

Reflexões sobre o sagrado na música¹

Celso Cintra²

Introdução

Alain Daniélou (1907-1994), musicólogo francês que viveu aproximadamente trinta anos na Índia, tendo se convertido ao hinduísmo shivaísta, tem sua obra musical marcada principalmente pelo aspecto heterônimo que atribui à música. Não só porque Daniélou considera a música como uma linguagem, e como tal um veículo para transmissão de informação, mas porque esta informação transmitida é algo além da música, sejam sentimentos, ideias ou emoções.

Nota-se esta aceção heterônoma da música em seus escritos principalmente quando ele refere-se à música indiana:

o objetivo desta música não é soar bela, mas sim sugerir beleza, modelá-la e criá-la. Ela evoca o esplendor das estações e das horas do dia e da noite, a profundidade dos sentimentos humanos e o poder de suas emoções. Ela abre para nós a porta para os mundos celestiais, mas permanece como verdade, que é *niranjana*, “o não adornado”. Não é bela em si. Não é a porta do paraíso que é bela, mas o que alguém vê através dela. As harmonias de formas, cores e sons parecem belos para nós apenas porque elas remetem a uma realidade mais elevada (DANIÉLOU, 2008a, p. 86).

Além disso Daniélou considera a música do ponto de vista hindu, ou seja, como uma ponte entre os aspectos físicos e metafísicos da realidade. Por isso, não só a música mas as artes em geral “eram consideradas na antiga Índia como o veículo ou instrumento da educação popular” transmitindo “na forma de ilustrações e parábolas, os princípios de filosofia, ética e religião, cuja exposição dialética estaria ao alcance apenas de uma minoria cultural” (DANIÉLOU, 2008b, p. 91). Daniélou considera que nenhuma linguagem é capaz de transmitir toda a verdade, e neste caso haveria sempre algo a ser transmitido, seja por motivos quantitativos – da carência de elementos e ou vocabulário de transmissão, seja por motivos qualitativos – a impossibilidade de expressão de uma ideia no seu todo.

Abordaremos neste texto duas concepções do sagrado ligado à música. Estas concepções, embora utilizem o termo sagrado, são opostas, uma vez que uma refere-se principalmente ao seu aspecto autônomo, o que identificamos como a Sacralização da Música, e outra é ligada ao seu aspecto heterônimo, a Música Sagrada.

O pensamento de Alain Daniélou servirá como uma espécie de fio condutor para entendermos a ideia de Música Sagrada, principalmente a partir da concepção de Arte Sagrada presente no livro *A arte sagrada no oriente e no ocidente: princípios e métodos* de Titus Burckhardt. Em seguida abordaremos a Sacralização da Música, que se dá

¹ Extraído, revisado e adaptado da tese do autor *A musicologia comparada de Alain Daniélou: contribuições para um diálogo musical*.

² Compositor. Professor do curso de música da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). E-mail: <celsocintra@gmail.com>.

principalmente a partir do Romantismo com sua valorização do subjetivo, da intuição e da originalidade.

Música sagrada

Na realidade, a ciência dos símbolos é a mais exata das ciências, a ciência por excelência, a ciência da interpretação das ciências (BENEITO, 2007, p. 17).

A geometria é uma música imóvel (GOETHE apud LAWLOR, 1996. p. 80).

O termo sagrado participa de duas maneiras praticamente antagônicas de se definir a música. Enquanto o que definiremos e detalharemos como Música Sagrada é uma acepção heterônoma da música, o fenômeno da Sacralização da Música a define como uma arte autônoma.

Além disso, o termo sagrado para estas duas acepções musicais também não define o sagrado ou o sacro ligado à música com relação ao seu caráter de acompanhamento de um ritual religioso, embora eventualmente isto também possa ocorrer, ou simplesmente a ideia de que bastaria um assunto religioso para chamar uma obra de sacra.

Para tornar mais preciso aquilo que abordamos aqui, optamos por não utilizar o termo Música Sacra, pois entendemos que esta forma de denominação já carrega historicamente, no ocidente ao menos, o entendimento de uma música ou que pertença a algum tipo de ritual – como por exemplo as Missas compostas no decorrer da história da música – ou que possua tema religioso, como eventuais hinos devotados a diversos santos ou mesmo orações musicadas, como o Pai Nosso ou a Ave Maria.

Por sua vez, o termo Música Sagrada nos remete à obra de Titus Burckhardt, *Arte sagrada no oriente e no ocidente: princípios e métodos*. É a partir desta obra que iremos explicar o que entendemos por música sagrada, e conseqüentemente porque entendemos que a forma como Alain Daniélou entende a música, principalmente a partir da música indiana, se aproxima desta definição de Burckhardt.

