeffe, Linda. *Applying Feminist Methodologies in the Sonic Arts: the Soundwalking as a Process*. Anais do Congresso da ANPPOM, Manaus, 2018. Disponível em: https://www.academia.edu/37674786/Applying_Feminist_Methodologies_in_the_Sonic_Arts_the_Soundwalking_as_a_Process

⁷Ver Nogueira, Isabel e Zanatta, Luciano. *PeleOsso: a gravação como processo criativo*. Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia, 2019. Disponível em: <http://www.musimid.mus.br/revistamusimid/index.php/musimid/article/view/19/9>

5. APRENDIZADO: MOVIMENTO QUE SOA

PARTE 1

ESCUA,
EXCUTA
ESTILHAÇO

FERIDA
FRACTAL
ESPELHO

LEVEZA
SONHOS
CONEXAO

Sobre as águas que brotam das pedras.

Sobre as flores que brotam em meio aos muros.

Sobre tudo que floresce onde parecia que não haveria vida.

Sobre as possibilidades de respiro em meio ao caos.

PARTE 2

(Sobre voz)

voz que fala,

voz que canta, voz que escreve.

A voz que escuto dentro,

ressoa no corpo,

ressoa fora de mim.

Voz corpo,

voz caminho,

voz travessia,

voz pés.

Voz-escuta,

voz híbrida.

Voz mutável

Voz sentido

Voz lugar.

PARTE 3

(Sobre mulheres e desigualdades na música)

3.1.

As mulheres geralmente são treinadas para não ter confiança em suas próprias capacidades.

As mulheres geralmente são treinadas para ter culpa

As mulheres geralmente são treinadas para cuidar dos outros

As mulheres geralmente são treinadas para não ter tempo.

As mulheres geralmente são treinadas para ser silêncio e dor.

Você precisa de ajuda com seus cabos?

Tem certeza que plugou tudo certo?

Você quer que eu afine sua guitarra pra você?

Foi você mesma que fez esta mix?

Puxa, sua música é bem barulhenta pra ser de uma mulher.

3.2. A grande arma da colonização é nos fazer acreditar na mentira de que somos ocidentais.

A grande arma da colonização é manter os colonizados não conscientes sobre sua real condição, sobre seu não lugar.

Me senti fraturada, sem chão.

Sem saber sequer onde procurar o que veio antes.

A fratura se converteu em cacos,

Os cacos se converteram em pedaços,

Os pedaços em estilhaços,
Os estilhaços se tornaram prisma.

3.3. A fratura é interna.

O espelho já quebrou dentro.

Desembaralhar as letras que compõe as ideias.

Observar como se desacomodam e se reorganizam.

Observar os movimentos dos fluidos ácidos.

Olhar pra tudo que gira internamente, para tudo que colapsa, para o furacão de sentimentos.

Reconhecer suas cores, suas dores, suas ondas, a continuidade do seu movimento, a impermanência de seus resultados.

PARTE 4

(29 de novembro de 2020)

4. Lutou contra a ausência

Lutou contra o medo,

Lutou contra a culpa,

A crítica constante e ferina

Lutou contra a falta de presença

A falta de confiança, a descrença, o descrédito

Lutou contra o silenciamento de seu corpo e de sua voz

Por dias a fio, por noites inteiras, as vozes continuavam ressoando dentro da sua cabeça

Cansaço, medo, culpa, mais cansaço

Pulsão de morte que se acumula cada dia um pouco mais até que se instala e mata tudo.

Morte pequena, diária, constante

Dia após dia, a ferida se fez, aberta, pulsante, alimentada pelos corvos que não deixam que cicatrize

Aproxima o espelho da ferida

É funda, extensa, imensa

Ela é a ferida, e a ferida é ela

Observa o espelho, mar de sangue e pus em fluidos, indefinidos

Fixa o olhar

No fundo, percebe algo improvável

Tao improvável como aquelas flores que nascem entre tijolos de uma parede seca,
descobrimo vida onde já não existia nada

Ela se pergunta, o que pode vir da ferida?

