

Música e linguagem em Rousseau e a estética musical do romantismo

"Daí se conclui, por evidência não se dever a origem das línguas às primeiras necessidades dos homens; seria absurdo da causa que os separa resultasse o meio que os une. Onde, pois, estará essa origem? Nas necessidades morais, nas paixões. Todas as paixões aproximam os homens, que a necessidade de procurar viver força a separarem-se. Não é a fome ou a sede, mas o amor, o ódio, a piedade, a cólera, que lhes arrancam as primeiras vozes... Eis as mais antigas palavras inventadas, eis porque as primeiras línguas foram cantantes e apaixonadas antes de serem simples e metódicas."

Rousseau em *Ensaio sobre a origem das línguas*.

RESUMO

Este artigo ressalta a importância do pensamento do filósofo Jean-Jacques Rousseau, no contrafluxo do pensamento iluminista de sua época, provocando uma profunda ruptura na estética musical da tradição – do pitagorismo-platônico ao racionalismo moderno – sobretudo em duas questões básicas que se articulam entre si: a dicotomia entre razão e sensibilidade e a ausência de semanticidade na arte musical, o que irá estabelecer um profundo diálogo com o pensamento filosófico do século XIX, abrindo caminho para a estética musical do romantismo.

Palavras-chave: Origem das línguas; Razão e sensibilidade; Semântica musical; Estética musical; Romantismo.

ABSTRACT

This paper emphasizes the importance of Jean-Jacques Rousseau, against the mainstream of Enlightenment thought of his time, causing a deep rupture in the musical aesthetics of tradition – from Pythagoreanism-Platonic to modern rationalism – especially on two basic issues that they are mutually itself: the dichotomy between reason and sensibility and the absence of semantics in musical art, which will establish a close dialogue with the philosophical thought of the nineteenth century, paving the way for the musical aesthetics of romanticism.

Keywords: Origin of language; Reason and sensibility; Musical semantics; Musical Aesthetics; Romanticism.

* Docente da Graduação e do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFC/ICA.

As grandes viagens que marcaram a expansão mercantil capitalista nos inícios da era moderna, colocando o colonizador euro-ocidental em contato direto com outras etnias e culturas flagrantemente diferentes das suas, ensejaram um enfrentamento da mentalidade do moderno homem europeu com o seu "outro", com seus costumes "selvagens", "exóticos" e "primitivos". Um dos indícios desse insólito embate, visto posteriormente como algo de cunho anedótico, refere-se a certa concepção cristã que pregava a não existência da alma no corpo negro, e por não possuí-la, justificaria sua escravidão enquanto ser inferior.

Mas o exemplo mais clássico desse enfrentamento pode ser visto no texto *Dos canibais*, um dos mais importantes da obra *Os Ensaios* do escritor francês Michel de Montaigne (1533-1592) inspirado no encontro que teve, em 1562, com índios da tribo Tupinambá, levados do Brasil para serem exibidos em cortes europeias. À contrapelo da opinião de seus contemporâneos, que viam os índios como povos exóticos sem fé, sem lei e sem rei (*ni foi, ni loi, ni roi*), excluídos da história, portanto excluídos da civilização, o que justificava e impelia reinos e Igreja à ação colonial e à catequese, Montaigne questionava a visão de que os selvícolas eram "bárbaros" ou "selvagens".

Segundo ele, prefigurando uma espécie de crítica *avant la lettre* ao etnocentrismo, nada havia de bárbaro ou selvagem na nova nação brasileira (que recebera o nome de França Antártica na pátria de Montaigne), visto não possuímos outro critério de julgamento que vá além das opiniões e costumes do país onde vivemos. O canibal de Montaigne não é exatamente o bom selvagem de Rousseau, entretanto sua concepção demarca e constrói um campo de refle-

xão que passa a ser constante entre pensadores ocidentais acerca do uso e costumes do "outro" do europeu. Dentre a temática desse universo destaca-se a questão da origem de seus idiomas bem como seus vínculos orgânicos com a música, encontrando no pensamento do filósofo Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), sua mais completa tradução.¹