Nesta obra, Titus Burckhardt, faz uma distinção entre o que chama de Arte Sagrada, uma arte na qual “não basta que seus temas derivem de uma verdade espiritual”, pois é “necessário também que sua linguagem formal testemunhe e manifeste essa origem” (2004, p. 17), e o que denomina de maneira geral como Arte Religiosa, por exemplo, a arte sacra do Renascimento e do Barroco, “que absolutamente não se distingue, enquanto estilo, da arte fundamentalmente profana da mesma época” (Ibidem). De forma que “há, pois, obras de arte essencialmente profanas de temas sagrados, mas não pode haver obra sagrada de formas profanas, já que existe uma analogia rigorosa entre a forma e o espírito” (Idem, p. 18). Adotamos, portanto, o termo Música Sagrada como análogo da Arte Sagrada, reservando o termo Música Sacra para o que seria equivalente à definição de Burckhardt para a Arte Religiosa em geral.

Entendemos que o símbolo, principalmente em sua abordagem tradicional, nos auxiliará na compreensão da ideia de “analogia rigorosa entre a forma e o espírito” citada por Burckhardt acima, pois que o símbolo é uma das possíveis maneiras de estabelecer tal analogia.

Sylvia Leite nos mostra que a transformação semântica que a palavra símbolo sofreu ao longo dos séculos tem como consequência uma espécie de perda do elo entre significante e significado, principalmente “se compararmos o seu sentido etimológico, de união, ao sentido usual que lhe é atribuído hoje, e que está mais próximo de convenção arbitrária, isto é, de representação dissociada do objeto que representa” (LEITE, 2009, p. 13).

Baseando-se em Pierre Chantraine e seu *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots* e Anatole Bailly e seu *Dictionnaire Grec-Français* Leite define assim a palavra símbolo:

O substantivo grego *sýmbolon*, do qual deriva, é composto por um radical que vem do verbo grego “*bállō*”, e significa lançar, combinado com o prefixo “*sýn*” – equivalente ao prefixo latino “*com*” – que expressa a idéia de reunião, junção. Assim, a palavra símbolo pode ser compreendida, com base no ponto de vista etimológico, como referente a uma realidade que está unida ao seu veículo de representação³ (apud LEITE, 2009, p. 13 aspas e itálicos da autora).

Não se trata de “questionar a utilidade ou a legitimidade de tais representações, e sim propor uma distinção entre um veículo que traz consigo a realidade representada e outro cujo vínculo entre os dois termos se dá apenas por uma convenção” (LEITE, 2009, p. 14). Burckhardt afirma que

toda arte sagrada baseia-se, pois, em uma ciência das formas, ou, em outras palavras, no simbolismo inerente às formas. É preciso que se tenha em mente que um símbolo não é apenas um sinal estabelecido convencionalmente, mas manifesta seu arquétipo em virtude de uma lei ontológica definida; como Coomaraswamy observou, um símbolo *é*, de certo modo, aquilo que exprime. Por esta razão, o simbolismo tradicional nunca é desprovido de beleza: de acordo com a visão espiritual do mundo, a beleza de algo não é senão a transparência de seus envoltórios ou véus existenciais; em uma arte autêntica, uma obra é bela porque é verdadeira (BURCKHARDT, 2004, p. 19 destaque do autor).

Por sua vez, encontramos em Alain Daniélou a constatação de que

a maior parte dos elementos de nosso sistema musical são relacionados a uma teoria cosmológica milenar e a um *simbolismo* muito antigo, como são também as raízes e formas de linguagem, instrumento de nosso pensamento, assim como muitas das nossas formas de medir o tempo e o espaço (DANIÉLOU, 2004, p. 15 destaque nosso).

Há aqui a convergência no que diz respeito à relação que se pode estabelecer entre símbolo, arte – mais especificamente a música – e uma teoria cosmológica milenar que possibilitaria esta conexão entre cosmos, leis universais e o entendimento humano sobre tais assuntos. E esta convergência apresenta-se principalmente na forma que, para Burckhardt, possibilita a manifestação da verdade como beleza porque,

³ Consideramos importante acrescentar aqui também a nota de rodapé da autora: “O antônimo de *sýmbolon* é *diábolon*, palavra formada pela combinação do verbo “*bállō*”, o mesmo que está presente na palavra *sýmbolon*, com o prefixo “*diá*”, que significa “através de, no meio de”, expressa a idéia de separação ou divisão” (apud LEITE, 2009, p. 13 nota nº 9 aspas e itálicos da autora).

por sua essência qualitativa, a forma ocupa uma posição, na ordem sensível, análoga à da verdade, na ordem intelectual; esse é o significado da noção grega de *eîdos*. Assim como uma forma mental, como um dogma ou uma doutrina, pode ser o reflexo adequado, ainda que limitado, de uma Verdade divina, assim também uma forma sensível pode representar e expressar uma verdade ou realidade que transcende tanto o plano das formas sensíveis quanto o plano do pensamento (BURCKHARDT, 2004, p. 18).

Acrescenta ainda que “nenhuma categoria de arte pode ser definida como sagrada a menos que também sua forma reflita a visão espiritual característica da religião da qual provém” (BURCKHARDT, 2004, p. 18).