A entrega, a desistência, uma espécie de paz e resignação por cumprir com a
própria sina de morte

Mas ela lembra do pacto antigo, secreto até, nunca declarado

Tem vida enquanto existir respiro.

enquanto existir vontade, enquanto existir um sopro de voz, algo resiste, mesmo
que ela não saiba muito bem o que

Ela lembra, e a lembrança se faz lágrima

Uma gota, um fio, um jorro macio e constante, um rio de lágrimas que caem como
balsamo na ferida aberta

PARTE 5

5.1. Não tem arma

Não tem regra

Não tem reza pronta

Não tem dilema

Não tem pecado

Não tem ordem

Da pele pra dentro,

O que respira, conecta,

Observa,

recomeça

5.2. É sonora a manifestação poética

Cozida em fogo lento, grita.

absorve tempestades

gira em vulcão de encantamento
dança sobre os medos
canta sobre os restos
potência em mutação constante.

5.3. Budas ciborgue, xamanismo alquímicos.
meditações sônicas, desconstrução constante.
Como você faz para curar a sua ferida colonial?

Final

Escuta como ferramenta.
Escuta como atenção,
Escuta como diálogo,
Escuta como escolha
a quem eu escuto?
Como eu escuto?
Corpos que ressoam através da escuta,
corpos que são ressignificados a partir da escuta.
comunidades imaginadas através da escuta.
Tradições ressignificadas.
Quais as histórias que você escuta?

Organizadores

Raimundo Rajobac

Professor no Departamento de Música e diretor do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Possui graduação em Filosofia e Música. Mestrado em Educação pela Universidade de Passo Fundo (UPF), 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 de Prática Musical Coletiva, Estética e Filosofia da Música, 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); *Música como fisiologia aplicada: considerações a partir do Nietzsche tardio* (2016); *Música como problema de formação (Bildung): Espinosa, corpo e afecções* (2020); *Em perspectiva hermenêutica: arte, existência e tragédia da cultura* (2021). Organizou (com L. C. Bombassaro e P. Goergen) *Experiência formativa e reflexão* (2016); (com L. C. Bombassaro) *Música, Filosofia e Formação Cultural* (2017); (com N. Hermann) *A questão do estético: ensaios* (2019); (com L. Tomás) *Música, filosofia e crítica: problemas transversais* (2020); ; (com A. Fávero e J. Paviani) *Vínculos filosóficos* (2020).

Luiz Carlos Bombassaro

Professor de Filosofia na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Estudou Filosofia na Universidade de Caxias do Sul, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul e nas Universidades de Heidelberg e Kaiserslautern (Alemanha). Foi professor no Departamento de Filosofia da Universidade de Caxias do Sul (UCS) e da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Realizou diversos estágios de pesquisa e atividades de intercâmbio acadêmico nas Universidades de Heidelberg, Kaiserslautern, na Herzog August Bibliothek em Wolfenbüttel, no Instituto Max Plack: História da Ciência de Berlim e no Instituto Warburg em Londres. Suas áreas de interesse são Filosofia na Renascença, Epistemologia e História da Ciência e Filosofia na Educação. Dentre suas publicações, destacam-se: *As fronteiras da Epistemologia. Como se produz o conhecimento* (1992), *Ciência e mudança conceitual. Notas sobre epistemologia e história da ciência* (1995), *Im Schatten der Diana. Die Jagdmetapher im Werk von Giordano Bruno* (2002), *Giordano Bruno e a Filosofia na Renascença* (2010). Organizou (com J. Paviani), *Filosofia, lógica e existência* (1998), (com C.A. Dalbosco e E.A. Kuiava) *Pensar sensível* (2011), (com C.A. Dalbosco e N. Hermann) *Percursos hermenêuticos e políticos* (2014), (com R. Rajobac e P. Goergen) *Experiência formativa e reflexão* (2016), (com R. Rajobac) *Música, filosofia e formação cultural* (2017). Traduz e coordena (com Nuccio Ordine) a edição brasileira das *Obras italianas* de Giordano Bruno.

