

## O Modernismo Musical na Estética de Ortega y Gasset

Maria João Neves (CESEM - Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal)  
*filosofiamjn@gmail.com*

**Resumo:** O Modernismo foi um período de importantes mudanças a nível científico, social e cultural desembocando na ruptura com os valores estéticos tradicionais. As novas criações artísticas provocam a desorientação do público que se sente sem horizonte de referência onde enquadrar as propostas artísticas que agora se apresentam em todas as áreas. Ortega procura novos parâmetros estéticos suscetíveis de lançar alguma luz sobre a nova arte inacessível ao grande público. A nova música preconizada por Debussy implica por parte do ouvinte a aquisição de uma distância espiritual que permita o mínimo de intervenção. Nisto consiste a desejada *Desumanização da Arte* que aqui se pretende analisar tomando como ponto de partida as inovações musicais de Debussy.

**Palavras-chave:** Ortega y Gasset; Desumanização da arte; Debussy; Modernismo; Estética

Musical Modernism in the Aesthetics of Ortega and Gasset

**Abstract:** Modernism was a period of important scientific, social and cultural changes which also lead to a disruption of traditional aesthetic values. The new artistic creations provoked disorientation in the public which was left without valid frame of reference for the unconventional artistic productions. Ortega points out some new aesthetic parameters which may cast some light on the New Art. The New Music of Debussy heralded an era which requests the listener to acquire a spiritual distance which allows only for a minimal interference of sentiments. This consists in the desired *Dehumanization of Art* which I intend to analyze in my written paper choosing the musical innovations of Debussy as a starting point.

**Keywords:** Ortega y Gasset; Dehumanization of art; Debussy; Modernism; Aesthetics.

O final do sec. XIX foi um período de importantes mudanças a nível científico, social e cultural desembocando em vários caminhos de ruptura com os valores estéticos tradicionais. Algumas novas criações artísticas provocam desorientação do público que se sente sem horizonte de referência onde enquadrar as propostas artísticas que agora se apresentam em todas as áreas: música, pintura, teatro, etc. Por este motivo, a nova arte tende a ser impopular. De acordo com o filósofo espanhol Ortega y Gasset (1883-1955) esta impopularidade é-lhe essencial, pois enquanto o romantismo rapidamente conquistou o povo tendo-se convertido no estilo popular por excelência, muito apreciado pelas massas, nova arte é por natureza anti-popular e incompreensível para o cidadão comum. A dicotomia massas/elite assume um papel relevante na filosofia orteguiana, embora ele não seja o único a aperceber-se desta problemática. O próprio filósofo se refere a um comentário de Mallarmé sobre o público reduzido que assistia ao concerto de um músico refinado [presumivelmente Debussy], dizendo: “aquele público subrayaba con la presencia de su escasez la ausencia multitudinaria” (ORTEGA Y GASSET, 1972, p. 65).

O comentário referir-se-á muito possivelmente a alguma das primeiras apresentações da obra *Prélude à l'après midi d'un faune*, que como o próprio nome indica, pretendia ser um prelúdio musical ao poema *Le Faune* de Mallarmé. Esta foi uma de entre várias obras inspiradas na poesia simbolista do seu tempo. Esta colaboração entre compositores, poetas e pintores estabelece-se como pano de fundo da ruptura estética de que Ortega com seu conceito “desumanização da arte” pretende dar conta. Quanto à problemática das massas, além de ser exaustivamente tratada no ensaio acima citado, é ainda abordada no seu livro *Espanha Invertebrada* publicado em 1921, num artigo intitulado “Masas” publicado no diário madrileno *El Sol* em 1926 e em duas conferências dadas na *Asociación de Amigos del Arte*, em Buenos Aires, no ano de 1928.

O filósofo estabelece uma distinção importante entre o não gostar de uma determinada obra de arte e o não a entender. A incompreensão implica um sentimento de humi-

lhação e esta é a principal razão da rejeição da arte nova pelo grande público: não a aceita porque não a entende. Para Ortega, a nova arte não implica somente uma ruptura com a tradição estética anterior, mas vai ainda mais longe dividindo a população em duas classes: os egrégios e os vulgares, invalidando o – para Ortega falso – pressuposto de uma igualdade entre os homens.

Ortega y Gasset procura novos parâmetros estéticos suscetíveis de lançar alguma luz sobre a nova arte inacessível ao grande público. Refere-se aqui à tendência para uma purificação na arte: a eliminação do humano. No seu entender, de Beethoven a Wagner a música foi representada como expressão de sentimentos pessoais e o gozo estético produzia-se por contaminação espiritual. A nova música preconizada por Debussy implica por parte do ouvinte a aquisição de uma distância que permita o mínimo de intervenção espiritual. Num exemplo muito ilustrativo o filósofo espanhol mostra os diferentes pontos de vista perante o moribundo apresentados pela esposa, o médico, o jornalista e o pintor. Neste caso é o pintor quem apresenta o máximo de distância, portanto, o mínimo de intervenção espiritual, que alcança o patamar estético. É a distância afetiva em relação ao drama que ali se desenrola que permite ao pintor ocupar-se dos elementos puramente formais: o contorno das figuras, o jogo de luz e sombra, as tonalidades das cores, etc. O mesmo exemplo está também no ensaio *Musicalia* com diferentes personagens: Pedro, o desventurado a quem morre a mulher, Paulo, o compassivo que sente a dor de Pedro, e João, o artista, que impõe uma distância espiritual entre si e a triste situação, permanecendo como puro espectador. Apenas João está em condições de aceder ao patamar estético:

