

*Música e mimesis:
uma aproximação categorial e histórica
ao pensamento musical*

Ibaney Chasin*

Resumo:

Este texto entende identificar como a música foi filosoficamente entendida e determinada ao longo da história. Partindo-se de Aristóteles, num caminho que desemboca em Lukács, constata-se que, em absoluta dominância, todo o pensamento a reconheceu como *mimesis* – *mimesis dos afetos*. Música não é linguagem, mas vida anímica exteriorizada, alma humana sensificada.

Palavras-chave:

Música; Mimesis; Afetos; Aristóteles; Mei; Doni; Rousseau; Hegel; Lukács.

*Music and mimeses:
a categorial and historical approach
to the musical thought*

Abstract:

This text sets out how music was philosophically understood and determined throughout history. Taking Aristotle as point of depart in a timeline that leads to Lukács, the most influential philosophers recognized music as mimesis – mimesis of affects. Music is not language but animical exteriorized life, sensed human soul.

Key words:

Music; Mimesis; Affects; Aristotle; Mei; Doni; Rousseau; Hegel; Lukács.

* Doutor em história pela USP. Professor do Departamento de Música da UFPb.

A meu pai,

*Ele era um homem, e, pelo seu todo,
não mais verei ninguém igual a ele.*

Hamlet

*O tempo passado contém ensinamentos
que devem levar os seus frutos para o futuro.
A eloquência dos fatos estaria perdida para nós?*

Balzac, *Fisiologia do casamento*

Este texto, breve, tem por *télos* marcar um reconhecimento teoricamente estrutural, a saber: *a música, no curso da história, foi predominantemente compreendida e determinada como esfera mimética*. Música, afirmou categoricamente o pensamento filosófico, é *mimesis* dos sentimentos, das paixões humanas. Efetivamente, o som musical carrega em si a alma humana, ou mais rigorosamente, *sensifica o sentir*, de modo que a arte dos sons, se esfera estética consubstanciada, não se atualiza ou pode se atualizar como mera sonoridade, como som *in sonu*: se objetivação ôntica, é via das paixões, paixões que pelos sons irrompem, se concretam, sensificam, se fazem arte, música.

No intento de substantificar, *grosso modo*, tal reconhecimento – sem o talante desmedido de ir além de uma afiguração em silhueta –, tomamos a pena aristotélica, que, ponto de partida, é, ato contínuo, conectada à letra de Girolamo Mei e Giovanni Batista Doni; letras, a sua vez, que se ata às de Rousseau, Hegel e Lukács. Assim, de um arco teorético – categorial e historicamente – representativo, ou que de Aristóteles desliza para Lukács – arco, histórico, entecido no interior de letra filosófica de substância indubidosa –, escava-se que o pensamento orientado à música assinalou, *sempre*, sua ingênita dimensão mimética, posta e resposta no curso da reflexão musical como categoria fundante desta arte. Assinalação que, *reconhecimento categorial*, não pode então ser teoricamente descuidada: se de música se trata, de vida anímica se trata. Vejamos, na brevidade que se impõe; logo, numa argumentação que mais esboça do que funda, que antes pontualiza do que desdobra, necessariamente.

1. Aristóteles mimético

Na longa palavra autocitada, inceptiva:

A tematização do substrato mimético *da vida e da arte* alcança contornos maturados e iniludíveis na filosofia grega. Sinal vigoroso e terminante desta orientação era a posição ocupada por este complexo categorial nas páginas aristotélicas. A mimese aí surgia como a *mediação* incontornável dos modos de relação e adequação do homem com o mundo exterior, como forma de apreensão e domínio do real concreto. Nos termos concisos de Lukács: “Os gregos não tinham dúvidas de que toda a relação humana com a realidade – tanto a científica quanto a artística – se fundava numa refiguração da natureza objetiva de tal realidade.” (Lukács, 1982, p. 8) Na *Poética*, a determinação do ato imitativo enquanto *categoria humana imanente* é esboçada no interior de uma argumentação que significativamente quer desvelar também a origem da poesia. Deste ponto de fuga, o pensador grego fazia emergir e estabelecia a imanente e múltipla faculdade imitativa do homem, como,

outrossim, a natureza mimética da poesia. Na mesma *Poética* assim concebia e determinava: A poesia parece dever sua origem, em geral, a duas causas, ambas naturais. O imitar é conatural ao homem, e nele se manifesta desde sua infância – o homem se diferencia precisamente dos outros animais pois é muito mais apto para a imitação e é por seu intermédio que adquire seus primeiros conhecimentos; em segundo lugar, todos os homens se comprazem no imitado. (Chasin, 2004, 1.448a/1.448b, p. 51)

Logo,

Sendo o instinto de imitação próprio à nossa natureza, da mesma forma como a harmonia e o ritmo, pois é evidente que os metros não são mais que partes do ritmo, os que ao princípio estavam mais dotados para tais coisas – firma Aristóteles – pouco a pouco deram origem, através de suas improvisações, à poesia. (Aristóteles *apud* Chasin, 2004, 1.448a/1.448b, p. 51)

Radicado este suposto determinativo ontológico – a mimesis arma e sustenta vida cotidiana e arte, funda e alenta a atividade humana e o fazer artístico¹ –, a categoria da imitação teria de surgir, como de fato ocorre, enquanto *ser* e *fazer* fundantes da esfera musical. Se o homem aprende *in imitatione*, se ele se forja *in communitate*, se o indivíduo se engendra a si no e pelo gênero – se a “vida individual e a vida genérica do homem não são *diversas*, por mais que também – e isto necessariamente – o modo de existência da vida individual seja um modo mais *particular* ou mais *universal* da vida genérica” (Marx, 2004, p. 107) –, a música, em Aristóteles, não poderia não irromper como mimesis, como ato nascido da relação entre o artista e a vida humana, que o alenta de si. Na *Política* assim considera, em *reconhecimento categorial*:

Nos ritmos e melodias, sobretudo, estão as mimeses mais próximas da *natureza real* da cólera, da doçura, e também da coragem e da temperança, e de todos os seus contrários, e de outras qualidades morais. Isto os fatos mostram claramente: ao ouvir tais mimeses, a alma muda de estado. E o hábito de se sentir dor ou alegria por tais similitudes está muito próximo daquilo que se sente em face da realidade. (Aristote, 1989, 1.340a)

Ou ainda,

as peças de música, pelo contrário, *contêm atualmente em si mesmas imitações de caracteres*, e isto é evidente, pois que na *própria natureza* das simples melodias há diferenças [recíprocas], de modo que ao ouvi-las as pessoas sentem-se afetadas de diferentes maneiras, e não têm os mesmos sentimentos em relação a cada uma delas; escutam, umas, com um espírito lamurioso e mais retraído, como, por exemplo, o modo chamado mixolídio; outras, num estado suave e brando da mente, como são as melodias livres; outras num estado de equilíbrio e da maior serenidade, como parece que, entre todas, alcançam somente as do modo dórico; enquanto que o modo frígio infunde entusiasmo aos homens. Estas coisas, com efeito, fo

1. Na palavra aristotélica, que concreta a determinação: “A epopéia e o poema trágico, assim como a comédia, a poesia ditirâmbica e grande parte da música de flauta e de cítara são, de um modo geral, imitações (...). Pois, assim como uns – seja pela arte, seja pelo hábito ou costume – imitam muitas coisas por meio das cores e do desenho, cujas imagens nos reproduzem, e outros imitam por meio da voz, igualmente ocorre com as artes mencionadas: todas realizam sua imitação por meio do ritmo, da linguagem e da harmonia [música], combinados ou não entre si.” (Aristóteles, 1973, p. 77).

ram bem determinadas pelos que estudaram esta forma de educação, já que eles extraíram a evidência de suas teorias dos *atos atuais da experiência*. (Aristóteles, 1973, 1.340b)

Aristóteles é translúcido e categórico: música é um ato mimético; mais especificamente, é expressão da vida afetiva, é interioridade que se exterioriza, subjetividade que sente, mimesis do anímico. Ritmos e melodias – afloração do interno – sensibilizam sentimentos, o que se experiencia e comprova *praticamente*: “ao ouvir tais mimeses, a alma muda de estado” – *acompanha e reproduz animicamente* o *mélós* que ouve, que sente. Em termos que desdobram, *modo* (musical) e *sentimento* se atam intrinsecamente: aquele é *via* deste, de sua objetivação. Ao argumentar sobre o canto na tragédia antiga, Doni toma e cita o filósofo grego, com o que entremostra tanto a orgânica da música grega, quanto o jaez – mimético – da reflexão musical aristotélica; assim elabora, extensamente:

