

## RAZÃO, SENTIDOS E ESTÉTICA MUSICAL

*Acordei bemol  
Tudo estava sustentado  
Sol fazia  
Só não fazia sentido  
(Paulo Leminski)*

Se for possível vislumbrar possibilidades de estruturação de sentidos nas formas musicais, temos um belo tema para a Filosofia da Música, referente à velha questão sobre a semanticidade musical, cuja abordagem pode ser enfrentada em dois níveis: seu entendimento *lato* e *stricto sensu*, o que nos lançaria de imediato e necessariamente à questão da linguagem musical e da linguagem *tout court*.<sup>1</sup>

Enrico Fubini,<sup>2</sup> referência para a cartografia do que os iluministas denominavam estética musical, ao refletir sobre as possibilidades da linguagem musical constituir significantes, nos traz duas teses que se confrontam, na história do pensamento ocidental: a) a concepção *ética* que concebe a música como agenciadora de comportamentos distintos, *expressando* sentimentos; b) a música como arte autônoma dos sons, de puro deleite, que produz um prazer sensível que se exaure em si mesma, não produzindo qualquer tipo de conhecimento, nem significando qualquer outra coisa. No limite, uma arte autotélica. Entre os primeiros, estão os pitagóricos, entre os últimos, o alemão Eduard Hanslick (1989), talvez o maior teórico moderno da música como pura formalização, sem nenhuma pretensão de falar sobre o mundo ou a vida, em suma, sem pretensões de significar coisas. Para ele, a música não fala ao intelecto, por conceitos, como a poesia – arte-espelho para julgar as demais

DILMAR SANTOS DE MIRANDA\*

### RESUMO

A possibilidade da linguagem musical ser portadora de sentidos do mundo e da vida, ou seja, a possibilidade da existência de uma semântica musical, constitui tema no pensamento ocidental, desde a Antigüidade clássica. Este artigo busca pontuar momentos marcantes da trajetória deste pensamento, partindo da escola pitagórica até a estética romântica, visando sempre à interlocução da estética musical com as várias correntes de pensamento, tendo a reflexão sobre a razão como centro referente desse embate.

### ABSTRACT

An old subject of western thought is the possibility of a musical language to express the meaning of the world and of the life (the possibility of a musical semantics). This paper shows the great moments of this subject, since Pythagoras' thought until the romantic esthetics. I pretend to connect musical esthetics with several tendencies of thought. The reference of this paper is the reflection about the reason.

\* Doutor em Sociologia, Professor Adjunto do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Ceará.

artes, durante séculos, precognizando o *belo musical* em si. São posições polares, contendo várias concepções nuançadas, a exemplo de Max Weber, visto por Theodor Adorno como o primeiro sociólogo da música, pela sua ambiciosa intenção de elucidar as relações entre razão e vida musical, sobretudo em *Fundamentos racionais e sociológicos da música ocidental* (Weber, 1995).<sup>3</sup> Para ele, o conceito fundamental que organiza sua concepção sobre o ocidente moderno (inclusive a música), é a idéia de racionalização, chave heurística decisiva para a sua sociologia da música., aplicando-a sobremodo ao tratamento específico dado pela música euro-ocidental ao seu material sonoro, aquele estoque de sons de *todas* as culturas.

Com efeito, nossa reflexão sobre formas musicais com possibilidades de constituir sentidos, não pode deixar de

partir do pitagorismo, explicitação dos primeiros entendimentos de uma possível semanticidade subjacente à linguagem musical *lato sensu*, mediante uma tipologia do *ethos* de diferentes povos da época. Como se sabe, para os pitagóricos, o número não era uma mera representação da ordem das coisas, mas o constitutivo primeiro (*αρχη*) da estrutura do cosmos. Conhecendo suas relações e a harmonia cósmica, todo o universo tornava-se cognoscível. Número e harmonia eram, a um só tempo, a condição de possibilidade da existência do universo e do saber verdadeiro. Daí o realce dado à música, concebendo-a como elemento fundante da ordem do ser. A racionalidade arquetípica era evocada a partir da série harmônica.<sup>4</sup> Assim, os pitagóricos incorporaram a música a uma espécie

de metafísica da acústica, atendendo a intervalos e a relações numéricas subjacentes às relações de consonância, formulando uma doutrina dos modos, ritmos e instrumentos, articulada aos seus efeitos provocados nas pessoas. Tal cosmologia descobre um princípio ordenador: as relações intervalares da música, fundante da ordem do cosmos, são de ordem físico-matemática, abrangendo inclusive o mundo dos homens. Platão adere a essa noção, conforme se vê no III livro de *A República*: dotada de uma essência racional capaz de revelar a harmonia racional de tudo, a música ressoaria também na ordem social, sendo assim aceita na *polis* platônica.

Na verdade, os gregos não concebiam a música como arte, mas a incluíam na esfera do que concebiam como ciência. Há uma distinção crucial entre a concepção grega e a moderna de ciência e, por via de conseqüência, de razão. O conceito de *λογος* (a razão grega) concebe o *κοσμος* (a boa ordem), como um todo partilhando de uma só racionalidade imanente a esse todo de sentido. A partir desse horizonte “cosmocêntrico-objetal”, o homem é visto como apenas um ente a mais subsumido à ordem racional do cosmos.<sup>5</sup> Para a tradição socrática, o juízo estético, assim como o ético, dava-se por sua subsunção à esfera da racionalidade da episteme. Quando se diz que os gregos concebiam a música como ciência, noção que penetra a estética medieval, via Boécio, temos que considerar aquela concepção de razão (*ratio* para os latinos e cristãos do medievo).

Porém, os gregos já enfrentavam uma grave questão, ao perceberem que a música, apesar de sua racionalidade arquetípica, trazia também em si uma forte ambivalência, nomeada posteriormente, por duas forças em perene conflito: o *apolíneo* e o *dionisíaco*. A grande energia empenhada por parte da cultura e da música ocidental-ocidentais foi a racionalização e o domínio da natureza musical e de seu material sonoro, buscando o expurgo das pulsões dionisíacas, em última análise, sua desnaturação. Vão empenho, pois ela sempre manteve resíduos irracionais.<sup>6</sup> Antes de ser música é ruído.<sup>7</sup> Dentro da multiplicidade de objetos que povoam nossas vidas, a música é algo diferenciado: uma espécie de sensível abstrato e intangível que persegue o sentido do inefável, propriedade que atrairá inclusive a especulação de Hegel por vê-la como um devir feito de sons no tempo e que, para

ser, tem que deixar de ser, identificando-a com outra ordem da realidade: é a arte que mais se presta às propriedades do espírito. Mediando a esfera do visível com a do espiritual inefável, a música se investe de profunda magicidade, presente em várias culturas, que, ao ordenar as freqüências irregulares próprias do estoque de som/ruídos que as povoam, estabelecem distintos padrões musicais, elegendo certos sons e interditando outros. A música pode ser vista, portanto, como um código de seleção e de ordenamento de determinados sons e ruídos.<sup>8</sup>

Eis a grande diversidade das culturas musicais: *Que som eleger! Qual interditar!* Eis a ambivalência original notada pelos gregos: a *dimensão apolínea*, expressão ontológica da harmonia, investindo-se de um caráter centrípeto agregador, de valor pedagógico para a *polis*; a *dimensão dionisíaca*, poder centrífugo desagregador, comprometendo a ordem da *polis*. A grande descoberta da metafísica grega foi desvelar esse mundo ambivalente, levando-a a eleger certos modos, como expressão distinta de *ethos* - o dórico, agente da temperança, do heroísmo altivo, da aceitação da adversidade, pensando o *ethos* musical como moldador essencial do caráter, em oposição ao lídio, mixolídio, jônico e frígio, modos moles, propiciadores da indolência (*A República*, III livro). Expurgado o dionisíaco, a música é aceita por ser mais capaz de proporcionar a noção e a vivência de ritmo, condição, junto com a harmonia, para irromper o *belo, bom e verdadeiro*.

Ao se dedicar à análise da natureza ambivalente da arte musical, ora apaziguadora ora excitante, já percebida desde os começos da humanidade, afirma Adorno (1991: 79):

*As queixas acerca da decadência do gosto musical são, [...] tão antigas quanto esta experiência ambivalente que o gênero humano fez no limiar da época histórica, a saber: a música constitui, ao mesmo tempo, a manifestação imediata do instinto humano e a instância própria para o seu apaziguamento. Ela desperta a dança das deusas, ressoa da flauta encantadora de Pã, brotando ao mesmo tempo da lira de Orfeu.*

Mas a natureza musical possui um outro traço de ambivalência referente à racionalidade fundante da harmonia do ser, que se articula às suas dimensões apolíneas e dionisiacas. Ela é dotada, a um só tempo, de racionalidade harmoniosa (as primeiras ressonâncias das séries harmônicas) e de irracionalidade tensa (o trítone, interdito intervalar da estética cristã). Para Adorno (1972: 6), “o mundo racionalizado, nele sobrevivendo domínios irracionais, necessita, para se dissimular, a manutenção do inconsciente”. E nessa função, a música, dotada dessa dimensão ambivalente, adquire uma importância estratégica. Por seu puro material, ela

*(...) é a arte pela qual os impulsos miméticos pré-rationais se afirmam de modo inelutável, constituindo uma constelação com as características da dominação progressiva sobre a natureza e a matéria (id. ib.).*

Concebendo a música como paradigma da ordem cósmica, os gregos viam na natureza de certos saltos intervalares e arranjos harmônicos, possibilidades demiúrgicas de organização do caos, para disciplinar um mundo prenhe de ruídos. Elegendo o som harmônico, expurgando o ruído desestabilizador, investindo, portanto, na música cativa da ordem, havia uma preocupação perene de disciplinarizá-la para que ela fosse controladora dos excedentes de paixão e da violência.<sup>9</sup> Assim, os gregos, seguidos dos cristãos, valorizaram os sons harmônicos, situando no mesmo conjunto de interditos, certos saltos intervalares, como a tradição cristã fez com o trítone (*diabulus in musica*).