El espectáculo de la dolorida vena que mana del amante transido suscita en él sentimientos secundarios que no son de participante, sino de contemplador estético. Si luego modula en claros tonos esas sus emociones, tendremos un tipo de creación en que es artístico, no solo el medio de expresión, sino también el tema expresado. (ORTEGA Y GASSET, 1921, p. 12)

A maioria das pessoas, no entanto, reagiria como Paulo, quer dizer, para elas o objeto que induz o gozo estético é o mesmo que o da vida real: paixões humanas. Neste caso específico a empatia e o subsequente contágio produzido pela dor de Pedro que acaba de enviuar. Aqui, a contemplação estética não requereria uma atitude espiritual diferente daquela que se adota ordinariamente, o que evidencia que se está perante um falso juízo de gosto.

Esta atitude é incompatível com a estrita fruição estética, mas o filósofo espanhol vai ainda mais longe estabelecendo paralelismos entre patamares de acesso ao juízo estético e compositores: “Yo no sabría formular con más claridad y rigor la diferencia entre la música romántica y la nueva música, entre Schumann y Mendelssohn de un lado, Debussy y Stravinsky de otro. Pedro, el novio triste, es Mendelssohn, Juan puede ser Debussy, en cuanto a Pablo, el compasivo, yo suelo reconocerlo en el público que se entusiasma con los melismos del primero”. É importante ressaltar que Schumann y Mendelssohn são aqui reduzidos a uma estética do sentimento quando não são apenas isso. Aliás o filósofo tende a tomar todo o romantismo musical como apenas e só “estética do sentimento”, ignorando a sua coexistência com a “metafísica da música instrumental”. Não sabemos se esta redução abusiva se deve a um desconhecimento ou se é propositada para tentar evidenciar o contraste entre a arte antiga, entenda-se, romântica e o novo estilo que começa a emergir, de acordo com o filósofo espanhol, a partir da Debussy. Por outro lado haveria que distinguir entre as propostas estéticas de Debussy e Stravinsky, o que o filósofo parece não fazer. De qualquer forma, este público vulgar que é incapaz de aceder ao patamar puramente estético que a nova música requer exerce, no entender do filósofo, terrorismo artístico: “Preferir

Mendelssohn a Debussy es un acto subversivo: es exaltar lo inferior y violar lo superior. El honrado público que aplaude “la Marcha nupcial” y silba la “Iberia” del egregio moderno ejerce un terrorismo artístico”.<sup>1</sup>

Para se entender esta diferença de atitude espiritual que a contemplação artística inevitavelmente requer, Ortega utiliza a metáfora do vidro sendo que ver o jardim ou ver o vidro da janela que a ele dá acesso correspondem a operações oculares mutuamente exclusivas. A maioria das pessoas é incapaz de adaptar o olhar ao vidro, à transparência em que consiste a obra de arte, em vez disso, embrenha-se nos destinos humanos que na obra se apresentam. Em coerência com esta linha de pensamento, Ortega estabelece como critério de classificação a *distância espiritual*. O prazer estético deve depender apenas da forma da representação independentemente do seu conteúdo. Aristóteles foi talvez o primeiro filósofo a ocupar-se desta questão quando na *Poética* se questiona sobre a possibilidade de sentir prazer na contemplação de imagens repugnantes como a de cadáveres (ARISTÓTELES, 1990). Tal quadro produz o efeito contrário da vivência real que representa, que ao ser experienciada produziria muito provavelmente sentimentos de horror, pavor, medo, náusea, etc., mas nunca, jamais, prazer. A possibilidade do prazer reside então em não desfrutar daquilo que o objeto estético apresenta, (neste caso, os cadáveres), e desfrutar sim da forma como estes estão representados. O filósofo espanhol depara-se com a situação contrária: um público que vibra perante os conteúdos do objeto artístico em toda a arte romântica e questiona-se então sobre a legitimidade de qualificar este prazer como estético:

Desde Beethoven a Wagner el tema de la música fue la expresión de sentimientos personales. El artista mélico componía grandes edificios sonoros para alojar en ellos su autobiografía. Más o menos era el arte confesión. No había otra manera de goce estético que la contaminación. (...) De Beethoven a Wagner toda la música es melodrama. (ORTEGA Y GASSET, 2009, p. 31)

