

ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP
ISSN: 2526-7892

ARTIGO

DESCARTES E A DIMENSÃO ESTÉTICA DO *COMPENDIUM MUISICAE*¹

Frederico Duarte Pires de Sousa²

RESUMO:

Cientes do profundo legado intelectual deixado ao ocidente pela obra cartesiana, procuraremos situar tal legado em relação ao desenvolvimento subsequente do pensamento estético musical, buscando compreender de que maneira a filosofia de René Descartes (1596-1650) se mostrou importante enquanto ferramenta e solo comum para a estética e para a filosofia da música dos séculos XVII e XVIII. Para tal, nosso itinerário levará em consideração diversos aspectos e momentos da filosofia cartesiana. Contudo, tomaremos por objeto principal o retorno à letra do texto do *Compendium Musicae* (1618), esforçando-nos por desvelar, ainda que modestamente, alguns indícios da dimensão estética presente neste pequeno opúsculo. A premissa da qual partimos, no que concerne ao *Compendium*, é de que neste momento filosófico de sua obra encontramos um Descartes antes do dualismo, um Descartes preocupado mais com prazeres estéticos do que com os *mirabilis scientiae fundamenta*.

PALAVRAS-CHAVE: *Affektenlehre*; Cartesianismo; *Compendium Musicae*; Descartes; Estética Musical

ABSTRACT:

Aware of the profound intellectual legacy left to the West by Cartesian thought, we will seek to situate such a legacy in relation to the subsequent development of musical aesthetic thought, seeking to understand how René Descartes's philosophy (1596-1650) proved to be important as a tool and common ground for aesthetics and the philosophy of music of the seventeenth and eighteenth centuries. To this end, our itinerary will take into account various aspects and moments of Cartesian philosophy. However, we will take as its main object the return to the text itself of the *Compendium Musicae* (1618), endeavoring to reveal, albeit modestly, some evidence of the aesthetic dimension present in this small pamphlet. The premise from which we start with regard to the *Compendium* is that at this philosophical moment of his work we find a Descartes before dualism, a Descartes concerned more with aesthetic pleasures than with the *mirabilis scientiae fundamenta*.

KEYWORDS: *Affektenlehre*; Cartesianism; *Compendium Musicae*; Descartes; Musical aesthetics

¹ *Descartes and the aesthetic dimension of the Compendium Musicae*

² Doutorando em Filosofia pela UFG. Endereço de email: fredericodsousa@gmail.com

Dada a grandeza, a radicalidade e a multiplicidade de esferas que a filosofia de René Descartes (1596-1650) tocou, não é de se surpreender que o pensamento cartesiano tenha influenciado a posterioridade não apenas através dos domínios científicos e filosóficos. Como bem diz Donald DeMarco, “Descartes’s influence in shaping the intellectual climate of the modern world is without parallel.” (DEMARCO, 1999, p. 25)³. Neste sentido, não seria descomedimento dizer que, mais do que qualquer outro personagem da prolífica e fascinante paisagem intelectual que alimentou os séculos XVI e XVII, Descartes delimitou os contornos do espírito da modernidade. Naturalmente, a vida do pensamento é mais multiforme e duradoura do que a daquele que o pensa – e assim, sem surpresa alguma, a influência cartesiana atingiu também as artes: “[...] his literary influence is inestimable. He is said to have been the first to have offered a perfect model of French prose.” (Id. *Ibidem*, p. 25)⁴.

Um exemplo desta vitalidade do pensamento cartesiano nas artes é a fábula *Un Animal Dans La Lune*, do também grandioso Jean de La Fontaine (1621-1695), na qual é fácil observar o diálogo direto que o fabulista e poeta francês trava com o nosso filósofo. Ali, La Fontaine narra um certo evento ocorrido na Inglaterra que teria contado até mesmo com a presença do Rei inglês: ao instalarem uma luneta para que assim pudessem observar a lua, os ingleses constataram a presença de um estranho animal no belo astro; este monstro, porém, logo se percebeu, nada mais era do que um pequeno roedor que havia ficado preso entre as lentes do instrumento astronômico. Embora exista, isto é claro, uma moral narrativa que visa defender, para a França da época, uma preocupação menor com a guerra e maior com as artes e as ciências, como La Fontaine julgava ser o caso na Inglaterra – em uma espécie de esperança idílica em que, como diz o próprio poeta, se espera o tempo, “Quando virá a paz que deixará que nos entreguemos, todos, às artes?” (LA FONTAINE, 2016, p. 77) –; o grande centro da argumentação retórica da fábula fica a cargo dos vínculos com a filosofia cartesiana que La Fontaine propõe, pois o cômico da breve narrativa é, precisamente, o fato de que os sentidos enganam. Afinal, são estes que fizeram os ingleses crer que um pequeno roedor poderia ser um monstro lunar. Isto se torna patente sobretudo quando temos em mente passagens como a seguinte, em que La Fontaine afirma enfaticamente – na própria fábula – que: “Um filósofo assegura que nossos sentidos nos induzem ao erro [...] a Filosofia está certa em dizer que os sentidos são falíveis quando fundamentamos neles nossos julgamentos.” (Id. *Ibidem*, p.74). Ou ainda, remetendo a uma ilustração bastante conhecida do pensamento cartesiano – o exemplo do graveto que introduzido na água, tem sua imagem dobrada, de modo que é à inteligência que caberia o trabalho de corrigir a percepção enganosa – diz, quase *ipsis litteris*, o poeta: “Quando o graveto que introduzo na água se dobra, minha inteligência o endireita.” (Id. *Ibidem*, p.74 e 76). – La Fontaine por fim insistirá, como um herdeiro do legado cartesiano que talvez fosse, que “*A inteligência decide tudo, em*

³ “A influência de Descartes em moldar o clima intelectual do mundo moderno não possui paralelos.” (DEMARCO, 1999, p.25, livre tradução nossa).

⁴ “[...] sua influência literária é inestimável. É atribuído a ele [o papel] de ter primeiramente oferecido um modelo perfeito da prosa francesa.” (Id. *Ibidem*, p. 25, livre tradução nossa).

definitivo, com seu auxílio minhas pupilas não me enganam, embora estejam sempre mentindo para mim.”(Id. Ibidem, p.74 e 76, grifos nossos).

Seja como for, um caso desta monta nos serve como forte argumento para que possamos seguramente concordar com Ferdinand Alquié, quem nos lembra que:

Afirma-se muitas vezes que o espírito de Descartes foi o próprio espírito do seu século, há quem se compraza em descobrir analogias entre os temas cartesianos e aqueles que os escritores clássicos desenvolveram, considera-se que Descartes exerceu uma influência decisiva, não apenas sobre a ciência e a filosofia do seu tempo, mas ainda sobre a sua literatura: não se supõe esta, depois de 1660, como finalidade suprema, a procura e a expressão da verdade? Não tem ela o culto da razão? [...] não se pode traçar a história do pensamento francês e até europeu, a partir de 1650, sem lhe atribuir um importantíssimo lugar. (ALQUIÉ, 1969, p.141, grifos nossos).

Mario Videira, por sua vez, em *O Romantismo e o Belo Musical* (2006), também enfatizará o alcance que a filosofia de Descartes teve nas artes – sobretudo no que concerne ao impacto que racionalismo cartesiano teve como sendo um quadro orientador para a estética dos séculos XVII e XVIII. Videira defende que a espírito estético que domina a época que se segue a Descartes, em muito aspirava para as artes os mesmos ideais atribuídos às matemáticas e às ciências, principalmente, como vimos com Alquié, a busca e a expressão da verdade. O que resultou, nos diz Videira (2006, p. 27), na preocupação com se encontrar leis para as artes que fossem correlatas às leis universais que regiam a natureza e as quais as ciências naturais – principalmente com Galileu, Descartes e Newton – começavam por desvelar. Assim, podemos com Videira afirmar que:

Sob influência do cartesianismo, a Arte passa a ser submetida às mesmas exigências que as ciências: ela deve ser aferida pela razão. A mesma clareza que é exigida no discurso filosófico e científico é exigida também nas artes: a obra de arte passa a dever ser produzida e apreendida de acordo com as exigências da razão. (VIDEIRA, 2006, p. 26).

O efeito retórico deste compromisso com o racionalismo cartesiano não é sem importância. Sobretudo no que diz respeito especificamente a teoria musical. Segundo Enrico Fubini, justamente por lhe ser associada uma aparente falta de “racionalidade”, nos séculos XVII e XVIII a música era considerada uma arte de menor monta se comparada, por exemplo, às artes poéticas – sendo no máximo uma arte que acompanhava aquelas outras: “Los filósofos de los siglos XVII y XVIII habían considerado la música como un arte menor o – para ser más exactos – como un “lujo inocente”, debido a su carácter “caprichoso” y a su intrínseca carencia de racionalidad [...]” (2005, p. 213)⁵. Porém, quando o contrário acontecesse, quando “contra dichos filósofos Rameau, casi sin saberlo, libra

⁵“Os filósofos dos séculos XVII e XVIII consideravam a música uma arte menor ou – para ser mais exato – um ‘luxo inocente’, devido ao seu caráter ‘caprichoso’ e à sua intrínseca falta de racionalidade [...]” (Livre tradução nossa).

batalla.” (Id. *Ibidem*, p. 213)⁶ na ânsia de reconquistar para a Razão o país esquecido de Febo, então, somente então, a música poderia alçar-se à altura de suas artes irmãs. A racionalização, portanto, era também um dos combates da estética:

Si la música puede ser reducida a ciencia en sus fundamentos, si puede ser racionalizada en sus principios, si puede revelar un orden natural, eterno e inmutable en su esencia, no se la podrá continuar considerando tan sólo como placer sensorial, ni como algo ajeno a nuestro intelecto, a nuestra racionalidad. (FUBINI, 2005, p. 213)⁷.