Ampliando a reflexão sobre a ambivalência da música no mundo mítico arcaico, Attali verá nesse fenômeno, a possibilidade de irrupção de seu avesso. Sua função apaziguadora convivia sempre no limite da uma música popular subversiva, presente nos ritos extáticos, expressão do transbordamento de uma violência incontrolada, comum nos ritos dionisiacos da Grécia e de Roma, bem como de outros cultos da Ásia Menor. A música, pura expressão do corpo, tornar-se-ia o lugar da transgressão. Na contracorrente dos ritos oficiais, eles reagrupam, em outros lugares, os

marginais: mulheres, escravos, *metecos* (estrangeiros). Às vezes, a sociedade os tolera ou tenta integrá-los no rito oficial; às vezes os reprime brutalmente. Ato comunitário, por excelência, a música, como a multidão, é, a um só tempo, ameaçadora e fonte necessária de legitimidade, risco que o poder deve correr, tentando disciplinarizá-la.<sup>10</sup>

Nesse campo de tensões constantes, a música surge como cumpridora de uma função bem precisa na organização social, seguindo um código que Attali (1986) e Wisnick (1989) denominam de sacrificial. A música passa a ser vivida como *ritus*. Da mesma forma que o sacrifício de um animal procura canalizar a violência destruidora, pela sua ritualização simbólica, o som seria ritualmente sacrificado, convertendo-o em pulso ordenado e harmônico. A música desempenha o papel do *bode expiatório* (*φάρμακον* para os gregos),<sup>11</sup> cuja função real ou simbólica era polarizar toda a violência natural para reinstalar as diferenças sociais, uma hierarquia, uma ordem social estável. Retornemos aos ruídos perturbadores. Nessa ordem mítica, *o ruído seria violência*: ele desestabiliza, rompe uma transmissão, destrói. Ele é simulacro da morte. *A música é canalização do ruído* e, portanto, simulacro do sacrifício. O ruído, como tal, é simulação da destruição, fonte de exaltação e exacerbação do imaginário. O ruído organizado em sons harmônicos, portanto, em música, é possibilidade de criação da ordem social e da integração política. Não nos parece ser outro o sentido da natureza da música, conforme vimos anteriormente, na reflexão de Adorno, com uma passagem explícita sobre o tema:

*No seio da evolução geral, à qual ela participa, mediante uma racionalidade progressiva, a música jamais deixa de ser, entretanto, a um só tempo, a voz daquilo que permanece atado a esta racionalidade ou o que dela é sacrificado (1972: 8).*

Além da eleição de alguns sons ou sua interdição pelo silêncio, seguindo seus fins éticos, os mesmos critérios que presidem tais distinções, na Grécia, deslocam-se para a apreciação dos instrumentos musicais. Conforme vimos no citado ensaio de Adorno,

Platão, por exemplo, defendia a superioridade dos instrumentos mono-harmônicos como a lira e a cítara (instrumentos de Apolo), e condenava instrumentos de sopro como a flauta e o aulos, e instrumentos de muitas harmonias e cordas como a harpa.<sup>12</sup> O arrebatamento contido no aulos é condenado como música rítmica a serviço de uma celebração dionisíaca.<sup>13</sup>

A preferência pela cítara e a condenação da flauta, instrumentos do deus Apolo e do deus Dioniso, respectivamente, podem também ser examinadas pelas possibilidades que cada um desses instrumentos oferece às duas respectivas estéticas: a lira permite o verso cantado (a palavra, a poesia e o conceito), postulados da estética apolínea, superior à música pura (instrumental) e ao ritmo. A flauta prescinde do canto, portanto, do conceito. Ela executa a música rítmica pura, postulado da estética dionisíaca. A noção platônica da melodia subsumida ao reino da palavra será mantida, durante séculos, pela estética cristã e pelo racionalismo ocidental, ao manter a força dionisíaca latente da música pura subsumida ao significado apolíneo dos conceitos.

Aqui, nossa reflexão desloca-se para o plano *stricto sensu* da semanticidade musical, cujas concepções vão da total desqualificação da música ao seu grande elogio. Com o correr do tempo, sempre espelhada na poesia, seu déficit semântico interverte-se em grande valor, como a única linguagem capaz de expressar o sentido do mundo e da vida.

A partir da Grécia, a demarcação dos campos em apolíneo e dionisíaco tenderá a favor do primeiro, criando um cânone básico e uma hierarquia: a música como serva da palavra, o ritmo como servo da harmonia. Nessa perspectiva, o ritmo equilibrado jamais deve comprometer as proporções harmônicas. Qualquer excesso rítmico, melódico ou instrumental, será condenado, por ser próprio da festa dionisíaca, renunciando a cisão que irá traspasar épocas e lugares, entre a *música das alturas*, cívica, normativa, harmoniosa e a *música rítmica*, popular, pulsante, ruidosa, extática: dois parâmetros que a estética apolínea lutará tenazmente para torná-los irredutíveis um ao outro, pelo expurgo do dionisíaco. O longo período do gregoriano, cuja estética herdada do pitagorismo, via neoplatonismo, despoja a música do pulso rítmico e do acompanhamento, coloca-a a serviço da palavra

cantada para o louvor sereno de Deus. Sem o ritmo das danças populares, o canto monódico flui suave sobre seu arco frásico. São decisivas as contribuições da patrística (Ambrósio e Agostinho), ditando uma arte de pura espiritualidade, em que a melodia apenas acompanha salmos e hinos, definindo-se claramente pelo papel de subalternidade, destituída em si de sentido, para o sentido único da palavra em louvor a Deus.

## RAZÃO E SENSIBILIDADE

Seguem-se séculos de polifonia, cujas peças musicais eram, via de regra, montadas a partir da algaravia de vozes emaranhadas e superpostas em contraponto, o que anulava a atenção ao texto. Com o tempo, o prazer da escuta dessa massa sonora, sem preocupações com o sentido, recebe, em meados do século XVI, a reprovação do Concílio de Trento, e provoca, posteriormente, a reação racionalista que reconhece a primazia estética da poesia, por ser a única enunciadora da verdade, ao falar diretamente à razão. Segue-se o grande debate entre o melodrama francês e o italiano, isto é, entre música vocal e instrumental. A música, linha auxiliar da poesia, pode aspirar algum poder semântico, desde que reconheça seu papel de coadjuvante do sentido das palavras. O problema se acirra quando ela se apresenta como música pura e ameaça o posto da poesia, emancipando-se do texto e competindo, no plano dos afetos, o sistema de referentes estéticos do mundo e da sociabilidade humana. Na polêmica *música vocal X instrumental*, onde subjaz o embate *poesia X música*, a questão da semanticidade retorna com vigor, não mais sob a égide da ética, mas da racionalidade. A velha tensão cristã, *fé X razão*, se seculariza na modernidade, entre *arte X razão*, ou melhor, entre *razão X sensibilidade*. A música é arte dirigida aos sentidos, ao ouvido; a poesia, à razão. Na hierarquia racionalista, a música se acha em último lugar. Descartes diz enfaticamente que o homem deve se tornar “senhor e dono da natureza”. Para além de uma compreensão imediata do domínio sobre o mundo natural, subentende-se também o domínio do homem sobre sua própria natureza, sobre suas paixões.

Sob os influxos do cartesianismo, os séculos XVII e XVIII assistem a dois importantes eventos definidores dos rumos musicais: a invenção da har-

monia e do melodrama. Nascem ao mesmo tempo, uma em função do outro, pois o melodrama postula um acompanhamento musical que favoreça a sucção temporal dos diálogos e da ação dramática, o que era praticamente impossível com a algaravia da polifonia gótica, com a sobreposição paralela de, às vezes, dezenas de vozes simultâneas. Se o melodrama goza de prestígio junto a certo público, recebe a censura da cultura oficial. O alvo não é o melodrama, mas a música. Resíduos do racionalismo cartesiano que só enxerga o sujeito autônomo no homem racional, a arte e a sensibilidade, não tendo autonomia própria, não cumpriam um papel essencial na vida; eram somente formas inferiores de conhecimento. A música nada acrescentava à tragédia moderna; pelo contrário, transformava-a “num espetáculo confuso e inverossímil, em cuja cena, movem-se personagens de modo ridículo e artificial, e morrem cantando”. Só a linguagem da razão é válida por nos enunciar verdades.

O francês Jean-Phillipe Rameau (autor do *Traçado da harmonia reduzida a seu princípio natural*, de 1722<sup>14</sup>, hierarquizando o encontro e a progressão de sons simultâneos) entra no debate, enfrentando a estética criadora do grande fosso entre razão e sensibilidade, entre o prazer da escuta e a *mimesis* racional da natureza. Ele tenta transpor esse fosso, procurando compatibilizar arte e razão. Recorre à concepção pitagórica, que se manteve viva durante séculos: passa pelos tratados medievais e renascentistas, encontra acolhida no racionalismo moderno, chegando até ele.

A música, vista então como arte menor, um “inocente luxo” por seu caráter caprichoso e falta de racionalidade, terá em Rameau um importante defensor, que travará o bom combate, escolhendo o campo e as armas do adversário. Se a música acha-se fincada solidamente em base científica físico-matemática, como queriam os racionalistas, se seus princípios são racionalizáveis, se a essência da harmonia se funda num eterno princípio racional, ela não pode ser vista como mero objeto de prazer, nem incompatível à razão. Defende o primado da harmonia por possuir uma força expressiva maior, partindo das séries harmônicas, através das regras das propriedades das ressonâncias, construindo, com a tríade maior,

o acorde perfeito. A harmonia representa o ideal primeiro donde derivam todas as demais qualidades da música, inclusive o ritmo (Cf. Fubini, *op. cit.*, p. 34). Não renega os prazeres da escuta, então denegados. Fiel ao pitagorismo, vê no prazer musical a justa medida da ordem universal, pela sua harmonia científica, fazendo-a partilhar com uma espécie de natureza divina. Privilegiando a harmonia, prioriza os valores mais essenciais da música, preparando o reconhecimento da música instrumental ou pura, como dirão os românticos. Para ele, a música era a linguagem privilegiada da sensibilidade e da razão, pois expressa, a um só tempo, emoções e sentimentos, além da unidade divino-racional do mundo.