Sabe-se que o ofício dos coristas era muito diverso dos histrões ou atores cênicos. E ao se mostrar que havia diferença entre a melodia daqueles e destes, acredito que facilmente se concluirá que não apenas os coristas cantavam, mas também os atores. Aristóteles, na seção das questões musicais propõe, entre outros, este *Problema*: por que os coros da tragédia não cantam no modo hipodórico ou hipofrígio; e então responde [numa passagem que Doni cita no original grego e traduz na seqüência]: “Talvez porque estas duas harmonias, ou modos, não possuam uma melodia flébil, calma, patética, tão necessárias ao coro. Pois a hipofrúgia possui um caráter ou maneira ativa, e por isso em Gerione a abertura e o desarmamento foram nela modulados. Mas a hipodórica tem o caráter magnífico, constante, por isso, entre todas as harmonias, é a mais adequada à música dos citaredos, isto é, às cantilenas acompanhadas pela cítara e lira. Música que por suas qualidades é desproporcional ao coro, logo, conveniente aos atores cênicos, que representam os heróis, viventes só entre os antigos e príncipes. Isto é, o povo é constituído de homens comuns, pelos quais é composto o coro. Assim, a este convém um caráter e canto flébil e brando, características propriamente humanas, e que se encontram em outras harmonias, com exceção da hipofrúgia, furiosa e báquica. Mas principalmente a mixolídia possui aquelas propriedades [humanas], e por ela se exprimem os afetos passivos, sendo as pessoas débeis mais sofridas do que as fortes. Então, esta convém aos coros, dado que a hipofrúgia e hipodórica exprimem um caráter ativo, impróprio ao coro, que é um curador ocioso, pois não oferece outro obséquio a quem lhe assiste do que a simples benevolência. (Doni *apud* Chasin, 2004, p. 93)

A letra do *Trattato* se urde em diafaneidade: a modalidade, pontualiza Doni-Aristóteles, são *modos humanos de sentir* – vale dizer, o modo grego é, *in essentia*, um *modus afetivo*. Então, amantar o coro com uma intemperada – dramática – harmonia hipofrígia, coro este que é constituído por “homens comuns”, cuja natureza, não heróica, não báquica, é, antes, comedida – não terminante, mas tendencialmente prudente, não vocalmente aguda, mas complacente, talhada verossimilmente em *medianidade* –, implicaria em impropriedade musical, rigorosamente porque gerante de uma *impropriedade anímica*. Posto distintamente, o mixolídio, sustenta o *Trattato*,

por suas *propriedades humano-sonoras intrínsecas* é mais próximo ao *ânimo* do coro, o que significa, *categorialmente*, que um modo musical é ou expressa um pulso anímico específico, que diz respeito e se ata à vida interior, aos batimentos do espírito. Lógica ou *ser-*assim** dos modos que lhes projeta artisticamente para muito além da sonoridade enquanto sonoridade, do som enquanto entidade físico-acústica, enquanto abstrata beleza sonora: o som modal é *expressão, atualização* – concretamente, é esfera afetiva, mimesis, música. Na palavra que arremata, pois mais aqui não se pode: na pena aristotélica, a esfera musical é mimesis da alma, vale dizer, alma que sente, e isto na ôntica medida em que *nos ritmos e melodias, sobretudo, estão as mimeses mais próximas da natureza real das paixões*. Disto Aristóteles não tinha dúvidas, porque *os fatos isto nos mostra efetivamente, pois objetivamente*.

2. Algumas reflexões renascentistas sobre a música

O século XVI, século de *sínteses históricas*, desaguadouro maturado daquilo que o revolteante ventre renascentista “italiano” quatrocentista gestara e concebera socialmente, não menos substanciou em seara musical. Teoria e prática musicais quinhentistas remataram tendências e perspectivas paridas de um fluxo humano que os tempos de Poliziano, sem dúvida, sintomatizavam. Prenúncio de uma arte sonora timbrada pela *expressividade*, música que Claudio Monteverdi, nascido em 1567, conduziria à máxima realização compositiva do tempo. Nesse sentido, o universal reconhecimento teórico renascentista de que a música coeva, assim como a grega, plasmavam-se a partir e no interior da esfera dos sentimentos, corroborava, no campo estético-musical, as sínteses ou *consustancializações* históricas parturidas, conquanto tal reconhecimento genericamente compartilhado pela teoria musical fosse urdido na distinção das argumentações, disposições e ênfases. Girolamo Mei e Giovanni Batista Doni, centrais nas formulações teórico-musicais tardo-renascentistas, são nomes cujas reflexões destilam *teses e posturas* que estão definitivamente inscritas no pensamento renascentista. Colhamo-las, minimamente, com o que se esboça, e não mais do que isso, o pulso teórico-musical destes pensadores e de seu momento.

Ao estudar a música grega, Mei, filósofo e filólogo – para quem a “*Poética* [aristotélica] se constituiu no fundamento de sua estética musical” (Palisca, 1977, p. 35)

–, elabora sobre a música uma reflexão de talhe ôntico². Referido mais concretamente, ao tomar em exame a música dos antigos, ou melhor, e não poderia ser diverso, a teoria musical concernente – seu objeto musical por excelência³, Mei – bem como Doni, igual e posteriormente –, enforma um ideário cuja *universalidade* deve ser aqui sublinhadamente radicada. Por seus estudos, longos e exaustivos, Mei tange e evidencia categorias acrônicas da música, porquanto alcança e reconhece atributos fundantes do *ser-precisamente-assim* musical. Atributos que, gregos, são analogamente renascentistas ou contemporâneos. Tomemos a questão, *brevi manu*.

1.

De uma carta de 1572, de Mei a Vincenzo Galilei, extrai-se a seguinte assertiva, que, teoricamente estrutural, surge logo ao início:

Tive a convicção que todo o coro cantasse uma mesma ária [melodia] ao notar que a música dos antigos era tomada como valoroso *meio de comover os afetos*, o que se encontra em muitas observações narradas pelos escritores [da antiguidade]. (Mei *apud* Chasin, 2004, p. 12, grifo nosso).

2. Ainda da palavra de Palisca, quatro pontuações sobre este florentino, esclarecedoras e relevantes: “Mei pretendia reconstituir toda a substância da teoria [musical] grega a partir da *estrutura da prática* antiga. Esta teoria era para ele a *matéria-prima da história*, e não, como para muitos de seus predecessores, uma doutrina universal a ser ditada para os músicos de todas as épocas.” (Palisca, 1977, p. 35); e ainda: “com o trabalho de Mei encontramos pela primeira vez uma pesquisa histórica pura no campo da música. Não só por sua objetividade, mas ainda por seu alcance exaustivo, a investigação de Mei sobre a música grega supera toda e qualquer tentativa anterior neste campo.” (Palisca, 1977, p. 35); Nesse sentido, “O centro da música grega, mais do que as racionalizações para uma prática moderna, era o objeto das investigações de Mei. Ele começou por reconstruir desapassionadamente a história da música grega. E somente buscou constituir uma moral para seu próprio tempo quando se fez seguro de que possuía um corpo de verdades constatáveis. Ele não era um músico e não compartia dos prejuízos dos teóricos musicais de sua época, o que provavelmente foi uma de suas maiores vantagens, pois o salvou de cair nos erros de seus contemporâneos. Mas Mei tinha uma vantagem ainda maior: era o único filólogo e historiador treinado dentre os que buscavam os segredos da música grega” (Palisca, 1977, p. 2). Em suma, “Como filólogo e acadêmico participara, em Florença, de muitos dos mais significativos trabalhos dos humanistas tardios - perspicazes críticas textuais, estudos sobre prosódia grega e latina, a edição dos textos de Aristóteles, pesquisas sobre a história local e política, e a preparação das edições definitivas das peças gregas. Dessa experiência Mei extraiu para o pensamento musical um complexo de atitudes completamente novo” (Palisca, 1977, p. 80). Sobre vida e obra de Mei, Doni e Galilei, cf. Chasin (2004).

3. Da música grega nada restou, efetivamente. Significa que o estudo desta arte circunscrevia-se, e se circunscreve, ao campo teórico, incontornavelmente. Na palavra que conjectura: quanto aos gregos, “vários indícios induzem a pensar que até o século IV a.C. não estava posta a exigência de se escrever a música: o caráter substancialmente repetitivo da melodia, que mesmo nas possíveis variações se adequava a figuras melódicas tradicionais, e o ensino ‘*aural*’ do canto e da prática instrumental (...). Um outro argumento *ex silentio* pode confirmar a hipótese de que a música grega arcaica e clássica nunca tenha sido escrita: a tradição manuscrita dos poetas gregos, que remonta em grande parte às edições dos gramáticos alexandrinos, não conservou nenhum texto com notação musical. Se na época helenística os editores tivessem tido a possibilidade de transcrever, ao lado dos textos literários, também as relativas linhas melódicas, certamente não teriam transcurado este elemento essencial da poesia” (Comotti, 1991, p. 9).

