

# Filosofia da Música





# Ritmo musical e crítica filosófica

Fernando R. de Moraes Barros\*

75

Artefilosofia, Ouro Preto, n.8 p. 75-90, abr.2010

## I. O tempo na música e o tempo dos filósofos

Decano dos compositores americanos, Aaron Copland costumava dizer que, se existisse, a surdez musical consistiria na incapacidade de reconhecer uma melodia, haja vista que “não basta ouvir a música em cada um de seus momentos. Cumpre relacionar o que se ouve em um dado momento com o que se ouviu no instante imediatamente anterior e com aquilo que ainda está por vir”.<sup>1</sup> Ou seja: a música é uma arte que existe no tempo. E também a filosofia, de seu lado, acha-se atrelada de ponta a ponta ao modo como constituímos a experiência temporal. Seja no âmbito das preocupações cosmológicas, seja no que se refere à tomada de consciência de si do próprio pensamento, a duração relativa dos acontecimentos nunca cessou de dar ensejo a hipóteses globais de interpretação da história e da natureza. Fórmula doxográfica enigmática, a definição platônica apresentada no 37d do *Timeu* converteu-se, por exemplo, numa das mais célebres e pregnantas considerações a esse propósito. Tomemo-la, pois, como ponto de partida de nosso exercício de reflexão:

Quando o pai percebeu vivo e em movimento o mundo que ele havia gerado à semelhança dos deuses eternos, regozijou-se, e na sua alegria determinou deixá-lo ainda mais parecido com seu modelo (...) Então, pensou em compor uma imagem móbil da eternidade (...) E como antes do nascimento do céu não havia nem dias nem noites nem meses nem anos, foi durante aquele trabalho que ele cuidou do seu aparecimento. Todos eles são partes do tempo.<sup>2</sup>

É preciso tempo para que o dia amanheça; é preciso tempo para que a primavera se transmude em verão. Mas dizer que a ideia de tempo acarreta, já de si, o passar do tempo equivale a pressupor que algo passa sem que haja algo para passar, de sorte que a existência do fluxo temporal exige, no limite, a existência do próprio mundo. Donde a afirmação: “o tempo nasceu com o céu.”<sup>3</sup> Afirmar, em contrapartida, que a condição de compreensibilidade do tempo é a condição de compreensibilidade dos dias e das noites, bem como de tudo o que amanhece e anoitece, é dizer que o bem mundano ou temporal é a condição para compreender o tempo. É o mundo que foi e será, e não a eternidade, sendo que a pergunta pela atividade demiúrgica antes do surgimento do céu e da terra seria, em rigor, frívola, porquanto não há “antes” onde não há tempo. Nunca houve um tempo, onde não havia

\* Professor Adjunto do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Ceará - UFC

<sup>1</sup> Cf. Copland, Aaron. *Como escuchar la musica*. Trad. de Jesús Bal y Gay. México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 14.

<sup>2</sup> Cf. Platão. *Timeu*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Pará, Edufpa, 2001, 37d, p. 73.

<sup>3</sup> *Id. ibid.*, 38c, p. 74.

tempo. Daí, o outro relevante corolário: “Foi e Será só se aplicam ao que se forma no tempo, por tratar-se de movimento.”<sup>4</sup>

Mas é certo ainda que, conforme o horizonte hermenêutico mais amplo em que se insere a formulação platônica, já havia movimento antes do nascimento do céu. Tanto é assim que se lê: “o ser, o espaço, a geração, são três princípios distintos desde antes mesmo da formação do céu”.<sup>5</sup> E compreende-se, desde logo, as conseqüências metafísicas para o tempo: este só adquire forma e conteúdo por analogia ao movimento do universo em sua ordem divina. Ao organizar o céu, dispondo-o num ajustamento harmonioso, o demiurgo faz dele uma imagem celestial do *aiôn*, como se tivesse sido “feito segundo modelo da natureza eterna, para que se lhe assemelhasse o mais possível.”<sup>6</sup> Coadjuvantes de uma trama que os antecede, os astros seriam instrumentos por meio dos quais o demiurgo molda a imagem móvel da eternidade, cópia adequada da natureza perfeita, *musica mundana* a servir de modelo às harmonias da *musica sonora*. Essa relação do céu com a eternidade, da imagem sensível com o paradigma supra-sensível, é semelhante àquela que subordinava, n’*A República*, os músicos instrumentistas – turvados pela volubilidade dos sons – às puras e inaudíveis relações numéricas entre os intervalos:

(...) são ridículos quando falam em densidade de sons e encostam a orelha nas cordas como quem se dispõe a escutar conversa do vizinho, pretendendo alguns que entre duas notas percebam mais um som, o intervalo mínimo que lhes serviria de medida, enquanto outros o negam e afirmam que esse novo som é igual aos precedentes. O fato é que tanto uns como outros põem o ouvido acima do entendimento (...) procuram os números nos acordes que percebem realmente, porém nunca se elevam ao problema que se nos oferece, para nos dizerem quais são os números harmônicos e quais os inarmônicos, e a razão de serem diferentes.<sup>7</sup>

Mas, destituídos de sua ordem própria, o céu e os sons musicais não podem aparecer senão como matérias-primas auto-ofuscantes, reproduções infíeis que tomamos por perfeitas apenas por não sabermos distinguir corretamente o modelo da imitação, a qual, “inadvertidamente e por ignorância, transferimos para a essência eterna.”<sup>8</sup> E, desde já, torna-se difícil – quando não impossível – justificar o direito do sensível à temporalidade sem hipostasiar, ao mesmo tempo, uma eternidade predeterminada, onde as filhas da Necessidade, embaladas pela harmonia das sereias, tecem o passado, o presente e o futuro de nossa existência mundana.<sup>9</sup> Pode-se dizer, sem muitos exageros, que tal dificuldade começa a ser efetivamente dissipada apenas com Aristóteles.<sup>10</sup> E se a interpretação aristotélica de tempo não explica toda a estratégica de sua física, ao menos dá a medida de sua desconfiança frente àqueles que deduziam o início do mundo a partir de um substrato que poderia colocá-lo no tempo, mas que não teria “por função” fazê-lo. Não se apresentando mais como uma

<sup>4</sup> Id. *ibid.*, 38a, p. 74.

<sup>5</sup> Id. *ibid.*, 52d, p. 93.

<sup>6</sup> Id. *ibid.*, 38c, p. 74.

<sup>7</sup> Id. *A República*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Pará, Edufpa, 2000, Livro VII, 531a–c, p. 343.

<sup>8</sup> Id. *Timeu*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Pará, Edufpa, 2001, 38a, p. 74.

<sup>9</sup> Cf. Id. *A República*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Pará, Edufpa, 2000, Livro X, 617d, p. 465.