Assim, se nos é lícito falar de Descartes como sendo aquele que determinou o espírito de seu século, como o fez Alquié – e até certo ponto, implicitamente, Videira –, não seria imprudente assumir que sua filosofia tenha alimentado o pensamento musical, sobretudo nos fins do século XVII e inícios do XVIII. Um forte indício capaz de justificar uma tal suposição, além da fala de Videira e Fubini, é o caso do compositor e teórico musical Jean-Philippe Rameau (1683-1764) – citado por Fubini –, de quem os escritos “acusam ainda forte influência do pensamento racionalista cartesiano.” (VIDEIRA, 2006, p.35). Rameau, cuja principal obra teórica fora o seu *Traité de L’Harmonie* (1722), influenciado tanto pela tradição pitagórica, via Gioseffo Zarlino (1517-1590)⁸, quanto pelas inovações filosóficas trazidas por Descartes e Marin Mersenne (1588-1648), lutou durante toda a sua vida por estabelecer o estatuto de cientificidade e racionalidade da música. Rameau teria inclusive afirmado, de acordo com Fubini, que “Mi objetivo es restituir a la razón los derechos que perdió dentro del campo de la música.” (*apud* FUBINI, 2005, p. 213)⁹. Para conseguir ter êxito em uma tal empresa, cremos que “Rameau sought to unify Descartes’s deductive and rationalist approach with the

⁶“Contra esses filósofos, Rameau, quase sem saber, entra em batalha.” (Livre tradução nossa).

⁷“Se a música pode ser reduzida à ciência em seus fundamentos, se pode ser racionalizada em seus princípios, se pode revelar uma ordem natural, eterna e imutável em sua essência, não pode continuar sendo considerada apenas como prazer sensorial, nem como algo estranho ao nosso intelecto, à nossa racionalidade.” (Livre tradução nossa).

⁸ Importante compositor e teórico musical da renascença italiana, autor de *Le istituzioni harmoniche* (1558). Zarlino teria defendido, segundo Castro (2017), que a música devesse imitar os afetos textuais: “Há quem defenda a perspectiva de que a estrutura musical deve imitar os afetos do próprio texto, como o mestre da capela, músico teórico e compositor Gioseffo Zarlino (1517-1590).” (CASTRO, 2017, p. 12). Essa preocupação com os afetos na estética musical, da qual Zarlino talvez fosse um precursor – Videira (2006, p. 57) também está convencido –, desemboca, no século XVIII, na conhecida *Affektenlehre* – tema que discutiremos mais adiante. Mas a influência de Zarlino não é apenas teórica: “Essa perspectiva se aprofunda com a criação da monodia acompanhada, o melodrama e a ópera pelos músicos da Camerata Fiorentina [...]” (Id. *Ibidem*, p. 12). Zarlino é também citado diretamente por Descartes no *Compendium Musicae* (2015, [1618], p. 50) quando o filósofo das *Meditações* trata das maneiras e dos modos da composição.

⁹“Meu objetivo é restaurar a razão dos direitos perdidos no campo da música.” (Livre tradução nossa).

growing body of empirical findings on pitch and tone.” (BICKNELL, 2011, p. 74)¹⁰. Inclusive, já no prefácio de sua obra máxima Rameau assume a música nos termos de uma ciência: “*Music is a science* which should have definite rules; theses rules should be drawn from an evident principle; and this principle cannot really be known to us without the aid of mathematics.” (RAMEAU, 1971, [1722], Preface, pp. 28-29, grifos nossos)¹¹. Assim concebida por Rameau, a música deveria ser considerada a ciência dos sons, sendo inclusive esta a primeira proposição do Tomo I do *Traité*: “*Music is the science of sounds, therefore sound is the principal subject of music*”. (Id. Ibidem, p. 46, grifos nossos)¹². O mesmo anseio em definir cientificamente a música está presente também em *Génération Harmonique*, obra de 1737, onde dirá Rameau: “La musique est une science physico-mathématique, le son en est l'objet physique, et les rapports trouvés entre différents sons en sont l'objet mathématique [...]” (1737, p. 30)¹³.

Esta ciência, naturalmente, por sua inspiração matemática, deveria também tratar das relações entre as partes de seu objeto, estabelecidas sobretudo entre as vibrações e as ressonâncias daquilo que Rameu iria entender como sendo o *corps sonore* – isto é, “[...] o termo empregado por Rameau para designar qualquer sistema vibratório que emita sons harmônicos acima da sua frequência fundamental.” (VIDEIRA, 2006, p. 36). A ideia, embora apareça nomeadamente desde o *Traité*, é melhor esclarecida sobretudo em 1750, na obra *Démonstration du Principe de L'Harmonie Servant de Base à Tout l'Art Musical Théorique et Pratique*. Ali, Rameau a define com todas as letras:

Le corps sonore, que j'appelle, à juste titre, son fondamental, ce principe unique, générateur et ordonnateur de toute la Musique, cette cause immédiate de tous ses effets, le corps sonore, dis-je, ne résonne pas plutôt qu'il engendre en même tems toutes les proportions continues, d'où naissent l'harmonie, la Mélodie, les Modes, les Genres, et jusqu'aux moindres regles nécessaires à la pratique. (1750, pp. 19-20)¹⁴.

¹⁰“Rameau procurou unificar a abordagem dedutiva e racionalista de Descartes com o crescente corpo de descobertas empíricas sobre os tons e os modos.” (Livre tradução nossa).

¹¹“A música é uma ciência que deveria ter regras definidas; essas regras devem ser retiradas de um princípio evidente; e esse princípio não pode realmente ser conhecido por nós sem a ajuda da matemática.” (Livre tradução nossa). No original: “La Musique est une science qui doit avoir des regles certaines; ces regles doivent être tirées d'un principe évident, et ce principe ne peut gueres nous être connu sans le secours des Mathematiques [...]”.

¹²“A música é a ciência dos sons, portanto o som é o principal assunto da música.” (Livre tradução nossa). No original: “La Musique est la Science des Sons; par consequent le Son est le principal objet de la Musique.”.

¹³“A música é uma ciência físico-matemática, o som é seu objeto físico e as relações encontradas entre diferentes sons são seu objeto matemático [...]” (Livre tradução nossa).

¹⁴“O corpo sonoro, que eu chamo, com razão, de som fundamental, esse princípio único, gerador e ordenador de toda a música, essa causa imediata de todos os seus efeitos, o corpo sonoro, digo, não ressoa sem produzir ao mesmo tempo todas as contínuas

Como logo se vê, o *Corps Sonore* ocupa um lugar conceitual fulcral no entendimento musical de Rameau: não se trata somente de uma questão de ordenação estética mas, e com maior razão ainda, de toda uma teoria causal a respeito da natureza do som e de suas combinações, pois como enfatizara Fubini, para Rameau, “Toda la riqueza de la música, sus infinitas posibilidades, derivan de este principio único y se basan en la propiedad del *corps sonore* de contener en sí mismo, en sus armónicos, el acorde perfecto” (2005, p. 213)¹⁵. É por isso, talvez, que, desde o *Traité*, Rameau se mostrasse tão fascinado e entusiasmado em sua relação: “How wonderful is this source in its simplicity! So many chords, só many lively melodies, such boundless variety, such beautiful and fitting expressions, such well-rendered feelings!” (RAMEAU, 1971, [1722], Book II, Chapter 18 p. 155)¹⁶. O entusiasmo apaixonado de Rameau não é desmesurado: será justamente o *corps sonore* (BICKNELL, 2011, p.74) que, dominando a reflexão musical durante o século XVIII, se tornará o seu maior legado.

Agora bem, se para Rameau a música poderia ser concebida como sendo uma ciência, no sentido cartesiano do termo, ela deveria então encontrar um fundamento capaz de reger e explicar a natureza de sua prática. É neste espírito que o compositor francês irá insistir enfaticamente que, enquanto ciência, a música deveria tomar como seu ponto arquimediano, seu princípio fundamental, a própria *harmonia*. Como constata Videira: “Em seu célebre *Tratado da Harmonia* (1722), Rameau define a música como ‘a ciência dos sons’, e afirma o primado da harmonia em vez da melodia.” (VIDEIRA, 2006, p.36). E deste modo, para Rameau, a mais crucial função que caberia ao teórico musical seria, precisamente, a de desvelar este princípio primeiro, sua natureza e suas consequências para a estética musical. Afinal, devemos estar cientes de que “Rameau estava convencido, como bom cartesiano que era, que a música era governada por leis racionais, e que essas leis poderiam ser deduzidas com rigor geométrico a partir de um único princípio.” (CHRISTENSEN *apud* VIDEIRA 2006, p.23), e daí a importância central da harmonia e do *corps sonore* em seu pensamento. Contudo, é interessante ter em mente que:

Esta concepción rigurosamente racionalista, a la que Rameau permaneció fiel en sus numerosísimos escritos teóricos y polémicos, que incluso, en sus últimas obras, se tiñe de vetas místicas y religiosas, no descarta ni los derechos del oído ni una relación entre la música y el sentimiento. La música nos deleita, experimentamos placer al oírla, precisamente porque expresa, a

proporções das quais nascem a harmonia, a melodia, os modos, os gêneros, e até mesmo as menores regras necessárias para a prática.” (Tradução de Mario Videira, 2006, p.36).