Esta contaminação, clarifica Ortega, não é de ordem espiritual mas sim mecânica; produz-se por automatismo e assenta apenas na debilidade humana em que o sujeito, em vez de gozar do objeto artístico, goza de si próprio. Por outro lado, a arte não pode consistir no contágio psíquico pois este é um processo inconsciente. A mecanicidade se operacionaliza inconscientemente e na inconsciência a faculdade de julgar não atua. O sentimento de prazer estético deriva da formulação de um juízo sobre o objeto em questão, juízo acompanhado de sentimento, sim, mas sempre juízo. A apreciação estética que decorre da inteligência aliada ao sentimento de prazer nunca da emoção por si só, é uma condição espiritual nova em que a faculdade de conhecimento, num novo uso propicia, aliada ao sentimento puramente subjetivo, uma nova qualidade de juízos. De acordo com Kant (1992),<sup>2</sup> estética é a representação do objeto acompanhada do sentimento de prazer e desprazer, portanto, é a representação do objeto acompanhada do modo como o sujeito se sente a si próprio, do modo como o sujeito é afetado pela sensação o que, por conseguinte, é meramente subjetivo. Esta afetação do sujeito pelo objeto, que em nada contribui para o conhecimento do mesmo, constitui o substrato do juízo estético. A satisfação ou o agrado artísticos surgem como efeito da consciência que adquirimos da pura forma em que consiste o objeto estético, estamos perante a percepção do todo de finalidades sem fim, ou formas puras que constituem o objeto, o que produz em nós o agrado especificamente artístico. De uma forma muito mais coloquial o filósofo espanhol afirma: “arte es contemplación no empujón”. (ORTEGA Y GASSET, 1921, p. 13). É justamente esta especificidade do juízo estético que se constitui em Kant em princípio *a priori*, portanto, em condição de possibilidade de tal modo de julgar: a pura *forma* da conformidade a fins.<sup>3</sup> Toda a verdadeira apreciação estética exige esta

postura contemplativa, mas, na *nova música* o que acontece é que sem esta postura a obra de arte torna-se inacessível. Ou o sujeito é capaz de realizar o percurso de distância espiritual necessário ou fica simplesmente de fora da fruição artística que aqui já não acontece através de elementos humanos mas deriva absolutamente apenas e só dos elementos constitutivamente estéticos. É por este motivo que Ortega converte Debussy e Stravinsky nos novos paradigmas:

La música de Debussy o de Stravinsky nos invita a una actitud contraria. En vez de atender al eco sentimental de ella en nosotros, ponemos el oído y toda nuestra fijeza en los sonidos mismos, en el suceso encantador que se está realmente verificando allá en la orquesta. Vamos recogiendo una sonoridad tras otra, paladeándola, apreciando su color, y hasta cabría decir que su forma. Esta música es algo externo a nosotros: es un objeto distante, perfectamente localizado fuera de nuestro yo y ante el cual nos sentimos puros contempladores. Gozamos la nueva música en concentración hacia fuera. Es ella lo que nos interesa, no su resonancia en nosotros. (ORTEGA Y GASSET, 1921, p. 13)

De acordo com o filósofo espanhol, aquilo que a *nova arte*, preconizada por Debussy, vai trazer de mais original é ser, no seu próprio conteúdo, uma tendência para a forma. Para o conseguir foi necessária uma depuração de todo o conteúdo humano. A esta tendência para a eliminação do humano na arte o filósofo denominou de *desumanização*. A partir do momento em que os elementos humanos diminuem, – porque gozava apenas do conteúdo e não da forma da obra – é que a *massa* é incapaz de fruição estética. Em rigor, já o era antes, mas a empatia com os conteúdos disfarçava a incapacidade que toma agora relevo, daí a justificada impopularidade da *arte nova*.

Com a distância que o olhar de hoje nos permite, verificamos que a partir de 1900 o ocidente europeu registrou grandes mudanças. As exposições internacionais de grandes dimensões vêm permitir o contato com manifestações artísticas de países muito distantes que com o seu exotismo produzem um novo fôlego nos artistas jovens. Ortega dirá: “Lejos de ir el pintor más o menos torpemente hacia la realidad, se ve que ha ido contra ella. Se ha propuesto denodadamente deforma-la, romper su aspecto humano, deshumanizarla. Con las cosas representadas en el cuadro tradicional podríamos ilusoriamente convivir”. (ORTEGA Y GASSET, 2009, p. 27).<sup>4</sup> O adjetivo “ilusoriamente” é importante e alude aqui para o problema tratado no parágrafo anterior do falso gozo estético operado a partir do conteúdo humano da obra artística. Com o quadro novo, desumanizado, a convivência mesmo que ilusória é impossível. O sujeito vê-se obrigado a sair da sua *atitude natural* e tem que improvisar outra forma de lidar com as coisas:

[...] esta nueva vida, esta vida inventada previa anulación de la espontánea, es precisamente la comprensión y el goce artísticos. [...] pasiones y sentimientos pertenecen a una flora psíquica muy distinta [...] son emociones secundarias que en nuestro artista interior provocan esos ultra-objetos. Son sentimientos específicamente estéticos. (ibid)<sup>5</sup>

Na arte visual, especialmente se figurativa, torna-se mais fácil distinguir a forma do conteúdo, mas que dizer da música? Foi Hanslick quem tornou patente que o único objeto musicalmente existente são as *formas sonoras em movimento*,<sup>6</sup> portanto a música não apresenta nada fora de si mesma: nenhum objeto, nenhum sentimento, nenhuma cópia da natureza, nenhum conteúdo conceptual, etc. Tal como o musicólogo demonstra, exatamente os mesmos sons podem expressar emoções opostas: vitalidade e alegria ou fúria, raiva e ódio. Tudo depende da dinâmica do som e não de algum conteúdo emocional definido que, obviamente, não se pode vincular de forma necessária a nenhum som. Em consonância, segundo Ortega, tornava-se necessário expurgar da música os sentimentos privados, dotá-la

de objetividade, e nisto consistiu, de acordo com o filósofo, a grande façanha de Debussy, e por isso é com ele que se inicia a desumanização na música.