Seyyed Hossein Nasr – em seu prefácio à edição francesa d’*A arte sagrada no oriente e no ocidente* de Titus Burckhardt – refere-se à arte sagrada como “uma arte que, por ser sagrada, tem suas raízes no eterno, já que o sagrado não é senão a manifestação do Eterno no temporal, ou do Centro no contorno da roda da existência” (NASR, 2004, p. 14).

Como afirma Burckhardt, podem existir “obras de arte essencialmente profanas de temas sagrados” (2004, p. 18), basta que **formalmente** tais obras não reflitam “a visão espiritual característica da religião da qual provém” (2004, p. 18), ainda que possuam temas religiosos. Entendemos que esta visão espiritual da religião, que se apresenta principalmente por meio da forma e não de seu conteúdo, está associada com o seu aspecto esotérico, e que não deverá carregar necessariamente traços de sua prática exterior, seu aspecto exotérico, uma vez que um tema sagrado não garante por si só o que se pode chamar de Arte Sagrada, pois esta tem uma relação muito mais efetiva com o sentido esotérico da religião do que com sua manifestação ou expressão exotérica.

Além disso, como afirma Schuon, “todo esoterismo apresenta laivos de heresia, do ponto de vista do exoterismo correspondente” (SCHUON, 1985, p. 1), porém observa que “as teses religiosas por certo não constituem erros, mas são fragmentos determinados por certa circunstância mental e moral; acaba-se conhecendo o fragmento mas perde-se, ao mesmo tempo, a verdade” (Idem, p. 2). Desta maneira

somente o esoterismo pode explicar o fragmento e recuperar a verdade perdida, referindo-se à verdade total, assim como dar respostas que não sejam fragmentárias nem comprometidas de antemão por uma linha confessional. Assim como o racionalismo pode tirar a fé, o esoterismo pode devolvê-la (Ibidem).

Além disso,

o fato humanamente inevitável de a Intellecção utilizar-se do racionalismo não significa que ela se identifica com este último. Todavia, o raciocínio correto e baseado em dados suficientes pode ser a origem ocasional de uma determinada Intellecção, exatamente como pode sê-lo um símbolo qualquer da natureza ou da arte. O pensamento relativamente adequado, mesmo hesitante, pode dar origem a uma tomada de consciência segundo uma dimensão totalmente diferente do encadeamento das operações mentais, pois, comparado à intellecção, oferece um simbolismo e um ponto de referência; e a função de todo símbolo é romper a camada de esquecimento que envolve a ciência imanente ao Intellecto. A dialética intelectual, assim como símbolo sensível, é um véu transparente que,

por ocasião do milagre da relembrança, rasga-se e revela uma evidência que, sendo universal, brota de nosso próprio ser, que não existiria se não fosse Aquele que é (Idem, p. 5).

Nota-se daí que a ideia de uma Arte Sagrada e, por consequência, de uma Música Sagrada, por pretender alcançar o espectador para além de sua compreensão racional, passa também pela questão da manifestação formal e simbólica de determinada visão espiritual, que originariam uma determinada Intelecção, que por sua vez está muito mais ligada ao seu fundamento esotérico do que ao seu aspecto exotérico.

Por sua vez Daniélou afirma que

essencialmente, o sagrado se origina com o reconhecimento de uma consciência direcionada para além das formas aparentes. Os elementos que revelam ou “simbolizam” esta consciência representam a lógica interna subjacente à aparência das formas criadas. Eles são comuns aos diferentes aspectos do mundo manifesto e expressam certa informação sobre a modalidade criativa. Tais elementos podem, assim, servir como intermediários entre a humanidade e o pensamento divino, do qual o mundo criado é uma expressão (DANIÉLOU, 2003, p. 15).

Em seguida Daniélou detalha sua noção da relação entre o símbolo e o sagrado, apresentando uma acepção sintonizada com aquela que apresentamos acima, em que neste caso haveria uma relação não arbitrária entre significante e significado:

Esse é o motivo pelo qual o sagrado vive através dos símbolos, aos quais valores mágicos são atribuídos, uma vez que eles criam a possibilidade de uma ligação com o divino. Na verdade, tais símbolos devem corresponder a certos dados básicos a respeito da estrutura do universo. Se eles são meramente convencionais, nós entramos no domínio do falsamente sagrado. De fato, a permanência e universalidade de certos símbolos, bem como sua utilização em ritos eficazes, significam que eles podem ser considerados como interpretações precisas dos processos de manifestação da mente do Criador, como indicações das estruturas que influenciam os estados de ser sobrenaturais que se mostram através de certos aspectos do criado (Idem, p. 15-16).

Entrelaçam-se aqui de maneira convergente as reflexões de Daniélou, Burckhardt e Schuon sobre o símbolo e o sagrado. Desde a noção da ligação não arbitrária entre o significante e o significado, presente na representação do sagrado pelo símbolo, até a ideia de que esse símbolo proporciona a possibilidade de uma ligação com o divino.