¹⁵ “Toda a riqueza da música, suas infinitas possibilidades, derivam desse princípio único e baseiam-se na propriedade do corpo sonoro de conter em si, em seus harmônicos, o acorde perfeito.” (Livre tradução nossa).

¹⁶ “Quão maravilhosa é essa fonte em sua simplicidade! Tantos acordes, tantas melodias vivas, tanta variedade ilimitada, expressões tão bonitas e apropriadas, sentimentos tão bem feitos!” (Livre tradução nossa). No original: “Que ce principe est merueilleux dans sa simplicité! Quoi tant d'Accords, tant de beaux chants, cette diversité infinie, ces expressions si belles et si justes, des sentiments si bien rendus!”.

través de la armonía, el divino orden universal, la naturaleza en sí misma. (FUBINI, 2005, p. 214)¹⁷.

A bem da verdade – é importante dizer – o engajamento no racionalismo cartesiano – tal qual aquele presente nas matemáticas e nas ciências – não esgota a vitalidade da influência de Descartes nas tradições estéticas que se seguiram ao advento de sua obra. Jeanette Bicknell (2011) embora também seguindo pela mesma via interpretativa de Videira e Alquié – no que se refere ao impacto de Descartes para além da filosofia no pensamento moderno – percebe porém, no que concerne especificamente à filosofia da arte e da música, um papel mais complexo quanto a repercussão cartesiana, vendo no *filósofo das Meditações* um caminho para além do puro racionalismo matemático. Para a autora há um primeiro alcance direto de Descartes através deste racionalismo – sobretudo com figura de Rameau – este, contudo, não exauriria, defende Bicknell (2011, p.74-75), a pertinência de Descartes na filosofia da música dos Séculos XVII e XVIII, isso porque o racionalismo é apenas uma das faces do cartesianismo no que diz respeito a teoria musical, pois, “Descartes’s thought had a large impact on the intellectual currents taking shape over the next couple of centuries, no less in the philosophy of art and music than in other domains. *His influence over the philosophy of music went in two different directions.*” (BICKNELL, 2011, p.74, grifos nossos)¹⁸. De um lado, de fato, Bicknell situa Rameau e seu anseio, como vimos, de unificar o racionalismo dedutivo de Descartes com a sua concepção científica de música. Na outra via, não é o racionalismo, mas, sobretudo, a última obra escrita por Descartes em vida, suas *Passions de L’Âme* (1649), que afetam, de forma profunda, a filosofia da música subsequente. Ali, ao se preocupar em explicar o modo como as paixões se dão em nós, observando antes a sua natureza do que as julgando ou as combatendo – isto é, com um interesse mais clínico do que moral – Descartes chega a conclusão de que, embora agindo sobre a alma, as causas das paixões são corporais¹⁹, ou, como insiste Bicknell, “The effect of the passions is mental but their cause is physical.” (BICKNELL, 2011, p.74-75)²⁰. É este quadro filosófico, que segundo Bicknell, servirá de ponto de

¹⁷ “Essa concepção rigorosamente racionalista, à qual Rameau permaneceu fiel em seus numerosos escritos teóricos e controversos, que mesmo em seus últimos trabalhos são tingidos de veias místicas e religiosas, não descarta os direitos do ouvido ou uma relação entre a música e os sentimentos. A música nos deleita, sentimos prazer em ouvi-la, precisamente porque expressa, através da harmonia, a ordem universal divina, a própria natureza.” (Livre tradução nossa).

¹⁸ “O pensamento de Descartes teve um grande impacto nas correntes intelectuais que tomaram forma através dos dois séculos seguintes, não menos na filosofia da arte e da música do que em outros domínios. Suas influências sobre a filosofia da música foram em duas direções diferentes.” (Livre tradução nossa).

¹⁹ O que parece estar claro já a partir do segundo artigo de *As Paixões da Alma*, quando Descartes nos diz que: “[...] também considero que não notamos que haja algum sujeito que atue mais imediatamente contra nossa alma do que o corpo ao qual está unida, e que, por conseguinte, devemos pensar que aquilo que nela é uma paixão é comumente nele uma ação; de modo que não existe melhor caminho para chegar ao conhecimento de nossas paixões do que examinar a diferença que há entre alma e corpo, a fim de saber qual dos dois se deve atribuir cada uma das funções existentes em nós.” (DESCARTES, 2010, [1649], p. 298).

²⁰ “O efeito das paixões é mental mas suas causas são físicas.” (Livre tradução nossa).

partida intelectual – embora não o único – para o desenvolvimento posterior da *Doutrina dos Afetos*, a *Affektenlehre*:

Descartes's conception of the passions influenced thinking about both visual arts and music, the latter through the Doctrine of the *Affektenlehre*. This was the idea that a musical work should represent abstract affections – one affect per work – by utilizing stereotyped musical figures. Descartes's theory of the passions provided a rationalist foundation for the *Affektenlehre* and helped broaden it beyond its origins in the theory of rhetoric. (Id. *Ibidem*, p.75)²¹.

Ora, se a *Doutrina dos Afetos*, do ponto de vista da estética musical, é a busca por se mover as “paixões” do ouvinte através de um dado conjunto de figuras musicais previamente estabelecidos, é *myster* que uma obra que não apenas assumisse o objetivo de esclarecer filosoficamente a natureza de nossas paixões bem como elencá-las e categorizá-las a partir de paixões mais basilares²² – como fora o caso de *As Paixões da Alma* – se tornasse de fulcral importância para o desenvolvimento intelectual da retórica musical que dominou o período barroco. Se pensamos, por exemplo, na definição que Descartes nos oferece de paixão da alma no Artigo 27 da supracitada obra – “[...] parece-me que podemos em geral defini-las por percepções, ou sentimentos, ou emoções da alma, que referimos particularmente a ela, e que são causadas, mantidas e fortalecidas por algum movimento dos espíritos.” (DESCARTES, 2010, [1649], p.311) – vemos que a definição está em perfeito acordo com a leitura que Lippman, de acordo com Videira, teria feito da *Affektenlehre* quando nos diz que: “Os afetos eram suscitados no ouvinte quando os padrões sonoros aos quais eles eram correlacionados produziam movimentos análogos nos fluídos corporais e nos espíritos vitais.” (*apud* VIDEIRA, 2006, p.58). É claro que a definição cartesiana está intrincada em sua controversa teoria dos espíritos animais e de sua problemática solução para o dualismo entre corpo e alma através da glândula pineal. Porém, nada disso aqui nos importa – o que nos interessa, o que é diretamente pertinente para a formação de um terreno filosófico propício para a *Affektenlehre*, é a percepção de Descartes de que a alma, que o ânimo, poderia ser movido através ações sobre o corpo sensorial. Isto fica claro, sobretudo, se tivermos em mente a interpretação de Videira a respeito deste momento intelectual da estética musical:

²¹ “A concepção de Descartes sobre as paixões influenciou o pensamento tanto sobre as artes visuais quanto a música, a última através da Doutrina da *Affektenlehre*. Esta foi a ideia de que o trabalho musical devesse representar afetos abstratos – um efeito por trabalho – utilizando-se de figuras musicais estereotipadas. A teoria cartesiana das paixões proporcionou [assim] uma fundação racionalista para a *Affektenlehre* e ajudou a ampliar para além de suas origens na teoria da retórica.” (Livre tradução nossa).

²² No Artigo 69 de *As Paixões da Alma* Descartes determina que todas as paixões são combinações em maior ou menor grau de seis paixões primitivas, quais sejam: admiração, amor, ódio, desejo, alegria e tristeza. Afinal, nos diz nosso filósofo, “[...] o número das que são simples e primitivas não é muito grande. Pois passando em revista as que enunciei, pode-se facilmente notar que há apenas seis que são tais, a saber: a admiração, o amor, o ódio, o desejo, a alegria e a tristeza; e todas as outras compõem-se de algumas dessas seis, ou então são suas espécies.” (DESCARTES, 2010, [1649], p. 332).

A representação musical dos afetos é um dos *topoi* da estética e teoria musical do período barroco. Na realidade, a exigência de que a música movesse os afetos era bem anterior: os primeiros tratados que relacionam música e retórica remontam ao final do século XVI e início do XVII, e já no tratado de Zarlino (*Le institutioni Harmoniche*, 1588) é possível encontrar recomendações para que os compositores se esforçassem em “mover o ânimo e dispô-lo a vários afetos”. A partir do emprego de figuras musicais pretendia-se ilustrar ou enfatizar palavras e ideias no texto. (VIDEIRA, 2006, p. 57).

Agora bem, estes dois caminhos, um levando a Rameau, outro a *Affektenlehre*, desvelam que mesmo no que concerne especificamente a teoria estética musical, a filosofia cartesiana é mais complexa e plurifacetada do que se pode julgar a partir de um olhar desavisado. O que, contudo, nos parece digno de nota é que são caminhos um tanto distintos: ao que podemos conjecturar, Rameau fora mais influenciado pelo todo da filosofia cartesiana, sobretudo pela metafísica e pela filosofia da natureza de Descartes – principalmente por meio das obras *Le Monde ou Traité de la Lumière* (1664), *Discours de la Méthode* (1637), *Méditationes de Prima Philosophia* (1641) e dos *Principia Philosophiae* (1644); ao passo que na *Affektenlehre*, conforme vimos Bicknell insistir, a influência direta e mais pertinente veio através do breve tratado cartesiano sobre as paixões da alma. De todo modo, é de se esperar, uma vez se tratando do pensamento estético e filosófico que toma por objeto justamente a expressão musical, que ambas as leituras de Descartes não tenham ignorado a única obra em que nosso filósofo aborda, diretamente, a música – i.e: o *Compendium Musicae* (1618). É dele, portanto, que trataremos adiante.