Se a tradição da estética ocidental subordinou a música à hegemonia logocêntrica, ao julgá-la a partir dos parâmetros da poesia e da linguagem, regimes estéticos e epistêmicos dotados de racionalidade, o que faria da música uma arte destituída de qualquer semanticidade incapaz de estruturar sentidos às coisas, portanto incapaz de falar da vida e do mundo, tal fato sofre uma grande inflexão com a estética do romantismo europeu do século XIX, cujo aporte fundamental iremos encontrar no *Essai sur l'origine des langues* do filósofo suíço, que, mesmo sendo usualmente inscrito na linhagem iluminista francesa, jogou papel crucial na grande inflexão romântica na estética musical que lhe segue.

A polarização entre razão e sensibilidade na arte musical – entre o prazer da escuta e a *mimesis* racional da natureza, questão com afinidades conceituais com a questão da semanticidade musical –, foi algo que desafiou o pensamento euro-ocidental.² Como sabemos, durante séculos, a razão teve seu lugar de honra na estética ocidental, desde a primazia do logos pitagórico-platônico, passando pelos tratados medievais, pelo Renascimento, encontrando boa acolhida no racionalismo moderno, situação que começa a se alterar no século XVIII, em plena época iluminista.³

Mas quem, de certa forma, antecipa tal inflexão será o compositor Jean-Philippe

¹ Na virada do século XIX, época de considerável especulação sobre a origem da linguagem, houve tantas monografias sobre o assunto que a Academia de Ciências de Berlim anunciou que não iria mais aceitar trabalhos que tratassem do tema (cf. ROSEN, 2000:115).

² O italiano Enrico Fubini, um dos pesquisadores mais dedicado à questão da estética musical, com vários livros voltados para o tema, nos diz que 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).

³ Em outro texto, o autor desenvolve a trajetória histórica da questão da semanticidade musical no artigo "Razão, sentido e estética musical" (MIRANDA, 2006)

Rameau (1682-1764), grande teórico da música que irá jogar papel crucial, junto como o compositor Johann Sebastian Bach (1685-1750), na consolidação do tonalismo, sistema fundamental que coroa todo o processo da racionalização da música euro-ocidental. A despeito da inspiração cartesiana inicial, no *Traité de l'harmonie réduite à son principe naturel* (1722), Rameau tenta transpor o fosso entre sensibilidade e racionalidade, procurando compatibilizar arte e razão. Para isso, recorre à velha concepção pitagórica, que, como se sabe, se manteve viva durante séculos. A sensibilidade da arte musical, vista até então como algo menor, um "inocente luxo" por seu caráter caprichoso e falta de racionalidade, terá em Rameau um importante defensor, que travará um combate acirrado, escolhendo as próprias armas do adversário e lutando no seu próprio campo. Se a música, na tradição euro-ocidental, encontra-se fundada numa sólida base científica físico-matemática, como queriam os racionalistas, se seus princípios são racionalizáveis, se a essência da harmonia se funda num eterno princípio racional, a arte musical não pode mais ser vista como mero objeto de prazer incompatível à razão. Defendendo o primado da harmonia por possuir uma força expressiva maior (aqui reside a grande diferença entre ele e Rousseau), e, partindo das séries harmônicas, através das regras pitagóricas das propriedades físico-acústicas das ressonâncias, ele constrói, com a tríade maior (dó-mi-sol), o acorde perfeito. Dessa maneira, para Rameau, a harmonia representa o ideal primeiro donde derivam todas as demais qualidades da música, inclusive o ritmo (FUBINI, 1971).

O francês não renega os prazeres do ouvido, denegados pelos cânones do racionalismo. Nas pegadas do pitagorismo e da estética cristã, ele vê no prazer da escuta musical, a justa expressão da ordem universal divina, através de sua harmonia cientí-

fica. Assim, ao compartilhar da mesma harmonia, a música compartilha de uma espécie de natureza divina. Ao privilegiar a harmonia, Rameau visa priorizar os valores mais essenciais da música, preparando a via para 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 ela expressa, a um só tempo, as emoções e os sentimentos, bem como a unidade divina e racional do mundo.