Embora se trate de uma longa citação, reproduzimos abaixo mais um trecho do texto *The origin of sacred music* em que podemos ver como Daniélou traz e traduz estas ideias para o domínio musical:

Como afirmado por todos os filósofos da antiguidade, sejam Hindus, Gregos, Egípcios ou Chineses, é no som não articulado – e nas formas musicais em particular – que nós encontraremos a chave mais óbvia para os símbolos e para os meios de comunicação com o sobrenatural, uma vez que o som é a mais abstrata de nossas percepções e o som musical é a forma mais abstrata de expressão sonora.

É na música que nós podemos perceber as razões numéricas diretamente, que nós sentimos como ideias, movimentos ou valores expressivos. Nas estruturas musicais, nós podemos encontrar assim a chave para as relações que unem as abstrações qualitativas e quantitativas expressas por razões numéricas de um lado, e pelas estruturas da matéria, vida, pensamento e sensação de outro. De fato, relações e harmonias parecem ser a única realidade básica de toda matéria e de toda aparência. Seja nos átomos ou nos sistemas estelares, na formação de cristais ou no desenvolvimento de seres vivos, tudo pode ser remetido para as relações de força que podem ser expressas por dados numéricos proporcionais. Os mecanismos de nossas percepções ou de nossas reações emocionais utilizadas para perceber e reagir ao mundo exterior, necessariamente seguem leis paralelas. É em tais bases que os filósofos Hindus concluíram que matéria e pensamento são idênticos, o mundo sendo um sonho divino percebido como uma realidade, e a matéria sendo meramente aparência.

As estruturas sonoras, nas quais a vibração física reúne sentimento emocional e pensamento são, assim, tanto a mais poderosa ferramenta para o mundo sobrenatural além da percepção manifestar-se, quanto ao mesmo tempo os meios através dos quais a humanidade pode tornar-se consciente do mundo sobrenatural e ser integrada nele (DANIÉLOU, 2003, p. 16-17).

Há uma outra disciplina que – não por acaso, assim como a música, também pertencendo ao *Quadrivium* – apresenta o mesmo tipo de relação com o sagrado: a Geometria Sagrada é o equivalente espacial do que a Música Sagrada apresenta em seu aspecto temporal⁴.

Embora tanto a geometria quanto a música proporcionem uma apreciação direta de determinado símbolo, sua apreensão se dá por órgão diferentes, pela audição, no caso da música e pela visão, no caso da geometria. Tal diferença faz com que a natureza da apreciação destas duas artes também seja diferente. Enquanto na música há a necessidade de acompanhá-la durante toda a sua duração, sendo necessária a constante utilização da memória para analisar conscientemente a relação entre suas partes, a geometria, por trabalhar graficamente, proporciona uma apreciação mais controlável e precisa – porque fixa e visual – daquilo que defende Burckhardt para as artes em geral e por Alain Daniélou especificamente para a música: as proporções formais.

Entre os autores que publicaram trabalhos sobre esta atividade, chama a atenção o livro *Geometria Sagrada: filosofia e prática* (1996) escrito por Robert Lawlor, pois como afirma Daniélou em sua autobiografia, “dois jovens americanos, Robert Lawlor e Deborah Lawlor, [...] empreenderam recentemente traduções inglesas de vários dos meus trabalhos” (DANIÉLOU, 1987, p. 236-237). Além disso, Robert Lawlor foi responsável pela introdução da versão em inglês do livro de Daniélou *Virtue, success, pleasure, and liberation: the four aims of life in the tradition of the ancient India* (*Virtude, sucesso, prazer e liberação: as quatro metas da vida na tradição da antiga Índia*). Identificamos, portanto, uma sintonia entre o trabalho desses dois autores.

Lawlor observa que

Contrariamente aos euclidianos e à geometria mais recente, o ponto de partida

⁴No *Quadrivium* identifica-se a Aritmética com o número, a Geometria com o número e o espaço, a Música com o número e o tempo, e a Astronomia com o número, o espaço e o tempo. “A aritmética, a geometria e a música correspondem às três condições existenciais: o número, o espaço e o tempo. A astronomia, que é essencialmente uma ciência dos ritmos cósmicos, engloba todos esses domínios” (BURCKHARDT, 2004, p. 97).

do antigo pensamento geométrico não é uma rede de definições ou de abstrações intelectuais, mas uma meditação sobre uma unidade metafísica, seguida de uma tentativa por simbolizar visualmente e contemplar a ordem pura e formal que surge desta incompreensível unicidade. É o enfoque do ponto de partida da atividade geométrica o que separa radicalmente o que podemos denominar de geometria sagrada, da mundana ou secular. A geometria antiga começa com o *um* e as geometrias modernas começam com o *zero* (LAWLOR, 1996, p. 16 destaques do autor)

A ideia e o símbolo que representam o número zero, segundo Lawlor, teriam aparecido inicialmente num texto matemático indiano por volta do século VIII de nossa era (Idem, p. 17), e que “a invenção do zero permitiu que os números representassem ideias que não têm forma. Isto assinala uma mudança na definição da palavra ‘ideia’, que na Antiguidade era sinônimo de ‘forma’ e leva implicitamente à geometria”⁵ (Idem, p. 19).

