

# Compreensão filosófica dos aspectos musicais

Gonçalo Armijos Palácios

---

Abstract: In this article I will briefly compare Rousseau's and Eduard Hanslick's formalist conception of music. The content of this paper was presented in my conference for The 3<sup>rd</sup> Goianian Musicoterapy Forum in November 8<sup>th</sup> 2001.

Keywords: music, formalism, Rousseau, Hanslick

---

## I

Não exagero ao dizer que a compreensão de um dos aspectos centrais da música é simultânea com a compreensão da própria essência do universo e da natureza humana. Quando Pitágoras (que floresceu aproximadamente em 532 a.C.) descobriu a relação entre o comprimento das cordas e os sons produzidos por elas pôs os alicerces para uma transformação sem precedentes na visão que uma cultura teria sobre a realidade. Descobrendo a relação íntima entre os intervalos das notas e os números (quarta, quinta, oitava) chegou a uma teoria da harmonia que a fez extensiva não só à música como a todo o universo – incluído o ser humano.

Assim, a harmonia musical não faz mais do que refletir a harmonia do universo. Isto, aplicado ao ser humano tem conseqüências enormes já que a saúde do corpo se reduz a ser uma proporção e uma harmonia. Um corpo harmônico só podia conter uma alma harmônica ou, dito de outro modo, a harmonia do corpo depende da harmonia da alma, e vice-versa. Interessa-nos, sobretudo, notar que, como conseqüência disso, a harmonia musical está ligada à harmonia da alma e pode ser usada no seu benefício. Perceba-se como ordem (cosmo), harmonia, corpo e alma estão intimamente relacionadas nesta extraordinária concepção filosófica. O universo é, num sentido, uma grande harmonia, uma grande entonação, afinação, união, proporção, acordo (que são alguns dos sentidos originais de "harmonia").

Desse modo podemos ver como se configura uma concepção da realidade como algo equilibrado, regido por proporções. Daqui há um passo para conceber a beleza, em todos os sentidos, como harmonia e proporção. A harmonia musical, portanto, seria o aspecto sonoro, audível, da harmonia essencial de todas as coisas.

A música teria, então, um acesso privilegiado à alma, alterando seus estados num sentido ou noutro, mesmo sem a necessidade da intervenção da razão ou, inclusive, da vontade. Isto é de extrema importância pois não passará despercebida para os filósofos a íntima relação entre música (harmonia, melodia e ritmo) e os estados anímicos. Se a música afeta a alma e os estados anímicos das pessoas, ela pode, evidentemente, ter uma influência decisiva no seu caráter. Ao influenciar seu caráter, afeta o seu comportamento. Platão não foi o único a perceber a função social da música nos seus vários aspectos e a discute em passagens decisivas de seus diálogos.

### *Harmonia, ethos e pathos*

Entramos, imperceptivelmente, num aspecto fundamental da música e da concepção que sobre a música tiveram os filósofos. Estabelece-se, em Pitágoras, uma relação patética,

no sentido estrito, entre música e alma. Há um *pathos*, uma emoção, uma paixão, um sentir que é atingido pela música e que torna a alma mais ou menos harmônica. Essa alma, note-se, se tempera pelo hábito, daí a noção de “temperamento” e de “temperar o caráter”. Se forja o caráter de alguém como se afina uma corda, apertando e afrouxando até se encontrar a justa medida. Há, percebe-se, uma proporção na formação da personalidade que vem do meio em que a pessoa vive, do exemplo, do hábito, do costume. Não esqueçamos que “ética” vem de “*ethos*”, costume, hábito. A música, conseqüentemente, tem uma influência decisiva na formação do caráter da pessoa, deve tê-la na educação e, por isso mesmo, interessa socialmente.

Os efeitos da música nas pessoas e a necessidade de controlar que tipo de música convém no Estado foi amplamente discutido por Platão na *República*. Para Platão, a música se compõe, necessariamente, de letra, harmonia e ritmo. E as possíveis combinações fazem das pessoas mais ou menos fortes espiritualmente, mais ou menos corajosas, mais ou menos dispostas para certas ações etc.