Mas, sua compatibilização das duas esferas – razão e sensibilidade –, que o leva à defesa das propriedades racionais da harmonia, leva-o igualmente a se colocar em campos opostos à apreciação da música feita por Rousseau. Este, em sua *Carta sobre a música francesa* (1753), publicada em plena *grande querelle des bouffons*, tem Rameau como seu alvo principal. Durante o célebre e grande debate setecentista sobre a ópera, que tumultuou a cena lírica francesa, assistiu-se à disputa de duas escolas distintas: a francesa mais elaborada e racional e a italiana mais melódica e expressiva. As facções em luta se dividiam entre progressistas amantes da ópera italiana, que, no teatro construído após a reforma cênica, sentavam-se à esquerda do camarote da rainha (*coin de la reine*), e os partidários da ópera francesa, conservadores que se sentavam à direita do rei (*coin du roi*), tópica estética que antecipa a geografia ideológica do período pós-revolução francesa, quando os jacobinos e os conservadores girondinos dividiam-se, respectivamente, à esquerda e à direita na Assembleia Nacional.⁴

Na verdade, a *grande querelle des bouffons* irá nos revelar e antecipar como música e linguagem sempre andaram juntas no pensamento de Rousseau, ao afirmar que, se a música italiana é mais capaz de exprimir as paixões que a francesa, é porque privilegia a melodia, e não a harmonia e o contraponto. Tal diferença, aliás, para

⁴ Durante o período do absolutismo, as óperas barrocas 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 foram construídos outros teatros, democratizando sua disposição cênica, para uma visão multifocal.

Rousseau, se deve àquilo que distingue os próprios idiomas desses dois povos: enquanto o francês contém poucas vogais sonoras e está cheio de consoantes, articulações e sílabas mudas, o italiano é doce, sonoro, harmonioso e acentuado.

Subjaz à esta grande querela, uma velha questão sob nova forma: o texto (libreto), voltado para o intelecto e a razão, *versus* a música, destituída de força semântica, voltada de preferência, aos sentidos. Os enciclopedistas tomarão partido na disputa, iniciando-se uma inflexão importante, sendo Rousseau, dissidente do racionalismo vigente, um importante marco de referência desse processo, certamente, o maior teórico dos *bufonistas*, como eram conhecidos os defensores da música italiana.

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 regido pela simplicidade. Ele só concebe a música como canto, como linguagem original do coração, como veremos adiante. Decorre daí sua preferência pela ópera italiana, pois, para ele, sua naturalidade expressa numa grande simplicidade melódica; aborrece-lhe a música francesa, por avaliá-la artificial; despreza a polifonia contrapontística da música instrumental, por achá-la irracional e antinatural.

Esse tipo de juízo crítico já havia sido dirigido ao compositor Bach, por alguns de seus pares alemães, antecipando o juízo do enciclopedista francês no que se refere àquele estilo, porém com uma grande diferença. O racionalismo alemão condenara 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 a teoria sobre a gênese da linguagem falada em *Essai sur l'origine des langues*, obra póstuma, publicada em 1781.

Foram em versos as primeiras histórias [...] Encontrou-se a poesia antes da prosa, e haveria assim de suceder, pois que as paixões falaram antes da razão.

A mesma coisa aconteceu com a música. À princípio não houve outra música além da melodia, nem outra melodia que não o som variado da palavra; os acentos formavam o canto, e as quantidades, a medida; falava-se tanto pelos sons e pelo ritmo quanto pelas articulações e pelas vozes. (1997, p. 303).