Apesar dessa origem indiana, Lawlor faz uma pequena digressão sobre a diferença de concepção e utilização do número zero na cultura indiana, marcadamente teológica, em relação à maneira como ele foi compreendido e utilizado pela cultura europeia:

A orientação teológica da mentalidade hindu não permitiu que se colocasse o zero no início das séries. O zero foi colocado depois do 9. Não foi senão em finais do século XVI na Europa, o alvorecer da ‘idade da razão’, que o zero foi colocado na frente do 1, permitindo assim o conceito dos números negativos.

O zero não só se tornou indispensável no sistema matemático em que repousa nossa ciência e nossa tecnologia, como também, implicitamente, se transferiu para a nossa filosofia e teologia, para a nossa maneira de ver a natureza, para nossas atitudes perante nossas próprias naturezas e ao meio ambiente. [...]

A mentalidade racionalista ocidental negou o antigo e venerado conceito espiritual da unidade, já que com a adoção do zero, a unidade perde sua primeira posição e torna-se meramente uma quantidade entre outras quantidades. [...]

[...] O zero continuou orientando a visão do mundo decimonômico, mediante a ideia de que existe uma separação entre o quantitativo e o não quantitativo; o grau extremo desta ideia era de que tudo o que é não quantitativo é não existente, isto é zero (Idem, p. 19-20).

A diferença entre a noção quantitativa e a qualitativa, que tem a unidade como princípio e não o zero, é então exemplificada por Lawlor:

Nosso pensamento atual se baseia na seguinte sequência numérica e lógica:

– 5, – 4, – 3, – 2, – 1, 0, 1, 2, 3, 4, 5

Com o zero ao centro, há uma expansão quantitativa: 1, 2, 3..., e nosso sentido do equilíbrio exige que haja – 1, – 2, – 3... do outro lado, o que dá uma série de abstrações não existentes (quantidades negativas) que requerem uma lógica

⁵ Entendemos aqui que Lawlor refere-se ao vocábulo grego *eîdos* que pode significar essência, ideia, forma, gênero e espécie, cujos vocábulos latinos correspondentes seriam *species*, *forma*, *essentia* (GOBRY, 2007, p. 49-51).

absurda. O sistema tem um ponto de ruptura, o zero, que desconecta o contínuo e dissocia os números positivos da série negativa que o equilibra.

Na progressão numérica do antigo Egito, que começava pelo número um em vez do zero, todos os elementos são naturais e reais:

$$\frac{1}{5}, \frac{1}{4}, \frac{1}{3}, \frac{1}{2}, 1, 2, 3, 4, 5$$

Todos os elementos surgem da unidade central de acordo com a lei da inversão e da reciprocidade. Os egípcios baseavam suas matemáticas nesta série de números simples e naturais, e realizavam com ela sofisticadas operações, para as quais hoje necessitamos complexas operações algébricas e trigonométricas (Idem, p. 21).

Consideramos necessária essa digressão sobre a Geometria Sagrada numa cadeia de citações de Lawlor para que se possa entender a analogia, o paralelismo ou mesmo a correspondência entre espaço e tempo ou, naquilo que nos interessa, na correspondência entre geometria e música, em sua manifestação simbólica do sagrado. Lawlor exemplifica esta lei de inversão e reciprocidade concluindo que “podemos verificar a demonstração desta série nas leis físicas do som. A batida sobre uma corda, ao dividi-la em dois, produz uma frequência dupla de vibrações. Assim esta série expressa a lei essencial da harmonia” (Ibidem).

Lawlor refere-se acima ao intervalo de oitava, que é a relação entre duas notas que se encontram em proporção de 2:1. A metade de uma corda ($\frac{1}{2}$) tem um som que é o dobro ($\frac{2}{1}$) da frequência da corda inteira. Em seguida detalha seu aspecto simbólico em sua relação com a Geometria Sagrada:

O som da oitava tem a estranha característica de ser da mesma qualidade que o tom fundamental, ao ponto de que parece fundir-se com ele, mas é de um registro muito mais agudo. A experiência de ouvir a oitava contém o mistério da simultaneidade entre a igualdade e a diferença. Esta qualidade de perceber ao mesmo tempo a igualdade e a diferença faz parte do equilíbrio espiritual que a geometria sagrada pretende cultivar: aquele que precisamente discerne e ao mesmo tempo integra harmoniosamente (Idem, p. 82).