Na França, o debate setecentista sobre a ópera, a *grande querelle des bouffons*, tumultua a cena lírica. As facções se dividem entre os progressistas, amantes da ópera italiana, mais melódica e expressiva e os conservadores, partidários da ópera francesa, mais elaborada e racional.<sup>15</sup> Subjaz à grande querela, a velha questão sob nova forma: o texto (libreto), voltado para o intelecto e a razão *versus* a música destituída de força semântica, voltada aos sentidos. Os enciclopedistas tomarão partido na disputa, iniciando-se uma inflexão importante, tendo em Rousseau, dissidente do racionalismo vigente, um importante marco de referência desse processo, certamente, o maior teórico dos *bufonistas*, como eram conhecidos os defensores dos italianos. Rousseau não aceita a dicotomia entre razão e sensibilidade, pois reconhece o valor dos sentimentos e das emoções, enaltecendo a volta à natureza e a um modo de vida sob a égide da simplicidade. Ele só concebe a música como canto, linguagem original do coração; ama a ópera italiana, pela naturalidade de sua grande simplicidade melódica; aborrece-lhe a “artificial” música francesa; despreza o contraponto polifônico da música instrumental, por achá-la irracional e antinatural.

Esse tipo de juízo havia sido atribuído à obra de Bach por seus pares alemães, antecipando o juízo do enciclopedista francês no que se refere àquele estilo, porém, com uma grande diferença. O racionalismo alemão condena o contraponto “pomposo, pesado e artificial” de Bach, em nome da reta razão. Rousseau condena o artificialismo do contraponto em nome da espontaneidade dos sentimentos. Para fundamentar

sua noção de música como linguagem dos sentimentos, desenvolve uma teoria sobre a gênese da linguagem falada em *Ensaio sobre a origem das línguas*. Teria existido no passado mítico da humanidade, uma unidade entre fala e música. Essa indissolubilidade permitia ao homem, em estado natural, expressar suas paixões de modo pleno. A civilização cinde essa unidade. As línguas, *ab origine*, eram acentuadas musicalmente, e por uma perversidade da civilização, ficaram desprovidas daquela melodicidade original, tornando-se aptas apenas para expressar a linguagem racional. Através do canto, a música recupera sua natureza original. Rousseau valoriza a melodia, a linguagem natural das emoções por imitar as paixões, ainda que de forma indireta: as imita por força daquela afinidade eletiva original com a linguagem, com a forma que expressam nossos sentimentos. Confere uma semântica oblíqua à melodia. Esta não representa diretamente coisas, mas excita os mesmos sentimentos, vendo as mesmas coisas. Abandona o campo subjetivo do gosto, concepção da estética da época, para inscrever a polêmica entre italianos e franceses no plano teórico.

Confrontemos Rameau e Rousseau. Ambos partem de um solo comum de juízo: a natureza racional da harmonia. Rousseau interverte seu apreço pela harmonia. Ele a despreza, pois sua racionalidade interna confere artificialidade à música. Daí seu desprezo pelos franceses. Já Rameau busca o fundamento perene e natural da música, situado no princípio unitário que se encontra na base da harmonia, vendo a música como arte privilegiada. Rousseau revaloriza a música, identificando-a como a linguagem por excelência do sentimento: a que fala diretamente ao coração. Para Rameau, a música, investida de uma razão suprema, uma, igual em todos os tempos e para todos os povos, revela-se universal; para Rousseau, expressa e imita as infinitas variedades do coração humano; daí seu caráter mais culturalmente particularista. Cada melodia difere de povo a povo, de tempo a tempo. Isso também explica as diferenças de línguas: segundo suas estruturas internas, algumas são mais melódicas, outras não; daí as diferenças culturais, daí seu atributo relativo e não universal. Para Rameau, a música é dotada de uma compreensibilidade universal, porque todos os homens são partícipes da razão. Sua norma

matemática pétrea radica a harmonia e estabelece sua naturalidade e universalidade, o que, para Rousseau, representa artifício intelectual, afastando a música da arte; a compreensão da música é um fato histórico e cultural. A grande música é fruto do gênio, e este não observa nenhuma regra: o gênio é uma força da natureza. Por isso, é força que liberta.

Diderot radicaliza a concepção de Rousseau sobre a música como linguagem do sentimento, dando fim a uma poética sob o influxo do ideal clássico de arte galante. Ele adota a noção matemático-pitagórica donde deriva a capacidade universal e perene do homem de perceber as relações intrínsecas dos sons. Também aceita o princípio de que, em termos, o valor da música é histórico e varia no tempo e lugar. Se for eterna a faculdade humana de perceber as relações intrínsecas dos sons, contudo são distintas as modalidades de percebê-los. Tal percepção é instintiva e original, própria ao estado de natureza, mais próxima ao sentimento que ao intelecto, autorizando a música a expressar o mundo no seu nível mais simples. Mas, justamente por essa elementaridade primordial, dotando-a de uma capacidade perceptiva mais profunda, a música, por sua imprecisão semântica, investe-se como expressão do mundo, de forma mais direta e imediata, antes e além de toda convenção lingüística. Notemos que, ao ver sua superioridade justamente no fato das relações dos sons afetarem de modo direto nossa imaginação, e, a um só tempo, estar menos ligada às aparências do mundo, revelando-nos, assim, a essência das coisas, Diderot se nos afigura como um romântico *avant la lettre*, que antecipa formulações de Schopenhauer e Nietzsche, afirmando, quem sabe, pela primeira vez, a autonomia da música, e anunciando, definitivamente, o crepúsculo de uma arte cortesã.

Em fins do século XVIII, *la grande querelle* chega à Itália, tomada com mais vigor pelos teóricos da reforma do melodrama: entre o valor da poesia e da melodia, e depois, entre música vocal e instrumental. Preocupados com o processo de autonomização da melodia em relação ao texto, visível na ópera italiana, seus adversários atacam violentamente a música instrumental e os que colocam música e poesia, em pé de igualdade, o que, no fundo, favorece sua autonomia. Buscam preservar as prerrogativas da poesia contra o

que ajuízam ser uma prepotência invasiva da música. O crítico espanhol Arteaga avalia a excelência da ópera pelo libreto. Reforça a idéia de superfluidade da melodia, espécie de ornamento gratuito do texto. Combate o impulso autonomizante da música instrumental, por corromper seu objetivo original de suporte da poesia. O ensaísta italiano de ópera Francesco Algarotti, porta voz da reforma inspirada no racionalismo, retorna ao velho princípio da supremacia da poesia, definindo o papel auxiliar da melodia ao texto, só ganhando expressão, se acompanhada pela palavra. Antonio Eximeno e Vincenzo Manfredini são vozes dissidentes. Apesar da sua formação matemática, ou justo por sua causa, o espanhol rousseauriano Eximeno tem como principal objetivo a defesa da autonomia da música, fundada no prazer auditivo. Em *Da origem e das regras musicais* (1774), rejeita a associação feita desde os gregos entre música e matemática, considerando-a uma verdadeira linguagem “autônoma”. Para se comportar bem, basta se entregar à Natureza e se deixar levar pelas sensações que se pretende criar através da música. Ao distinguir os dois mundos constitutivos da música (as regras das relações físico-matemáticas e os sons), nega autoridade a tais regras para ditar o belo musical. De que servem números e fórmulas que proíbem um salto intervalar, quando este pode ser um som agradável? Para ele, as regras musicais se fundam no prazer auditivo. O teórico e compositor Manfredini, partindo da idéia ilustrada de progresso, aceita sem reservas, dominante em todos os tratados da época, não transige na defesa da música, sobretudo a instrumental. Um dos critérios mais recorrentes de julgamento, além da elegância, racionalidade e prazer sensorial, era a idéia de progresso das artes, derivada da concepção de uma lei inexorável da história. E a música não podia contrariá-la. Assim, ela não cessaria de alcançar novos cumes em suas possibilidades expressivas. Graças a essa lei da história, polemiza com Arteaga, ao proferir que a emancipação da música e da poesia seria um efeito ineliminável do progresso de ambas, legando-nos obras extraordinárias.

No apagar das Luzes, assiste-se a uma renovação dos velhos paradigmas. São significativas as páginas da *Crítica do Juízo* de Kant (1790), mais dedicadas à condição da cultura, poucas à música.<sup>16</sup> Ele a coloca como tributária de sensações vindas de um único

sentido, as belas sensações auditivas, vindo na sua mudez à razão, uma incapacidade essencial, ao contrário de outras artes como a pintura e a poesia, que nos proporcionam “equivalentes intuitivos de verdades morais, religiosas, ou metafísicas” (NUNES, 1998: 75). A literatura infunde saber, a música apenas prazer. Sem força conceitual, resta-lhe a frivolidade da arte, deslizando-se do coro das igrejas para a intimidade dos meios cortesãos. Até então, as concepções hedonistas encontravam justificação na função exercida pela música na sociedade de seu tempo. O músico, protegido pelo mecenato, tinha o encargo de produzir certas funções ou cerimônias, para atender fins imediatos. A música devia apenas *acompanhar*. Seu papel era levar o fiel à concentração religiosa, ou então criar um clima de agradável indolência, em eventos festivos. Era, portanto algo inessencial. Vê-se porque os iluministas não concediam grande importância à música: a pura, vista como jogo de sensações agradáveis, muda à razão e sem conteúdo intelectual, moral ou educativo só tinha poder sobre os nossos sentidos. Em suma, uma arte assemântica.