<sup>10</sup> Não nos cabe aqui empreender um cotejo entre os textos de Platão e Aristóteles, indicando suas semelhanças e dessemelhanças, bem como os não-ditos a eles subjacentes – o que, já de si, exigiria uma análise de fôlego e, em todo caso, incomparavelmente mais cerrada do que a que nos propomos. Um estudo detido e qualificado a esse propósito pode ser encontrado no livro *O tempo em Platão e Aristóteles*, de Rémi Brague (São Paulo, Edições Loyola, 2006).

mera contrariedade, a temporalidade surge sob a forma da sucessão, sendo que esta, ao ordená-la, é também o que lhe dá magnitude – tornando-a assimilável à mensuração. Assim, evitando enquadrar sua análise nos parâmetros da eternidade, o filósofo irá contentar-se em definir o tempo por meio de um de seus acidentes, a saber, pela medida do movimento. É nesse sentido que ganha relevo a famosa definição contida no Livro IV de sua *Física*: “Tempo é o número do movimento.”<sup>11</sup>

Não se trata de postular, sem mais, a identidade estrutural entre tempo e mudança, mas ocorre que, sem esta última, o tempo não transcorreria: “Não haveria tempo, caso só houvesse um único agora.”<sup>12</sup> Mais ainda: ao colocar o tempo no trilho do movimento, Aristóteles termina por inseri-lo na relação que constitui este último. Sempre se cumpre, para o movimento, um antes e um depois. É o que basta para que ele afirme: “Já que o tempo sempre segue a natureza da mudança, o que é anterior e posterior também se aplica ao tempo”.<sup>13</sup> Deixando-se absorver pela estrutura biarticulada anterior-posterior, o próprio passar do tempo se daria a conhecer como “caminho” do antes para o depois, e, como o movimento, também viria à tona como um tipo de grandeza. Não só a jornada é longa, se a estrada é longa, mas também “o tempo é longo, se a mudança é longa.”<sup>14</sup> É bem verdade que essa relação condicional entre o antes e o depois não é, para Aristóteles, aquilo que se mede com o tempo. Do contrário, aquilo que nele é contado seriam sempre outros tantos períodos de tempo, de modo que o caráter temporal daquilo que o tempo é a medida teria de ser pressuposto *in perpetuum*. Nesse sentido, lê-se ainda: “O tempo, porém, não é definido em termos de tempo: não é definido como sendo uma dada porção de tempo.”<sup>15</sup> E é por isso que o Estagirita jamais diz *o que* perdura entre o antes e o depois. Fala-nos pura e simplesmente sobre o número (*arithmos*): “Estimamos ‘mais’ e ‘menos’ através do número, mas estimamos mais e menos mudança em termos de tempo. Então tempo é uma espécie de número”.<sup>16</sup>

O tempo é um ser e segue fluindo, porque a multiplicidade de seus instantes pode fruir de uma única medida numérica. No que se refere à música, poder-se-ia dizer que o tempo também é, enquanto forma sonora em movimento, o momento “numérico.” Ao ato de enumerar somos levados, como se sabe, pelo metrônomo. Quando, por exemplo, um compositor sugere a marcação  $\downarrow = 120$  – típica, aliás, do allegro –, ele propõe ao intérprete que a peça seja executada a 120 batidas por minuto (bpm), de sorte que, distributivamente, cada pulso duraria 0,5 segundos. Sob tal ótica, portanto, o tempo musical realizar-se-ia objetivamente, qual num relógio. Mas todo cuidado aqui: uma coisa é o tempo da batida, outra é o valor da nota. É claro que, por vezes, a duração do som coincide com a do pulso. Num compasso quaternário, as semínimas acompanhariam cada uma das quatro batidas de um metrônomo, digamos, a 80 bpm. Mas, fosse a figura uma semibreve, sua batida recairia apenas no primeiro tempo de cada compasso. No fundo, a conclusão a que se chega é a de que o valor temporal de uma nota é sempre relativo. Conforme a velocidade que se lhe executa, a mesma

<sup>11</sup> Cf. Aristotle. *Physics*. Trad. de Robin Waterfield. Oxford, Oxford University Press, 1999, Livro IV, 219 b33, p. 107.

<sup>12</sup> Id. *ibid.*, 218 b27, p. 105.

<sup>13</sup> Id. *ibid.*, 219 a12, p. 105.

<sup>14</sup> Id. *ibid.*, 220 b29, p. 109.

<sup>15</sup> Id. *ibid.*, 218 b19, p. 104.

<sup>16</sup> Id. *ibid.*, 219 b5, p. 106. O que, de resto, também vale para o movimento: “Eis, pois, o que é o movimento: um número de mudança em relação ao antes e depois.” (Id. *ibid.*, 218 a 35, p. 106)

<sup>17</sup> Ex: Indicando uma “parada” indeterminada, a *fermata* é o sinal colocado acima ou abaixo de uma nota ou pausa que, suspendendo seu movimento, prolonga sua duração. Cf. verbete “Fermate” em Eggebrecht, Heinrich; Gurlitt, Wilibald (org.) *Riemann Sachlexikon Musik*. Mainz, Schott, 1996, p. 279: “Desde o início do século XV, a fermata designa notas cuja rígida mensuração rítmica é suspensa. Coloca-se, em especial, junto à nota final de uma voz cujo valor é, em certas circunstâncias, intensivamente alongado (até que as demais vozes alcancem a sonoridade final) (...) Uma fermata particularmente importante é aquela que, nas obras solo – predominantemente no século XVIII –, dá ensejo à introdução de um solo improvisado.”

<sup>18</sup> St. Augustine. *Confessions*. Trad. de Edward Bouverie Pusey. In: *Great Books of the Western World*. Chicago, Encyclopaedia Britannica, Inc., 1980, XI, p. 98.

<sup>19</sup> Cf. Id. *ibid.*, p. 97. Valendo-se de tal cântico, a argumentação agostiniana fia-se, conforme Hans Heinrich Eggebrecht, “no metro declamado e quantitativo de um verso, ou seja, num movimento sonante que engendra uma impressão sensível (*sensus manifestus*)?” (Cf. Eggebrecht, H. H. *Musik als Zeit*. Wilhelmshaven, Florian Noetzel, 2001.)

figura pode adquirir diferentes durações – cuja sustentação pode, inclusive, ficar a cargo do próprio intérprete, como no caso da fermata.<sup>17</sup> Desnecessário dizer que isso é tanto mais válido para as indicações dinâmicas. Afinal: qual deveria ser o número de um *scherzando*? Como medir um *amabile*? Qual o tempo de um *furioso*?

Porque pressupõe um sujeito no sentido de uma vivência temporal não mensurável, a música permanece, aqui, sem medida para sua medida. E, em verdade, a própria filosofia teve de aguardar séculos até que conseguisse tornar efetivamente operatória a distinção conceitual entre tempo objetivo e tempo subjetivo. A tal separação somos conduzidos por Santo Agostinho, que, no Livro XI de suas *Confissões*, termina por descerrar a dimensão íntima da duração relativa e fugidia das coisas. Ao discorrer sobre os recônditos que designam a temporalidade, seu testemunho é peremptório: “Em ti, minha alma, meço os tempos. Não me interrompa, quer dizer, não interrompa a ti mesma com os tumultos de tuas impressões. Em ti meço os tempos; a impressão que as coisas, ao passarem, causam em ti permanece mesmo depois de terem passado.”<sup>18</sup> É essa impressão de mudança que, ainda presente, medimos com o tempo, e não as coisas que, passando, nos impressionam. Com o tempo, medimos a presença de uma ausência – e nisso se revela seu caráter enigmático.