Mais à frente, em proposição roborante, de nítido jaez aristotélico, considerava ao destinatário, analogamente: o objetivo da música grega era “conduzir outrem, através deste prazer auditivo, *à mesma afeição que guarda em si*” (Mei *apud* Chasin, 2004, p. 24, grifo nosso). Posto de chofre, para Mei, a música dos gregos é *mimesis dos afetos*: o canto, a melodia, nada mais fazem do que manifestar a interioridade. E assim a música opera porque a comoção que me invade, movendo-me afetivamente, é posta por uma invasão *melódica*, que mudando o sentir d’alma é, pois, seu revérbero, sua objetivação anímica *in sonu*. Ao refletir sobre a modalidade grega, Mei atualiza o reconhecimento de Aristóteles de que a sonoridade modal é um *modus anímico*, de que é expressão das paixões, do universo afetivo, universo que o *mélós*, por sua *agudez, gravidade e mediania*, manifesta, exterioriza, concreta; a Galilei refere, *in mimesis*:

É coisa igualmente sabida que, dos tons [= modos], os da mediania – que estão entre a extrema agudez e a extrema gravidade – são aptos a demonstrar calma e moderada disposição de afeto; os muito agudos são de alma muito comovida e exaltada, e os muito graves expressam pensamentos tanto abjetos quanto íntimos. Da mesma forma que um número mediano entre a velocidade e a lentidão revela ânimo pousado, e a velocidade, concitado; a tardança, espírito lento e mandrião. E é claro que, em conjunto, todas essas qualidades da harmonia [= sonoridade melódica] e do número hão de mover [na alma de outrem], por suas naturais faculdades, *aquelas afeições semelhantes a si próprias*. (Mei *apud* Chasin, 2004, p. 14, grifo nosso).

A segunda carta de Mei a Galilei, conquanto tematicamente menos filosófica, confirma os assertos mimético-catárticos da primeira. Consentâneo, assim, tomá-lhe um momento, que, sucinto e claro, ata música e imitação, tomadia pela qual se desdobra e avigora a sustentação teórica da natureza mimética do pensamento musical meiano. Na carta de 1577 – que com a de 1572 e mais outras três compõe o conjunto de epístolas com o qual o filósofo florentino responde às questões que lhe foram postas por Vincenzo sobre a lógica da música grega, epistolário musical que enforma determinações teórico-musicais *categorialmente* fundantes, assinale-se –, lê Galilei a determinado passo, assertivo: “a virtude da música [grega] consistia em fazer da *melodia expressão adequada daquele afeto* que, com as palavras, se queria manifestar” (Mei *apud* Chasin, 2004, p. 132, grifo nosso). Ora, a pena epistolar, esteticamente roborante, é o reconhecimento de que a melodia – o evoluir de uma voz que faz *actus* sua imanente *potentia* expressiva – existe como *expressione*, isto é, como *affectus*. Significa que o ato musical se positiva, escava-se de Mei, enquanto tecido mimético, tecido que, canto, se urde *in mimesis*. Numa palavra, que prenuncia proposições venturas: na letra meiana, aquilo que engendra a arte sonora não é o som, mas a expressão – imanente – do som, *expressão que parture música* – som *ad hominem*. Prossigamos com Doni, cujo caminho reflexivo é completação argumentativa, que esclarece, ato con-

tínuo, sobre a esboçada lógica da letra de Mei.

2.

Como Girolamo, a reflexão musical de Doni, aqui aduzida em ingenerosa exemplificação, é reconhecimento da categoria da mimesis enquanto categoria musical basilar⁴. No *Trattato della musica scenica*, onde reflete detidamente sobre o problema da *presença e lugar* da música na tragédia grega, como também acerca do nascediço canto cênico coetâneo, pontualiza, em talhe de natureza ontológica:

Os afetos veementes são potentes incentivos à música, e quando representados em cena se requer maximamente a melodia. O que pode ser reconhecido na medida em que ao elevarmos naturalmente a voz – como ocorre nos lamentos, ameaças, júbilos, e outras paixões humanas – nos avizinhamos do canto; não sendo este mais do que uma variação de tom, feita ao se soltar a voz com um maior esforço das artérias através de diversos intervalos harmônicos e prolongamentos das vogais. É por isso que se pode observar que os oradores, comumente nas comerações de seus epílogos, costumam alterar muito a voz, aproximando-se assim das cantilenas. Nesse sentido, Teofrasto demonstrou claramente em seus livros de música que de três tipos *de afetos* (aos quais os outros se reduzem) *a música deriva sua origem*: da alegria, tristeza e entusiasmo, isto é, furor divino – entendido também enquanto ímpeto generoso. Por isso então se deve adotar *a melodia onde afetos similares são expressos.* (Doni *apud* Chasin, 2004 pp. 75-76)

E em letra contígua:

De outro lado, o canto cênico sem o condimento do falar patético resulta, como hoje se vê, fríssimo e pouco grato ao ouvido, pois lhe falta aquele incentivo que *dá alma à melodia*, que fertiliza, como sal fecundo, o terreno, preenchendo a imaginativa do compositor (Doni *apud* Chasin, 2004 p. 76)

A reflexão é indubitosa: a música, grega ou não, se consubstancia em sua condição de fundo, objetiva-se em proficuidade artística, positiva a *potentia* de sua vocação mais íntima, se atualização anímica. O canto, firma Doni, é parido por necessidades anímicas, para a expressão intensificada, *concreta* dos sentimentos. Sua irrupção, este

4. Sobre Doni, uma passagem que traceja um perfil e uma perspectiva: “As linhas iniciais do sucinto comentário que o abade Passeri estampa no *Appendice* do *Trattato* entremostra a dimensão de seu autor e obra, isto é, pontua em termos gerais a importância histórica dos estudos donianos, e marca a relevância, em particular, de suas reflexões no campo da música cênica. Avalia o abade de Pesero: ‘A música cênica, quando se observa o modo como os antigos a manejaram, é a parte mais difícil de tal faculdade. Nos escritos, apenas traços reduzidos e esparsos foram conservados, reclamando o trabalho de uma grande inteligência que, apta a cavar sua orgânica, juntasse à vasta erudição necessária para pesquisas desta natureza, uma franca capacidade na língua grega e grande perícia em música, o que raramente ocorre. Tais requisitos integraram o imortal Gio. Batista Doni.’ Imortal, talvez, mais do que por qualquer outro fato ou razão porquanto reconhecesse e destacasse teoricamente o vívido fundamento humano da música grega – o que Passeri parece ter compreendido, pois no *Prefácio* da *Lyra Barberina* refere precisamente que a música ‘deve secundar [a natureza] na expressão das paixões, para onde, principalmente, se voltou o doutíssimo Doni com seus ensinamentos. Notou Aristóteles que nos ritmos existem as imagens da ira, do amor, da dor, e da docilidade. Eis então a música obrigada a se orientar pela filosofia acerca da índole e modo de proceder de cada uma destas comições. Quem fizer diversamente poderá cantar bem, mas nunca moverá a alma’”. (Chasin, 2004, pp. 6-7)..

é o elemento de fundo, supõe e implica vida afetiva, que então se sensifica. Significa que o ato cantado é, geneticamente, um ato *in mimesis*: uma melodia é *alma objetivada in affectu*. De sorte que, pondera o filósofo sobre o teatro grego, se “um ator fala movido por algum afeto – como nas deplorações feitas no final das tragédias, tenho por certo que estas fossem cantadas” (Gori; Passeri, 1974, p. 10). “Nas *Troadas* de Eurípides [– exemplifica –] onde Cassandra, depois de ter proferido vários iambs contínuos prossegue o discurso com aqueles dezoito trocaicos, sem dúvida que aí se dava o início do cântico. E para mencionar um caso latino, no *Ippolito*, de Sêneca, aqueles trocaicos proferidos por Teseo – *Pallidi fauces Averni*, certamente eram cantados” (Gori; Passeri, 1974, p. 10). Para Doni, enfim, escave-se em arremate de sua letra categorial, a melodia tem lugar e senso se sentimentos têm lugar, *ser-assim* anímico da música que a faz música, lógica mimética reconhecida que funda sua reflexão, armando *ser* e *dever-ser* musicais de sua pena teorética.

3.