Mas, Kant distingue dois modos de julgar a música: se ajuizada pela razão, cabe-lhe o último posto; se pelo prazer, inverte-se seu mérito, cabendo-lhe o primeiro. Aceita esta alternativa, a música representa a “linguagem dos afetos”, a “língua universal” da sensação, compreensível a todo homem, porém sem comunicar conceitos e pensamentos determinados. Assim, a música consegue inverter sua posição na hierarquia das artes. Se a música é a linguagem por excelência dos afetos e das paixões, sentimentos vistos como inferiores pelo racionalismo e superiores pelo romantismo, este movimento *inverte* o posto da música na hierarquia das artes, dando-lhe primazia estética.

## A GRANDE INFLEXÃO DA ESTÉTICA ROMÂNTICA

No século XIX, as coisas mudam. O pressuposto assemântico da música, duramente criticado, não é refutado pelo romantismo que a vê com outros olhos, ao fazer dessa “fraqueza”, sua maior virtude, impulsionando-a para além de qualquer outra intenção significativa. A rebelião romântica se caracteriza, dentre outras coisas, pelo seu anti-racionalismo, en-

globando num grande conjunto, a crítica da cultura ocidental – seus valores morais, sociais, políticos e estéticos. O romantismo implode a dicotomia razão/sensibilidade. A musicalidade da língua primordial não é só sentimento ou imediaticidade da emoção *versus* reflexividade da razão: a língua original é, a um só tempo, razão e sentimento, reflexão e imediaticidade, em estado rude e seminal; é criação, onde as faculdades humanas, anteriores a toda distinção abstrata, estão reunidas. A música instrumental pura se aproxima mais deste ideal. Sua dimensão cognitiva é re-entronizada por outras vias. Antes, afastada da razão, agora a música é vista como excelente caminho para aceder a verdades inefáveis. Para os românticos, a música é tão mais significativa quanto mais livre da fala. A indeterminação censurada na música pura atribui-se agora à linguagem verbal. A música (eis a grande contribuição do romantismo) pertence a outra ordem e se julga com normas distintas: nela se oculta a expressão humana mais autêntica e original. Onde a linguagem se mostra impotente, ela capta o *real* mais profundamente.

As novas tendências também se fazem sentir no melodrama, despojado do fundo racionalista, como se vê na estética wagneriana. A aspiração à união de todas as artes *sub specie musicae*, como quer Wagner com sua *arte total*, inspira-se sem dúvida, no conceito de alguns enciclopedistas sobre a origem comum música/poesia. A idéia romântica da música, i.é, a aspiração à união e convergência de todas as artes sob sua égide, recebeu certamente influxos rousseaurianos sobre a origem comum música/poesia. A teoria enciclopedista da música como a primeira fala da humanidade é prestigiada no início do século, algo já defendido por Vico (1725). O interesse dos românticos pela expressão arcaica do canto popular e da poesia ligada aos sentimentos do povo, atrai a atenção para os elementos originalmente musicais da linguagem. Johann *Gotfried* Herder, referência obrigatória do pensamento pré-romântico alemão, crítico do enciclopedismo francês e da *Aufklärung*, se posta contrário à idéia de uma razão gestora de toda intuição, fruto da dicotomia razão/sensibilidade. Herder enxerga na música, “arte da humanidade”, o vértice das possibilidades estéticas humanas. Poética e musicalidade brotam da mesma fonte, seguindo unidas

indissolúvelmente. Reconduzir a música e a poesia ao seu caráter de origem, significava o redescobrimiento da raiz comum de um povo. A valorização romântica do primitivo vê na memória popular o arquivo vivo de um passado idealizado. O ímpeto romântico faria com que os artistas se voltassem de preferência, “para o passado de suas respectivas nações, privilegiando assuntos que dissessem respeito a elas” (SUPINIC, 1997: 661). No interior do código musical do romantismo, a consciência política e social de alguns países, forjada nas guerras anti-napoleônicas, ganha relevo para estimular a pesquisa de temas nacionais. No momento em que se forja o sentimento de nacionalidade, vários países se deparam com a questão da sua unidade espiritual, expressão de sua identidade nacional. Postula-se “um substrato cultural e uma ‘alma’ que dê vida à nova unidade política, substrato e alma que estariam no povo enquanto matriz e origem telúrica” (MARTIN-BARBERO, 1997: 26). Daí a irrupção do romantismo em vários países. O pensamento romântico alemão tinha em Herder e Goethe, seus luminares. A via do romantismo alemão e francês havia sido pavimentada por um movimento estético-literário de grande envergadura, com fortes ressonâncias na vida cultural alemã. O *Sturm und Drang*, ao contrário do desprezo racionalista às coisas da sensibilidade, busca articular o racional e o passional. L. R. de Carbonnières, integrante do *Sturm und Drang*, conclui que a música não atua apenas sobre a mente, mas diretamente sobre os nervos.

Para o romantismo, a vaga racionalista varrerá os sentimentos mais espontâneos, fazendo com que as elites perdessem grandes valores como o entusiasmo, subsistidos no espírito do povo, por ter se mantido distante do racionalismo assepsizante das elites.

*Os Românticos esperam que a afirmação da alma popular, do sentimento popular, da imaginação, simplicidade e pureza populares, quebre o racionalismo e o utilitarismo da Ilustração, considerada por eles causa da decadência e do caos social”* (CHAUÍ, 1994: 17).

Enfim, aquela cultura definidora de unidade e identidade nacionais, encontrava-se, em estado la-

tente e bruto, no mundo camponês, nas suas crenças e religiosidade, nas lendas, nas histórias infantis, na música e nas danças, mas sobretudo na poesia popular. O povo, coletivo dos “bons selvagens”, cuja vida peculiar consignada como “comunidade orgânica” tinha como modelo a vida pastoral, era o único depositário da tradição e legítimo guardião da cultura de uma nação e de uma raça. O povo era uma entidade espiritual transcendente à cultura e costumes particulares: poesia, contos, música, arte popular, crenças e religião, por exemplo, são manifestações do espírito dos povos, ou do *Volkgeist*. Só a sensibilidade e a intuição podiam captar o espírito do povo (*Volkgeist*), e não a razão.

As várias modalidades das práticas culturais populares são também valorizadas por outros como os irmãos Grimm (contos) e Arnim (religiosidade popular). Para os Grimm, a poesia desfruta de status especial. Para eles, é justamente o anonimato das obras culturais populares que torna essencial suas criações, por pertencer a todo o povo. “Para eles, ‘todo épico escreve-se a si mesmo’, não é *feito* (não é artefato) mas, como as árvores, *brot* e *crece* por si mesmo. Por esse motivo, os Grimm designarão a poesia popular como “poesia natural”, acrescenta Chauí a seguir (*op. cit.*, p. 18). O movimento de valorização das criações da alma popular se estende pela Europa. Da mesma forma “suecos, finlandeses, russos, partem em busca da religião natural, anterior ao cristianismo romano e ao protestantismo e superior a eles” (CHAUÍ, *id. ib.*). Em suma, a grande contribuição romântica nos fortalece a reflexão enaltecida das práticas culturais forjadas na alma das camadas populares, atestando uma sensibilidade espontânea de suas visões de mundo e de formas de enfrentamentos da sua existência. Nessa perspectiva, o fazer cultural estaria intimamente ligado às práticas populares da tradição, grosso modo, chamado de *folclore*. São práticas anônimas, vivenciadas por pessoas pertencentes uma comunidade de interesses e de sentidos, praticadas no interior de um mundo rural tradicional.

Na Alemanha, a academia, através de uma importante reflexão, irá oferecer garantias teóricas decisivos ao romantismo. Para as *Ciências do Espírito*, afinadas com o ideário romântico, era possível a construção da “psicologia social” e “história” de um

povo, objetivadas em sistemas culturais, arte, religião, etc. Compreender tais objetivações era compreender o homem e sua cultura. Sentimentos, representações, vontade, tenderiam a expressar um determinado tipo de “estilo de pensamento” de uma época. Essas objetivações podiam ser estudadas como uma totalidade, pois refletiriam uma “concepção” específica de mundo (*Weltanschauung*). Assim, cada espírito da época (*Zeitgeist*) expressaria o espírito de um povo (*Volkgeist*).

Um grande responsável pela interversão sofrida pela estética alemã do início do século XIX, com grandes embates sobre as relações entre música e linguagem, foi um livro prestigiado na época, *Fragments dos Papéis Póstumos de um Jovem Médico, um Livro de Bolso para Amigos da Natureza* (1810), de J. W. Ritter, onde afirma:

*A existência e a atividade do homem é tom, é linguagem, linguagem geral, a primeira do ser humano. As línguas sobreviventes são individualizações; [...] A música decompõe-se em linguagens. Daí o porquê de cada linguagem poder, por sua vez, servir à música como seu acompanhamento; é a representação do particular no geral; a canção é linguagem no duplo sentido, o geral e o particular, simultaneamente. [...] Cada uma de nossas palavras faladas é uma canção secreta, porque a música interior as acompanha continuamente*<sup>217</sup> (Apud Rosen, 2000, 102s).