Tal aspecto se tornaria patente, por exemplo, na declamação do seguinte verso: *Deus creator omnium*.<sup>19</sup> Operando por comparação, só inferimos que a sílaba *cre* é mais curta que a vogal *a* depois que esta última ressoou: “Meço uma sílaba longa por meio de uma curta”.<sup>20</sup> É justamente aí, porém, que a sílaba *cre* já não se faz soar, posto que já passou, e, como passado, já não ecoa. E tampouco a sílaba longa continua a vibrar, haja vista que só se determinou como longa depois que retirou de si todo seu efeito sonante: “Ambas ressoaram, fluíram, passaram, já não são.”<sup>21</sup> Como medimos então as sílabas curtas e longas? Em resposta, Santo Agostinho finalmente declara: “Não são elas mesmas, que já nem são, que eu meço, senão que algo em minha memória.”<sup>22</sup> O tempo passa à medida que retemos as sílabas num conjunto – mas precisamente quando se acham separadas. O verso desenvolve-se quando os sons são perfilados num só canto – mas justamente quando este é dilacerado. Donde a famosa definição tripartite do tempo: retenção do passado; atualidade do presente; protensão do futuro. Caudatária da estrutura melódica simples,<sup>23</sup> a fórmula agostiniana surge então como uma versão antipódica do tempo objetivo, já que, ao largo do relógio e do movimento dos astros, depende de uma dupla atividade do espírito. Quanto a isso, lê-se ainda: “Estou prestes a repetir um cântico que conheço. Antes de começar, a minha expectativa é estendida sobre o todo; mas quando comecei, o tanto que dele eu separei no passado se estende ao longo de minha memória; assim, a vida dessa minha ação está dividida entre a memória do que já repeti e a expectativa acerca do que estou prestes a repetir.”<sup>24</sup>

Anímico no fundamento, o tempo à base de tal cântico escaparia, em princípio, à roda irrefreável e indiferente do tempo cronométrico, porque se refere ao ponto de vista de apreciação de quem sente e canta. Impermeável às determinações exteriores, o tempo não pertenceria, em

rigor, a nenhuma outra figura senão a do próprio sujeito. E não é à toa que se procurou ver, em Kant, uma reedição laicizada da *distentio animi* agostiniana. Afinal, como dirá o autor da *Crítica da razão pura*: “O tempo nada mais é senão a forma do sentido interno, isto é, do intuir a nós mesmos e a nosso estado interno.”<sup>25</sup> Noutros termos: a experiência temporal é o que é para nós, porque somos nós que a constituímos, soletrando-a internamente mediante representações as quais não podemos transcender. O problema é que, se não nos é dado atribuir ao tempo nenhuma posição a não ser aquela pela qual intuímos a nós mesmos, nem por isso ele tem na intuição um correspondente adequado. E, malgrado o criticismo, o paradoxo permanece atualizado: o tempo nos apresenta uma grandeza que nos é, a um só tempo, conhecida e desconhecida; podemos intuí-lo, mas não determiná-lo. Signo desse desconforto especulativo é, aliás, a própria insegurança da *Crítica do juízo* em relação à música. Submetidas aos estados internos de nossas inclinações, as sensações musicais parecem estar como que destinadas, de antemão, a motivar sentimentos agradáveis ou desagradáveis – e, portanto, nos quais apenas juízos de validade individual se deixariam fundamentar: “Não se pode dizer com certeza: se uma cor ou um tom (som) são meramente sensações agradáveis, ou em si já um belo jogo de sensações e, como tal, trazem consigo uma satisfação face à forma no julgamento estético”.<sup>26</sup>

Considerados, porém, como vibrações do ar proporcionalmente apreendidas, os sons talvez pudessem indicar pontos de referência próprios a um efetivo jogo artístico das sensações. Implicando atinar com as relações espaciotemporais estabelecidas nas progressões sonoras – ou, como nos diz Kant, com “a *divisão do tempo*”<sup>27</sup> –, tal disposição exigiria, ao menos, uma certa atividade cognitiva por parte das faculdades. E, agora, somos levados a uma apreciação bem menos condenatória: “poderíamos ver-nos obrigados a considerar as sensações de ambos [das cores e dos sons] não como mera impressão sensível, mas como o efeito de um julgamento da forma no jogo de muitas sensações”.<sup>28</sup> Todavia, entre uma opção e outra, a nossa atitude estética está longe de ser razoável. Ou rechaçamos o aspecto físico-exato do tempo e acabamos legitimando o triunfo da subjetividade, ou, então, ignoramos os nossos sentimentos e arriscamo-nos a reiterar, seguindo o espírito da época, a noção de tempo “absoluto”. Que se lembre, à guisa de ilustração, como este último era definido por Newton em seus *Principia mathematica*: “De modo equânime, o tempo absoluto, verdadeiro e matemático flui de si mesmo e a partir de sua própria natureza, sem relação com qualquer coisa externa.”<sup>29</sup> Assumindo que as relações cinéticas vigoram matematicamente em todos os tempos, a física clássica não opera uma distinção subjetiva entre passado e futuro. Suas leis são, como o *aiôn* de Platão, sem idade e duração. Mais até: contra elas, nada se pode fazer. E é a isso, desde então, que se dá o nome de natureza: a rígida legislação mecânica que institui a unidade da experiência. Conseguirá a música fugir ao seu domínio? Para tanto, teremos de aguardar a filosofia de F. W. J. Schelling, para quem a “*música nada mais é que o ritmo prototípico da própria natureza.*”<sup>30</sup>

<sup>20</sup> St. Augustine. *Confessions*. Trad. de Edward Bouverie Pusey. In: Great Books of the Western World. Chicago, Encyclopaedia Britannica, Inc., 1980, XI, p. 97.

<sup>21</sup> Id. *ibid.*, p. 97.

<sup>22</sup> Id. *ibid.*, p. 97.

<sup>23</sup> Estrutura que, diga-se de passagem, será exaustivamente explorada por Husserl em suas *Lições para uma fenomenologia da consciência íntima do tempo*: “Tratando-se da ‘percepção da melodia’, distinguimos o som dado agora, que denominamos som ‘percebido’, dos sons que passaram, por nós denominados ‘não-percebidos’.” (Cf. Husserl, Edmund. *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*. Trad. de Henri Dussort. Paris, Puf, 2002, p.54).

<sup>24</sup> St. Augustine. *Confessions*. Trad. de Edward Bouverie Pusey. In: Great Books of the Western World. Chicago, Encyclopaedia Britannica, Inc., 1980, XI, p. 98.

\*\*\*

<sup>25</sup> Kant, I. *Crítica da razão pura*. Trad. de Valerio Rohden e Udo Baldur Moosburger. In: *Kant*. São Paulo, Nova cultural, 1987, § 6, p. 45. (Col. Os Pensadores).

## II. Schelling: do ritmo da natureza à natureza do ritmo

Pode-se dizer que o primeiro a empreender, na esteira do kantismo, uma luta sem trégua à concepção de mundo-máquina é Schelling. Tanto é assim que, na tentativa de dissipar os prejuízos contidos em tal definição, ele dirá que a física mecânica “se dirige apenas à superfície da natureza, bem como àquilo que nela há de objetivo e, ao mesmo tempo, exterior.”<sup>31</sup> Porque se interessa pela auto-atividade produtiva que vigora na natureza, tratará então de conceber o mundo como um múltiplo vivo e organizado. Pleno, ele albergaria todas as coisas possíveis, não havendo outras instâncias que poderiam ter existido, mas que não vieram a ser; deste princípio decorreria ainda um outro, que diz respeito à continuidade entre as coisas; o universo constituiria um ajustamento contínuo e integrado de forças em constante relação, não havendo espaço para saltos ou vazios na natureza; a estes dois princípios sucederia então um terceiro que pressupõe um ordenamento hierarquicamente organizado entre as forças que compõem o mundo.<sup>32</sup> Panteísta desde a raiz, tal visão espera atribuir à efetividade um princípio estruturante que não venha a ser senão em se efetuando: a fim de “estabelecer a inteira natureza, não só como um simples produto, mas necessariamente enquanto força produtiva.”<sup>33</sup>