Delineado este sucinto universo teorético, que se constituiu, rigorosamente, na e pela palavra textual, necessário evidenciar o esteio ou fundamento que permitiu a Aristóteles, Mei e Doni sustentarem a relação música-mimesis dos afetos. Movimento que ao nitidizar a razão-de-ser e pertinência desta атаção, expõe o pulso ôntico do pensamento musical examinado.

Na carta de 1572, Mei assim considera:

visto que a música que concerne ao canto gravita em torno das qualidades da voz, e nisto, especialmente, em ser aguda, média ou grave, pareceu-me que deveria ser primordial que a virtude desta arte repousasse seu principal fundamento necessariamente nestas disposições. E, ademais, não havendo semelhança entre cada uma destas *paixões da voz* [grave, média, aguda], seria irrazoável que tivessem as mesmas faculdades. De fato, por serem contrárias entre si – nascidas de disposições [humanas e sonoras] contrárias, ocorria, necessariamente, que tivessem propriedades contrárias, as quais, por sua vez, tinham força para produzir reciprocamente efeitos contrários. Visto que a voz foi concedida pela natureza aos seres animados, e ao homem, em particular, para a significação de seus próprios conceitos, era efetivamente razoável que estas suas qualidades diversas – fundamentalmente divergentes umas das outras – fossem adequadas, cada uma por si e distintamente, para *expressar afeições* determinadas (Mei *apud* Chasin, 2004, p. 13, grifo nosso).

Ora, o que nesta passagem Mei refere a seu interlocutor epistolar – e este reconhecimento é musicalmente fundamental – é que *a voz expressa, de per si, paixão humana*. Sentimentos que se manifestam ou são paridos pelo movimento ou modulação da voz na exata medida em que esta, ou seus diferentes registros – *agudo, médio e grave* – atualizam a interioridade, externam aquilo que *se sente*. Voz é anímica: seus registros são regiões anímicas, ou mais rigorosamente, aqueles as transparecem, sensificam. Em termos distintos,

A voz foi especialmente dada ao homem pela natureza não apenas para que ele manifestasse através de seu simples som, como fazem os animais despossuídos da razão, o prazer e a dor, mas para, na conjunção com o falar significativo, exprimir adequadamente os conceitos da sua alma. (Mei *apud* Chasin, 2004, pp. 31-32)

Vale dizer, a voz, que *é sonoridade*, *é*, geneticamente, afetividade exteriorizada, porquanto sonoridade que naturalmente se efetiva enquanto *expressione*. Ou ainda, a voz se atualiza como instrumento, “concedido ao homem com suas *inúmeras qualidades* especialmente para a perfeita expressão de seus conceitos e afetos” (Mei *apud* Chasin, 2004, p. 33), isto *é*, como mediação da fala, de um lado, e, essencialmente – *primariamente*, enquanto *expressão*, *mimesis*, *via das paixões sentidas*. Na consentânea letra aristotélica, ôntica: “*Os sons da voz são reflexos das afecções da alma*”. (Aristote, 1994, p. 77, grifo nosso)

Num fugaz desdobro em campo aristotélico, que importa tecer. Na *Retórica*, no espaço voltado a problemas estilísticos, surge, logo ao início [III, 1, 1.403b], a seguinte determinação, que denota o caráter ou natureza do ato vocal, o *em-si ontomane* da voz; considera Aristóteles:

A recitação concerne à voz e ao modo pelo qual esta deve ser usada para *expressir cada uma das emoções* – quando, por exemplo, deve ser *forte*, quando *fraca*, quando *média*, e ao modo pelo qual a voz deve se servir dos tons – *agudo*, *grave* e *médio*, e *quais ritmos devem ser usados em cada caso*. (Aristote, 1996, p. 297, grifo nosso)

Posto sem mais: a letra filosófica reconhece a ingênita e fundante *dinâmica expressiva* da voz. A recitação, esboça a *Retórica* – recitação, marque-se, que *é voz* na objetivação mais *concreta* de seus atributos, de sua orgânica, porque voz *é sonoridade humana* –, *é voz* “usada”, realizada, para exprimir emoções. Voz, portanto, que na ação recitativa – que *é ação de expressividade* – positiva-se como tal. Em palavra análoga, em Aristóteles, a objetivação do anímico encontra *meio* nos e pelos movimentos *vocais* do dizer, pelas *modulações da voz*, que torneiam a palavra. Em argumento concreto: as *inflexões*, na fala, que trazem a voz do agudo para o grave, empurram-na do grave para o agudo, a deslocam do medial para o agudo ou grave, etc., *sensificam pulsos afetivos*, pois a voz *ao ser* – ao modular, inflectir, acompanhar, secundar (sonoramente) o dito – imediatamente os atualiza, isto *é*, exprime “cada uma das emoções”, o que se atina, pontue-se, pela vivência cotidiana imediata. Ser-assim da voz que então destila, *in limine*, sua natureza, mimética: sons – *inarticulados* – que, vindos do interno humano, assim manifestam sua vida afetiva. Na letra hegeliana, sintetizadora:

a voz, como já indiquei, *é o próprio ressoar da subjetividade total*, que também chega a representações e palavras, e encontra na própria voz e no canto o *órgão* adequado quando quer exteriorizar e perceber o mundo interior de suas representações como penetradas pela concentração interior do sentimento (Hegel, 2002, p. 337).

Em termos análogos,

Mesmo fora da arte, o som, como interjeição, como grito de dor, suspiro ou riso, constitui a expressão imediata e mais viva dos estados de alma e dos sentimentos, aquilo que eu chamaria os *ob!* e os *ab!* da alma. Estamos em presença de uma objetivação da alma por e para si mesma (Hegel, 2002, p. 337).

Determinação esta que implica e significa a existência de uma атаção indelével – porque real – entre voz e interioridade, entre modulação vocal e estado da alma. Атаção que, *realidade sensível*, não poderia escapar a ideários que *propendiam à objetividade*.

O *Trattato*, nesse sentido, substantifica uma reflexão que, por sua clareza, deve ser exposta. Reflexão em cujo coração determinativo pulsa veemente a relação voz-vida anímica, de sorte que pela condução da palavra doniana corrobora-se o exposto, que se nitidiza. Movimento que finaliza a argumentação em curso.

Os registros vocais, afirma Doni, dão concretitude à interioridade *que sente*, isto é, da voz, dispõe o *Trattato della musica scenica*, escorrem *batimentos afetivos sentidos*: pela *modulação* daquele que fala, prorrompe, no ato do dizer, *seu sentir*. Em propositura escavada, para este pensador florentino, *voz é subjetividade in affectu*, o que sua letra plasma em argumento ôntico, irrefutável; assim elabora, reconhecendo e pontuando uma imbricação real, concreta:

considere-se, na mesma pessoa, a variação de entoação. *Pois um homem que fala em seu tom natural – sem forçar a voz num tom agudo (que chamamos quilão), ou num grave (que não tem nome) – demonstra uma postura pousada, calma, constante, um ânimo verdadeiramente estóico, que não se deixa comover por nenhuma paixão.* Por isso, e prudentemente, é que os gregos destinaram a este tom (que nós chamamos de *corista*) o modo dórico, que possui algo de melancólico e grave. Precisamente por isso era natural, e mais estimado pelos dóricos do que por qualquer outra nação grega. Dóricos cuja nação era a mais numerosa, como a mais grave e de hábitos mais severos e incorruptos. De sorte que a este tom convém, dentre as três espécies de melodia [aguda, média, grave], aquela do meio, que chamavam de *Hesybastica*⁵, isto é, instauradora de calma e tranqüilidade. *Mas, se este mesmo homem falar em um tom mais esforçado e intenso, demonstrará veemência de afeto tanto na tristeza quanto na alegria, com aquela diferença acima referida.* Por isso é que tanto o modo frígio – destinado a exprimir o furor divino, o desdém, o ardor militar, quanto o lídio – apropriado à alegria, ao júbilo, festas e bailes, eram cantados pelos coristas num tom mais agudo e intenso. *E por outro lado ainda, se a mesma pessoa usar de um tom de voz mais grave do que o seu natural, exprimirá certo cansaço, fraqueza, langor, e, entre os afetos, preguiça, temor, uma tristeza fria e dolente, mas não concitada e desesperada.* Em tom quedo, porém, cantava-se o modo ou harmonia hipolídia, criticada por Sócrates e depois por Platão (que a chamava de lídia, como de costume naquele tempo), pois não era usada senão para exprimir um comportamento languente vezeiro, ou um prazer exagerado, por inebriamento ou congêneres (Doni *apud* Chasin, 2004, pp. 80-81, grifo nosso)

No pulso determinativo nascido do ventre doniano, e sem mais: voz, alma *in sonu*.