Assim, teria existido nas protossociabilidades humanas, quando surge a palavra como sua "primeira instituição social", uma unidade entre fala e música. O que levou o homem primitivo a desenvolver sua linguagem íntima e organicamente vinculada à música foi a necessidade de expressão de seus afetos e sentimentos e não a necessidade de se comunicar. 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 um perverso efeito da civilização, ficaram desprovidas daquela melodicidade original, tornando-se aptas apenas para expressar uma linguagem racional. Através do canto, a música recupera sua natureza original. A teoria enciclopedista da música como a primeira fala da humanidade, prestigiada nos séculos XVIII e XIX, já era defendido na *Scienza Nuova* (1725) de Giambattista Vico (1668-1744). Para ele, a forma mais primitiva da fala era a música e a dança, o que poderia ser visto nos mais antigos testemunhos da linguagem, encontrados em verso, nos mitos e não em prosa, ideia também defendida por outros pensadores da época.

Como vimos, 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. Ele confere uma espécie de semântica oblíqua à melodia. Esta não representa diretamente coisas, mas excita os mesmos sentimentos que vivencia, vendo as mesmas coisas. Ele abandona assim o campo subjetivo do gosto, concepção de certa estética da época, para inscrever a polêmica da música italiana e francesa no plano teórico.

Confrontemos mais diretamente Rameau e Rousseau. Eles partem de um solo comum de avaliação: a natureza racional da harmonia. Rousseau interverte seu apreço pela harmonia. Ele a despreza, pois aquela racionalidade intrínseca 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; a música, encarnando o papel de arte privilegiada e absoluta. 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, una, 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 o atributo relativo e não universal da música. Para Rameau, a música está dotada de uma compreensibilidade universal, porque todos os homens são partícipes da razão. É sua pétreia norma matemática que fundamenta a harmonia e estabelece sua universalidade e naturalidade, o que, para Rousseau, representa um artifício intelectual que afasta a música da arte; para este, 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 liberta.

Em fins do século XVIII, a *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.

Dentre estes, destacam-se o espanhol Esteban de Arteaga y Lopes (1747-1799) e o ensaísta italiano de ópera Francesco Algarotti (1712-1764). Arteaga, jesuíta expulso da Espanha e acolhido pela Itália, avalia a excelência da ópera pelo libreto. Reforça a ideia 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. Algarotti, porta voz da reforma inspirada no racionalismo, retorna ao velho princípio da supremacia da poesia, definindo o papel auxiliar da melodia ao texto, que só ganha expressão se acompanhada pela palavra.

O jesuíta espanhol Antonio Eximeno Pujades (1729-1808) e o compositor italiano Vincenzo Manfredini (1737-1799) são vozes discordantes. A despeito de sua forte formação matemática ou precisamente por esta causa, o espanhol rousseuriano Eximeno tem como principal objetivo a defesa da autonomia da música, fundada no prazer auditivo. Em sua obra *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 compor bem, basta se entrega 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 proibem um salto intervalar, quando este pode ser um som agradável? Para ele, as regras musicais se fundam no prazer auditivo. Manfredini, partindo da ideia ilustrada de progresso aceita sem reservas, dominante em todos os tratados da época, não transige na defesa da música de então, sobretudo a instrumental. Um dos critérios mais recorrentes de julgamento, além da elegância, racionalidade e prazer sensorial, era a ideia de progresso das artes, derivada da concepção de uma lei necessitista inexorável da história, cujo *telos* era atingir patamares cada mais superiores. E a mú-

sica não podia contrariá-la. Assim, a arte musical 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. (FUBINI, 1977).

A herança do racionalismo de diversos matizes, herdeiro da tradição pitagórico-platônica, atribuindo à música a ausência de uma linguagem capaz de atingir a razão e a verdade, não é alterada. Kant havia colocado 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”.

O romantismo interverte o posto da música, conferindo-lhe a primazia estética. O pressuposto de sua assematicidade não é diretamente refutado pelo romantismo que o considera com olhos bastante distintos, ao fazer dessa “fraqueza”, sua maior virtude, impulsionando-a para muito além de qualquer outro meio de comunicação. A música é tão mais significativa quanto mais livre da fala. A indeterminação censurada na música instrumental agora é atribuída à linguagem verbal. A linguagem musical pertence a outra ordem e se julga com normas distintas. Onde a linguagem se mostra impotente, a música capta o *real* num nível bem mais profundo. 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, isto é, de elementos com possibilidades de construir formas estéticas significantes (NUNES, 1998: p. 77).⁵ “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., p. 77).