O *Compendio* carrega em si um aspecto que não pode ser desprezado: embora tenha sido publicado apenas após a morte de seu autor, em 1650²³, esta é a menos cartesiana – ou poderíamos mesmo nos arriscar a dizer, a obra “não-cartesiana” – de Descartes. Como bem coloca Aires Pereira, “*Antes de se dedicar àquilo que viria a ser o seu pensamento filosófico*, Descartes começou por estudar a teoria musical, mas dando-lhe já um cunho reflexivo, a par das questões mais técnicas que este estudo envolve”. (PEREIRA, 1996, p. 99, grifos nosso). E assim, embora não sem alguma surpresa, no *Compendium* não encontramos nenhuma nota, nenhuma referência, nenhum indício que seja, que pudesse nos servir de *fio de Ariadne* e que nos guiasse de forma direta ao futuro filósofo que Descartes seria. Os *topoi* que perpassam o todo da obra cartesiana posterior, praticamente, não tocam o texto do *Compendium*: nada de *Cogito*, nada de *Dualismo* entre corpo e alma, nada de *Perfeição Divina*, nada do *Mecanicismo* fundado na concepção de matéria enquanto *Extensão*, nada de *Metódica Dúvida Hiperbólica*. Inclusive nada de clareza e distinção, nem mesmo na composição do texto – traço tão marcante na prosa filosófica cartesiana²⁴. O

²³ Tal publicação deve-se sobretudo ao anseio por parte dos editores à época de se trazer a público a maior quantidade possível das obras do filósofo. A obra, porém, não fora escrita para se publicada. Conforme veremos, era destinada somente a Isaac Beeckman.

²⁴ Diga-se o que se quiser, mas não se pode jamais questionar a qualidade estética da

Compêndio, ao contrário, é um texto exaustivamente técnico, por vezes até obscuro – como diz Bicknell: “Descartes’s approach in the *Compendium* is predominately mathematical and mechanical.” (BICKNELL, 2011, p.74)²⁵. Entretanto, esta última característica do texto cartesiano talvez se devesse ao fato de tratar-se de uma obra que não fora escrita para ser publicada: O *Compêndio*, sabe-se, era uma obra destinada tão somente a Isaac Beeckman²⁶ (1588-1637), matemático holandês com quem Descartes estabelece uma profunda relação de amizade em sua estada na Holanda em 1618²⁷. Mais do que uma possível prenúncia da futura filosofia cartesiana, o *Compêndio* é antes o signo desta importante amizade intelectual – como diz o próprio filósofo: “[...] consinto que este filho do meu espírito, tão disforme e semelhante ao feto de uma urso recém-nascida, chegue às tuas mãos *para que seja uma recordação da nossa amizade e o testemunho mais autêntico do carinho que tenho por você*”. (DESCARTES, 2015, [1618], p.55, grifos nossos). E é por isso que Descartes é tão insistente em dizer que envia aquela obra a Beeckman com a

[...] condição, se te parece razoável, que oculte sempre nas sombras de teu arquivo ou de teu escritório, não sofra o juízo dos outros. Estes não lhe dirigiriam seus olhos benévolos, como penso que tu farás comigo [...] E não saberiam que tem sido composto, agitadoamente, somente para ti, aqui, em meio à ignorância militar, por um homem ocioso e livre e que pensa e atua de modo absolutamente distinto. (Id. *Ibidem*, p. 55).

O *Compendium* é, afinal, um texto jovem²⁸. Segundo Ángel Gabilondo, “El *Compendium Musicae* no es, sin más, una obra juvenil, sostenida en las impacencias de un muchacho ansioso de notoriedad. Se trata más bien de una joven obra; mejor, un texto joven, escrito para no ser publicado.” (GABILONDO, 1992, p.10)²⁹. O fato de não se tratar de uma obra planejada para o grande público também se evidencia por seu caráter experimental – já referido por Tiago de Lima Castro,

escrita de Descartes.

²⁵ “A abordagem de Descartes no *Compendium* é predominantemente matemática e mecânica”. (Livre tradução nossa).

²⁶ Segundo Gabilondo: “El *Compendium Musicae*, como recordamos, está dirigido a Isaac Beeckman, a quien, tras concluir la última página el día 31 de diciembre de 1618, se lo remite como regalo de Año Nuevo de el 1 de enero de 1619. Ese mismo día Beeckman lee el texto.” (GABILONDO, 2001, p. 12).

²⁷ O *Compendium*, nos diz Castro, é “Fruto de seu encontro com o médico, filósofo e físico-matemático holandês Isaac Beeckman (1588-1637) no mesmo ano de 1618, *não sendo um texto escrito para a publicação, mas uma experimentação* de Descartes em propor sólidos fundamentos para a música através do método que tem pesquisado e que originará suas obras posteriores, sendo um presente a Beeckman, no qual consta a orientação deste não o divulgar e que deveria ser lido somente por este.” (CASTRO, 2017, p.10, grifos nossos). Não obstante, como será discutido, o método cartesiano que se consagrou posteriormente não nos parece ter sido algo presente na composição desta jovem obra cartesiana como declara Castro – e nisso, portanto, dele discordamos.

²⁸ Sobretudo o texto de um jovem Descartes, que contava à época com não mais do que 22 anos de idade.

²⁹ “O *Compendium Musicae* não é, sem mais, uma obra juvenil, sustentada nas impacências de um jovem ansioso por notoriedade. Se trata bem mais de uma jovem obra, melhor, um texto jovem, escrito para não ser publicado.” (Livre tradução nossa).

como “não sendo um texto escrito para a publicação, mas uma experimentação de Descartes [...]” (CASTRO, 2017, p. 10) –: o *Compêndio* é antes um exercício de reflexão filosófica, uma experiência mental, em muito influenciada pelas cartas e pelos diálogos travados com seu amigo Beeckman, do que o esforço de se compor, da parte de Descartes, um verdadeiro tratado sistemático sobre a natureza da música. Olga Settari é categórica: “Descartes’s work ‘*Compendium Musicae*’ from 1618 was not an instructive textbook, but rather a complex of the philosophy of music theory.” (SETTARI, 1997, p. 05)³⁰. E por isso, não apenas o *Compêndio* não era uma obra para cair sob o jugo da crítica como, talvez, não fizesse sentido – justamente por este seu caráter experimental – lê-la à luz do Descartes já maduro das *Meditationes de Prima Philosophia* (1641), a despeito de sua publicação póstuma em 1650. Segundo Brigitte Van Wymeersch,

Le *Compendium musicae* est un écrit ambigu. Certains historiens l'ont jugé insignifiant sur le plan musical et esthétique. Il reprend en effet des théories traditionnelles, largement développées dans les écrits du xvie siècle. Cependant, une analyse plus profonde révèle son importance dans l'histoire de l'esthétique musicale et de la pensée cartésienne. Car Descartes insère les théories anciennes dans un cadre épistémologique nouveau, les coupant du discours métaphysique et cosmologique qui les soutenait jusque-là. Cette insertion d'un discours traditionnel dans une épistémologie qui ne l'est pas, fonde à la fois l'originalité de cet ouvrage et son ambiguïté. (1996, p. 272)³¹.

Já Gustavo de Castro, por outro, acrescenta que “Embora jovem, Descartes fez um trabalho maduro, ainda que nem todas as questões filosóficas ali implícitas se mostrassem fechadas [...]” apesar de que o Descartes aqui fosse “muito diferente do consolidado pensamento cartesiano que estamos acostumados a atribuir ao autor.” (CASTRO, 2015, p.12). Esta diferença entre o Descartes do *Compendium* e o Descartes consolidado pela tradição fique talvez mais clara caso tenhamos em mente uma leitura tal qual faz Bitencourt em *Descartes e a Morte de Deus* (2015) a respeito da origem da preocupação cartesiana com a busca por fundamentos certos e duradouros para uma ciência universal. Para Bitencourt (2015, p.45) é, precisamente, apenas em novembro de 1619, que Descartes toma a decisão – provavelmente a mais importante para a sua filosofia – de construir os “*mirabilis scientiae fundamenta*”:

³⁰ “A obra cartesiana ‘*Compendium Musicae*’ de 1618 não é um livro didático instrutivo, mas antes um complexo de filosofia da teoria musical.” (Livre tradução nossa).

³¹ “O *Compendium Musicae* é um escrito ambíguo. Alguns historiadores o consideraram insignificante no plano musical e estético. Na verdade, ele recorre a teorias tradicionais, amplamente desenvolvidas nos escritos do século XVI. No entanto, uma análise mais profunda revela sua importância na história da estética musical e do pensamento cartesiano. Porque Descartes insere as antigas teorias em um novo quadro epistemológico, cortando-as do discurso metafísico e cosmológico que as sustentou até então. Essa inserção de um discurso tradicional em uma epistemologia que não é, funda tanto a originalidade deste trabalho quanto sua ambiguidade.” (Livre tradução nossa).