Assim, longe de figurar como um mero entrave à atividade de um Eu que desconhece limitações, a natureza formaria, não ao lado, mas junto com o homem, uma unidade infinitamente produtiva. Para aquilo que nos importa, isso significa que a disjunção entre os produtos naturais e as belas obras de arte reside no fato de que, nos primeiros, a atividade produtora acha-se velada em termos finalísticos, ao passo que, nas obras de arte, a atividade que responde pela produção seria consciente. É justamente por condensar esse bifrontismo em máxima medida que a música apresentará as credenciais filosóficas mais interessantes: “considerada de um lado, [a música] é a mais universal entre todas as artes reais, e a que está mais próxima da dissolução na palavra e na razão, embora, de outro lado, seja somente a primeira potência delas.”<sup>34</sup> A arte dos sons é a mais universal dentre todas as artes, porque é a síntese daquilo que, para a reflexão, permanece separado, de sorte que adotá-la como operador teórico equivale a colocar-se na contracorrente da vertente especulativa que concebe homem e mundo como duas instâncias distintas e impermeáveis entre si. Afinal, para lembrar as palavras lapidárias do autor de *Ideias para uma filosofia da natureza*: “Mal o homem se pôs em contradição com o mundo exterior (...) dá-se o primeiro passo em direção à filosofia. É em primeiro lugar com esta separação que começa a *especulação*; de agora em diante ele separa aquilo que a natureza desde sempre uniu, separa o objeto e a intuição.”<sup>35</sup>

Mas, se o moderno ideal de conhecimento tem como preço a dissipação predatória da força espiritual humana, a saída entrevista por Schelling para escapar a tal disrupção consistirá, de início, em adotar um outro repertório de palavras para descrever, a um só tempo, o que ocorre na arte e no fluxo polimorfo da natureza. Polissêmicos, termos tais como “indiferença” e “formação-em-um” surgem então

<sup>26</sup> Id. Da arte do gênio. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filhos. In: *Kant*. São Paulo: Abril Cultural, 1984, § 51, p. 260. (Col. Os Pensadores).

<sup>27</sup> Id. *ibid.*, p. 260.

<sup>28</sup> Id. *ibid.*, p. 260.

<sup>29</sup> Newton, Isaac. *Mathematical Principles of Natural Philosophy*. Trad. de Andrew Motte. In: *Great Books of the Western World*. Chicago, Encyclopaedia Britannica, Inc., 1980, I, p.8.

<sup>30</sup> Schelling, F.W.J. v. *Filosofia da arte*. Tradução e notas de Márcio Susuki. São Paulo, Edusp, 2001, p. 31.

\*\*\*

<sup>31</sup> Id. *Schellings sämtliche Werke*. Edição organizada por K. F. A. Schelling. Stuttgart, Cotta, 1856-61, v. III, p. 275.

<sup>32</sup> Seguimos, aqui, a caracterização feita por Franz Wetz em sua rica introdução à filosofia de Schelling (Cf. Wetz, Franz. *Friedrich W.J. Schelling: zur Einführung*. Hamburg, Junius, 1996, p. 41-51).

<sup>33</sup> Schelling, F.W.J. v. *Schellings sämtliche Werke*. Edição organizada por K. F. A. Schelling. Stuttgart, Cotta, 1856-61, v. III, p. 284.

<sup>34</sup> Id. *Filosofia da arte*. Tradução e notas de Márcio Susuki. São Paulo, Edusp, 2001, p. 161.

<sup>35</sup> Id. *Ideias para uma filosofia da natureza*. Trad. de Carlos Morujão. Lisboa, INCM, 2001, p. 39.



para indicar a identidade entre real e ideal, sujeito e objeto, não como partes isoladas, mas como modos de apresentação de uma continuidade infinita que vai de um pólo ao outro. E não é acidental o fato de ele iniciar seu discurso sobre a música, no § 76 da mencionada obra, estabelecendo um paralelismo entre a sonoridade e o magnetismo – categoria física que, no contexto da filosofia da natureza, define o primeiro momento da construção da matéria.<sup>36</sup> Não há, afinal, como isolar os pólos magnéticos de um ímã. Este, vindo a se romperia dolo que nos importa, lo natureza, omento da construç, converte-se num novo magneto, reproduzindo as extremidades opostas. Sendo que o mais relevante – para aquilo que nos importa – é o fato de que, por ser nula, a divergência do campo magnético não permite o monopólio de nenhum dos lados. E essa indiferença, dirá Schelling, “só ocorre na sonoridade, pois esta = magnetismo.”<sup>37</sup>

O argumento schellinguiano considera que, pelo ritmo, a música estaria determinada para a reflexão e para a consciência-de-si. E, com o propósito de justificar tal caracterização, vale-se explicitamente da noção de tempo: “A forma necessária da música é a *sucessão*. – Pois o tempo é a forma universal da formação-em-um do infinito no finito.”<sup>38</sup> Fadado a organizar a percepção sob a forma humana de intuição, ao ouvinte não seria dado apreender os sons fora da sucessão temporal, restando-lhe intuir o tempo, de maneira indireta, por uma linha imaginária ao longo da qual o múltiplo perfaz sucessivamente uma série de uma única dimensão. O próprio magnetismo atuaria longitudinalmente, já que a força magnética é, em rigor, tangencial à linha de seu próprio campo – isto é, seu sentido acompanha a direção de seu comprimento. Se se tratasse de expor tal categoria na intuição, ter-se-ia que imaginar um esquema dado também pela linha reta, de sorte que o magnetismo seria, analogicamente, a expressão do tempo nas coisas. Em música, porém, cumpre ir além da linha reta. Impõe-se ultrapassar a unidade meramente quantitativa. O ritmo musical é obtido somente quando se acentuam as notas de acordo com o sentido musical da frase. Em si e para si mesmas, as indicações numéricas prescritas pelo metrônomo não são nada. Convertem-se em música somente a partir do instante em que surgem como movimento sonante. E é por isso que, dando continuidade à sua ponderação, Schelling se encarrega então de retirar outras conclusões da dimensão rítmica. A começar por sua capacidade de introduzir a diferença na unidade originária da sucessão, que, de insignificante, torna-se significativa: “o ritmo é em geral transformação da sucessão em si insignificante numa sucessão significativa (...) transformação do contingente da sucessão em necessidade = ritmo.”<sup>39</sup>

Divisão periódica do homogêneo, o ritmo vincula a unidade à própria multiplicidade. É por isso que, segundo o filósofo, “o homem procura, por meio do ritmo, pôr multiplicidade ou diversidade em todas aquelas ocupações que, em si, são *pura identidade*.”<sup>40</sup> Afinal de contas, não aturamos por muito tempo a uniformidade daquilo que é, em si, insignificante e sem o sê-lo de nossa auto-determinação. E aqui diferentes graus de especificação poderiam ser alcançados. Mas,

<sup>36</sup> Cf. Id. Primeiro projeto de um sistema da filosofia da natureza: esboço do todo. In: *Entre Kant e Hegel*. Trad. de Joãozinho Beckenkamp. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2004.

<sup>37</sup> Id. *Filosofia da arte*. Tradução e notas de Márcio Susuki. São Paulo, Edusp, 2001, p. 148.

<sup>38</sup> Id. *ibid.*, p. 150.

<sup>39</sup> Id. *ibid.*, p. 152.

<sup>40</sup> Id. *ibid.*, p. 151.

para tanto, já não basta seccionar o todo da sucessão em divisões uniformes, atribuindo valores de duração igualmente grandes e distantes na ordem do tempo. Cumpre lograr a cadência [*Takt*], a unidade qualitativa que divide o tempo a partir de intensidades e valores diferentes entre si: “Uma espécie mais alta de unidade na diversidade pode ser antes de tudo alcançada quando os sons ou batidas individuais não são indicados com a mesma força, mas variando entre o forte e o fraco (...) Aqui a *cadência* entra como elemento necessário no ritmo.”<sup>41</sup>

Em linhas gerais, a conclusão a que Schelling espera nos levar é a de que, por meio do ritmo, o todo não é submetido ao tempo, mas o tem em si mesmo, dando a conhecer uma sucessão que não é simplesmente imposta por uma ordem exterior; não se limitando a significar o tempo, mas sendo um com ele, o ritmo institui sua própria cadência. O que fazer, porém, quando a introdução desta última já não depende da autonomia do sujeito da fruição estética, senão que do trabalho coletivo dos impulsos que cruzam e constituem o animal-homem? Tal pergunta se deixa responder apenas a partir do horizonte aberto e explorado pela fisiopsicologia musical de Nietzsche.