Para concluirmos essa comparação entre geometria e música, é impossível não reconhecer a importância de Platão, e por consequência de Pitágoras, relatada aqui por Ricardo Rizek:

Torna-se, portanto, impossível desmerecer as consequências técnico-artesanais e estético-artísticas da ciência da harmonia, assimilada e transmitida por Platão, quando nos damos conta de que as mesmas proporções numéricas simples, de quartas e quintas justas, ouvidas musicalmente por exemplo, em um *organum*, podem ser encontradas nas mesmas catedrais para as quais tais músicas foram criadas. Podem ser encontradas, tomando um caso específico, no teto da catedral de Notre-Dame (se incluímos o intervalo de oitava aos anteriores); para não citarmos o contundente caso da catedral de Chartres, considerada, pela hermenêutica tradicional, o Timeu em pedra, ou seja, considerada a transmutação arquitetural de todas as proporções da escala musical abordadas no mais pitagórico diálogo de Platão, parcialmente dedicado à teoria da harmonia (RIZEK, 2003, p. 3).

Estas exposições mostram-nos o quão próximo o trabalho de Daniélou sobre música se aproxima dessa acepção de Arte Sagrada como uma atividade que ressoa os princípios universais e as leis naturais, por ser um símbolo que possui uma ligação direta com aquilo que é simbolizado, uma vez que – repetindo aqui a citação de Burckhardt ao referir-se a Coomaraswamy a respeito do símbolo – o símbolo “não é apenas um sinal estabelecido convencionalmente, mas manifesta seu arquétipo em virtude de uma lei ontológica definida; como Coomaraswamy observou, um símbolo é, de certo modo, aquilo que exprime” (BURCKHARDT, 2004, p. 19 destaque do autor).

Tendo feito esta exposição sobre a Música Sagrada, cabe agora observarmos o fenômeno da Sacralização da Música.

Sacralização da música

O que consideramos como sacralização da música é a resultante do entrelaçamento de três circunstâncias históricas: o Romantismo, a secularização da música e o culto ao gênio. Estas circunstâncias propiciam em maior ou menor grau a ideia de música absoluta e a defesa de sua autonomia estética.

Na história da música, embora não seja exatamente um consenso, o Romantismo compreende aproximadamente o período entre 1810 a 1900. Como suas características principais temos a valorização do subjetivo, da intuição e da natureza. Segundo Tim Blanning, em seu livro *O Triunfo da Música*, o Romantismo é fortemente influenciado pela filosofia de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), cujo “serviço mais importante à música foi dar uma contribuição crucial à grande revolução romântica que abalou a cultura europeia até as bases no final do século XVIII e início do século XIX” (BLANNING, 2011, p. 106).

Rousseau recebeu o prêmio da Academia de Dijon por seu *Discurso sobre as ciências e as artes* em 1750. Nele, “contra a razão defendeu a paixão; contra a lógica, a intuição; contra o universal, o particular; contra a dúvida, a fé; contra a civilização, a natureza. Acima de tudo defendeu a introspecção como única fonte autêntica de inspiração” (BLANNING, 2011, p. 107), propondo o contrário do que propôs Descartes, “que havia defendido como seu axioma central a necessidade de ‘afastar a mente dos sentidos’” (Ibidem).

Esse texto de Rousseau exerceu grande impacto nos países de língua alemã, principalmente no que veio a ser definido como *Sturm und Drang* (*Tempestade e Ímpeto*) da década de 1770:

Durante sua breve vida, esse movimento de jovens insatisfeitos liderado por Goethe e Herder refulgiu tão intensamente que reduziu a cinzas o antigo consenso sobre padrões estéticos. Subjetivismo, excesso emocional, espontaneidade, violência e até certo tipo de anarquismo deixaram de ser desaprovados, passando a ser bem-vindos e encorajados (BLANNING, 2011, p. 108).

Encontramos reflexos desse pensamento no âmbito da discussão musical. Assim, verifica-se uma substituição da concepção da arte como “mimese (arte em relação à natureza) por uma teoria expressiva (arte em relação ao artista)” (NEUBAUER, 1986, p. 5), o que acarreta como consequência a valorização da introspecção e do subjetivismo como verdadeiras fontes de inspiração, a ponto de M. H. Abrams criar uma metáfora em que afirma que “a arte mudara de espelho para lâmpada, já não refletindo o mundo

natural externo, mas brilhando dentro da mente e coração do criador” (apud BLANNING, 2011, p 109). A individualidade é valorizada e “para que tenha valor, uma obra de arte deve vir de dentro do artista, deve ser individual, pessoal, original, espontânea e autêntica” (BLANNING, 2011, p. 109).

Como se pode notar, essa estética da expressão, em que a valorização da individualidade e do subjetivismo do artista é a nova marca do fazer artístico, contribui para o que se conhece como o culto do gênio. A palavra gênio que antes designava a essência de algo passa a caracterizar o artista criativo. Referindo-se a Herbert Dieckmann numa paráfrase, Blanning afirma que ao fim do século XVIII, “‘gênio’ deixou de ser um atributo e se tornou a pessoa inteira: possuir gênio era ter um talento excepcional, mas *ser* um gênio era algo sobre-humano” (DIECKMANN apud BLANNING, 2011, p. 110 destaque do autor).