Mas será, de facto, “desumanização” o termo apropriado? Nas suas obras de juventude, no período do prêmio de Roma, Debussy diz pretender deixar de lado o aspecto descritivo da música e colocar em relevo o seu lado mais humano, como faz constar a propósito da obra *Printemps* (Primavera), inspirada no quadro de Botticelli com o mesmo nome, em que consistiu o segundo *envoi* da capital italiana: “Esta [obra] tem por título *Primavera*, não mais a primavera tomada no seu sentido descritivo, mas o seu lado humano. Eu queria expressar a gênese lenta e sofrida dos seres e das coisas na natureza, depois o desabrochar ascendente que deságua numa brilhante alegria de renascer numa vida nova qualquer que ela seja” (BARRAQUÉ, 1962, p. 64).<sup>7</sup>

Alguns investigadores, entre os quais me incluo, concordam que o adjetivo “desumanizada” com que Ortega qualifica a arte do seu tempo, não é muito feliz. Independentemente da qualidade apelativa, cativadora da atenção, muito eficaz para divulgação da obra, ela desvirtua o sentido daquilo que está precisamente em causa. O próprio filósofo cai em contradição como bem aponta Ciriaco Morón: “Como puede llamarse deshumanizado a un arte que, según propias palabras, es “un nuevo modo de *sentir la existencia*”?”<sup>8</sup> No entanto, Richard Taruskin considera que a expressão “desumanização” de Ortega y Gasset é mais adequada que a batalha entre “frivolidade” e “pretensão”,<sup>9</sup> forma como musicólogos e críticos se referiram à música francesa e alemã, respectivamente. Frívolos os franceses por ouzarem restaurar os valores decorativos, por procurarem o prazer e a beleza em vez do sublime e pelo toque irônico da sua música; pretensiosos os alemães pelo peso e transcendência atribuído à obra de arte.

Este novo modo de sentir a existência é um modo refinado, elegante, portanto um modo que implica um distanciamento e um trabalho sobre a matéria prima inicial em vez da simples cópia ou da empatia por arrastamento emotivo que o filósofo tanto critica. O novo espectador é um espectador inteligente que se regozija na artisticidade da obra independentemente do conteúdo desta, é, enfim, um espectador que realiza autenticamente a experiência estética. De acordo com Ortega y Gasset o novo estilo assumiria as seguintes características:

Si se analiza el nuevo estilo se hallan en él ciertas tendencias sumamente conexas entre sí. Tiende: 1º, a la deshumanización del arte; 2º, a evitar las formas vivas; 3º, a hacer con que la obra de arte no sea, sino obra de arte; 4º, a considerar el arte como juego, y nada más; 5º, a una esencial ironía; 6º, eludir toda falsedad, y, por tanto, a una escrupulosa realización. En fin, 7º, el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin transcendencia alguna. (ORTEGA Y GASSET, 1921, p. 20-1)<sup>10</sup>

Se tomarmos o texto com rigor tentando manter apenas o necessário, acabamos por verificar que algumas destas características se sobrepõem ou se incluem umas nas outras. De um modo sintético poderíamos dizer que a arte “desumanizada” se realiza sobre si própria e não sobre algum objeto fora de si – artisticidade da arte – e que é intranscendente. Tudo o resto, ludicidade, ironia, etc, são os meios para chegar a este fim.<sup>11</sup> Sobre a artisticidade da arte já se falou acima, cabe agora uma palavra sobre a intranscendência. Contrariamente ao que acontecia no século imediatamente anterior em que a música ou a poesia tinham como que ascendido acima até das religiões sendo aquelas agora as incumbidas de salvar o homem do seu infortúnio terreno, e em que o artista se encontrava a meio caminho entre o humano e o divino, agora, apesar de dedicado à sua arte, o artista considera o seu trabalho intranscendente, a arte perdeu a seriedade e a solenidade de que antes se revestia.

Para Ortega a arte é essencialmente *irrealização* ou mesmo *desrealização*, pois o objeto estético contém como um dos seus elementos a trituração da realidade; a essência da arte consiste na criação de uma nova objetividade conseguida à custa da prévia aniquilação dos objetos reais. O *estilo* consistirá então na forma original com que cada artista desrealiza as coisas. Para o filósofo espanhol, o compositor que melhor desrealiza musicalmente a realidade é Debussy:

Era forzoso extirpar de la música los sentimientos privados, purificarla en una ejemplar objetivación. Esta fue la hazaña de Debussy. Desde él es posible oír música serenamente, sin embriaguez y sin llanto. (...) conversión de lo subjetivo a lo objetivo (...) Debussy deshumaniza la música, y por ello data de él la nueva era del arte sonoro. (ibid, 34)

É de perguntar-se se o filósofo, não sendo especializado em música, poderia ter chegado a esta conclusão sozinho. Talvez seja mais razoável supor que Ortega y Gasset assistiu à conferência dada por Manuel de Falla no Ateneo de Madrid em 1915, intitulada “Introducción a la Música Nueva” publicada na *Revista Musical Hispanoamericana* um ano depois, onde Falla se refere especificamente a Debussy como um *renovador* da arte musical:

De este esfuerzo por libertarse de viejas rutinas ha nacido la música nueva: la música libre de trabas y tutelas ajenas, que vive por sí y para sí y que aspira a realizar aquel ideal, que fue causa inconsciente de las primitivas manifestaciones del arte sonoro. (...) He nombrado a Claudio Debussy porque puede afirmarse sin temor a ser desmentido, que de su obra ha partido de una manera definitiva el movimiento innovador del arte sonoro. (FALLA, 1916, p. 2-5)