Autores/Autoras

Celso Giannetti Loureiro Chaves

É professor titular de Composição e de História da Música no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e orientador do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS. É bacharel em Arquitetura e em Composição e Regência pela UFRGS, mestre em Educação (UFRGS) e Doctor of Musical Arts em Composição Musical pela University of Illinois at Urbana-Champaign, EUA. Sua ação em pesquisa é a crítica genética aplicada à música, com foco em processos composicionais na música de concerto e na canção. Seu concerto para violino *Museu das coisas inúteis* foi estreado pela OSESP (São Paulo) em 2017 e pela Orquestra Gulbenkian (Lisboa) em 2018, no contexto da parceria SP/LX entre a Fundação Gulbenkian e a OSESP. Entre suas obras estão *Estética do Frio I* (cordas; 1993), *Estética do Frio II* (piano e cordas; 2005), *Estética do Frio III* (quinteto com piano; 2014) e "Five Cadenzas" (contrabaixo e ensemble; 2018). Seu livro "Memórias do Pierrô Lunar" foi lançado em 2006 pela Editora L&PM e seu CD autoral *Balada para o avião que deixa um rastro de fumaça no céu / Estética do Frio II* foi lançado em 2013. Seu texto "Genèses musicales" integra o livro "La critique génétique à la recherche d'autres savoirs" (P. Willemart, ed.) publicado pela Editora L'Harmattan em 2021.

Clovis Salgado Gontijo

Graduado em Música (Faculdade Santa Marcelina, 1999) e em Filosofia (Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia, 2007), Mestre em Música (Texas Christian University, 2002) e Doutor em Filosofia com menção em Estética e Teoria da Arte (Faculdade de Artes, Universidad de Chile, 2014). Sua pesquisa de doutorado, financiada pela agência chilena Conicyt, resultou no livro *Ressonâncias noturnas: do indizível ao inefável*, publicado pelas edições Loyola na Coleção Filosofia (2017). Realizou estágio de pós-doutorado na Escola de Música da UFMG, durante o qual preparou a tradução (com prefácios e notas) de *A música e o inefável*, de Vladimir Jankélévitch, publicada, em 2018, pela editora Perspectiva na Coleção Signos Música. Organizou, juntamente com o Prof. José Antonio Baêta Zille, o livro *Os filósofos e seus repertórios*, quinto volume da publicação *Diálogos com o som* (editora UEMG). Apresentou, no simpósio "Vladimir Jankélévitch in the 21st Century" (Sydney, Austrália, 2018), trabalho sobre a possibilidade de uma espiritualidade não religiosa em Vladimir Jankélévitch, posteriormente publicado no volume *Contemporary Perspectives on Vladimir Jankélévitch: on What Cannot Be Touched* (Lexington Books, 2019). Professor assistente do Departamento de Filosofia da FAJE, é líder do grupo de pesquisa "Mística e Estética", cadastrado pelo CNPq. Também integra o grupo internacional de pesquisa Susanne Langer Circle. Dedicou suas pesquisas, sobretudo, às interseções entre as experiências mística e estética, às relações entre

arte e linguagem, aos limites da linguagem discursiva, às poéticas noturnas e à filosofia da música.