Ao começar a discussão sobre que tipo de educação convém na pólis – Livro II da *República* –, Sócrates pergunta: “Então que educação há-de ser? Será difícil achar uma que seja melhor do que a encontrada ao longo dos anos – a ginástica para o corpo e a música para a alma?” (377e) Isto mostra que os gregos da época sabiam perfeitamente dos efeitos da música no caráter das pessoas. A música, no entanto, não era uma disciplina independente das outras. A continuação pergunta Sócrates: “Incluí na música a literatura?” “Decerto”, responde o interlocutor.

Na época, não se ensinava música independentemente dos poemas homéricos, que eram cantados. Contudo, Platão critica duramente o tipo de literatura à que a música estava atrelada. A literatura homérica, para Platão, era uma literatura “falsa”. “Não compreendes”, pergunta Sócrates, “que primeiro ensinamos fábulas às crianças? Ora, no conjunto, as fábulas são mentiras, embora contenham algumas verdades.” (377a) De fato, o que primeiro fazemos com as crianças quando começam a entender e se comunicar é contar histórias. As histórias e contos formam parte de uma educação pré-escolar.

Costumamos ouvir que o primeiro a perceber a importância dos primeiros seis anos da vida de uma pessoa foi Freud, mas isto já sabiam muito bem os antigos gregos. Diz Sócrates: “Ora tu sabes que, em qualquer empreendimento, o mais trabalhoso é o começo, sobretudo para quem for novo e tenro? Pois é sobretudo nessa altura que se é moldado, e se enterra a matriz que alguém queira imprimir numa pessoa?” (377a-b)

É importante lembrar que, para os gregos da época, a arte estava intimamente ligada à idéia de imitação. A literatura imita a vida criando situações, trágicas ou cômicas, a partir da realidade dos homens, assim como a pintura copia pessoas, objetos, animais etc. Assim, a conjugação de poesia, harmonia, melodia e ritmo imita certos modos de ser. E já havia, na época de Platão, estudos sobre a relação entre a música e o comportamento das pessoas. Com relação ao problema de “que espécie de vida” imitam os diversos ritmos, Sócrates afirma: “Sobre esse assunto ... pediremos conselho a Dâmon, sobre os pés adequados à baixeza, à insolência, à loucura e aos outros defeitos, e os ritmos que devem deixar-se aos seus contrários.” (400b) Vejamos esta outra passagem que exprime claramente a estreita relação entre a música, e as artes em geral, e a influência sobre a personalidade das pessoas – ou sobre a alma, como diria Sócrates: “Em todas estas coisas há, com efeito, beleza ou fealdade. E a fealdade, a arritmia, a desarmonia, são irmãs da linguagem perversa e do mau caráter; ao passo que as qualidades opostas são irmãs e imitações do inverso, que é o caráter sensato e bom.” (401a)

Por isso, a educação pela música deve começar, segundo Platão, antes mesmo das crianças começarem a raciocinar. A música (letra, harmonia, ritmo e melodia), pensa, atinge mais rápida e eficazmente a alma das pessoas que o raciocínio ou a persuasão pela argumentação. Platão conclui a este respeito: “Não é então por este motivo, ó Gláucou, que a educação pela música é capital porque o ritmo e a harmonia penetram mais fundo na alma e afetam-na mais fortemente, trazendo consigo a perfeição, e tornando aquela perfeita, se se tiver sido educado? E, quando não, o contrário? E porque aquele que foi educado nela, como devia, sentirá mais agudamente as omissões e imperfeições no trabalho ou na conformação natural, e, suportando-as mal, e com razão, honraria as coisas belas, e, acolhendo-as jubilosamente na sua alma, com elas se alimentaria e tornar-se-ia um homem perfeito; ao passo que as coisas feias, com razão as censuraria e odiaria desde a infância, antes de ser capaz de raciocinar, e, quando chegasse à idade da razão, haveria de saudá-la e reconhecê-la pela sua afinidade com ela, sobretudo por ter sido assim educado.” (401e-402a)

## II

Para o filósofo genebrino Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) há uma relação originária entre linguagem e música. No *Ensaio sobre a origem das línguas* (1762), originalmente intitulado *Ensaio sobre o princípio da melodia*, Rousseau adianta uma teoria não racionalista da origem das línguas e faz depender a linguagem e a música das paixões.