A referida revista era co-editada pelo eminente musicólogo Adolfo Salazar, grande defensor do modernismo musical em Espanha, tendo sido aluno do próprio Falla, de Ravel e de Bartolomé Perez Casas. Salazar funda em 1915 a *Sociedad Nacional de Música* para promoção da Música de Câmara contemporânea, e neste mesmo ano Bartolomé Perez Casas cria a *Orquesta Filarmónica de Madrid* que estréia a 18 de Março *La Mer* de Debussy. Sob a direção de Perez Casas realizaram-se mais de cinquenta audições das obras de Debussy entre 1915 e 1936. Salazar, crítico no jornal *El Sol* entre 1918 e 1936, segue atentamente os passos das orquestras Sinfónica e Filarmónica de Madrid. Detentor de um profundo conhecimento musical e com textos de caráter por vezes didático, foi assumidamente defensor da nova música e grande admirador de Debussy. Assim, contribuiu para a sensibilização do público foi sem dúvida o principal formador do juízo estético em Espanha. As suas críticas não se limitam à apreciação do desempenho das obras apresentadas, com dados meticulosos sobre a interpretação das mesmas, mas vão mais longe tendo em conta os programas, as reações do público. Salazar ousa inclusivamente apontar o caminho que crê que as orquestras devem seguir, como se pode observar no seguinte excerto:

*Nubes y Fiestas* se oyeron con cierto nerviosismo. Verdadera lástima, porque su interpretación fue algo de lo mejor de estos últimos tiempos. La ponderación de valores y la graduación de matices fue realmente admirable; pero más que nada, la comprensión de la su lado nuestra admiración, por su modo de interpretar a los rusos y a los franceses modernos. No nos ha escatimado - y se lo agradecemos cordialmente - la música de los primeros; pero por qué nos sirve a Debussy, a Ravel y a Dukas con tanta parsimonia? Que el publico los acoge con tibieza? Y qué? Para eso se despepita con los otros. Se olvida, además, el éxito alcanzado con *El Mar*; pero no ha vuelto a repetirse esa obra espléndida. Se acometen las obras de esos autores con demasiada timidez y no dándolas más que en pedacitos.<sup>12</sup>

Tal como acontece com os textos de Falla, as críticas de Salazar deixaram certamente a sua marca no pensamento orteguiano, vejamos alguns exemplos:

Pero si fue Debussy quien halló en *L'après-midi d'un faune* el nuevo continente musical [...] hoy es imposible escribir la música como si Debussy no hubiera existido. Acéptense más o menos sus puntos de vista estéticos, las innovaciones aportadas por él a la técnica y a la forma constituyen la base del artista actual, y aun su huella se reconoce en los músicos más apartados a su criterio y a sus normas.<sup>14</sup> Y como reiteradamente he afirmado que Debussy es para mí, el más “moderno” de los músicos y el más “avanzado” de procedimientos, en el sentido de evolución de la sensibilidad que supone el termino “moderno” y de evolución en el concepto de los procedimientos técnicos que supone el adjetivo “avanzado” [...]<sup>15</sup>

Ortega y Gasset estava bem informado sobre o modernismo musical, quanto mais não fosse através dos artigos publicados por Adolfo Salazar no diário madrileno *El Sol*, onde ele próprio publicou pela primeira vez o ensaio “*Musicalia*” em 1921. É de salientar a perspicácia do filósofo, que não tendo estudos musicais, alcançou a essência da discussão musicológica. Desde o princípio, quando a incerteza<sup>16</sup> ainda pairava sobre os jovens compositores, colocou-se do lado daqueles que defendiam a nova música contra os protestos do público e da crítica devastadora sobre as novas tendências estéticas. Por outro lado, como ficou patente no início deste artigo, as suas idéias sobre as *massas* também tiveram influência no universo da crítica musical.

Por sua vez, em consonância com Ortega, Debussy afirma que deseja escrever a sua música em completo distanciamento de si próprio,<sup>17</sup> como se pudesse aceder a uma forma pura de contemplação independente do sujeito que a contempla. É quase como se o compositor se despojasse de si próprio, de tudo quanto constitui a sua história pessoal, a sua vida privada, os seus medos e anseios, as suas preferências, os seus amores, para ser apenas e só um instrumento livre ao serviço da contemplação da natureza. Na sua obra começam desde cedo a aparecer os títulos com elementos do mundo natural e esta característica mantém-se em obras de maturidade como *La Mer* (O Mar) ou *Nuages* (Nuvens). No entanto, como o próprio compositor indica, as obras não possuem um caráter descritivo e carecem de qualquer programa. Tendencialmente, defensores da música programática acreditavam que a música poderia descrever ou mesmo imitar os temas subjacentes. Consequentemente, uma das premissas do seu valor estético estava subordinada à qualidade dessa imitação. Em Debussy, pelo contrário, os títulos têm um caráter inspirador mas nem são descritivos nem se dirigem à emoção, não são representação afetiva mas evocação de essências. Trata-se de intuir e de comungar com a natureza. Aqui, a arte transforma-se em instrumento cognitivo e através da sua capacidade intuitiva torna-se reveladora da essência das coisas. Para o compositor, a natureza é a verdadeira escola e não o conservatório ou os tratados de composição<sup>18</sup>. A intuição assume um papel fundamental no processo de criação musical pois a música deve ser composta para os ouvidos e não para o papel,<sup>19</sup> a natureza é a verdadeira musa inspiradora para aquele que a contempla atentamente.<sup>20</sup> No entanto, o modo de se relacionar com esta fonte inesgotável de inspiração não é, como já se disse anteriormente, um modo descritivo mas sim, aquilo que poderíamos considerar um modo imaginativo. É a faculdade da imaginação, auxiliada, claro, por todos os conhecimentos e técnicas que o seu detentor possui, que organiza de forma livre os elementos ou impressões que acolhe.<sup>21</sup> A música não só é capaz de expressar a natureza, mas fá-lo melhor do que qualquer outra arte, porque a sua assematicidade lhe permite a apreensão sem a fixação apenas num aspecto. Trata-se, como já sublinhei anteriormente, não de uma imitação direta mas de uma “transposição sentimental daquilo que é invisível na natureza”.<sup>22</sup>