5. O índice onomástico do *Trattato* traduz por *hesybastica* o termo grego ἡσυχαστική.

4.

E se assim o é – e então se pode atinar com a razão de fundo do reconhecimento da dimensão mimética da música sustentada por Aristóteles, Mei e Doni –, a música que é canto – canto que nada mais é do que *voz in melodia* –, é, *incontornavelmente*, *mimesis das paixões*. Em desdobramento que entende nitidizar. Canto: dizer onde *a voz se fez predominante*, onde irrompe materialmente em *predomínio e proeminência*; canto é voz que envolve e entranha a palavra de si, amantando-a pois, melodiando-a. De sorte que o canto é uma objetivação mimética: ontologicamente, radical expressão dos afetos. Na letra que substancia. O canto se distingue da fala, *in limine*, na medida em que naquele a voz – os sons inarticulados – consubstancia-se ampliada, medrada, tipificada em sua orgânica, a tal ponto que, *feita melodia*, assume prevalência auditiva sobre o dito. No canto *a voz se universaliza*, fazendo-se *mélos*, que subsume a si a palavra, impondo-lhe uma carga emotiva que lhe seria desconhecida sem esta voz dominante, sem este *mélos*, que então plasma o dito *in affectu*, que necessariamente se faz prevalente frente à palavra, porque esta foi invadida pela melodia, tomada pela *vocalidade*. Numa propositura categorial, da qual se escava ser o canto voz que *estendeu-se a si*, que *determinou-se* em seu *ser-precisamente-assim* – em suas curvas, inflexões, modulações, pelas quais se atualiza:

alguém surpreendido por excessiva alegria, oprimido por uma grande dor, ou tomado por uma ímpeto extraordinário ou furioso, facilmente costuma *alterar e curvar a voz de tal modo que se reconhece um princípio de canto* (Doni *apud* Chasin, 2004, p. 89, grifo nosso).

Significa, portanto, que o canto supõe e implica, em relação à fala cotidiana, uma reordenação estrutural das formas de relação entre palavra e voz no sentido de uma intensificação ou concreção desta. Reordenação pela qual, rigorosamente, a melodia é parida. Na retomada de uma assertiva (p. 16),

ao elevarmos naturalmente a voz – como ocorre nos lamentos, ameaças, júbilos, e outras paixões humanas – *nos avizinhamos do canto*; não sendo este mais do que *uma variação de tom, feita ao se soltar a voz com um maior esforço das artérias através de diversos intervalos harmônicos e prolongamentos das vogais*. É por isso que se pode observar que os oradores, comumente nas comiserações de seus epílogos, costumam alterar muito a voz, aproximando-se assim das cantilenas.

Em outros termos, que sintetizam:

Entre os homens se podem distinguir três modos de falar. O primeiro, e mais simples, é o que usamos quando falamos familiarmente uns com os outros, ou mesmo quando se fala em público à maneira de predicantes e oradores. O segundo é aquele dos poemas, recitados um tom um tanto alterado, e que se avizinha mais do verdadeiro canto. E o terceiro é o das cantilenas, onde expressamente aparece maior alteração de tom e de intervalos (Doni *apud* Chasin, p. 83),

isto é, onde a voz atualizou sua *potentia*, plenificou-se, incontornavelmente *predominando* sobre a palavra: *canto – vida anímica, predominante, porque voz, expandida*.

Uma melodia então, vocal ou instrumental – esta porque, *lato sensu*, dimana daquela, que é sua protoforma, sua referência, ainda que abstrata, seu ventre mediato, seu mediato *de-onde-para-onde* –, por ser a sonoridade *do homem* objetiva-se *in mimesis*. Voz que, via das paixões, quando expandida, determinada, atualizada *in melodia*, necessariamente verticaliza, aprofunda, substancia sua genética condição expressiva, imitativa. Então, se de canto se trata, de um homem *in plenitude afetiva* se trata, porque canto implica ou supõe a voz – uma voz positivada na universalização de sua *potentia* mimético-anímica ingênita. *Potentia* realizada que, *universalização* da voz dial, funda o canto, cuja expressividade intrínseca, portanto, é medrança das possibilidades da *vocalidade*. Voz que *in* canto supera as circunscrições expressivas próprias da voz *in* fala, voz que nesta sua condição cotidiana subordina-se ao dizer, à palavra, à língua, à ação comunicativo-conceitual, que adstringe sua *expressione*, atributo que a fundamenta, especifica, faz.

Aristóteles, Mei e Doni não poderiam, assim, determinar a música se não como o universo da interioridade: humano reconhecimento, e intemporal. Em tom perguntante, que arrima, sintetiza e projeta esta acronia real: o canto que se urde autenticamente *in voce*, não se consubstanciará sempre enquanto mimesis dos afetos, da alma que sente? Intemporalidade teórica é intemporalidade categorial, porque os sons que engendram a música são sons *ad hominem, ad anima*, tenhamos ou não consciência disto. Consciência que, grega e renascentista, se afirmará pelo pensamento iluminista, bem como por um dos nomes mais substantivos da história da filosofia. Neste terreno mimético-filosófico adentra a pena teórica.

3. Considerações de Rousseau e uma pontuação hegeliana

1.

Se a pena teórica do abade Du Bos traça passos incoativos na direção de configurar, no interior do pensamento ilustrado, a natureza do fazer musical – o que significou, estruturalmente, buscar escavar, reconhecer e propor a já suposta e assumida lógica mimética da música (cf. Fubini, 1987, pp. 27-33) –, deve-se firmar, não obstante, que é Rousseau o personagem que mais efetivamente substantifica uma reflexão musical. Na palavra de Fubini, terminante: entre os enciclopedistas que escreveram sobre música, e mesmo fora deste círculo intelectual específico,

Rousseau é, indubitavelmente, a personalidade de maior relevo, o teórico mais acreditado dos bufonistas; foi, talvez, também por sua particular competência que se lhe tenha confiado a redação do núcleo mais importante dos verbetes musicais da *Enciclopédia*, que mais

tarde formaram o corpo do seu *Dictionnaire de musique* (Fubini, 1987, p. 54).

Nesse sentido, e em função dos limites a que este texto se deve ater, toma-se, quanto ao ideário musical da Ilustração, tão-somente a palavra do genebrino, a qual, sem dúvida, sintetiza tendências teóricas de seu tempo. Vejamos, num traçado apenas silhuetaado e pontual.

No *Ensaio sobre a origem das línguas*, na colação entre música e pintura, Rousseau denota, por determinação negativa, a natureza mimética de ambas, *natureza pela qual se fazem arte*. Em extensa assertividade que importa considerar:

Tal como os sentimentos despertados em nós pela pintura não vêm das cores, o império que a música possui sobre nossa alma não é obra dos sons. Belas cores bem graduadas agradam à vista, mas tal prazer é uma sensação pura. São o desejo e a imitação que conferem vida e alma a essas cores, são as paixões por elas reveladas que comovem as nossas, são os objetos por elas representados que nos afetam. O interesse e o sentimento não dependem das cores. Os traços de um quadro tocante também tocam numa estampa. Tirai os traços de um quadro e as cores nada serão. A melodia constitui exatamente, na música, o que o desenho representa na pintura – assinala traços e figuras, nos quais os acordes e os sons não passam de cores. (Rousseau, 1978, p. 194)

E logo depois substanciará:

Como, pois, a pintura não é a arte de combinar algumas cores de um modo agradável à vista, também a música não é a arte de combinar os sons de uma maneira que agrade ao ouvido. Se só fossem isso, tanto uma quanto outra figurariam entre as ciências naturais e não entre as belas-artes. *Somente a imitação as eleva até esse grau*. Ora, que faz da pintura uma arte de imitação? – o desenho. E da música? – a melodia (Rousseau, 1978, p. 195, grifo nosso).