### III. Nietzsche: do impulso dionisíaco ao ritmo dos impulsos

Que *O nascimento da tragédia*, do jovem Nietzsche, se acha influenciado de fio a pavio pela metafísica schopenhaueriana do belo, eis algo que salta aos olhos de quem lê suas portentosas seções. Entre outras, uma das conseqüências disso é o aceite de que, pela música, seria dado ao ser humano acessar uma espécie de núcleo ontológico da realidade; pois, se pelo exame do mundo enquanto representação ele não faz senão se emaranhar na rede do conhecimento relacional – vislumbrando “não a essência das coisas, que é uma só, mas suas aparências”<sup>42</sup> –, pelos sons lhe seria facultado conhecer a efetividade mediante a imediatez da própria Vontade. Afinal: “A música é, pois, uma tal reprodução e objetivação *imediate* da inteira Vontade, tal como é o próprio mundo.”<sup>43</sup> Bem menos explorada, porém, é a ponderação que irá impelir o jovem filósofo, pouco depois, a articular um argumento que virá à tona sob o título de “doutrina dos átomos de tempo”, e que nos permite lançar outra luz sobre o problema da representação rítmica:

Medimos o tempo a partir de algo especialmente permanente e pressupomos, por conta disso, que entre o ponto temporal A e o ponto temporal B há um tempo constante. No entanto, o tempo não é, de modo algum, um continuum, mas há, ao contrário, tão-só pontos de tempo totalmente diferentes, nenhuma linha.<sup>44</sup>

Sob tal ótica, o instante jamais é no sentido de um momento que não existia, mas que, de repente, veio a ser. E isso porque o ser do átomo de tempo de que aqui se fala consiste não em sua coexistência sucessiva e sequencial, mas no incessante e idêntico vir-a-ser sobre si mesmo, ficando a cargo de outrem a representação de outros pontos

<sup>41</sup> Id. *ibid.*, p. 152.

<sup>42</sup> Schopenhauer, A. *Die Welt als Wille und Vorstellung I*. In: *Sämtliche Werke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986, § 63, p. 481.

<sup>43</sup> Id. *ibid.*, § 52, p. 359.

<sup>44</sup> Nietzsche, Friedrich. Fragmento póstumo da primavera de 1873, n° 26 [12]. In: “Kritische Studienausgabe” (KSA). Ed. Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlin/Nova York, Walter de Gruyter, 1999, vol. 7, p. 579.

para além daquele em que ele se efetua. Nesse sentido, lê-se ainda: “A realidade do mundo consistiria, então, num ponto permanente. A multiplicidade viria à tona na medida em que houvesse seres representantes [*dass es vorstellende Wesen gäbe*] que pensassem repetidamente esse ponto nos mais ínfimos momentos: seres que o tomam a partir de diferentes pontos do tempo como se ele não fosse idêntico”.<sup>45</sup>

Ora, se o Uno primordial traz consigo, conforme o autor de *O nascimento da tragédia*, um fervente desejo de “obter redenção mediante a aparência”,<sup>46</sup> é justamente o homem que, valendo-se do princípio apolíneo de individuação, vem a seu encontro enquanto ser representante apto a tomar os diferentes pontos no tempo como se estes não fossem apenas o efetivar-se permanente de um único instante. Quer dizer: justamente nós, que estamos completamente presos na aparência e que, por isso, somos obrigados a senti-la como “um contínuo vir-a-ser no tempo.”<sup>47</sup> À música dionisíaca, cuja compreensão só seria dada pela noção de dissonância musical,<sup>48</sup> cabe precisamente desestabilizar tal aprisionamento temporal. É exatamente sob a influência dessa orientação que o jovem Nietzsche irá elaborar sua “Manfred-Meditation” – peça para piano a quatro mãos, concluída em abril de 1872.<sup>49</sup> Seja pelo fato de privilegiar a progressão cromática dos sons e favorecer o uso cada vez mais amiúde da sétima menor, Nietzsche parece criar, de propósito, uma instabilidade constante por meio da qual deixa de existir, na prática, qualquer sensação de direcionalidade. A questão é que, na primavera do mesmo ano, o filósofo vai a Munique e assiste a uma execução de *Tristão* sob a regência de Hans v. Bülow. A 20 de julho, ele envia então ao maestro a partitura de “Manfred-Meditation”. O comentário de Bülow sobre a peça musical é devastador:

Sua ‘Manfred-Meditation’ é o exemplo mais extremo de extravagância fantasiosa, o mais desagradável e anti-musical dos escritos feitos em papel de música que me chegaram aos olhos nos últimos tempos (...). É de propósito que você zomba ininterruptamente de todas as regras de ligação entre as notas, desde a sintaxe mais elevada até a ortografia mais comum?<sup>50</sup>

E assim é que, na tentativa de justificar-se junto ao maestro – e a si mesmo –, o jovem filósofo então toma a palavra:

Devo admitir, porém, que componho minhas próprias músicas desde a infância, tenho acesso à teoria por meio do estudo de Albrechtsberger (...) e sou capaz do estilo claro. Contudo, um desejo bárbaro e excessivo, uma mistura de despeito e ironia acometeu-me vez ou outra, de sorte que eu – tanto quanto você – não posso discernir com clareza, na minha última música, aquilo que deve ser levado a sério daquilo que é caricatura e zombaria.<sup>51</sup>

Nietzsche não se esqueceu de seu *Método conciso de aprendizado do baixo cifrado*.<sup>52</sup> Conhece-o, ao contrário, muitíssimo bem. Capaz de aplicar corretamente as regras fundamentais do contraponto, o filósofo-

<sup>45</sup> Id. *ibid.*, p. 577.

<sup>46</sup> Id. *Die Geburt der Tragödie*. In: “Kritische Studienausgabe” (KSA). Ed. Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlin/ Nova York, Walter de Gruyter, 1999, vol. I, § 4, p. 38.

<sup>47</sup> Id. *ibid.*, § 4, p. 39.

<sup>48</sup> A esse propósito, lê-se: “Este fenômeno primordial da arte dionisíaca, de difícil apreensão, torna-se singularmente compreensível tão-somente por um caminho direto e é imediatamente captado: no significado maravilhoso da *dissonância musical*”. (Id. *ibid.*, § 24, p. 152).

<sup>49</sup> Id. *Der musikalische Nachlass*. Edição organizada por Curt Paul Janz. Basileia, Bärenreiter, 1976, p. 108.

<sup>50</sup> Cf. carta de Hans v. Bülow a Nietzsche a 24 de julho de 1872.

<sup>51</sup> Cf. carta a Hans v. Bülow, fim de outubro de 1872.

<sup>52</sup> Célebre método elaborado por Johann Georg Albrechtsberger (1736-1809) por meio do qual Nietzsche aprendeu as técnicas do contraponto e da composição melódico-linear.

<sup>53</sup> Id. “Versuch einer Selbstkritik”, § 3, v. 1, p. 14.

<sup>54</sup> Nesse registro, acha-se subsumida a ideia de que, “por meio de cada impulso, é agitado também seu contra impulso” (Id. Fragmento póstumo do outono de 1880, n° 6 [63]; In: “Kritische Studienausgabe” [KSA], Ed. Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlim/Nova York, Walter de Gruyter, 1999, v. 9, p. 210), de sorte que as mudanças e os redimensionamentos infra-conscientes formariam um campo “ritmicamente” instável de forças agindo umas em relação às outras. Sobre a constante fixação e destituição das relações de força no homem, Nietzsche escreve ainda: “O ego é uma pluralidade de forças de espécie pessoal, das quais ora essa, ora aquela estaria em primeiro plano” (Id. *ibid.*, n° 6 [70], p. 211).