Para que esse cenário ficasse completo,

faltava um ingrediente final para que o super-homem musical pudesse emergir. A *sacralização*, processo pelo qual a cultura perdeu sua função representativa e recreativa, tornando-se uma atividade a ser adorada por si mesma. De novo, foi durante as décadas de meados do século XVIII que essa evolução crucial começou. Em seu núcleo estava sua aparente oposição: a *secularização*. À medida que as formas tradicionais de religião recuaram, um crescente número de intelectuais começou a procurar em outras partes o sustento metafísico e espiritual. De um instrumento da glória de Deus a arte foi gradualmente promovida à própria divindade (BLANNING, 2011, p. 110 destaques nossos).

Richard Wagner é um dos grandes expoentes desse pensamento de sacralização, não só da música, mas da arte em geral: “em *Arte e revolução* (1849)⁶, ele afirmou que só a obra de arte total, incorporando dança, música, teatro dramático e poesia, poderia redimir a humanidade do abismo em que mergulhara” (BLANNING, 2011, p. 120). “Em outras palavras, Wagner reivindicava para a arte a função antes exercida pela religião e usurpada nos tempos modernos pela política ou economia” (BLANNING, 2011, p. 123).

Em seu livro *O romantismo e o belo musical* (2006), Mário Videira nos mostra o pensamento de três autores alemães: “Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1789), Ludwig Tieck (1773-1853) e E. T. A. Hoffmann (1776-1822)” (VIDEIRA, 2006, p. 71), permitindo-nos conhecer melhor esse processo de sacralização da música.

Para Wackenroder “a música constitui-se na arte que sem dúvida ‘age sobre nós com tanto mais força [...] quanto mais obscura e misteriosa é sua linguagem’. A essa força misteriosa da música, Wackenroder associa o atributo de ‘divindade da arte’” (apud VIDEIRA, 2006, p. 72). Além disso, Wackenroder considera que as sinfonias para orquestra “deviam ser ouvidas com tanta devoção, ‘como se [se] estivesse na igreja’” (apud VIDEIRA, 2006, 73).

Tieck também encontra na música esse aspecto religioso, e Videira cita Rita Iriarte que nos mostra que “Tieck considera a música como ‘a mais obscura de todas as artes’, e é por essa obscuridade que ele a considera como “o mistério último da fé, a mística, a religião totalmente revelada” (apud VIDEIRA, 2006, 76)

Por fim E. T. A. Hoffmann afirma que “a essência mesma da música faz dela [...] um culto religioso” (HOFFMANN apud VIDEIRA, 2006, p. 77)

Videira conclui afirmando que

⁶WAGNER, Richard. **A arte e a revolução**. Lisboa: Antígona, 1990.

grande parte das ideias contidas nos textos desses três autores exerceu vasta influência sobre muitos dos mais importantes textos escritos sobre a música durante o romantismo, de maneiras diversas e por vezes até contraditórias. A religiosidade exacerbada e a valorização do inefável opõem-se claramente às exigências laicas e racionalistas predominantes durante a maior parte do século XVIII. Se antes a música instrumental era condenada por sua falta de um conteúdo claramente definido, por ser meramente “um luxo inocente”, nos textos desses autores encontramos uma total transformação da escala de valores, e a música instrumental, justamente por seu assemantismo, é alçada à condição de uma linguagem capaz de exprimir o que fica além das palavras (VIDEIRA, 2006, p. 77).

Vemos aqui a diferença entre a Música Sagrada e a Sacralização da Música: enquanto a primeira é de alguma maneira aquilo que é possível transmitir de uma determinada verdade espiritual, ainda que possa estar em desacordo aparente com seu aspecto externo, ou seja, ela está ligada ao aspecto esotérico mais do que ao exotérico, a segunda – a sacralização da música – procura fazer com que a própria música substitua a religião.

Considerações Finais

Mais gratificante do que a busca de formas prévias no moderno é a reflexão sobre os pontos de partida e os desenvolvimentos interrompidos, que foram deixados de lado pela história que até nós conduz. E descobrir no esquecido o que poderia ser útil ao presente... (DAHLHAUS, 2003, p. 140).

Ao abordarmos neste artigo o sagrado na música optamos por duas concepções cujos significados são praticamente opostos. Enquanto a Música Sagrada serve como veículo para o sagrado, como um símbolo cujo significante é ligado de maneira não arbitrária com seu significado, ligado a algum tipo de religião, porém não necessariamente apresentando seus aspectos exteriores ou exotéricos, a Sacralização da Música – que se dá principalmente a partir do Romantismo, que é fortemente influenciado pela filosofia de Jean-Jacques Rousseau com a valorização da subjetividade, da intuição e da natureza – é um fenômeno que torna a apreciação da música em si algo análogo à própria religião, em que a música torna-se objeto de culto ao invés de ser considerada um veículo para a transmissão do sagrado ou uma espécie de ferramenta para o culto ou oração, tornando o artista, seja ele o compositor ou mesmo o instrumentista ou cantor, uma espécie de elemento responsável pelo aspecto divino da música, donde o culto do gênio.