Mesmo que a ideia de um método só se concretize, de forma definitiva e acabada, dezoito anos depois, no Discurso do Método, tem-se dez de novembro, de 1619, como a data de seu nascimento. É a possibilidade da descoberta de um método, através do qual possa dar conta de todo e qualquer saber humano e unificá-lo que tanto entusiasmou Descartes naquele dia. Poder-se-ia, portanto, com segurança, considerar tal data como o marco zero do racionalismo cartesiano, ponto de partida para estabelecer as regras, certas e seguras, para a nova racionalidade, marco inicial para o nascimento do mundo moderno. (BITENCOURT, 2015, p.48 e 49, grifos nossos).

Bitencourt está se referindo aos três sonhos que Descartes teria tido na noite daquele dia após tê-lo passado entretido com seus pensamentos – sonhos que Descartes haveria, segundo o autor, assumido como presságios de seu destino filosófico. O que para nós aqui importa é justamente a data: ora, se novembro de 1619 é o *marco zero do racionalismo cartesiano*, o *Compendium*, escrito em 1618, não pode ser vinculado diretamente ao mesmo espírito que animará às obras subsequentes de Descartes. Exemplo disso é que já nas *Regulae ad directionem ingenii* (1628), o primeiro grande texto de Descartes após o *Compendium* – embora seja uma obra não concluída e também postumamente publicada (1701) – os traços característicos do pensamento cartesiano já se desvelam com maior potência: ali, a preocupação com um método capaz de conduzir nossa razão e nos guiar em direção à verdade, o cuidado com a clareza e a distinção de nossos juízos e ideias, a atribuição de um papel epistemológico que caberia às matemáticas na formulação deste método, e mesmo, ainda que de forma embrionária, o *cogito*, se fazem diretamente presentes. A seguinte passagem, na qual Descartes define intuição, nos parece bastante esclarecedora – sobretudo por terminar ela com uma formulação do *cogito*:

Por intuição entendo não a confiança instável dada pelos sentidos ou o juízo enganador de uma imaginação com más construções, mas o conceito que a inteligência pura e atenta forma com tanta facilidade e clareza que não fica absolutamente nenhuma dúvida sobre o que compreendemos; [...] *Assim, cada um pode ver por intuição intelectual que ele existe, que pensa* [...]. (DESCARTES, 2012, [1701], p.14, grifos nossos).

Deste modo, é realmente difícil conseguir rastrear, pelo menos de forma clara e distinta, qual fora o Descartes que influenciou mais diretamente o pensamento musical: se o Descartes canônico, das *Meditações Metafísicas* e *dos Princípios da Filosofia* ou o Descartes do *Compendium* – até porque, aquilo que Descartes começou por conceber em seu *Compêndio*, seguiu o desenvolvendo, paralelamente, em uma extensa correspondência³² com Mersenne, Beeckman e Constantin Huygens (1596-1687), das quais vale serem citadas (BICKNELL, 2011, p.74): as cartas de 4 e 8 de março de 1631, as de outubro de 1631, as de abril e a de 14 de agosto de 1634; e sobretudo a carta IX (na edição das *Oeuvres Complètes de Descartes* de Charles Adam e Paul Tannery) de outubro 1629 na qual Descartes procura explicar o porquê,

³² A respeito da importância da correspondência de Descartes para o desenvolvimento de suas reflexões a respeito da música, Cf: Van Wymeersch (1996, 1999).

segundo ele, seria “mais permitido passar da décima menor à sexta maior, do que das terças para as oitavas” (DESCARTES, 2015, [1629] p.77). Castro é categórico no que diz respeito ao lugar do *Compendium* na tradição, e toma partido deste ao dizer que: “[...] todo este legado pode ser observado e estudado por meio de suas correspondências. Estas sim, juntamente com seu *Compêndio de Música*, constituem um grande legado de Descartes referente à arte e a estética da arte.” (CASTRO, 2015, p.73).

Há, contudo, conforme vimos com Bicknell, uma obra intermediária entre ambos Descartes: *As Paixões da Alma*. Se servindo dos princípios estabelecidos em toda sua metafísica, Descartes pensa – já o vimos – a natureza das paixões, procura explicar como o mundo agindo sobre o corpo age sobre a alma – i.e. como os afetos são movidos. Deste modo, *As Paixões da Alma* conseguem, embora dialogando diretamente com todo o corpo do pensamento cartesiano, sobretudo com o dualismo e com a primazia do Eu que pensa, fechar um círculo aberto já no *Compendium*³³ – onde Descartes deixa clara sua preocupação com a possibilidade de se mover o espírito através das percepções sensíveis, neste caso, especificamente através da música. É por isso que, como bem coloca Aires Pereira, podemos insistir que: “Desde sua primeira frase: “*finis, vt delectet, variosque in nobis moveat affectus...*” [o fim da música consiste no deleite e em mover em nós variados afectos], o *Compendium Musicae* de Descartes desenvolve a chamada *Affektenlehre*, ou teoria dos afectos [...]” (PEREIRA, 1996, p. 99).

É a consciência da complexidade presente sempre que pensamos nesta importante figura que fora Descartes que aqui nos impele a nos posicionarmos contra uma leitura premeditada da influência cartesiana no pensamento musical, sobretudo se tal leitura de antemão assume como o único alcance que o cartesianismo teve na estética foi a via do racionalismo. Mesmo sem recorrer *As Paixões da Alma*, o próprio *Compêndio* já é capaz de desvelar uma segunda chave de leitura apta a dar conta das vinculações entre Descartes e a *Affektenlehre*: pois ali, de imediato, se Descartes nos diz que o objeto da música é o som, por outro lado, sua *finalidade* outra não é do que nos “[...] encantar e nos excitar diferentes paixões” (DESCARTES, 2015 [1618], p.17)³⁴. Claro que uma tal afirmação precisa estar fundamentada em uma outra concepção da relação entre corpo e mente, diferente daquela que Descartes formulará posteriormente em suas *Meditações* – mas aqui, não se trata de estabelecer juízos verídicos, não se trata de se construir a nova ciência, e é por isso que no *Compêndio* Descartes toma como uma de suas teses centrais a ideia de que “*Todos os sentidos são capazes de algum prazer*.” (Id. Ibidem, p. 19, grifos nossos). E deste modo, “A originalidade de Descartes foi sem dúvida a de dar aos sentidos e à emoção um lugar na apreciação de uma obra musical” (AIRES, 1996, p.103). É evidente que isso não implica diretamente que o único objetivo do *Compendium* fosse o

³³ Já no *Compêndio* a preocupação com o movimento dos afetos – que retornará em *As Paixões da Alma* – aparece no pensamento cartesiano; Como insiste Castro: “O que é menos discutido é que a temática das paixões já está presente na primeira obra escrita por Descartes em 1618: o *Compendium Musicae* (*Compêndio Musical*), porém publicada postumamente”. (CASTRO, 2017, p.10).

³⁴ Optamos por aqui seguir a tradução de Castro (2015) para o português – embora nos remetamos também as traduções francesa e espanhola.

estabelecimento de uma retórica musical. De fato, muitos comentadores como Bicknell (2011), Olga Settari (1997) e Donald DeMarco (1999) insistem na dimensão matemática (ou mesmo matematizante) presente no corpo do *Compendium* – não esqueçamos, esta foi uma obra escrita para ser lida unicamente por Beeckman, ele próprio um matemático. Porém, esta preocupação com a matemática, que aparece sobretudo no cuidado que Descartes tem em apresentar e explicar as diversas relações de proporções entres as escalas e notas musicais nos parece estar justamente a serviço da finalidade estética que o *filósofo das Meditações* atribuiu à música, o que fica claro, por exemplo, na seguinte passagem:

2. Para o prazer sensorial é necessário certa proporção e a correspondência do objeto com o sentido. Assim, por exemplo, o som de tiros de mosquete e trovões não parecem apropriados para a música: porque, obviamente, prejudicaria os ouvidos, como o excesso de brilho do sol nos olhos quando contemplados diretamente.
3. O objeto deve ser tal que o sentido não o perceba nem com excessiva dificuldade, nem confusamente. (DESCARTES, 2015, [1618], p.19, grifos nossos).

Assim, embora Bicknell (2011, p.74) defenda que a abordagem do *Compendium* seja preponderantemente matematizante e mecanicista – como já vimos – dada a insistência de Descartes em discutir temas como o tempo, o número e a quantidade dos sons, as relações entre as consonâncias, em suma, as estruturas básicas da composição a partir do ponto de vista da física e da matemática – não podemos, contudo, disso concluir de forma radical como faz DeMarco (1999, p.36), que este seja apenas um texto de um jovem e inexperiente Descartes cujo grande ponto é revelar o anseio cartesiano de reduzir tudo que é físico ao meramente matemático. Se o problema da proporção é central no *Compendium*, ele o é em vista de uma tese puramente estética, com raízes na retórica aristotélica: a de que o proporcional, o moderado, é *mais agradável* que um ou outro extremo, de modo que “A proporção entre as partes de uma composição traduz claramente a ideia da forma musical, cuja estrutura, nas palavras de Descartes, deve ser tal que os ‘sentidos não se fatiguem para perceber distintamente todos os elementos que ela contém.’” (AIRES, 1996, p. 102). Isso se dá pois para nosso filósofo, “4. Os sentidos percebem mais facilmente os objetos em que as diferenças entre as partes sejam menores entre eles. 5. Dizemos que as partes de um objeto completo entre as que existem uma maior proporção são menos diferentes entre si.” (DESCARTES, 2015, [1618], p. 20). Aires Pereira, de fato acredita que existe sim este racionalismo de um Descartes matemático no *Compendium*, porém, o assume, como nós, de forma mais moderada:

Mas este princípio [o estético] vai coexistir com outro que está presente na tentativa de sistematizar o processo de composição, de reduzir uma obra à aplicação de algumas regras (v.g. harmonias e baixo cifrado). Uma racionalização como a que fará Rameau no seu *Traité de l'harmonie musicale* de 1722, no qual se procura objectivar o belo através da fixação de um sistema intervalar que sistematiza toda a música tonal. *No entanto, o Compendium Musicae ainda está em grande parte marcado por um pensamento subjectivo, onde a emoção revela a união do corpo e da alma e a beleza não é uma qualidade objectiva da coisa que a razão pode dominar, mas, pertence ao horizonte singular e irrepitível do ouvinte.* (PEREIRA, 1996, p.103, grifos nossos).