Em fins do século XVIII, já se concebe que não é a música a roupagem das palavras, mas são as palavras que vestem a música, idéia surpreendente para a época, noção comum depois. O objetivo da fusão das palavras com a música deveria apontar a precedência desta, mas sem primazia pura, resultando numa coincidência de sentidos de duas formas independentes de expressão. Eis a grande novidade: não cabe mais à música imitar ou adornar palavras. Seu real ideal era o de ser, ela própria, linguagem. Essa inflexão encontra um momento importante de

definição na mudança da concepção da linguagem musical como arte imitativa, conforme a reflexão filosófica do fim do séc. XVIII, aceitando-se cada vez mais como forma artística auto-suficiente. A concepção das artes como *mimesis*, mais aceitável para as artes plásticas, sempre ofereceu problemas à música, situação contornada pela aceitação da música como *mimesis* dos sentimentos. A autonomização da música instrumental, no século XIX, graças à proliferação das salas de concerto, concedeu-lhe um prestígio extraordinário, assombrando a vida musical européia. O estatuto romântico investe-lhe de um valor inestimável, tornando-a a arte de maior prestígio. Basta lembrarmos de Ritter e Hegel. Paradigma estético por excelência, ela é invejada por pintores e poetas, por ser capaz de trabalhar suas formas e linguagem, sem precisar de referência direta à realidade exterior. Essa concepção encontra-se expressa de modo incisivo, em 1799, por F. Schlegel, conforme cita Rosen (2000: 120): “Músicos falam a respeito das idéias (= temas) em suas composições; e, com freqüência, nos damos conta de que há mais idéias em suas músicas do que aquilo que se fala a seu respeito” Mais adiante ainda indaga Schlegel:

*(...) a música instrumental pura não cria, ela mesma, seu próprio texto? E não é seu tema desenvolvido, [...] variado, e contrastado, da mesma maneira que o objeto de meditação em uma filosofia de idéias (id. ib.).*

Essa observação está diretamente relacionada à forma-sonata do séc. XVIII tardio: o tratamento do tema. A forma-sonata seria o gênero por excelência que conteria elementos da razão (Cf. Rosen, 2000: 121).

Nesse longo processo de tensões, avanços e recuos, a fraqueza asemântica da música tornara-se, para a geração de Schlegel, uma virtude. A música não nos permite emitir enunciados concretos, como a fala, “Através da música, não temos condições de dizer aos nossos amigos que partiremos amanhã ou de lhes dar uma receita de sopa”, provoca Rosen (2000: 198). Como representação do sentimento, ela só o faz de modo vago e ambíguo. A música, como linguagem

imperfeita, não comunica emoções nem as expressa. Ela faz excitar a emoção, falando direto aos nossos nervos, ultrapassando todas as convenções.

*O sentido da música [...] não estaria baseado em um sistema arbitrário como o da linguagem, onde as palavras são o que são simplesmente porque o dicionário e a cultura, que elas representam, assim o afirmam. [Seu papel] era algo mais físico, [...] animal (ROSEN, id. ib.).*

## A ESTÉTICA HEGELIANA NO LIMAR DO ROMANTISMO

Entre os notáveis da estética romântica, Hegel ocupa lugar de destaque: a música, como forma privilegiada de expressão dos sentimentos, encontra sua consagração filosófica. Sua *Estética* não é mera etapa da exposição do sistema, nem mera “aplicação” setORIZADA de sua filosofia. Ela emerge organicamente como um corolário imperioso da filosofia do Espírito; desse Espírito que está em ação e se deixa reconhecer racional e sensivelmente, através das obras de arte. Sua hierarquização das artes tem um sentido totalmente distinto com relação ao Iluminismo, onde cada arte, independente umas das outras, teria um lugar próprio, segundo suas funções. Nele, as artes vivem numa contínua relação de tensões e todas convergem para um mesmo ponto. Dependendo da arte em questão, cada uma delas exclui as demais, ao completar insuficiências precedentes, suprassumindo-se em patamares superiores, indo da menos à mais espiritual das artes, cumprindo assim um *telos* necessário, ao se constituir, neste processo, como expressão sensível do Espírito absoluto. Assim, Hegel submete o belo a um processo histórico de desmaterialização (da arquitetura mais pesada à poesia totalmente espiritualizada) e da subjetivação livre e progressiva. Ao ganhar em conceitualidade, a poesia perde em aparência sensível. Daí representar o primeiro sintoma do ocaso da arte, ponto de transição em que ela se deixa dissolver, para ceder seu posto à religião e à filosofia. A maior espiritualidade da poesia em relação às outras artes constitui, a um só tempo, seu mérito e seu limite, ao

não aceitar o som, como a música, como elemento sensível. Hegel representa o apogeu romântico, conferindo à poesia sua extrema ambivalência, de ápice das artes à sua morte, por se situar no limiar da conceitualidade.

Negando a transcendentalidade do belo de Kant, Hegel articula-o à esfera objetiva, pois a conciliação do interior de uma totalidade estética com a idéia exteriorizada no belo sensível, só se efetiva na história. As grandes etapas do aperfeiçoamento da arte decorrem das relações existentes entre estes dois termos: *idéia* e *forma*. Para ele, a verdadeira essência da obra de arte é a exteriorização (*forma*) da interioridade subjetiva (*idéia*). Tal objetivo quem realiza com maior adequação é a música. Esta, como também irá enunciar Weber, é a “mais interior” e subjetiva das artes, sua forma mais abstrata, cujo sentimento desprovido de forma, “se manifesta, não na realidade externa, mas numa exteriorização instantânea que se desvanece, logo que é surpreendida. O seu conteúdo é assim formado pela subjetividade espiritual, na sua realidade espiritual” (HEGEL, 1993: 349).

A música, mantendo-se no âmbito da verdadeira arte, consegue, mais do que outra, expressar a interioridade sob a forma do sentimento subjetivo, numa forma sensível abstrata, o *som*. Ela é pura práxis e devir; ela se faz no tempo. Para existir tem que deixar se extinguir. Seu conteúdo é o “subjetivo em si”. Sua exteriorização não se prende a uma forma espacializada. O som paira no ar, sustentado apenas pela interioridade de uma escuta subjetiva. Manifestação exterior, o som tem como traço característico a auto-destruição.

*Apenas afetou o ouvido, logo se extingue; a impressão que produz interioriza-se imediatamente; os sons só encontram o seu eco no fundo mais íntimo da alma emudecida e comovida na sua subjetividade ideal (op. cit. p. 494).*

Sua função não resulta em expressar emoções particulares, mas a de revelar à alma sua identidade, enquanto puro sentimento, graças à afinidade de sua estrutura com a própria estrutura da alma. E quanto

mais evolui, torna-se expressão de todos os afetos, com todos os matizes.

Para Hegel, existe uma afinidade particular entre som e interioridade da alma como fato original, inerente à própria natureza do som, donde deriva uma primazia com relação às outras artes. Existe na música uma intensidade entre *forma* (os sons em sua temporalidade, ou melhor, o som como *domínio ideal do tempo*) e *conteúdo* (o espírito como sentimento, *cuja expressão incumbe especialmente à música*). Nela, tende a desaparecer a distinção entre sujeito e objeto, no fluxo da consciência. Vendo na fenomenologia da música, a expressão espiritual e ontológica do tempo, ele afirma ser próprio da música, sua temporalidade interior, consubstanciada na figuração da medida rítmica do fazer musical, a qual se identifica com a interioridade da consciência humana. Eis uma bela passagem acerca da sua concepção da música, enquanto *forma do tempo* e sua plena identidade com o fluxo da consciência do sujeito e de sua interioridade.

*Em termos mais precisos, podemos dizer que o próprio eu real faz parte do tempo com o qual se confunde, se abstrairmos do conteúdo concreto da consciência; [...] O eu existe no tempo, e o tempo é o modo de ser do sujeito. Ora, dado que é o tempo, e não a espacialidade [como as artes plásticas], o elemento essencial ao qual o som, do ponto de vista do seu valor musical, deve a sua existência e que o tempo do som é também o do sujeito, o som, em virtude deste princípio, penetra no eu, apreendendo-o na sua existência simples e o põe em movimento pela sucessão rítmica dos instantes do tempo, enquanto que as outras figurações dos sons, como expressão dos sentimentos, completam o efeito produzido pela simples sucessão rítmica no tempo, levando a emoção ao seu mais alto grau e destruindo as últimas resistências que o indivíduo poderia ainda opor em se deixar seduzir (id. ib. p. 502).*

## SCHOPENHAUER: A MÚSICA COMO LINGUAGEM IMEDIATA DO MUNDO

Em Schopenhauer, encontra-se o melhor elaborador de uma semântica musical de dimensão metafísica. Assim, a grande polêmica entre semanticidade/assemantividade da música é resolvida, por ele, pelo encurtamento, ou melhor, pela anulação da oposição das duas instâncias - representante e representado, obtendo assim sua plena identificação. Não a existindo, não há porque indagá-la da sua possibilidade. Seguido por Nietzsche, Schopenhauer define a questão, partindo para o pleno reconhecimento, em outros termos, das possibilidades de expressão da música, talvez representando a mais acabada sistematização filosófica da música segundo os ideais românticos. Para ele, é próprio da arte provocar no homem o reconhecimento das Idéias, isto é, a objetivação direta da vontade, princípio numênico do mundo. “A música não é, como outras artes, a manifestação das idéias ou graus de objetivação da vontade, mas é diretamente a própria vontade” (SCHOPENHAUER, s/d: 677).

Como Hegel, Schopenhauer também hierarquiza as artes: aquele as vê como graus de objetivação do Espírito, este vê graus da objetivação da vontade. Como Hegel, Schopenhauer vê a arquitetura como a mais pesada e inferior das artes. A escultura, a pintura, a poesia e, por último, a tragédia, atingem os patamares mais altos de objetivação da vontade. Mas, ao contrário de Hegel que via na música o estágio supremo da objetivação sensível do Espírito, em Schopenhauer, a música investe-se de uma centralidade constitutiva ímpar. Ela é tratada como uma arte intrinsecamente distinta, acima de hierarquias. As outras artes possuem uma relação mediata com o mundo, na esfera de representação das Idéias. A música é expressão direta e imediata da vontade, colocando-se no mesmo patamar das Idéias. Não se limita a representá-las. *A priori*, ela é a própria vontade. Expressão direta do real, ela revela sua essência primordial. Opondo-se ao conceito, o domínio da música, como linguagem do sentimento, representa a vida mais íntima, mais secreta, mais verdadeira da vontade. A música pode recorrer, *expressar* todas as manifestações da vontade, todas suas aspirações, bem como as satisfações e alvoroços do espírito. Por isso, pode expressar também

todos os matizes dos sentimentos humanos. A música não é fenômeno, senão a idéia mesma. Ela nos dá a essência, o *em si*, princípio numênico do mundo. A música é uma espécie de duplo numênico: a natureza e a música são duas expressões distintas do mesmo.