Falamos porque temos paixões, não porque temos razões. Somos compelidos a falar, não convencidos. Assim, as primeiras palavras são o produto de queixumes, gritos de cólera, gemidos. É por isso que, segundo Rousseau, as primeiras palavras são melodiosas. Sendo melodiosas, as primeiras línguas, pensa, eram cantadas e não faladas. Rousseau estabelece, desse modo, uma estreita relação entre paixões, fruto de relações sociais, e música. A linguagem e a música têm uma dependência original com a moralidade – isto é, com os hábitos que fomos adquirindo aos nos tornar seres sociais. Os “versos, os cantos e a palavra”, diz, “têm origem comum”. (Cap. XII) As paixões são, portanto, anteriores à razão e esta, aliás, só pôde se desenvolver pelo desenvolvimento de nossas paixões. A música, originalmente, é melodiosa e passional, como a linguagem. O caráter fundamentalmente melódico da música, que exprime paixões, será substituído, no decorrer do tempo, pelo caráter harmônico. A melodia é passional, a harmonia, racional. À medida que o homem se afasta da natureza torna-se menos passional e mais racional. Tornando-se racional, sua linguagem deixa de ser poética e cantada e a música torna-se mais harmonia e menos melodia. Diz Rousseau: “Uma língua que não tenha, pois, senão articulações e vozes possui somente a metade de sua riqueza; na verdade, transmite idéias, mas, para transmitir sentimentos e imagens, necessitam-se ainda ritmos e sons, isto é, uma melodia: eis o que a língua grega possuía, e falta à nossa.” (Cap. XII)

O desenho é à melodia o que as cores são à harmonia. Sem desenho, um quadro não diz nada, sem melodia, uma música não transmite nada. Assim como o desenho imita as formas dos objetos, a melodia imita nossas paixões. Somente a imitação, diz Rousseau, eleva a pintura e a música ao nível das belas-artes. Uma harmonia sem melodia é uma língua “cujo dicionário se precisa conhecer”. “O que existe de comum – pergunta Rousseau – entre os acordes e nossas paixões?” (Ibidem) “A melodia, imitando as inflexões de sons, exprime as lamentações, os gritos de dor ou de alegria, as ameaças, os gemidos.” (Cap. XIV)

A superdominância da harmonia em prejuízo da melodia, pensa Rousseau, retirará da música sua riqueza e força originais: “Abandonando o acento oral e atendendo

unicamente às instituições harmônicas, a música se torna mais ruidosa ao ouvido e menos agradável ao coração. Deixou já de falar e logo não cantará mais; então, com todos os seus acordes e toda a sua harmonia, não terá mais efeito algum sobre nós.” (Cap. XVII)

Assim, a música degenerou, segundo Rousseau. Tornou-se mais racional e menos passional. Mas argumentativa e menos comovedora: “E, desde que a Grécia se encheu de sofistas e de filósofos, não conheceu mais nem poemas nem músicos célebres. Cultivando a arte de convencer, perdeu a de comover. O próprio Platão, enciumado de Homero e de Eurípides, difamou um e não pôde imitar o outro.” (Cap. XIX)