Não apenas acreditamos que no *Compendium* esta dimensão estética faz frente ao lado matemático, como, conforme insistimos anteriormente, este último, de certo modo, se mostra pertinente na medida que serve à primeira. E deste modo, “Le système musical présenté par Descartes est donc, à quelques nuances près, conforme aux théories en vigueur en ce début de dix-septième siècle.” (VAN WYMEERSCH, 1996, p. 273)³⁵, pois dialoga em muito com todo o legado intelectual subsequente às teorizações de Zarlino. É preciso certo cuidado, porém, pois, embora de fato “Le *Compendium musicae* de 1618 s’inscrit dans la lignée des théories pythagoriciennes développées par Zarlino, mais se démarque des traités traditionnels en rejetant la philosophie de la nature qui les sous-tend” (Id. Ibidem, p. 292)³⁶. Naturalmente, não cabe aqui discutir os pormenores a respeito desta filosofia da natureza em relação à qual Descartes se afasta³⁷. Nos interessa sobretudo ver como o “mecanicismo” do *Compendium*, existe em função do estético – e nisso, sim, Descartes parece seguir as veredas trilhadas por Zarlino³⁸, que foi um dos primeiros a insistir na importância de se compreender que a música podia mover os afetos (FUBINI, 2005 pp. 147-148). No corpo da obra de Descartes é facilmente perceptível o interesse para com a relação entre o prazer estético e a proporcionalidade do som. O texto está repleto de passagens que reforçam uma tal interpretação, como é o caso da seguinte, na qual Descartes afirma que: “[...] há que se advertir que *o ouvido fica mais satisfeito* quando se termina por uma oitava do que por uma quinta, e o melhor é tudo terminar por um uníssono”. (DESCARTES, 2015, [1618], p. 53, grifos nossos). E, quando ele nos diz que jamais duas oitavas ou duas quintas “[...] devem estar imediatamente uma depois da outra. A razão por que isso é proibido mais expressamente nestas consonâncias que em outras é por que são as mais perfeitas; e *por isso, quando ouvida uma delas, o ouvido se sente plenamente satisfeito.*” (Id. Ibidem, p. 49, grifos nossos). Ao tratar do tempo, insiste nosso filósofo: “O tempo nos sons devem ser compostos por partes iguais porque, como notamos no quarto ponto das considerações prévias, estas são as que o sentido percebe com maior facilidade [...]” (Id. Ibidem, p. 21). Ou mesmo ainda, ao falar da relação entre a quinta e a oitava, estando convencido de que a quinta é mais

³⁵ “O sistema musical apresentado por Descartes é, portanto, com algumas nuances, de acordo com as teorias em vigor no início do século XVII.” (Livre tradução nossa).

³⁶ “O *Compendium Musicae* de 1618 está alinhado com as teorias pitagóricas desenvolvidas por Zarlino, mas difere dos tratados tradicionais ao rejeitar a filosofia da natureza que os sustenta” (Id. Ibidem, p. 292).

³⁷ A este respeito, cf: VAN WYMEERSCH, B. L’esthétique musicale de Descartes et le cartésianisme. In: *Revue Philosophique de Louvain*. Quatrième série, tome 94, n°2, 1996. pp. 271-293; Disponível em: <https://www.persee.fr/doc/phlou_0035-3841_1996_num_94_2_6989>. Acesso: 2019.

³⁸ Vale ressaltar que o capítulo 36 do Tomo IV do *Istitutioni Harmoniche* de Zarlino é completamente dedicado a falibilidade dos sentidos. Ali ele afirma: “I have wanted to say this because many believe that since sciences originated in the senses, we should trust the senses more than anything else, for they cannot be deceived concerning their proper objects. But those who believe that the senses cannot err are really very far from the truth [...]” (ZARLINO, 1983, [1562], TOMO IV, Cap. 36, p. 105). Livre tradução nossa: “Eu queria dizer isso porque muitos acreditam que, uma vez que as ciências se originaram nos sentidos, devemos confiar nos sentidos mais do que qualquer outra coisa, pois eles não podem ser enganados com relação a seus objetos próprios. Mas aqueles que acreditam que os sentidos não podem errar estão realmente muito longe da verdade [...]”.

agradável³⁹ do que esta última – mesmo que não se compusesse canções recorrendo apenas à quinta, ao passo de que com a oitava era possível fazê-lo –, Descartes faz uso, inclusive, de uma ilustração estética vinda da culinária como argumento para defender a tese por ele sustentada:

[...] pois a razão pela qual a oitava pode utilizar-se dessa forma é porque contém em si o uníssono, por isso, as duas vezes se escutam como somente uma, o que não se sucede com a quinta, pois os intervalos diferem mais entre si e ocupam mais plenamente o ouvido. Pelo que, em seguida, cansaria se utilizasse somente e sem variedade nas cantilenas. Confirmo este fato com um exemplo: enfasiaríamos-nos mais rapidamente se comêssemos continuamente açúcar e guloseimas semelhantes que se comêssemos somente pão, mas ninguém nega que o pão seja menos agradável ao paladar que aqueles manjares. (Id. *Ibidem*, p. 32).

Mas se é possível encontrar tantos indícios desta preocupação predominantemente estética – se não em quantidade, pelo menos o é em finalidade – no próprio texto do *Compêndio*, mesmo a partir de suas primeiras linhas conforme vimos, por que encontramos leituras⁴⁰ como as de DeMarco que insistem em enquadrar esta obra como uma pretensão puramente mecanicista de reduzir a música à matemática, ou, como ele diz, que o “[...] Cartesian viewpoint [is] that music is no really music, but mathematics.” (DEMARCO, 1999, p. 39)⁴¹? DeMarco chega inclusive a dizer – o que nos parece uma contradição patente dado o que vimos do texto em si até aqui – que: “Descartes wanted physics, as well as music, to be free from any relationship with the senses.” (Id. *Ibidem*, p. 40)⁴². Ora, não nos parece ser de modo algum este o caso se lembrarmos que o que está em jogo desde o início do texto é o modo como o som pode mover nosso *affectus* para nos causar sensações de prazer – lembremos: “*Finis, vt delectet, variosque in nobis moveat affectus*” (1656, [1618], p. 01). A

³⁹ “Sobre a Quinta: Esta é a mais agradável de todas as consonâncias e a mais doce aos nossos ouvidos e, por isso, tem por costume, em certo modo, dominar e ocupar o primeiro lugar em todas as cantilenas.” (Id. *Ibidem*, p. 31).

⁴⁰ Para Castro tais leituras devem-se sobretudo a publicação póstuma do *Compendium*, quando as principais obras de Descartes já estavam consolidadas no cenário intelectual da Europa do século XVII, teria se tornado natural que fosse rotineiramente lido a partir do todo do sistema cartesiano. Como insiste o autor: “A essa altura da publicação, as demais obras já consolidadas de René Descartes, já haviam sido lançadas sob ótica de seu sistema filosófico, portanto, sob o enfoque do sistema cartesiano. Assim, quando anexado às obras de René Descartes, fica clara a posição que tal livro tomou frente ao conjunto da obra do autor, ou seja, apesar de musical, é tratada como obra meramente matemática.” (CASTRO, 2015, p. 59).

⁴¹ “O ponto de vista cartesiano é que música não é realmente música, mas matemática.” (Livre tradução nossa).

⁴² “Descartes quis a física [fosse], assim como [deveria ser] a música, livre de qualquer relação com os sentidos”. (Livre tradução nossa).

este respeito, visando deixar claro como a própria escolha de palavras de Descartes já remete a uma preocupação com a questão dos afetos, Castro é enfático:

O verbo latino *delectet*, presente do subjuntivo de *delectare*, implica a ideia de prazer dos sentidos, porém relacionando-os a alma também, já em Cícero há uma relação necessária entre o prazer dos sentidos com a alma (Cf. FONTANIER, 2009, p. 55-56) estar consciente de seu objeto de deleite, principalmente após o século XII, segundo Magnavacca (Cf. 2005, p. 199-200). Dessa forma, a escolha deste verbo estabelece a relação intrínseca entre a satisfação dos sentidos com a satisfação da alma, por esta estar consciente de seu objeto de deleite, portanto, o deleite musical ocorre através do efeito da música sobre o sentido da audição e a própria consciência da alma sobre a música durante o deleite. (CASTRO, 2017, p. 13).