<sup>55</sup> Id. *Nietzsche contra Wagner*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo, Cia. Das Letras, 1999, “No que faço objeções”, p. 53.

<sup>56</sup> A ideia de que uma lenta agonia estética se tornara dominante na Europa não é nova na obra de Nietzsche. Contudo, é só em 1888 que o termo *décadence* se converte numa das noções centrais de sua reflexão sobre a arte em geral. Isso se deve, sobretudo, à leitura do primeiro volume dos *Essais de psychologie contemporaine* (1883) de Paul Bourget. Foi Wolfgang Müller-Lauter quem analisou, com maior clareza,

fo é um músico minimamente competente. O que também significa que, enquanto filho de seu tempo, o autor de “Manfred-Meditation” foi, também ele, um músico romântico e metafísico à sua maneira. É sob a influência dessa mesma transgressão que *O nascimento da tragédia* vem à luz. Como a peça para piano, ele exhibe um certo déficit de organicidade. Tanto é que, sobre o livro, ele dirá mais tarde: “Desigual no tempo, sem vontade de limpeza lógica”.<sup>53</sup>

Ciente de que é frívolo criticar o intelectualismo em nome de um ímpeto que a própria razão já categorizou como “detração”, o filósofo parece ter se apercebido de que é fútil maldizer a tonalidade em nome de uma inspiração sob a qual já não se pode reencontrar qualquer tecnicidade. E, uma vez que nenhum Uno primordial poderá resgatar-nos da condição fortuita de nossa finitude, então a tarefa da arte dos sons consistirá em ser ela mesma a responsável pela composição de seu sentido temporal. Mais até: doravante, a esfera que designa nosso corpo e na qual se entrecruzam os mais variados estados de tensão dos impulsos tornar-se-á uma verdadeira fonte de relações rítmicas. Claro que tal fonte, inacessível ao “conhece-te a ti mesmo” da tradição filosófica, é irreduzível à consciência, mas é decifrando tal esfera que aumentam distributivamente as nossas chances de vislumbrar quem nós somos, detectando o “ritmo” dos *quanta* dinâmicos que perfazem nossa infra-consciência.<sup>54</sup> É também por essa razão que o desdobramento posterior da filosofia nietzschiana atinge o ápice de sua consistência sob a forma de uma fisiopsicologia da música. Quanto a isso, lê-se: “Minhas objeções à música de Wagner são fisiológicas: por que disfarçá-las em fórmulas estéticas?”<sup>55</sup>

Às considerações acerca dos elementos constitutivos da música de Wagner, seja no nível de seu repertório de sons, seja no âmbito dos recursos dramáticos por ela utilizados, somar-se-á, então, um diagnóstico patrocinado pela ideia de que o drama musical wagneriano representa a encarnação musical da *décadence*:<sup>56</sup> a acintosa e anárquica dissolução de uma dada organização sonora. Desenrolando-se por um processo de variação no seio do qual os valores de duração se dobram à intensidade de afetos desgarrados, a sucessividade da “melodia infinita” wagneriana geraria, para Nietzsche, um movimento a um só tempo estacionário e instável. A expressão mais evidente disso se daria a conhecer por meio da supressão da dimensão matemática do ritmo, pela mescla entre marcações binárias e ternárias, e, não raro, pela sobreposição de diferentes fórmulas de compasso:

Richard Wagner desejou um outro tipo de movimento da alma, o qual, como foi dito, aparenta-se com o nadar e flutuar (...) O seu famoso meio artístico, nascido desse desejo e a ele conformado – a ‘melodia infinita’ –, esforça-se para romper toda regularidade matemática de tempo e força, e até mesmo zomba dela às vezes [...] ao ritmo binário, ele opõe, então, o ternário, adotando, não raro, o compasso de cinco e sete tempos, repetindo imediatamente a mesma frase, mas com um alongamento tal que ela termina por adquirir uma duração dobrada e triplicada.<sup>57</sup>

Nietzsche não denega a riqueza polirrítmica da música. Tampouco conta defender, sob o manto da crítica a Wagner, a imobilização da transitoriedade. O problema é que a subversão do andamento musical esconderia, a seu ver, uma ameaça ainda maior, porquanto à instauração da ordem rítmica irá juntar-se, não só uma contagem matemática do tempo, mas um processo de abreviação próprio à atividade interpretativa do animal-homem: “O homem é uma *criatura formadora de ritmos*. Ele introduz todos os acontecimentos em tais ritmos.”<sup>58</sup> Dizer que o homem atribui uma certa regularidade à efetividade para, aí então, “fixar” coisas, é também confessar que, sem o ritmo, o fluxo polimorfo do vir-a-ser se lhe tornaria insuportável. O ritmo é então compreendido como uma das funções de autoconservação, surgindo como condição psicofisiológica de existência de uma espécie que se perpetua mediante uma memória rítmica. Localizar-se no tempo musical implica relacionar-se de forma projetiva com os sons de uma dada melodia, escutar suas notas conseqüentes e antecedentes de sorte a retê-las no espírito. Que tal operação seja uma função de disfarce, eis o que só atesta sua necessidade. Assim como a verdade não é algo dado, “senão que *algo que deve ser criado*,”<sup>59</sup> o ritmo também é um tipo de artifício sem o qual o homem não poderia sobreviver.

Ora, mas o que fazer numa época em que tal liberdade de criação é inconcebível em termos de sua efetividade cultural, haja vista que somos permanentemente assediados por toda sorte de massificação rítmica? É aqui que reencontramos, por fim, a apreciação a um só tempo corrosiva e libertária de Adorno acerca da consciência temporal sob as condições da moderna produção industrial.

#### IV. Adorno: o tempo reencontrado

O pressuposto estético da criação rítmica é, com efeito, que haja um criador, uma consciência singular da temporalidade que não se deixou paralisar inteiramente pelas injunções imediatas e padronizadoras impostas pelos modernos monopólios culturais. Todavia, numa humanidade tornada objeto de si mesma e cujos integrantes foram rebaixados à condição de autômatos do dever, a recuperação do tempo subjetivo na música requer, por assim dizer, um atalho através de uma certa concepção “ontológica”, apta a fazer frente, como imagem refratária, à dimensão mecânica e analiticamente mensurável do tempo. Essa sutil possibilidade é entrevista, por Adorno, na ideia bergsoniana de *temps durée*, única capaz de proteger o fluxo heterogêneo da duração temporal da homogeneidade do tempo físico associado ao espaço, resistindo, assim, à falta de liberdade rítmica dos ouvintes no mundo administrado. No capítulo “Função”, de sua *Introdução à sociologia da música*, o filósofo frankfurtiano escreve:

Quanto mais o tempo se desintegra em momentos descontínuos e semelhantes ao choque, tanto mais desprotegida e ameaçada se sente a consciência subjetiva entregue ao transcurso do tempo abstrato e físico. Também na vida

aquilo que está em jogo nessa leitura: “Nietzsche tinha em alta conta a capacidade analítica de Bourget (...) Impressionara-o, pois, a caracterização que Bourget faz da *décadence* literária no ensaio sobre Baudelaire. Lá Bourget explica a *décadence* enquanto processo pelo qual se tornam independentes partes subordinadas no interior de um organismo. Esse processo tem por conseqüência a ‘anarquia’” (Cf. Müller-Lauter, Wolfgang. “*Décadence* artística enquanto *décadence* fisiológica. A propósito da crítica tardia de Friedrich Nietzsche a Richard Wagner”. Trad. de Scarlett Marton. In: *Cadernos Nietzsche* 6. São Paulo, discurso editorial, 1999, p. 12).