*A música, vista como expressão do mundo, situa-se no patamar mais alto da linguagem universal, estando para a generalidade dos conceitos como os conceitos estão para as individualidades fáticas* (SCHOPENHAUER, *apud* Nietzsche, 1977: 111).

**O conceito diz o mundo. A música é o mundo.** Nasce daí, a questão fundamental da estética de Schopenhauer, i.é, a relação entre a música e o mundo, e, em definitivo, entre música e sentimentos. Nesses termos, ele partilha da visão da inefabilidade da música, tema que sempre retorna. Só se pode falar da música por metáforas, pois ela constitui-se como uma linguagem absoluta e intraduzível. Daí somente ela, enquanto linguagem inefável, ser capaz de significar dimensões inefáveis do mundo. Ela é a fonte suprema do conhecimento, revelando *a priori*, antes mesmo da própria coisa ser significada pela linguagem comum. O teor de verdade da música está no fato dela não ser *representação* e sim *expressão*. Aquela pode induzir ao erro e ao falso. Sua verdade está na sua transcendentalidade com relação ao falso e ao verdadeiro. simplesmente existe.

A melodia adequada faz aparecer toda a intensidade efetiva do mundo e da vida, no seu sentido mais sublime. Essa adequação se dá quanto mais análoga for a expressão da universalidade, contida na melodia, com o espírito interior de um fenômeno determinado, expressão da particularidade. Mesmo na particularidade de uma obra musical que pretende expressar um sentimento específico uma personagem determinada, a música transcende o particularismo desse afeto para falar da universalidade do mesmo. Assim como para Hegel, a música era a expressão de todos os sentimentos, com todos os matizes “do júbilo, da serenidade, do bom humor, do capricho, da alegria e do triunfo da alma, de todas as gradações da angústia, do abatimento, da tristeza, da amargu-

ra, da dor” (HEGEL, *op. cit.*: 499s), conforme se viu, também para Schopenhauer, a música não representa sentimentos determinados de alegria, dor, deleite ou serenidade. Numa sinfonia de Beethoven, nós ouvimos, a um só tempo, todas as paixões e emoções do coração humano, “a alegria, a melancolia, o amor, o ódio, o terrível, a esperança, com todos seus matizes infundáveis, mas sempre, de qualquer maneira, *in abstracto* e sem particularismos e especificações” (SCHOPENHAUER, *op. cit.*: 681). A música irrompe sem necessidade de acessórios e motivos, como um mundo de puros espíritos. Quando ela, forma pura do sentimento, empresta sua expressão a certo texto que diz uma dada situação, o sentido da melodia entra em contradição imediata com o seu sentido, pois a música jamais deve ser serva do particularismo do conceitual.

*Na música, as palavras são e serão sempre uma adição estranha e de um valor subalterno, visto que o efeito dos sons é, sem dúvida, incomparavelmente mais enérgico, mais infalível e mais direto que o das palavras (id. ib. p. 678).*

Na apreciação da ópera, profere o filósofo:

*(...) a arte musical nos fará desvelar rapidamente seu poder e sua superioridade; ela nos aportará a interpretação mais profunda, a mais perfeita e a mais escondida dos sentimentos expressos pelas palavras, ou pelas ações representadas pela ópera” (id. ib.).*

Importa observar a radicalidade da interversão da concepção do autor. Como dedução lógica do primado da música sobre o conceitual, e no contrafluxo dos racionalistas, sua música predileta é a instrumental, por se apresentar essencialmente pura, isenta de qualquer mescla, limpa de conceitos que obscurecem sua nitidez e a cercam de outras formas de expressão que não lhe são próprias. Ele não nega a possibilidade da união entre música e poesia, por se tratar de expressões muito diferentes da mesma essência íntima

do mundo. Mas, a música deve manter intacta sua dignidade e sua função; daí condenar todo propósito imitativo. Lembre-se que música não expressa este ou aquele sentimento, senão o sentimento universal *in abstracto*.<sup>18</sup>

Tais princípios são partilhados por vários românticos, que, mais e mais, definem com linhas precisas, o estatuto dionisíaco da música. Nietzsche será sua expressão mais acabada. A escuta romântica implica uma particular condição de arrebatamento, quase um roubo místico, fora de qualquer esquema lógico ou pré-julgamento formal, visto que a música é uma convocação direta ao coração. O poder dionisíaco da música potencializa nossas faculdades vitais, pondo-nos em estado de embriaguez. Berlioz, que extravasou sua exuberante personalidade em numerosos ensaios críticos, diz: “ao escutar certos trechos de música, minhas forças vitais parecem multiplicar: sinto um prazer delicioso, mas o raciocínio não tem nele papel nenhum” (*apud* Fubini, *op. cit.*, nota 54/114).

## O ROMANTISMO TARDIO: WAGNER E A ARTE TOTAL

O horizonte onde se move a estética wagneriana é o mesmo conceito romântico da arte como expressão, junto à convergência com as demais artes, para o logro de sua mais completa tradução. Porém, o desejo de unificar todas as artes sob a égide da música não é novo. No interior da polêmica sobre o melodrama setecentista de gosto italiano, já havia aflorada a aspiração de se criar um melodrama autenticamente impregnado de espírito germânico. A estética wagneriana ambiciona a integração orgânica de todas as artes *sub specie musicae*, o ideal da *Arte Total* - a *Gesamtkunstwerk*. O Drama wagneriano não é um gênero musical nem literário. Arte-síntese na sua unidade é a própria arte. Seria o termo bem sucedido dessa aspiração. Como Schopenhauer, também Wagner aceita a música como “a linguagem imediata do coração”, infletindo porém sua orientação. Como a música pura não pode expressar a individualidade, um conteúdo determinado e claro, não podendo dar sensações, senão gerais, o Drama wagneriano pretende pôr termo a todas essas insuficiências, dando fim à alienação da música pura em si mesma, reintegrando-a, numa só arte, ao sentido do conceito. Para Wagner, toda a

história da música não é mais do que a história das tentativas mal sucedidas de resolver esse *dilema*. A história de um Beethoven maduro, sentindo-o mais agudamente, é a história do esforço de expressão do inefável, o que somente a *Nona* realiza, por aí se entrever as possibilidades reais da música: o hino à alegria abre novos horizontes, que Wagner se sente destinado a prosseguir. Para ele, esta sinfonia é um marco, um símbolo de sua grandiosa concepção histórica, de matriz hegeliana, onde toda manifestação artística superior exclui as etapas e insuficiências precedentes e necessárias para cumprir um *telos*.

Assim, o conceito de *Arte Total* radica-se na teoria da origem comum de música e palavra primitivas, herdada do *Sturm und Drang* e do enciclopedismo rousseuriano. Nessa unidade mítica *ab origine*, vogais e consoantes representavam papéis distintos, porém integrados na mesma linguagem: as vogais eram a parte emotiva, musical e melódica da linguagem; as consoantes eram a parte “plástico-intelectiva”, capaz de determinar, fixar e condensar. A situação moderna alterou-a: a preocupação poética é servir-se somente de palavras afastadas de suas raízes e enrijecidas em fórmulas, dirigindo-se essencialmente à razão, sem nunca nos precipitar na plena realidade dos afetos; já o músico, ao se valer dos sons, nos lança ao sentimento, mas de modo indeterminado, por ser a música a arte do desconhecido e do inexpressável.

Wagner pretende recuperar aquela autêntica unidade original da linguagem. A auto-suficiência vigente da música lhe impõe um limite: “em seu orgulho, a música havia se transformado em sua antítese; do fato que concerne ao *coração*, havia se transformado em fato que concerne à inteligência”. Para superar essa impotência expressiva, a poesia deverá recorrer “ao órgão primitivo do sentimento íntimo da alma, a *língua dos sons*”, isto é, “à expressão redentora da música”, pois ela representa o único meio de redimir a linguagem das insuficiências históricas que vive, uma vez privada de seu conteúdo lírico-sentimental “A língua dos sons é princípio e fim da língua das palavras”. A solução está no retorno ao estado original onde poeta e músico “são uma só e mesma coisa, porque cada um sabe e sente o que o outro sabe e sente: agora formam os dois o homem artístico completo”.<sup>19</sup>

Todas aquelas noções precedentes de uma música como linguagem dos sentimentos, como expressão do que é inefável à linguagem discursiva, por esta ser produto da inteligência, encontra dissertação precisa e sistemática em Wagner, quando ele, prestes a concluir *Ópera e Drama*, escreve:

[...] a linguagem dos sons como pura emancipação do sentimento expressa precisamente o que a linguagem das palavras não pode expressar; logo, considerado sob nosso ponto de vista intelectual, humano, expressa simplesmente o inexpressável (WAGNER, apud Fubini, *op. cit.*: 130).

Wagner oferece nuances importantes à estética de Schopenhauer e sobretudo à de Nietzsche, a despeito da avaliação positiva que este fazia, em sua juventude, atribuindo à música wagneriana a expressão maior do dionisíaco e do trágico, qualidades perdidas então. Como se sabe, a estética romântica coroará todo aquele longo e tortuoso itinerário dos constantes embates entre a inefabilidade da linguagem musical e a linguagem explicitamente semântica da poesia. A posição iluminista fica totalmente intervertida: a música é tão mais significativa quanto mais livre e afastada da linguagem verbal. A indeterminação sempre reprovada na música instrumental, agora somente existe do ponto de vista da linguagem das palavras. Isto porque a linguagem da música – eis a grande contribuição dos românticos – pertence a outra ordem e se julga com normas bem distintas: nesta linguagem, se oculta a expressão mais pura e original do homem.