A bem da verdade, nem o mais racionalista dos cartesianos em estética musical, Rameau, ignorava a importância do deleite sensorial. Segundo Videira, mesmo Rameau reconhecia que a música pudesse mover e excitar as paixões, “Como bem lembra Fubini [...], entretanto, a concepção racionalista de Rameau não exclui o prazer do ouvido, nem uma relação entre música e sentimento.” (VIDEIRA, 2006, p. 37, grifos nossos). Pelo contrário, este prazer que pode ser atribuído a música seria antes o resultado do fato de que a música por meio da harmonia é a expressão da ordem divina que rege o natural (Id. *Ibidem*, p. 37). Como diz Rameau: “Harmony may unquestionably excite different passions in us depending on the chords that are used. There are chords which are sad, languishing, tender, pleasant, gay, and surprising. There are also certain progressions of chords which express the same passions.” (1971, [1727], Book II, Chapter 20, p. 168)⁴³. Comprovando ainda mais nossa tese de que a influência cartesiana no desenvolvimento da estética musical dos séculos XVII e XVIII é muito mais intrincada e melindrosa do que uma leitura como a de DeMarco (1999) supõe, tal colocação de Rameau nos faz perceber que talvez o seu racionalismo não está necessariamente em via oposta aos interesses da *Affektenlehre*, sobretudo se tivermos em mente a seguinte passagem, na qual nos afirma que:

Consonant chords can be found everywhere, but they should predominate in cheerful and pompous music. [...] Sweetness and tenderness are sometimes expressed well by prepared minor dissonances. [...] Despair and all passions which lead to fury or strike violently demand all types of unprepared dissonances [...]. (Id. *Ibidem*, p. 168)⁴⁴.

⁴³ “A harmonia pode inquestionavelmente excitar diferentes paixões em nós, dependendo dos acordes usados. Há acordes tristes, lentos, tenros, agradáveis, alegres e surpreendentes. Há também certas progressões de acordes que expressam as mesmas paixões.” (Livre tradução nossa). No original: “Il est certain que l'Harmonie peut émouvoir en nous, différentes passions, à proportion des Accords qu'on y employe. Il y a des Accords tristes, languissans, tendres, agréables, gais, et surprenans; il y a encore une certaine suite d'Accords pour exprimer les mêmes passions [...].”

⁴⁴ “Os acordes consonantes encontram-se por toda parte, mas eles devem ser

Portanto, em sua crítica, DeMarco, ao que tudo pode indicar, está assumindo um Descartes canônico para ler o Descartes do *Compendium* – apesar de que nem mesmo nas *Meditações* Descartes é tão radical quanto parece supor DeMarco, afinal, ali, não há uma negação completa dos sentidos e do corpo, sabe-se bem que para Descartes a percepção dos sentidos não podem servir de fundamento para a construção de uma ciência veraz, porém, o corpo, dada a finalidade natural que o criador teria atribuído a este para nossa conservação, serve, e muito bem, para nos guiar em direção as coisas que nos são agradáveis e para nos afastar das nocivas (DESCARTES, 2010, [1641], p.195-197)⁴⁵. Assim, nos parece bastante controversa a leitura que DeMarco faz do *Compendium* quando nos fala algo como:

For Descartes, music is not music, but a medium for surrendering concepts. Music is, as it were, frozen mathematics, a kind of congealed intelligibility. At the same time, man becomes disembodied intellect who comprehends clear ideas, and no longer an embodied person whose emotions are aroused by strains of a sensuous medium such as music. (DEMARCO, 1999, p.40)⁴⁶.

Ora, é o Dualismo, logo percebe-se, que alimenta a crítica de DeMarco. Inclusive o *cogito* aparece na sequência do texto (Id. *Ibidem*, p. 41), quando o autor segue insistindo que a música completamente conceitualizada e abstraída, como em tese Descartes estaria propondo no *Compendium*, não é, de fato música. Pois para DeMarco: “Emotion plays a essential role in the person listening to music as

empregados o mais frequentemente que se puder nos cantos de alegria e magnificência [...] A doçura e a ternura, exprimem-se, por vezes bastante bem, por meio de dissonâncias menores preparadas [...] O desespero e todas as paixões que levam ao furor [...] exigem dissonância de toda espécie, não preparadas [...]” (Tradução de Mario Videira, 2006, p. 37-38). No original: “Les Accords consonans se rencontrent par tout, mais ils doivent être employez le plus souvent que l'on peut dans les Chants d'allegresse, et de magnificence; et comme on ne peut se dispenser d'y entre-mêler des Accords dissonans, il faut faire ensorte que les Dissonances y naissent naturellement; qu'elles y soient préparées autant qu'il est possible, et que les Parties qui se distinguent le plus, comme sont le Dessus et la Basse, soient toujourns consonantes entre-elles. La douceur, et la tendresse s'expriment quelquefois assez bien par des Dissonances mineures préparées. Les plaintes tendres demadent quelquefois des Dissonances par emprunt, et par supposition, plutôt mineures que majeures; faisant regner les majeures qui peuvent s'y rencontrer, dans les Parties du milieu, plutôt que dans les extrêmes. Les langueurs, et les souffrances s'expriment parfaitement bien avec des Dissonances par emprunt, et sur tout avec le Chromatique, dont nous parlerons au Livre suivant. Le désespoir, et toutes les passions qui portent à la fureur, ou qui ont quelque chose d'étonnant, demandent des Dissonances de toute espece, non préparées [...]”.

⁴⁵ Tópica que aparece também nas *Paixões da Alma*, mas que é tratada mais aprofundadamente nas *Meditações* Cf: *Meditações Metafísicas* (2010), *Meditação* VI. pp.187-204.

⁴⁶ “Para Descartes, música não é música, mas um meio para render conceitos. Música é, deste modo, matemática cristalizada, um tipo de inteligibilidade congelada. Ao mesmo tempo, o homem se torna um intelecto desencarnado que compreende ideias claras, e não mais uma pessoa encarnada em quem as emoções são despertadas pelos veios de um meio sensorial tal qual a música.” (Id. *Ibidem*, p. 40, livre tradução nossa).

physical sound plays in the music itself.” (Id. *Ibidem*, p.41)⁴⁷, e Descartes não reconheceria esta dimensão estética e emotiva da música justamente por ser o filósofo do *cogito*, que chegou a uma tal verdade do entendimento, precisamente, por duvidar das emoções e dos sentidos. Castro, ao contrário, nos diz que “Descartes inicia sua escrita objetivando os efeitos que determinado som traz àquele que o ouve, mostrando brevemente a extensa e complexa relação som e sentidos [...]” (CASTRO, 2015, p. 61). Isto é dizer, Descartes está já de saída preocupado sobretudo em entender “[...] como um ouvinte assimila determinado som e algumas possíveis sensações geradas a partir das propriedades de determinados sons podem trazer ao ouvinte.” (Id. *Ibidem*, p. 61). Assim, o que DeMarco e aqueles que por ventura seguem sua argumentação não perceberam é que o Descartes do *Compendium* não é o mesmo – pelo menos não integralmente – que se ocupou dos *mirabilis scientiae fundamenta*. Foi contra uma tal confusão entre o *Compendium* e o restante da obra cartesiana que insistimos em separar os dois momentos filosóficos de Descartes. Em momento algum do *Compêndio* os sentidos são postos em dúvida, o *cogito* aparece ou dualismo ganha a forma radical que a tradição às vezes, como faz DeMarco, atribuiu a nosso filósofo. Frente a isto, para concluir, preferimos seguir uma linha como a de um Enrico Fubini, quem nos diz que Descartes, “no seu *Compendium musicae*, escrito em 1618, elabora uma estética musical totalmente fundada” não em um estéril racionalismo matematizante – que como sabemos, não existiu de fato a não ser na leitura enviesada de uma crítica antirracionalista⁴⁸ – mas “na acústica e na psicologia auditiva [...]” (1993, p.110). É também neste sentido que procuramos defender uma dimensão estética na obra cartesiana, pois se entendermos por estética – de forma simples é bem verdade, mas como bem disse o filósofo das *Meditações*, é pela simplicidade que se começa a busca da verdade⁴⁹ – o conjunto de reflexões a respeito do que afeta, do que age, do que atinge, do que deleita nossos sentidos e nossas percepções, e, sobretudo, daquilo que agindo sobre o corpo físico, move o espírito, cremos que não há como negar que, com base no que vimos, possamos assegurar a pertinência da primeira obra cartesiana numa tal esfera filosófica. E isto nos parece de alguma importância, uma vez que nos ajuda a desfazer a sempre caricata figura de um Descartes racionalista obcecado – como viu-se DeMarco o pintar. Não fundar a arquitetura das ciências nos sentidos – como o fez Aristóteles – não significa negar a possibilidade de se ter prazer através deles. Ao contrário, Descartes, inclusive desde a primeira das *Praenotanda* do *Compendium*, fora categórico: “Sensus omnes alicujus delectationis sunt capaces” (1656, [1618], p.01).

Como bem disse Van Wymeersch, mesmo se para alguns, falar de um Descartes como filósofo da arte ou da estética, possa soar contraditório, uma vez que jamais veio a lume uma obra cartesiana sistemática sobre estes temas, não podemos contudo esquecer que “il s'est exprimé à plusieurs reprises sur le beau et l'art dans plusieurs écrits concernant la musique”. (VAN WYMEERSCH, 1996, p. 271)⁵⁰.

⁴⁷ “A emoção desempenha um papel essencial na pessoa ouvindo a música como o som físico desempenha na música em si” (Id. *Ibidem*, p. 41, livre tradução nossa).

⁴⁸ Esta, naturalmente, é uma opinião nossa, não de Fubini.

⁴⁹ Não é, afinal, este o primeiro passo do método?

⁵⁰ “Ele expressou-se várias vezes sobre o Belo e a Arte em vários escritos sobre música.”