Dirk Stederoth

Formado em Filosofia e Sociologia pela Universidade de Kassel (Alemanha), onde também concluiu seu mestrado e seu doutorado. Atualmente é professor de Filosofia na mesma universidade. Suas áreas de interesse investigativo são: Filosofia clássica alemã, Filosofia Intercultural, Filosofia da Música, Filosofia da Educação e Teoria crítica. É membro da redação da revista *Zeitschrift für Kritische Theorie*. Atualmente desenvolve projetos de pesquisa em estética e filosofia da música popular e filosofia da educação crítica diante das atuais reformas educacionais. Dentre suas principais publicações, destacam-se: *Freiheitsgrade. Zur systematischen Differenzierung praktischer Freiheit* (2015), (ed. com Timo Hoyer e Carsten Kries, *Was ist Popmusik*; com Timo Hoyer, *Der Mensch in der Medizin. Kulturen und Konzepte* (2011); (ed. com Kristian Köchy, *Willensfreiheit als interdisziplinäres Problem* (2005); (ed. com Heinz Eidam e Frank Hermenau, *Die Zukunft der Geschichte. Reflexionen zur Logik des Werdens* (2002); *Hegels Philosophie des subjektiven Geistes. Ein komparatorischer Kommentar* (2001).

Gerson Luís Trombetta

Possui mestrado em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (1998), doutorado em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2006) e realizou estágio de pós-doutorado em Filosofia na Universidade Federal de Minas Gerais (2015). Atualmente é professor titular no Programa de Pós-Graduação em Letras e no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Passo Fundo. Também é professor titular dos Cursos de Graduação em Filosofia e Música da mesma universidade. É autor do livro "Harmonia e ruptura: a Crítica da Faculdade do Juízo e os rumos da arte contemporânea" e outros trabalhos sobre estética e filosofia da arte.

Hans-Georg Flickinger

Formado em Direito e Filosofia na Universidade de Heidelberg. Professor emeritus da Universidade de Kassel (Alemanha). Foi professor nos Cursos de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e coopera sistematicamente com o intercâmbio acadêmico e científico Brasil-Alemanha, atuando em diversas universidades brasileiras. Suas áreas de interesse e investigação são especialmente a Filosofia Política, a Hermenêutica, a Teoria de Arte e a Filosofia da Educação. Entre suas mais de 100 publicações constam: *Darstellung und Reflexion - ein Beitrag zur Kunsttheorie der Moderne, Frankfurt, 1975*; *Marx e Hegel, Porto Alegre, 1985*; *Em nome da liberdade, Porto Alegre, 2003*; *A caminho de uma pedagogia hermenêutica, Campinas, 2010*; *Gadamer & a Educação, Belo Horizonte, 2014*; *A filosofia política na*

sombra da secularização, São Leopoldo, 2016. Há duas palavras que para mim apresentam Flickinger: é sem dúvida o que os alemães chamam de “Brückenbauer”, um construtor de pontes, o grande projetista e executor dos programas de cooperação biletaral, e por isso é também um “Grenzgänger”, que na verdade designa aquele trabalhador que costuma atravessar fronteiras para desenvolver suas atividades. No caso de Flickinger, a convivência com mundos diversos é também um sinal de sua intensa atividade intelectual interdisciplinar.

Henrique Iwao Jardim da Silveira

Henrique Iwao (Jardim da Silveira, Botucatu, 1983) é graduado em Música, modalidade Composição, pela Unicamp (2006) e possui mestrado em Musicologia / sonologia pela USP, com a dissertação *Colagem Musical na Música Eletrônica Experimental* (2012). Ingressou no doutorado em Estética e Filosofia da Arte na UFMG em 2009, com uma tese na área da ontologia da obra musical. Participa do grupo de pesquisa, cadastrado no CNPq, “Modos de presença nos fenômenos estéticos”, coordenado por Rodrigo Duarte e Rízzia Rocha. Além da filosofia, dedica-se às artes e em especial, à música. Integrou o Ibrasotope, núcleo de música experimental, entre 2007 e 2012, e desde 2014 integra a Seminal Records, selo-organização dedicado à música experimental e afinidades.