### III

Passemos agora à visão formalista da harmonia, segundo a qual, é ao intelecto que a música está dirigida, não à sensação (aísthesis). Em 1854, Eduard Hanslick se opôs à concepção romântica e escreveu *O belo musical* contra o que chamou de 'estética do sentimento'. Segundo Hanslick, a música não representa sentimentos. 'Representar', diz Hanslick, é uma relação entre duas coisas dadas em que uma deveria reproduzir uma outra completamente diferente. A música, então, não é bela porque desperta em nós tais ou quais sentimentos, mas por seu valor intrínseco: “a beleza de uma composição é especificamente musical, isto é, inerente aos sons, sem relação com um círculo de pensamentos estranhos, extramusicais.” (*Do belo musical*, Campinas: Editora da Unicamp, 1992, p. 10) As pesquisas estéticas, pensa, devem se dirigir ao estudo do objeto belo e não ao estudo “do sujeito dotado de sensações”. (p. 15) Assim, nosso critério estético não pode guiar-se pelas impressões subjetivas que a música nos causa, diferentes em cada um de nós. Se o belo é algo mais, não pode depender de emoções ou sensações meramente individuais que podem ser até passageiras. Uma música não nos impressiona por igual nem causa, sempre e em todas as pessoas, as mesmas reações emocionais.

Para Hanslick, o belo não tem nem objeto nem objetivo, ele é 'forma pura'. “O belo – afirma – é e continua sendo belo mesmo quando não suscita nenhum sentimento, mesmo quando não é visto nem contemplado.” (p. 17) Uma obra de arte não precisa nem sequer estar terminada para suscitar sentimentos ou emoções já que, pensa, um som isolado, ou uma cor, podem nos provocar reações emotivas. A música não é feita pelo sentimento do autor para o sentimento do ouvinte e sim da fantasia de um para a fantasia do outro. (p. 18) A fantasia, nesta visão, é uma contemplação puramente intelectual. “O intelecto comandado exclusivamente pelo belo reage de forma lógica em vez de estética.” A música deve provocar, então, uma reação racional. É grave, pensa Hanslick, se age sobre o sentimento. “Tratando-se, portanto, da música como arte, deve-se reconhecer, enquanto sua instância estética, a fantasia e não o sentimento. Esta simples premissa – continua – parece-nos oportuna, porque, devido à grande importância que constantemente atribuem ao efeito sereno da música sobre as paixões humanas, muitas vezes não se sabe de fato se estão a falar da música como de uma instituição policial, pedagógica ou médica.” (p. 19) Perceba-se aqui quanto se distancia Hanslick das concepções de Platão, na antiguidade, e de Rousseau, na modernidade. Hanslick reconhece que a música age sobre o sentimento, mas não podemos definir este efeito como sua essência – “Exatamente como se se quisesse definir a essência do vinho embriagando-se.” (p. 21) O argumento de Hanslick pode ser resumido nesta declaração: “Portanto, a relação de obras musicais com determinados estados de espírito não subsiste sempre, em toda parte, necessariamente, nem é algo absoluto e obrigatório; pelo contrário, ela é incomparavelmente mais instável que em qualquer outra arte.” (p. 23) Se a música tivesse *essencialmente* uma determinada propriedade, esta propriedade não poderia estar ausente quando ela se fizesse presente. Por isso, se ela estivesse *essencialmente* ligada às sensações ou sentimentos, tais sensações

e sentimentos sempre deveriam aparecer quando estimulados pelas mesmas melodias. "O conteúdo da música são formas sonoras em movimento." (p. 62)

Os compositores, então, não desejam exprimir nada. A música não é expressão de nada. Hanslick pergunta: "Mas o que teriam tencionado exprimir os antigos artistas, que desenvolveram as possíveis formas de fuga? Absolutamente nada quiseram exprimir; seus pensamentos não irrompiam, mas penetravam na essência interior da arte..." (p. 25)

Assim como a música não exprime sentimentos, tampouco pode exprimir conceitos. A música é movimento, um fluir de sons, e se esgota nisso, não representa nada, assim como o fluir de um rio consiste nisso e em nada mais. A essência do fluir de um rio é seu próprio fluir.