## A ESTÉTICA MUSICAL EM NIETZSCHE: A EXPLOSÃO DIONISÍACA

Que efeito estético é engendrado quando [...] o apolíneo e o dionisíaco, em si separados, agem de acordo? Ou simplesmente: qual a relação da música com a imagem e o conceito? (NIETZSCHE, 1977: 111).

Tais questões nos remetem de imediato ao epicentro da estética de Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia*, quando o filósofo expressa em cores fortes, o antagonismo entre conceito, imagem e música. Para ele, a palavra inscreve-se na ordem conceitual, daí sua fraqueza face à expressividade musical da ação trágica. A maravilha da arte grega dionisíaca reside justamente na total ausência do conceitual. Desvela o oculto, o não revelado pelo conceito. A sabedoria da música pura é irreconciliável com o saber conceitual. Não é a flauta, o instrumento musical por excelência de Dioniso, o que obsta o uso simultâneo das palavras do canto poético, portanto o uso do conceitual? Para responder estas questões, o jovem Nietzsche recorre a Schopenhauer. Como se viu, para este, o mundo fenomênico natural e a música são duas expressões da mesma coisa. Nietzsche adere fortemente a tal noção, com uma longa citação de Schopenhauer, em *O Nascimento da Tragédia*, cuja idéia central já foi explicitada: a música, vista como expressão do mundo, situando-se no patamar mais alto da linguagem universal, gozando do mesmo estatuto da generalidade dos conceitos (Cf. Nietzsche, *op. cit.* p. 111).

Todo sentimento humano pode expressar-se pelas infinitas melodias possíveis. Quando isso é feito adequadamente, ou seja, quando se estabelece “esta relação estreita entre a música e o ser verdadeiro das coisas” (*id.* p. 112) - de alguma cena, ação, acontecimento, - somos lançados numa experiência estética total, onde a música nos parece revelar seus segredos e mistérios mais recônditos, a exemplo da execução de uma sinfonia, onde “nos parece ver desfilar diante de nós todos os acontecimentos possíveis da vida e do mundo” (*id. ib.*). O próprio da música não é ser cópia nem representação “semântica” do mundo fenomênico, porém ser reprodução imediata da vontade, expressão da imediaticidade e efetividade do mundo e da vida. A melodia adequada faz aflorar toda a intensidade efetiva do mundo e da vida, no seu sentido mais sublime.

A música, na sua busca pela suprema intensidade, isto é, na procura da excitação energética contida no interior da fonte sonora musical, busca também sua suprema figuração, o que ocorre somente na sua sabedoria propriamente dionisíaca que lhe é própria. Nietzsche vê a arte como expressão da vida, das forças

abissais mais profundas. É aí que reside seu conteúdo de verdade, não da verdade conceitual, herança do otimismo socrático. A verdade da linguagem musical é de outra ordem. A música, através da sua força sonora, é capaz de expressar uma potência de vida, um poder revitalizador.

Encontramo-nos no epicentro da concepção romântica da música, vista como a única capaz de dar conta de uma realidade inefável, de desvelar os mistérios dos afetos humanos, por ser ela mesma constituída de inefabilidade, de sua linguagem expressar os “excessos próprios de sentidos” da existência humana. A música é investida assim daquele atributo dionisíaco tão caro à estética de Schopenhauer e Nietzsche, espécie de meta-semantização referente a uma realidade mais profunda e inefável, inatingível para a linguagem comum. Consuma-se assim um longo percurso: *do déficit de significado da música à sua explosão de sentidos, cuja linguagem nos fala de um mundo, muitas vezes inapreensível por outras linguagens.*

#### **CODA: DA INSIGNIFICÂNCIA SEMÂNTICA AO PLENO SENTIDO DO MUNDO**

O mais fundamental a ser retido na integridade de todo esse legado musical é o que se efetuou no interior da estética romântica oitocentista. A herança do racionalismo, atribuindo total ausência de sentidos para atingir a razão e a verdade, desprestigiando, assim, a arte musical, não é alterada, apesar de todos os avanços de linguagem musical, via tonalismo, das obras de Bach e Rameau, bem como a inauguração da Estética de Baumgarten (1750). Kant colocou a música como arte tributária apenas do sentido auditivo, vendo na sua mudez à razão, uma incapacidade essencial: mero *divertissement* da etiqueta cortesã, inessencial para o entendimento e a razão. Para ele, a música, como arte galante, era “mais gozo do que cultura”.

A partir daí, as coisas começam a mudar. Como se viu, o romantismo não repele a ausência de semânticidade na música, fazendo disso sua grande força. Como querem alguns de seus teóricos, a música pode captar toda a essência espiritual do mundo (Hegel); constitui-se como a estrada real para se atingir o mais alto conhecimento (Beethoven); a música não é

representação do mundo mas sua própria expressão (Schopenhauer); e este seu poder é tão mais potente quanto mais afastada de qualquer tipo de conceitualidade (Nietzsche).

Repontuemos alguns itens desse processo inflexivo: Hegel, que concebia a arte como manifestação sensível do Espírito, irá valorizar a música pelos mesmos critérios usados por Kant para rebaixá-la. A imaterialidade do som tem mais identidade com o substrato da espiritualidade inefável do real, e esta é a sublime função da arte musical expressar. Daí, sua maior afinidade eletiva com o espiritual, se comparada a outras artes, como a pintura ou a escultura. É uma forma de conhecimento, apenas um posto abaixo da poesia, esta situada no limiar entre a arte e o conceito. Justamente pelo seu caráter estruturante *no* e *do* tempo, a música participa do estatuto cambiante do devir, aproximando-nos do dinamismo da consciência subjetiva, dando-nos a conhecer afetos e sentimentos, partes constitutivas desse dinamismo. No contrafluxo da noção que vê na música mero manifesto de sentimentos particulares de um artista, esta concepção confere ao termo “expressão” a intenção de agenciamento de sentido estético, por meio de sons investidos da condição de signos, i.é, de elementos com possibilidades de construir formas significantes (Cf. Nunes, 1998: 77). “A música forma de certa maneira aquilo que ela expressa, estruturando como linguagem, os sentimentos que os signos de natureza verbal abstraem” (NUNES, *op. cit.*: 77).

Vimos, em Schopenhauer, o melhor elaborador de uma semântica musical investida de foros metafísicos. A música vai além da individualidade subjetiva, nela desvendando intuitivamente a *vontade* do inconsciente, cujo conhecimento pleno nos chega por meio de um magna liberador da fruição estética. E somente através do poder extático da música, sujeito e objeto fundem-se numa mesma entidade. Sua fenomenologia nos desvela graus de percepção da obra musical. Temos, inicialmente, as sensações e o prazer advindos do tonalismo; depois, as formas como temas, frases, motivos, as estruturas maiores, só propiciados pela ação do tonalismo; num terceiro instante, a percepção das proporções inerentes ao próprio código da composição; e finalmente, a ressonância última da música, nos colocando face aos sentimentos, dos va-

lores dramáticos da vida neles envolvidos, bem como à própria intuição da realidade, nos proporcionando a dignidade de um exercício filosófico, concepção compartilhada pelo contemporâneo Beethoven. Em suma, a música como via real para o mais alto conhecimento (Cf. Nunes, *op. cit.*: 77s).

Assim, chegando aos meados do século XIX, a música obtém a primazia estética, rompendo com os padrões da linguagem verbal. Nietzsche, ao estabelecer a crítica da cultura e da ciência moderna da Europa de sua época, por “instigação da música”, assume a forma mais radical da crítica, a partir dos dois impulsos vitais: o *dionisíaco*, expressão de êxtase e transe, estados que podem ser provocados pela música; e o *apolíneo*, princípio da individuação, contido e plástico, constitutivos primordiais da pulsão criativa das artes, que o jovem Nietzsche irá encontrar, em forma mais acabada na tragédia ática, renascida no drama musical de Wagner. O grande empenho e mérito do romantismo foi, sobretudo, implodir a dicotomia razão X sensibilidade. A musicalidade da língua primordial da humanidade unia, num só fato e tempo, razão e sentimento, reflexão e imediaticidade. Assim, a dimensão cognitiva banida da música é re-entronizada, tornando-se a via real para acessar verdades inefáveis.