Apesar da sua pretensão de tradutores-juramentados, os pintores e os escultores não nos podem dar da beleza do universo senão uma interpretação bastante livre e sempre fragmentária. Eles não apreendem nem fixam senão um dos seus aspectos, um só dos seus instantes: apenas os músicos têm o privilégio de captar toda a poesia da noite e do dia, da terra e do céu, de reconstituir a atmosfera e de ritmar a sua imensa palpação.<sup>23</sup>

Esta idéia de sinergias está já presente em Baudelaire: “Correspondem-se as cores, os aromas e os sons” (BAUDELAIRE, 1993). Aqui está também patente a vontade de clareza – *clarté* – tão entusiástica e freqüentemente expressa em Ortega: “[...] el arte ha de ser todo plena claridad, mediodía, intelección”. (ORTEGA Y GASSET, 2009, p. 31),<sup>24</sup> idéia com a qual Debussy comunga: “Los franceses olvidan demasiado alegremente las cualidades de claridad y de elegancia que les son propias, para dejarse influir por la lentitud y la pesadez germánicas” (DEBUSSY, 1987, p. 259).

Um dos elementos artísticos que precisamente confere clareza e elegância é o arabesco. Este aparece tanto na música como nas artes visuais, está bem patente em Debussy ou Klimt, e constitui-se como arte abstrata, autônoma, independente da imitação pois o seu valor reside na forma pura. É a valorização do ornamento por si mesmo, autonomia estética, a forma pela forma que faz sentido por si mesma e não para apresentar algo fora de si própria. O arabesco não é uma mancha, é uma linha bem demarcada, bem definida. Quando Debussy utiliza a melodia é extraordinariamente conciso e claro, à semelhança do que acontece com a arte da gravura japonesa: contornos precisos, valorização do requinte e da estilização. O arabesco possui um caráter abstrato, o que implica a ausência de valores simbólicos definidos. Esta indefinição, esta ausência de fixação é bem vinda permite o encaminhar-se para a beleza pura. Nas artes plásticas o arabesco aparece e assume orgulhosamente a sua condição ornamental de arte figurativa. Por outro lado, investe o quadro da sua condição bidimensional ao realizar-se como pintura de superfície sem qualquer pretensão de tridimensionalidade.

Concluindo, poderíamos afirmar que existe nas vanguardas uma vivência feliz de afinidade artística entre música, pintura e literatura que podemos facilmente observar, por exemplo, na música de Debussy, no fauvismo ou no cubismo e nos poetas simbolistas. Esta afinidade artística é espírito de uma época que, como bem observou Ortega, criou uma ruptura com a arte tradicional. Uma das ferramentas operacionalizadoras desta ruptura foi a tentativa de eliminação dos sentimentos privados do conteúdo da obra de arte e a subsequente tendência para a abstração. O filósofo apelidou este movimento de *desumanização da arte*, no entanto, como vimos atrás, o termo não é muito feliz pois a vontade de objetividade, o estilizar da realidade ou o seu refinamento são igualmente modos de expressão ou realização da existência humana. A imaginação, livre dos condicionalismos que os cânones lhe impunham, abre-se a novos horizontes, a novas possibilidades de configuração, e a arte, leve e intranscendente sulca um novo trilho. Consciente da novidade e estranheza em que ele próprio participa e atento às modificações culturais da sua época é o próprio compositor quem afirma: “el siglo de los aviones tiene derecho a su música”<sup>25</sup>. Compositor e filósofo adotam uma atitude semelhante: não se emite aqui nenhum juízo de gosto, é apenas e só a consciência da diferença radical das vanguardas e a noção de se ter alcançado um ponto de não retorno.