O argumento que Hanslick usa para mostrar que a música não expressa necessariamente nenhum sentimento particular – isto é, que a determinadas composições não correspondem sentimentos específicos, únicos – é o fato de os compositores terem usado temas compostos para outros contextos em composições que exprimiriam sensações absolutamente contrárias: "Winterfeld demonstrou que muitas das peças de *O messias*, mais famosas e mais admiradas por sua expressão religiosa, são retiradas de duetos profanos, na maior parte eróticos, que Händel havia composto (1711-1712) para a princesa-eleitora Caroline de Hannover a partir de madrigais de Mauro Ortensio." (pp. 48-9) O que, então, deve expressar a música segundo Hanslick? "idéias musicais". (p. 62)

Hanslick considera que houve uma evolução da música. No seu início, ela estava intimamente ligada às sensações e as emoções. Mas à medida que foi evoluindo tornou-se menos sensível e mais intelectual. Atinge-se um ponto em que ela é pura forma. Seus conteúdos foram perdendo-se em formas musicais primitivas, menos desenvolvidas. Chegou-se ao ponto em que nada no mundo natural está ligado à música. "Como a música não possui um modelo na natureza e não exprime um conteúdo conceitual, só se pode falar dela com áridos termos técnicos ou com imagens poéticas. Seu reino, na verdade, 'não é deste mundo'." (p. 65) Isto faz que ela não tenha conteúdo significativo. Assim, ela não diz nada significativo. Não podemos esperar ou procurar significados da música pura, instrumental: "Na música estão senso e lógica, mas musicais; ela é uma língua que falamos e compreendemos, mas que não somos capazes de traduzir" (p. 66) O simbolismo natural, sensível, emotivo, perdeu-se e deu passo a uma espécie de simbolismo puro.

Uma composição pode analisar-se independentemente das intenções do artista ou do contexto em que o artista a criou. Ela vale por si: "Imperscrutável é o artista; perscrutável, a obra de arte." (p. 70) "Sob o ponto de vista estético, é indiferente se Beethoven selecionava para todas as suas composições determinados assuntos; não os conhecemos, portanto, não existem para a obra. O que temos diante de nós é a obra mesma, sem qualquer comentário..." (p. 79) Cada composição, assim, possui uma 'fisionomia própria'.

### *Pathos e aísthesis*

Na evolução da música, quanto maior o efeito emocional, menor o valor estético: "Quanto maior, porém, é a intensidade com que um efeito artístico age sobre o físico, portanto, quanto mais patológico é este efeito, mais diminuta é sua quota estética..." (p. 114)

Observamos na concepção de Hanslick uma antecipação de noções estéticas que só se concretizariam no final do século XIX e início do século XX. O formalismo e o abstracionismo foram aos poucos dominando o centro das concepções e discussões estéticas.

Muito do que depois foi feito nas artes, particularmente na pintura e na música, é uma conseqüência da dessemantização da noção de belo e da construção de uma sintaxe pura, de uma sintaxe que nem sequer forma parte de uma linguagem. Ou que forma parte de uma sintaxe superior, de segundo ou terceiro grau, que não fala para o consciente, que não admite palavras, conceitos e que se esgota na reunião intuitiva de símbolos sem

evocações concretas.

A evolução das artes, particularmente da música, da pintura e da escultura, talvez seja o resultado de novos meios de nos apropriarmos do mundo, não só recriando mas inventando – talvez descobrindo novas dimensões da nossa psique, do nosso pathos e da nossa aísthesis.

#### Bibliografia

ROUSSEAU, J.J. Ensaio sobre a *origem das línguas*. São Paulo: Nova Cultura, 1997. Col. Os pensadores, v. 1.

HANSLICK, Eduard. Do belo musical, Campinas : Editora da Unicamp, 1992

---

Gonçalo Armijos é doutor em filosofia pela Indiana University (1990) e pela Puce (1982). Professor titular do Departamento de Filosofia da UFG e professor visitante da Universidade de Indiana. Criador e primeiro coordenador do Curso de Pós-graduação em Filosofia da UFG. Editor da revista *Filósofos*. Autor de *De como fazer filosofia sem ser grego, estar morto ou ser gênio* (Goiânia: Editora da UFG, 1997) e de *Os precursores da crise global* (Campos do Jordão: Vertentes, 1998). Atualmente ocupa a chefia do Departamento de Filosofia da UFG.