<sup>57</sup> Cf. Nietzsche, Friedrich. *Menschliches, Allzumenschliches II* In: “Kritische Studienausgabe” (KSA). Ed. Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlim/ Nova York, Walter de Gruyter, 1999, vol. II, § 134, p. 434. Cf. ainda a seguinte passagem de *Nietzsche contra Wagner*: “A ‘melodia infinita’ quer precisamente romper toda uniformidade de tempo e espaço, e até mesmo zomba dela por vezes – sua riqueza de invenção está justamente no que, para um ouvido mais velho, soa como paradoxia e blasfêmia rítmica (...) a completa degeneração do

sentimento rítmico, o caos no lugar do ritmo” (Id. *Nietzsche contra Wagner*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo, Cia. Das Letras, 1999, “Wagner como perigo”, p. 55).

\*\*\*

<sup>58</sup> Id. Fragmento póstumo do inverno de 1883/1884, n° 24 [14]; In: “Kritische Studienausgabe” (KSA). Ed. Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlim/Nova York, Walter de Gruyter, 1999, v. 10, p. 651.

<sup>59</sup> Id. Fragmento póstumo do outono de 1887, n° 9 [91]; In: “Kritische Studienausgabe” (KSA). Ed. Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlim/Nova York, Walter de Gruyter, 1999, v. 12, p. 385.

\*\*\*

<sup>60</sup> Adorno, Theodor W. *Einleitung in die Musiksoziologie*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003, p. 228. Cf. ainda, a esse propósito, a seguinte passagem de Bergson em *Durée et simultanéité*: “Uma melodia que ouvimos de olhos fechados, pensando apenas nela, está prestes a coincidir com este tempo que é a fluidez mesma de nossa vida interior.” (Bergson, H. *Durée et simultanéité*. Paris, Puf, 1968, p.41.)

<sup>61</sup> Adorno, Theodor W. *Einleitung in die Musiksoziologie*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003, p. 182.

<sup>62</sup> Id. *ibid.*, p. 209.

<sup>63</sup> Id. *ibid.*, p. 191.

<sup>64</sup> Id. *ibid.*, p. 213.

de cada um este último se divorciou impiedosamente daquele tempo durée no qual Bergson acreditou, porém, ter salvo a experiência temporal viva. A música ameniza o pressentimento disso.<sup>60</sup>

Opondo o escoamento temporal vivido ao tempo espacializado, Adorno conta denunciar, como traço distintivo do capitalismo tardio, o caráter ofuscante e sem estrutura do tempo abstrato – divisão mecânica de unidades estáticas e imutáveis –, bem como a submissão da temporalidade ao cálculo e aos esquemas de produção em massa, com vistas à operacionalização e exploração do produto do trabalho alheio. Porque pressupõe um mínimo de concentração e um encapsulamento do ouvinte em si mesmo – que, colocando-se à escuta, afirma-se como singularidade, e não como peça anônima de estoque –, o tempo ativo da fruição musical poderia, ao menos em princípio, desconstruir o tempo passivo da sociedade mecanizada. Aqui, descerrar-se-ia ao ouvinte a oportunidade de doar sentido àquilo que escuta – malgrado o nível de complexidade do escutado: “Enquanto segue espontaneamente o decurso de uma música intrincada, ele escuta a seqüência de instantes passados, presentes e futuros de modo tão conjunto que, a partir daí, uma configuração de sentido se cristaliza.”<sup>61</sup>

O problema é justamente o veredicto a que se chega em relação ao lado subjetivo da reificação musical. Impelidos pelo desejo de fuga de si e condicionados pela tutela dos órgãos formadores de opinião, o grande público ouvinte já não conseguiria aturar a tensão de uma atenção pontualmente dirigida, de sorte que, resignado a tal incapacidade, entregar-se-ia em holocausto àquilo que lhe é oferecido. Doravante, quanto menor o esforço, maior a eficácia: “Deve-se colocar à escuta sem muito esforço e, se possível, apenas com meio ouvido.”<sup>62</sup> É sobretudo com vistas à tipologia dessa resignação que Adorno trata de tornar operatório aquilo que denomina *expert* ou *fã* de jazz. A esse respeito, lê-se:

O tipo *expert* em jazz e *fã* de jazz – ambos não são tão diferentes entre si, tal como se gabam os *experts* em jazz – é aparentado ao ouvinte-do-ressentimento no hábito da ‘heresia percebida’, do protesto socialmente retesado e tornado inofensivo contra a cultura oficial, no que se refere à necessidade de espontaneidade musical que se opõe à mesmice prescrita, bem como no que diz respeito ao caráter sectarista.<sup>63</sup>

Aqui, porém, é preciso fazer uma ressalva. Para Adorno, o jazz acumula méritos inquestionáveis no interior da música leve. Coube a ele, afinal de contas, libertar a juventude do “mofo sentimental da música funcional.”<sup>64</sup> É bem verdade que, em geral, o ritmo básico do jazz caracteriza-se pela marcha uniforme e invariável do baixo, signo de agentes sociais autoritários e da repetição do sempre igual à base da industrialização em massa. Mas é certo ainda que a cadência do antigo ragtime se tornou incomparavelmente mais instigante com a troca de seus acentos, convertendo-se, na década de 1940, no ritmo

sincopado e dançante do bop: ♩ - ♩' - ♩ - ♩'.<sup>65</sup> Sob tal ótica, o gênero em questão não estaria, ab ovo, diluído no anonimato da massa ouvinte. Tanto é assim que Adorno assevera: “Por certo, dormita no jazz o potencial de uma sublevação musical a partir da cultura por parte daqueles que ou não foram aceitos por ela ou se irritaram com sua desonestidade.”<sup>66</sup>

O problema estaria no fato de o jazz ter sido aprisionado com tamanha sagacidade pela indústria cultural que seu suposto “não conformismo” foi considerado enganosamente como impermeável ao fetiche do mercado, de maneira que, sob a égide de uma aparente independência, transformou-se, ele mesmo, num elitizado bem cultural, reforçando a conformidade musical que pretendia subverter. Assim é que as “famosas palavras-chave atinentes às suas fases, tais como *swing*, *be-bop* e *cool jazz* são, ao mesmo tempo, slogans publicitários e momentos de tal processo de absorção.”<sup>67</sup> De meros eventos “esportivos”, organizados e multiplicados por interessados, as improvisações jazzísticas se arvorariam em formas de reação falsamente libertárias. Mais até: sequioso de ser considerado um inimigo da cultura oficial, o *expert* em jazz travestiria sua impotência à solidão numa pseudo-individualização, convertendo o seu “deixe-me sossegado” numa espécie curiosa de paraíso artificial no qual acredita poder ser autenticamente ele mesmo. Não obstante, como se lê, “ele se comporta de modo hostil com relação às massas e age, de resto, de maneira elitista (...) sua ideologia é, não raro, reacionária e culturalmente conservadora.”<sup>68</sup>

Para Adorno, tal ideologia é o reflexo ampliado de uma reação disruptiva face à temporalidade. Incapaz de agir contra a operosidade cronológica que governa as relações de troca, o indivíduo reificado reage, com medo, à própria passagem do tempo, suprimindo a dimensão temporal da música e reputando enfadonho tudo aquilo que, mediante a consciência da duração, faça-o lembrar de si mesmo.<sup>69</sup> Sintoma do primado do relógio sobre o tempo da vivência singular, a lentidão entediante de certas melodias esconderia, no fundo, o temor do ouvinte diante do transcurso do tempo linear, a “cronofobia” que o faz recordar o fato de que, no mundo administrado, os indivíduos se reduzem a uma sucessão de instantes idênticos e insignificantes. Em termos de sua efetividade histórica, esse processo nada teria de aleatório, sendo, antes do mais, uma consequência da conversão da música artística em música de entretenimento. Acontecimento descrito da seguinte maneira:

Aquele que observa a música entre o período de 1600 e 1750, aquele período que a estupidez teleológica chama de ‘pré-clássico’, não poderá se furtar à constatação da lentidão entediante [des Langweiligen] (...) Tudo indica que, desde o final da polifonia medieval, desde a invenção do baixo cifrado e do estilo rappresentativo, a música se viu confrontada com uma experiência que até então desconhecía: a tarefa de sentir o tempo livre (...) como duração ‘entediadamente’ demorada (...) A música pré-clássica deve matar o

<sup>65</sup> Ex: um-DOIS-três-QUATRO, um-DOIS-três-QUATRO. Cf., a esse respeito, Copland, Aaron. *Como escutar la musica*. Trad. de Jesús Bal y Gay. México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 42.