Os românticos implodem a dicotomia da tradição racionalista: razão *versus* 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 todas as faculdades humanas, anterior a toda distinção abstrata, estão reunidas. A música instrumental pura está mais próxima deste ideal. Assim, a dimensão cognitiva banida da música, vista como serva da sensibilidade, é agora reentronizada por outra via. Antes, afastada da razão, é agora vista como a via de acesso por excelência para se chegar a verdades inefáveis por outras vias. Para os românticos, a música é tão mais significativa quanto mais livre da fala. A indeterminação censurada na música instrumental agora é atribuída à linguagem verbal. A linguagem musical (eis a grande contribuição romântica) pertence a outra ordem e se julga com normas distintas: na música se oculta a expressão mais autêntica e original do homem. Para o romantismo, onde a linguagem se mostra impotente, a música capta o *real* num nível bem mais profundo. Três pensadores notáveis jogarão papel fundamental na formulação da estética romântica oitocentista: Georg Fr. Hegel (1770-1831), Arthur Schopenhauer (1788-1860) e Friedrich W. Nietzsche (1844-1900).

Para Hegel, situado entre o idealismo alemão e o romantismo, a função da música 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 alma. E quanto mais evolui, torna-se expressão de todos os afetos, com todos os matizes “do júbilo, da serenidade, do bom humor, do capricho, da alegria e do

⁵ Benedito Nunes nos chama a atenção para o esboço pioneiro de Hegel de nos propor uma interpretação semântica da música, como expressão de sentimentos (NUNES, Op. cit. nota 5/77).

triumfo da alma, de todas as gradações da angústia, do abatimento, da tristeza, da amargura, da dor, [...] assim como da adoração, [...] que se tornam objetos da expressão musical” (1993, p. 499 e seguinte).⁶

Encontramos talvez em Schopenhauer, o melhor elaborador de uma semântica musical de dimensão metafísica. Nele, a grande polêmica entre semanticidade e asemantividade da música é resolvida 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. Schopenhauer define a questão, partindo para o pleno reconhecimento, em outros termos, das possibilidades de expressão da música, apresentando certamente a mais acabada sistematização filosófica da música segundo os ideais românticos. Para ele, é próprio da arte provocar no homem o reconhecimento das Ideias, isto é, a objetivação direta da vontade, princípio noumênico do mundo. Em sua obra maior, *O mundo como vontade e representação* (1819) o filósofo profere que

a música não é, como outras artes, a manifestação das ideias ou graus de objetivação da vontade, mas é diretamente a própria vontade. (SCHOPENHAUER, s/d, p. 677).

As outras artes possuem uma relação *mediata* com o mundo, na esfera de representação das Ideias. *A priori*, a música 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. *O conceito diz o mundo. A música é o mundo*. Ela pode 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. Ela nos dá a essência, o *em si* da vida e do mundo. Assim como para Hegel, conforme se viu acima, 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. p. 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.Ibidem. 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.Ibidem.).

São questões que nos remetem de imediato ao epicentro da estética de Nietzsche da época do *Nascimento da Tragédia* (1872), 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

⁶ A obra *Estética*, título da versão portuguesa, contém as lições de estética ministradas por Hegel e que foram sendo compiladas pelos seus alunos, principalmente H.G. Hotto, nas cidades de Heidelberg e Berlim, entre o período de 1820-21, 1823-26 e 1828-29.