Na Música Sagrada considera-se que o elemento sagrado se revela principalmente nas proporções formais, cabendo no texto a comparação que estabelecemos com a Geometria Sagrada, que também parte do mesmo princípio. Por outro lado, na Sacralização da Música, com a valorização da ideia do gênio e deste como possuindo uma ligação direta com o divino, as características mais importantes são a originalidade e a expressão subjetiva, de maneira que o elemento mais valorizado seja o conteúdo e não a forma.

Vimos que a aceção musical de Alain Daniélou está completamente embebida da ideia da Música Sagrada, uma vez que por ter vivido quase trinta anos na Índia,

tendo se convertido ao hinduísmo e estudado seus textos de teoria e filosofia musicais, analisa a música a partir desse ponto de vista indiano, marcadamente holístico:

A música é, assim, acima de tudo um método de realização interior em um nível onde os diferentes estados de ser não são diferenciados, onde nos tornamos conscientes de que forma e matéria, emoção e intelecto, prazer e alegria são apenas expressões dos mesmos códigos manifestadas em vários níveis, com o resultado que o mesmo padrão musical pode ser expresso por uma equação, um estado emocional, uma experiência espiritual ou uma evocação que, se intensa o bastante, pode tornar-se criação [...] (DANIÉLOU, 2008a, p. 89).

Em comum entre as duas concepções do sagrado na música é a noção de que a música não deve ser considerada como um mero passatempo ou entretenimento, pois ou ela é em si mesma algo sagrado, como na Sacralização da Música, devendo ser apreciada com o mesmo respeito que tem quando se está num templo durante um ritual; ou, como na Música Sagrada, ela é um veículo para a transmissão do sagrado, que estaria intimamente ligado ao pensamento e plano de ação divinos.

Entendemos portanto, que estas duas concepções auxiliam-nos no entendimento das maneiras como interpretamos o fenômeno musical em nossos dias, pois estão presentes até hoje, mesmo que às vezes sutilmente, na maneira como o apreciamos e o apreendemos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENEITO, Pablo. Considerações sobre o simbolismo. In: LEITE, Sylvia Virgínia Andrade. **O Simbolismo dos padrões geométricos da arte islâmica**. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2007, p. 17-28
- BLANNING, Tim. **O triunfo da música: a ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte**. São Paulo: Companhia das letras, 2011.
- BURCKHARDT, Titus. **A arte sagrada no oriente e no ocidente: princípios e métodos**. São Paulo: Attar, 2004.
- DAHLHAUS, Carl. **Estética Musical**. Lisboa: Edições 70, 2003.
- DANIÉLOU, Alain. Aesthetics and Indian Music. **Sangeet Natak**, New Delhi (India): Sangeet Natak Akademi – The National Academy of Music, Dance and Drama for India, v. XLII, n. 1, p. 86-90, 2008a
- _____. The traditional arts and their place in the culture of India. **Sangeet Natak**, New Delhi (India): Sangeet Natak Akademi – The National Academy of Music, Dance and Drama for India, v. XLII, n. 1, p. 91-103, 2008b
- _____. **Traité de Musicologie Comparée**. Paris: Hermann, 2004. (nouveau tirage)
- _____. The origins of sacred music. In: _____. **Sacred music its origins, powers and future: traditional music in today's world**. Varanasi (India): Indica, 2003. p. 15-26.
- _____. **The way to the labyrinth**. Trad. Marie-Claire Cournand. New York: New Directions Book, 1987. Original francês.
- GOBRY, Ivan. **Vocabulário grego da filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- LAWLOR, Robert. **Geometria sagrada: filosofia e prática**. Madrid: Del Prado, 1996. (Mitos Deuses Mistérios)
- LEITE, Sylvia Virgínia Andrade. **Simbolismo, o elo perdido: estudo da ciência das letras no sufismo**. São Paulo, 2009. 191 f. Tese (Doutorado em Filosofia) –

- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo.
- NASR, Hossein Seyyed. Prefácio à edição francesa. In: BURCKHARDT, Titus. **A arte sagrada no oriente e no ocidente: princípios e métodos**. São Paulo: Attar, 2004. p. 11-14.
- NEUBAUER, John. **The emancipation of music from language: departure from mimeses in Eighteenth-Century Aesthetics**. Michigan: Yale University Press, 1986.
- RIZEK, Ricardo. **A teoria da harmonia em Platão: um estudo sobre a identidade da música ocidental**. São Paulo, 2003. 130 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
- SCHUON, Frithjof. **O esoterismo como princípio e como caminho**. São Paulo: Pensamento, 1985.
- VIDEIRA, Mário. **O romantismo e o belo musical**. São Paulo: Unesp, 2006.
- WAGNER, Richard. **A arte e a revolução**. Tradução José M. Justo. Lisboa: Antígona, 1990.