<sup>66</sup> Adorno, Theodor W. *Einleitung in die Musiksoziologie*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003, p. 213.

<sup>67</sup> Id. *ibid.*, p. 213.

<sup>68</sup> Id. *ibid.*, p. 185.

<sup>69</sup> A esse propósito, cf. a seguinte passagem: “Os seres humanos temem o tempo e inventam, por isso, metafísicas temporais compensatórias, porque lhe imputam a culpa de já não se sentirem mais vivos no mundo reificado. (Id. *ibid.*, p.229).

tempo; ela é ‘Divertimento’ e, socialmente determinada, sua função de entretenimento surge tecnicamente como medo da música diante do transcurso do tempo linear.<sup>70</sup>

A “estupidez teleológica” denomina tal período pré-clássico, porque a harmonia que dele emerge é, já de si, essencialmente teleológica. Assim como o tempo espacializado submete a ação humana a finalidades práticas e normativas, os sons também atuam, aqui, como funções num sistema que antecipa, virtualmente, os caminhos a serem por eles seguidos. Na polifonia, o *cantus firmus* deveria ser iniciado e encerrado na *finalis* do modo litúrgico, nota a ser alcançada, de resto, sempre do mesmo modo – no caso, por grau conjunto –, justamente para assegurar seu caráter direcional e finalístico. Com o desaparecimento da tonalidade, desaparece o compasso e, com ele, a sintaxe normativa em geral. Na gratuidade de sua presença, o atonalismo testemunha a possibilidade de um tempo “inútil” e “não-fixado”, dando abrigo a uma existência empírica até então violentada e, assim, expressando um desejo de mudar o mundo. Recusando-se a entrar em conluio com o sistema de consumo, que, sob pretexto de fazer o músico “servir”, submete-o a exigências do mercado, a tentativa – acalentada pelo próprio Adorno – de integrar o sistema tonal numa ordem sintática mais abrangente revela, no fundo, uma ânsia por um tipo mais afortunado de temporalidade, cuja vivência não é fruto da extirpação da duração, mas da efetiva espiritualização e do trabalho musical de autopromoção da humanidade. Razões bastantes para ceder a palavra, à guisa de conclusão, a H. J. Koellreutter:

A música de nossos dias deve ser compreendida como configuração de relacionamentos, definida em termos de multidirecionalidade e multidimensionalidade e em termos qualitativos também. Pois é o reflexo da nossa vida cotidiana, e a vida é transformação constante, um processo que não se permite se prender em objetivos específicos ou interpretações. É preciso compreender que a humanidade deve concentrar todos os seus esforços nesse processo de transformação constante, pois é este que constitui o único aspecto inalterável de nossa existência.<sup>71</sup>

## Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Einleitung in die Musiksoziologie*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003.

\_\_\_\_\_. *Zweite Nachtmusik*. In: *Musikalische Aphorismen*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003.

ARISTOTLE. *Physics*. Trad. de Robin Waterfield. Oxford, Oxford University Press, 1999.

BERGSON, H. *Durée et simultanéité*. Paris, Puf, 1968.

BRAGUE, Rémi. *O tempo em Platão e Aristóteles*. São Paulo, Edições Loyola, 2006.

<sup>70</sup> Id. “Zweite Nachtmusik”  
In: *Musikalische Aphorismen*.  
Frankfurt am Main, Suhrkamp,  
2003, p. 51.

<sup>71</sup> Koellreutter, H. J. *Terminologia de uma nova estética da música*. Porto Alegre, Movimento, 1990, p. 9.



- COPLAND, Aaron. *Como escuchar la musica*. Trad. de Jesús Bal y Gay. México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- DUARTE, Rodrigo. *Têoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003.
- EGGEBRECHT, Heinrich (org.). *Riemann Sachlexikon Musik*. Mainz, Schott, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Musik als Zeit*. Wilhelmshaven, Florian Noetzel, 2001.
- HUSSERL, Edmund. *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*. Trad. de Henri Dussort. Paris, Puf, 2002.
- KANT, I. *Crítica da razão pura*. Trad. de Valerio Rohden e Udo Baldur Moosburger. In: *Kant*. São Paulo, Nova cultural, 1987. (Col. Os Pensadores).
- \_\_\_\_\_. “Da arte do gênio”. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filhos. In: *Kant*. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Col. Os Pensadores).
- KOELLREUTTER, H. J. *Terminologia de uma nova estética da música*. Porto Alegre, Movimento, 1990.
- LEYTE, Arturo. Schelling y la música. In: *Anuário Filosófico* (29). Pamplona, Universidade de Navarra, 1996.
- MÜLLER-LAUTER, Wolfgang. *Décadence artística enquanto decadence fisiológica. A propósito da crítica tardia de Friedrich Nietzsche a Richard Wagner*. Trad. de Scarlett Marton. In: *Cadernos Nietzsche 6*. São Paulo, discurso editorial, 1999.
- NEWTON, Isaac. *Mathematical Principles of Natural Philosophy*. Trad. de Andrew Motte. In: “Great Books of the Western World.” Chicago, Encyclopaedia Britannica, Inc., 1980.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* (KSA). Ed. Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlim/Nova York, Walter de Gruyter, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe*. Edição organizada por Giorgio Colli e Mazzino Montinari em 8 volumes. Berlim/Munique, Walter de Gruyter/dtv, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Nietzsche contra Wagner*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo, Cia. Das Letras, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Der musikalische Nachlass*. Edição organizada por Curt Paul Janz. Basileia, Bärenreiter, 1976.
- PLATÃO. *Timeu*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Pará, Edufpa, 2001.
- \_\_\_\_\_. *A República*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Pará, Edufpa, 2000.

- SCHELLING, F. W. J. v. *Schellings sämtliche Werke*. Edição organizada por K. F. A. Schelling. Stuttgart, Cotta, 1856-61.
- \_\_\_\_\_. *Filosofia da arte*. Tradução e notas de Márcio Susuki. São Paulo, Edusp, 200.
- \_\_\_\_\_. *Ideias para uma filosofia da natureza*. Trad. de Carlos Morujão. Lisboa, INCM, 2001.
- \_\_\_\_\_. Primeiro projeto de um sistema da filosofia da natureza: esboço do todo. Trad. de Joãozinho Beckenkamp. In: *Entre Kant e Hegel*. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2004.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Die Welt als Wille und Vorstellung I*. In: *Sämtliche Werke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.
- ST. AUGUSTINE. *Confessions*. Trad. de Edward Bouverie Pusey. In: *Great Books of the Western World*. Chicago, Encyclopaedia Britannica, Inc., 1980.
- WETZ, Franz. *Friedrich W. J. Schelling: zur Einführung*. Hamburg, Junius, 1996.