Duas páginas à frente, roborando a determinação, acresce que, se de uma melodia se trata, de uma mimesis *in affectu* se trata. Assim elabora:

Enquanto se continuar considerando os sons unicamente pela excitação que despertam em nossos nervos, de modo algum se terá verdadeiros princípios da música, nem noção de seu poder sobre os corações. Os sons, na melodia, não agem em nós apenas como sons, mas como *sinais de nossas afeições, de nossos sentimentos*. *Desse modo despertam em nós os movimentos que exprimem e cuja imagem neles reconhecemos*. (Rousseau, 1978, p. 197, grifo nosso)

Em termos análogos, nos quais se entrevê, sublinhe-se, o reconhecimento de que *a voz é via do ânimo*, reconhecimento categorial pelo qual o canto, *voz em dominância*, pode ser intrinsecamente atado aos afetos:

A melodia, *imitando as inflexões da voz*, *exprime* as lamentações, os gritos de dor ou de alegria, as ameaças, os gemidos. Devem-se-lhe todos os sinais vocais das paixões. *Imita* as inflexões das línguas e os torneios, ligados, em cada idioma, a certos *impulsos da alma*. Não só imita como fala, e sua linguagem, inarticulada mas viva, ardente e apaixonada, possui cem vezes mais energia do que a própria palavra. Disso provém a força das imitações musicais, e nisso reside o império do canto sobre corações sensíveis. (Rousseau, 1978, p. 196, grifo nosso)

Efetivamente, para Rousseau a voz é *o som da alma*, do sentir; são as inflexões (exteriorizadas) das paixões; voz, *sentimento sentido sensificado*:

A cólera arranca gritos ameaçadores, que a língua e o palato articulam, porém a voz da ternura, mais doce, é a glote que modifica, tornando-a um som. Sucede, apenas, que os acentos são nela mais freqüentes ou mais raros, as inflexões mais ou menos agudas, segundo o sentimento que se acrescenta. (Rousseau, 1978, p. 192)

E se assim reconhece, sua letra não poderia não dispor e radicar que o canto se urde *in affectu*; de fato, uma melodia é *anima in sonu*, ou que pelos sons *do homem* se substantifica, exterioriza. Num dizer rousseauiano arrematante, de nitidíssima procedência aristotélica, que reentece a imbricação entre *mêlos*, *voz* e *sentimento*, ôntica imbricação:

As paixões possuem seus gestos, mas também suas *inflexões*, e essas inflexões que nos fazem tremer, essas inflexões a cuja *voz* não se pode fugir, penetram *por seu intermédio* até o fundo do coração, imprimindo-lhe, mesmo que não o queiramos, os movimentos que as despertam, *fazendo-nos sentir o que ouvimos*. (Rousseau, 1978, p. 167, grifo nosso)

Em passo final, que consubstancia. Para Rousseau, som *não* é música; esta são os *afetos* que a *melodia* plasma e estila, melodia que nos fazendo sentir aquilo que encerra em si mostra que a música é necessariamente ação *in mimesis*. Mimesis que ao plasmar o universo dos sentimentos tem no som o seu *meio*, não um fim, na rigorosa medida em que *os sons na melodia* – atina e firma o pensador ilustrado – *não agem em nós apenas como sons, mas como sinais de nossas afeições, de nossos sentimentos*. E poderia, ontologicamente, não ser melodicamente assim?

2.

Ao tomar em exame a música, a pena hegeliana é notavelmente clara ao determinar a lógica de sua orgânica. Na concisão terminante, que ecoa Aristóteles, e pela qual se enceta o brevíssimo percurso por um Hegel musical: “*Música* [– categoriza –] *é espírito, alma*” (Hegel, 2002, p. 324, grifo nosso), isto é, “*A interioridade subjetiva constitui o princípio da música*” (Hegel, 2002, p. 335, grifo nosso). E assim o é e Hegel pensa porque do som *do homem* – da voz, *o próprio ressoar da subjetividade total* –, então do som musical escorre – *ou deve escorrer* – vida anímica (ainda que da música pura esta dimane *necessariamente* em pulso mais abstrato, ou mesmo rarefeito, numa indeterminação predominante). Vida anímica que, *esfera própria da composição*, na e pela melodia se substantifica. Melodia que, *garra mimética* da música, *alma in sonu*, não deve ser confundida com pura sonoridade, mas se atualiza enquanto melodia se carregada de humanidade, de afetos; se mimeticamente ativa. Na assertiva ôntica, que avoca Rousseau, de pronto:

O peito humano, a disposição do ânimo, constitui em geral a esfera na qual o compositor

tem de se mover, e a *melodia, o puro ressoar do interior*, é a alma mais própria da música. Pois a expressão verdadeiramente plena de alma, o som, apenas alcança pelo fato de que é introduzido nele um sentimento e que ressoa a partir dele. (Hegel, 2002, p. 323, grifo nosso)

Em termos distintos, que nitidizam:

A harmonia, a saber, abrange apenas as relações essenciais que constituem a lei da necessidade para o mundo dos sons, mas tampouco como o compasso e o ritmo ela abrange a música propriamente dita, e sim apenas a base substancial, que são o fundamento e o terreno regulares sobre os quais se move a alma livre. O poético da música, a linguagem da alma, que derrama o prazer interior e a dor do ânimo em sons e nesta efusão se eleva suavemente acima da força natural do sentimento, na medida em que faz da comoção [*Ergriffensein*] atual do interior uma percepção de si mesmo, um demorar livre junto a si mesmo e dá ao coração, desse modo, igualmente a libertação da pressão advinda da alegria e do sofrimento – o livre soar da alma no campo da música é primeiramente a melodia⁶ [E em completação, à frente considera:] o compasso, o ritmo, e a harmonia, tomados por si mesmos, são apenas abstrações, que em seu isolamento não possuem nenhuma validade musical, mas apenas por meio da melodia e no seio dela, como momentos e lados da melodia mesma, podem chegar a uma existência verdadeiramente musical. (Hegel, 2002, pp. 315-317)

Para Hegel, pois, e sobre isto se deve insistir, a sonoridade artística opera *in mimesis*, a melodia, *síntese estética da alma*, consubstancia-se como imitação. Se de música se trata, da alma *in affectu*, da expressão de uma interioridade que sente, de uma subjetividade *in mélos*, essencialmente se trata. Subjetividade que, *expandida em verossímil poderia ser* anímico, é arte, música, sonoridade, ópera. Na letra hegeliana, que desdobra e concreta esta assertiva:

Na ópera autêntica, ao contrário, que executa uma ação totalmente de modo musical, somos elevados de uma só vez desde a prosa para um mundo artístico mais elevado, em cujo caráter também se mantém toda a obra, quando a música toma por seu conteúdo principal *o lado interior do sentimento*, as disposições singulares e universais nas diversas situações, os conflitos e as lutas das paixões, a fim de ressaltar primeiramente os mesmos de modo completo por meio da expressão a mais completa dos afetos. (Hegel, 2002, p. 335)

Numa palavra, em síntese,

A poesia exprime ela mesma e diretamente os sentimentos, as representações e as intuições, e é mesmo capaz de nos oferecer as imagens dos objetos exteriores, ainda que não possa atingir nem a plasticidade da escultura nem a *interioridade* da música (Hegel, 1979, p. 332, grifo nosso),

pois esta, diferentemente da poesia ou de qualquer outra arte, *sensifica* o sentir, isto é, nos dá, *concretamente, o lado interior do sentimento*. *Sensificação* que é atualização *sensível* do universo anímico – atualização *sensível* dos sentimentos sentidos, e que por isso toca

6. O que talvez explique, pontue-se polemicamente, o fato de o monódico ter sido historicamente *atributo musical fundante*, mesmo se de contraponto se tratasse.

as cordas de nossa afetividade de modo especialmente ativo. Em proposição final, que resgata: *Música é espírito, alma, in concreto*, e isto Hegel não profetizaria.

4. Uma última pontuação: a palavra lukacsiana

Sem dúvida, o elo coevo mais efetivo desta corrente teórico-musical que, grega, alcança Hegel, é György Lukács. Sua *Estética*, conscientemente plasmada no intento de substantificar um *corpus aestheticus* radicado na filosofia marxiana, ou que desta buscou tomar o *substrato categorial* que a enraizaria, é categórica na afirmação da natureza mimética da música. De fato, ao reconhecer na vida concreta, cotidiana, no *ser e ir sendo* objetivos e subjetivos do homem o *de-onde-para-onde* da arte, Lukács teria de tomar a música como o campo estético do anímico. Neste sentido, quando refere que a teoria da arte *sempre* a concebera como mimesis da interioridade, esta constatação que desde logo surge no capítulo que trata da música, *ordenando-o*, não poderia deixar de fundá-lo. Inceptivamente assim dispõe, histórica e categorialmente:

a teoria das artes, e especialmente a da música, a conceberam durante milênios, numa naturalidade que parecia excluir qualquer necessidade de argumentação, como reflexo, precisamente, da vida interior humana. Claro que tal consenso não pode, por si mesmo, valer como prova, pois os erros podem por vezes sobreviver por épocas inteiras. Porém, aqui, trata-se de outra coisa, e maior. A concepção da música como uma espécie particular de mimesis acentua energeticamente, com uma segurança dialética nada surpreendente nos gregos, tanto aquilo que, do ponto de vista da mimesis, à música é atado no mundo das artes, quanto, ao mesmo tempo, e inseparavelmente, o que a separa das demais artes, ou o que constitui sua peculiaridade específica. Não havia dúvida para os gregos de que toda a relação humana com a realidade, tanto a científica quanto a artística, se funda numa refiguração da natureza objetiva de tal realidade. (...) Por outro lado, os gregos viram com toda clareza que o objeto mimeticamente reproduzido pela música se distingue qualitativamente dos das demais artes: é a vida interior do homem. (Lukács, 1982, p. 8)