## Notas

<sup>1</sup> *Ibid.* O estilo orteguiano, sempre claro, atinge o máximo da agressividade expressiva quando fala sobre a nova arte, tal como podemos observar nos exemplos seguintes: “(...) lo que he llamado “deshumanización” y **asco** a las formas vivas” Ortega y Gasset, *La Deshumanización del Arte*, (Madrid: Revista de Occidente en Alianza Editorial, 2009), p. 46; “(...) es la esencia del arte creación de una nueva objectividad nacida del previo **rom-**

- pimiento y aniquilación** de los objetos reales (...) la **trituration** de la realidad”. *Ibid.*, pp. 171-172; “(...) el arte tradicional les **repugnaba**. Con estos jóvenes cabe hacer una de dos cosas: o **fusilarlos** o esforzarse en comprenderlos”. *Ibid.*, p. 20. A **negrita** é da autora.
- <sup>2</sup> Consideramos este pequeno apontamento da estética kantiana necessário pois o filósofo espanhol enriqueceu os seus estudos na Alemanha entre 1905 e 1908, nas cidades de Leipzig, Berlim e Marburgo tendo sido aqui discípulo do neokantiano Hermann Cohen. Ele próprio afirma: “En la obra de Kant están contenidos los secretos decisivos de la época moderna, sus virtudes y sus limitaciones”. Ortega y Gasset, “Kant – Reflexiones del Centenario 1724-1924”, in *Revista de Occidente*, Abril-Maio, 1924, p. 3. Por outro lado concordamos com o ponto de vista de Abad aqui apresentado: “Creemos que el conocimiento de la estética kantiana estimuló y condujo mejor a Ortega y Gasset a entender lo que el mismo llamava “el nuevo estilo” de los años veinte, esto es, el arte “deshumanizado”. Entre las facciones de ese arte nuevo subrayaba don José Ortega la tendencia a evitar las “formas vivas” y “a hacer con que la obra de arte no sea sino obra de arte”; estamos ante un formalismo inmanente, ante las puras formas de la finalidad sin fin que en efecto el conocimiento de Kant había llevado al pensador madrileño a saberlas percibir mejor” Francisco Abad, “La Estética de Kant en España”, p. 28.
- <sup>3</sup> O §11 da *Crítica do Juízo* kantiana é inteiramente dedicado a esta questão.
- <sup>4</sup> Ortega y Gasset, *La Deshumanización del Arte*, Ed. Cit., p. 27. Uma vez mais a agressividade no discurso: “ir contra”; “deformar”; “romper”.
- <sup>5</sup> *Ibid.*
- <sup>6</sup> “O único e exclusivo conteúdo da música são as formas sonoras em movimento” Hanslick, E., *Do Belo Musical*, (Lisboa: Ed. 70, 2002), p. 42.
- <sup>7</sup> “Cela a pour titre *Printemps*, non plus le printemps pris dans son sens descriptif, mais le côté humain. Je voudrais exprimer la genèse lente et souffrante des êtres et des choses dans la nature, puis l’épanouissement ascendant et se terminant par une éclatante joie de renaître à une vie nouvelle en quelque sorte”. Jean Barraqué, *Debussy*, Paris, Seuil, 1962, p. 64.
- <sup>8</sup> Ciriaco Morrón Arroyo, “Las dos Estéticas de Ortega y Gasset” Centro Virtual Cervantes. p. 439. [Http://idd00qaa.eresmas.net/ortega/biblio/biblio.htm](http://idd00qaa.eresmas.net/ortega/biblio/biblio.htm)
- <sup>9</sup> Cf. Richard Taruskin, “Guetting Rido of Glue” in *Music in the Twentieth Century*, The Oxford History of Western Music, (Oxford: Oxford University Press, 2010) p. 60.
- <sup>10</sup> Ortega y Gasset, *La Deshumanización del Arte*, Ed. Cit., pp. 20, 21.
- <sup>11</sup> Ciriaco reduz as sete características da arte desumanizada de Ortega a 3: eliminação das formas vivas; arte artística; arte intrascendente. Cf., Ciriaco Morrón Arroyo, *Op. Cit.*, p. 440.
- <sup>12</sup> Adolfo Salazar, “Gazetilla Musical. Orquesta Filarmónica” in *El Sol*, Madrid, 21/12/1918.
- <sup>13</sup> Adolfo Salazar, “Russia y la Revolución Musical” in *España*, Madrid, 21/02/1920.
- <sup>14</sup> Adolfo Salazar, “Las conferencias del Instituto Francés” in *El Sol* Madrid, 21/04/1920.
- <sup>15</sup> Adolfo Salazar, “Orquestas Filarmónica y de Cámara - Cuarteto. Rafael. Obras Nuevas” in *El Sol*, Madrid, 04/04/1933.
- <sup>16</sup> Os musicólogos divergiam, havia aqueles que acreditavam que as inovações do compositor francês não passariam de uma moda condenada ao esquecimento, tal como no exemplo seguinte: “(...) esta musica de Debussy es un fenómeno transitorio (...)” Luis Villalba, “Debussy. La Música Nueva” in *Arte Musical* (Madrid: 15/11/1916, nº 45) p. 3.
- <sup>17</sup> “(...) je veux écrire mon songe musical avec le plus complet détachement de moi-même”. in “Est-ce une renaissance de la musique religieuse ?” *Excelsior*, 11 Fevrier 1911. Interview accordée à Henri Malherbe à l’occasion du Martyre de Saint Sebastien in Stefan Jarocinski, Debussy. Impressionisme et Symbolisme, (Paris: Seuil, 1970), p. 111.
- <sup>18</sup> “J’abomine les doctrines et leurs impertinences”. in *Ibid.*
- <sup>19</sup> “(...) on fait de la musique pour le papier, alors qu’elle est faite pour les oreilles”. León Vallas, *les Idées de Claude Debussy*, Paris, 1927, p. 30, in *Ibid.* p.113.
- <sup>20</sup> “La musique est une mathématique mystérieuse dont les éléments participent de l’Infini. Elle est responsable du mouvement des eaux, du jeux des courbes que décrivent les brises changeantes ; rien n’est plus musicale qu’un coucher de soleil. Pour qui sait regarder avec émotion, c’est la plus belle leçon de développement écrite dans ce livre, pas assez fréquenté par les musiciens, je veux dire: la Nature”. “Considérations sur le Prix de Rome au point de vue musical”, *Musica*, Maio, 1903, in *Ibid.*, p. 110.
- <sup>21</sup> “Qui connaîtra le secret de la composición musicale? Le bruit de la mer, la courbe d’un horizon, le vent dans les feuilles, le cri d’un oiseau déposent en nous de multiple impressions. Et, tout à coup, sans qu’on y consente le moins du monde, l’un des ses souvenirs se répand hors de nous et s’exprime en langage musical”. “Est-ce une renaissance de la musique religieuse ?” *Excelsior*, 11 Fevrier 1911. Interview accordée à Henri Malherbe à l’occasion du Martyre de Saint Sebastien in *Ibid.*, p. 111. Talvez tenha sido a utilização do termo *impressões* empregue aqui e noutros casos que contribuiu para que se classificasse Debussy como um compositor impressionista. No entanto, e é esta a tese de Jarocinski, talvez fosse mais ajustado considera-lo simbolista, quer pela influência que os poetas simbolistas exerceram nele, quer pela evocação sempre presente nas suas composições, mas este assunto abriria outra linha de discussão que excede o âmbito deste trabalho.
- <sup>22</sup> *Ibid.*