Isabel Nogueira

É pesquisadora, professora, artista sonora, produtora musical e musicóloga. Bacharel em Piano pela UFPel e Doutora em Musicologia pela Universidade Autônoma de Madri, é professora da UFRGS e coordenadora do Grupo de Pesquisa Sônicas: Gênero, Corpo e Música (UFRGS). Lançou diversos álbuns de música experimental por selos do Brasil, Itália, Peru e Estados Unidos e quatro álbuns de canções (*Vestígios Violeta*, 2014; *PeleOsso*, 2019, *Luna*, 2020 e *Semente*, 2021). Tem artigos e livros publicados sobre música e gênero, criação sonora e pesquisa artística. É especialista em escuta profunda pelo Deep Listening Institut e desenvolve workshops sobre este tema no Brasil e no exterior. Tem desenvolvido workshops e mentorias sobre processos criativos e produção musical, como nos projetos *Concha* (2019), *RS Music Lab* (2020) e *Ressoa* (2021). Sua produção envolve música experimental e eletrônica, e foi indicada ao Prêmio Açorianos pelo Disco *PeleOsso*, em 2020. Atualmente, está organizando, juntamente com a pesquisadora Linda O Keeffe, um livro a ser publicado pela Editora Routledge em 2022 com o título *The Body and Sound, Music and Performance*, envolvendo vinte pesquisadoras de todo o mundo.

João Paulo Costa do Nascimento

É compositor, educador musical e pesquisador da área de filosofia da música. Graduou-se em Composição e Regência pelo Instituto de Artes da UNESP, onde

também realizou mestrado e doutorado sob orientação da prof^a. Dr^a. Lia Tomás, com ênfase na linha de musicologia estética. Seus escritos e pesquisas transitam pela temática da música de vanguarda e experimental do século XX e XXI, enfocando os debates sobre modernismo, pós-modernismo e sublime, com especial interesse pelas obras do filósofo Jean-François Lyotard e do compositor Morton Feldman. Estes dois autores constituíram os pilares de sua tese de doutorado, intitulada *O Sublime de Lyotard e a Música de Morton Feldman* e contemplada pelo 1º Prêmio UNESP de Teses, no ano de 2018. Dentre suas publicações, destacam-se *Abordagens do pós-moderno em música: a incredulidade nas metanarrativas e o saber musical contemporâneo* (2010), publicada pelo selo Cultura Acadêmica da editora UNESP. Atuou como compositor em diversos espetáculos de dança e teatro experimentais. Na área da educação, tem atuado como professor de escolas de música e como divulgador de temas da filosofia da música e da música contemporânea. Atualmente, é professor de música do ensino médio do Colégio Oswald de Andrade (São Paulo-SP).

Jonathan Molinari

Doutor em Filosofia pelo Istituto Italiano di Scienze Umane-Scuola Normale Superiore di Pisa (2012) e mestre em Filosofia pela Università degli Studi di Bologna (2008). Foi dois vezes bolsista em Londres do Istituto Italiano per gli Studi Filosofici (Seminari Bruniani, Warburg Institute), professor assistente pela Università di Bologna, Chercheur invité pela Université Catholique de Louvain (De Wulf-Mansion Centre for Ancient, Medieval and Renaissance Philosophy) e colaborador do projeto Quadrivium's Humanism and Modernity (Università di Bologna, em colaboração com o Centre National de la Recherche Scientifique-CNRS, Centre Jean Pépin, Paris). É membro da Società Filosofica Italiana (SFI), da Société Internationale pour l' Étude de la Philosophie Médiévale (SIEPM), da Society for Medieval and Renaissance Philosophy (SMRP). Concluiu o pós-doutorado (2016) em Filosofia na Universidade de São Paulo (USP) sob a supervisão do Prof. Dr. Lorenzo Mammì, tendo sido bolsista da FAPESP. Também em 2016 publicou o livro intitulado: *Libertà e discordia: Pletone, Bessarione, Pico della Mirandola*, pela editora Il Mulino (Bologna). Desde 2014, ministrou aulas, conferências e palestras na Europa e no Brasil. Atualmente, é Professor Adjunto no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Pará (UFPA). É também autor do livro: *L'eroismo tragico di Adamo. L'umanesimo di Pico della Mirandola* (2018), publicado na Itália pela Editora 1088 Bologna University Press. Foi professor visitante na Universidade de Bolonha em fevereiro 2014 (com apoio da Universidade de Bolonha) e no 2018 (com apoio do CNPq). Foi também professor visitante no 2019 da Universidade de Florença (com o apoio da Universidade de Florença). Desde 2018, é líder do grupo de pesquisa Humanismo e Utopia (Cnpq) e curador e tradutor italiano do livro de Vladimir Safatle, *O Circuito dos afetos* (projeto aprovado e financiado pela Fapesp). É pesquisador responsável pelo projeto de intercâmbio entre o Departamento de Filosofia da Universidade de Bolonha e o Curso de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Pará. Desde 2020 colabora com a Galeria de Arte contemporânea - Marignana Arte - de Veneza e com a Fine Arts Academy Santa Giulia de Veneza.