face à expressividade musical da ação trágica. Para ele, a maravilha da arte grega dionisíaca reside justamente na total ausência do conceitual. A música dionisíaca desvela o oculto, o não revelado pelo conceito. A sabedoria da música, enquanto pura melodia, 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 a questão acima, o jovem Nietzsche recorre a Schopenhauer. Como já vimos, para este, o mundo fenomênico natural e a música são duas expressões da mesma coisa. A música é uma espécie de duplo do mundo fenomênico. A adesão de Nietzsche a esta ideia é tão forte que ele a explicita através de uma longa citação de Schopenhauer, donde extraímos um trecho, síntese de sua ideia central. *La musique, considérée comme expression du monde, est donc au plus haut point un langage universel qui est à la généralité des concepts à peu près ce que les concepts sont eux-mêmes aux choses particulière* (SCHOPENHAUER apud NIETZSCHE, 1977, p. 111).⁷

Todo sentimento humano pode expressar-se pelas infinitas melodias possíveis. Quando isso é feito adequadamente, isto é, quando se estabelece *ce rapport étroit entre la musique et l'être vrai des choses* (Nietzsche, Op. cit.: p. 112)⁸ - 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 *il nous semble voir défiler devant nous tous les événements possibles de la vie et du monde* (Id., Ibidem., p. 112).⁹

O próprio da música, com relação às outras artes, não é ser cópia nem representação "semântica" do mundo fenomênico, e

sim, como se viu, ser reprodução imediata da vontade, expressão da imediaticidade e da 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. 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. 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. Esta verdade é apenas uma mentira bem contada. 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. *Et où irons-nous chercher cette expression, si ce n'est dans la tragédie ou, d'une façon générale, dans la notion du tragique?* (Id., Ibidem. p. 114).¹⁰

Assim, as novas tendências irão se fazer sentir no *Drama* na estética wagneriana da época, despojado do fundo racionalista. A aspiração à união de todas as artes *sub specie musicae*, como irá querer Richard Wagner com sua *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total), sem dúvidas, se inspira no conceito enciclopedista sobre a origem comum da música e da poesia. A concepção romântica da música, a saber, a aspiração à união e convergência de todas as artes sob sua égide, recebeu certamente influxos rousseaurianos sobre a origem comum da música e da poesia.¹¹

⁷ "A música, considerada como expressão do mundo, apresenta-se portanto como linguagem universal em seu ponto mais alto, e está para a generalidade dos conceitos assim como os próprios conceitos estão em relação às individualidades fáticas" (tradução livre do autor).

⁸ "Esta relação estreita entre a música e o verdadeiro ser das coisas" (tradução livre do autor).

⁹ "[Onde] nos parece ver desfilar diante de nós todos os acontecimento possíveis da vida e do mundo" (tradução livre do autor).

¹⁰ "E onde iremos buscar tal expressão, senão na tragédia, ou, de um modo geral, na noção do trágico" (tradução livre do autor).

¹¹ Por fugir das intenções e limites deste texto, não é possível abordar aqui os motivos que levaram Nietzsche a romper posteriormente, tanto no plano teórico quanto no da amizade, sua relação com o compositor Richard Wagner.

Encontramo-nos no epicentro da consideração do romantismo sobre a música, 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 da história da estética musical euro-ocidental: da insignificância semântica ao pleno sentido do mundo, em outros termos, do déficit de significado da música à sua explosão de sentidos, cuja linguagem nos fala de um mundo, muitas vezes inapreensível por outros meios.

Referências Bibliográficas

FUBINI, Enrico. *La estetica musical del si-*

glo XVIII a nuestros dias. Barcelona: Barral Ed. 1971.

_____. *Estetica della Musica*. Bologna: Il Mulino, 1995.

HEGEL Georg W. F. *Estética*. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

MIRANDA, Dilmar Santos. *Razão, sentido e estética musical*. Revista virtual do I Encontro Nacional de Pesquisadores em Filosofia da Música. São Paulo: FFLCH-USP. 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *La naissance de la tragédie*. Paris: Éditions Gallimard, 1977.

NUNES, Benedito. *Crivo de papel*. São Paulo: Ed. Ática, 1998.

ROSEN, Charles. *A geração romântica*. São Paulo: Edusp, 2000.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Coleção São Paulo: Editora Nova Cultural, 1997. Os pensadores.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Le Monde comme volonté et comme représentation*. Perrin et Cie. Paris: Libraires-Éditeurs, [s/d].