Neste espírito, Brigitte Van Wymeersch (1996, 1999) também defende a existência de um pensamento cartesiano a respeito do belo e do lugar das emoções e dos sentidos na obra de Descartes – embora, naturalmente, ela o faça por vias diversas das nossas⁵¹. Van Wymeersch percebe mudanças progressivas nas reflexões estéticas de Descartes:

L'esthétique intellectualiste du *Compendium musicae* va progressivement faire place à une pensée plus subjective, où l'émotion relève de l'union de l'âme et du corps. La beauté n'est plus une qualité objective de la chose, que la raison peut dominer, mais devient relative à l'histoire personnelle de chacun. L'émotion musicale appartient au monde des passions, dont la raison ne pourra rendre compte dans sa complexité. Aussi Descartes sépare-t-il strictement beauté et perfection en musique. Ce statut de l'émotion musicale n'a pas été clairement perçu par les théoriciens de la musique. La tentation était grande de mécaniser le processus de composition, et de réduire le génie d'une œuvre à l'application de quelques règles, comme l'a fait Bannius. (1996, p. 292)⁵².

Uma vez suposta a *tour de force* pela qual teria passado a obra de Descartes no que concerne às análises sobre estética musical, sobretudo nas correspondências com Mersenne, Van Wymeersch então passará assegurar que “Descartes ne confond pas le beau et le vrai, bien au contraire. Le vrai appartient uniquement au monde de l'entendement. Le beau, par contre, appartient au monde des sens et au monde de l'entendement, et peut amener à comprendre cette union substantielle que est l'homme.” (VAN WYMEERSCH, 1999, p.137)⁵³. Não poderíamos estar mais de acordo com Van Wymeersch, a não ser por um pequeno porém: não estamos inteiramente convencidos do caráter excessivamente intelectualista do *Compendium* que ela sugere. Cremos que o progresso no pensamento estético cartesiano que ela tão bem defende seja marcado antes pelo signo da evolução e complexificação de uma reflexão *sui generis* do que por uma mudança radical de rotas. Não estamos também convencidos de que não possamos já no *Compendium* perceber que para

(Livre tradução nossa),

⁵¹ Vias certamente melhores e mais recomendáveis. Mas se como outrora disse Bachelard, “es la función del filósofo cometer imprudencias [...]” (2001, [1950, p. 69), cremos ter o direito à imprudência de conjecturarmos nossas próprias vias interpretativas.

⁵² “A estética intelectualista do *Compendium musicae* gradualmente dará lugar a um pensamento mais subjetivo, onde a emoção revela a união da alma e do corpo. A beleza não é mais uma qualidade objetiva da coisa, que a razão pode dominar, mas se torna relativa à história pessoal de cada um. A emoção musical pertence ao mundo das paixões, cuja razão não pode explicar sua complexidade. Portanto, Descartes separa estritamente beleza e perfeição na música. Esse *status* de emoção musical não foi claramente percebido pelos teóricos da música. Houve uma grande tentação de mecanizar o processo de composição e reduzir a genialidade de uma obra à aplicação de algumas regras, como Bannius fez.” (Livre tradução nossa).

⁵³ “Descartes não confunde o belo e o verdadeiro, bem ao contrário. O verdadeiro pertence unicamente ao mundo do entendimento. O belo, por outro lado, pertence ao mundo dos sentidos e ao mundo do entendimento, e pode levar a compreender [assim] esta união substancial que é o homem.” (Livre tradução nossa).

Descartes, o Belo e o Verdadeiro não apenas não se confundem como também não são conhecidos e percebidos pelas mesmas vias. A Verdade – e o seu conhecimento – não parece ser um tema tão caro ao *Compendium*, não tanto quanto o é o deleite. O *Compendium* permanece um livro sobre o prazer estético – a despeito de ter sido escrito *por* um matemático e *para* um matemático.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALQUIÉ, F. *A Filosofia de Descartes*. Lisboa: Presença, 1969.
- BICKNELL, J. The Early Modern Period. In: GRACYK, T; KANIA, A. et al. *The Routledge companion to philosophy and music*. Nova Iorque: Routledge, 2011. pp. 75-83.
- BITENCOURT, J. A. *Descartes e a Morte de Deus*. São Paulo: Paulus, 2015
- CASTRO, Gustavo. *O Compêndio de música de René Descartes – entendimento e anotações sobre a tradução*. 2015. 78 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015. Disponível em: <http://tede.biblioteca.ufpb.br/handle/tede/8327?locale=pt_BR> Acesso em: 2018.
- CASTRO, T. L. Descartes, música e as paixões: um diálogo de época. In: *Anais do Sefim*. Vol. 03, n. 3. Rio Grande do Sul: UFRGS 2017. pp. 09-19. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/sefim/ojs/index.php/sm/article/view/557>> Acesso em: 2018.
- DEMARCO, D. Descartes, Mathematics and Music. In: SWEETMAN, B. et al. *The failure of modernism: Descartes legacy and contemporary pluralism*. Indiana: American Maritain Association, 1999. pp. 35-44.
- DESCARTES, R. [1618] Abregé de la musique. In: DESCARTES, R. *Descartes: Oeuvres Complètes*. Ed. F. G. Levrault. Mise en français moderne: Arvensa Éditions. Saint-Julien-en-Genevois: Arvensa Éditions, s. a. Edição digital. pp. 2602-2657.
- _____. [1649] As Paixões da Alma. In: *Descartes: Obras escolhidas*. Org. e trad. Guinsburg et. al. São Paulo: Perspectiva, 2010. pp. 295-401.
- _____. [1618] Compêndio de Música. In: CASTRO, G. *O Compêndio de música de René Descartes – entendimento e anotações sobre a tradução*. 2015. 78 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015. pp. 17-56. Disponível em: <http://tede.biblioteca.ufpb.br/handle/tede/8327?locale=pt_BR> Acesso em: 2018.
- _____. [1618] *Compendio de Musica*. Introdução Ángel Gabilondo e tradução de Primitiva Flores e Carmen Gallardo. Madri: Tecnos, 2001.
- _____. [1618]. *Compendium Musicae*. Amstelodami: Apud Joannem Janssonium juniorem. 1656. Disponível em: <<https://archive.org/details/musicaecompndiu0000desc/page/n3>> Acesso em: 2019.

- _____. [1629] Correspondência IX 1629. In: CASTRO, G. *O Compêndio de música de René Descartes – entendimento e anotações sobre a tradução*. 2015. 78 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015. pp. 76-78. Disponível em: <http://tede.biblioteca.ufpb.br/handle/tede/8327?locale=pt_BR> Acesso em: 2018.
- _____. [1641] Meditações Metafísicas. In: *Descartes: Obras escolhidas*. Org. e trad. Guinsburg et. al. São Paulo: Perspectiva, 2010. pp. 123-204.
- _____. [1701]. *Regras para a orientação do espírito*. Tradução de Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012
- FUBINI, E. *Estética da Música*. Tradução de Sandra Escobar. Lisboa: Edições 70, 1993.
- _____. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo X*. Versión castellana, prólogo y notas de Carlos Guillermo Pérez de Aranda. Madrid: Alianza, 2005.
- Gabilondo, A. Notas para un pensar musical. In: DESCARTES, R. [1618] *Compendio de Musica*. Introdução Ángel Gabilondo e tradução de Primitiva Flores e Carmen Gallardo. Madri: Tecnos, 2001. pp.09-42.
- LA FONTAINE, J. *Fábulas de La Fontaine*. Tradução e adaptação de René Farri. São Paulo: Lafonte, 2016.
- PEREIRA, A. Teoria musical e estética no *Compendium Musicae* de Descartes. In: *Revista Portuguesa de Musicologia*. vol. 6 Lisboa: 1996. pp. 99-107 Disponível em: <<http://rpm-ns.pt/index.php/rpm/article/view/89>> Acesso em: 2018.
- RAMEAU, J.P. *Démonstration du Principe de L'Harmonie Servant de Base à Tout l'Art Musical Théorique et Pratique*. Paris: 1750. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1082246.r=D%C3%A9monstration+du+principe+de+l%27harmonie.langFR#>> Acesso em: 2019.
- _____. *Génération harmonique*. Paris: Prault, 1737. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8623285t.r=generation%20harmonique?rk=21459;2>> Acesso em: 2019.
- _____. *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*. Paris: De l'imprimerie de Jean-Baptiste-Christophe Ballard. . M.DCC XXII [1722]. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86232459>> Acesso em: 2019.
- _____. [1722]. *Treatise on harmony*. Translated, with an introduction and notes by Philip Gossett. USA: Dover Publications, 1971.
- SETTARI, O. The aesthetic views of music of Descartes and Comenius. In: Sborník Prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity. *Studia Minora: Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis*. H 32, 1997. pp. 04-14. Disponível em: <<https://tinyurl.com/yasy8dg7>> Acesso em: Jun 2018
- VAN WYMEERSCH, B. *Descartes et l'évolution de l'esthétique musicale*. Bélgica: P. Mardaga, 1999.
- _____. VAN WYMEERSCH, B.. L'esthétique musicale de Descartes et le cartésianisme. In: *Revue Philosophique de Louvain*. Quatrième série, tome 94, n°2, 1996. pp. 271-293; Disponível em: <https://www.persee.fr/doc/phlou_0035-3841_1996_num_94_2_6989>. Acesso em: 2019.
- VIDEIRA, M. *O romantismo e o belo musical*. São Paulo: Unesp, 2006.

ZARLINO, G. [1562]. *On the modes: part four of Le Istitutioni Harmoniche*.
Translated by Vered Cohen. New Haven: Yale University Press, 1983.

Artigo recebido em: 03/11/2019 e aceito em: 19/12/2019