Lia Tomás

É Livre-Docente em Estética Musical (UNESP). Possui Bacharelado em Música (Instrumento Piano) pela UNESP - Instituto de Artes (1985), Mestrado e Doutorado em Comunicação e Semiótica pela PUCSP (1993 e 1998) e dois Pós-Doutorados em Estética Musical (Université de Paris I - Institut d'Esthétique et des Sciences de l'Art) (2001 e 2003). Coordenou o Programa de Pós-Graduação em Música da UNESP - Instituto de Artes de 2007 a 2013 (duas gestões) e foi 1ª Secretária da ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música) de 2008 a 2011. Foi também membro titular da Comissão Permanente de Avaliação (CPA) e do GRAI/Avaliação Institucional, ambos na Reitoria da UNESP (2012 a 2016) e do Conselho Universitário (2016-2018). Atualmente, é membro titular da Congregação do Instituto de Artes. Coordena DeMusica: Laboratório de Estudos em Estética Musical e Filosofia da Música (Projeto CNPq) e é Bolsista PQ – nível 2.

Nadja Hermann

É graduada em Filosofia/UFSM, possui Mestrado em Educação/PUCRS e Doutorado em Educação/UFRGS, com estudos complementares (Doutorado sanduíche) na Universidade de Heidelberg. Foi professora titular de Filosofia da Educação/ UFRGS de 1997 a 2005 e professora adjunta da PUCRS de 2005 a 2015. Realizou estágios de pesquisa na Universidade de Heidelberg/ Institut für Bildungswissenschaft nos anos de 1998, 1999 e 2005. Coordenou o Comitê de Educação e Psicologia da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul no período de 2002 a 2006. Foi Editora da revista *Educação* (Porto Alegre) de 2010 a 2015. Foi pesquisadora do CNPQ de 1996 a 2020. Atualmente lidera o Grupo de Pesquisa "Racionalidade e Formação" (CNPq), hospedado na PUCRS, dedicando-se à pesquisa sobre formação, ética, ética e estética, alteridade. Entre suas publicações destacam-se: *Pluralidade e ética em educação* (DP&A, 2001); *Hermenêutica e educação* (DP&A, 2002); *Ética e estética: a relação quase esquecida* (Edipucrs, 2005); *Autocriação e horizonte comum: ensaios sobre educação ético-estética* (Editora da Unijuí, 2010) e *Ética e educação: outra sensibilidade* (Autêntica, 2014); *Diálogo/Educação*, em coautoria com Márcia Tiburi (Editora SENAC/SP, 2014); *A questão do Estético*, em co-autoria com Raimundo Rajobac (Editora Edipucrs, 2019).