- <sup>23</sup> “Malgré leurs prétentions de traducteurs-assermentés, les peintres et les sculpteurs ne peuvent nous donner de la beauté de l’univers qu’une interprétation assez libre et toujours fragmentaire. Ils ne saisissent et ne fixent qu’un seul de ses aspects, un seul de ses instants: seuls les musiciens ont le privilège de capter toute la poésie de la nuit et du jour, de la terre et du ciel, d’en reconstituer l’atmosphère et d’en rythmer l’immense palpitation”. Debussy, *Revue Musicale*, S.I.M., Novembre, 1913, in *ibid*.
- <sup>24</sup> Ortega y Gasset, *La Deshumanización del Arte*, Ed. cit., p. 31. Também a filosofia participa da mesma imperiosa vontade de claridade: “Puede [la filosofía] decir de sí misma lo que Goethe: “Yo me declaro del linaje de esos/ que de lo oscuro a lo claro aspiran”. La filosofía es un enorme apetito de transparencia y una resuelta voluntad de mediodía”. Ortega y Gasset, *Qué es Filosofía*, (Madrid: Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1995), p. 45. O conceito de claridade é importantíssimo na filosofía de Ortega e Gasset e mereceria um desenvolvimento mais alargado não sendo este o lugar apropriado para o fazer. Como bem observa Herbert Read: “This word clarity was to remain the key-word in all Ortega’s thought, and it is an ideal to which we must give our most sympathetic attention without, however, being intimidated by its emotive force”. Read, H., “High Noon and darkest Night: Some Observations on Ortega y Gasset’s Philosophy of Art” in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Blackwell Publishing on behalf of The American Society for Aesthetics, Vol. 23, N°1, In Honor of Thomas Munro (Autumn, 1964) pp. 43-50.
- <sup>25</sup> Léon Vallas, *Les idées de Claude Debussy*, Paris, 1927, p. 39, in Jarocinski, *Op. cit.*, p. 123.

## Referências bibliográficas

- ABAD, F. *La Estética de Kant en España*. Disponível em: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/133315.pdf>>.
- ARISTÓTELES, *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1990.
- BAUDELAIRE, C. *As Flores do Mal*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1993.
- DEBUSSY, C. *El Sr. Corchea y otros escritos*. Madrid: Alianza, 1987.
- HANSLICK, E. *Do Belo Musical*. Lisboa: Ed. 70, 2002.
- JAROCINSKI, S. *Debussy. Impressionisme et Symbolisme*. Paris: Seuil, 1970.
- MORRÓN ARROYO, C. Las dos Estéticas de Ortega y Gasset. *AIH Actas II*, 1965, Disponível em: [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/02/aih\\_02\\_1\\_042.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/02/aih_02_1_042.pdf)>.
- KANT, E. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1992.
- ORTEGA Y GASSET, J. *La Rebelión de las Masas*. Madrid: Revista de Occidente, 1972.
- ORTEGA Y GASSET, J. *La Deshumanización del Arte*. Madrid: Revista de Occidente en Alianza, 2009.
- ORTEGA Y GASSET, J. *El Espectador III*. Madrid: 1921, Biblioteca Virtual de José Ortega y Gasset <Http://idd00qaa.eresmas.net/ortega/biblio/biblio.htm>>.
- TARUSKIN, R. “Guetting Rido of Glue” in *Music in the Twentieth Century, The Oxford History of Western Music*, (Oxford: Oxford University Press, 2010) p. 60.
- Revista de Occidente*, Abril-Maio, 1924.

---

**Maria João Neves** - Portuguesa, Investigadora do CESEM - Centro de Estudos em Sociologia e Estética Musical da Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, bolseira de Pós-Doutorado da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Professora Associada do INUAF, dirige o curso de Licenciatura em Formação Musical onde leciona Estética Musical e Movimentos Artísticos Contemporâneos. Doutorou-se em Filosofia Contemporânea em 2002, tem vários livros e artigos publicados em publicações científicas nacionais e internacionais.

---