Em palavra completadora, que vale apor:

Pode-se afirmar, sem vacilação, que toda a estética – até o passado mais recente e a atualidade – reconheceu a natureza mimética da música. Até um representante tão destacado do subjetivismo epistemológico e do irracionalismo filosófico como Schopenhauer funda sua teoria da música, tão fantasmagórica e metafísica, aliás, em seu caráter mimético. Também ele se esforça em distinguir entre o específico da mimesis musical e o das demais artes, mas sem nunca pôr em dúvida sua base mimética. (Lukács, 1982, pp. 9-10)⁷

7 Na palavra de Fubini, que corporifica a lukacsiana: “Na concepção de Schopenhauer existe um salto qualitativo, não mais somente quantitativo, que separa a música das outras artes. A música está fora da hierarquia, sobre a pirâmide, e se põe como linguagem absoluta, como limite insuperável, alcançável apenas pelo gênio artístico.” Então, do ponto de vista de Schopenhauer, “Como se pode *falar* da música se, dada a sua posição privilegiada em relação às outras artes, estará, a bem da verdade, além dos conceitos, que alcançam apenas o mundo fenomênico, do qual a música é totalmente independente? Dela só se poderá falar por *metáforas*, porquanto existe um paralelismo entre música e idéias – ambas objetivações da vontade” (Fubini, 1987, p. 131). Em proposição que nitidiza: para Schopenhauer, “A música pode colher, *expressar*, todas as manifestações da vontade, todas as suas aspirações, satisfações, excitações etc. Nesse sentido, pode exprimir também todos

No ideário musical lukacsiano, que assinala o reconhecimento estético universal da natureza mimética da música, esta é, pois, a esfera artística da expressividade, do interno. Numa palavra, em Lukács, a música é parida pelo ventre da alma.

À substancialização desta assertiva, um longo argumento sobre a relação palavra-música em *Otelo*, terra das paixões humanas, firma a letra lukacsiana. Paixões que *predominam* sobre a palavra poética, que então se reestrutura em sua orgânica, em sua forma, em sua prosódia: na medida em que se faz palavra melodizada, é consubstanciada e regida pela melodia, que a transmuta sonoramente. Em reflexão que ecoa o *Trattato* – as determinações donianas sobre a função e lugar do canto na tragédia grega –, eco que não poderia inexistir posto um fundamento teorético compartilhado:

Ao pensarmos no texto de Boito para o *Otelo* de Verdi – que é talvez, em nossa opinião, a melhor transposição de um drama importante em um libreto de música –, observa-se que já as meras supressões mostram uma tendência análoga à exposta por Brahms. Boito, sem vacilar, suprime toda a história poética do nascimento do amor entre Otelo e Desdemona; dela só se conservam os fragmentos liricamente utilizáveis, na grande cena de amor do final do primeiro ato. Também se elimina conseqüentemente a relação de Otelo com a república de Veneza – pouco considerada por muitos comentadores do drama, mas sumamente importante para a tragédia –, que configura o fundo adequado ao florescimento e ruína do grande amor no drama, atravessando toda a obra de Shakespeare, da exposição até o suicídio de Otelo. Inclusive quando Boito conserva algo deste complexo – como certas partes do esplêndido monólogo de Otelo onde espedaça sua fé em Desdemona, quando o grande herói e estadista passa definitivamente em revista a sua vida e dela se despede, sabendo que a partir deste momento suas paixões o precipitarão inexoravelmente no abismo –, a conexão intelectual e emocional é completamente diversa: na tragédia, este monólogo é um momento de repouso, a última calma insegura antes da tempestade; na ópera, [Otelo] é arrastado impetuosamente pelo desbordamento das paixões desencadeadas pelas insídias de Yago e perde toda a independência anímico-sensível. É-nos aqui impossível entrar nos detalhes, pesem ser muito interessantes em sua conseqüência, como, por exemplo, a simplificação do caráter de Emília etc. Esta coerência se baseia na intenção de estreitar a ampla e compreensível base vital da tragédia em função do destino amoroso de dois seres humanos, para que a curva trágica – que vai desde a felicidade amorosa ditirâmbica do começo, passando pela fúria dos céus e solidão dos que até então estavam intimamente unidos, até o assassinato e o suicídio –, se expresse puramente no meio homogêneo das emoções e paixões totalmente expostas sobre a base do mínimo imprescindível de desencadeadores causais. (Lukács, 1982, pp. 68-69)

A reflexão é clara: a música é o universo do sentir. O texto shakespeariano é alterado por Boito porque o drama tem de se adequar às necessidades musicais, vale dizer, e

os sentimentos do homem em todas as suas nuances, ou melhor, mais que exprimir pode representar um análogo, porque a música não é fenômeno, mas a própria idéia. A música nos dará a essência, o *em si* [a forma pura, *in abstracto*, dos sentimentos], não o fenômeno” (Fubini, 1987, p. 133). A tempo, mas em termos apenas axiomáticos: na reflexão musical de Nietzsche pulsa igualmente uma dimensão mimético-afetiva – metafísico coração da música.

este é o ponto, à mimese dos afetos. Necessidades que artisticamente dominantes fundam a textura operística, que, palavra amantada pela melodia, poesia *in voce*, é voz prevalente, canto, música, vida afetiva positivada *in arte*. O texto tem de incitar ao canto, sustenta Doni, tem, em última instância, de suscitar a irrupção da alma, entende Boito, que transfunde Shakespeare, que então se faz plataforma dos afetos, afetos que, assevera Lukács, fundam a arte sonora, pois o som musical, estaque-se, é o som *do homem*, é a sua sonoridade imanente, o *seu* som.

E se neste batimento pensa e dispõe Lukács, não nos deve surpreender que sua pena se tivesse voltado ativamente contra aquelas correntes de pensamento que *desantropomorfizavam* a música, que a entendiam como ausência do humano – como som autoconsubienciado enquanto som, isto é, enquanto casca, enquanto som que se autoconsome, que se efetiva na consumação de sua própria materialidade; vale dizer, que a entendiam como simples domínio de infilosóficas abstrações sonoras inafetivas. Ao pontualizar que a arte, então a música, opera uma *universalização*, ao radicar que a arte cria um *mundo*, *necessário* e *verossímil*, Lukács reconhece na arte dos sons a *potentia* de uma experiência que humana. Que humana porque é expandida vida afetiva *ad hominem*, vida esta que existe *in arte* porque *ser* e *dever-ser* existem *in vita*. A criação artística original é ato escavado da vida cotidiana, e que responde socialmente aos indivíduos, ainda que estes não tenham consciência disto. *Arte, vida humana universalizada in dever-ser*. Na palavra filosófica que arremata, porque mais não se pode, palavra que se Rousseau tivesse escutado provavelmente levaria em conta:

O fato indiscutível de que toda autêntica obra de arte musical cria um “mundo”, é o fundamento estético mais profundo à recusa de todo o ponto de vista formalista, e daquelas teorias que vêem na vivência musical uma fusão quase mística do ouvinte com o ouvido. O profundo efeito da música consiste precisamente em que introduz o receptor em seu “mundo”, o faz viver nele e vivenciá-lo; porém, pese à penetração mais profunda, a mais veemente liberação das emoções, constrói este mundo sempre como diverso do eu do receptor, como um mundo distinto dele e para ele significativo precisamente em função desta diversidade específica. A obra de arte musical recebe de fontes de conteúdo o caráter de “mundo” para-si: da madura totalidade das emoções que nela se revelam. Só quando estas emoções são, vistas humanamente, coisa essencial, só quando são capazes de desenvolver até as últimas conseqüências as emoções que elas mesmas desencadeiam, só então pode surgir um “mundo” no sentido da arte. (...) A questão de quais são as emoções que promovem e suportam que delas nasça um “mundo” é um problema, primeiramente, histórico-social. [E completa: mas] (...) quando o “modelo” das emoções musicalmente refiguradas está preso à particularidade do homem cotidiano e esta música se limita a levar a interna insuficiência, a fragmentação interna deste homem a um arredondamento “conciliador” aparente e formal, a mimesis desta mimesis [isto é, a música] não pode nunca criar um “mundo”, não pode, portanto, cobrar uma forma artística autêntica. Uma música assim pode recolher as tradições mais confirmadas ou as inovações mais audazes em sua dação de forma: apesar disso, a trivialidade do meramente particular o arrastará inteiramente para

baixo, até a grosseria e a vulgaridade de gosto (Lukács, 1982, pp. 81-82);

à inafetividade!