Peter König

Professor de Filosofia na Universidade de Heidelberg, tem formação em Filosofia, Ciências da Literatura, Linguística e Música pela mesma universidade. Fez estudos de Filosofia na Universidade de Pisa. Doutor em Filosofia pela Universidade de Heidelberg, onde também realizou sua Habilitation em Filosofia. Desde 2005 faz parte do corpo docente do Philosophisches Seminar da Universidade de Heidelberg. Em 2008 foi professor convidado da Universidade de San Carlo (Filipinas) e tem sido conferencista convidado em diversas universidades europeias e norte-americanas. Em 2014 ajudou a fundar o Zentrum für Historische Ontologie – CHO (Centro de

Ontologia histórica). Suas áreas de interesse de pesquisa são a Filosofia do Iluminismo, o Idealismo alemão, a Filosofia do séc. XX, a História da Ética e da Estética, a Metodologia filosófica, tendo desenvolvido estudos sobre Vico, Leibniz, Wolff, Kant, Fichte, Schelling, Jochmann, Heidegger, Benjamin, Gadamer, Oakeshott, Kojève e McKeon, dentre outros. Dentre suas publicações, além de numerosos ensaios, contam-se os livros *Giambattista Vico – Leben und Werk*. (2006), *Naturrecht, Gesetz und Autorität. Zur Theorie praktischer Erkenntnis bei Hart, Fuller, Oakeshott und Finnis*. (2000) *Autonomie und Autokratie. Über Kants Metaphysik der Sitten*. (1994). Também é editor de coletâneas como *Vico in Europa 1800-1950*. (2013), *Carl Gustav Jochmann: Briefe eines Homöopathisch-Geheilten* (2010), *Carl Gustav Jochmann: Über die Sprache*. (1998), (com C. Fricke e T. Petersen): *Das Recht der Vernunft. Kant und Hegel über Denken, Erkennen und Handeln*. 1995.

Rainer Patriota

É graduado em música pela UFPB (1999) e doutor em filosofia pela UFMG (2010). Através do DAAD, fez estágio de pesquisa na Universidade Martin Luther-Halle-Wittenberg, na Alemanha, e, entre 2013 e 2016, com financiamento da CAPES foi professor e pesquisador no Instituto de Artes, filosofia e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). É instrumentista (violão, viola da gamba) e compositor, atuando nas áreas da música antiga, do jazz e da música popular. Em 2019 lançou seu primeiro disco com composições próprias para violão. Como pesquisador, dedica-se prioritariamente aos temas da filosofia da arte e da estética da música, contribuindo com publicações para periódicos, coletâneas e projetos de tradução. Traduziu, dentre outros, os livros *A Orquestra do Reich – a Filarmônica de Berlim e o Nacional Socialismo*, de Misha Aster (Perspectiva, 2012), *O livro do Jazz – De Nova Orleans ao Século XXI*, de Joachim-Ernst Berendt (Perspectiva, 2013), *A mais alemã das artes – musicologia e sociedade da República de Weimar à Era Hitler* (Perspectiva, 2015), *A alma as as formas*, de Georg Lukács (Autêntica, 2015) e *Teoria feminista - da margem ao centro*, de bell hooks (Perspectiva, 2019). É professor do Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e colaborador do PPGFIL do IFAC/UFOP.

Rodrigo Duarte

É 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. Em agosto de 2020 criou – e desde então coordena, juntamente com a pesquisadora Dra. Rízzia Rocha (UFMG) – o

Grupo de Pesquisa "Modos de presença nos fenômenos estéticos", cadastrado no Diretório dos Grupos de Pesquisa do CNPq. Publicou, além de numerosos artigos e contribuições em coletâneas, no Brasil e no exterior (Alemanha, França, EUA, Itália, Espanha, Portugal, Chile etc.), os seguintes livros: *Marx e a natureza em 'O capital'* (Loyola, 1986), *Mimesis e racionalidade* (Loyola, 1993), *Adornos. Nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano* (Ed. UFMG, 1997), *Adorno/Horkheimer & 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).