## NOTAS

- 1 Trata-se de um tema dissertado por vários pensadores: Adorno (1982), Fubini (1971 e (1995) Wisnick (1989), dentre outros.
- 2 Para Fubini, a questão do sentido da música confunde-se com a estética musical. “A história da estética musical podia ser configurada [...] como a história das relações da música com as artes, no que refere ao seu poder semântico” (1971: 8).  
**Em tempo:** as citações das obras de Adorno (1972), Attali (1977), Nietzsche (1977) e Schopenhauer (s/d) foram traduzidas diretamente do francês, pelo autor. O mesmo procedimento se aplicou para a obra de Fubini (1971), cujas citações foram traduzidas diretamente do espanhol.
- 3 Apêndice póstumo de *Economia e Sociedade*. Dois importantes trabalhos de caráter propedêutico sobre esta obra de Weber encontram-se na Introdução da edição brasileira de 1995: o de autoria de Gabriel Cohn e, sobretudo, a apresentação e as notas de Leopoldo Waizbort.
- 4 A série harmônica, espécie de escala natural, se manifesta por uma progressão frequencial: uma corda esticada, vibrando em certa frequência fundamental provoca ressonâncias internas

- múltiplas, guardando relações numéricas constantes entre si. Na nota dó, o 1º harmônico é o mesmo dó, uma oitava acima; o 2º é o sol, que compõe o intervalo de quinta, e resulta de uma multiplicação freqüencial da ordem de 3/2 em relação ao som anterior. O 3º é novamente o dó, fazendo com o sol (2º harmônico) um intervalo de quarta, e assim sucessivamente.
- 5 A modernidade concebe a razão como uma entidade do sujeito autônomo, que, por ser racional, confere racionalidade às coisas, visto que estas não portam sentido em si mesmas. A grande ruptura com o modo de pensar greco-medieval, operada no mundo moderno, significou uma radical mudança no horizonte do pensamento europeu, i.é, todo o sentido do mundo passou a ser constituído a partir de onde os diferentes objetos do conhecimento passam a receber sua determinação, dentro de uma perspectiva antropocêntrica. Tal ruptura significou a substituição da perspectiva “cosmocêntrica objetual” por uma outra, “antropocêntrica subjetal”, de acordo com a qual, o todo de sentido é constituído pela consciência intencionalizadora desse sujeito autônomo racional (Cf. Oliveira, 1998: 85).
  - 6 Tal irracionalidade acha-se no próprio modelo pitagórico das séries harmônicas, em cujo final do ciclo, ocorre uma sobra de freqüência (uma *coma* fatal).
  - 7 Um ruído é a própria expressão da irregularidade caótica do som. A fala já estabelece um padrão de regularidade, com a rítmica baseada na prosódia. A reza e o pregão de rua estabelecem uma regularidade entre a fala e o canto.
  - 8 “Toda música pode ser definida como um ruído formalizado segundo um código (i.é, segundo regras de agenciamentos e de leis de sucessão, num espaço limitado de sonoridades)” (Attali, 1986: 45). “Som e ruído não se opõem absolutamente na natureza: trata-se de um *continuum*, uma passagem gradativa que as culturas irão administrar [...]” (Wisnick, 1989: 27). Esse *continuum* pode ser visto pela seguinte seqüência: simples ruído, fala, reza, grito, pregão de rua e canto. De fato, o pregão e o canto partilham um campo comum de organização do som numa determinada altura. Apesar das clivagens depuradoras, visando nos apresentar sons “eufônicos” de alturas melódicas definidas, qualquer som, em termos físico-acústicos, ou qualquer ruído arrítmico e instável, por mais irritante que seja, são fenômenos naturais remissíveis entre si. As notas emitem vibrações cuja unidade de freqüência em ciclos por segundo, é medida em *hertz* (o lá do diapasão possui 440 hertz). Através da análise eletrônica, pode-se transformar qualquer nota com altura definida, em pulsação totalmente “destimbrada”; do mesmo modo que qualquer ruído pode ser mudado, por uma regularidade freqüencial contínua, em som com altura definida.
  - 9 Citando *O Espírito das Leis*, de Montesquieu, Attali (1986: 27) toma seu testemunho por ele ter visto na música dos gregos, um prazer necessário à pacificação social, o único compatível com os bons costumes.
  - 10 Carlos Magno buscou a unidade política e cultural de seu reino, impondo por toda parte, a prática do canto gregoriano, inclusive por *manu militari*. (Cf. Attali, *id. ib*).
  - 11 Da mesma forma que o *φάρμακον* tem um valor ambivalente (a um só tempo, veneno que mata e remédio que cura), o som tem a ambivalência de produzir ordem e desordem, vida e morte, coabitação necessária e ambivalente, conflituosa e harmoniosa (Cf. Wisnick, 1983).
  - 12 Cf. também Wisnick, 1983: 140 e nota 38/214.
  - 13 “Palas Atena, [...] *persona* da sabedoria, da razão e da castidade, defensora do Estado e do lar [...], protetora da vida civilizada e inventora das rédeas que controlam os cavalos, ao ver sua face refletida num lago, quando tocava o aulos dionisíaco, estranha seu próprio rosto (inflado pelo sopro) e atira o instrumento às águas. O carnaval, negado pela filosofia, mora no esquecimento da evolução musical do Ocidente” (Wisnick, *op. cit.* p. 96 e nota 42/96, citando *A Política* de Aristóteles).
  - 14 Mesmo ano em que Johann Sebastian Bach publica seu *Cravo bem temperado*, importante obra, juntamente com a de Rameau, para fixar a harmonia e a lógica modulatória do sistema tonal.
  - 15 Os progressistas, após a reforma cênica, sentavam-se à esquerda do camarote da rainha (*coin de la reine*), e os conservadores, partidários da ópera francesa, sentavam-se à direita do rei (*coin du roi*), tópica estética que antecipa a cartografia ideológica do período pós-revolução francesa, quando os jacobinos e os conservadores girondinos dividiam-se, respectivamente, à esquerda e à direita, na Assembléia Nacional. Durante o período do absolutismo, as óperas eram encenadas nos palácios, cuja montagem obedecia rigorosamente a uma perspectiva nobre, ou seja, os cenários eram montados partindo de um eixo que unia em linha reta, o camarote central do príncipe com o fundo do palco. Depois, construíram-se outros teatros, democratizando sua disposição cênica, para uma visão multifocal.
  - 16 Antes, em 1750, saíra o livro *Estética*, de Baumgarten. Este autor admitia que a faculdade estética de conferir o belo a certos objetos, era um atributo da ordem do conhecimento, mas de natureza inferior (*logica cognoscitivae inferiores*). Assim, as artes (também a música) não poderiam rivalizar com a razão, mas forneciam um saber análogo ao da razão.
  - 17 Ritter, *apud* Rosen, *op. cit.* p.102s. A noção de música como linguagem geral foi também impulsionada por E.T.A. Hoffmann. Para Rosen, sua reflexão sobre música e linguagem será particularmente adequada para descrever a técnica das canções de Schumann, pois só eventualmente sua linha geral musical se encontra individualizada por palavras: a linha completa está no instrumento ou passa do piano para a voz, procedimento que será a base do drama musical wagneriano. “A originalidade dessa concepção está no fato de transformar, radicalmente, a relação tradicional entre canção e acompanhamento” (Rosen, *idem*, p. 105).
  - 18 Por vias oblíquas, podemos considerar que, nesse sentido, Schopenhauer pavimenta o caminho para o formalismo de Hanslick. O princípio da autonomia da linguagem musical, desenvolvido porém no sentido anti-romântico, décadas mais tarde, está já implicitamente contido na afirmação segundo a qual, a música não se situa em relação direta com os sentimentos, e de que não pode nem deve suscitar no ouvinte sentimentos determinados.

19 As citações deste parágrafo foram retiradas de *Obra de Arte do Futuro*, de Wagner, *apud* Fubini, p. 128s.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor (1972) “Réflexions en vue d’une sociologie de la musique”, in *Musique en jeu*, no. 7. Paris: Seuil.
- \_\_\_\_\_. (1982) *Quasi una Fantasia* (“Fragment sur les Rapports entre Musique et Langage”). Paris: Éditions Gallimard.
- \_\_\_\_\_. (1991) “O Fetichista da Música e a Regressão da Audição”, in *Os Pensadores*. S. Paulo: Nova Cultural.
- AGOSTINHO, Santo. (1984). *Confissões*. S. Paulo: Paulus.
- ATTALI, Jacques. (1977). *Bruits essai sur l’économie politique de la musique*. Paris: PUF.
- BAUMGARTEN, Alexander (1993) *Estética A lógica da arte e do poema*. Petrópolis: Vozes.
- BOSSEUR, Dominique et alii (1997). “Richard Wagner”, in *História da Música Ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- CARDINI, D. Eugène. (1989) *Primeiro Ano de Canto Gregoriano e Semiologia Gregoriana*. S. Paulo: Attar Editorial/Palas Athena.
- CHASIN, Ibaney. (1999). “A Forma Sonata Beethoveniana, o drama musical iluminista”, in *Ensaio Ad Hominem*, tomo II. S. Paulo: Ed. Ad Hominem.
- CHAUÍ, Marilena. (1994). *Conformismo e Resistência*. S. Paulo: Brasiliense.
- DAVENSON, Henri. (1942) *Traité de la Musique selon l’esprit de Saint Augustin*, Neuchatel Éditions de la Baconnière.
- FUBINI, Enrico. (1971) *La Estetica Musical del Siglo XVIII a nuestros dias*. Barcelona: Editora Barral.
- \_\_\_\_\_. (1995) *Estetica della Musica*. Bologna: Il Mulino.
- HANSLICK, Eduard. (1989) *Do belo musical*. Campinas: Editora da UNICAMP.
- HEGEL, G.W.F. (1993) *Estética*. Lisboa: Guimaraes Editores.
- MARTIN-BARBERO, Jesus. (1997). *Dos Meios às Mediações*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.
- NIETZSCHE, Friedrich. (1977) *La Naissance de la Tragédie*, Paris: Éditions Gallimard.
- NUNES, Benedito. (1998). *Crivo de Papel* (Musica, Filosofia e Literatura). S. Paulo: Ática.
- OLIVEIRA, Manfredo (1996) *Ética e Sociabilidade*. S. Paulo: Loyola.
- PLATÃO (1996) *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- ROSEN, Charles. (2000). *A Geração Romântica*. S. Paulo: EDUSP.
- SCHOPENHAUER, Arthur (s/d) *Le Monde comme Volonté et comme Représentation*. Paris: Perrin et Cie, Libraires-Éditeurs.
- SUPINIC, Ivo et alii (1997) *História da Música Ocidental* (Situação sócio-histórica da música no século XVIII). S. Paulo: Nova Fronteira.
- WAIZBORT, Leopoldo (1991) *Aufklärung Musical Considerações sobre a sociologia da arte Th. W. Adorno*. Dissertação de Mestrado. FFLCH. Depto. de Sociologia USP/ S. Paulo.
- WEBER, Max. (1995) *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. S. Paulo: EDUSP.
- WISNICK, José Miguel. ( 1989) *O som e o sentido*. S. Paulo: Companhia das Letras.