5. Um movimento quase conclusivo, e que problematiza

Ao fim, considerado o exposto, se tem de assinalar que este texto deixa intocado um problema categorial de fundo, a saber: que afetos ou sentimentos pulsam na mimesis musical? Isto é, e referido sinteticamente, afinal, a música enforma sentimentos *em si* ou, distintamente, expressa *pulsos anímicos*, a subjetividade que sente, a *alma in affectu*?

Posto o implexo da questão, desta não se tem como afigurar nem mesmo um pálido contorno determinativo. Para tanto, remeto ao *Canto dos afetos*, como também a meu estudo mais recente: *Música, serva d'alma – Claudio Monteverdi, ad voce umanissima*, com previsão de lançamento para agosto de 2009 (Ed. Perspectiva), onde problemas *categoriais* da voz e do canto são extensivamente tratados. Seja como for, e isto é o que importa radicar dados o cerne e *télos* deste artigo, na distinção teórica entre os diferentes pensadores em relação ao *ser-assim* mimético-afetivo da arte sonora – reflexões estas, advirta-se, que no mais das vezes transpiram lacunas determinativas e/ou ambigüidades –, a categoria da mimesis *fundou*, de forma inconcussa, a filosofia da música, o pensamento categorial sobre a arte dos sons. De Aristóteles a Lukács – ou mais rigorosamente, na reflexão filosófico-musical atualizada a partir e/ou no interior de seu *por-si* imanente – inexistiram, *lato sensu*, incertezas estruturais quanto à sua natureza, anímica⁸.

E se esta é a textura, se da música a teoria da arte reconheceu o fundamento anímico – incluso aqui o ecoante pensamento musical de Santo Agostinho, que se forjado em descendência pitagórico-platônica, bate outrossim em jaez aristotélico,

8. Mesmo do pensamento de Adorno, pontue-se, recalcitrante em relação ao jaez mimético da música, toma-se, numa teoria que então parture incontornável ambigüidade determinativa, o reconhecimento – enevoado e dissaboroso – desta sua condição ou natureza, que a faz *ser*. De fato, a negação da *mimesis* implica, em última instância, a impossibilidade de uma reflexão que se entença em razoabilidade argumentativa, do mesmo modo que um fazer musical não mimético conduz a música à denegação de suas categorias. Nesse sentido, o pulso metafísico do humanamente desacolhedor pensamento musical de Hanslick não deve surprestar, embora até ele – até ele! – contrabandeie para *O belo musical* a dimensão (*mimético*-) *espiritual* da música. Que o tenha feito de um modo teoricamente inarticulado e periférico; que desnature a categoria da *mimesis*; e ainda sem referir como este “espírito” é plasmado e se enforma – apenas afirma: “as formas que os sons produzem não são vazias, mas plenas; não são simples contornos de um vazio, mas espírito que se plasma interiormente” (Hanslick *apud* Fubini, 1987, p. 200) –, o fato, não obstante, é que sua teoria, nublada e desposada de argumento probante, tem de dar lugar, de algum modo, ao homem, ao preço de, posta sua ausência, apropriar-se *in limine*, descartar para uma reflexão egra, porque desalmada. Na letra de Fubini, que ato contínuo toma a de Hanslick, passo pelo qual se esboça e entrevê seu imbróglia teóricico, ou a contradição de fundo que eiva *O belo musical*: para Hanslick, “Ainda que o primeiro propósito de um musicista que se põe a trabalhar não seja o de representar uma paixão, mas o de inventar uma melodia, as obras [– assevera, entanto –] espelharão simbolicamente ‘como imagens totais as individualidades de seus criadores’, ainda que tenham sido compostas [– sustenta Hanslick –] ‘sem outro fim que si mesmas, como beleza autônoma e puramente musical’” (Fubini, 1987, pp. 200-201).

pois a experiência prática com a música faz o filósofo *sentir* e *constatar* sua dimensão mimético-afetiva (cf. *Confissões*) –, tomá-la como *linguagem*, ainda que como linguagem *não conceitual* (o que, *de per se*, é uma *irrazoabilidade* ôntica), é desnaturação teórica, ou teoria que a descompreende. Desnaturação em nada ingênua, mas *contrafactum* de uma práxis que aproximando, imbricando música e natureza, arte sonora e *fisicidade* do som – música e som enquanto som, autonomizado das entranhas humanas –, desafortunadamente lhe extirpa o homem, desentendendo-a como um fazer mimético. Fazer que, vocação genética, ventre que a parture, significa sua mais efetiva condição de *ser*, e *dever-ser*.

No pulso de uma ultimação: música é mimesis – paixões que se atualizam em aristotélico *poderia ser*, em sentir animicamente universalizado, expandido, humanado –, não linguagem; é *expressividade*, não discurso; vida anímica, não beleza (ou feiúra) dos sons; espírito *in sonu*. Ao menos parece que assim a história inscreveu. *Inscriptione* que Monteverdi tão bem sintetizou no *prefácio* do seu último livro de madrigais, síntese que ata pelas vísceras vida e música, voz e sentimentos, paixões e canto. Com as seqüentes palavras o compositor o principia, palavras que educam porque *conscientia ex post*, letra prefacial incoativa que ora se faz desfecho, *in mimesis*:

Três são as principais paixões ou afeições da alma. Assim considereí, bem como os melhores filósofos. São elas a ira, a temperança e a humildade ou súplica, como mostra, aliás, a própria natureza da nossa voz, que se faz alta, baixa e mediana; na música, claramente referidas por concitado, mole e temperado. Não pude, porém, encontrar nas composições do passado exemplos do gênero concitado, apenas do mole e temperado, mesmo que o gênero concitado tivesse sido mencionado por Platão no terceiro livro de *Retórica* (...); e sabendo ainda que o que move efetivamente nossa alma são os contrários, e que a finalidade da boa música é mover, me dispus com não pouco esforço e estudo a realizá-lo (Monteverdi *apud* Malipiero, 1926-1942, p. 10),

isto é, a expressar a alma, a fazer música.

Música. Arte que não é dação de forma a afetos *em se*, mas a plasmação de sentimentos *sentidos*, dos *pulsos anímicos de uma interioridade*, que então se exteriorizam, *sensificam*, ao menos se de canto se trata. Mas, calemo-nos! Que esta alusão seja apenas um incitamento ao leitor. Pois isto é tema para outras reflexões sobre a arte dos sons, sobre *a alma que sente*, sobre a alma humana. Alma humana.

Referências bibliográficas

ARISTOTE. *Politique*, VIII, 5, 1.340 a. Tradução de Jean Aubonnet. Paris: Les Belles Lettres, 1989.

_____. De L'Interprétation. *Organon*, I, 16 a. Tradução de J. Tricot. Paris: Librairie Philosophique, 1994.

ARISTOTELE. *Retórica*. Tradução de Marco Dorati. Milano: Oscar Mandadori, 1996.

ARISTÓTELES. *Poética*, I, 1.447 a. Tradução de Francisco Samaranch. In: *Obras*. 2. ed. Madrid: Aguilar, 1973.

CHASIN, Ibaney. *O canto dos afetos*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

COMOTTI, Giovanni. *La musica nella cultura greca e romana*. Torino: Edizioni di Torino, 1991.

FUBINI, Enrico. *L'estetica musicale dal settecento a oggi*. Torino: Einaudi, 1987.

GORI, A.; PASSERI, G. (Orgs.). *Lyra barberina* v. II. Bologna: Forni, 1974.

HEGEL, G. W. F. *Esthétique* v. 3. Paris: Flammarion, 1979.

_____. *Cursos de estética* v. III. São Paulo: Edusp, 2002.

LUKÁCS, G. *Estética* v. 4. Barcelona: Grijalbo, 1982.

MALAPIERO, Gian Francesco (Ed.). *Tutte le opere di Claudio Monteverdi* Livro VIII. Wien: Universal Edition, 1926-1942.

MARX, K. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Tradução de Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2004.

PALISCA, Claude. *Girolamo Mei (1519-1594): letters on ancient and modern music to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardi*. 2. ed. ver. [s.l.]: American Institute of Musicology, 1977.

ROUSSEAU, J-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*, XIII. In: Col. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

